



GLÁUKS

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

GLÁUKS – Revista de Letras e Artes

Demetrius David da Silva
REITOR

Odemir Vieira Baeta
DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES

Rejane Nascentes
VICE-REITORA

Juan Pablo Chiappara Cabrera
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Ana Luiza Borba Gediel
COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores desse número

Vivaldo Andrade dos Santos
Joelma Santana Siqueira

Assessor Editorial

Márcio Fernandes da Silva
Marciana Ap. H. Pena Gonçalves

Editor Chefe

Rony Petterson Gomes do Vale
Joelma Santana Siqueira

Revisores

Luis Gustavo de Paiva Faria
Laís Moreira de Oliveira

Dossiê temático:
"A literatura brasileira no exterior"

Conselho Consultivo

Patrick Charaudeau, Professeur Émérite de l'Université de Paris 13
Dominique Maingueneau, Universidade de Paris IV Paris
Belmiro Fernandes Pereira, Universidade do Porto
Joelma Santana Siqueira, Universidade Federal de Viçosa
Michelle Nave, Universidade Federal de Viçosa
Hilda Simone Herinques Coelho, Universidade Federal de Viçosa

Conselho Editorial

Adelcio de Sousa Cruz, UFV
Aimara da Cunha Resende, UFMG
Amanda Eloína Scherer, UFSM
Ana Luiza Reis Bedê, Université Paris-Sorbonne
Ana Paula Arnaut, Universidade de Coimbra
Ângela Beatriz Faria, UFRJ
Bernardo Nascimento de Amorim, UFOP
Carla Reichman, UFP
Dirceu Magri, UFV
Edson Ferreira Martins, UFV
Elaine Cristina Cintra, UFP
Eliane Carolina, UFG
Francisco José Quaresma Figueiredo, UFG
Francisco Topa, Universidade do Porto
Gerson Luiz Roani, UFV
Gilberto Mendonça Teles, PUCRJ
Gracia Regina Gonçalves, UFV
Heliana Ribeiro Mello, UFMG
Ida Lúcia Machado, UFMG
Joelma Santana Siqueira, UFV
Juan Pablo Chiappara Cabrera, UFV
Márcia Regina Jaschke Machado, UFMG
Marcos Rogério Cordeiro, UFMG
Maria Cristina Faria Dellacorte, UFG
Maria Helena Vieira Abrahão, UEP
Mariana Mastrella, UnB
Mariney Pereira da Conceição, UnB
Mário Alberto Perini, PUCMG
Nilson Aduino Guimarães da Silva, UFV
Paul Dixon, Purdue University

Regina Zilberman, UFRGS
Ria Lemaire, Université de Poitiers
Rodrigo Aragão, UESC
Rosane Rocha Pessoa, UFG
Sérgio Raimundo Elias da Silva, UFOP
Silvie Josserand - Université de Poitiers
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa, UFG
Sueli Fidalgo, UFSP
Tania Romero, UFLA
Vânia Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa
Wilson Leffa, Universidade Católica de Pelotas
Viviane Resende, UnB

Publicação indexada em LATINDEX, DOAJ, PKP –INDEX, GOOGLE ACADÊMICO, WEBQUALIS, WORLDCAT, EZB.

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)

Literatura: Periódicos 82/89(05)

Periódicos: Linguística (05)80

Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa.

Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

Pareceristas *ad hoc*

Volume 20 – número 2 – ano 2020

Cesare Lorrain Nardi - Professor/Pesquisador

Dirceu Magri - UFV

Elaine Cristina Cintra - UFPB

Emilio Carlo Roscoe Maciel - UFOP

Ezequiel Gomes Silva- UFPA

Joelma Santana Siqueira – UFV

Lenita Maria Rimoli Pisetta - USP

Maria Clara Versiani Galery - UFOP

Maria Soares - Professor/Pesquisador

Sumário

SUMÁRIO

	Pag.
Apresentação	
<i>Joelma Santana Siqueira – Universidade Federal de Viçosa</i>	10
<i>Vivaldo Andrade dos Santos – Georgetown University</i>	
ENSAIOS	
The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond. <i>Earl Fitz - Professor of Portuguese, Spanish and Comparative Literature at Vanderbilt University.</i>	17
A natureza (do/e o) animal: ambiente e mundo na obra de João Guimarães Rosa. <i>Ettore Finazzi-Agrò - Professor da Sapienza Universidade De Roma.</i>	35
Sobre a divulgação e recepção da literatura brasileira na Hungria. <i>Ferenc Pál - Professor Emeritus da Eötvös Loránd University.</i>	51
Mar de longo: um Porto para a literatura brasileira. <i>Francisco Topa - Professor da Universidade do Porto / Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória - CITCEM</i>	66
ARTIGOS	
Clarice Lispector e a crítica italiana. <i>Leticia Valandro - Professora de Língua Portuguesa na Università degli Studi di Verona</i>	78
A introdução e recepção da <i>Escrava Isaura</i> na China. <i>Zhihua Hu – Professor da Faculdade de Línguas e Culturas Ocidentais da Zhejiang International Studies University (China) - Maria Teresa Roberto – Professora da Universidade de Aveiro/Portugal.</i>	99
Nós e os outros: autonomia e recepção na autotradução de João Ubaldo Ribeiro. <i>Sarah C. Lucena - Professora do Departamento de Espanhol e Português da Georgetown University.</i>	124
ENTREVISTAS	
Leonardo Tonus – Professor de Literatura Brasileira na Sorbonne Université.	144
Felipe Lindoso – Jornalista, tradutor, editor e consultor de políticas públicas para o livro e a leitura.	151
Adriana Lisboa – Escritora.	155
Alexandre Vidal Porto – Escritor.	160

Goodofredo Neto – <i>Escritor.</i>	165
João Paulo Cuenca – <i>Escritor.</i>	170
Luiz Ruffato – <i>Escritor.</i>	174
Marcelo D’Salet – <i>Escritor.</i>	179
Marcos Siscar – <i>Escritor.</i>	185
Miriam Alves – <i>Escritora.</i>	197
Noemi Jaffe – <i>Escritora.</i>	204
Paulo Lins – <i>Escritor.</i>	208

A literatura brasileira no exterior

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa).
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University).*

Pode-se dizer, em certo sentido, que a literatura brasileira se origina antes do Brasil e, por isso, alguns historiadores optam por chamar o momento inicial de “Literatura do Período Colonial” ou “Literatura Luso-brasileira”, constituída por textos produzidos por escritores que se encontravam na colônia, como o Padre José de Anchieta, nascido nas Ilhas Canárias, autor, entre outros textos, d’ *O Auto de São Lourenço*, escrito em tupi, espanhol e português. Pertence a esse contexto o escritor Manuel Botelho de Oliveira, primeiro autor nascido na colônia a ter um livro publicado. Sua primeira obra se intitula *Mal amigo* e sua obra principal, *Música do Parnaso*, foi escrita em português, castelhano, italiano e latim, publicada em 1705, em Lisboa. Insere-se também nesse período da literatura luso-brasileira o poeta Tomás Antônio Gonzaga, nascido no Porto, Portugal, autor da obra *Marília de Dirceu*, publicada em 1792, em Lisboa, enquanto o autor encontrava-se exilado na África por causa de sua participação na Inconfidência Mineira. A obra foi impressa no Brasil em 1810, dois anos depois da chegada da imprensa ao país, em 1808, com a vinda da família real para a colônia. Pouco tempo após a independência política ocorrida em 1822, um grupo de escritores publicou, em Paris, no ano de 1836, a Revista *Niterói*, que, junto com a obra *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, também publicada em Paris no ano de 1836, foi responsável por lançar as bases do Romantismo Brasileiro. Décadas depois, a Revista *Novo Mundo* foi lançada em Nova York, em 1870, e, semelhantemente à Revista *Niterói*, divulgou as bases de um novo momento da literatura brasileira, nesse caso, o

Realismo. Foi nessa revista que Machado de Assis publicou o célebre ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, em 1873.

As Letras produzidas no Brasil colônia estão historicamente ligadas às Letras Portuguesas. Apesar desse fato, a língua em comum assegura múltiplas aproximações entre as duas literaturas. Para exemplificar, lembremos o início da atuação do Professor Georges Le Gentil na Sorbonne, pois, de acordo com Sébastien Rozeaux, em 1919, o professor Georges Le Gentil foi encarregado de um curso de língua e literatura portuguesa, resultado de uma iniciativa do governo de Portugal; e em 1922, assumiu “também o primeiro curso de literatura brasileira, inaugurado cem anos após a proclamação da Independência por parte do Império brasileiro”¹. Essa informação é interessante, sobretudo, se atentarmos para o que escreveu o professor Emérito da Universidade do Porto Arnaldo Saraiva (1999, p.7) a respeito da implementação dos estudos de literatura brasileira nas universidades portuguesas, ao destacar que, quando se deu a criação das Faculdades de Letras de Lisboa e de Coimbra, em 1911, não havia em seus currículos “nenhuma cadeira de Literatura Brasileira (ou de Cultura Brasileira, ou de História do Brasil), que naturalmente também não constava do Curso Superior de Letras, a funcionar desde 1859”.

A literatura brasileira circulou e circula no exterior, embora não tanto quanto desejável. Podemos dizer que há a barreira da língua impedindo-lhe a inserção em outros países, e como fator correlativo, a falta de apoio institucional para promover sua presença no exterior, mesmo em Portugal, com quem compartilhamos a língua Portuguesa. Arnaldo Saraiva (2002, p.7), iniciou o artigo “A poesia brasileira em Portugal” destacando que “durante séculos, os poetas brasileiros não foram mais lidos e conhecidos no Brasil do que em Portugal”. As razões, para Saraiva, eram óbvias: “ou porque nasceram em Portugal, ou porque viveram e estudaram em Portugal, ou porque em Portugal eram editados e em Portugal circulavam até em manuscritos”. Tendo tratado da presença da poesia brasileira em Portugal ao longo dos séculos, no final do artigo, ressaltava que ficava provado que “a poesia brasileira do século XX foi chegando a Portugal, mas não decerto de modo sistemático [...] Nenhum livreiro ou

¹ *Dicionário de historiadores portugueses. GENTIL, Georges Le. (Fère-Champenoise, 1875 – Paris, 1853). Disponível em <http://dichp.bnportugal.pt/imagens/gentil.pdf?fbclid=IwAR3yz2ypLqjEwmWe6ufrQ7yQ6ZgeOeTIAWjN0IcEP7bMVwfnFvysWymbq9c> Último acesso em 12 nov. 2020.*

editor, e nenhuma instituição, pública ou privada, portuguesa ou brasileira, trabalhou razoável ou continuamente para circulação em Portugal dos poetas ou da poesia brasileira” (p.13).

O prejuízo decorrente dessa presença tímida da literatura brasileira no exterior é grande para os escritores, para os leitores, para a divulgação da cultura brasileira. Com frequência, os escritores brasileiros, quando são lidos no exterior, são recebidos por um repertório estrangeiro que não dialoga de modo mais amplo com a literatura brasileira. Não se trata de bairrismo, posto que, como disse o escritor Milton Hatoum, ao ser perguntado sobre as diferentes recepções de sua obra no exterior: “Cada país tenta relacionar o livro traduzido com a sua cultura”. No entanto, Hatoum também destacou que deve “muita coisa à leitura de obras de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Drummond, Bandeira, mas poucos jornalistas literários estrangeiros têm familiaridade com a obra desses autores. Então eles escrevem uma impressão de leitura a partir do repertório deles, como se Machado não existisse. E o diabo é que eu não teria escrito o *Dois irmãos* sem a leitura de *Esau e Jacó*” (HATOUM, 2020, Apud NUNES FILHO, p.25).

É certo que a literatura brasileira, desde sua origem, não esteve circunscrita aos limites do território brasileiro. As formas de investigar esse aspecto são variadas e muitas delas requerem pesquisas em acervos e instituições brasileiras e estrangeiras. Pensando sobre esse e outros assuntos que envolve a circulação da literatura brasileira no exterior, quando lançamos a chamada do presente dossiê, tínhamos por objetivo acolher contribuições de estudiosos que trabalharam ou trabalham com a literatura brasileira no exterior em abordagens críticas, didáticas, historiográficas, tradutológica, editoriais, etc. As motivações para a presente proposta eram variadas, mas destacávamos, em especial, o interesse por acompanhar a difusão da cultura e da literatura brasileira no exterior, sobretudo no presente, quando as áreas de Ciências Humanas, Letras e Artes no Brasil são mais afetadas pela falta de apoio institucional para realização de pesquisas e intercâmbios acadêmicos. Ressaltávamos a necessidade de políticas públicas consistentes de apoio à difusão da literatura brasileira no exterior, para o reconhecimento internacional do Brasil e para os estudiosos da literatura, em especial, os estudiosos da literatura comparada, pois, como observou o professor Earl Fitz (2012, p.25), da Vanderbilt University, em artigo sobre a recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos:

“quem trabalha com literatura brasileira conhece bem a dinâmica tradicional da influência, já que a maioria de nós passou a carreira lidando com a influência que outros autores, fossem eles da França, da Inglaterra ou dos Estados Unidos, exerceram sobre os brasileiros”. Mais raros são os estudos sobre a influência que autores brasileiros exerceram sobre escritores de outras culturas e tradições. Para que isso ocorra com mais frequência, é imprescindível a divulgação da literatura brasileira no exterior, contando com trabalhos de pesquisadores, tradutores, editores etc.

Com o dossiê “A literatura brasileira no exterior” pretendíamos oferecer um recorte importante da circulação da literatura brasileira no exterior, visando contribuir para a realização de diálogos frutíferos entre estudiosos da literatura brasileira situados em diferentes contextos culturais. Agora, no momento de publicarmos os resultados de nosso trabalho, consideramos que obtivemos êxito. O volume está dividido em três seções: “Ensaio”, “Artigos” e “Entrevistas”. Abrimos a seção “Ensaio” com o trabalho “The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond”, do professor Earl Fitz (Vanderbilt University), sobre a recepção da literatura brasileira nos Estados Unidos e em outros países, enfocando, em particular, a obra dos escritores Machado de Assis e Clarice Lispector. Na sequência, temos o trabalho do professor Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Universidade de Roma), intitulado “A natureza (do/e o) animal: ambiente e mundo na obra de João Guimarães Rosa”, um ensaio interessante sobre subjetividade e espaço no conto “Meu tio o Iauaretê”. O próximo ensaio, do professor Ferenc Pál (Eötvös Loránd University), intitula-se “Sobre a divulgação e recepção da literatura brasileira na Hungria” e traça um panorama da presença da literatura brasileira na Hungria a partir dos verbetes das enciclopédias editadas na viragem dos séculos XIX e XX até as traduções mais recentes, que abrem novas possibilidades de leitura da literatura brasileira no exterior. Completa essa seção o ensaio “Mar de longo: um Porto para a literatura brasileira”, do professor Francisco Topa, da Universidade do Porto, com um balanço reflexivo sobre trinta anos de sua prática de investigação e ensino de literatura brasileira em Portugal.

Abrimos a segunda seção, “Artigos”, com o trabalho intitulado “Clarice Lispector e a crítica italiana”, da professora Leticia Valandro (Università degli Studi di Verona), sobre a

recepção crítica da obra de Lispector, desde a primeira monografia publicada no país até a publicação de *Storia della letteratura brasiliana* (1997), da historiadora Luciana Stegagno Picchio, e de artigos em revista especializadas. Na sequência, temos o artigo “A introdução e recepção da *Escrava Isaura* na China”, dos professores Zihua Hu (Zhejiang International Studies University/China), e da professora Maria Teresa Roberto (Universidade de Aveiro), permitindo-nos observar a inserção da literatura brasileira no exterior como consequência de uma inserção maior da telenovela brasileira. O próximo artigo, “Nós e os outros: autonomia e recepção na autotradução de João Ubaldo Ribeiro”, da professora Sarah C. Lucena (Georgetown University), investiga as estratégias autotradutórias usadas pelo escritor João Ubaldo Ribeiros na tradução de seu romance *Viva o Povo Brasileiro*, analisando também a recepção anglófona da obra.

A terceira seção, “Entrevistas”, é iniciada com Leonardo Tonus, professor de Literatura Brasileira na Sorbonne Université, pesquisador, escritor e tradutor. Perguntamos-lhe sobre sua experiência como promotor da literatura brasileira no exterior por meio de iniciativas como a do festival *Printemps Littéraire Brésilien*, criado em 2014 e adiado em 2020 por causa da pandemia do Coronavírus. Na sequência, entrevistamos Felipe Lindoso, jornalista, tradutor, editor e consultor de políticas públicas para o livro e a leitura, a quem fizemos perguntas sobre o texto “As dificuldades de internacionalização da literatura brasileira”, de sua autoria, o *blog* “O Xis do problema” e o trabalho de curadoria do projeto “Conexões Itaú Cultural – Mapeamento Internacional da Literatura Brasileira”.

Quando elaboramos o plano para a publicação de um dossiê dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”, ainda não tínhamos sido assolados pela pandemia do Covid-19. A chamada de trabalhos e as perguntas para os entrevistados foram elaboradas previamente e enviadas antes de entrarmos em isolamento social. Fizemos sete perguntas e enviamos para uma lista de escritores brasileiros. O Covid-19 chegou e muita coisa pareceu desimportante diante da tragédia que passamos a enfrentar cotidianamente. Muitas de nossas atividades passaram a ser realizadas à distância e pelo computador e, possivelmente, muita coisa será feita desse modo daqui para frente. Apesar das incertezas em que nos encontramos, levamos o trabalho adiante e os entrevistados que nos responderam, expressaram, cada um a

seu modo, aspectos das calamidades que temos vivido nesse ano de 2020. As perguntas enviadas aos escritores foram:

1. Prezado(a) somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da *Gláuks* dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.
2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?
3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?
4. Quais são os desafios para ser publicado(a) no exterior ou ser traduzido(a) para outra língua?
5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra em outro idioma? Poderia nos dar algum exemplo?
6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?
7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Na seção “Entrevistas”, seguindo a ordem alfabética, encontram-se as respostas às perguntas que recebemos de Adriana Lisboa, Alexandre Vidal Porto, Goodofredo Neto, João Paulo Cuenca, Luiz Ruffato, Marcelo D’Saete, Marcos Siscar, Miriam Alves, Noemi Jaffe e Paulo Lins. São escritores brasileiros que circulam em livros e fisicamente por diferentes países. Alguns viveram, outros vivem no exterior, visitam o exterior para ministrar palestras, falar de literatura, trabalhar... Alguns também são tradutores e, enfim, todos são escritores de um mundo globalizado em constante e acelerada transformação.

Chegando ao final do trabalho, agradecemos a todos que atenderam a nossa chamada, professores, pesquisadores, editores e escritores, tradutores. Contamos também com o importante trabalho de dois discentes, Lais Moreira de Oliveira, graduanda do curso de Letras da Universidade Federal de Viçosa, e Luis Gustavo de Paiva Faria, mestrando do Programa de

Pós-graduação em Letras da mesma instituição. Nosso muito obrigado a eles e aos assessores editoriais da Revista *Gláuks*, Marciana A. H. Pena Gonçalves e Márcio Fernandes da Silva.

Estamos nos aproximando do final do ano de 2020. Que possamos vencer a pandemia e seguir lendo, trabalhando, aprendendo, descobrindo, vivendo, inventando...

Referências Bibliográficas

FITZ, EARL. A recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960. *Machado Assis Linha*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 24-52, June 2012.

Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198368212012000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 12 Dec. 2020.

<https://doi.org/10.1590/S1983-68212012000100003>

NUNES FILHO, W. C.; MACHADO, L. Olhares sobre a literatura brasileira no exterior: uma entrevista com Milton Hatoum. *Opiniões*, [S. l.], n. 13, p. 24-27, 2018. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2018.152841. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/152841>. Acesso em: 12 dez. 2020.

SARAIVA, ARNALDO. A poesia brasileira em Portugal. *Terceira Margem*, Porto, n. 3, p. 7-14. 2002.

_____. “Os estudos de literatura brasileira nas Universidades Portuguesas”. *Terceira Margem*, Porto, n.2, p.7-17, 1999.

The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond

Earl Fitz

Professor of Portuguese, Spanish and Comparative Literature at Vanderbilt University.

The reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States is complicated. And it reflects the larger problem of how Brazil is understood here. In both cases, confusion and ignorance reign supreme. Stereotypes still prevail, and Brazil is often lost in what is an already vague sense of what Americans think of as “Latin America.” Even today, too many readers in the United States define “Latin American” literature in terms of Spanish-America and typified by a kind of writing known here as “magical realism.” While once regarded as a literary technique that could free a writer from the constraints of rote realism, “magical realism” has now become, for too many critics in the United States, a kind of prison, a requirement that all literature from “Latin America” must have in order to be “authentic.” Brazil, where “magical realism” has been little cultivated and to the extent that it is included at all in discussions about “Latin American” literature, has been rendered invisible, less marginalized than simply ignored. This makes the reception of its rich and diverse literature all the more difficult.

The literature of Brazil is exceptional. Since its beginning, in 1500, Brazil has produced a steady stream of authors and texts characterized by a distinctive literature of discovery and settlement, by a powerful narrative tradition (one possessed of a strong sense of self-awareness about itself and its place in the world), by the writing of a modernist movement that is both inventive and politically aware, by a vital tradition both of women writers and of male writers interested in the social, political, and economic position of women in society, and, finally, its

long standing history of race-related writing (see Fitz, Brazilian Narrative Traditions, 181-187). To Brazilianists, foreign and domestic, it is no surprise that, in The Cambridge History of Latin American Literature, volume 3, scholars Roberto González Echevarría, Enrique Pupo-Walker, and David Haberly write that “Brazil’s is the most independent, and perhaps most original, national literature in the New World” (1). I argue a similar point in The Evolution of Literature in the Americas: A Timeline and Commentary, though I maintain that, of all our several American literatures, Brazil’s is the one that most exemplifies the New World experience (22-35; 36-50; et al). The salient point must therefore be emphasized: Brazilian literature is exceptional, and it deserves to rank among the outstanding national literatures of the world.

And with each passing year, it is becoming more and more so recognized. A new global audience is emerging, one less encumbered by old hegemonic thinking and cultural disdain and more interested in learning about Brazil, its people, its culture, and its history. So, to be more precise, we should say that although the reception of Brazilian literature is proceeding, it is not proceeding as rapidly as it should be, given its high quality, its diversity, and its originality. To be sure, this deplorable situation has to do with the amount of Brazilian literature that has been translated. But, until now, it also has to do with simple prejudice, a feeling that Brazil and its literature were not worthy of the world’s attention. From the perspective of readers here in the United States, one has to wonder, moreover, if part of Brazil’s still fraught reception here, has to do with the racism that has long infected U.S. culture. The case of Machado de Assis is particularly vexing in this regard, though it is also true that, particularly with the appearance, in 1962 and in a lively translation by James L. Taylor and William L. Grossman, of Gabriela, Clove and Cinnamon, Jorge Amado did enjoy a notable popularity in the United States. More perplexing to me was the relative lack of attention given to Amado’s Tent of Miracles, which, deftly translated by Barbara Shelby, appeared in the United States in 1971 and which makes several explicit comparisons between the racial situation in the United States and Brazil. Machado, on the other hand, is lauded by Harold Bloom who, having initially read Machado as a

“white” writer, came to learn that he was of a mixed race heritage and, consequently, that he was to be regarded as “the supreme black literary artist to date” (Genius 675; 674).

But, in terms of his reception here in the United States, would this racially based judgement have helped Machado or hurt him? It is not at all clear. While I am confident that Bloom meant to praise Machado, I am not sure he did him any favors. Is it that Bloom wants Machado to be recognized as a genius, a “supreme literary artist,” or as “the supreme black literary artist to date” (674)? One assumes both, that Bloom is trying to give a deserving but egregiously ignored writer his due, but to invoke race in any discussion involving the history, culture, and politics of the United States is to enter a critical debate that can be as imprisoning as it is liberating.

As comparatists used to like to say, Brazil’s literary *mirage*, the way its writers were perceived by outsiders, has not been as compelling as it should have been. And one would be naïve to believe that Brazil’s African heritage isn’t a factor in terms of how U.S.-based readers and critics respond to its writers, artists, and thinkers today. Race, many feel, is always involved. Even now, as we begin the third decade of the twenty-first century, Brazilian poetry, narrative, and drama are, beyond the ken of Luso-Brazilian scholars, hardly known in the United States, much less praised. Why? This is the question, and its answer explains why two of its greatest writers, Machado de Assis and Clarice Lispector, have, up until very recently, had such a difficult time gaining the respect and admiration they deserve. To understand this better, we need to look at the 1960s in the United States and its response to the phenomenon known as “The Boom,” the period when what was routinely referred to as “Latin American” literature first began, via translation, to gain the attention of American readers and the American critical establishment.

“The Boom” and Brazilian Literature

Up until the time Borges was being celebrated in France, the U.S. literary establishment had long disregarded writers from Spanish America and Brazil. Latin American literature was widely considered not worthy of serious attention. But there were exceptions. From his post at Yale University, Uruguayan critic, Emir Rodríguez Monegal denounced “the blind literary prejudice” that prevented Americans from embracing the new writing from Spanish America and Brazil that, in translation, was beginning to become available in the United States (“The New Latin American Literature in the USA” 3). But this prejudice against all things from Spanish and Portuguese America was real and it was deeply rooted in American culture. Apropos of this, Monegal reminded his readers that “Edmund Wilson, the brilliant and indefatigable polyglot, has steadfastly refused to learn Spanish, because he was and still is convinced that nothing has been written in the language that would justify his exertions” (“The New Latin American Literature in the USA” 3). Much the same, sadly, could have been said of Portuguese, which was even less widely studied in U.S. schools than was Spanish. As another example of American disdain for Brazil and Spanish America, Monegal adds that prominent critic and professor of English at Columbia University, Lionel Trilling, “once told one of his students that he had read Latin American literature, and that in his judgement it had only an anthropological value” (3). Noting the enthusiasm with which such writers as Borges, Neruda, Paz, Fuentes, Rosa, Machado, and Lispector were being received in Europe, Monegal then laments that, here in the United States, things were different (3).

Scholars interested in both Spanish American and Brazilian literature were painfully aware of this discrimination. And yet, seeing the excellence of writers like Borges, Julio Cortázar, Machado de Assis, Clarice Lispector, and Guimarães Rosa, we persevered. And the more we did, the more we saw the value of the comparative method. This is why, in my case, Monegal’s work was so influential. Knowledgeable about both Spanish American and Brazilian literature, he was clear about the danger of homogenizing them, of making them seem to be the

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

same, when we know how different they are. As Monegal wrote, in the “General Introduction” to volume 1 of the Borzoi Anthology, “Despite their common peninsular origin, Spanish America and Brazil have always been separate and apart, since the first days of the discovery and conquest of the New World” (xiii). This fact explains why, with very few exceptions, “Spanish American and Brazilian literature progressed in parallel but separate lines of development” (Monegal xiii). While comparatively trained Latin Americanists know this, our colleagues here in the United States may not, and this makes it very hard for them to appreciate how distinctive Brazilian literature, culture, and history really are.

It dismays me, but even today students and faculty in American English departments rarely, if ever, cite Monegal or his groundbreaking comparative work. I take this as a sign of a lingering lack of interest in Latin America. Had my colleagues done some reading beyond their particular areas of expertise, they would have learned how excellent Brazilian literature was and how relevant it was to their own interests. They would have realized, for example, that the early settlers of Brazil were, in the main, “less confrontational” in their “contact with native populations” than either the Puritans or the Spanish were” and that, in contrast to 1492 Spain, the Portuguese of 1500, who had learned to live with the Muslims, were “not absorbed by questions of doctrinal and racial purity,” as the Puritans, and, though to a much lesser degree, the Spanish were (González Echevarría, “Introduction,” The Oxford Book of Latin American Short Stories, 10). Had our specialists in what they view even as hemispheric “American” literature ventured beyond their intellectual comfort zones, they would have realized that Brazil was quite different, that it “was more open to European influence” than Spanish America was and, even more broadly, that it was receptive to “the commerce of ideas with the rest of the world” (González Echevarría, “Introduction,” The Oxford Book of Latin American Short Stories, 10; 15).

In the more specifically literary vein, they would have already known, as González Echevarría would later have to point out, largely for their benefit, that Machado de Assis “the best Latin American fiction writer” of the 1900s and that his innovative “techniques and grasp of the social world are more attuned to those of contemporary literature than any of the nineteenth-

century writers mentioned before. Not only does he usher in the twentieth-century, but in many ways he anticipates and exhausts it” (“Introduction,” The Oxford Book, 16). Thinking more globally, they would have also known that Machado ranks as “one of the best of all time anywhere,” and that In the Americas he is certainly on the level of Melville, Hawthorne, and Poe. No one in Spanish comes close to his polish and originality. A master of subtle psychological intrigues and of dramas involving the great questions vexing mankind” surpassing in this, I believe, his U.S. contemporary, Henry James, “Machado was devoted to Shakespeare, who, he said, wrote in ‘the language of the soul.’ He was also deeply influenced by biblical stories. Machado painted Brazilian society with elegant, satirical flair. He anticipates and equals Borges’ penchant for ironic detachment and authorial self-effacement, but his skepticism was less corrosive and more compassionate” (González Echevarría, The Oxford Book, 95). As we can clearly see from our more global, more comparative, and less prejudiced perspective in 2020, *mestre* Machado was the literary *craque* of his era, but, beyond the world of Luso-Brazilian scholars, he was denied the international acclaim that he is finally beginning to receive today.

Then and now, those here in the United States who specialize in U.S. literature still struggle, I fear, with an insularity that warps their reception of Spanish American and Brazilian literature. A new and more open-minded generation of students and scholars is doing better, but this old problem still persists. As John Brushwood put it in 1987, we Americans “are an intensely provincial people, in spite of the lives and money we have scattered around the globe. We resist foreign literature in general, and this basic position is exacerbated with respect to countries that are not financially or militarily powerful” (14; see also Rabassa, in Guzmán, 140-141). Unfortunately, this is still true today, though the times are slowly changing.

But back in the late 1959s, as French intellectuals began to hail Borges, American critics started to take notice of him, too. However, because structuralism had not yet been embraced by scholars here in the States, it was difficult for them to appreciate what Borges was doing. As they began to consider the to them strange Argentine writer, their attitudes about the value of what was suddenly and carelessly being referred to as “Latin American” literature began to

change. More even than before, however, the distinction between Spanish America and Brazil was simply lost on most Americans, literary critics included. It was with the appearance of the *Ficciones* in English translation, that the “Boom” established itself in the United States. It lasted, roughly, until the early 1970s, when, with the appearance of García Márquez’s 1967 novel, *Cien años de soledad* (brilliantly translated by Gregory Rabassa in 1970 as *One Hundred Years of Solitude*), it reached its apex. Rabassa’s role in the dissemination of both Spanish American and Brazilian literature cannot be overestimated, though it was the former that made an impression on Americans, not the latter. The sudden concern for Latin America (read Spanish-speaking America) undoubtedly had to do with the general anti-Communist tenor of the time and, more specifically, with the Cuban Revolution of 1959-1960. This event, coupled with the fact that Borges could now be read in English, led Americans to identify what they thought of as “Latin America” as Spanish America only. Except for those few people in academia and those many people in the U.S. State Department who paid attention to it, Brazil was lost in the shuffle.

Its language was not, however, as the U.S. government (keenly aware of the strategic importance of Brazil) declared Portuguese to be a “critical language,” and funded its study in many colleges and universities.¹ This led to a sharp rise in the number of young Americans who began to study Brazilian Portuguese and Brazilian literature. I was one of these.

To the extent that Brazil registered at all in the American consciousness of the 1960s, it was largely because of the lilting rhythms of the “Bossa Nova,” which had become immensely popular here. But its fascinating literature, with all it could have contributed to discussions of our roiling culture, was roundly ignored. As I look back on it now, this was a shame, since we Brazilianists and comparative Latin Americanists could have been adding a great deal to efforts to better understand and deal with the racism and violence that lashed the United States during that torturous period. Though it is no excuse to say this, the problem, I think, was that to be

¹ It is interesting to note in this regard that while Latin Americanists in general and Brazilianists in particular were aware, from what was being published in the newspapers, that the U.S. government was involved in the 1964 coup that ousted then President João Goulart, it was the Cuban Revolution, and by extension, Spanish America, that continued to occupy the attention of most Americans. Although Brazil was much more important to the United States than Cuba, it was overshadowed in the popular imagination.

studying Portuguese and Spanish (as opposed to English, French, or German) and Brazil and Spanish America (rather than focusing on the United States and Europe) at that time was considered to be wasting one's time on languages, literatures, and cultures that were held to be inferior and of little value.² As a result, those of us who did study these things, and who did so with great enthusiasm, were made to feel that we were second-class citizens in the American academy and that we lacked the authors and texts that would allow us to have anything of value to add to the great social, political, and economic discussions of the time. Even American programs in Comparative Literature, which were still too tethered to English, French, and German, could not see the value of allowing students to select Spanish and Portuguese as their primary languages and literatures. I am proud to say, however, that my Ph.D. program at the City University of New York, where I was able to work with a cohort of comparative scholars that included Gregory Rabassa, Raymond Sayers, and Ernesto Guerra da Cal, stood as a liberating exception to this reactionary and elitist tendency.

Although I was an undergraduate student from 1964 to 1968, I should have realized that writers like Machado de Assis, Clarice Lispector, and Guimarães Rosa were not inferior to anyone and, indeed, that it was we Americans who should have been paying attention to them! People certainly were in Europe, as Monegal pointed out. In the years since that time, I have often thought about how much light Machado, Clarice, and Rosa could have added to discussions of race, poverty, gender, and power structures in the United States of that era. As could a host of

² For American Brazilianists of the 1960s, the importance of Rodríguez Monegal cannot be overstated. It was Monegal, more than anyone else, who first demonstrated the value of both Spanish American and Brazilian literature and of thinking of them comparatively, as the components of what he thought of as an integrated but not homogenized Latin American literature. Two of his books, *El Boom de la Novela Latinoamericana* and *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, brought Spanish American and Brazilian literature together and proved how they could be profitably compared and contrasted. These two publications were immensely important for comparative Brazilianists of the period, though they were less so for specialists in Spanish America, who, at that time, were, with only a few exceptions, such as Monegal and two of my farsighted professors at the University of Iowa, Oscar Fernández and Mary Lou Daniel, still being encouraged to focus on Spanish and Spanish America only. What startled me, then and for many years afterwards, is that people in English departments paid no attention to Monegal's work, which, had they done so, would have opened up a wide range of teaching and research possibilities. The "Boom," for as important as it was, did not produce great numbers of students in English departments who were training to become "Americanists" to seriously engage with either Spanish American or Brazilian literature. This explains why, even today, the most insightful work on comparative and inter-American literature is still coming from Brazil and Spanish America. I have long argued, in fact, that, because of its unique history, Brazil has long been the leader in comparative hemispheric studies (see my *The Evolution of Literature in the Americas*).

other Brazilian narratives, poems, and dramas. But it did not happen. As far as I know, Machado was, with two exceptions,³ never even mentioned in non-specialist commentaries about the important literary texts of the time. And Machado had existed in good English translations since 1952, when, here in the U.S., the highly regarded New Directions Press brought out William Grossman's very serviceable translation, Epitaph of a Small Winner (see Fitz, "Reception," 33). The masterly and innovative Machado was elided in discussions of the "Boom." It was not until 1990 that a major American writer, Susan Sontag, would proclaim in the very influential journal, The New Yorker, that as marvelous as he was, she had relegated Borges to being only the second best writer ever produced by Latin America; for her, Machado de Assis, whom she had just discovered (in translation), was now the greatest (see Sontag). Seemingly surprised at how few Americans knew his work, Sontag also posited that Machado was even less known among Spanish language writers and readers than he was among English language writers and readers. While she was likely wrong about this point,⁴ her comment does underscore how egregiously underappreciated Machado was, even in 1990, outside of Brazil.

For better or worse, One Hundred Years of Solitude has become the embodiment of what Americans regard as "Latin American" literature. Even today that is the case, at least here in the United States, where his sprawling, foundational, and deeply mythic novel is still popular. Had Rabassa, who was fluent in Spanish, been a less skillful writer, the successful, if sometimes grudging, reception of Latin American literature in the U.S. would not have taken place. Or, if it had, it would have taken many years longer. His brilliant recreation of Gabo's great novel not only established the Colombian author as a literary figure of the first rank; it also secured for

3 The lone exceptions are John Updike, who wrote book reviews for The New Yorker magazine and who admired Spanish American and Brazilian literature, and, especially, the U.S. writer, John Barth, who happily acknowledges the liberating influence Machado's novels had on him when, in 1956 and as a fledgling author, he was struggling to complete his first novel, The Floating Opera (see Barth, Further Fridays 44-45; 165-167; 290; also Fitz 1986; and 1987; for more on the Machado/Barth connection, see also Barbosa).

4 The acclaimed Cuban writer, Guillermo Cabrera Infante, refers enthusiastically to Machado (and to the need to consider Brazilian literature as part of Latin American literature) in an interview conducted with Rita Guibert in 1972 (see Guibert 422-423).

Spanish American literature a permanent place in the American consciousness, one that has lasted to the present day.

But for those of us who are interested in the reception of Brazilian literature abroad, the important point is this: Rabassa, who had spent time in Brazil on a Fulbright grant, loved Brazilian literature and sought always to promote it. His Ph.D. from Columbia University was, in fact, in Portuguese (a language for which he had a special affection) and not Spanish. Greg was an early champion here in the States of several Brazilian writers, notably Nélida Piñon, Dalton Trevisan, Osman Lins, Machado de Assis, and Clarice Lispector, whom he had met during his sojourn in Brazil. Deeply impressed by her talent, he rendered her great 1961 novel, *A Maçã no Escuro*, as *The Apple in the Dark*, which, in 1967, the prestigious publishing house, Alfred A. Knopf, was pleased to publish. But, alas, it has been to little or no avail. With two notable exceptions (which I shall discuss in a moment), Brazilian literature continues to be little studied here in the United States, even by scholars who think of themselves as Latin Americanists or as Americanists in the more hemispheric sense.

This is a shame, since, as we know, much of the best literature in the Americas comes from Brazil. Its long literary history sparkles with some real gems, including (just to name a few) Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Castro Alves, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, and Guimarães Rosa. And, indeed, this fact gives us hope for better days ahead. A new generation of Latin Americanists is recognizing the worth of Brazilian writing and seeking to study it, along with Spanish American letters, in a comparative context. My home, Vanderbilt University, in fact, offers a Ph.D. track that combines the study of Brazil and Spanish America. As I have shown in much of my own work, such a comparative approach allows for Brazilian literature to become the basis for a larger, more hemispheric sense of American literature in general.

This new and exciting field is widely known as inter-American study, and those who focus on Brazil, its literature, history, and culture, are leading the way in its development. Spanish Americanists tend more and more to see the value of including Brazil in their studies,

though American English departments continue to think only of Spanish and Spanish America when imagining the rest of the Americas. This has greatly complicated the development of inter-American literary studies here in the United States, where students and scholars concentrating in American literature (still too often defined by American English departments only as the literature of the United States) must free themselves from the binary, English/Spanish, yoke and begin to read more deeply in the literature of Brazil. Even if it has to be in translation. In the meantime, comparatists from Latin America and even Canada, who have a less exclusive and possessive view of what it means to be “American,” are doing the cutting edge work. In this context, the name of Brazilian scholar, Zilá Bernd stands out, along with that of Márcio Bahia, as do those of Canadians Hugh Hazleton, Albert Braz, Amaryll Chanady, Gérard Bouchard, and Jean Morency⁵. This makes sense, because, after all, who understands the larger American experience, the good, the bad, and the ugly of it, than the Spanish Americans, the Canadians, and the Brazilians? Involving a wide range of disciplines, including history, economics, political science, and environmental studies, the inter-American approach is a big part of our collective future, and Brazil is key to it.⁶

The Translation Question

Although the question is moot, I would say that, overall, Brazilian literature has fared reasonably well in translation. While it has still not been translated in depth as much as it needs to be, its most defining texts have been. There are some exceptions to this view, but these can be explained partly by the fact that the original texts were so original, and so deeply rooted in their

⁵ Morency, building on the work of Zilá Bernd and Wlad Godzich, integrates Brazil into the inter-American context by comparing and contrasting it to the Canadian situation, including both its English and French traditions (15-18).

⁶ As scholars Silvia Spitta and Lois Parkinson Zamora point out, “The most powerful comparative literature association in the hemisphere is located in Brazil. Founded in 1986, ABRALIC now numbers more than two thousand members and publishes the *Brazilian Review of Comparative Literature* and the bulletin *Contraponto*” (204).

language, that they make their translations into English, at least, all but impossible. Two prose fiction texts of this sort, both canonical, come to mind immediately: Mário de Andrade's Macunaíma (1928) and Guimarães Rosa's Grande Sertão: Veredas (1956). Clarice Lispector's Água Viva (1973) might be considered in the same vein, though, as one of the people involved in the original English translation of this extraordinary text, I would say that, on balance, it can be reproduced more faithfully in English than can these other two also extraordinary narratives.⁷ The role of language in Água Viva is different from its role in Macunaíma and Grande Sertão: Veredas, though it does exude an ontological and epistemological affinity with Rosa's epic text. More than Mário's fabulous yet comic epic, the poetic and philosophic language of Água Viva and Grande Sertão: Veredas pushes always in quest of understanding, of seeking answers to the eternal questions of human existence: who are we and how do we know?

Of these three novels, one, Água Viva, has been re-translated by Stefan Tobler, while the other two, Macunaíma and Grande Sertão: Veredas, are said to be undergoing re-translation. One hopes that these new translations will be successful and that they will inspire new interest in Brazilian literature, here in the United States but globally as well.

But if The Stream of Life did not appear in time to be considered part of the "Boom" period, Clarice's The Apple in the Dark, which, in 1967, appeared in Rabassa's pitch perfect English translation, most certainly did. And yet it did not receive any acclaim as a "Boom" novel. Why? The answer, I believe, has to do with how different it was in comparison with the Spanish American novels that were appearing around the same time. Lispector's dense, probing narrative simply did not demonstrate the kind of "magical realism" writing that, in the U.S. critical establishment, had already come to define what "Latin American" literature was. Neither did the work of Machado de Assis. American critics had gone from ignoring literature from Spanish America and Brazil completely to suddenly thinking that it was all "magical realism" and nothing else. Brazilian writers, for whom this kind of writing had never been much cultivated, were shunted aside for being different, for not fitting the now firmly established but

⁷ In 1989, Elizabeth Lowe and I translated Clarice's text as The Stream of Life.

quite restrictive stereotype that “magical realism” had come to be in the American critical community. Here in the United States, our intellectual establishment simply does not know what to make of Brazilian literature.

Brazilian Literature and the Advent of World Literature

While it still needs to have more of its writers translated, there can be no doubt that today, in 2020, Brazilian literature is rapidly gaining status as a major World Literature. The times, as I said before, are changing, and this time in favor of Brazil. For those who do not know Brazilian literature, this phenomenon is startling, but for those of us who do know it, it is no surprise at all; indeed, our question is this: Brazil has been a global player since 1500, so what took the rest of the world so long to see us as such? From the very beginning, Brazil, thanks to its oceanic Portuguese heritage, was plugged into a global system of commerce and the circulation of ideas. Unlike Spain, which, in 1492, chose to close itself off from what it feared would be corrupting influences from abroad, Portugal was, by 1500, already in the process of opening itself up to “the Other” and embracing what we today would term globalization. This process had a dark and bloody side, of course,⁸ and this must never be minimized, but it also gave Brazil a taste for the international and a desire to be part of the global experience. It is no surprise, therefore, that its writers, artists, and thinkers would be so receptive to ideas from beyond their borders. We can see this receptivity to foreign modes of thought throughout Brazil’s literary and cultural history. Indeed, one can trace this tendency back to colonial times, when, in contrast to Spanish America, Brazil kept its ports open to world traffic and new modes of thought. In his widely cited What Is World Literature?, David Damrosch highlights the synthesizing ethos of Brazilian *Modernismo* to support his argument about the viability of world literature as a new discipline, while in Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel, Héctor Hoyos argues that Latin America, which,

⁸ I refer here to Brazil’s long struggle with the consequences of colonialism, racial discrimination, and exploitation.

importantly, he defines as including Brazil, finds itself today in a position to teach the world much about our common need for justice, mutual respect, and environmental awareness. While Hoyos does not elaborate on Machado de Assis as a global novelist, he might well have, since, as K. David Jackson writes, Machado already ranks as “one of the greatest writers produced by the Americas,” though he is also fast becoming “one of the fundamental authors of world literature” (6; 7).

The same thing can now be said of Clarice Lispector, who, like her Brazilian countryman, Machado de Assis, has gained a world-wide following. If Machado had been read here in the States as a “black writer,” along the lines of Bloom’s designation, he might well have gained a renown that has otherwise so far largely eluded him. On the other hand, being stigmatized a “black writer” as opposed to being a “writer,” might well have worked against him, limiting him in ways that would be counterproductive to his general reception and to his status as a pioneer theoretician of the modern novel form (see Fitz, Machado de Assis and Narrative Theory). This sort of straitjacketing categorization is not uncommon to writers, artists, and intellectuals here in the U.S., where people are often labeled as “Black,” “Jewish,” “Native American,” “Marxist,” or “Feminist” and nothing else, and it could easily have hurt Machado’s reception here.

The case of Clarice Lispector is a little different. After being praised by French critic, Hélène Cixous and hailed as the progenitor of *écriture féminine*, Lispector quickly became a staple of Women’s Studies programs here in the United States.⁹ According to Verena Andermatt Conley, “Cixous begins her reading of Lispector with” Água Viva, a text she says “overwhelmed” her” (vii). “In it,” Cixous “finds the finest practice of *écriture féminine*,” a kind of writing that, for Cixous, “leads to an undoing of the hierarchies and oppositions that determine the limits of most conscious life” (Conley vii). While all Brazilianists rejoiced at the new international recognition that was being lavished on Clarice, some of us also felt that Cixous was denaturing Clarice and making her appear to be more nurturing than she often was. As Lispector

⁹ Between 1980 and 1985 especially, Cixous promoted Lispector in the seminars she taught at the Université de Paris VIII – Vincennes at Saint Denis and at the Collège International de Philosophie.

scholar, Marta Peixoto, wrote, “The ‘truth’” Cixous “finds in Lispector is compromised and limited by Cixous’s own need for her to typify a feminine libidinal economy manifested in traditional feminine stereotypes of the Nurturing Woman: woman as mediator, as benevolent nature, as Good Mother” (47). While this line of interpretation is not without its textual evidence, it is far from the only way, or even the most accurate way, to read Clarice. But to take Cixous’s approach only is to come away from the Brazilian writer with an interpretive stance that “diminishes and restricts the more ample dynamics of a text that can observe just as intensely harsh interactions and can itself be unsparing and aggressive toward the reader” (Peixoto 48). As a result of Cixous’s rather appropriative reading of Lispector, a difference of opinion now exists between readers who base their opinions on what the esteemed and highly influential French critic has opined rather than on the more complicated and more complete picture a great many Brazilian and American critics have offered. But this is often what happens when, limited by the number of works that exist in a translation they can read, commentators in a foreign culture respond to a writer who comes to them from a very different culture.

In Women’s Studies Programs here in the United States Clarice was being read in English translation, but as her reputation grew, and especially as it grew among American devotees of French feminist theory, her fame also began to spread to American English departments, where today she has gained status as a female writer who plumbs the depths of the modern woman’s experience. She is all of that, and more, however.

As I try to explain in a new book, Clarice’s appeal to the global audience today has to do with the many different but always intensely human voices she presents to her readers (see Fitz, Clarice Lispector: From Brazil to the World, unpublished ms.). We have, in her works, a Clarice who, in her own unique way, is feminist, though we also have other Clarices who are political, erotic, funny, poetic, and philosophic, and it is this multiplicity of identities that attracts people, women as well as men, around the work.

Conclusion

The question of influence and reception, so central to comparative literature as a discipline, is today more important than it has ever been. In an age of almost instantaneous communication, the speed at which writers and texts from around the world intermingle with each other has broken down old hierarchies and opened eyes to new possibilities. With its rich and diverse literature, Brazil is a culture that is already benefitting from this seismic shift in global awareness. Much of this will have to do with the number and quality of translations that its literature can inspire, but of even greater importance will be the number of critical studies we write that integrate Brazilian letters into the mainstream of world literature. A generation of brilliant writers, including Regina Rheda, J. P. Cuenca, and João Gilberto Noll, among many others, are making their names known to readers everywhere. Brazilian literature has an abundance of outstanding writers and texts and it is the comparative method that will allow us to bring them to the attention of the global audience.

References

Barth, John. Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Non-Fiction, 1984-94. New York: Little, Brown and Company, 1995.

Barbosa, Maria José. “Life as an Opera: *Dom Casmurro* and *The Floating Opera*.” Comparative Literature Studies 29, 3 (1992): 223-37.

Bloom, Harold. Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds. New York: Warner Books, 2002.

Brushwood, John. “Two Views of the Boom: North and South.” The Latin American Literary Review, a special issue, “The Boom in Retrospect: A Reconsideration,” Yvette E. Miller and

Raymond Leslie Williams, editors. *The University of Pittsburgh*, vol. XV, no. 29 (January-June, 1987): 13-31.

Conley, Verena Andermatt. “Introduction.” Reading With Clarice Lispector, translated, edited, and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990: vii-xviii.

Damrosch, David. What Is World Literature? Princeton: Princeton University Press, 2003.

Fitz, Earl E. Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context. New York, the Modern Language Association: 2005.

_____. Clarice Lispector: From Brazil to the World. An as yet unpublished ms.

_____. The Evolution of Literature in the Americas: A Timeline and Commentary. An as yet unpublished ms.

_____. “The Influence of Machado de Assis on John Barth’s *The Floating Opera*.” The Comparatist 10 (1986): 56-66.

_____. “John Barth’s Brazilian Connection.” New World 2, 1-2 (1987): 123-138.

_____. Machado de Assis and Narrative Theory: Language, Imitation, Art, and Verisimilitude in the Last Six Novels. Lewisburg: Bucknell University Press, 2019.

_____. “The Reception of Machado de Assis in the United States During the 1950s and 1960s.” The Luso-Brazilian Review, vol. 46, No. 1 (2009), a Special Issue with Pedro M. Monteiro, Guest Editor: 16-35.

González Echevarría, Roberto. “Introduction.” The Oxford Book of Latin American Short Stories, Roberto González Echevarría, editor. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997: 3-22.

González Echevarría, Roberto, Enrique Pupo-Walker, and David Haberly. “Introduction to Volume 3,” The Cambridge History of Latin American Literature, vol. 3, Roberto González Echevarría and Enrique Pupo Walker, General Editors. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996: 1-10.

Guibert, Rita. Seven Voices: Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert, trans. by Frances Partridge and with an Introduction by Emir Rodríguez Monegal. New York: Vintage Books, 1973.

Guzmán, María Constanza. Gregory Rabassa's Latin American Literature: A Translator's Visible Legacy. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.

Hoyos, Héctor. Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel. New York: Columbia University Press, 2015.

Jackson, K. David. Machado de Assis: A Literary Life. New Haven: Yale University Press, 2015.

Lispector, Clarice. Água Viva, translated by Stefan Tobler. New York: New Directions Press, 2012.

_____. The Stream of Life, trans. by Elizabeth Lowe and Earl Fitz, and with a Foreword by Hélène Cixous. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1989.

Monegal, Emir Rodríguez. El Boom de la novela latinoamericana. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

_____, editor, with the assistance of Thomas Colchie. The Borzoi Anthology of Latin American Literature, volumes I and II. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

_____. "The New Latin American Literature in the USA." Review '68. New York: The Center for Inter-American Relations, 1969: 3-13.

Morency, Jean. "Forms of European Disconnection in Literature of the Americas," translated by Nicole Santilli and Barbara Godard. Topia: Canadian Journal of Cultural Studies, num. 2 (spring 1998):11-21.

Peixoto, Marta. Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Sontag, Susan. "Afterlives: The Case of Machado de Assis." The New Yorker, 7 May, 1990: 102-108.

Spitta, Silvia, and Lois Parkinson Zamora. "Introduction: The Americas, Otherwise." Comparative Literature 61, 3 (2009): 189-208.

A natureza (do/e o)animal - Ambiente e mundo na obra de João Guimarães Rosa

ETTORE FINAZZI-AGRÒ
SAPIENZA UNIVERSIDADE DE ROMA

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.

Franz Kafka, “Wunsch, Indianer zu werden”.

Mit allen Augen sieht die Kreatur das Offene. Nur unsere Augen sind wie umgekehrt und ganz um sie gestellt als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.

Rainer M. Rilke, “Die achte Elegie”.

A certa altura da sua tateante “proseação”, da sua narrativa reticente, confessando aos poucos a sua metamorfose de homem em onça, o protagonista de “Meu tio o Iauaretê”, questionado, evidentemente, pelo seu interlocutor, sobre a possibilidade de recuperar os cavalos dele que se espalharam pelo mato, ele responde: “posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso”.¹ Sabemos da preocupação com o espaço e com a sua de-finição que acompanha, de modo constante, a escrita rosiana e que se manifesta já no título da sua obra-prima entrecruzando e tentando combinar a grandeza do sertão com a tortuosa linearidade das

¹ João Guimarães Rosa. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. II, p. 826. Todas as citações dos textos de Guimarães Rosa serão tiradas desta edição, abreviada, de agora em diante, FC.

veredas, ou melhor, a abertura infinita da dimensão sertaneja (onde “os pastos carecem de fechos”) com a vontade de desvendar a lógica que reparte em tantos lugares demarcados o inefável de um espaço sem limites, de um “lugar sertão” que, sem fim, “se divulga”.

No caso da estória do homem-jaguar, todavia, nos deparamos com uma (não) pessoa que já assumiu a natureza do animal, encarando o mundo desde um ponto de vista que não é mais humano e isso leva necessariamente a nos interrogar sobre a percepção do espaço por parte de quem já não enxerga os limites entre as coisas, como, aliás, entre as instâncias éticas, entre o bem e o mal. Nessa condição de indistinção em que se encontra o personagem rosiano parece até incongruente o uso do deíctico *aqui*, visto que não pode existir indicação pontual numa situação totalmente fora de qualquer ordem humana, fora de toda medida espacial. De fato, nesse mundo “muito lugaroso” não pode existir nenhuma distinção entre *aqui* e *ali*, entre perto e longe, entre interno e externo, tanto assim que o narrador declara logo para o seu interlocutor que pergunta sobre a sua moradia: “Isto não é casa...É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo”.²

Como se vê, no linguajar confuso do homem onça, a afirmação da identidade naufraga na dispersão de um espaço indefinido, o que torna os pronomes demonstrativos (*isto*) e pessoais (*eu*) indicadores só de uma ausência de referentes, preenchendo o lugar do nada – ou melhor, de um nada-que-é, ocupando, em todo caso, um espaço no seu não-ser e no seu não-ter-lugar. De fato, quem deixou de existir como indivíduo não tem outra possibilidade senão aquela de vincular a sua sobrevivência inumana a um *aqui* descorrelato e ilocável, tanto assim que, na longa lista dos nomes que ele apresenta ao seu interlocutor, ele menciona Macuncozo, nome que “era um sítio de outro dono, é – um sítio que chamavam de Macuncozo”, concluindo todavia: “agora, tenho nome nenhum, não careço”.³ Nome impróprio, então, se relacionando com um lugar de que ele não é patrão, nem fazendeiro nem morador, mas apenas – e de modo indiferente – um *aqui* ou um *ali* onde ele dormiu e comeu, um *habitat* indefinido

² FC, II, 825.

³ FC, II, 840.

onde ele matou onças e foi quase matado por elas, sobrevivendo a si mesmo, ou pelo menos, a si mesmo como sujeito dotado de nome.

“Antonio de Eiesus”, assim batizado pelos “missionários” por vontade paterna, abandona, portanto, o seu status de indivíduo dotado de nome para se abandonar a uma condição inominada e com tantos nomes (“Ah, eu tenho todo nome”).⁴ Essa falta, todavia, não só se resolve numa plenitude potencial, mas permite ainda ao personagem-bestializado de conhecer os nomes das outras feras que rodeiam o seu *habitat*:

Eh, isto aqui, agora eu não mato mais não: é jaguaretama, terra de onças, por demais... Eu conheço, sei delas todas. (...) Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. Até...⁵

A nomeação impede ao Tonico/Tonho Tigreiro, que se afastou do pai branco e da “civilização”, de matar aqueles jaguares que se tornaram parentes dele. De fato, quem abandonou o seu estatuto de sujeito dotado de nome, quem deixou de ser pessoa escolhendo se refugiar no impessoal vê, no nome próprio atribuído às feras, na sua individuação, um obstáculo intransponível que lhe proíbe de continuar matando onças. Na perda de si mesmo e no seu anonimato, ele reconhece, enfim, os seus semelhantes, numa paradoxal reviravolta do pensamento pela qual, na falta de *logos* e no estranhamento, Macuncozo descobre a sua identidade pré-humana, inefável e inapelável, sendo todavia à altura – justamente pelo fato de entender finalmente a lógica e a língua dos bichos que o rodeiam – de dar um nome a aquela origem ferina que é o seu (e o nosso) fundamento recalcado.

Que a condição animal se ligue à questão da subtração dos conotados humanos, ou melhor, com um ser que é só através de uma negação abismal do sujeito, é um assunto que Guimarães Rosa já tinha enfrentado e que encontramos, aliás, no centro da reflexão teórica

⁴ FC, II, 840.

⁵ FC, II, 837.

ocidental, a partir da filosofia clássica até a contemporânea. O escritor mineiro, com efeito, tinha tratado o tema da relação entre humano e ferino sobretudo na “primeira” estória “O espelho”, onde, como se sabe – num desses famosos monólogos dialogais aos quais ele confiou com frequência a sua interrogação sobre o ser e o mundo ou sobre o nosso ser-no-mundo – se nos apresenta um personagem que quer chegar a descobrir a sua “verdadeira essência”, ou seja, aquilo que fica aquém da sua aparência ou da sua máscara humana.

O conto todo, nesse sentido, é atravessado pela inquietação sobre o limite entre certidão e aparência, ou melhor, sobre a consistência real do sujeito na relação com o seu lado pré-humano. E nessa procura vertiginosa de um fundamento, a passagem pelo estágio ferino é logo pensada como inevitável:

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, lembrar seu facies, é fato. Constato-o, apenas longe de mim puxar à bimbalha temas de metempsicose ou teorias biogenéticas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara do assunto. Que acha? Com caras e cabeças ovinas ou equinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar nos conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Confirmei-me disso.⁶

O parentesco com o jaguar, que irá voltar com mais implicações e consequências em “Meu tio o Iauaretê”, é aqui assumido, como se vê, como ponto intermédio do processo de desvelamento de uma identidade radical, coincidindo, porém, com a descoberta de uma não-essência, de uma subjetividade vazia e sem correlação objetiva sobre a qual assenta a aparência de um Eu – numa queda que precipita o sujeito do *Grund* no *Abgrund*, num fundamento que, fatalmente, “vai a fundo o some”.⁷

O “brilhante e polido nada”, com o qual se depara o protagonista de “O espelho” na conclusão trágica do seu experimento, representa, de modo icástico e, ao mesmo tempo,

⁶ FC, II, 449.

⁷ Cf. Giorgio Agamben. *Il Linguaggio e la Morte*. Torino, Einaudi, 1982, p. 49.

emblemático, a ausência constitutiva do sujeito. Esse personagem sem nome e, no fim, sem vulto, vai, como se sabe, recuperar aos poucos a sua cara, graças a “sofrimentos grandes” e a um sentimento amoroso que lhe ensina “a conformidade e a alegria”, embora não o rosto original que os outros ainda veem mas “o ainda-nem-rosto”, “não mais que rostinho de menino, de menos-que-menino”.⁸ Despertado pela acumulação de sentimentos e sensações, “de soltos instintos” o humano volta a emergir, “qual uma flor pelágica, de nascimento abissal”, sem todavia conseguir apagar “a persistência do animal” – que se alimenta, justamente, “de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória”.⁹

É exatamente nessa condição abissal que Guimarães Rosa se coloca, nos coloca e coloca o protagonista de “Meu tio o Iauaretê”: nessa condição de progressivo afastamento em relação à identidade pessoal, na qual, perdendo aos poucos os conotados humanos, se perdem todos os pontos de referência, deixando o sujeito numa situação de indiferença. Esse balançar do homem-onça na latência de um mundo sem fronteiras certas o obriga, de fato, a se orientar, em relação ao espaço e ao tempo, apenas através dos lugares por ele atravessados e dos ruídos dos animais que habitam nas redondezas:

Nhã-hem, é barulho de onça não. Barulho de anta, ensinando o filhote a nadar. Muita anta, por aqui. Carne boa. (...) Nhor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão do mato piando. Quem gritou foi lontra com fome. Gritou: – Irra! Lontra vai nadando vereda-acima. Eh, ela sai de qualquer água com o pêlo seco... Caipivara? De longe mecê escuta a barulhada delas pastando, meio dentro, meio fora d'água... Se onça urrar, eu falo qual é. (...) Cê ouviu o roró d'água? Onça deve de tá danada. Toda molhada de mururu de arvalho, muquiada de barro branco da beira de rio. Evém ela.. Ela já sabe que mecê tá aqui, esse seu cavalo. Evém ela...tuxa morubixa. Evém... Iquente! Oi cavalo seu barulhando com medo.¹⁰

⁸ FC, II, 442.

⁹ FC, II, 441.

¹⁰ FC, II, 840-41.

Um universo noturno, então, onde o único sentido possível para se orientar é o ouvido (aguçado, aliás, pelo gosto e pela fome: “carne boa”), ou melhor, um espaço que pode ser delimitado apenas pelos sons ou pelos ruídos, um pouco como aquele que Guimarães Rosa tinha projetado em volta do Chefe Ezequiel, preocupado com o aparecimento do diabo¹¹ – que, de resto, é mencionado também pelo onceiro, no meio da sua listagem das vozes animais: “Ô homem doido... Ô homem doido.. Eu – onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta”.¹²

Se o demônio está nos detalhes, aqui, como já em “Buriti”, os restos sonoros dos versos desconectados delineiam ou evocam de imediato a presença do Maligno, assim como outros pequenos indícios sensoriais espalhados pelo texto de “Meu tio o Iauaretê”. De fato, eu já indiquei, num ensaio anterior,¹³ a semelhança entre o que acontece com Riobaldo durante a sua tentativa de fechar o pacto diabólico nas Veredas Mortas e a descrição da transformação em onça por parte de Macuncozo: em ambos os casos, temos a aguda sensação de frio e o desmaio (“Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo. [...] Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais.”)¹⁴ que parecem ser os sinais de uma transmutação de natureza, de uma mudança de *status* marcada pela presença ausente do Demo:

Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupeio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma caimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso...

11 *Sobre a figura do Chefe Ezequiel e sobre a sua escuta obsessiva dos versos animais, vigiando pela vinda da Morma, personificação do Demo* (cf. FC, I, 906-08), veja-se, pelo menos, o belo ensaio de Ana Luiza Martins Costa, “O mundo escutado”, in *Scripta*, v. 9, n.17 (2º sem. 2005), pp. 47-60.

12 FC, II, 840-41.

13 “Nada, nosso parente: uma leitura de «Meu tio o Iauaretê»”, in *Remate de Males*, n. 14 (1994), pp.129-39 [e em particular: nota 25, p. 134].

14 FC, II, 270.

*Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado para querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim...*¹⁵

Como em todas as metamorfoses, de resto, a passagem de uma condição a outra pode ser avaliada tanto como uma involução ou uma perda, quanto como uma evolução ou um acréscimo: no nosso caso, perpassar os confins do humano poderia, com efeito, ser pensado seja como um ir além seja como um voltar aquém do sujeito, sendo enfim possuído por uma instância que pode ser tanto benéfica quanto maligna, despindo, em todo caso, o indivíduo da sua identidade habitual.

Nesse sentido, seria bom lembrar a diferença, teorizada por Martin Heidegger, entre objeto inanimado, animal e homem: o primeiro marcado pela “ausência de mundo”, o segundo pela “pobreza de mundo” e o terceiro, enfim, definido como “formador de mundo”. O filósofo alemão, nos seus *Conceitos fundamentais da metafísica*, dedicou sobretudo à distinção entre a condição animal e a condição humana páginas memoráveis, fugindo de toda definição simplista do homem enquanto “animal racional”, ou melhor, enquanto animal dotado de *logos* (*zoon lògon échon*, na famosa definição aristotélica). Ele, com efeito, fundamentou a diferença entre as duas naturezas a partir da respectiva relação com o mundo, distinguindo entre uma carência e uma in-formação, mas tendo todavia o cuidado de não colocar os dois termos numa posição hierárquica, pensando o não-ter do animal como inferior a respeito da capacidade de configurar a realidade por parte do homem.

*Se falamos de uma pobreza de mundo e de uma formação de mundo, isso não deve desde o início ser entendido no sentido de uma ordem hierárquica de natureza avaliadora (...) O pobre não é de forma alguma simplesmente o “menos”, o “menor” em relação ao “mais” e ao “maior”. Ser pobre não significa simplesmente não possuir nada ou pouco ou menos do outro, mas ser pobre significa prescindir.*¹⁶

¹⁵ FC, II, 845.

Esse modo de se relacionar com o mundo comporta então, para o animal, por um lado, um estreitamento da perspectiva – que o relega num ambiente (in)determinado, nesse espaço definido e, ao mesmo tempo, indefinido que chamamos em geral de *habitat* – mas, pelo outro, a possibilidade de de-morar naquilo que Rilke tinha definido como o *Aberto*:

Enquanto o homem tem sempre diante de si o mundo, está sempre “de frente” (gegenüber) e nunca tem acesso ao “puro espaço” do fora, o animal se mexe, por contra, no aberto, num “nenhures sem não”.¹⁷

Na interpretação do pensamento heideggeriano por parte de Giorgio Agamben encontramos, de fato, uma contundente avaliação da natureza do animal em relação ao espaço e ao desvelamento do ser por parte dele – um pensamento, repare-se, que se coloca na esteira de Rilke e, ao mesmo tempo, em oposição a ele. Adotando uma perspectiva ecológica não tradicional, o posicionamento do ferino e do selvagem no âmbito do mundo os coloca, segundo Heidegger, numa situação ambígua, ou melhor, numa condição liminar, pela qual eles balançam num entre-lugar, tendo acesso a uma verdade, a uma essência que não conseguem compreender mesmo sobrevivendo nela.

Nesse sentido, não posso concordar de todo com um jovem e brilhante pensador italiano e com a sua afirmação que “a filosofia contemporânea é uma questão de vida na periferia. Somos cientes do nosso papel marginal e temos compreendido que a ecologia é muito mais importante da nossa metafísica”.¹⁸ De fato, como mostrou Heidegger, pensar o nosso estar – embora periférico, liminar – no mundo significa repensar, nos moldes da metafísica, a nossa relação com a realidade circunstante, incluindo nela o ambiente (animal,

¹⁶ Martin Heidegger. *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza– Solitudine*. Genova: Il Melangolo, 1999, p. 253 [trad. minha] (ed. or.: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1983, § 46).

¹⁷ Giorgio Agamben. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002, p. 60 [trad. minha].

¹⁸ Leonardo Caffò. *La vita di ogni giorno. Cinque lezioni di filosofia per imparare a stare al mondo*. Torino: Einaudi, 2016, p. 114. Do mesmo autor – e sempre na perspectiva de um ultrapassamento do antropocentrismo e de uma marginalização do homem em relação ao animal – vejam-se ainda: *Flatus vocis. Breve invito all'agire animale*. Aprilia: Novalogos, 2012; *Adesso l'animalità*. Perugia: Graphe.it, 2013; *Margini dell'umanità. Animalità e ontologia sociale*. Milano – Udine: Mimesis, 2014.

vegetal ou inanimado) diante do qual está o homem, com a sua incapacidade de penetrar no *Aberto*, senão aceitando se despir da sua identidade, senão desistindo, como o narrador de “O espelho”, da ilusão de gozar de uma “existência central, pessoal, autônoma”.

Com isso, evidentemente, não pretendo colocar no mesmo plano o físico e aquilo que o transcende, mas lembrar mais uma vez como a relação entre *phýsis* e *nómos* ocupa um lugar central na reflexão filosófica, se articulando até com questões de caráter místico-religioso – como o demonstra aliás, nos anos mais recentes, a atenção prestada pela Igreja católica aos temas ambientais, sintoma de uma reflexão sobre o destino supranatural do homem em relação à natureza. De resto, tratando do relacionamento do animal com o mundo-ambiente, ainda Heidegger parece utilizar argumentos que podem ser comparados com questões teológicas. Ele, de fato, depois de ter definido “atordimento” (*Benommenheit*) do animal “a essencial subtração de qualquer percepção de algo enquanto algo” e depois de ter afirmado que esse atordimento “é a essência do animal”, chega a relacionar essa falta com o seu demorar num *Aberto* que, de fato, ele não tem a possibilidade de entender na sua essência.¹⁹ O comentário de Agamben pode esclarecer o sentido profundo dessa fundamental ambivalência:

Heidegger parece aqui balançar entre dois polos opostos, que lembram de certa forma os paradoxos do conhecimento – ou melhor do não-conhecimento – místico. De um lado, o atordimento é uma abertura mais intensa e arrebatadora de qualquer conhecimento humano; do outro lado, ele [o animal], não sendo à altura de desvelar aquilo que o desinibe, fica fechado numa opacidade integral. Atordimento animal e abertura ao mundo parecem assim estar em relação entre eles como teologia negativa e teologia positiva, e a relação entre eles é tanto ambígua quanto aquela que, ao mesmo tempo, opõe e liga, numa cumplicidade secreta, a noite obscura do místico e a clareza do conhecimento racional.²⁰

É bom lembrar, aliás, como, neste ponto, a reflexão de Heidegger tenha sido francamente contestada por uma parte da “filosofia da animalidade” que tanta importância

¹⁹ Martin Heidegger, *op.cit.*, pp. 316-17.

²⁰ Giorgio Agamben. *O aberto*, cit., pp. 62-63 [trad. minha].

assumiui nos últimos anos. A postura declaradamente ecológica (ou melhor, eu diria, “zoo-biológica”) dessa reflexão sobre a natureza ferina do homem – tomando, em vários casos, como ponto de partida as considerações de Jacques Derrida contidas num ciclo de palestras intitulado *L’animal que donc je suis* (publicado póstumo)²¹ –, chega a definir a possibilidade de um pensamento que, revogando o sujeito enquanto tal, chegue a “pensar individualidades não subjetivadas”,²² se aproximando, assim, de um modo de pensar em conjunto homem e animal.

Nessa perda do Eu, nesse apagamento daquilo que faz de um indivíduo algo de reconhecível em relação ao Tu, nessa volta ao anonimato, enfim, pela qual somos ou tentamos ser apenas o Ele, se podemos ver, por um lado, um movimento de libertação das constrições sociais, das regras biológicas ou simplesmente lógicas, devemos, por outro lado, ser previamente conscientes de que, a partir dessa imersão numa situação de abandono, perdemos qualquer chance de readquirir o estado anterior, ou seja, que não é permitida uma volta atrás (como mostra, aliás, “O espelho”). E se, por um lado, essa imersão numa condição “zoológica” possibilita, finalmente, a libertação de qualquer condicionamento “biológico” (ou “bio-político”), temos, por outro lado, a obrigação de saber de antemão que o nosso destino é a rasura de qualquer traço humano que nos permita perceber racionalmente a nossa condição, levando-nos a balançar entre vida e morte, entre sujeito e objeto, entre mente e corpo, naquela situação de obnubilação e de *Angst* que, ainda Heidegger, definiu como um estado em que “nós próprios, estes homens que somos, no meio do ente nos sentimos esvaecer com ele. É por isso que, em última análise, não sou “eu” ou não és “tu” que te sentes estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento deste estar suspenso onde nada há em que apoiar-se”.²³

Dentro dessa angustiante e desnorteada sensação de queda no abismo do nada não é mais possível, evidentemente, algo como um pensamento, ao menos que não exista, por

21 *L’animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006 [trad. ital.: *L’animale che dunque sono*. Milano: Jaca Book, 2006].

22 Felice Cimatti. *Filosofia dell’animalità*. Bari: Laterza, 2013, p. 150.

23 Martin Heidegger. “Che cos’è metafisica?”, in *Seignavia*. Milano: Mondadori, 2010, p. 68 [trad. minha].

paradoxo, um pensamento que pensa apenas contra si mesmo, um pensamento do nosso puro ser-nada ou do nosso impuro ser-aí. Como nos esclarece Bacuriquirepa:

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo tão bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar.

24

É justamente por causa desse pensamento “aturdido” – onde tudo se coloca apenas no signo do gozo ou da reação instintiva e agressiva ao perigo – que acho difícil montar uma “filosofia da animalidade”, tentando chegar a entender e explicar aquele fundamento medonho e recalcado que é a nossa natureza ferina. Como seria possível, de fato, filosofar do nosso não ser indivíduos pensantes? E, negando de todo o antropocentrismo, não correríamos o risco de cair no oposto de uma arbitrária antropomorfização do animal? A resposta nos vem, mais uma vez, de Guimarães Rosa: o bugre que escolhe ser onça, que escolhe o seu lado indígena ou, noutra perspectiva, o sujeito que, através do espelho, tenta se livrar da sua aparência humana se entrega à sua própria aniquilação, a uma essência inefável se refletindo apenas no “branco e polido nada”²⁵ – como, aliás, a G.H. de Clarice Lispector que, através da assimilação da (e à) barata, se despe da sua humanidade, escolhendo ser o seu neutro (o seu *it*) e acabando por não ter mais palavras para dizer a sua condição. A queda num abismo pré-humano ou a transposição (a transcendência) dos limites do humano pretende, de fato, apenas uma “adoração” muda – nos mergulhando, enfim, naquela “noite obscura do místico”, indicada por Agamben.²⁶ Se, portanto, nós conseguimos nos tornar sujeitos apenas nos

24 FC, II, 845.

25 FC, II, 441.

26 Confesso que a ideia de aproximar, neste ponto, Guimarães Rosa e Clarice Lispector me veio, por sugestão de Eduardo Sterzi, da escuta de duas aulas magistrais, ditadas em 2013 por Eduardo Viveiros de Castro: <https://www.dropbox.com/s/xemmfzkyoe1yfs4/Viveiros%20de%20castro%20%20Rosa%20e%20Clarice.mp3> (na Unicamp) e <https://www.youtube.com/watch?v=Li9OnvVG7to> (em Stanford). Em ambas, a perspectiva antropológica se conjuga com uma análise textual contundente e convincente de “Meu tio o Iauaretê” e da Paixão segundo G.H. Graças a Viveiros de

afastando da nossa natureza originária, do nosso fundamento inumano, não nos é permitindo, porém, percorrer o caminho inverso: o processo de individuação (de civilização?) é uma estrada de mão única e a escolha de ir na contramão nos leva fatalmente ao nada – embora a um nada-vivo que, apesar de tudo e tragicamente, (se) é.²⁷

Querendo ainda aplicar essas e outras considerações a “Meu tio o Iauaretê”, podemos verificar como o atordoamento – resultado da sua metamorfose ferina e amplificado pela desinibição derivante da cachaça generosamente oferecida pelo seu interlocutor, *hospes* e *hostis*, hóspede e inimigo ao mesmo tempo –²⁸ levam, de fato, Macuncozo a mostrar a sua completa imersão num abertura que ele não consegue interpretar (“eu – toda a parte” e, mais adiante, “lugar nenhum não é bonito nem feio, não é pra ser”),²⁹ o que lhe dá um conhecimento sensorial (auditivo, tátil, visual e olfativo) muito intenso ao qual se opõe o raciocínio e a lógica feroz do outro, que acaba, com efeito, por matar aquele monstro parido pela noite da razão.

A diferença entre os dois, porém, é menos radical daquilo que parece, visto que entre eles ocorre aquela “cumplicidade secreta” entre a sabedoria instintual (marcada pela “desinibição”, no léxico heideggeriano) e a compreensão racional à qual se refere Agamben. O elemento mais evidente de semelhança é, por exemplo, o fato de ter sido Bacuriquirepa e de acabar por se tornar também o seu hóspede-inimigo ambos caçadores de onças – o primeiro por profissão, o segundo por necessidade, descobrindo a natureza de jaguar do outro e reagindo, como um animal, ao perigo. De resto, quando Macuncozo recebe a acusação de ser o diabo, ele contra-acusa, como vimos, o seu interlocutor: “mecê é que é diabo, o boca-torta”, indicando, talvez, não apenas a natureza diabólica (ou angélica) que liga os dois, mas, mais

Castro, *cheguei, de fato, à conclusão da irreversibilidade do processo de abandono dos traços racionais e “civilizados” por parte do “homem humano”*.

27 *Estou aqui remetendo, evidentemente, para a conclusão fulgurante da obra-prima de Clarice: “a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. – – –”* (Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 175).

28 *Sobre a origem comum e sobre o parentesco entre essas duas palavras, é obrigatória, pelo menos, a consulta da obra de Émile Benveniste Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee (Vol I (Economia, parentela, società). Torino: Einaudi, 1976, pp. 64-75).*

29 *FC, II, 830.*

em profundidade, o recíproco reconhecimento de uma alteridade que, no bem ou no mal, funciona como atestação de uma desumanidade que os associa no “fora”, no *Aberto*, mais uma vez.

Podemos até supor que o hóspede-inimigo acabe por matar o bugre que escolheu mergulhar por completo na sua natureza selvagem, exatamente pelo fato de ter descoberto, no outro, uma parte recalcada de si mesmo: se espelhando no seu “*reliquat bestial*”,³⁰ o interlocutor percebe o perigo de ser absorvido (comido e deglutido) por esse fundamento medonho, por esse abismo natural que – como mostra “O espelho” – é dentro dele. O hábito racional do homem se recusa a aceitar a abertura ilimitada, a latência “lugarosa” do *habitat* no qual demora, sem morar, o sujeito-jaguar e se subtrai com força, num gesto violento de rasura da sua própria animalidade, à vertigem de uma ausência que ameaça de o precipitar naquele fundamento medonho no qual perderia a sua identidade humana, a sua natureza lógica (isto é, dotada de *logos* e de palavra).

Encontramos de resto, na obra rosiana, outra situação de enfrentamento com uma natureza sub-humana: estou pensando, obviamente, no encontro, descrito em *Grande Sertão: Veredas*, com os “catrumanos” (homens-macacos, então, ou quadrumanos) por parte do bando chefiado, naquela altura, por Zé Bebelo. Também a esse episódio eu dediquei, anos atrás, um estudo, mostrando como, ao esbarrar com essa “gente de estranho aspecto” Riobaldo-Tatarana, único entre os jagunços, experimenta uma aguda sensação de mal-estar se transformando logo numa visão apocalíptica:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as

30 *FC*, II, 440.

*ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas. Era preciso de mandar tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando de Deus o socorro.*³¹

A esta profecia terrível, acalentada pelo imaginário espantado de Riobaldo, não corresponde, todavia, uma atitude semelhante nem entre os outros jagunços – que acham cômicos e risíveis (“rir, o que se ria”), nos seus trajes imundos e nas suas armas imprestáveis, aqueles homens que o narrador define logo como “mansas feras” – nem, sobretudo, em Zé Bebelo que já tinha se apresentado, para chefiar o bando, acompanhado por outros catrumanos dos gerais – “pobres, mas atravessados de armas, e com cheias cartucheiras” –³² e que decide agregar também esses outros catrumanos do Pubo, ainda mais miseráveis, à tropa comandada por ele, para se utilizar da brutalidade deles a fim de combater os “hermógenes”.

Nesse episódio, como se vê, nos é apresentada uma gama significativa de posturas diante da natureza animal do homem, que vai do terror de Riobaldo diante daquelas (não) pessoas que “respiravam com roncado rumor”,³³ habitantes de um “tempo antigo” e medonho, até a argúcia política de Zé Bebelo que decide se aproveitar da força animal (eu diria até “ctônia”) deles para a sua estratégia de mando, passando pela irrisão inconsciente dos outros capangas que veem apenas o aspecto ridículo e maltrapilho dos que nem sabem bem se expressar numa língua humana. Essas atitudes diferentes correspondem, todavia, à reação que todos nós experimentamos diante da natureza selvagem: o medo, a zombaria (na qual se espelha o riso complacente e imotivado dos bestializados: “riam, sem motivo justo, agora mas para nos agradar”),³⁴ ou, enfim, a tentativa de explorar a “exceção”, onde ela é relegada, para os nossos fins de poder. Porque, de fato, os catrumanos são os representantes daquela “vida nua” de que tinha falado Walter Benjamin e que foi amplamente comentada por Foucault e Agamben: exponentes de uma casta de pessoas que não possuem “nenhum poder nenhum” e

31 *FC, II, 249.*

32 *FC, II, 61.*

33 *FC, II, 247.*

34 *Ibidem.*

que, por isso mesmo, se expõem ao controle de um sistema que os inclui na exclusão.

Podemos nos espelhar nessa *bloÙe Leben* – como faz Jacques Derrida que, despido diante do seu gato, nele, com absurdo pudor, se reconhece na sua natureza animal, na sua “vida nua” ou no seu ser nu diante da vida –³⁵, podemos nos zombar dela como ela ri de nós, podemos, enfim, descobrir, como o protagonista de “O espelho”, que aquilo que nos funda é esse “*reliquat bestial*”, além do qual existe apenas o vazio, mas dela devemos em todo caso tomar conta e cuidado, refletindo, enquanto animais racionais, sobre o valor político, ou melhor, bio-político da “vida nua”. Assim que, na análise das diferentes posturas assumidas pelos personagens de *Grande sertão: Veredas*, se Zé Bebelo, por um lado, se apodera e desfruta a “mansa força” dos catrumanos para o seu projeto de soberania, por outro lado, Riobaldo reconhece o perigo constituído por eles, “que nem onças comedeiras”,³⁶ tanto assim que quando ele, como Urutu Branco, aceita a chefia do bando de jagunços, deixa que alguns deles se afastem, considerando que “aqueles homens não eram meus de lei, eram de Zé Bebelo”.³⁷

O destino dos “bestializados” é – e sempre foi –, portanto, o de serem instrumentalizados pelo emblema da legitimidade estatal (é assim, de fato, que Zé Bebelo se apresenta aos catrumanos: “vim departir alçada e foro”), por uma Lei que eles não (re)conhecem mas que os excetua (ou seja, os toma ou os prende no seu “fora”), tornando-os “a mão-de-obra barata e irrisória que o Poder inclui no seu discurso, no mesmo gesto que os exclui”.³⁸ Gente, enfim, sem atributos de gente que, pela sua posição liminar, ou melhor, pelo fato de provir dos “ocos” do sertão, pode ser matada mas não sacrificada, remetendo (como o *homo sacer* estudado ao longo dos últimos vinte anos por Giorgio Agamben) para a lógica primária – bio-política ou talvez zoo-política – da soberania.

35 Cf. *L'animale che dunque sono*, ed. cit., pp. 42-50.

36 FC, II, 283.

37 FC, II, 318.

38 Veja-se, a respeito, o meu ensaio “Pós-tudo. Banimento e abandono no Grande Sertão”, in *Revista do IEB*, nº 44 (fev. 2007), pp. 159-72 (a frase citada se encontra na p. 172).

O *hospes-hostis* de “Meu tio o Iauaretê” pode ser justamente incluído entre os agentes desse Poder soberano e exclusivo, decidindo matar – aproveitando-se justamente da sua *sacertas* e da sua exceção – aquele indivíduo bastardo, aquele homem que escolheu a sua matriz (também no sentido de origem materna) selvagem, se afastando da convivência dos outros, dos “civilizados” que de-moram ao abrigo de uma normalidade feita, justamente, de normas estabelecidas e inabaláveis, fruto de uma lógica certa e intransponível. Diante da “inconstância da alma selvagem” ele opta, em suma, pela constância do seu *animus* civilizado, sem conseguir todavia apagar aquela relação secreta, aquele parentesco indecifrável entre homem e animal, entre razão e natureza, entre mente e corpo, entre *nómos* e *phýsis* sobre a qual assenta toda possibilidade de desvendar o mistério – este sim, metafísico – do nosso estar-no-mundo e do nosso ser-aí. *Aí*, entenda-se, naquele lugar *lugaroso* onde a vida nua é jogada desde o início, tentando todavia nos afastar daquele *Aberto* que fica para sempre um “nenhures sem não”: “Eu – toda a parte”.³⁹

39 Embora a minha abordagem tenha sido prevalentemente de cunho teórico, centrada sobretudo na relação entre homem e animal, não posso, todavia, desconsiderar a importância e o valor hermenêutico de outras aproximações a “Meu tio o Iauaretê”, tanto do ponto de vista antropológico (por parte de Viveiros de Castro, por exemplo, nas aulas às quais me referi acima e a quem devemos, aliás, a formulação fundamental da “inconstância da alma selvagem”), quanto do ponto de vista sociológico e histórico-jurídico (considerando a *sacertas* de Macuncozo e a sua marginalidade, pensada a partir da escolha da sua identidade indígena) e linguístico. Neste último âmbito, em particular (depois dos ensaios pioneiros de Haroldo de Campos “A linguagem do Iauaretê” [publicado pela primeira vez em 1962 e depois incluído em: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 57-63] e de Suzi Frankl Sperber “A virtude do jaguar” [in: *Remate de Males*, nº 12, 1992. pp. 84-94]), acho indispensável lembrar, pelo menos, o importante e recente artigo de Clara Rowland: “Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa”, in *Literatura e sociedade*, nº 20 (2015), pp. 107-14. Na verdade, é só na acumulação e intersecção das várias perspectivas que conseguimos nos acercar do sentido profundo da fascinante e enigmática novela rosiana.

Sobre a divulgação e recepção da literatura brasileira na Hungria

Ferenc Pál

Professor Emeritus da Eötvös Loránd University.

As primeiras informações da literatura brasileira chegam ao público húngaro por via dos verbetes das enciclopédias editadas na viragem dos séculos XIX e XX. N^o *A Grande Enciclopédia da Pallas*¹ alguns poetas destacados (como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e Tomás António de Gonzaga) já tem verbetes autónomos. No volume 3, de 1911, da *Grande Enciclopédia da Révai*² já se encontra um verbete em separado sobre a “literatura brasiliana”, rezando que “a literatura brasiliana durante muito tempo foi apenas um ramo da literatura portuguesa e só nos últimos tempos começou a se desenvolver em rumo diferente”. Nesta enciclopédia já aumenta o número dos autores com verbete autónomo (assim encontramos incluídos nela os mais importantes ou famosos autores do romantismo, como Macedo, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, etc.). Nas enciclopédias posteriores, em especial nas enciclopédias de literatura universal³, encontramos informações cada vez mais sofisticadas da literatura brasileira, até que na volumosa *Enciclopédia da Literatura Universal*, cujos volumes saíam desde 1970 até meados dos 1990⁴, encontramos, além dos verbetes sobre a literatura brasileira e fenómenos literários ligados com o Brasil (como por ex.: o Modernismo), verbetes de 228 escritores brasileiros.

Mas tudo isto é apenas uma mera informação das letras brasileiras que ainda não é acompanhada de obras traduzidas para conhecimento do público húngaro. A primazia, segundo hoje podemos afirmar, corresponde a um conto de Machado de Assis, que foi

1 *A Pallasz Nagy Lexikona.*

2 *Révai Nagy Lexikona.*

3 Queremos mencionar, apenas como contribuição bibliográfica, as enciclopédias da literatura seguintes, mencionadas na bibliografia: *Irodalmi Lexikon, Világirodalmi Lexikon, Világirodalmi Kisenciklopédia*

4 *Világirodalmi Lexikon.*

publicado em 1912 num jornal de Budapeste, *Világ*, com o título *Az ápoló*⁵. Se trata de uma publicação um pouco desleixada porque não aparece nem o nome do autor nem o do tradutor. A segunda tradução em húngaro de um autor brasileiro é um conto de Monteiro Lobato que saiu na revista ilustrada da literatura e artes, intitulada *Pásztortűz*, editada em Transilvânia⁶. O conto *Az élcfaragó* ('Fabricante de piadas') sai na secção "Narradores Estrangeiros" e é acompanhado de uma nota biográfica.⁷

Estas publicações esporádicas não formaram uma "imagem literária" do Brasil, nem conseguiram colocar a literatura brasileira no contexto da literatura húngara. A primeira tentativa de uma aproximação consciente, com fins de encontrar uma comunicação com as letras brasileiras, acontece no final da década de 1930, com a atividade, trabalhos realizados do tradutor Paulo Rónai e do publicista György Bálint.

Paulo Rónai⁸ compôs e traduziu uma seleção de poemas, intitulada *Brazília üzen* ('Mensagem do Brasil'), publicada em 1939. Este livrinho, que tem poemas de 25 poetas brasileiros⁹ da primeira metade do século XX e uma introdução que esboça o panorama da literatura brasileira, é uma publicação de amplas visões que lança os alicerces para um conhecimento ulterior. Rónai, no prefácio, apresenta a poesia brasileira como uma manifestação "de um jovem povo com cultura, enérgico e em vias de desenvolvimento que vive uma vida intelectual cada vez mais profunda"¹⁰, mas, ao mesmo, tempo rejeita satisfazer um gosto pelo exótico ou movido por um interesse folclórico. Desta o selecionador dá uma preferência aos poemas de alto quilate poético, um pouco universalizante e relega para

5 "Az ápoló" ('O enfermeiro'). *Világ*, ano III. Nro. 46. 23 de fevereiro de 1912, sexta-feira: 1 e 2, na secção do folhetim. Sem indicação do nome do tradutor.

6 *Az élcfaragó*. In: *Pásztortűz (Kolozsvár/Cluj)*, ano XVI. Nro. 17. 24 de agosto de 1930: 391–393. Sem nome completo do tradutor, indicado apenas com a abreviação: Szys.

7 Esta nota diz entre outras coisas: "Monteiro Lobato é o criador da moderna literatura nacional no Brasil. Tem por objetivo a compensação da literatura gálica e ao mesmo tempo o descobrimento das enfermidades da alma brasileira..." A apresentação avaliativa do autor faz-nos supor que é trabalho de uma pessoa conhecedora da literatura brasileira e mostra a seriedade desta revista que reunia uma série de escritores da Transilvânia da época.

8 Para os poucos que não conheçam o nome dele, dizemos que Paulo Rónai (1907-1992) é um literato húngaro que em 1940 trasladou-se para o Brasil como bolseiro do governo brasileiro e nesta sua nova pátria desenvolveu variada atividade como tradutor, crítico e historiador de literatura. O mencionado livro foi editado em 1939, Budapeste, por Vajda János Társaság.

9 Aristeo Seixas, Menotti del Picchia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Manuel Carlos, Pedro Saturnino, Correa Junior, Cruz e Sousa, Cecília Meirelles, Francisco Karam, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Adalgisa Nery, Augusto de Almeida Filho, Vicente de Carvalho, Cassiano Ricardo, Paulo Setubal, Mario de Andrade, Jorge de Lima, Lobivar Matos, Ronald de Carvalho, Tasso da Silveira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt. (os nomes aparecem na forma como apareciam na edição húngara).

10 Rónai 1939: 8.

segundo plano aqueles que em versos desiguais e livres apresentem cores e tons mais ásperos, mais modernos, como por exemplo os de Ronald de Carvalho sobre o Brasil.¹¹ Assim, dos 33 poemas do livro, reunidos em quatro pequenos ciclos, só 7 a 8 do ciclo “Descobrimento do Brasil” evocam cores tipicamente brasileiras.

Este princípio da escolha e apresentação dos poemas resultou do gosto intelectual urbano daquele então, pois a abertura para horizontes fora da Europa e o gosto pelo exótico só advém depois da Segunda Grande Guerra. É esta mesma voz universal e não as peculiaridades exóticas, estranhas, que se frisa na recensão informativo-crítica do publicista György Bálint, escrita alguns meses depois da publicação do livro de poemas de Paulo Rónai¹².

Os livros de viagens ou os folhetos turísticos mostram só o exotismo, entretanto que os poetas informam sobre o essencial. Este essencial, este “outro Brasil” o encontramos neste livro de traduções novo e belo. [...] todos os poetas são parentes, afinal, a mesma coisa dói-lhes ou alegra os poetas criolos, negros, índios e mestiços que os franceses ou húngaros. Mesmo a sua voz é afim e universal...

Nestas palavras do publicista, escritas na véspera da Grande Guerra, percebe-se também uma preocupação pelos valores da cultura ameaçados, assim, as suas palavras sobre a poesia brasileira têm uma mensagem política para a atualidade de então¹³. Esta mesma posição se reflete num outro texto dele¹⁴, escrito depois da leitura, em francês, do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que ele apresenta como romance por excelência, quase como “instituição nacional”.

O publicista que, segundo diz, se familiarizara com o Brasil pela leitura das traduções de Paulo Rónai¹⁵ chega a conclusão, um pouco precipitada (e já sabemos, falsa), que os

11 *Notamos, por outro lado, uma falta total de poemas da primeira fase do movimento modernista, que, parece, não correspondiam ao gosto do selecionador. Esta mesma antipatia pela literatura da vanguarda ou/e experimental também se nota, muito mais tarde, na sua colaboração para a Enciclopédia da Literatura Universal, onde, por exemplo, não aparecem os representantes da poesia concreta etc. Não sejamos, contudo, injustos com Paulo Rónai, ele neste prefácio citado fala sobre as dificuldades de obter livros do Brasil: pode ser que simplesmente não tinha ao alcance de mão todas as obras necessárias para uma antologia equilibrada.*

12 “*Brazília üzen*” (‘*Mensagem do Brasil*’). *Magyarország*, 2 de outubro de 1939. Nro. 225: 7.

13 É com estas palavras que se acaba o texto: “Agora desde escrivatinhas brasileiras, mãos brancas ou negras batem o sinal tranquilizador, dizendo que estão de guarda e da Europa maltratada bate-se a resposta: “Obrigado”.

14 *Brazíliai regény* (‘*Romance brasileiro*’). In: *Pesti Napló*, 30 de julho de 1939. Nro. 172: 31.

15 Para os leitores mais sagazes, que pensam descobrir uma incongruência de datas, assinalamos que o publicista pôde ler as traduções de Paulo Rónai antes da publicação do livro *Mensagem do Brasil*, em agosto de 1939, porque o tradutor publicara algumas delas em diferentes revistas, anteriormente.

brasileiros são gente feliz porque têm esta preferência pela literatura pura que não se ocupa de problemas nacionais e não fala sobre problemas trágicos da nação, como por exemplo – afirma ele – a literatura húngara. Suas palavras novamente refletem uma perspectiva universalizante, porque ele sublinha que o maior mérito deste livro é que não é “nada brasileiro”: “Não tem nada de exótico, a não ser que os criados sejam negros e um dos amigos do personagem principal tenha lepra.”

É curioso a falta de sensibilidade, nesta época estudada, para o exotismo, ou pelo menos, para os problemas específicos do Brasil, que tanto determinou depois a visão da geração que tinha conhecimento das letras latino-americanas, incluindo as brasileiras, através dos escritores do “boom”. Hei de notar isso porque numa outra recensão crítica intitulada *Brazília üzen* (‘Mensagem do Brasil’), que saiu na revista literária *Nyugat*¹⁶, o autor da mesma escreve: “não procuremos um exotismo exterior na poesia” e acrescenta “porque além dos poemas acostumados, que deixam entrever uma influência francesa, encontramos, neste livro, alguns poemas de pompa estranha e surpreendentes. O estranho não se diz com respeito ao *couleur locale*... “. Os poemas caracteristicamente brasileiros passam quase despercebidos pelo crítico.

Nestes anos aparecem mais duas obras literárias brasileiras: Paulo Rónai publica, em 1940, uma seleção de poemas de Ribeiro Couto, com o título de *Santosi versek* (‘Poemas de Santos’) e o jornal *Népszava* publica em folhetins *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, com o título de *Egy brazil bérház* (‘Um prédio brasileiro’)¹⁷; esta tradução depois, em 1944, foi publicada em forma de livro, com o título *Hangyaboly* (‘Formigueiro’)¹⁸.

A Segunda Grande Guerra e o estabelecimento de um novo sistema político na Hungria, a chamada “construção do socialismo”, indicam um câmbio de concepção na recepção e interpretação da literatura. A literatura passa a ser uma arma da luta ideológica, desta forma já não se procuram nela os valores universais e eternos, senão uma resposta mais ou menos imediata à realidade circundante. Neste novo horizonte cultural-literário,

16 *Nyugat*, nro 12. de 1939, Seção “Figyelő”. CD-rom *Nyugat 1908-1941. Egy irodalmi legenda – digitálisan*.

17 “Egy brazil bérház”. Trad. por Henrik Horváth. *Népszava* (Budapeste), desde o nro. 233 de 1940 até o nro. 20 de 1941.

18 Esta edição de 1944 do romance (Budapeste, Anonymus) de Azevedo teve uma reduzida edição fac-similada de 30 exemplares: Aluizio Azevedo: *Hangyaboly*. Budapeste, Íbisz, 2002.

corresponde um lugar privilegiado ao Brasil. Sendo um país, ao parecer, mais independente dos Estados Unidos do que os outros países latino-americanos, o Brasil torna-se um foco ocidental da luta contra o imperialismo. Na prensa diária e ideológica da época,¹⁹ o Brasil ocupa um lugar eminente, quase como uma frente aberta da luta do povo. A literatura, naturalmente, tinha de corresponder a esta imagem martelada, completando-a.

Por esta razão, os romances do primeiro período de Jorge Amado são bem recebidos na Hungria e seu autor torna-se um escritor favorito que tem uma presença contínua na prensa húngara. Entre 1947 e 1976 saíram 15 livros de Jorge Amado (2 no final dos anos 1940, 5 nos anos 1950, 6 nos anos 1960 e 3 nos anos 1970, não contando as inúmeras reedições)²⁰ e foram publicadas 26 recensões críticas sobre estes livros²¹. Mas o que mostra ainda mais a sua difusão, como escritor politicamente comprometido, é o grande número de escritos sobre sua figura. Entre 1953 e 1975, saíram 16 artigos que diziam a respeito dele, e muitos com títulos altissonantes como: “Os eminentes soldados da paz: Jorge Amado” ou “Jorge Amado sobre o movimento da paz brasileiro e sobre seu novo romance”²².

Com esta profusão com que os romances de Jorge Amado circulavam na Hungria (com tiragens de 40 a 80 mil exemplares), não é de estranhar que até hoje o Brasil apareça nos a cores “jorgeamadianas”, como observa o autor da recensão informativa sobre a

19 Esta época é chamada “os anos cinqüenta” que designa um período que ia de 1949 até 1956 – ano da revolução contra o sistema dirigido pelos comunistas de Moscovo – mas num sentido mais amplo compreendia os anos entre 1947 e 1960.

20 Oferecemos uma lista completa das edições das obras de Jorge Amado em húngaro (entre parenteses indicamos as edições posteriores): *Terras do sem Fim* (*Szenvedélyek földje*). Trad. por Attila Orbók. Budapeste, Káldor, 1947 (uma segunda edição com o título húngaro: *Végtelen földek*. Trad. por Emil Hartai. Budapeste, Szikra, 1950); *Cacau* (*Arany gyümölcsök földje*). Trad. por Emil Hartai. Budapeste, Szikra, 1949 (segunda edição: *Európa*, 1975); *Vida de Luís Carlos Prestes, O Cavaleiro da Esperança* (*A reménység lovagja. Életrajzi regény Luis Carlos Prestesről*). Trad. por Emil Hartai. Budapeste, Révai, 1950; *Seara Vermelha* (*Vörös vetés*). Trad. por Marcell Benedek. Budapeste, Szépirodalmi, 1951; *Jubiabá* (*Zsubiabá*). Trad. por János Benyhe. Budapeste, Szépirodalmi, 1952; *Mar Morto* (*Holt tenger*). Trad. por Sándor Tavaszy. Budapeste, Kossuth, 1960; (segunda edição, *idem*, 1961, terceira edição, *idem*, 1973); *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dagua* (*Vízordító három halála*). Trad. por Lajos Boglár. Budapeste, *Európa*, 1961; *Gabriela, Cravo e Canela* (*Gabriela, szegfű és fahéj*). Trad. por Sándor Szalay. Budapeste, *Európa*, 1961 (segunda edição, *idem*, 1975); *A Completa Verdade Sobre as Discutidas Aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso* (*A vén tengerész*). Trad. por Sándor Szalay. Budapeste, *Európa*, 1963; *Os Pastôres da Noite* (*Az éjszaka pásztorai*). Trad. por János Benyhe. Budapeste, Kossuth, 1967; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (*Flor asszony két férje*). Trad. por János Benyhe. Budapeste, *Európa*, 1970; *Capitães da Areia* (*A kikötő rémei*). Trad. por Sándor Tavaszy. Budapeste, Kozmosz Könyvek, 1971; *Tenda dos Milagres* (*Csodabazár*). Trad. por András Gulyás. Budapeste, *Európa*, 1976.

21 Queremos notar como curiosidade que do romance *A Completa Verdade Sobre as Discutidas Aventuras do Comandante Vasco Moscoso Aragão, Capitão de Longo Curso*, intitulado em húngaro *A vén tengerész* (‘O velho marinheiro’), saído em 1963, se escreveram entre maio de outubro daquele ano 6 recensões informativas nos mais diversos órgãos de prensa.

22 “A béke kiváló harcosai: Amado Jorge”. *Népszava*. 30 de maio de 1953. “Jorge Amado a brazil békemozgalomról és új regényéről”. *Szabad Nép*. 18 de dezembro de 1953.

antologia de contos *Boszorkányszombat* (que emprestou o título do conto *Mistério do sábado* de Rui Ribeiro Couto): “*Arany gyümölcsök földje* [‘A terra das frutas de ouro’ é o título em húngaro do *Cacau* – nota do autor] se tornou conhecida entre nós pelos romances do escritor de fama mundial, Jorge Amado. O enorme país longínquo mais tarde foi visitado por autores de livros de viagens e emigrantes de »O Inferno verde até Porto Alegre«, como foi Lajos Kutasi Kovács.”²³

Um dos primeiros escritos sobre o romancista Jorge Amado é uma recensão crítica do *Terras do sem fim*, publicada na revista científico-ideológica do partido comunista, *Társadalmi Szemle*²⁴, que determina as linhas de interpretação deste romance, e indiretamente as dos outros com estas palavras: “Jorge Amado, Pablo Neruda e os outros escritores eminentes [...] mostram uma nova cara da América Latina. Não são o exotismo, a imagem das selvas sem fim que prevalece nas obras deles, senão a luta de classes violenta na qual se trava uma batalha entre os coronéis das terras de cacau e os escravos deles.”

Este tono altamente comprometido compreende-se porque se trata de um artigo de teor informativo que saiu numa revista teórica, mas as recensões das revistas literárias também incorrem neste tono politizado onde não cabe lugar a uma análise literário-estética. Um dos historiadores de literatura da época escreveu assim a raiz da ‘Terra de frutas de ouro’ (no original: *Cacau*) na revista literária intitulada *Csillag* da Associação Húngara de Escritores²⁵: “O romance de Amado é um escrito combativo, comunista. Seus heróis verdadeiros são o povo e o homem de novo quilate, proveniente do povo e lutando contra os horrores do mundo imperialista: o homem comunista.”

Sob o final da década de 1950, esta imagem deformada do Brasil e de sua literatura começa a se matizar. Além de Jorge Amado, vêm aparecendo outros escritores e entre eles alguns cuja obra tem outros valores não apenas políticos. Assim saíram dois poemas de Jorge de Lima na revista de literatura mundial, *Nagyvilág* (fundada na época do “abrandamento” do poder totalitário)²⁶. A apresentação do poeta tem momentos pueris, por exemplo quando o

²³ Lajos Kutasi Kovács, jornalista, escreveu várias obras resumindo suas experiências no Brasil. O referido, *A Zöldpokoltól a Vidámikötőig* (Budapeste, Gondolat, 1972) é um dos livros do autor.

²⁴ Ano 1950. Nro. 10: 834. O artigo é assinado com a sigla: -z. -l.

²⁵ Koczás Sándor: “*Arany gyümölcsök földje*”. *Csillag*. 1950. Nro. 27: 61.

²⁶ *Nagyvilág*. Ano IV. Nro. 8, agosto de 1959: 1173–1174.

autor do artigo, Ferenc Kordás, diz: “Amou o homem trabalhador com a alma inteira” e frases parecidas que talvez eram necessárias para poder publicar os poemas do poeta brasileiro e poder apresentá-lo como um “espírito burguês, moderno, altamente exigente, atilado, progressivo”. É de saber que a palavra “burguês” era quase um “palavrão” naqueles tempos.

Nas notas de viagens de um literato húngaro que em 1961 publicou as suas “Impressões do Brasil”²⁷, depois de assistir ao congresso do PEN Clube, no Rio de Janeiro, já se encontra um tono mais equilibrado. A obra de Jorge Amado para ele já é uma fonte de informação antes sensorial que transpolitizado sobre “este mundo popular peculiar, de cujas beleza e intimidade gostei tanto como da sua rica fantasia e das suas múltiplas cores decorativas.”

O guia deste literato húngaro durante sua visita no Brasil foi uma monografia: a *Geografia da Fome* de Josué de Castro, mas o autor tem bastante sensibilidade para descobrir e ver um Brasil multifacético, com componentes variados, entre eles a música popular brasileira de melodias melancólicas, o Carnaval (interpretado sob a influência do filme francês intitulado, *Orfeu do Carnaval*) e as suas próprias impressões, colhidas da paisagem brasileira.

Com esta relativa abertura em formar opiniões subjetivas, que começava a prevalecer lentamente a partir do início dos anos 1960 na política cultural e literária húngaras, começa a se diversificar a edição de livros e a divulgação da literatura brasileira. O autor mais propagado ainda é Jorge Amado, mas em harmonia com a renovada temática de sua obra, aparecem, também em húngaro, os romances mais divertidos dele.

No terreno da edição, de um lado, se publicam obras de autores comprometidos, como as de Jorge Amado, já mencionadas, o *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesús²⁸, *O ciclo do Caranguejo*, de Josué de Castro²⁹, *São Bernardo* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos³⁰, mas, ao par deles, saem romances como *O resto é silêncio*, de Érico Veríssimo³¹ e *O*

27 István Sötér: “Brazil impresszió”. *Új Írás*. Ano I. Nro. 8, agosto de 1961: 729–735.

28 *Aki átment a szivárvány alatt*. Budapeste, Kossuth, 1964.

29 *Emberek és rákok*. Budapeste, Kossuth, 1968.

30 *Emberfarkas*. Budapeste, Európa, 1962. *Aszály*. Budapeste, Európa, 1967.

31 *A többi néma csend*. Budapeste, Európa, 1967.

Guarani, de José de Alencar, embora este último fosse vertido para húngaro de forma abreviada, numa edição para a juventude³².

Doutro lado e de forma menos manifesta, aparecem obras da mais diversa índole, mormente para os intelectuais. Esta forma de publicação “velada”, um pouco contrária à política cultural oficial, caracteriza em primeiro lugar a revista de literatura mundial *Nagyvilág* e algumas antologias de poesia e de prosa, para um público seletivo, nas quais com obras esporádicas podiam estar presentes muitos autores de valor da literatura brasileira.

Desta forma, a poesia de 30 a 40, maiores poetas brasileiros divulga-se por antologias de poesia latino-americana, como *Dél keresztje* (‘Cruzeiro do Sul’, 1957), *Fehér kövön fekete kő* (‘Pedra Preta sobre Pedra Branca’, 1965), *Kígyóölő ének* (‘Canto de Matar Cobras’, 1973), *Hesperidák kertje* (‘Jardim das Hespérides’, 1971), *Járom és csillag* (‘Jugo e Estrela’, 1984), onde os versos dos poetas vão acompanhados de notas biográficas e bibliográficas, assim os interessados têm ao alcance uma vasta fonte de informação da poesia brasileira.

De mesma forma, apareciam contos de Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Jorge Amado em antologias da prosa latino-americana: *Ördögszakadék* (‘Abismo de diabo’, 1966), *Dél-amerikai elbeszélők* (‘Narradores latino-americanos’, 1970), *Az üldöző* (‘O perseguidor’, novelas latino-americanas, 1972).

Outro mérito da mencionada revista de literatura mundial, *Nagyvilág* é a informação direta ou indireta dos autores e obras, tendências e fenômenos literários, tendo em vista o interesse puramente literário ou estético. Assim, em 1958, se publica uma crítica da estreia em Budapeste de *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme de Figueiredo³³, passando por alto qualquer questão política. Em 1961, a revista informa sobre a atividade de Paulo Rónai no Brasil, frisando a importância de seu trabalho no conhecimento mútuo entre o Brasil e a Hungria³⁴. E é nas páginas desta revista que aparece um estudo sobre o romance brasileiro contemporâneo em 1962³⁵ e um ensaio sobre o desenvolvimento da literatura latino-americana, em 1969³⁶,

32 *Máglyák az őserdőben*. Budapeste, Móra, 1970.

33 Béla Mátrai-Betegh: “Két színházi este”. *Nagyvilág*. Ano III. Nro. 2, fevereiro de 1958: 284.

34 Albert Gyergyai: “Magyarok külföldön”. *Nagyvilág*. Ano VI. Nro. 10, outubro de 1961: 1566–1567.

35 Sándor Tavaszy: “A mai brazil regény”. *Nagyvilág*. Ano VII. Nro. 9, setembro de 1962: 1388–1391.

36 János Benyhe: “Latin-amerikai számvetés”. *Nagyvilág*. Ano XIV. Nro. 11, novembro de 1969: 1723–731.

para não mencionar as resenhas sobre os livros de Jorge Amado, sobre romances como *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, *Irmão Juazeiro*, de Francisco Julião ou *Dona Flor e seus dois maridos*, que são já críticas onde prevalece a visão literária. O texto mais característico desta época é o necrólogo de Guimarães Rosa que a revista mencionada publicou em 1968³⁷. Nele se fala na “síntese dos mágicos elementos primitivos de mundos diferentes”, em “mitos de valor universal de conteúdo filosófico” e a linguagem engenhosa e estranha que o escritor forjara e que parece muito com a linguagem de James Joyce.

A partir de meados dos anos 1970, sob a influência do “boom” da literatura latino-americana, em espanhol, relega-se para o segundo plano a literatura brasileira. Na realidade, o interesse do público diminui por estas obras brasileiras que tratam de uma forma direta os problemas políticos e sociais porque o exotismo dos autores do realismo mágico, a forte carga intelectual dos pós-modernos como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges e a urdidura complexa dos romances políticos de autores peruanos ou mexicanos atraem mais o interesse dos leitores húngaros.

Nestes anos surgiu uma nova geração de divulgadores das letras brasileiras, com um renovado gosto literário que pretendia mostrar os rasgos característicos e essenciais desta literatura. Entre março de 1983 e 1986 teve lugar na Rádio Húngara uma série de programas, de meia hora de duração cada uma, com o título de *Literaturas de América-Latina*³⁸ que ofereceu uma panorâmica das literaturas do continente no século XX, falando também dos novos e característicos fenómenos da literatura brasileira, como o Pré-modernismo e o Modernismo, a Poesia Concreta, a moderna prosa experimental e a da grande urbe, fazendo conhecer ao público nomes que antes nunca foram mencionados, como o de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Rubém Fonseca, Dalton Trevisan, Ignácio de Loyola Brandão, que com a sua obra despertaram o interesse da elite intelectual. Nesta época aconteceu um momento feliz da divulgação de literatura brasileira: a publicação do *Macunaíma*, de Mário de Andrade³⁹. Este livro foi um verdadeiro êxito editorial, porque em vários meses se esgotou

37 Paulo Rónai: “João Guimarães Rosa”. *Nagyvilág. Ano XIII. Nro. 3, março de 1968: 338–339.*

38 *Latin-Amerika Irodalma, organizadores Vera Székács e Ferenc Pál, o primeiro programa teve lugar em março de 1983 e o último (o 25º) em abril de 1986.*

39 *Makunaíma. Trad. e posfaciado por Ferenc Pál. Budapeste, Magvető, 1983.*

a tiragem de dez mil exemplares. O público, ávido do exotismo, antes tão repreendido, devorava o livro que foi apresentado como um grande acontecimento cultural pelos programas culturais da rádio e da TV e nas recensões⁴⁰ se frisava a feliz mistura do intelectual e popular, a força primitiva desta obra:

O *Macunaíma* é a consequência da capitalização latino-americana irregular e tormentosa, da americanização que abraça aplastando a versatilidade étnica (linguística, folclorística e etnográfica), de múltiplas cores e raízes e dos excessos intelectuais amotinados e revoltoso, escreve entusiasmado o crítico⁴¹ que no título da sua recensão menciona *Macunaíma* como “Kalevala artificial de zona tórrida”.

A edição de *Nove Novena* de Osman Lins⁴² mostra uma certa perplexidade provocada por este câmbio de paradigma no gosto dos divulgadores. O autor do posfácio, ilustre estudioso e tradutor, um tal indeciso, evoca, como ponto de referência a obra nordestina de Jorge Amado, os ambientes do sul de Veríssimo e as fortes cores mineiras de Guimarães Rosa, e lamenta que estes enérgicos elementos linguísticos faltem na obra de Osman Lins. Já aqui se manifesta uma cisão, divergência entre os gostos da velha e da nova geração. Aconteceu, por exemplo, no decorrer duma palestra, transmitida pela rádio, entre o tradutor de Jorge Amado, János Benyhe, e o autor deste trabalho, que aquele pôs em confronto com a moderna literatura da grande urbe aquela literatura classicizante, pastoril que se cultiva nos recantos ocultos do Brasil, conservando valores eternos, frisando os valores deste e criticando aquele. Este princípio, que se mantém quase intato desde a antologia de 1939, *Mensagem do Brasil*, igualmente predomina numa antologia de 1984⁴³, até agora a maior antologia da poesia latino-americana. Surpreende-nos que a lista dos poetas modernos seja quase igual à da

40 Mihály Szalontai: “*Makunaíma* (Mário de Andrade könyve). *Magyar Nemzet*, 14 de março de 1984. Pál Bodor: “*Forróégövi mű-Kalevala* (Mário de Andrade *Makunaíma*-fordításáról)”. *Élet és Irodalom*, 27 de abril de 1984.). Oszkár Csertői: “*Makunaíma* (Mário de Andrade regénye)”. *Új Tükör*, 20 de maio de 1984.

41 Pál Bodor.

42 Kilenk kilenced. Trad. por Judit Xantus e posfaciado por János Benyhe. Budapeste, Európa, 1985.

43 Járom és csillag (‘Jugo e estrela’), seleção, prefácio e notas por János Benyhe. Budapeste, Kozmosz, 1984. Na antologia aparecem poemas de Mário de Andrade, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Olavo Bilac, Raul Bopp, Geir Campos, Ronald de Carvalho, Vicente de Carvalho, Francisco Antônio de Carvalho Júnior, Antônio de Castro Alves, Raimundo Correia, Bernardino da Costa Lopes, João da Cruz e Sousa, Luís Delfino, Teófilo Dias, Carlos Drummond de Andrade, Ascenso Ferreira, Antônio Cândido Gonçalves Crespo, Alphonsus de Guimaraens, Sebastião Cínero dos Guimarães Passos, Luís José Junqueira Freire, Jorge de Lima, Joaquim Maria Machado de Assis, Gregório de Matos, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Alberto de Oliveira, Rui Ribeiro Couto, Augusto Frederico Schmidt

seleção de meio século atrás (Ascenso Ferreira, Raul Bopp e Vinícius de Moraes são apenas os nomes novos) e assim mesmo há muitas coincidências nos poemas escolhidos. Outro livro desta índole, entre o passado e o presente, foi a antologia *Boszorkányszombat*, em 1986, um livro de contos⁴⁴ que iam desde *Pai contra mãe*, de Machado de Assis, até *Feliz aniversário*, de Clarice Lispector – uma seleção cuidadosa, com notas bibliográficas que foi recebida com entusiasmo da parte dos críticos, talvez porque saísse ao mesmo tempo que a edição em húngaro de *A escrava Isaura*⁴⁵, quer dizer, no auge do interesse do público pelo Brasil, suscitado pela telenovela feita com base do romance de Bernardo Guimarães. Lendo a recensão destes dois romances, vale a pena meditar sobre esta frase da mesma: “A maioria dos contos mostra gente lutando com seu fado, gente que quase nunca triunfa, o mundo de vilas e casas grandes, *um país de tempo parado, estancado em cerimônias* [grifado nosso – F. P.]” Esta visão do Brasil que formou dele um intelectual húngaro nos meados da década de oitenta é bastante estranha, por ser fora do tempo, e explica aquele fenômeno curioso de os idosos telespectadores húngaros quererem reunir dinheiro para remir Isaura da escravatura.

Como fica claro de tudo isso, já era altura renovar a imagem do Brasil, porque o apego aos prejuízos e noções dos períodos anteriores não criava apenas problemas no conhecimento (atualizado) da literatura brasileira, senão também irradiava imagens de um mundo caduco, parado, de certa forma atemporal, se pensarmos no pitoresco das imagens baianas de Jorge Amado, entretanto que na prensa falava-se já do dinamismo da “maravilha econômica brasileira”.

No final da década de noventa se alteraram bruscamente os hábitos de leitura e o gosto do público húngaro. Ao par da propagação cada vez mais arrogante dos programas televisivos e a divulgação das séries televisivas, ia diminuindo o gosto pela leitura. O grande público,

44 *Boszorkányszombat (Mistério de sábado)*, sel. e notas de Paulo Rónai, trad. por István Bárczy, Éva Faragó, Ferenc Pál, Paulo Rónai, Eszter S. Tóth, Ervin Székely. Budapeste, Európa, 1986. Na antologia se encontram contos de Machado de Assis: *Pai contra mãe*, Lima Barreto: *O homem que sabia javanês*, Monteiro Lobato: *O comprador de fazendas*, Mário de Andrade: *O peru de Natal*, Anibal M. de Machado: *O ascensorista*, Rui Ribeiro Couto: *Mistério de sábado*, João Alphonsus de Guimaraens: *Eis a noite!*, Alcântara Machado: *As cinco panelas de ouro*, Luís Jardim: *Paisagem Perdida*, Carlos Drummond de Andrade: *Beira-rio*. Orígenes Lessa: *Roteiro de Fortaleza*, Marques Rebelo: *Caprichosos da Tijuca*, João Guimarães Rosa. *A terceira margem do rio*, Aurélio Buarque de Holanda: *O chapéu de meu pai*, Rachel de Queirós: *A donzela e a moura torta*, Lygia Fagundes Telles: *Venha ver o pôr do sol*, Oto Lara Resende: *O retrato na gaveta*, Clarice Lispector: *Feliz Aniversario*.

45 *Isaura*, a rabszólgalány. Trad. por István Bárczy. Budapeste, Európa, 1987.

outrora leitor ávido dos romances de Jorge Amado, abandonou a literatura de valor, e os novos leitores intelectuais, que aprendiam ler com os autores pós-modernos, requeriam leituras mais sofisticadas do que o realismo simples dos autores anterior- e tradicionalmente publicados. Desta forma, e como resultado de certo complot de intelectuais novos, saiu em 1990 o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão⁴⁶ que a crítica recebeu⁴⁷ como informação maravilhosa de um mundo caoticamente moderno.

Ao ver e ler as obras dos autores brasileiros surgidos na década de sessenta, os literatos da velha estirpe torciam o nariz e diziam que estas obras “não são literatura”. Desta forma, por exemplo, os primeiros contos traduzidos de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e autores afins, não tendo outros foros, foram transmitidos por programas radiais e publicados numa revista de literatura erótica⁴⁸. Aconteceu assim quando fizemos uma escolha de contos brasileiros para o número comemorativo dos 500 anos do Brasil da revista da Associação Húngara dos Escritores, intitulada *Magyar Napló*⁴⁹: os redatores da revista ainda opinavam que a brasileira é uma literatura simples, abeirando a literatura de cordel. No entanto, com a mudança de gostos, mesmo os foros mais exigentes da literatura, como a revista *Nagyvilág*, abriram as portas à atual literatura brasileira⁵⁰, e foram publicados, para um público muito seletivo, poemas de dois representantes da poesia concreta, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.⁵¹ Estes livros receberam um reconhecimento crítico⁵² no qual ficou constatada a independência criativa da literatura brasileira: “A formação da [...] poesia concreta no início

46 *Zero*. Trad. por Ferenc Pál. Budapeste, Európa, 1990.

47 Imre Wirth: “Ignácio de Loyola Brandão – Zero”. *Élet és Irodalom*, 29 de março de 1991: 11.

48 Dalton Trevisan: “Curitiba bajnoka” (*Mister Curitiba*). Trad. por Ferenc Pál. Erato, ano II. Nro. 1, janeiro de 1989. Rubem Fonseca: “Együttlét és szembenállás” e “Az álom anyaga” (*O encontro e o confronto, A matéria do sonho*). Trad. por Ferenc Pál. Erato, ano II. Nro. 2, março de 1989. Dalton Trevisan: “Szűzi csók a szerelem katedrálisában” (*Beijo virgem na catedral do amor*). Trad. por Ferenc Pál. Erato, ano II. Nro. 2, março de 1989.

49 *Magyar Napló*. Ano XII. Nro 3. julho-agosto-setembro de 2000: 28-57. Na seleção aparecem contos e escritos de Rubem Fonseca, Ivan Lessa e Dalton Trevisan. Cristóvão Tezza, João Silvério Trevisan, Ignácio de Loyola Brandão.

50 Esta revista publicou no seu número de abril de 1991 (ano XXXVI. Nro. 4) o conto “Bolívar” de Victor Giudice, cujo outro conto, “Salvador a Lamasban vacsorázik” (*Salvador janta no Lamas*) foi publicado no número de “Inverno” 1991-92, da revista literária POLISZ. E no número de agosto de 1992 (ano XXXVII, nro 8), publicou dois contos de Dalton Trevisan, numa seleção de literatura erótica.

51 Haroldo de Campos: *Konkrét versek* (‘Poemas concretos’). Trad. por András Petőcz e Ferenc Pál. Seleção, prefácio e notas por Ferenc Pál. Budapeste: Íbisz, 1997. Décio Pignatari: *Vers-gyakorlatok* (‘Exercícios de poesia’). Trad. por András Petőcz e Ferenc Pál. Seleção, prefácio e notas por Ferenc Pál. Budapeste: Íbisz, 1997.

52 Szkárosi Endre: “A nyelv végének barlangrajzai” (‘Pinturas rupestres do fim da língua’). *Élet és Irodalom*, 27 de agosto de 1999: 14.

dos anos cinquenta não é o primeiro exemplo de que na periferia da zona cultural euro-americana aparecem uma nova linguagem e uma expressão autênticas que correspondem às demandas intelectuais desta zona.”

Nas últimas duas décadas, o Brasil através de sua literatura estava presente em três palcos. De um lado, se tinham multiplicado as telenovelas na programação das TV-s húngaras. E não é uma contradição que falamos neste estudo sobre este género televisivo, porque na realidade o consideramos uma forma da difusão ou pelo menos da propagação da literatura aquando adaptações de uma obra literária, como, por exemplo, no caso de *O Tempo e o Vento*, baseado na trilogia de Érico Veríssimo. Outro caso, é o fenómeno de Paulo Coelho, cuja popularidade ou podemos dizer, culto, começou em 1993 com a publicação em húngaro de *O diário de um mago*, e, nas últimas duas décadas, saíram 22 livros do autor que, visitando Budapeste em 2005, na altura do Festival do Livro, recebeu a Budapest Nagydíj (‘Grande Prémio Budapeste’). A vaga da popularidade de Coelho durou uns 15 anos, mas nos últimos tempos escasseiam, pelo menos entre jovens, os seus leitores, apesar de que continuam saindo suas obras em húngaro, como, ultimamente, o *Hippie*, em 2018.

Houve uma tentativa de reintroduzir no mercado de livro os romances de Jorge Amado. Nos anos 2008-2010, foram publicados em novas edições, *Dona Flor e Seus dois Maridos*, *Jubiabá* e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (*Galád Kandúr és fecske kisasszony*)⁵³, mas passaram quase despercebidos. Mas, de repente, foi um êxito editorial o romance de Chico Buarque, *Budapeste*, que saiu em 2005.⁵⁴ O elenco intelectual reduzido recebeu com gosto a iniciativa da editora PRAE.HU, que, em 2007, editou uma antologia bilingue, intitulada *Antologia do moderno conto brasileiro* (*A modern brazil elbeszélés, antológia*) cuja seleção, introdução e a apresentação dos autores foi feita pelo embaixador José A. Lindgren Alves⁵⁵. As reflexões críticas receberam esta antologia com satisfação

53 Budapeste, Európa, 2008 e 2010, L’Harmattan, 2008 respectivamente.

54 Budapeste, Athenaeum 2000, 2005. Trad. Por Ferenc Pál

55 Trad. por Péter Borbáth, Mária Magdolna Demeter, Veronika Gergely, Réka Karvaly, Lenke Kovács, Lilla Lencsó, Laura Kulács, Dóra Nagy, Dániel Levente Pál, Ferenc Pál, Zsombor Szabolcs Pál. Na antologia se encontram contos de Antônio de Alcântara Machado: Apólogo Brasileiro sem Véu de Alegoria, Rachel de Queirós: Tangerine-Girl, Guimarães Rosa: Duelo, Antônio Fraga: Clave de Sol, Clarice Lispector: Feliz Aniversário, Fernando Sabino: O Homem Nu, Otto Lara Resende: O Elo Partido, Autran Dourado: Três Coroas, Lygia Fagundes Telles: A Estrutura da Bolha de Sabão, Ignácio de Loyola Brandão: O Homem Que Viu o Lagarto Comer Seu Filho, Márcio Souza: A Caligrafia de Deus, Rubem Fonseca: O Cobrador, Adélia Prado: Mistério Maior, Raduan Nassar: O Ventre Seco, Moacyr Scliar: Zap, Dalton Trevisan: O Vampiro

porque, segundo rezavam, o mesmo deu entender ao público que além das telenovelas e novelas de Paulo Coelho existe uma literatura de quilate no Brasil⁵⁶. Entre os últimos momentos da divulgação das letras brasileiras na Hungria havemos de mencionar o número de abril de 2014 da revista da literatura mundial, *Nagyvilág*, na qual saíram obras de quase duas dúzias de contistas e poemas de 6 poetas.⁵⁷

Laura Lukács, reconhecida tradutora, em 2016, levada por um interesse requintado, traduziu duas novelas de Raduan Nassar: *Um copo de cólera* e *Lavoura arcáica*⁵⁸. Um ano depois, o PEN Clube Húngaro outorgou o ‘Grande Prémio de Poesia Janus Pannonius’ a Augusto de Campos, e para esta ocasião foi publicada uma seleção da obra poética dele com o título: *Hangszóképversek*⁵⁹. E temos que mencionar a recente grande empresa da Editora de Budapeste, Magvető Könyvkiadó que editou *Todos os contos* de Clarice Lispector⁶⁰, e a *A hora de estrela dela*⁶¹.

Que poderíamos dizer a título de conclusão? Talvez, que se tem criado uma nova geração de tradutores que com sensibilidade para as novas tendências literárias será capaz de divulgar as novas letras brasileiras, atualizando nosso conhecimento e preenchendo os vácuos que ainda existem. Assim, neste ano se espera – comemorando o centésimo aniversário do nascimento do poeta – a tradução e publicação de poemas de João Cabral de Melo Neto, a comemoração dos 100 anos da Semana de Arte Moderna, com tradução, talvez, da *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade. Não podemos não fazer uma referência, nestes dias

de Curitiba, Márcia Denser: *Hell's Angels*.

56 Ver a crítica: <http://ekultura.hu/2008/02/01/a-modern-brazil-elbeszeles-antologia>

57 Trad. Por Bálint Urbán, Zsombor Szabolcs Pál, Viktória Nagy, János Lackfi, Ferenc Pál, Zsófia Pihál, Veronika Gergely, Péter Borbáth, Laura Lukács, György Jánosházy, Lenke Kovács. Os contos traduzidos: Márcio Barbosa: *Viver outra vez*, Fernando Bonassi: *15 Cenas de descobrimento de Brasis* e *Corações vagabundos*, Ignácio de Loyola Brandão: *Obscenidades para uma dona-de-casa*, Myriam Campello: *Olho*, Maria Colasanti: *A nova dimensão de escritor Jeffrey Curtam*, Márcia Denser: *O vampiro da Alameda Casabranca*, Autran Dourado: *Os mínimos carapinas do nada*, Rubem Fonseca: *Feliz Ano Novo e Passeio Noturno*, Clarice Lispector: *Felicidade clandestina*, Dimas Carvalho Muniz: *O manuscrito*, Raduan Nassar: *Pelas três da tarde*, João Ubaldo Ribeiro: *Jingle bells, jingle bells*, Sérgio San’Anna: *Estranhos*, Moacyr Scliar: *A balada do falso Messias*, Carlos Sussekind: *O anti-Natal de 1951*, Antônio Torres: *Por um pé de feijão*, João Silvério Trevisan: *Dois corpos que caem*. E poemas dos poetas: Álvaro Alves de Faria, Cesar Leal, Mariana Ianelli, Marco Lucchesi, Vinicius de Moraes,

58 *Egy pohár harag és Kőbe vésve, Jelenkor*.

59 Poemas ‘Verbivocovizuais’. Magyar Pen Club. Sel. Ferenc Pál. Trad. Tibor Zalán, Géza Szöcs, Endre Szkárosi, Dániel Levente Pál, Ferenc Pál. Postf. Enikő Bollobás

60 *Minden történet*, Budapeste, Magvető, 2018. Trad. Ferenc Pál, Laura Lukács, Mónika Bense, Réka Dorcsák.

61 *A csillag órája*. Budapeste, Magvető, 2019. Trad. Mónika Bense.

posteriores da quarentena de mais de dois meses, a uma atualidade, que talvez seja inadequada a um estudo deste tipo: dado que a esfera editorial, semelhantemente aos outros setores da economia, tem sofrido bastantes perdas, pode-se que haja menos possibilidade de publicar obras de valor literário, assim a divulgação da literatura brasileira torna-se mais difícil, mas este vácuo talvez fosse preenchido por uma nova revista de literatura on-line, intitulada *1749.hu*, que é continuadora das tradições da várias vezes mencionada *Nagyvilág*.

Mar de longo: um Porto para a literatura brasileira

Francisco Topa

Professor da Universidade do Porto / Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória - CITCEM

Refletir sobre trinta anos de investigação e ensino da literatura brasileira numa universidade portuguesa obriga a uma reflexão que, sendo sempre pessoal, impõe também que se considere um contexto que foi mudando ao longo do tempo, acompanhando os altos e baixos do Brasil, a flutuação da sua imagem no exterior, a oscilação das relações luso-brasileiras e dos respetivos momentos migratórios.

Quando, em 1990, comecei a trabalhar nesta área, já o ensino da literatura brasileira estava bem implantado na Universidade do Porto. Iniciada em 1970 – faz agora meio século – pelo Prof. Arnaldo Saraiva (figura bem conhecida no Brasil pelos seus estudos sobre o modernismo e variadíssimas outras matérias e sócio correspondente da Academia Brasileira de Letra), a área fora-se impondo internamente, ganhando prestígio e espaço curricular, e externamente, tanto a nível nacional como no plano internacional. De algum modo beneficiava ainda da “explosão” do número de estudantes universitários proporcionada pela Revolução dos Cravos, do prestígio e da popularidade de alguns escritores brasileiros hostilizados em Portugal durante o Estado Novo e da curiosidade perante um país que chegava à maioria dos portugueses através das telenovelas. O Brasil era nessa altura um país distante, de onde não era fácil obter livros nem informações, o que dificultava sobremaneira a preparação de aulas e a realização de pesquisas, tanto mais que – pelo menos na área das humanidades – os centros universitários de investigação e a agência nacional de fomento estavam ainda a começar ou passavam por uma reestruturação profunda.

Era esta uma época em que a literatura brasileira, não sendo obviamente desconhecida em Portugal, não tinha ainda aqui uma presença transversal: poucas editoras publicavam regularmente livros brasileiros; à exceção de alguns clássicos mais antigos e dos romancistas

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

de 30, o panorama editorial de incidência brasileira era pobre; os autores brasileiros quase não tinham presença nos programas e nos manuais de língua portuguesa; com poucas exceções, a imprensa (mesmo a especializada) acompanhava de longe o que ia saindo no Brasil. Aos poucos, porém, o cenário foi mudando, quero crer que devido sobretudo a dois fatores: por um lado, à melhoria progressiva da imagem externa do Brasil, particularmente durante as presidências de Fernando Henrique Cardoso e de Lula da Silva; por outro, devido ao impacto que gerações sucessivas de novos professores de língua portuguesa dos ensinos básico e secundário, formados com programas que incluíam a literatura brasileira, começaram a ter junto dos jovens portugueses e da sociedade em geral.

Como acontece em todos os centros de estudos brasileiros fora do Brasil, os recursos – antes de mais humanos – são sempre muito limitados, obrigando em geral os seus docentes a atuarem como “generalistas”, pelo menos ao nível do ensino de 1.º ciclo. No caso da Universidade do Porto, pudemos contar, entre 1990 e 2008, com dois professores, o que permitiu que eu me fosse especializando na literatura brasileira do período colonial, sob a orientação do Prof. Arnaldo Saraiva. Embora de início a minha inclinação fosse outra – como acontece quase sempre com os jovens, mais facilmente atraídos para o presente que para o passado –, fui percebendo que fazia todo o sentido o caminho que o Prof. Saraiva me propôs: porque a fase colonial da literatura brasileira está menos estudada; porque há nos arquivos e bibliotecas portuguesas muita documentação por explorar; porque certas questões e textos se compreendem melhor à luz da tradição literária portuguesa (e europeia).

Do ponto de vista do ensino, a maior utilidade desta especialização verificava-se no 2.º ciclo, sobretudo a partir do momento em que passámos a contar com dois seminários de literatura brasileira, um voltado para o período colonial e outro incidindo sobre a literatura do romantismo em diante. Ao nível da graduação, o ensino coloca outro tipo de problemas, certamente comuns a todas as universidades estrangeiras, isto é, não-brasileiras: estando o espaço curricular limitado a uma ou duas disciplinas, não é possível abordar o objeto nem de modo muito extensivo nem com grande profundidade, sobretudo quando, a par da literatura, há que considerar também certos aspetos da cultura brasileira ou da língua (variante, se falamos do estudo a partir de Portugal). No caso da Universidade do Porto, uma das disciplinas costuma ser reservada a uma visão propedêutica e panorâmica da literatura do

Brasil, numa perspectiva diacrónica que tenta incluir os principais momentos e correntes estéticas, destacando autores e textos canónicos. A segunda unidade curricular pode assim ser usada para suprir as lacunas da outra ou para testar um programa de investigação que esteja a ser desenvolvida pelo(s) docente(s) respetivo(s).

No período em que venho trabalhando nesta área, ocorreram também várias transformações importantes com impacto na forma de abordar a literatura brasileira. Por um lado, deu-se a evolução do próprio sistema – ainda que, vista de fora, ela pareça ter sido relativamente pobre. Se é verdade que há muito mais gente a escrever e que alguma dela tem qualidade acima da média, o sistema em si parece não ter mudado: continua a ser dominado pelo eixo Rio-São Paulo, não foi capaz de romper com a linguagem e com a estética dominantes no passado e não está ainda plenamente integrado num diálogo e num palco verdadeiramente internacionais. Isto é tanto mais estranho quanto, ao nível da crítica e do ensaísmo, a evolução parece ter sido feita em sentido contrário, registando um incremento muito grande, sobretudo ao nível da qualidade. O mesmo aconteceu quanto ao intercâmbio académico: professores e investigadores brasileiros passaram a viajar muitos mais e tornaram-se parceiros ativos de redes de investigação internacional, num claro benefício para o sistema científico brasileiro mas também para as universidades e centros de investigação estrangeiros que contam com a colaboração desses profissionais.

À primeira vista falta agora, por um lado, um investimento consistente na promoção da literatura brasileira no exterior, o que pode ser feito através da preparação de antologias (como o “Curso breve de literatura brasileira” que Abel Barros Baptista publicou em Portugal) em línguas como o inglês, o espanhol, o francês, o chinês e o árabe. Por outro lado, e esta é uma tarefa bem mais complicada e demorada, é preciso rever o sistema educativo brasileiro, investindo fortemente – e em todos os níveis de ensino, do elementar ao universitário – nas línguas estrangeiras, designadamente o inglês e o espanhol. Machado de Assis, apesar de não ter seguido estudos regulares, pôde conviver com a grande tradição literária ocidental, mas o seu exemplo está longe de estar generalizado entre as novas gerações da literatura brasileira. E esse é um poderoso fator de empobrecimento.

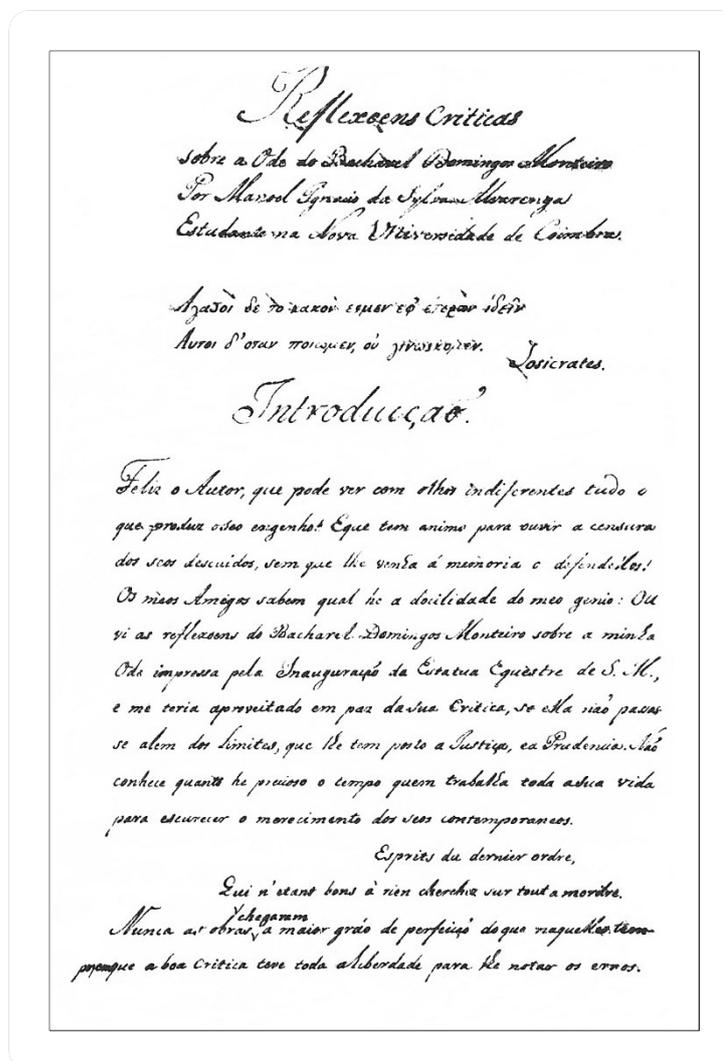
No período de tempo que estamos a considerar ocorreu também uma mudança acentuada no perfil dos estudantes. Se, na década de 90, os alunos que buscavam os cursos em

que a literatura brasileira é oferecida procuravam maioritariamente formar-se para serem professores de língua portuguesa nos ensinos básico e secundário, hoje temos pelo menos duas tendências contrárias: o estudante casual, que vem apenas experimentar e que muitas vezes abandona o curso; e o aluno comprometido, que gosta de ler e que lê muito para além da bibliografia obrigatória, que escreve bem, que tem uma boa formação cultural de base e que tende a fazer depois uma formação pós-graduada. Entre estas duas tendências, há o discente médio, que pouco sabe do Brasil, da sua cultura e da sua literatura, para quem se trata de um país estranho, esquisito, cuja maior parte da população vive em favelas e assolada por problemas como a violência e a corrupção. Para este último, terá sido útil a introdução, em 2008, da disciplina de Cultura Brasileira, cujo primeiro objetivo é justamente apresentar o Brasil e analisar alguns dos mitos e preconceitos que habitualmente marcam a sua visão no exterior.

Um último aspeto que mudou no panorama estudantil foi a chegada de alunos brasileiros, sensivelmente a partir de 2010. Alguns deles vieram ao abrigo dos PLI (Programas de Licenciaturas Internacionais), outros beneficiaram de planos de mobilidade, outros ainda são filhos de brasileiros que se mudaram para Portugal. A sua chegada à Universidade do Porto tem tido um efeito, do meu ponto de vista, muito positivo: para os professores e para as aulas, dinamiza e enriquece o debate em torno dos textos e do seu contexto; para os alunos portugueses e de outra proveniência (estes geralmente ao abrigo do Programa ERASMUS) representa a oportunidade de um contacto direto com certos aspetos da cultura e da vida brasileiras.

Uma última mudança, em parte relacionada com o ponto anterior, tem que ver com a alteração de paradigmas, nos estudos literários e na sociedade em geral. Se podemos dizer que a conceção de texto literário não se alterou muito nas últimas décadas, apesar dos avanços na teoria literária, a verdade é que mudou muito a maneira como a representação dos negros, das mulheres e de uma série de minorias passou a ser vista e estudada. Acompanhando, e às vezes antecipando, essas tendências, também os nossos programas e a nossa leitura se foram modificando, o que nem sempre é facilmente acompanhado pelos alunos portugueses, muitos deles ainda educados segundo uma visão *colonial* e *imperial*, de acordo com a qual o Brasil e os brasileiros são meros *filhos* de Portugal.

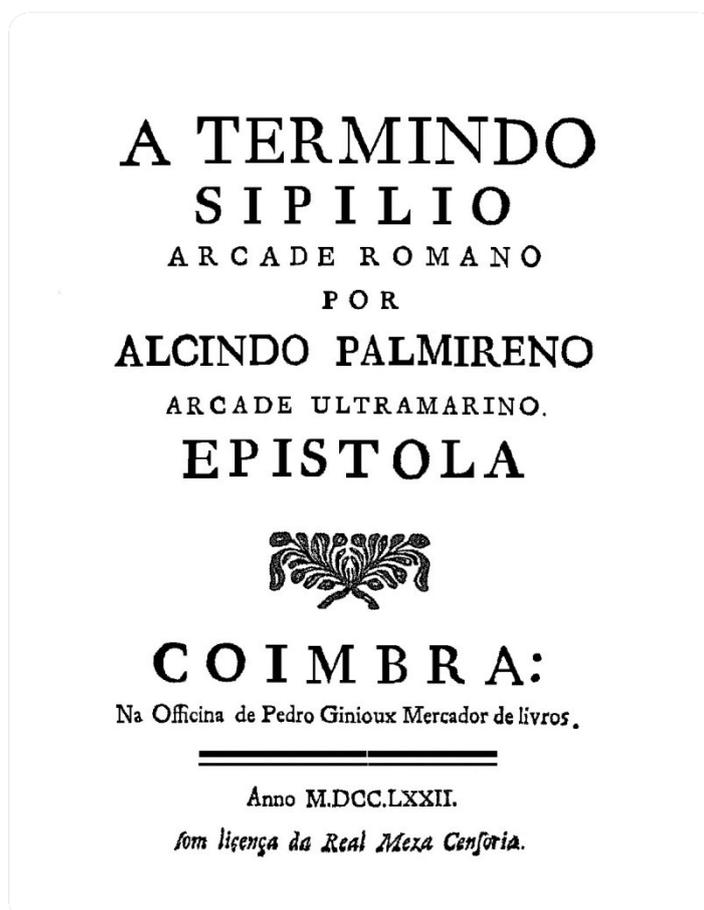
Passando agora à parte da investigação, diria que a opção anteriormente referida pelo período colonial acabaria por me levar, quando preparava uma prova equivalente ao mestrado, a um dos árcades mineiros, Silva Alvarenga, figura multifacetada da última fase do período colonial que se destacou como poeta, professor e intelectual progressista. O tipo de material que fui encontrando acabaria por determinar o caminho que escolhi naquela altura e que continuaria a seguir no futuro: a crítica textual. De facto, percorrendo as bibliotecas e arquivos de Portugal, encontrei uma série de manuscritos com textos inéditos, assim como diversas edições que eram desconhecidas dos especialistas e que nunca tinham sido usadas para o estabelecimento do texto da obra do autor de *Glaura*, o que me levou (Topa, 1994 e 1998c) a propor as bases para uma edição crítica completa da obra desse autor. Entre o material inédito que encontrei havia um texto particularmente interessante: *Reflexoens Críticas sobre a Ode do bacharel Domingos Monteiro. Por Manuel Inácio da Silva Alvarenga, estudante na nova Universidade de Coimbra*. Como o sugere o título, trata-se de uma peça em que Silva Alvarenga analisa (e destrói) um poema de um seu contemporâneo português que havia feito uma crítica (infelizmente perdida) ao vate de Vila Rica. Com muita ironia e humor, o jovem Alvarenga revela-se um crítico implacável, dando-nos um dos poucos exemplos, na literatura brasileira deste período, do exercício desta atividade essencial à instituição literária e mostrando-nos como a boa (mesmo se ‘maldosa’) crítica não pode existir sem uma sólida preparação teórica.



Fólio inicial do Ms. CIX/1-10 da Biblioteca Pública de Évora com o texto de Silva Alvarenga

Outro texto interessante do jovem Alvarenga cujo estudo me acompanhou durante bastante tempo foi uma epístola, em versos alexandrinos, que ele dirigiu ao seu companheiro, e de algum modo mentor, Basílio da Gama: publicada em 1772, em Coimbra, essa carta (começada pelo verso “Génio fecundo e raro, que com polidos versos”) dedica uma parte importante à crítica (favorável) de *O Uruguai*, dado ao prelo três anos antes. Mas o objetivo de Alvarenga é mais largo: em sintonia com os teóricos da época, o futuro colaborador de *O Patriota* propõe um conjunto de orientações doutrinárias, acompanhando essa exposição de uma crítica contundente tanto à estética barroca e a alguns dos seus representantes tardios como aos lugares-comuns do arcadismo. A última etapa do estudo desse texto aconteceu em

2014, em Assis, onde lecionei um curso sobre crítica textual cujo trabalho de avaliação final consistiu justamente na edição crítica e no estudo desse poema (Topa, 2014b).



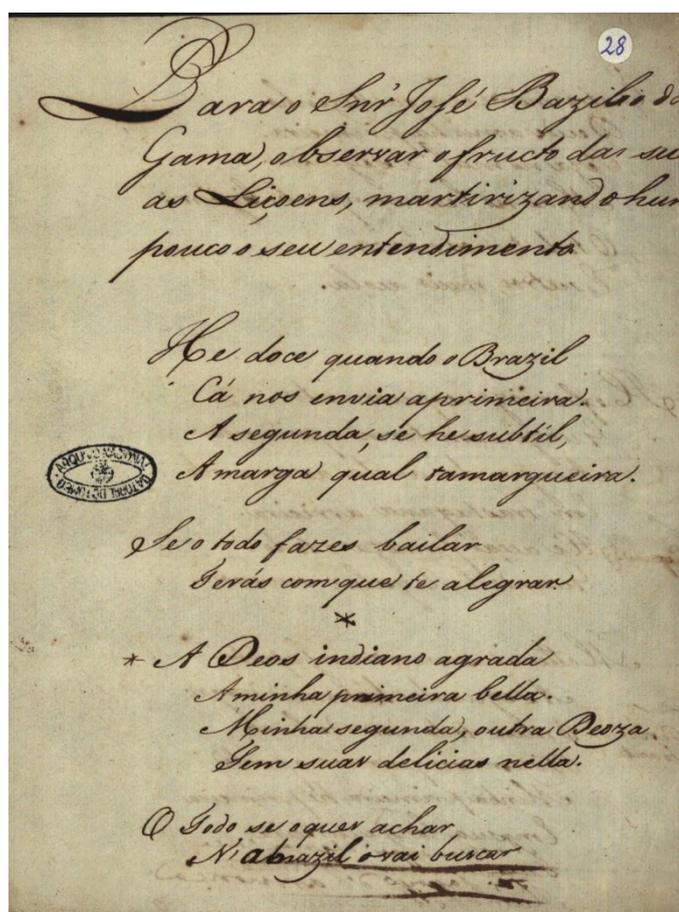
Folha de rosto da edição de 1772 da epístola de Alvarenga

A pesquisa sobre Silva Alvarenga permitiu-me encontrar uma série de outros inéditos ou de versões novas de vários outros poetas brasileiros do período colonial, que fui estudando e publicando nos anos seguintes: os mineiros Basílio da Gama (1998a, 200a, 2000b, 2003a), Alvarenga Peixoto (1998b e 1998d) e Frei José de Santa Rita Durão (2002b), mas também outros poetas de setecentos (ainda) menos conhecidos, como Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos (1726-post 1788), natural do Sacramento (Topa, 2004); Francisco José de Sales (1735?-1800/1801), nascido no Serro do Frio, Minas Gerais (Topa, 2001a); João Pereira da Silva (1743-1818), originário do Rio de Janeiro (Topa, 2001b).

Na mesma linha de trabalho, começara entretanto a preparar a minha tese de doutoramento, sobre Gregório de Matos. Terminada em 1999 (Topa, 1999), tinha como objetivo lançar as bases e dar o primeiro passo para a edição crítica da obra do *Boca do Inferno*, o que implicava inventariar a mole imensa dos testemunhos (maioritariamente manuscritos) que a transmitiam e avançar com um modelo de edição aplicado a uma parte dela – os sonetos. Uma vez mais, a *peregrinatio* por tantas bibliotecas e arquivos – de Portugal, do Brasil e de outros países – permitiu-me recolher material que alimentou depois edições de outros poetas brasileiros da época, como Eusébio de Matos (1629-1692), natural de Salvador, como o seu irmão Gregório (Topa, 2011b); João Mendes da Silva (1659-1736), oriundo do Rio de Janeiro, pai do malogrado António José da Silva, conhecido como *O Judeu* (Topa, 2002a, 2014a e 2019b); ou Gonçalo Soares da Franca (1678-post 1724), nascido em Salvador e membro da Academia Brasílica dos Esquecidos (Topa, 2012b). Estou agora a preparar o estudo e edição de outro poeta barroco inédito, o luso-brasileiro Cláudio Grugel do Amaral (cf. Topa, 2000).

Que interesse tem este tipo de trabalho, condenado quase sempre a permanecer *n'a mais discreta sombra* (para retomar um verso de Miguel Torga)? Por um lado, ajuda-nos a saber um pouco mais do passado e do processo de formação de uma entidade a que hoje chamamos Brasil, permitindo-nos identificar figuras (maiores ou menores pouco importa) da cultura brasileira e avaliar o seu trabalho; por outro lado, mostra-nos o muito que ainda não sabemos sobre o Brasil colonial, tanto ao nível da chamada *alta* cultura quanto no que diz respeito ao quotidiano mais velado. Sirva de exemplo um pequeno estudo que fiz sobre os poemas de Gregório de Matos dominados pelo tópico da menstruação (Topa, 2019a). Trata-se de um tema tabu, pouco abordado fora da bibliografia médica ou sanitária, e que, tanto quanto pude apurar, quase não tem tradição literária, pelo menos fora da contemporaneidade. Apesar disso, Gregório tem um conjunto de quatro poemas sobre o assunto, ensaiando uma série de interessantes e às vezes inesperadas variações imagéticas, num registo em que o fescenino é atenuado pelo humor. Mas o que é mais interessante é que, por trás do investimento retórico, há uma série de indicações sobre as vivências da época, algumas delas inesperadas. É o que acontece numa passagem em que o sujeito, declarando ter atingido o ápice da frustração e do desespero, propõe à amante a quebra do maior tabu que rodeia a menarquia: a prática do sexo

durante o período menstrual. Curiosa é também a referência ao mangue enquanto espaço capaz de garantir alguma privacidade ou às formas de higiene masculina após a consumação do ato.



Fólio inicial do n.º 28 dos Avulsos 3 da coleção Papéis do Brasil
(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa)

Esta dimensão do texto literário como documento que contém motivos de interesse para diversos domínios da história é particularmente visível em textos do período colonial. É o que tenho tentado mostrar em pequenos trabalhos mais ou menos pontuais, sobre temas tão diversos como o testamento satírico de um governador do Rio de Janeiro (Topa, 2008), a administração de Serro do Frio (Topa, 2003c) ou enigmas da história culinária luso-brasileira (Topa, 2011c e 2018).

Nada disto porém tem grande significado se considerarmos a vastidão da seara que há para trabalhar (e o pequeno número de operários dispostos a colaborar nesta tarefa).

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

Importante é não perdermos de vista que a literatura brasileira e as suas relações com Portugal são o mar de longo de que falava Caminha na sua carta a D. Manuel – e que todos somos poucos para o enfrentar. No Porto, na senda do exemplo – a todos os títulos pioneiro – de Arnaldo Saraiva, a literatura do Brasil continuará a ter um porto seguro, protegido pel’ *a mais discreta sombra*.

Referências Bibliográficas

TOPA, Francisco (1994). *Silva Alvarenga: contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*. Porto: FLUP. (Policopiado)

_____ (1998a). Duas quadras inéditas de José Basílio da Gama. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XV, pp. 453-454

_____ (1998b). Novas versões para sete poemas de Alvarenga Peixoto: propostas de emenda à edição de Rodrigues Lapa. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XV, pp. 445-451

_____ (1998c). *Para uma edição crítica da obra do arcade brasileiro Silva Alvarenga: inventário sistemático dos seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos*. Porto: Edição do Autor.

_____ (1998d). Um soneto inédito de Alvarenga Peixoto. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XV, pp. 439-443

_____ (1999). *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos – 2 volumes em quatro tomos*. Porto: Edição do Autor

_____ (2000a). A edição crítica dos sonetos de Basílio da Gama: perspectivas. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XVII, pp. 277-285

_____ (2000b). Basílio da Gama: a obra por vir: 7 inéditos e uma nova versão. In SARAIVA, Arnaldo, org. – *Literatura brasileira em questão: actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira (8 a 10 de Maio de 1997)*. Porto: Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras do Porto, pp. 503-517

_____ (2001a). *Poesia dispersa e inédita do setecentista brasileiro Francisco José de Sales*. Porto: Edição do Autor

_____ (2001b). Uma ode e cinco sonetos inéditos do brasileiro João Pereira da Silva. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XVIII, pp. 277-286

_____ (2002a). Poesia inédita do brasileiro João Mendes da Silva. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XIX, pp. 301-327

_____ (2002b). Uma égloga inédita de Santa Rita Durão. *Terceira margem: revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)*. Porto. 3, pp. 15-18

_____ (2003a). «A declamação lírica» de Basílio da Gama: um inédito recuperado. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XX, t. I, pp. 187-221

_____ (2003b). O alexandrino e o ‘além dos mares’: a propósito de uma epístola a Basílio da Gama. *Terceira margem: revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)*. Porto. 4, pp. 21-32

_____ (2003c). Poesia (pouco) diamantina: doze sonetos inéditos alusivos à administração mineira de Serro do Frio. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XX, t. I, pp. 223-233

_____ (2004). Seis poemas inéditos do brasileiro Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XXI, pp. 303-313

_____ (2005). Um Tomás contumaz: a prisão de Pinto Brandão na Baía e um inédito de Gregório de Matos sobre o tema. *Revista da Faculdade de Letras: línguas e literaturas*. Porto. II: XXII, pp. 591-608. (Com Andreia Amaral)

_____ (2008). A sátira depois da morte: um testamento em verso do Governador Luís Baía Monteiro, o ‘Onça’. *Navegações: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre / Lisboa. I: 1, pp. 67-70

_____ (2011a). Gregório de Matos: poeta polémico (com um exemplo inédito). In CHAVES, Vania Pinheiro, org. – *Literatura brasileira sem fronteiras*. Lisboa: CLEPUL, pp. 95-108

_____ (2011b). «efímera de um só dia»: dois poemas inéditos de Eusébio de Matos. *Patrimônio e memória: revista eletrônica do CEDAP*. Assis. 7: 1 (jun.), pp. 207-227

_____ (2011c). Um inventor poeta: a geleia de Alexandre Inácio Silveira oferecida à Princesa do Brasil. *Navegações: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre / Lisboa. IV: 1, pp. 110-113

_____ (2012a). ‘Da colher à boca’: os dois sonetos de Caldas Barbosa revelados por Tinhorão. *Anthesis: revista de letras e educação da Amazônia Sul-Occidental*. U. Federal do Acre. 1: 2, pp. 141-148

_____ (2012b). *Um G(onç)alo Renascido: poesia inédita do brasílico Gonçalo Soares da Franca*. Introdução e edição de Francisco Topa. Porto: Sombra pela cintura

_____ (2013). ‘Se da dor são as lágrimas abono’: um desconhecido soneto de Gregório de Matos dos tempos de Coimbra. *Navegações: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre /

Lisboa. VI: 1, pp. 122-123

_____ (2014a). «Qual é a cousa no mundo mais amada?» Responde o Doutor João Mendes da Silva, pai de o “Judeu”. Introdução e edição por Francisco Topa. Porto: Sombra pela cintura

_____ (2014b). «Da simples natureza guardemos sempre as leis»: a epístola de Silva Alvarenga a Basílio da Gama. *Miscelânea*: revista de literatura e vida social do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP / Assis. 15 (jan.-jun.), pp. 223-250. (Com Aline Cataneli, Alzira Martins, Áureo Camargo, Gláucia Vieira, Helton Marques, Luiz Eduardo Amaro, Luiz Fernando Garcia, Mariane Severino e Natália Nascimento)

_____ (2018). Um desafio em forma de enigma proposto a Basílio da Gama. *Texto Poético*: revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL). 24, pp. 28-38

_____ (2019a). L’hôte impertinent : le thème de la menstruation dans la poésie de Gregório de Matos. *E-Letras com vida*: revista de humanidades e artes. 3, pp. 136-143

_____ (2019b). The religious poetry of the Portuguese-Brazilian new Christian João Mendes da Silva. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. Santa Barbara, California. 41, pp. 171-182

_____ (2020). Cláudio Grugel do Amaral e Frei Bernardo de Brito: sentidos da paródia. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 29, 3: Relações Brasil / Portugal. [Em preparação]

Clarice Lispector e a crítica Italiana

Leticia Valandro¹

Resumo: O presente trabalho intenta apresentar um panorama da recepção crítica da obra de Clarice Lispector na Itália. Parte-se da primeira monografia publicada no país, na qual *A Paixão segundo G. H.* é comparada a *Dissipatio H.G.*, de Guido Morselli. Além desta, analisam-se alguns artigos publicados em revistas especializadas, assim como o espaço dedicado por Luciana Stegagno Picchio a Clarice Lispector na sua *Storia della letteratura brasiliana*. Nessa, *A hora da estrela* é indicada como uma nova e incompleta fase literária aberta por Lispector e é sobre o romance que conta a *tragédia* de Macabéa que a crítica italiana, sobretudo, deteve-se. O que se pode observar é que, em oposição à grande e flórea quantidade de estudos que se realizam sobre a obra de Clarice Lispector, não somente no Brasil, mas também no exterior, a crítica italiana apresenta-se, ainda, bastante reduzida.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Recepção crítica. Literatura brasileira no exterior.

Apocalypsis H.G.

O primeiro livro de Clarice Lispector traduzido na Itália, de acordo com Luciana Stegagno Picchio, foi *Un apprendistato o il libro dei piaceri (Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, de 1969)*, publicado pela editora La Rosa, em 1981. A Itália, portanto, conheceu a obra de Lispector algumas décadas depois da França – em que a primeira tradução de *Perto do coração selvagem* remonta a 1954 – e dos Estados Unidos, onde *A maçã no escuro* saiu em 1967. Os anos 1980 marcaram, de fato, um grande interesse da crítica italiana pela escritora

¹ Professora de Língua Portuguesa na Università degli Studi di Verona. Doutora em Estudos de Literatura e Cultura pela Universidade de Lisboa (2019). Mestre em Filologia e Critica Letteraria pela Università degli studi di Trento (2015). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011). Graduada em Letras - Português e Italiano (2013) e Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2008) pela UFRGS.

brasileira, como parece evidente por meio da constatação de que sete traduções de sua obra foram realizadas e publicadas entre 1981 e 1989. É ainda nessa década que sai a primeira monografia sobre a obra de Clarice Lispector na Itália.

Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della “Paixão segundo G. H.” e della “Dissipatio H.G.”, de Ettore Finazzi-Agrò, publicado pela Bulzoni em 1984, propõe, como indicado pelo título, uma comparação entre os romances *A Paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector e *Dissipatio H.G.* de Guido Morselli. Composto por três capítulos, o estudo de Finazzi-Agrò inicia por analisar “La traccia” que as iniciais dos títulos apresentam nas duas narrativas.

Segundo o estudioso (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 10), o título é o nome próprio do texto, é aquilo com que o texto se identifica e a partir do que pode ser identificado, além de permitir sua inserção no âmbito de um sistema. Admitida a existência de uma metalinguagem dos títulos, esses permitiriam aos autores seguir na direção de modelos específicos, assim como consentiriam ao leitor a associação entre obras diversas e sem uma familiaridade evidente. Uma apreciação dessa “poligênese dos títulos” possui importantes e precisos valores antropológico-culturais, “em que se considera como a involuntária analogia de títulos possa, às vezes, revelar significativas convergências supra-estruturais entre contextos socioculturais dessemelhantes, mas assinalados, evidentemente, por comuns experiências ‘humanas’”² (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 12). Finazzi-Agrò afirma que foram as obras de Lispector e de Morselli que o portaram a tais reflexões.

Entre as duas obras há treze anos de diferença: *A Paixão segundo G.H.* é de 1964, enquanto *Dissipatio H.G.* foi publicada em 1977. É essa última que esclarece, segundo o estudioso italiano, o significado de H.G.: *Humani Generis*, Gênero Humano em português, locução que se refere a um título inventado pelo protagonista do romance de Morselli para uma imaginária obra do neoplatônico Giamblico sobre a “dissipatio” do *Humani Generis*. Em relação ao romance da escritora brasileira, a redução do nome da protagonista às suas iniciais,

² Destaca-se que as traduções presentes no corpo do texto foram feitas por mim. “Laddove si consideri come la involontaria analogia di titoli possa talvolta svelare significative convergenze sovrastrutturali tra contesti socio-culturali dissimili ma contrassegnati, evidentemente, da comuni esperienze ‘umane’”.

justamente G.H., indicaria um desejo de abstração do particular, que se reforçaria na ideia de G.H. como Gênero Humano. Para Finazzi-Agrò (1984, p. 17), além das repetições das letras, entre os dois títulos existem igualmente precisos laços de natureza conotativa, como a referência a valências bíblicas. Porém a expectativa “mística”, nos dois casos, vem em parte frustrada, porque essa religiosidade é mais material do que metafísica.

Nos dois romances, o uso apenas das iniciais parece “desejar redescobrir as potencialidades evocativas da linguagem, restituindo-a à insondabilidade ‘maravilhosa’ da sua origem”³ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 21), numa perspectiva que tenta redefinir a relação entre a linguagem e o sujeito. O estudioso propõe uma análise criptográfica do diagrama que confirmaria a dúplice projeção desde o “*nomen*” ao “*genus*” e vice-versa.

Se a sequência alfabética desde C(larice) a L(ispector) produz, com um salto de três letras, G-H, esses dois caracteres contíguos podem, todavia, considerar-se elementos *nucleares* fundamentais, cuja base é necessária para alcançar a determinação (histórica e individual) do nome próprio (das suas iniciais)⁴ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 22, grifos do autor).

Nessa configuração, o “G” e o “H” constituiriam o núcleo ao mesmo tempo gerado pelo nome da autora e, num movimento contrário, capaz de gerá-lo, hipótese na qual “*Clarice Lispector* é aquilo que resta do *Gênero Humano*”⁵ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 23, grifos do autor). A “Paixão segundo o Gênero Humano” é, logo, a obra que busca reinscrever “para trás” a história humana para chegar à “*genesis*”. Segundo Finazzi-Agrò (1984, p. 27, grifos do autor),

a história de G.H. é *história de todos* e no dúplice sentido dessa expressão: paradigma das experiências humanas que, partindo de um passado imemorable, vai em direção a um futuro eventual, mas também – e conseqüentemente – superfície sobre a qual é possível a cada um inscrever a própria história, o próprio discurso⁶.

3 “Voler riscoprire le potenzialità evocative del linguaggio, restituendolo alla insondabilità ‘meravigliosa’ della sua origine”.

4 “Se la sequenza alfabetica da C(larice) a L(ispector) produce, con un salto di tre lettere, G-H, questi due grafi contigui possono tuttavia considerarsi, a loro volta, elementi nucleari fondamentali dai quali è necessario prendere le mosse per giungere alla determinazione (storica e individuale) del nome proprio (delle sue iniziali)”.

5 “Clarice Lispector è quello che resta del Gênero Humano”.

6 “La storia di G.H. è storia di tutti e nel duplice senso di questa espressione: paradigma delle esperienze umane che partendo da un passato immemorabile va verso un futuro eventuale, ma anche – e conseqüentemente – superficie sulla quale è possibile per ognuno inscrivere la propria storia, il proprio discorso”.

Através do caráter eminentemente ritual da sua escrita, Lispector chega a recuperar o sentido, segundo o estudioso italiano, até mesmo negativo das doutrinas apofáticas que declaram a inadequação da linguagem a exprimir a essência humana. A partir dessa constatação, surge a necessidade de ir além, “para desembarcar naquele silêncio em que fala a Voz ‘despersonalizada’ do Ser”⁷ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 29). Somente entre o silêncio e a palavra, o inarticulado e o articulado, consegue-se recuperar o contato com Deus e com a *Coisa*, realidade na qual se move também o Sobrevivente de Morselli. Portanto,

Esse desintegrar-se da palavra em vestígio em busca de um contato completo, estático com a divindade, reaviva, aliás, a escolha dos diagramas nos títulos de Morselli e de Lispector. O uso da cifra é, nesse sentido, recurso emblemático que consente reduzir a linearidade da palavra à polissemia “misteriosa” do grama: permite, em outros termos, acessar (cabalisticamente) o Neutro, um Fundamento indizível do qual emana todas as possibilidades de dizer⁸ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 31).

As cifras são, para Finazzi-Agrò, o resíduo da própria capacidade de nominar. Se a demonização permanece como atividade humana inelutável, essa se realiza somente através da constatação da falência da linguagem em exprimir aquilo que não pode ser expresso. Nos dois romances, o gênero humano é reduzido aos próprios vestígios, coagido a desumanizar-se no caso de Lispector, e a dissipar-se no caso de Morselli. O estudioso faz notar, ainda, que se, como afirma Clarice, a condição humana é a paixão de Cristo, da qual G.H. é um vestígio deixado atrás de si por uma humanidade sublimada através da Paixão e da Morte, o personagem de Morselli coloca-se além e fora de qualquer esperança salvífica, dando por dissipada a humanidade. O Sucessor de Morselli, logo, sucede G.H. de Lispector, consciente, porém, da impossibilidade de uma redenção social do homem. Nesse sentido, Finazzi-Agrò conclui:

⁷ “Per approdare a quel silenzio nel quale parla la Voce ‘spersonalizzata’ dell’Essere”.

⁸ “Questo disfacimento della parola in traccia alla ricerca di un contatto completo, statico con la divinità, rimotiva d’altronde la scelta dei diagrammi nei titoli di Morselli e della Lispector. L’uso della cifra è, in questo senso, ricorso emblematico che consente di ridurre la linearità della parola alla polissemia “misteriosa” del gramma: consente, in altri termini, di accedere (cabalisticamente) al Neutro, ad un Fondamento indicibile da cui scaturisce ogni possibilità di dire”.

Livro que, sem sabê-lo, move-se no rastro de um livro que comenta o Livro, a obra de Morselli não só parece querer fornecer, já a partir do título, uma chave de leitura do romance de Lispector, mas se põe, além do mais, em relação a esse, numa posição complementar⁹ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 42).

No segundo capítulo do estudo, “Il fondamento”, Finazzi-Agrò analisa as coincidências textuais que reafirmam as afinidades assinaladas entre os dois romances. Esses já no título evidenciam, segundo o crítico italiano, as intenções de delinear a disfunção da condição humana e de ilustrar o caminho eventual a uma nova forma de humanidade. Em meio a uma realidade heterogênea, fragmentada, múltipla, “o sujeito, para permanecer ainda tal, é condenado a transformar-se em ‘eterno viandante’”¹⁰ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 47). Somente por meio do atravessamento da fragmentariedade, de um itinerário de morte, a redenção do sujeito pode ser consentida. Assim, não por acaso, ambos os romances representam as modalidades de uma morte. Tanto para Lispector quanto para Morselli, a morte não é entendida “como *decesso*, mas no seu valor de *passagem/mudança* e, ao mesmo tempo, *retorno*. E nesse sentido, será talvez preferível um termo como ‘palingenesia’: renascimento, através da morte, que conduz o sujeito a rever a sua relação com as coisas”¹¹ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 55, grifos do autor).

Nas duas obras, essa palingenesia acontece num lugar fechado: para o protagonista de Morselli é numa caverna, já para G.H. é no quarto da doméstica, onde se identifica com a figura desenhada na parede, como numa ancestral caverna. Nesses lugares, onde os protagonistas chegam através de uma escalada que é também uma queda e onde o sujeito permanece num estado de perene vertigem, de acrofobia, a presença da água, do escuro (que no caso de G.H. pertence às suas reflexões, já que o quarto é extremamente luminoso), da ancestral caverna, evocam, segundo Finazzi-Agrò (1984, p. 56), o arquétipo materno: a imagem do útero. E assim, “reemergir dessa profundidade assustadora tem um sentido de

⁹ “*Libro che, senza saperlo, si muove nella scia di un libro che commenta il Libro, l’opera di Morselli non solo sembra voler fornire, ad iniziare dalla sua intestazione, una chiave di lettura del romanzo della Lispector ma si pone, in più, rispetto ad adesso, in posizione complementare*”.

¹⁰ “*Il soggetto, per restare ancora tale, è condannato a trasformarsi in ‘eterno viandante’*”.

¹¹ “*Come decesso ma nel suo valore di passaggio/cambiamento e insieme di ritorno. E in questo senso, sarà forse preferibile un termine quale ‘palingenesi’: rinascita, attraverso la morte, che conduce il soggetto a rivedere il suo rapporto con le cose*”.

renascimento conturbado, obtido somente através de uma investigação arqueológica [...] da existência humana”¹² (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 60).

No romance de Clarice Lispector, a palingenesia comporta uma relação “passional” com a matéria bruta representada pela barata, até o ponto de identificar-se com essa e de assimilar-se através do ato de comer a sua “matéria branca”, um ato supremo, ritual e sacro. Desse modo a palingenesia adquire “o valo adicional, *literário*, de metamorfose: invólucro mitológico dentro do qual o homem, desde sempre, tem tentado coagir e representar o ‘caminho da vida’, enquanto série discreta [...] de transformação e de recuperação de identidade”¹³ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, pp. 64-65, grifos do autor). Essa metamorfose, de acordo com o estudioso, supera aquela de Kafka, pois o homem metamorfoseado do escritor praguense vive no meio de uma estranheza irreduzível e insuperável, enquanto a protagonista da escritora brasileira reconduz a estranheza a uma relação intrínseca do homem consigo mesmo, numa fusão do destino individual com o coletivo. Em tal perspectiva, afirma Finazzi-Agrò (1984, p. 71, grifos do autor):

Se a escrita de Kafka permanece presa à sua imagem de uma “interioridade privada de objeto”, Morselli e Lispector, partindo desse epítáfio da subjetividade, vão em direção a uma definição objetiva do interior: isto é, falam, apesar de tudo, de um sujeito condenado a conviver com os próprios míseros restos, forçado a analisar os efeitos da explosão de um *Logos* privado de todo suporte real, de toda referência “social”¹⁴.

O solipsismo derivante dessa realidade acomuna os protagonistas de Morselli e de Lispector numa “busca incansável de resposta em relação aos Eventos capitais nos quais e a partir dos quais foram implicados”¹⁵ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 73), obrigados a viver no “deserto”, onde o medo é a condição exclusiva. Esse temor da perda, da anulação da própria

12 “Riemergere da queste profondità paurose ha il senso di una rinascita travagliata, ottenuta solo attraverso un’indagine archeologica [...] della esistenza umana”.

13 “Il valore aggiuntivo, letterario, di metamorfosi: involucro mitologico entro il quale l’uomo ha da sempre tentato di costringere e di rappresentare il ‘caminho della vita’, in quanto serie discreta [...] di trasformazioni e di recuperi di identità”.

14 “Se la scrittura di Kafka resta presa alla sua immagine di una ‘interiorità priva di oggetto’, Morselli e la Lispector, muovendo da questo epitaffio della soggettività, vanno verso una definizione oggettiva dell’interio: parlano cioè, nonostante tutto, di un soggetto condannato a convivere con i propri miseri resti, costretto ad analizzare gli effetti della esplosione di un *Logos* privato di ogni supporto reale, di ogni referenzialità ‘sociale”.

15 “Ricerca inesausta di risposte intorno agli Eventi capitali nei quali e dai quali sono stati coinvolti”.

identidade leva os protagonistas à busca do outro, de um interlocutor ao qual dirigir o discurso.

Colocando o *tu* e dialogando com ele, o *eu* tenta [...] salvar-se, admitindo a própria divisão, mas a colocando, ao mesmo tempo, dentro de um contexto fictício, de uma realidade de discurso. Praticar “literalmente” a própria alteridade, representá-la no plano textual torna-se, assim, um modo de vencê-la e de recuperar, por outro lado, a possibilidade de sentido (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 81, grifos do autor).

Enquanto o interlocutor de G.H. não tem um nome e é evocado como “meu amor”, na informalidade da segunda pessoa do singular, o sobrevivente de Morselli é o fantasma de Karpinsky, psicanalista hebreu que o tinha tratado. Se ambos são conscientes de escrever a ninguém mais do que a si próprios, é a revelação do caráter autorreflexivo da escrita, como responsável pela realidade criada pela linguagem e da qual participa, a única condição do ser. Somente nessa relação eventual com o *outro*, no fundo um *eu*, “recriando a realidade da palavra além do limite da dissolução”¹⁶ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 93), que o sujeito, tanto na obra de Lispector quanto na de Morselli, espera regenerar-se e existir numa realidade que pretende uma nova língua (a qual, como esclarece Finazzi-Agrò, encontra-se no limite entre silêncio e palavra, em que evento e sentido coincidem) capaz de recompor o sentido perdido e reunir os fragmentos dissolutos da verdade.

No terceiro e último capítulo de seu estudo, denominado “La differenza”, Finazzi-Agrò trata, precisamente, das diferenças entre as duas obras. Ao lado da utilização das mesmas cifras e de uma certa afinidade temática, existem algumas importantes incongruências semânticas e estilísticas, e também uma profunda disparidade de “sistema linguístico e expressivo, assim como de reflexo, de natureza ideológica e textual”¹⁷ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 96), que não podem ser desconsideradas. Conforme o estudioso italiano, é a diferença de gênero, todavia, que apresenta uma importância decisiva na dessemelhante constituição dos romances. É nessa

16 “Ricreando la realtà della parola oltre il limite della dissoluzione”.

17 “Sistema linguistico ed espressivo nonché, di riflesso, di natura ideologica e testuale”.

“diferença” originária que se pode localizar a matriz das diferenças que separam as duas obras aos níveis, seja formal, seja de conteúdo; e é essa mesma “diferença” que orienta as escolhas dos dois escritores no plano das referências filosóficas e culturais, além de propriamente literárias, implícitas nos seus discursos narrativos¹⁸ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 97).

Definida pelo estudioso como “obra profundamente feminina”, como “*roman de femme*”, *A Paixão segundo G.H.* trata, entretanto, da crise do sujeito no mundo moderno. Nesse sentido, G.H. é o nome de uma mulher, mas é também uma cifra que compreende todo o gênero humano. A redenção do gênero humano passa, de acordo com o estudioso, através do elemento feminino. A descoberta do quarto da empregada doméstica e a abertura do armário, no qual a protagonista encontra-se face a face com a barata, têm o valor simbólico da “redescoberta do abismo feminino: autorreconhecimento e, juntamente, revelação a *todos* do próprio núcleo da matéria, do centro formador do vivo”¹⁹ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 99, grifos do autor). Para fugir do *neutro*, G.H. tinha abortado e “a sua expiação não pode que consistir em recuperar dentro de si a matéria viva e indiferenciada. G.H. deve, portanto, comer a barata, como muitos animais, depois do parto, comem a placenta dos nascidos”²⁰ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 105). Somente assim, para o estudioso, a protagonista de *Lispector* é capaz de recuperar a própria fertilidade perdida.

Enquanto esses atos de G.H. abrem-lhe “a estrada em direção a uma redescoberta da sua divina neutralidade”²¹ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 107) e, logo, depois da sensação de morte experimentada ao comer a barata, que é “sacrifício (ritual) do *eu* pelo mesmo *eu*”²² (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 109, grifos do autor), a protagonista de *Lispector* consegue compreender a comunhão da vida, o personagem de Morselli afasta-se do seu “*Genus*”. O suicídio que ele estava disposto a cometer, e que leva consigo um afastamento do *eu* da coletividade, não acontece, uma vez que o protagonista afirma não ter sido “*agito*” pela

18 “‘Differenza’ originaria che si può rintracciare la matrice delle differenze che separano le due opere ai livelli sia formale che contenutistico; ed è la stessa ‘differenza’ che orienta le scelte dei due scrittori sul piano dei riferimenti filosofici e culturali, oltreché propriamente letterari, impliciti nel loro discorso narrativo”.

19 “Riscoperta dell’‘abisso’ femminile: autoagnizione e, insieme, rivelazione per tutti del nucleo stesso della materia, del centro formatore del vivente”.

20 “La sua espiazione non può che consistere nel recuperare dentro di sé la materia viva e indifferenziata. G.H. deve perciò mangiare la blatta, come molti animali, dopo il parto, mangiano la placenta dei nati”.

21 “La strada verso una riscoperta della sua divina neutralità”.

22 “Sacrificio (rituale) dell’io da parte dell’io stesso”.

Morte. Nesse contraste, Finazzi-Agrò encontra a diferença entre a mensagem de Lispector e de Morselli. Se na obra da escritora brasileira chega-se à recomposição da identidade através da experiência da diversidade, na obra do autor italiano acontece a irreversibilidade da separação do sujeito de si mesmo.

Essa diferença é ainda mais evidenciada pelo estudioso por meio da análise dos interlocutores dos dois protagonistas. Il *tu* di G.H. é masculino e depois que o *eu* se despersonaliza “o *eu* e o *tu* são destinados a sobrepor-se e a confundir-se, deixando que o discurso de salvação [...] seja suportado pelo *neutro*: a partir de uma instância ‘indelimitável’ na qual se fundem os papéis contrapostos de locutor e alocutor”²³ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 114, grifos do autor). Aquilo que resulta da relação dessas duas pessoas gramaticais é uma terceira pessoa, o *ele* e *ela* usado por Clarice, que é, “nesse sentido, a própria figura do ser: é a vida como fenômeno primário, incriado, mas como produto, contemporaneamente, de uma *copulação*”²⁴ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 117, grifos do autor). Já a alteridade desejada pelo protagonista do romance de Morselli, depois de uma tentativa de encontrar o *outro* travestido, não por acaso de mulher, encontra o seu *tu* no médico hebreu Karpinsky. É desse fantasma – que na ambiguidade da sua “ausência-presença” de “morto-vivente” torna-se, segundo Finazzi-Agrò, uma espécie de repetição involuntária da mulher redimida e redentora do romance de Lispector – que o protagonista espera a sua definitiva “Cura”.

Portanto,

se na escritora brasileira a relação “passional” com o *outro* consente uma efetiva redenção do homem através da redescoberta da função (materialmente) regeneradora do “núcleo feminino”; no autor italiano a impossibilidade de gerar vida deve resolver-se, necessariamente, numa expectativa de salvação que o alcance a partir do externo, do contato com um *outro/a* ausente e do qual se deve, por isso, “inventar” a presença²⁵ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 125, grifos do autor).

23 “L’io e il tu sono destinati a sovrapporsi e a confondersi, lasciando che il discorso di salvezza [...] venga retto dal neutro: da una istanza ‘indelimitabile’ nella quale si fondono i ruoli contrapposti di locutore e allocutore”.

24 “In questo senso, la figura stessa dell’essere: è la vita come fenomeno primario, increato, ma come prodotto, contemporaneamente, di una copulazione”.

25 “Se nella scrittrice brasiliana il rapporto “passionale” con l’altro consente una effettiva redenzione dell’uomo attraverso la riscoperta della funzione (materialmente) rigeneratrice del “nucleo femminile”; nell’autore italiano l’impossibilità di generare vita deve risolversi giocoforza in una aspettativa di salvezza che gli giunga dall’esterno, dal contatto con un altro/a assente e di cui si deve, perciò, “inventare” la presenza”.

Essa seria a principal diferença naquela que Finazzi-Agrò (1984, p. 131) define a “mensagem” das duas obras. Diversidade, portanto, que encontra na capacidade de mergulhar “no abisso da sua feminilidade redentora” a superação da vertigem da anulação, da perda da própria identidade, que os dois protagonistas sofrem, mas que somente G.H., *femme*, consegue completar. Somente o suicídio realizado teria permitido ao sobrevivente de Morselli ir efetivamente além, “afundar naquele precipício assustador e infinito do qual não é permitido, ao *Humanum Genus*, reemergir”²⁶ (FINAZZI-AGRÒ, 1984, p. 131, grifos do autor).

Clarice Lispector na *Storia Della Letteratura Brasileira*

Pouco mais de duas páginas é o espaço dedicado por Luciana Stegagno Picchio a Clarice Lispector na sua *Storia della letteratura brasiliana* (1997). Se em comparação as cerca de seis páginas dedicadas à obra de seu contemporâneo Guimarães Rosa, é evidente uma certa tendência que se é apresentada também na crítica literária brasileira, mas que hoje é superada. Esse espaço reduzido explica-se pelo fato de que a importante e excepcional obra de Stegagno Picchio tem mais de vinte anos e talvez demonstre a necessidade de que na Itália sejam empreendidos novos estudos que deem à escritora brasileira a visibilidade que merece.

Nessa breve, mas indispensável análise, a estudiosa italiana começa justamente por lançar uma comparação com Guimarães Rosa, uma vez que a busca pela linguagem acomuna ambos os escritores. “Todavia, se a experimentação de Rosa é em direção expressionista, barroca, uma provocação contínua das palavras, um torná-las lúcidas, cintilantes, libertadoras

26 “Di sprofondare in quel precipizio pauroso ed infinito da cui non è dato, all’*Humanum Genus*, di riemergere”.

de significados, aquela de Clarice tende à escrita grau zero”²⁷ (PICCHIO, 1997, p. 569), feita de períodos brevíssimos, de parataxe, de assíndetos, de degradação da palavra na constante e imprescindível busca do neutro, como evidencia a estudiosa.

Como o escritor mineiro, também Clarice distancia-se das obras de molde social que caracterizavam o panorama literário brasileiro de então. Desde o primeiro romance da escritora, *Perto do coração selvagem*, de 1943, até *A maçã no escuro*, de 1961, Stegagno Picchio evidencia a insistente e marcante presença do ódio. Esse, que se apresenta na obra de 1943, mais do que em qualquer outra, “como ato absoluto, a recusa da bondade como alguma coisa vulgar, medíocre” (PICCHIO, 1997, p. 570), encontra em *A maçã no escuro* o texto central do seu manifesto de negatividade, no qual o protagonista Martim, emarginado depois do delito cometido, percebe a necessidade da reinvenção do mundo, que realiza através da criatividade de linguagem.

A paixão segundo G.H. é definida pela estudiosa como a etapa seguinte da obra de Lispector, que “volta ainda mais decisivamente o objetivo em direção ao mundo interior do protagonista, eliminando a ficção narrativa e assumindo numa primeira pessoa, não coincidente com o autor, a responsabilidade da experiência narrada”²⁸ (PICCHIO, 1997, p. 571). Stegagno Picchio sublinha, ainda, a nova intencionalidade formal na estruturação do texto, em que a última frase de um capítulo é retomada no início do capítulo seguinte, como a atestar a continuação da narração. Porém, é *A hora da estrela*, de 1977, último romance de Clarice publicado em vida, que - conclui a crítica italiana - “assinala um ponto de viragem na temática da autora, que a morte impedirá de definir”²⁹ (PICCHIO, 1997, p. 571).

27 “Tuttavia, se la sperimentazione di Rosa è in direzione espressionista, barocca, una provocazione continua delle parole, un farle lucide, scintillanti, sprigionatrici di significati, quella di Clarice tende alla scrittura grado zero”.

28 “Volge ancor più decisamente l’obiettivo verso il mondo interiore del protagonista eliminando la finzione narrativa e assumendo in una prima persona, non coincidente peraltro con l’autore, la responsabilità dell’esperienza narrata”.

29 “Segna una svolta nella tematica dell’autrice che la morte le impedirà di definire”.

A Hora da Estrela e o interesse da crítica italiana

Não é um caso, logo, que *A hora da estrela* tenha sido a obra de Clarice Lispector que mais interesse provocou na crítica italiana. Maria Caterina Pincherle, in “L’ora e l’oro della stella. Una lettura di Clarice Lispector” (1996), através de algumas constatações sobre “Vivre l’orange” (1979) e “L’Auteur en verité” (1989)- dois artigos críticos sobre a obra de Clarice Lispector escritos por Hélène Cixous (sem dúvida uma das principais artífices da divulgação no exterior da obra da escritora brasileira) – percebe uma mudança de tom entre o primeiro artigo (em que Cixous representa Clarice como portadora de um discurso escrito exclusivamente para as mulheres) e o segundo (no qual a escritora francesa fala e mantém criticamente uma “adequada distância” da narrativa). Essa mudança ocorre, segundo Pincherle, não somente como consequência de mutações sucessivas no interior da própria crítica feminista, mas, sobretudo, porque a obra analisada por Cixous é *A hora da estrela*, romance que em si é a “realização textual da ‘adequada distância’, com a sua construção e a constante posta em causa dos parâmetros, não somente de *gender*, mas também, e de maneira absolutamente radical, daqueles narrativos”³⁰ (PINCHERLE, 1996, p. 194).

Cixous vê na figura “masculina” de Rodrigo S.M. o expediente de Clarice para encostar-se melhor ao próprio personagem, “da maneira mais discreta possível, e logo, mais ‘feminina possível’”³¹ (PINCHERLE, 1996, p. 199). E aqui se vê claramente o “destacamento ideal” entre a autora e o seu personagem, que serve como ilustração entre a distância ideal capaz de criar a aceitação e a compreensão da alteridade. Para Pincherle, essa diferença de gênero deve ser considerada também em relação ao complexo jogo metatextual posto em cena pelo narrador.

Portanto, na busca pela “realidade neutra” dentro do indivíduo, “tema principal de todas as obras de Clarice Lispector”³² (PINCHERLE, 1996, p. 197), em um romance cuja referencialidade é constantemente colocada em discussão, o narrador ultrapassa o plano da

30 “Realizzazione testuale della ‘giusta distanza’, con la sua costruzione e la sua continua messa in discussione dei parametri, non solo quelli di *gender* ma anche, e in maniera assolutamente radicale, di quelli narrativi”.

31 “In maniera più discreta possibile, e quindi, più ‘femminile’ possibile”.

32 “Tema principale di tutte le opere di Clarice Lispector”.

enunciação e chega à comunicação direta com o leitor. Nesse sentido, de acordo com a estudiosa italiana, ao colocar-se o problema da fruição do texto, Rodrigo vai além da afirmação de Cixous, segundo a qual os personagens têm o direito ao autor que seria mais capaz de “compreendê-los e fazê-los viver”³³ (apud PINCHERLE, 1996, p. 199), e forja a ideia de um “leitor ideal, aquele ‘melhor posicionado’ para perceber a letra do texto, nem mais nem menos, sem identificar-se e sem, todavia, restar ‘dolorosamente frio’”³⁴ (PINCHERLE, 1996, p. 205). Só assim seria possível nutrir-se do pão do texto, não transformado em ouro.

Ettore Finazzi-Agrò publicou três artigos sobre *A hora da estrela*. No primeiro, de 2003, intitulado “Di chi è la colpa? Tragico e mancanza in *A hora da estrela*”, o estudioso questiona-se sobre o que “realmente seja *A hora da estrela*”³⁵ (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p. 153), visto a dificuldade de enquadrar tal ópera em um gênero literário. Os treze títulos indicados por Clarice evidenciam, segundo o estudioso, o caráter interrogativo de um texto impregnado de pluralidade que excede qualquer tentativa de identificação. O texto, que a partir do resumo sobre a vida da pobre Macabéa, pareceria tratar-se de um “romancezinho popular”, não o é “porque, transitando por esse excesso que se aproxima do *Kitsch*, escondendo-se atrás da identidade de Rodrigo S.M., Clarice Lispector chega a escrever uma verdadeira e própria *tragédia moderna*”³⁶ (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p. 156).

Uma tragédia moderna é, então, a resposta de Finazzi-Agrò à sua pergunta inicial; tragédia da qual Macabéa é o arquétipo, “é o símbolo antigo de uma humanidade tão carente ao ponto de não se reconhecer como tal, ‘ignorante’ ao ponto de não se conhecer no seu ser sujeito, mas sim somente na sua desoladora objetividade”³⁷ (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p. 158). Lendo a obra também como uma denúncia do trágico impasse em que se encontram as classes

33 “Comprenderli e farli vivere”.

34 “Lettore ideale, quello ‘meglio piazzato’ per recepire la lettera del testo, né più né meno, senza identificarvisi e senza tuttavia rimanere ‘dolorosamente freddo’”.

35 “Cosa realmente sia *A hora da estrela*”.

36 “Perché, transitando per questo eccesso che rasenta il *Kitsch*, nascondendosi dietro l’identità di Rodrigo S.M., Clarice Lispector arriva a scrivere una vera e propria *tragédia moderna*”.

37 “È il simbolo antico di un’umanità così carente da non sapersi come tale, così ‘ignorante’ da non conoscersi nel suo essere soggetto, bensì solo nella sua desolante oggettività”.

mais pobres, Macabéa é a anti-heroína que na sua “incivilidade”³⁸ coloca-se como obstrução ao político, “põe em dúvida a Norma com o seu ausentar-se dessa, com o seu refugiar-se na Falta”³⁹ (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p. 161). A sua hora final, que a santifica somente na ausência e que é também aquela da sua vitória sobre o Destino, é o seu momento de transcendência e de liberação de qualquer lei.

Finazzi-Agrò trata ainda do coprotagonismo da morte no último romance de Lispector em “A maldição de escrever e (ou) o direito ao grito: as figuras do mal na moderna literatura brasileira” (2010). Partindo de uma reflexão sobre a representação do mal na literatura, o estudioso realiza um confronto entre Rubem Fonseca e Clarice Lispector, escritores que, afirma o estudioso, representam o mal de duas formas usuais.

A primeira, da qual a obra de Rubem Fonseca é um exemplo, representa já no título o horror que o caráter maligno do homem pressupõe, como em “A carne e os ossos”, conto que faz parte de *O buraco na parede* (1995), no qual as várias manifestações do mal são descritas de uma forma contundente, sem economizar nos detalhes mais repugnantes. A prosa de Fonseca, define o estudioso (FINAZZI-AGRÒ, 2010, p. 31), é de molde expressionista, em que esse modo de escrever o mal em uma maneira hiperbólica aparece quase como uma necessidade de exprimir, de forma contundente, aquilo que, geralmente, fica fora da tela, das normas, não só em relação às regras da arte, mas também às leis institucionais e sociais, que procuram esconder o seu verso ferino e punitivo.

De maneira oposta escreve Clarice Lispector. Contrariamente à prosa hiperbólica de Rubem Fonseca, Clarice compõe uma escrita que, através de uma busca incessante da palavra capaz de dizer aquilo que não poderia ou não deveria ser dito, consegue dar expressão simbólica a uma violência que não é evidenciada, mas somente sugerida, sussurrada ou quebrada numa voz que se transforma em grito e que ressoa infinitamente na consciência do leitor (FINAZZI-AGRÒ, 2010, p. 36). É a violência contra a miserável nordestina, cuja exclusão e morte – exposição indecorosa do seu corpo no meio da rua – representam o êxito, o seu resgate, a sua hora de estrela do cinema.

38 “Inciviltà”.

39 “Mette in dubbio la Norma con il suo assentarsi da essa, con il suo rifugiarsi nella Mancanza”.

Em “Tra disposizione e deposizione. La scrittura come straniamento e come testimonianza in Clarice Lispector”⁴⁰ (2012), Ettore Finazzi-Agrò trata do poder de estranhamento em relação ao *Eu* que a escrita possui. Para o escritor que, no sinal ou no traço, descobre-se “outro de si”⁴¹, resta a possibilidade de multiplicar-se, como fez Fernando Pessoa com os seus heterônimos, ou de “aceitar a fatalidade da divisão”⁴², em que o sujeito assume “a distância entre eu e si e a manifesta numa espécie de exílio aparentemente não recomponível”⁴³ (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 69), do qual constitui exemplo o uso de pseudônimos. Em ambos os casos ao *Eu*, sobrevivente à própria morte, permanece a possibilidade de testemunhar o nome do sujeito já extinto. Desse “exílio humano” falam as literaturas dita “introspectivas” e aquelas “‘empenhadas’, que nascem, isto é, mais claramente de um impulso testemunhal e que marcam, de modo indelével, o nosso tempo recente”⁴⁴ (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 71).

O romance *A hora da estrela*, afirma o estudioso, é um exemplo dessas segundas obras. Por meio da criação do narrador Rodrigo S.M., uma espécie de “pseudônimo no qual a autora, aparentemente, depõe a própria identidade”⁴⁵ (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 75), Clarice enuncia o drama de Macabéa. Para contar o caso da miserável nordestina, o narrador progressivamente coloca-se no lugar do seu personagem, é dissimulado por ele. Segundo Finazzi-Agrò, o que a escritora exprime por meio do seu *outro* – dividido e ao mesmo tempo partilhável em personagem-narrador e personagem-narrado – é a urgência de testemunhar. Essa necessidade de escrever e de dar voz a quem não pode falar, que se realiza conscientemente no fato de que esse testemunho seja somente do exílio de si no outro, é a máxima razão da redação do romance, que Clarice Lispector, (in)conscientemente, compõe à beira da sua morte, da sua pessoal “hora da estrela”.

40 Texto publicado na *Rivista di Cultura Brasiliana: sguardi italiani*, n° 1, settembre 2012. A publicação de obras de divulgação da cultura brasileira tem curadoria da Ambasciata del Brasile a Roma e pode ser encontrada no seguinte link: http://roma.itamaraty.gov.br/it/rivista_cultura_brasiliana.xml

41 “*Altro-da-sé*”.

42 “*Accettare la fatalità della divisione*”.

43 “*La distanza tra io e sé e la manifesta in una sorta di esilio apparentemente non ricomponibile*”.

44 “*‘Impegnate’, che nascono, cioè, più chiaramente da un impulso testimoniale e che segnano, in modo indelebile, il nostro tempo recente*”.

45 “*Pseudonimo nel quale l’autrice, apparentemente, depone la propria identità*”.

Clarice Lispector: *La Parola Inquieta*

O segundo número da *Rivista di Cultura Brasiliana*, publicado em setembro de 2013, é inteiramente dedicado a Clarice Lispector. Composto especialmente pelas traduções de artigos ou de capítulos de livros elaborados por grandes especialistas nas obras da escritora, como Benedito Nunes, Vilma Arêas, Nádia Battella Gotlib e Benjamin Moser, esse número da publicação apresenta alguns textos de estudiosos italianos, como “Clarice Lispector, l’antiretorica”, de Camilla Baresani. Nesse, a escritora e jornalista evidencia a escrita de Lispector, que sem o uso de “palavras complicadas, de raridades lexicais que são um fim em si mesmas, de metáfora pirotécnicas”⁴⁶ (BARESANI, 2013, p. 14), consegue aprofundar as reflexões sobre temáticas existenciais com uma linguagem naturalmente expressiva e, justamente por isso, capaz de envolver o leitor.

Chiara Magnante⁴⁷, em “La libertà e la forza. Un contrappunto fra Simone Weil e Clarice Lispector”, traça uma comparação entre a escritora brasileira e a francesa. Mesmo que sejam muito diferentes, Magnante, a partir do artigo *L’Iliade poema della forza*, de Weil, consegue encontrar e demonstrar interessantes concordâncias entre as duas autoras, que exibem na própria escrita “uma tensão filosófica intensamente vivida”⁴⁸ (MAGNANTE, 2013, p. 139). Além da linguagem simples e direta, o que as acomuna é também a consciência da existência de uma força intrínseca na natureza, à qual se sujeitam todos. Essa compreensão mostra-se, em Lispector, como náusea, como uma sensação de improvisa lucidez, suscitada através do “estranhamento, a percepção da prospectiva do outro, a observação de uma vida natural independente do homem, como aquela da vegetação ou dos pequenos animais”⁴⁹ (MAGNANTE, 2013, p. 147), como acontece, por exemplo, a Ana, protagonista do conto “Amor”.

46 “Di parole lambiccate, di ricercatezze lessicali fini a sé stesse, di metafore pirotecniche”.

47 Testo pubblicato nell’anno precedente in *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n° 2 (2012), pp. 223-240.

48 “Una tensione filosofica intensamente vissuta”.

49 “Lo straniamento, la percezione della prospettiva dell’altro, l’osservazione di una vita naturale indipendente dall’uomo come quella della vegetazione o di piccoli animali”.

Uma ulterior contribuição de Ettore Finazzi-Agrò à crítica clariciana na Itália é “La risposta (im)possibile. Clarice Lispector e l’obbligo della testimonianza”, no qual a obra de Lispector é analisada no contexto da ditadura brasileira. A percepção de Clarice sobre a impossibilidade da literatura mudar a realidade, mas, ao mesmo tempo, a consciência de que esse é o único instrumento que ela possui, é visível em muitas das suas crônicas, como em “Ainda sem resposta”, publicada em 22 de junho de 1968, o mesmo dia em que foi realizada uma das mais importantes manifestações contra a ditadura militar, da qual a escritora participou pela primeira vez. Finazzi-Agrò percebe, nas obras escritas a partir do final dos anos 1960, uma substituição do âmbito espiritual e místico pelo contato, mesmo físico, com os outros. Contra o “estado de exceção” que dita pesadas regras em todos os âmbitos da vida individual e coletiva, “Clarice vai em busca de uma linguagem que aja a um nível diferente da palavra ou que se manifeste como aquilo que resta da palavra e da sua adquirida incapacidade de comunicar”⁵⁰ (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 106). Se em *A via crucis do corpo*, a expressão do erotismo da matéria corpórea alcança o nível mais alto, é *Água viva*, segundo o estudioso, a obra em que a escritora reflete em maior medida sobre a possibilidade de dar voz ao corpo ou de falar através desse. Como “momento de elaboração de uma nova modalidade expressiva”, é o romance – se assim se pode defini-lo, adverte Finazzi-Agrò- em que a voz narrante é múltipla, quase ilógica, exceto na busca por “evidenciar a própria experiência da palavra e o crepúsculo de cada capacidade comunicativa”⁵¹ (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 107). O ponto de chegada dessa frustrada busca de uma linguagem é o *it*, o impessoal, é o “isto” na sua indefinição; somente depois de ter cancelado a própria identidade, a denúncia contra o estado de emergência nacional pode realizar-se.

Segundo Finazzi-Agrò, Clarice encontra o seu “se déplace”, segundo a definição de Roland Barthes, no final da vida, em *A hora da estrela*, romance em que, como se sabe, o papel do narrador é compartilhado com Rodrigo S.M., que por sua vez reflete na mísera e emarginada protagonista Macabéa, desmontando, assim, não só a autoridade textual, mas

50 “Clarice va alla ricerca di un linguaggio che agisca ad un livello differente dalla parola o che si manifesti come ciò che resta della parola e della sua acquisita incapacità di comunicare”.

51 “Evidenziare l’esperienza stessa della parola e il tramonto di ogni sua capacità comunicativa”.

também aquela estatal. Clarice percebe, conclui o estudioso, “que em uma situação em que ‘o estado de exceção é a regra’ a única possibilidade é aquela de assumir a exceção da escrita como norma” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 111). Através da testemunha recalcitrante e relutante de Rodrigo S.M., narrador que reitera diversas vezes a sua incompetência em narrar, Clarice consegue devolver a voz a tantas “bocas balbuciantes”.

Nos últimos anos, os estudos claricianos, na Itália, têm ganhado um ainda tímido novo impulso com a publicação de novas traduções, realizadas por Roberto Francavilla, estudioso e docente da Università degli Studi di Genova. Além de uma nova tradução de *Água viva* (*Acqua viva*), publicada pela Adelphi em 2017 – a primeira foi realizada por Angelo Morino e saiu pela editora Sellerio em 1997 -, Francavilla é o responsável por *Un soffio di vita* (*Um sopro de vida*), também lançada pela Adelphi e *Tutti i racconti* (*Todos os contos*), pela Feltrinelli, ambas publicadas em 2019. Em artigo de 2018, Francavilla, após algumas considerações sobre a relação entre a hierarquia das línguas e a tradução, confirma o andamento oscilatório que as traduções brasileiras encontram e a tendência italiana, acerca dos textos de Lispector, de “tradutores de uma única obra”⁵² (2018, p. 233). Sobre as dificuldades de traduzir a obra de Clarice, cujo “ato de escrever e de forjar a língua portuguesa é análogo à tentativa de domar um cavalo”⁵³ (FRANCAVILLA, 2018, p. 235), Roberto Francavilla (2018, p. 236) afirma ter usado como estratégia um dos códigos mais originais de sua obra, o *olhar oblíquo*, não somente para compreender o texto da escritora, mas também como viático à própria tradução⁵⁴.

Dessa forma, em oposição à grande e flórea quantidade de estudos que se realizam sobre a obra de Clarice Lispector, não somente no Brasil, mas também no exterior, a crítica italiana apresenta-se, ainda, bastante reduzida⁵⁵. Essa circunstância poderia ser explicada, por um lado, pelo fato de que, atualmente, tanto a língua quanto a literatura brasileira parecem

52 “Traduttori di una singola opera”.

53 “L’atto di scrivere e di forgiare la lingua portoghese è analogo al tentativo di domare un cavallo”.

54 “La strategia che ho escogitato è semplice. Ho immaginato che uno dei codici più originali della poetica di Clarice, lo sguardo di sbieco, potesse funzionare non solo per capire il suo testo (compresi i vuoti, gli scarti, l’incomprensibile) ma anche da viatico alla mia traduzione”.

55 Destaca-se que, nos últimos anos, Luígia de Crescenzo tem publicado alguns artigos sobre a obra de Clarice Lispector, que também foi objeto de sua tese de doutorado.

desfrutar, dentro das universidades italianas⁵⁶, de um espaço e de um interesse menor em relação àquele concedido às outras línguas e literaturas ocidentais; por outro lado, pelo fato de que a atenção dos estudos críticos na Itália parecem ter-se focalizado principalmente em outros autores brasileiros, como, por exemplo, Guimarães Rosa.

Outrossim, como se buscou evidenciar, o estudioso italiano que especialmente se tem dedicado à análise das obras de Lispector é Ettore Finazzi-Agrò, autor do primeiro livro que tem a escritora brasileira como um dos seus sujeitos principais, além dos artigos publicados em revistas especializadas. Também se pode evidenciar que a obra de Lispector sobre a qual a crítica italiana se deteve, principalmente, é *A hora da estrela*, já indicada por Luciana Stegagno Picchio, na sua *Storia della letteratura brasiliana* (1997), como uma nova e incompleta fase literária aberta por Clarice.

A escritora, acredita-se, merece uma maior atenção nos estudos literários italianos, não somente porque se trata de uma das mais importantes escritoras em língua portuguesa, mas também, à luz da sua notável e singular produção literária, é reconhecida como um dos principais nomes da literatura mundial. Se a difusão internacional de sua obra foi influenciada, sobretudo, com o advento da crítica feminista nos anos 1970, hoje Clarice Lispector não é vista somente como uma “escritora feminista” (rótulo que ela, aliás, sempre rejeitou), mas sim como uma escritora *tout court*, que fez objeto das próprias reflexões não só a mulher e a sua condição social, mas o sujeito e sua linguagem.

⁵⁶ Sobre esse argumento, são muito interessantes as considerações formuladas por Livia Assunção Cecilio no artigo *La lingua portoghese nel contesto accademico italiano*, disponível no site: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/La-lingua-portoghese-nel-contesto-accademico-italiano-ITALIA.pdf>. Acesso em 14 de agosto de 2020.

Referências Bibliográficas

BARESANI, Camilla. Clarice Lispector, l'antiretorica. In: *Rivista di Cultura Brasiliana. Clarice Lispector: la parola inquieta*. Roma, settembre 2013.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Apocalypsis H.G.: una lettura intertestuale della Paixão segundo G.H. e della Dissipatio H.G.*. Roma: Bulzoni, 1984.

_____. Di chi è la colpa? Tragico e mancanza in *A hora da estrela*. In: *Donne d'America*. Palermo-São Paulo: Ila Palma, 2003.

_____. A Maldição de escrever e (ou) o direito ao grito: as figuras do mal na moderna literatura brasileira. In: *Rivista Letterature d'America*. Anno XXX, n. 130. Roma: Bulzoni Editore, 2010.

_____. Tra disposizione e deposizione. La scrittura come straniamento e come testimonianza in Clarice Lispector. In: *Rivista di Cultura Brasiliana. Sguardi italiani*. Roma, settembre 2012.

_____. La risposta (im)possibile. Clarice Lispector e l'obbligo della testimonianza. In: *Rivista di Cultura Brasiliana. Clarice Lispector: la parola inquieta*. Roma, settembre 2013.

FRANCAVILLA, Roberto. La lingua è un cavallo: tradurre Clarice Lispector. In: *Olho d'água*. Unesp/São José do Rio Preto, V.10, N. 2, jul.-dez. 2018, pp. 230-239.

MAGNANTE, Chiara. La libertà e la forza. Un contrappunto fra Simone Weil e Clarice Lispector. In: *Rivista di Cultura Brasiliana. Clarice Lispector: la parola inquieta*. Roma, settembre 2013.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

PINCHERLE, Maria Caterina. L'ora e l'oro della stella. Una lettura di Clarice Lispector. In: *Rivista Letterature d'America*. Anno XVI, nn. 67-68. Roma: Bulzoni Editore, 1996.

Abstract: The present work intends to present an overview of the critical reception of Clarice Lispector's work in Italy. It starts with the first monograph published in the country, in which *A Paixão segundo G. H.* is compared to *Dissipatio H.G.*, by Guido Morselli. In addition to this, some articles published in specialized magazines are analyzed, as well as the space dedicated by Luciana Stegagno Picchio to Clarice Lispector in her *Storia della letteratura brasiliana*. In that, *A hora da estrela* is indicated as a new and incomplete literary phase opened by Lispector and it is about the novel that tells the Macabéa *tragedy* that the Italian critic, above all, analyzed. What can be observed is that, in opposition to the large and flowery amount of studies that are carried out on the work of Clarice Lispector, not only in Brazil, but also abroad, Italian criticism is still quite reduced.

Key-words: Clarice Lispector. Critical reception. Italy.

A Introdução e Recepção da “A Escrava Isaura” na China

Zihua Hu¹
Maria Teresa Roberto²

Resumo: A introdução e recepção da obra brasileira *A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, na China, remonta ao ano 1984 com a tradução de Wang & Li. No mesmo ano, a telenovela brasileira adaptada desta obra também foi introduzida ao público chinês, e conseguiu, rapidamente, um êxito tão grande que a protagonista Lucélia Santos até ganhou, em 1985, o galardão de Melhor Atriz do Prémio de Águia de Ouro da Televisão da China. Pelo grande sucesso desta telenovela, em 1985, várias editoras chinesas optaram por publicar séries de bandas desenhadas com base nesta telenovela. Neste trabalho, iremos abordar a introdução e recepção tanto da obra *A Escrava Isaura* como da telenovela do mesmo título; concretamente, iremos analisar a capa e o prefácio das duas traduções da dita obra (elementos paratextuais), os artigos publicados em chinês sob a influência da telenovela brasileira, e as bandas desenhadas baseadas na mesma telenovela.

Palavras-chave: A Escrava Isaura; Tradução; Adaptação; Literatura Brasileira; China

¹ Zhejiang International Studies University, Universidade de Aveiro. Zihua Hu é doutor em Tradução e Terminologia pela Universidade de Aveiro e a Universidade Nova de Lisboa; investigador do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) da Universidade de Aveiro; docente na Faculdade de Línguas e Culturas Ocidentais da Zhejiang International Studies University (China). Email: zihua.hu@ua.pt; ramonhu@outlook.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2235-8877>.

² Universidade de Aveiro. Maria Teresa Roberto é docente no Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro. Dirige o Programa Doutoral de Tradução e Terminologia; uma parceria da Universidade de Aveiro com a Universidade Nova de Lisboa. Atualmente, é coordenadora da Linha de Investigação em Tradução e Terminologia, do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas. Email: mariateresaroberto@ua.pt, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8973-7129>.

Introdução

Antes da tradução e introdução da obra *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, por Weng Yilan e Li Shulian (1984) e Fan Weixin (1985) para o público chinês; com a popularidade gozada pela telenovela brasileira baseada na dita obra, muitos espetadores chineses já estavam informados da linda escrava Isaura e do seu sofrimento³, visto que, em 1984, esta telenovela já tinha sido dobrada e introduzida pela Televisão de Pequim para o público chinês. De acordo com Weng & Li (1984, p. 1), a telenovela original possui 170 episódios, sendo, depois, encurtada para duas versões: uma de 100 episódios e outra de 30 episódios; e a versão (15 episódios) transmitida no continente chinês consiste numa parte destes 30 episódios.

Por falta de fontes bibliográficas seguras, não sabemos, ao certo, qual foi o motivo principal deste encurtamento de 30 episódios para 15. As fontes que tivemos acesso até o momento relatam esse fato sem maiores detalhes quanto às considerações ou justificações oferecidas pela Televisão. Isto, a nosso ver, tem relação com a prudência que a Televisão tinha naquela altura, já que foi uma das primeiras telenovelas brasileiras introduzidas na China e nela existem, provavelmente, ideias que não seriam apropriadas no momento (a transmissão foi em 1984, 8 anos após o fim da Revolução Cultural).

Apesar do encurtamento, esta telenovela, ao figurar no écran chinês, começou a gozar de popularidade tanta que houve outras televisões chinesas a retransmiti-la (WANG; ZHANG, 1984, p. 35). Com tal popularidade, a protagonista, Lucélia Santos, pelo desempenho impecável, foi nomeada, em 1985, a Melhor Atriz do Prémio de Águia de Ouro da Televisão da China (tradução literal de *China TV Golden Eagle Award*)⁴. Na realidade, ela foi a primeira

³ No prefácio da tradução de Weng & Li (1984), está indicado que quando da escrita do prefácio desta tradução, algumas televisões chinesas já tinham começado a transmissão da telenovela “*A Escrava Isaura*”.

⁴ <<http://yule.sohu.com/20090928/n267055278.shtml>>. Acesso em: 4 nov. 2019.

e a única atriz estrangeira, até agora, a ganhar este prémio, o que é uma prova da sensação causada por esta telenovela. Vinte e quatro anos depois (em 2009), numa entrevista do Jornal *The Bund* de Xangai⁵, Lucélia, ao ser questionada sobre se sabia qual tinha sido a reação desencadeada pela telenovela no público chinês, afirmou que ganhou trezentos milhões de votos para ser eleita como a melhor atriz para o prémio da televisão chinesa, o que, para ela, constitui uma prova patente do gosto do público chinês em relação à dita telenovela.

Além da introdução da telenovela ao público chinês, no mesmo ano, a primeira versão chinesa da obra *A Escrava Isaura* também foi lançada no mercado chinês. As duas tradutoras, Weng Yilan e Li Shulian (1984), no prefácio, abordaram também a transmissão da telenovela pelas televisões chinesas, tentando relacionar a tradução com a telenovela, chamando a atenção dos seus seguidores também para esta versão chinesa. A outra tradução, por Fan Weixin, saiu em 1985, quando a telenovela brasileira estava no seu auge e a protagonista ganhou o prémio da televisão chinesa, com isso, beneficiou-se, naturalmente, com uma multidão de adeptos que também eram fãs da telenovela.

Com este trabalho, para além de abordarmos a difusão da tradução da obra *A Escrava Isaura* no continente chinês, pretendemos também abordar a introdução e adaptação da telenovela do mesmo título na China; concretamente, iremos realizar a nossa análise a partir dos seguintes aspetos:

1. A tradução da obra *A Escrava Isaura* na China (os elementos paratextuais: a capa e o prefácio);
2. Os artigos publicados em chinês sob a influência da telenovela *A Escrava Isaura*;
3. A adaptação da telenovela *A Escrava Isaura* para as bandas desenhadas na China.

⁵ <<http://yule.sohu.com/20090928/n267055278.shtml>>. Acesso em: 4 nov. 2019.

Com base nestas análises, poder-se-á ter uma noção sobre a introdução e recepção da dita obra e da telenovela do mesmo título no continente chinês.

Tradução da obra *A Escrava Isaura* na China

Conforme referido na introdução, a obra *A Escrava Isaura* foi traduzida e introduzida, pela primeira vez, por Weng Yilan e Li Shulian, em 1984; e, depois, por Fan Weixin, em 1985.

Apesar da falta de indicações diretas a descortinar qual o motivo que os levou a escolher traduzir esta obra; a nosso ver, é muito provável que tenha sido o sucesso da telenovela a conduzir o processo, afetando quer a iniciativa da editora quer a vontade dos próprios tradutores. De fato, no prefácio de ambas as traduções, está indicado que a obra, depois de adaptada para telenovela, tinha gozado de popularidade entre o público.

Pelo limite de espaço, iremos abordar a tradução do romance *A Escrava Isaura* só sob a perspectiva do paratexto. Quanto ao paratexto, Gérard Genette (1997, p. 1) indica que “...text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author’s name, a title, a preface, illustrations”. Na realidade, os elementos referidos acima (nome do autor, título, prefácio, ilustração, entre outros) que adornam (reforçam e acompanham) o texto, podem ser considerados como partes integrantes do paratexto (elementos paratextuais). Para o nosso caso, concretamente, analisaremos a capa e o prefácio das duas traduções da obra.

Se lançarmos um olhar às imagens de Isaura nas capas das duas traduções chinesas, observa-se que a imagem de Isaura na tradução de 1984 é mais parecida com a personagem da telenovela (uma senhora branca com uma cruz no peito); no entanto, a imagem de Isaura na

tradução de 1985 é bem diferente da que vemos na televisão: a Isaura nesta capa já não é uma senhora de pele branca, em vez disso, é de pele um pouco escura (evidenciando que se trata de uma mulher mestiça). Veja-se a capa das traduções chinesas desta obra brasileira:



Figura 1: A versão traduzida por Weng Yilan e Li Shulian, e publicada pela *Jiangsu People Publishing Ltd.* em 1984 (figura à esquerda); a versão traduzida por Fan Weixin e publicada por *ZheJiang Literature & Art Publishing House* em 1985 (figura à direita).

Na capa da tradução de Weng & Li (1984), nota-se que existem dois títulos: o título em português “a escrava Isaura” (no canto inferior esquerdo da capa) e o título em chinês “女奴” (literalmente: escrava). Esse também foi o título da telenovela. Os tradutores, possivelmente, queriam aproveitar sua influência, atraindo o público para a tradução do romance.

Na tradução de Fan (1985), o título original da obra foi conservado para “女奴伊佐拉” (literalmente: Escrava Isaura), sem estar muito ligada à dita telenovela. Na realidade, em 1985, a influência da mesma telenovela atingiu o seu auge. Como dissemos, a atriz Lucélia Santos até foi premiada pela televisão da China. Mesmo assim, o tradutor preferiu deixar o título da sua tradução fiel ao original.

Pelo que se nota, existem duas criações artísticas da imagem de Isaura: uma é tornar Isaura numa mulher branca como a personagem de Lucélia Santos (na capa da tradução chinesa em 1984), e a outra é transformá-la numa mulher mestiça como a da capa da tradução chinesa em 1985.

A nosso ver, a primeira capa seria mais fiel à versão televisiva da obra, e a segunda reflete, na sua essência, as considerações, mentalidade e ideologia dos ilustradores (ou editoras) daquela altura. Nesse caso, é de nosso interesse saber por que motivo é que o ilustrador (da capa da versão chinesa de 1985) retrata a imagem de Isaura como uma mulher mestiça.

Nos prefácios das versões chinesas, a obra de Bernardo Guimarães é retratada quase sempre como uma obra antiescravista (FAN, 1985; WENG; Li, 1984⁶). No prefácio da tradução de Fan (ou sinopse, pelas palavras do tradutor) (1985), além de se dar uma apresentação breve sobre o enredo, também são acrescentados comentários do próprio tradutor. De acordo com este, esta obra é um registro criminal das atrocidades dos donos de escravos e também, uma ode à inevitabilidade de o bem vencer o mal. O prefácio elaborado por Wang Rufeng para a tradução de Weng & Li de 1984 aborda muito mais do que o enredo, discursando ainda sobre o autor, o estilo literário do autor (a representação dos traços realistas na sua criação romântica), os temas frequentes abordados pelo autor (as explorações cruéis na época colonial do Brasil), a criação da imagem de Isaura (que, para obter a liberdade, prefere casar-se com o jardineiro feio e tonto em vez de aceitar as ofertas do facinora Leôncio) e comentários sobre a obra. Para ele, a liberdade de Isaura foi conseguida com a ajuda do seu namorado Álvaro, sem de forma alguma pôr em perigo a escravatura; uma oportunidade assim de conseguir a liberdade era rara naquela altura, por isso, o caso de Isaura não é nada típico; acrescenta Wang Rufeng (1984) que a história já prova que um sistema social que

⁶ O prefácio foi elaborado por Wang Rufeng.

impede o progresso social há de ser substituído por um outro por meio da revolução. Os comentários dele podem ser tomados como considerações baseadas nos pensamentos do Marxismo, o que é muito frequente na crítica literária daquela altura no círculo literário chinês.

Partindo deste raciocínio, já não é difícil compreender a razão pela qual a imagem de Isaura da capa da tradução de 1985 foi retratada como uma mestiça; a nosso ver, prática essa serve para salientar a “legitimidade” da luta de Isaura contra a exploração do escravagismo e a sua busca por liberdade e amor: ela é mestiça e escrava, sofrendo muito, por isso, ela tem de lutar pelos seus próprios direitos e antes de mais, a sua liberdade. Resumindo as nossas considerações, esta prática ajuda a despertar a simpatia dos leitores chineses para com a Isaura e o ódio deles para com o sistema cruel do escravagismo.

Aliás, o ano em que a telenovela foi transmitida no continente chinês e a primeira versão chinesa foi introduzida, tal como referimos acima, é em 1984; ano em que perfazia cem anos que Bernardo Guimarães falecera. Completava-se também 10 anos de relações diplomáticas entre a China e o Brasil. Apesar de não encontrarmos provas diretas disto; a nosso ver, este conjunto de fatores tem muito a ver com a introdução tanto da telenovela como da tradução da obra original.

A apresentação da obra *A Escrava Isaura* nos artigos publicados no continente chinês

Sob a grande influência da telenovela *A Escrava Isaura*, surgiram uma série de artigos no continente chinês, abrangendo o aspeto literário, o jornalístico e o cinematográfico. Nesta parte, iremos dedicar algum espaço à sua abordagem.

Literariamente, o trabalho de Ai (1985) é bem interessante. A autora procura ligar a criação artística à ciência de informação; de acordo com ela, uma obra literária ou artística é, de fato, uma rede ou base de informações, que, muitas vezes, são multifacetadas, multiformes, de muitos canais e de características diferentes. A nosso ver, as suas considerações constituem uma reformulação das análises e críticas literárias baseadas nas condições e contextos sociais, perspectivas incluídas nas considerações literárias do Marxismo. Ela cita o exemplo de *A Escrava Isaura*, apontando que esta obra consegue oferecer uma gama variada de informação vívida na sociedade de então, servindo como um prelúdio do que se viria a passar (a obra foi lançada no ano de 1875 e quinze anos depois aboliu-se completamente o escravagismo no Brasil). Reinterpretando a ideia da autora, nunca se deve subestimar a influência que uma obra (literária ou artística) pode exercer, as informações transmitidas, muitas vezes, subconscientemente, talvez possam ser um fator que causa uma cadeia de acontecimentos. Embora não possamos afirmar que existe uma relação direta entre a obra *A Escrava Isaura* e a abolição da escravatura no Brasil, nunca podemos negar os valores progressistas desta obra no sentido de despertar a ideia das pessoas para a crueldade da escravatura face ao valor supremo da liberdade humana.

No artigo de Jin (1985), o autor aborda a razão pela qual Leôncio não conquistou o coração de Isaura. Embora fique na secção de sociologia literária, a nosso ver, o artigo é mais da área da sociologia do que da literatura: o autor adotou este tema para desenvolver as suas considerações quanto à base psicológico-social do amor, usando cenas da dita história para comprovar as suas deliberações.

No que diz respeito ao aspeto cinematográfico, temos artigos de cariz bem diversificado: a história da telenovela (resumo do enredo de episódios da telenovela) (WANG; ZHANG, 1984a, 1984b); a abordagem do desempenho do papel de Isaura por Lucélia Santos (WANG, 1985).

Pelo limite do espaço, iremos abordar apenas o artigo de Wang (1985), que consiste na interpretação da ação de Isaura (desempenhada por Lucélia Santos) de lançar um copo contra o chão. Isaura é uma escrava bem educada, de bom humor, disciplinada, dócil e elegante, que deve saber muito bem controlar-se, mas no final do 10º episódio, ela lança, com força, um copo contra o chão; isso, na opinião de Wang (1985), constitui uma ação desesperada de Isaura quando toma conhecimento que as duas pessoas mais importantes tinham sido mortas pelo fogo (o namorado dela e a senhora que sempre a tratou bem), por isso, esta ação de quebrar o copo pode ser considerada como uma ação natural que acontece, uma vez que Isaura perdeu, neste momento, toda a esperança e, não conseguindo controlar-se e conter-se, precisava necessariamente de um escape para descarregar a sua dor e raiva. Sintetizando a ideia do autor, trata-se de uma ação que parece contrária ao caráter de Isaura, mas expressa por si um encanto artístico forte.

No aspeto jornalístico, temos o artigo de Duan (1984), que aborda a sua entrevista com Lucélia Santos. Nesta entrevista (DUAN, 1984, p. 39), Lucélia fala sobre o método usado na interpretação do papel que é, quando desempenha a personagem de Isaura, fingir ser a Isaura daquela altura, lutando pela liberdade e direitos justos; acrescenta também que hoje em dia, há ainda muitas Isauras e ela deve assumir a responsabilidade de expressar as esperanças e aspirações destas. A nosso ver, ela é a pessoa indicada para o papel, já que ela consegue identificar-se com Isaura: conforme Lucélia (DUAN, 1984, p. 39), apesar da sua ascendência portuguesa, passou também a infância em miséria, sofreu opressões e dores quando pequena, mas isso nunca apagou a sua aspiração de liberdade: ela compartilha com Isaura a opressão sofrida.

Adaptação da telenovela *A Escrava Isaura* às bandas desenhadas

Sobre a banda desenhada

Antes da análise, queríamos abordar o género criativo “banda desenhada” e, concretamente, a “banda desenhada da China”, dada a sua ligação com o nosso trabalho. A banda desenhada da China possui uma história longa, podendo remontar à época de Reinos Combatentes (475 a.C. - 221 a.C.) (DONG, 1987, p. 4), baseando-se na narrativa de imagens, derivando do desenvolvimento do género narrativo chinês antigo e resultando da concorrência entre a imagem e o texto na história desta arte (SHEN, 2011, p. 13).

Conforme Shen (2011, p. 15 - 45), o desenvolvimento da banda desenhada chinesa divide-se, basicamente, em cinco períodos, que são: a). o período em que a imagem substitui o texto (na antiguidade da China); b). o período em que a imagem se insere no texto (na dinastia Ming (d.C. 1368 - 1644) e Qing (1644 - 1912) da China); c). o período em que a imagem imita o texto (na República da China (1912 - 1949)); d). o período em que a imagem e o texto se imitam reciprocamente (desde a fundação da República Popular da China (1949) até os meados dos 80 do século XX); e). o período em que se dá mais ênfase à imagem do que ao texto (desde os meados dos anos 80 até o presente)

Pela divisão de Shen (2011), pode ter-se uma noção básica sobre o desenvolvimento da banda desenhada chinesa ao longo da história; além disso, também se observa a evolução da relação entre a imagem e o texto na banda desenhada chinesa como um género artístico-literário: a imagem tem evoluído ao ponto de substituir o texto como um fator predominante na banda desenhada.

Apesar do mérito da classificação de Shen (2011) quanto ao desenvolvimento da banda desenhada chinesa, parece que ele ignora as bandas desenhadas baseadas em telenovela

(filme): um tipo de banda desenhada em que se usam imagens extraídas diretamente das telenovelas (filmes) para depois se apresentarem acompanhadas de explicações, facilitando a compreensão dos leitores.

As bandas desenhadas baseadas na telenovela *A Escrava Isaura* (que iremos abordar nesta secção) enquadram-se precisamente nesta categoria; pelas divisões de Shen (2011), nota-se que este tipo de banda desenhada não está incluído na sua classificação: uma vez que nele é o texto que imita as imagens escolhidas; e muitas vezes, o texto oferece mais informação do que a transmitida pela imagem. A nosso ver, a divisão de Shen (2011) aplica-se à criação de imagens. Ou seja, os ilustradores pintam imagens de acordo com textos já existentes; ao passo que, nas bandas desenhadas baseadas na telenovela (filme), os adaptadores escrevem textos (explicações) de acordo com as imagens extraídas da telenovela (filme).

Para o nosso caso, os adaptadores escolhem imagens extraídas da telenovela *A Escrava Isaura* para depois equipá-las com explicações em chinês. A nosso ver, eles não recorrem à tradução da obra de Bernardo Guimarães, uma vez que a telenovela *A Escrava Isaura*, ao ser introduzida para o público chinês, o seu título foi mudado para “女奴” (literalmente: escrava) e as bandas desenhadas também adotam este título, dado o seu vínculo com a telenovela.

A análise das bandas desenhadas *Escrava*

Conforme a pesquisa, houve, no total, quatro editoras chinesas a publicar bandas desenhadas baseadas nesta telenovela, que são, nomeadamente:

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

- a Hubei Juvenile and Children's Publishing House (cujo nome atual é Changjiang Children's Press Co., Ltd.) (1985) (5 volumes)
- b Zhao Hua Art Publishing House (1985) (10 volumes)
- c Writers Publishing House (1985) (5 volumes)
- d Liaoning Fine Arts Publishing House (1985) (5 volumes)

Pela data de publicação, nota-se que estas editoras chinesas escolheram publicar unanimemente as bandas desenhadas em 1985, um ano depois da introdução da telenovela no continente chinês, que foi em 1984; o que, a nosso ver, é para aproveitar bem a influência da telenovela sobre o público chinês. Nas capas destas quatro versões, destaca-se o título “女奴” (literalmente: escrava), salientando assim o seu vínculo com a telenovela. Aliás, nas suas capas, três versões usam a imagem pintada baseada na telenovela e uma usa a imagem cortada da telenovela (vejam as seguintes capas).





Figura 2. As capas do primeiro volume das quatro versões de banda desenhada baseada na telenovela *A Escrava Isaura* (publicada, respetivamente, por Hubei Juvenile and Children's Publishing House (1985); Zhao Hua Art Publishing House (1985); Writers Publishing House (1985); Liaoning Fine Arts Publishing House (1985) (a ordem é da esquerda para a direita).

Nota-se que, nestas capas, se destaca o título “女奴” (literalmente: escrava); e na última capa, além do título, há também descrições da fonte desta banda desenhada: “巴西电视连续剧” (literalmente: telenovela brasileira).

No prefácio destas quatro versões, além da síntese do enredo de cada volume, consta também que estas bandas desenhadas são adaptações da telenovela. Além disso, nenhuma destas quatro versões indica que esta telenovela constitui uma adaptação da obra *A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães; o que se observa são apenas nomes dos adaptadores e/ou pessoas que selecionaram as imagens da telenovela. Na realidade, como referimos no capítulo 2, existia já naquela altura traduções chinesas da *A Escrava Isaura*: a tradução por Weng & Li (1984) e outra por Fan (1985). Isso, a nosso ver, não deixa de ser uma oportunidade perdida, já que a telenovela e as bandas desenhadas teriam podido ser um fator importante de incentivo à leitura da tradução da obra original, e como é sabido, o enredo da telenovela é diferente do da obra original (como, por exemplo, a adição, na telenovela, do papel de Tobias, o primeiro namorado de Isaura).

As bandas desenhadas baseadas em telenovela são, geralmente, compostas por:

- a imagens extraídas diretamente da telenovela
- b explicações adicionadas pelos adaptadores, para facilitar a compreensão dos leitores

Quanto à banda desenhada baseada em telenovela (filme), Shen (2011, p. 161) indica: estas bandas desenhadas, diferentes das bandas desenhadas com imagens desenhadas/pintadas, devem focar a visualidade das imagens e as atividades que podem melhor refletir a personalidade das personagens. Ou seja, ao selecionar imagens da telenovela (filme), devem ter sempre uma ênfase em conformidade com o desenvolvimento do enredo.

No intuito de deixar os leitores com uma noção sobre as bandas desenhadas chinesas, citamos as seguintes páginas do primeiro volume da banda desenhada *Escrava*, publicada pela Hubei Juvenile and Children's Publishing House em 1985:



Figura 3. A página 1 do volume 1 (como se nota, cada página é composta por dois elementos: a imagem extraída da telenovela e as explicações adicionadas por adaptadores.)

Nesta página lê-se: “Nos meados do século XVII (aqui, deve ser no século XIX), a capital brasileira, Rio de Janeiro, estava já relativamente desenvolvida; a casa luxuosa do Governador Almeida ficava nesta cidade” (a nossa tradução).

Apesar da qualidade inferior da imagem, consegue-se observar que há uma casa e umas pessoas. Aliás, com o auxílio das explicações em chinês, os leitores conseguem formar uma

noção sobre o *background* da história a ser desenvolvida: no século XVII; na capital então do Brasil: Rio de Janeiro; o Governador chama-se Almeida, que tem uma casa luxuosa.

Depois das descrições temporais e espaciais, apresentam-se as principais personagens (no início da telenovela): o Governador Almeida, a Senhora Ester e a escrava Isaura.

Na realidade, esta parte de apresentação não existe na telenovela, é algo adicionado pelos adaptadores, servindo para tornar o desenvolvimento da história mais suave e permitir aos leitores ter uma noção do contexto das personagens. Esta estratégia, no parecer de Shen (2011, p. 162), mantém não só a fisionomia original do filme, mas também se ajusta às características da banda desenhada, não deixando haver muitos saltos na narração do enredo. Vejamos as seguintes figuras de apresentação:



Figura 4. A página 3 do volume 1

Nesta página, diz-se: “A riqueza e a posição social do Governador Almeida deixam-no famoso, a sua crueldade e implacabilidade também o tornam famoso” (a nossa tradução).



Figura 5. A página 4 do volume 1

Nesta página, indica-se: “A esposa do governador, a senhora Ester, é decente, elegante e bondosa” (a nossa tradução).



Figura 6. A página 5 do volume 1

Nesta imagem, lê-se: “A senhora Ester tem uma escrava, cujo nome é Isaura, que é muito bonita; aliás, ela também é versada em muitas artes. A senhora Ester trata-a muito bem, como se Isaura fosse a filha dela” (a nossa tradução).

Com a personalidade das personagens na mente, os leitores podem considerar isso uma pista na sua interpretação do desenvolvimento da história.

Pelo que se vê, estas três figuras contêm imagens extraídas da telenovela, que estão acompanhadas de explicações pelos adaptadores.

A nosso ver, no processo de adaptação, os adaptadores têm mais liberdade, especialmente para as partes inexistentes na telenovela, tal como a apresentação das personagens; por exemplo, os adaptadores podem usar qualquer imagem de Isaura no começo da telenovela e provê-la de explicações para dar uma apresentação de Isaura nas bandas desenhadas.

Aliás, com as explicações, os adaptadores podem desviar a atenção dos leitores para uma certa interpretação: sem as explicações, seria provável que os leitores tivessem interpretações diversificadas para a mesma imagem. Por exemplo, na figura 7 (figura seguinte), nota-se que Isaura está a falar com a senhora Ester, pegando num livro.



Figura 7. A página 6 do volume 1

A explicação indica o seguinte: “A senhora Ester ensina Isaura a ler e a aprender línguas estrangeiras; aliás, Isaura toca muito bem o piano” (a nossa tradução).

De fato, esta imagem, na telenovela, retrata uma conversa entre a senhora Ester e Isaura: Isaura estava a ler um livro de receitas da comida francesa e a senhora Ester veio informá-la de que iria haver uma visita de uns convidados do Governador Almeida; ela queria que Isaura preparasse algum prato típico francês.

Embora, à vista inocente, a imagem tenha a ver com as explicações dadas pelos adaptadores; no entanto, é uma imagem contextualmente irrelevante às explicações, se

considerarmos a sua proveniência da telenovela; ou seja, os adaptadores escolheram uma imagem irrelevante, e com as explicações adicionadas, desviam a atenção dos leitores para uma certa interpretação.

Pela nossa análise acima, conclui-se que os adaptadores realizam isso quando querem adicionar informações contextuais:

Para a apresentação nas figuras 4, 5 e 6, como é parte inexistente na telenovela, pode ser considerada como informação contextual, uma vez que se toma conhecimento disso somente mediante o desempenho dos atores na telenovela no desenrolar da trama.

No caso da figura 7, as explicações de “A senhora Ester ensina Isaura a ler e a aprender línguas estrangeiras...”, na realidade, são informações contextuais na telenovela: não existem cenas a mostrar isso explicitamente na telenovela; a razão pela qual tomamos conhecimento disso é porque os atores falam disso na telenovela.

Conforme explicado na introdução, a telenovela original *A Escrava Isaura* (1976) possui 170 episódios, que, depois, foi encurtada para duas versões: uma de 100 episódios e a outra, 30 episódios; e a telenovela (15 episódios) transmitida na China é uma parte destes 30 episódios (WENG; LI, 1984, p. 1). E esta telenovela foi, depois, adaptada para quatro versões de banda desenhada (que têm extensões diferentes: há três versões com 5 volumes e uma com 10 volumes).

Pela pesquisa, em relação a certas cenas da telenovela, umas versões oferecem descrições mais detalhadas; umas, descrições breves; e umas, até, apagam estas cenas.

Tendo em consideração o limite do espaço, iremos apenas abordar as páginas do primeiro volume de cada versão que representam a mesma cena na telenovela, no intuito de ilustrar a nossa pesquisa.

Na telenovela, existe uma cena a descrever a conversa entre Malvina e o Conselheiro Fontoura (o pai de Malvina) quanto ao tema da venda e compra de escravos.

Quando o Conselheiro diz que o leilão de escravos é como a venda de outro bem qualquer, Malvina fica triste, dizendo não compreender por que os escravos ficam expostos para ser vendidos como mercadorias; o pai dela diz que os escravos são necessários para a agricultura como ferramentas e para a organização da casa como utensílios. Ela tenta protestar, retorquindo as palavras do pai.

Trata-se de uma das cenas da telenovela que mais faz refletir, visto que o tema recorrente da obra de Bernardo Guimarães constitui a luta contra a escravatura; as personagens na sua obra procuram ou ajudam a procurar, apesar dos sofrimentos, dificuldades e obstáculos enfrentados, a liberdade e a dignidade do ser humano. A conversa, com apenas um pouco mais de um minuto na telenovela (CAPÍTULO 1, 1976), consegue refletir também as considerações do autor quanto à escravidão. Aliás, as reflexões de Malvina quanto à escravatura servem aqui também como um prelúdio do desenvolvimento futuro da história: ela esforça-se por ajudar Isaura a obter a liberdade; para isso, ela até perde a própria vida.

Sendo uma cena de importância, estamos curiosos em saber como se representa nas quatro versões de banda desenhada.

(1). Na versão pela Hubei Juvenile and Children's Publishing House (1985) a cena limita-se a 5 imagens (cinco páginas: 13 - 17); indica-se o seguinte nas explicações:

Fontoura quer que a filha vá com eles ao leilão dos escravos; estourou uma discussão entre a filha e o pai (p. 13);

A filha pergunta muito confusa ao pai se os escravos são vendidos como mercadorias e as pessoas ainda podem regatear; o pai responde que sim (p. 14);

A filha pergunta surpreendida se os escravos estão expostos para a escolha; o pai responde que os compradores ainda vão ver com atenção e que comprar um escravo é como comprar uma ferramenta agrícola (p. 15);

Malvina não percebe por que os escravos podem ser vendidos como as ferramentas, imóveis e objetos e por que as pessoas podem ser tratadas assim (p. 16);

Malvina não quer ir ao leilão; ela é como muitas pessoas daquela altura, odiando profundamente a escravatura (p. 17). (a nossa tradução)

(2). Na versão pela Zhao Hua Art Publishing House (1985): esta cena resume-se a 2 imagens (duas páginas: 11 - 12); diz-se o seguinte nas explicações:

Depois da saída do Governador, Malvina pergunta ao pai o que é leilão de escravos; o pai disse-lhe que o leilão de escravos é o lugar onde se vendem os escravos como mercadorias (p. 11);

Malvina diz que ela não compreende como se pode tratar as pessoas assim; o pai dela diz-lhe que esqueça, movendo a cabeça e pensando que não é necessário explicar o motivo deste tratamento... (p. 12). (a nossa tradução)

(3). Na versão pela Writers Publishing House (1985): a cena não foi conservada nesta versão de banda desenhada.

(4). Na versão pela Liaoning Fine Arts Publishing House (1985): esta cena foi apagada nesta versão de banda desenhada.

Pelo que se observa, nem todas as quatro versões conservam esta cena na recriação da telenovela; mesmo nas duas versões em que esta cena é conservada, as extensões são diferentes: uma versão conta com 5 páginas e a outra, 2 páginas.

Por exemplo, na editora de (1), vemos cinco páginas dedicadas a esta cena, que, basicamente, podem ser consideradas como uma reescrita fiel do diálogo entre Malvina e o Pai; através das quais os leitores conseguem perceber as duas mentalidades correntes naquela altura na sociedade brasileira. Embora aqui já tenha sido mantido quase todo o diálogo entre Malvina e o Pai, falta um detalhe que, a nosso ver, é importante: no final do diálogo, o pai pergunta a Malvina se ela anda a ler jornais e ela diz que não. Na realidade, pelo nosso

entendimento, esta pergunta na telenovela talvez procure transmitir o fato de nos jornais brasileiros daquela época terem começado já a surgir debates sobre o tema da abolição de escravatura.

Na editora de (2), esta cena mantém-se em duas páginas, transmitindo, basicamente, as informações desta cena; no entanto, não se revelam muitos detalhes, daí que não se possa conseguir uma reação tão forte dos leitores como a que têm os espetadores ao ver a telenovela.

A nosso ver, a prática de apagar ou manter estas cenas reflete também as atitudes dos adaptadores e se eles são sensíveis a certas temáticas.

Nos anos 80, há poucos chineses que saibam o português (só duas universidades a oferecer licenciatura de português; e por cada cinco anos é que se admite uma edição de alunos; e os graduados geralmente vão trabalhar para ministérios e departamentos estatais conforme as necessidades do governo), por isso, a nosso ver, é pouco provável que os adaptadores das editoras saibam português, e a sua adaptação tem como base principal a telenovela. Se isso foi o caso, a maioria deles podem não ter sabido muito sobre o Brasil, para não falar da escravatura no Brasil e na literatura brasileira (nas bandas desenhadas o nome do autor Bernardo Guimarães nem é mencionado). Por isso, eles podem não ter consciência da importância de certas cenas nesta telenovela.

Por outro lado, de acordo com Li (2012, p. 21), desde os meados dos anos 80, devido à prevalência de telenovelas, filmes e programas radiofónicos e ao forte impacto dos desenhos animados estrangeiros, houve editoras chinesas, para procurar lucros a curto prazo, que reutilizaram temas já abordados por outras editoras desrespeitando a qualidade das obras; o que, por sua vez, fez com que as bandas desenhadas perdessem as suas vantagens. Isso, talvez, possa explicar o porquê da existência de quatro versões de banda desenhada da telenovela *A Escrava Isaura*. Para aproveitar o mais cedo possível a influência desta

telenovela no público chinês, as quatro editoras competiram na publicação: a telenovela começou a ser transmitida no continente chinês em 1984 e todas as quatro versões de banda desenhada foram publicadas em 1985, daí que fosse possível a qualidade não ser tão garantida e uma das possíveis manifestações fosse a ignorância de certas cenas importantes.

Aliás, no nosso parecer, a conservação de certas cenas talvez também tenha muito a ver com a extensão de cada versão; conforme referido no início deste capítulo, há três versões com 5 volumes e uma com 10 volumes. Isso quer dizer, se há mais volumes, talvez certas cenas possam ser incluídas. Tomando como exemplo a versão pela Hubei Juvenile and Children's Publishing House (1985), no prefácio, está indicado que esta banda desenhada (5 volumes) está baseada na telenovela *A Escrava Isaura* (15 episódios), cujo enredo está distribuído em 5 volumes. Como cada volume tem de abranger o enredo de 3 episódio, é inevitável que a informação de certas cenas seja apagada ou condensada.

Notas conclusivas

Quanto à introdução e recepção de *A Escrava Isaura* na China, podemos ter duas interpretações: a sobre a capa e o prefácio das duas traduções da obra e a sobre as bandas baseadas na telenovela.

Para o primeiro caso, neste trabalho, abordamos as duas traduções da dita obra de Bernardo Guimarães: a tradução de Weng & Li (1984) e a de Fan (1985). As nossas análises quanto a estas duas traduções são realizadas sob a perspectiva de paratexto, que, concretamente, abrange a análise dos títulos, capas e prefácios destas duas versões chinesas. Pela nossa análise, nota-se que na tradução de 1984 existe uma tendência mais forte de

aproveitar a influência da telenovela (título, capa e prefácio); ao passo que, na tradução de 1985 salienta-se mais, com base na nossa pesquisa dos elementos paratextuais, a influência das ideologias, mentalidades e ideias daquela altura.

Quanto ao segundo caso, abordamos, neste trabalho, as bandas desenhadas com base nesta telenovela. Para a adaptação da telenovela às bandas desenhadas, observa-se que, quanto a certas cenas da telenovela, umas versões oferecem descrições mais detalhadas; umas, descrições breves; e umas, até, apagam estas cenas.

Podemos, assim, concluir que estes artefatos diferentes, mesmo que sejam fruto de uma mesma criação, submetem-se a regras e condicionalismos do seu meio, do momento de surgimento e da percepção que os seus promotores têm do público-alvo. A obra *A Escrava Isaura* foi fonte inspiradora para vários artefatos e, apesar das interpretações diversas que cada interveniente (tradutor, distribuidor de material audiovisual, adaptadores de telenovela em papel...) imprime a cada objeto, a sua mensagem de base contra a escravatura perdura.

Referências Bibliográficas

BERNARDO, G. *A Escrava Isaura*. Tradução Weng Yilan & Li Shulian. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 1984.

BERNARDO, G. *A Escrava Isaura*. Tradução Fan Weixin. Hangzhou: Zhejiang Literature and Art Publishing House, 1985.

WANG, H; ZHANG, L. (1984). “História da Telenovela “A Escrava Isaura””. *Shaanxi Opera*, 1984: 35-37.

WANG, H; ZHANG, L. (1984). “História da Telenovela “A Escrava Isaura””. *Shaanxi Opera*, p. 41-44, 1984.

Gérard, G. *Paratexts: Thresholds of interpretation* (Vol. 20). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

AI, F. “Sobre as Características de Informação da Literatura e da Arte”. *Journal of Information*, p. 4-9, 1985.

JIN, D. “Porque o Leôncio não Conquistou o Coração de Isaura”. *Chinese Journal of Sociology*, p. 34-35, 1985.

WANG, F. “O Atirar do Copo – Sobre o Desempenho do Papel de Isaura”. *Film Review*, p. 32, 1985.

DUAN, Z. “Entrevista com a Escrava Isaura”. *Outlook*, p. 38-39, 1984.

DONG, Q. *Introduction to the Literature of Picture Story Book*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, p. 4, 1987.

SHEN, Q. *The Narrative Study of Chinese Picture Story Book*. 2011. p. 13, p. 15-45, p. 161, 2011. Doctor's thesis - Shanghai University – Shanghai.

CHEN, Y. *Escrava*. Wuhan: Hubei Juvenile and Children's Publishing House (or Changjiang Children's Press Co., Ltd.), volumes (1-5), p. 1, p. 3-6, p. 13-17, 1985.

ZHANG, X. *Escrava*. Beijing: Zhao Hua Art Publishing House, volume (1-10), p. 11-12, 1985.

XIN, Q; HONG; L. *Escrava*. Beijing: Writers Publishing House, volume (1-5), 1985.

SUN, S. *Escrava*. Shenyang: Liaoning Fine Arts Publishing House, volume (1-5), 1985.

The Introduction and Reception of “A Escrava Isaura” in China

Abstract: The introduction and reception of the Brazilian work *A Escrava Isaura* (Isaura the Slave) by Bernardo Guimarães, in China, dates back to 1984 with the translation by Wang & Li. In the same year, the Brazilian TV series adapted from this work was also introduced to the public of China, and quickly achieved such astounding success that the protagonist Lucélia Santos won, in 1985, the award for Best Actress of the Chinese Golden Eagle Television Award. Due to the great success of this TV series, in 1985, several Chinese publishing houses chose to publish series of comic strips based on this TV series. In this work, we will address the introduction and reception of both the work *A Escrava Isaura* and the TV series of the same name; concretely, we will analyse the cover and the preface of the two translations of this work (paratextual elements), the articles published in Chinese following the influence of the Brazilian TV series, and the comic strips based on the same TV series.

Keywords: A Escrava Isaura; Translation; Adaptation; Brazilian literature; China

Nós e os outros: autonomia e recepção na autotradução de João Ubaldo Ribeiro

Sarah C. Lucena¹

Resumo: No campo dos Estudos de Tradução, o fenômeno da autotradução – termo que caracteriza traduções realizadas pelo próprio autor do texto original – é um tema ainda pouco explorado em comparação com as pesquisas em tradução, necessitando ser visitado pela crítica uma vez que o sistema literário brasileiro conta com um caso exemplar. Assim, na primeira parte deste artigo discutiremos as estratégias autotradutórias em *Viva o Povo Brasileiro*, vertido do português para o inglês pelo seu autor, João Ubaldo Ribeiro, sob o novo título de *An Invincible Memory*. Em seguida, analisaremos como a crítica anglófona recebeu o projeto de Ribeiro em comparação com seu romance original para refletir sobre as condições de existência da literatura brasileira no exterior, cuja autonomia se vê limitada quando traduzida para um contexto mercadológico hegemônico como o de língua inglesa.

Palavras-chave: Tradução literária, Autotradução, Recepção, Estratégias Tradutórias, João Ubaldo Ribeiro.

No ano de 1984, quando dos primeiros vislumbres do fim de uma ditadura militar que se prolongava no Brasil desde a década de 1960, o escritor baiano João Ubaldo Ribeiro (1941-2014) publica seu premiado romance *Viva o Povo Brasileiro* (1984), cuja robustez conta uma história panorâmica do Brasil desde o período pré-colonial até a década de 1970, num enredo que se vê contemporâneo à própria construção do livro. Na cronologia da obra, que faz uso do romance

¹ Doutora em Línguas Românicas pela University of Georgia, com especialização em Literatura Brasileira Contemporânea. Professora do Departamento de Espanhol e Português na Georgetown University. E-mail: sarah.lucena@georgetown.edu

histórico para desenvolver uma narrativa de fundação do povo brasileiro, a prosa se inicia no século XVII, na Bahia, e vai até o ano de 1975, em São Paulo. Ainda que indique a sua temporalidade nas páginas que acompanham o leitor, o romance tem uma marcação temporal não linear, presente em outros romances históricos como *Valentia* (2012), de Deborah Goldemberg, que repete a estrutura de Ribeiro ao compor uma narrativa erigida sob um tempo não convencional, de uma cronologia move-diça². Em *Viva o Povo Brasileiro*, Ribeiro alterna épocas e países diferentes ao longo dos seus vinte capítulos – por exemplo, um momento que se passa em 1826 é precedido de outro que se passa em 1647, que antecede um tempo seguinte que volta/vai para 1822. Trata-se de um mosaico temporal em que, por meio do intercalar dos anos e séculos, permite ao leitor construir associações entre eventos e personagens até notar que o romance costura uma linhagem genealógica da história da nação brasileira³.

Cinco anos depois, em 1989, Ribeiro publica nos Estados Unidos *An Invincible Memory* (1989), que se trata, na verdade, de uma autotradução de *Viva o Povo Brasileiro*. Concordando com André Lefevere (2007, p. 11), teórico dos estudos tradutórios que considera a tradução – seja a realizada por um sujeito distinto do autor, seja o caso da autotradução – uma reescritura, e, como tal, “manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada”, este artigo faz uma comparação analítica entre as duas versões do romance de Ribeiro a partir da seguinte pergunta: como a escrita do nós – *Viva o Povo Brasileiro* – se coloca na escrita para o outro – *An Invincible Memory*? A partir daí, pretendemos refletir sobre as condições de existência da literatura brasileira no exterior, especificamente no contexto da língua inglesa, a partir do caso de João Ubaldo Ribeiro, concluindo que a autonomia do romance brasileiro é limitada quando traduzido para um meio hegemônico como o anglófono, que demanda estratégias de adequação do projeto original orientadas pelo contexto mercadológico para onde o romance é vertido.

² A respeito do tempo cindido no romance histórico, ver Lucena (2018).

³ Temática muito similar pode ser encontrada em *A Mãe da Mãe de Sua Mãe e Suas Filhas* (2002), de Maria José Silveira, mas desta vez a linhagem genealógica da nação brasileira é costurada pelas mulheres.

Segundo dados apresentados por Cimara Valim de Melo (2017) em pesquisa sobre a representação da literatura brasileira no mundo anglófono, somente 3% dos livros publicados nos Estados Unidos são traduções e, destes, menos de 1% integram poesia e ficção estrangeira. De forma complementar, Elizabeth Lowe (2013) mostra que, enquanto anualmente os Estados Unidos publicam somente estes 3%, países como a França e o Brasil apresentam, respectivamente, 27% e 40% de obras de ficção traduzidas a cada ano. Por sua vez, Heloísa Gonçalves Barbosa (1994) aponta para a dificuldade de fazer transitar a literatura estrangeira no mundo anglófono, especificamente entre os Estados Unidos e o Reino Unido. Barbosa mostra que os livros em português que chegam aos Estados Unidos não cruzam o Atlântico com facilidade, o que causa um impacto negativo à recepção da literatura brasileira no exterior. Tais fatos combinados – baixo número de traduções e dificuldade de circulação – apontam para um primeiro obstáculo que limita a autonomia e a presença da literatura brasileira em terra estrangeira. Especificamente sobre a crítica da autotradução de Ribeiro, pesquisas já vinham apontando para diferenças entre as duas versões como sendo de orientação mercadológica. Maria Alice G. Antunes (2009a) informa que a autotradução de *Viva o Povo Brasileiro* começou no mesmo ano de sua publicação, em 1984, e durou dois anos de trabalho até ser publicada nos Estados Unidos em 1989. Segundo a autora, a motivação primordial para que Ribeiro realizasse sua autotradução foi a insistência do agente literário do escritor. O agente, por sua vez, argumentava que nenhum tradutor norte-americano conseguiria compreender “a complexidade do romance”, bem como todos os tipos de “sublínguas” nele presentes (ANTUNES, 2009a, p. 166).

Além disso, Antunes (2009b) lembra também que não se pode deixar de lado o papel que a tradução tem de possibilitar um acesso e alcance da obra por um número maior e mais diverso de leitores não apenas norte-americanos, mas leitores de língua inglesa. O empenho do agente em convencer Ribeiro revela, assim, um interesse mercadológico fruto do sucesso que *Viva o Povo Brasileiro* obteve no Brasil, mas também da presença internacional que o próprio

Ribeiro tem⁴. Antunes (2010) segue mostrando que Ribeiro aposta na autotradução como meio de alcançar maior visibilidade e existência literária no exterior, o que possivelmente explica, por exemplo, que o romancista tenha eliminado a “linguagem regional” essencial à sua escrita com o intuito de dar um “ar traduzido” ao seu romance em inglês (ANTUNES, 2009b, p. 71). O romance autotraduzido, no entanto, não se consagrou internacionalmente, embora tenha trazido ao escritor ainda mais prestígio no Brasil (ANTUNES, 2009a, p. 163).

Breno Fernandes Pereira (2016, p. 162), ao promover, em conjunto com a autotradução, uma análise estética das diferentes capas que o romance ganha nas edições inglesa e brasileira, conclui que “a resistência mnemônica dos inferiorizados” que informa *Viva o Povo Brasileiro* é abandonada na versão em inglês pelo estereótipo do Brasil como um país “exoticamente primitivo”. No entanto, contrário ao argumento de que os livros traduzidos são realizados a partir das estratégicas dicotômicas de domesticação/estrangeirização sustentadas por Lawrence Venuti (2008), Pereira lê as obras brasileiras traduzidas para o inglês à luz do hibridismo de Homi Bhabha (1998). Em outras palavras, o encontro entre culturas por meio da tradução resulta no hibridismo, que “não é sinônimo nem garantidor de equilíbrio, é tão-somente o meio pelo qual as culturas estabelecem relações entre si” (PEREIRA, 2016, p. 172). Portanto, Pereira não percebe a readequação linguística que elimina, entre outros aspectos, o linguajar regional de *Viva o Povo Brasileiro* como um sintoma de perda, mas sim como o resultado do contato entre duas culturas que resulta num produto híbrido.

Em Lucena (2013), consideramos cada um dos dois romances um caso de reescritura textual dupla: num primeiro momento, Ribeiro reescreve em português eventos da história brasileira, para o público brasileiro, acrescentando-lhe ângulos, vozes e geografias tradicionalmente marginalizados pela historiografia oficial. Em seguida, reescreve-os outra vez, quando realiza a autotradução para o inglês, sem deixar de se orientar pelo seu novo leitor-

⁴ A editora Companhia das Letras, que publica boa parte dos títulos de Ribeiro, afirma que *Viva o Povo Brasileiro* já vendeu mais de 120 mil exemplares e que o escritor foi traduzido para 16 países.

modelo para resolver como serão acrescentados estes ângulos, vozes e geografias que, por padrão, não fazem parte do imaginário deste novo leitor. Assim, percebendo cada texto como produções discursivas orientadas por recepções diversas, cotejaremos, a seguir, trechos das duas obras para apontar reflexões sobre os caminhos pelos quais percorre a literatura brasileira no exterior.

Ver e Ser Visto

Em *Translation and Cultural Hegemony*, Richard Jacquemond (1992) esboça as características de uma teoria de tradução baseada tanto no contexto cultural em que as obras se encontram quanto à luz da hegemonia e dependência entre as culturas em questão. Para o investigador, haveria, a partir desse raciocínio, dois tipos de tradução: uma de feição colonial e uma de feição pós-colonial, tipos que devem ser compreendidos sob parâmetros literários, uma vez que uma simples classificação temporal não seria suficiente para caracterizar dois tipos de texto que, na verdade, coexistem no tempo (JACQUEMOND, 1992, p. 155).

Com base no estudo de Jacquemond, foi mostrado em Lucena (2013, p. 91) que a tradução colonial aconteceria dentro de dois paradigmas: a) na tradução de sentido *cultura hegemônica para periférica*, o tradutor aparece como um mediador servil (“servile mediator”) que irá integrar o outro a si sem questionar essa dominação; e b) no caso do sentido *periférico-hegemônico*, o tradutor aparece como o mediador autorizado (“authoritative mediator”) para ultrapassar seus próprios limites e ao mesmo tempo trabalhar para se adaptar (JACQUEMOND, 1992, p. 155).

Em relação à tradução pós-colonial, Jacquemond (1992, p. 155) afirma que o paradigma acima pode ser questionado porque o caráter pós-colonial é de resistência a novos tipos de colonialismos, o que implica uma postura tradutória que problematiza estratégias tanto de naturalização/domesticação ou estrangeirização do texto traduzido quanto da invisibilidade do tradutor.

Em relação à tradução para o inglês de *Viva o Povo Brasileiro*, é necessário considerar o que Venuti (2006, p. 174) ressalta sobre os trabalhos traduzidos: a sua responsabilidade, pelo poder que tem “de construir representações de culturas estrangeiras”. O texto traduzido representa o potencial de construir visões do outro e instituir mudanças na representação doméstica desse outro:

Na medida em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto e uma cultura estrangeiros, ela ao mesmo tempo constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, delineada pelos códigos e cânones, interesses e pautas de certos grupos sociais domésticos. (VENUTI, 2006, p. 175)

A mencionada responsabilidade da tradução se refletiria na consciência de que, em todo texto, está presente uma “inclinação ideológica” a qual “está inscrita em escolhas discursivas específicas que funcionam tanto para criar uma identidade subordinada como para fazê-la parecer natural ou óbvia” (VENUTI, 2002, p. 13). Ao mesmo tempo que a tradução pode formar e manter representações homogeneizadas pelo tempo, ela também “cria possibilidades de mudança, inovação e resistência cultural em qualquer momento histórico” (VENUTI, 2006, p. 176). Nesse sentido, a tradução se transforma em um local em potencial de questionamento.

Como mostrado em Lucena (2013), em *Escândalos da Tradução*, Venuti (2002) concentra parte de sua discussão na ação de interferência que as traduções de literaturas

consideradas minoritárias podem exercer em relação ao inglês, que ele chama de dialeto-padrão global. Venuti (2002, p. 27) afirma que textos estrangeiros “estilisticamente inovadores” convidam o tradutor para inglês a criar “socioletos marcados por diversos dialetos, registros e estilos” que questionem a suposta unidade do inglês, “promovendo inovação cultural, assim como entendimento da diferença cultural ao proliferar as variáveis dentro da língua inglesa”. Nos trechos compilados a seguir, veremos que a tradução enquanto espaço de problematizações e questionamentos será sempre um local virtual, como uma potência, que se concretiza a depender da atuação do tradutor. Para Lefevere (2007, p. 143), essa atuação se faz no modo como o tradutor atua diante da relação entre o universo de discurso expresso no original e o universo de discurso da sociedade. O texto traduzido pretende fundar um espaço seu na cultura para onde se dirige, havendo, portanto, uma busca por facilitar a sua recepção (LEFEVERE, 2007, p. 150). Com isso em mente, fazemos uma observação da primeira palavra que abre o romance de Ribeiro em português: *contudo*.

Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do alferes José Francisco Brandão Galvão [...] (RIBEIRO, 2009, p. 9)

Nobody ever established for sure the first incarnation of Warrant Officer José Francisco Brandão Galvão [...] (RIBEIRO, 1989, p. 1)

A conjunção *contudo*, omitida na versão em inglês, leva a supor que a perspectiva adversativa que situa *Viva o Povo Brasileiro* não é utilizada da mesma maneira em *An Invincible Memory*. Eneida Leal Cunha (2007, p. 8) mostra que a conjunção que abre o romance serve como um aviso para se ter sempre em mente que se está lendo um texto que coexiste com um outro precedente, com o qual “dialoga, contrasta, suplementa”, sendo esse outro precedente o próprio cânone literário nacional.

Outro elemento que aponta para os diferentes modos de reescritura de *Viva o Povo Brasileiro* em inglês diz respeito ao título. Se, em português, *Viva o Povo Brasileiro* pode tanto ser lido como uma exclamação de aplauso, ainda pode ser compreendido como um sentido expresso pelo verbo *viver*, que ordena ou sugere que o povo brasileiro prossiga e perdure. Para Rita Olivieri-Godet (2008, p. 49), o título em português “guarda a ambiguidade dos discursos sobre o povo brasileiro que a narrativa revisitará”. Escolha distinta foi feita para a versão anglófona, *An Invincible Memory*, literalmente *Uma Memória Invencível*. Ao mesmo tempo indica se tratar de um romance que tematiza o passado, através da permanência da memória no tempo, como também “alude mais claramente à noção de conflito, a partir da qual o romance se constrói” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 50). Pode-se interpretar, então, que *An Invincible Memory* se coloca narrativamente de forma mais direta, utilizando menos ambiguidades ou outros recursos como metáforas ou elipses, que estão presentes no texto de *Viva o Povo Brasileiro*.

Ao longo de suas mais de quinhentas páginas, o romance traz discursos de personagens combatentes e revolucionários que retomam a saudação exclamativa do título em português como meio de afirmação. Em inglês, o que se vê é que a conexão com o título não é realizada diretamente, como também se nota uma voz narrativa distanciada da história do povo, o que não acontece em português:

Budião enfiou a cabeça no chapéu, que estava pendurado no pescoço, levantou a mão.
— Viva nós! — disse sorrindo.
— Viva nós! — respondeu Zé Pinto muito sério. (RIBEIRO, 2009, p. 367, grifo nosso)

Budião put on the hat that had been hanging from his neck and raised his hand.

“Long live *the people!*” he said, smiling.
“Long live *the people!*” Zé Pinto answered, very serious. (RIBEIRO, 1989, p. 235, grifo nosso)

A “desinclusão” pela não utilização do pronome pessoal *nós*, que se repete em outros trechos do romance, indica menos parcialidade em relação à história da uma nação, sugerindo que a narrativa anglófona tenta construir uma maior identificação com o leitor que também não possui laços históricos de identidade e identificação com a história do povo brasileiro. Há, em português, uma vinculação clara seja à ideia de nação brasileira, seja aos eventos do território nacional: “Que acha de todas as lutas do Brasil, que opinião tem sobre a *nossa* Independência [...]?” (RIBEIRO, 2009, p. 14, grifo nosso). Já em inglês, continua a ser notado o distanciamento pela ausência do pronome possessivo *nossa*: “What does he think about Brazil’s struggle, what is his opinion about Independence [...]?” (RIBEIRO, 1989, p. 4).

Se na obra anglófona a intenção primeira era se fazer fluente para assegurar a boa compreensão do texto, é provável que a obra traga um caráter assimilativo inscrito na busca dessa fluência (VENUTI, 2002, p. 29). Essa estratégia tradutória resultará em possíveis maneiras de receber e perceber *An Invincible Memory* que podem se mostrar desvinculadas de seu sentido histórico, “excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas”, aponta Venuti (2002, p. 130).

Outra estratégia comum presente na autotradução de Ribeiro é a manutenção de palavras em português que são semelhantes ou iguais ao espanhol: “*nhô* mestre feitor Almério” (RIBEIRO, 2009, p. 214, grifo nosso) se converte em “*senhor* master foreman Almério” (RIBEIRO, 1989, p. 135, grifo do autor). O mesmo acontece em “Muito bem, minha gente, chegou São João, quem não for *compadre* que se acompadre!” (RIBEIRO, 2009, p. 405, grifo nosso), que aparece como “All right, folks, Saint John’s arrived. Those who are not yet *compadres* better see to it right now!” (RIBEIRO, 1989, p. 259, grifo do autor). Uma vez que um país de língua inglesa a exemplo dos Estados Unidos historicamente está em contato com o espanhol mais do que com o português, o autotradutor pode ter se valido dessa aproximação para criar outra chance de aceitação maior por parte do mundo anglófono.

Como notado em Lucena (2013), ao mesmo tempo que o escritor busca promover uma aproximação com o leitor pelas semelhanças entre o português e o espanhol, também termina por fortalecer a associação da língua espanhola com povos desfavorecidos social e economicamente, já que emprega esses termos não traduzidos na fala de personagens historicamente desautorizados, como negros, escravos e ex-escravos ou empregados. Camila Werner (2009) apresenta outro dado revelado pelo estudo da tradução de ficção escrita em línguas consideradas periféricas em relação ao inglês: não é incomum que livros escritos em português utilizem o espanhol como uma “língua de conexão” para se aproximar do mercado anglófono:

O caminho que leva um trabalho escrito em uma língua periférica, o português por exemplo, a atingir o centro do sistema e conseqüentemente a se espalhar pelo resto do sistema não é direto. Pode-se dizer que há uma ‘escadaria’ que leva ao centro do sistema. No caso das línguas periféricas, o primeiro degrau seria a tradução para uma ‘língua de conexão’ que pertença ao mesmo grupo lingüístico e/ou esteja próxima do ponto de vista cultural e histórico. No caso do português, não há dúvida de que o espanhol desempenha esse papel. (WERNER, 2009, p. 6)

A respeito de estratégias textuais híbridas em textos periféricos traduzidos, Venuti aponta:

As situações coloniais e pós-coloniais complicam essa distinção entre mesmidade e diferença. Nesses casos, a tradução move-se entre diferenças múltiplas, desigualdades não somente culturais, mas também econômicas e políticas, de modo que formam identidades domésticas que participam das culturas hegemônicas enquanto submetem aquelas culturas a uma heterogeneidade nativa. (VENUTI, 2002, p. 353)

É uma estratégia de inscrição do outro que pode refletir uma intenção de Ribeiro de fornecer um texto fluente pela pasteurização da linguagem e pela escolha de palavras estrangeiras

acessíveis para o leitor (a mesmidade). Ao mesmo tempo, mantém a presença de componentes híbridos (a diferença) para marcar que se trata de um texto estrangeiro, o que Antunes (2009b, p. 69) entende como uma maneira de dar “visibilidade ao trabalho do tradutor e à própria tradução”. Patricia López (2006, p. 54), estudiosa da autotradução de Fernando Pessoa, afirma que pesquisas conduzidas pelo grupo de estudos Autotrad, da Universidade de Barcelona, demonstram haver um padrão de escrita em que, no original, “o autor concentra-se na criação do universo de ficção” e, quando autotraduz, está concentrado “no receptor de uma determinada cultura”. Em consonância com a conclusão de López, João Ubaldo Ribeiro demonstra que fundamentou as alterações em *An Invincible Memory* no possível desconhecimento de elementos culturais contidos no original e no desejo de que o leitor apenas tivesse prazer com a leitura. Diante dessa constatação, Pereira (2017, p. 198) se pergunta que tipo de leitura seria possível se fazer de *An Invincible Memory* sendo a obra vista como “um ato de política internacional” brasileiro, lusófono, que tenta existir em meio a uma realidade que considera o inglês como a língua franca, com todas as implicações “logocêntricas” que tal fato pode gerar. Em outras palavras, quais seriam as implicâncias do caso de João Ubaldo Ribeiro para a presença da cultura e literatura brasileira no exterior? A seguir, teceremos algumas considerações em relação ao estatuto das obras de ficção brasileira no meio anglófono a partir do caso de Ribeiro e a sua recepção no universo da língua inglesa.

Modos de Existir

Como se poderá notar abaixo, a crítica disponível sobre o romance autotraduzido de Ribeiro para o inglês mostra dois pontos: o primeiro, o terreno de ambivalências em que se encontra a recepção de uma obra brasileira traduzida; e segundo, a institucionalização de uma percepção negativa do romance em inglês apesar de, no Brasil, ter ganhado prêmios e constar do

cânone da literatura nacional. Em termos de presença da literatura brasileira no exterior, *An Invincible Memory* não parece conseguir manter o destaque que ganha no Brasil, mas sim sublinhar os obstáculos que a nossa literatura enfrenta ao viajar para o exterior.

O professor e autor de *The Babel Guide of Brazilian Fiction in English Translation* (1995) David Treece afirma, em *Sinister Populism* (1990), que *An Invincible Memory* parece prometer ao leitor a construção coerente da visão da experiência histórica nacional do ponto de vista dos subalternos. O crítico britânico segue afirmando que, embora Ribeiro transmita tal e qual para o inglês o discurso da libertação nacional presente na retórica dos heróis populares do romance, falha na tradução dos registros coloquiais: “As a result, the ‘ordinary’ characters too often lack the sense of authenticity and humanity which might make their journey of self-discovery convincing⁵” (TREECE, 1990, p. 145). Treece aponta ainda que a luta do povo pela democracia apresentada por Ribeiro permanece “convenientemente distante” da realidade do século XX brasileiro, só sendo retratada em dois capítulos do romance: “This ‘invincible memory’ effectively excludes an entire experience of conscious class organisation and struggle which has offered for the first time a glimpse of real liberation for the majority⁶” (TREECE, 1990, p. 146).

Por sua vez, a escritora Mary Morris aponta, em crítica publicada pelo *The New York Times* em 1989, que o enredo complexo e fragmentado de *An Invincible Memory* se mostra confuso a menos que o leitor tenha conhecimentos de história brasileira. Morris sugere: “Given the complex format and cast of characters, a simple genealogical or chronological chart would certainly have helped the North American reader⁷”. Ainda para a autora, a narrativa não

⁵ Em tradução livre, “Como resultado, faltam frequentemente aos personagens ‘comuns’ a originalidade e humanidade que tornariam convincente a sua jornada de autodescobrimento”.

⁶ Em tradução livre, “Esta ‘memória invencível’ efetivamente exclui toda uma experiência de organização de uma consciência de classe e de luta a qual possibilitou, pela primeira vez, um gostinho de libertação para uma maioria”.

⁷ Em tradução livre, “dado o formato complexo e a escolha dos personagens, uma simples tabela genealógica ou cronológica teria certamente ajudado o leitor norte-americano”.

cronológica e entrecortada “never lets the reader sink very deeply into any one story⁸”, transformando *An Invincible Memory* em um romance de ideias contado por um estudante de história, em vez de uma história contada por um romancista.

Já Luiz Fernando Valente (1990), professor e pesquisador de literatura brasileira da Brown University, lembra que o romance foi publicado no Brasil no momento da transição do poder ditatorial militar para o civil, um período marcado pela discussão aberta sobre o passado nacional que levou a um interesse renovado pela busca das origens da identidade brasileira. Por esse motivo, Valente classifica *An Invincible Memory* como material de ficção brasileira disponível em inglês de melhor qualidade. Mesmo assim, a crítica do professor da Universidade de Aveiro John Parker (1990). Embora aponte para o dado um tanto comprometedor de que a tradução de Ribeiro apresenta erros gramaticais não corrigidos pelo editor da edição norte-americana, Parker afirma que Ribeiro deveria ser parabenizado por oferecer “a highly readable version of a very readable novel⁹”. Curiosamente, o próprio Parker publicou uma tradução sua de um capítulo do romance para o inglês em 1987, ou seja, dois anos antes de publicada a autotradução de Ribeiro. Os textos de professores como Valente e Parker, que atuam no exterior, se transformam, portanto, em ferramentas de divulgação e circulação da cultura brasileira além de suas fronteiras e não deixam de ser um esforço coletivo de fortalecimento de nossa existência em língua inglesa.

Debatendo o estatuto da literatura brasileira no exterior a partir da experiência francófona, a professora Marie-Hélène Torres (2008, p. 34) afirma que a cultura literária brasileira, por não ser considerada central, tende a importar mais do que exportar a literatura traduzida e que, quando ela se exporta, termina por se anexar à cultura literária do outro por meio, por exemplo, de traduções que aniquilam “o modelo oral original (regionalismos, neologismos, sintaxe, agramaticalidade, ritmo, sonoridade) com o intuito de respeitar as normas

8 Em tradução livre, “não permite ao leitor mergulhar a fundo em nenhum ponto da narrativa”.

9 Em tradução livre, “uma versão altamente compreensível de um romance muito compreensível”.

gramaticais” estrangeiras em vigor. Torres (2008, p. 34) comenta ainda que a transgressão criativa da linguagem presente no original não é um projeto necessariamente realizado na tradução, causando o que ela chama de uma metamorfose do “falar do povo” em uma língua traduzida culta. Ainda para a autora, a literatura brasileira traduzida só vai se inserir além-fronteiras “quando não reivindicar mais suas próprias normas (estéticas e literárias) nem um contexto histórico, cultural, político, literário diferenciado e específico”, atitude que ela chama de “não-tradução” e ainda de “atitude antropofágica colonial” (TORRES, 2008, p. 34, 36).

Para Tatiana Fantinatti, que investigou a recepção das traduções de obras de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha (2008, p. 54), existe uma opinião comum entre tradutores de literatura brasileira de que é “difícil a tradução de qualquer escritor brasileiro por ser a literatura brasileira dirigida a um público exclusivamente do Brasil, ao passo que escritores europeus e americanos objetivam em geral um mercado mais amplo de leitores”. O raciocínio que implica em interpretar a produção nacional como limitada talvez possa ser compreendido sob uma perspectiva diversa: talvez seja o mercado internacional que esteja mais equipado para receber com menos filtros socioculturais os textos escritos originalmente em língua inglesa. A respeito especificamente da tradução de obras escritas em outras línguas para o inglês, Venuti (2002) prega a prática da “evocação do estrangeiro” como um combate à hegemonia global do inglês:

A ascendência econômica e política dos Estados Unidos reduziu as línguas e as culturas estrangeiras a minorias em relação à sua língua e cultura. O inglês é a língua mais traduzida em todo o mundo, mas para a qual menos se traduz, uma situação que identifica a tradução como um lugar potencial de variação. (VENUTI, 2002, p. 26)

João Ubaldo Ribeiro também escreveu uma crítica, em inglês, comentando a sua experiência com a autotradução. No texto intitulado *Suffering in Translation* (1989), o romancista

mostra que levou mais tempo para traduzir *An Invincible Memory* do que para escrever *Viva o Povo Brasileiro* e justifica:

First, there is the cultural problem. In general, people in England and the United States know as much about Brazil as about traffic conditions in Kuala Lumpur. [...] So should I suffocate the book with hundreds of footnotes, making it longer than the New York telephone directory? [...] I hoped the reader would develop an interest in the story, and forget about having never heard of many things and events mentioned in the novel. (RIBEIRO, 1989, p. 18)¹⁰

Ribeiro revela consciência em relação à dificuldade de traduzir o livro para um leitor que não tem as mesmas referências e experiências culturais que o seu leitor original, o que em parte confirma a afirmação de Fantinatti de que o romancista brasileiro escreve pensando exclusivamente no público brasileiro, enquanto justifica a afirmação de Antunes (2009) sobre *An Invincible Memory* estar mais preocupado em alcançar uma fluência na leitura.

Uma das lições que se pode depreender do caso de João Ubaldo Ribeiro, que ainda em *Suffering in Translation* (1989) afirmou ser a tradução uma tarefa muito ingrata, é que atuou em conformidade com como as traduções dos romances brasileiros vinham sendo feitas até então, isto é, revelando que 1) ocorre uma metamorfose do falar regional do povo em uma língua traduzida culta (TORRES, 2008); 2) a tentativa de facilitar a recepção do texto pela “pouca evocação do estrangeiro”, focando-se mais em promover uma leitura fluente (VENUTI, 2002); 3) e a combinação das estratégias 1 e 2 como uma tentativa de sair de um local de marginalidade e se inserir efetivamente dentro da hegemonia global que a língua inglesa representa. Existe, portanto, a constatação de que a técnica literária e narrativa do escritor brasileiro pode se ver

¹⁰ Em tradução livre, “Há, em primeiro lugar, o problema cultural. Em geral, as pessoas na Inglaterra e nos Estados Unidos conhecem o Brasil tanto quanto conhecem os problemas do trânsito em Kuala Lumpur. [...] Eu deveria então sufocar o livro com centenas de notas de rodapé, tornando-o mais longo que a lista telefônica de Nova York? Minha esperança era de que o leitor criasse um interesse pela história e se esquecesse de nunca ter ouvido falar sobre as diversas coisas e eventos mencionados no romance”.

superposta pelas exigências que a tradução coloca com base na recepção para onde o texto traduzido se dirige. Por outro lado, nem toda ficção brasileira traduzida para o inglês traz como marca de sua narrativa uma linguagem considerada regional. Assim, vale a pena relativizar este ponto avaliando se os mesmos processos de adequação por que passam os romances históricos brasileiros de escrita marcadamente regionais, orais e/ou coloquiais são observados em prosas de diferentes gêneros e sem tais marcas de fala citadas.

Se considerarmos que o caso de *Viva o Povo Brasileiro* pode ser visto como um termômetro da experiência da literatura brasileira no exterior em fins dos anos de 1980 e inícios da década de 1990, importa avaliar também por que mudanças têm passado o percurso da literatura brasileira desde os idos do século XX até o momento atual. Heloísa G. Barbosa e Lia Wyler (2008) afirmam que, apesar de a história do Brasil se confundir com a história da tradução pelas trocas linguísticas que determinaram os contornos da nação, ainda é recente a organização dessa história tradutória brasileira. Na década de 1990, quando investigações pioneiras começaram a aparecer, os pesquisadores se deparavam com desafios logísticos que tardavam o avanço dos estudos na área, como “the paucity of public libraries in Brazil, the restricted size of their collections, and deficient cataloguing”¹¹ (BARBOSA; WYLER, 2008, p. 341). Além disso, Barbosa e Wyler lembram que as editoras só começaram a operar no Brasil no século XIX, e a grande maioria das universidades brasileiras só são fundadas a partir do século XX. Como mostra também Barbosa (1994), no século XX os desafios encontrados para que a literatura brasileira traduzida se realizasse implicavam na dificuldade também de entender como se dava a recepção dessas obras pelos leitores estrangeiros. A maior fonte para coletar este tipo de informação estava concentrada na disponibilidade dos livros físicos em livrarias e bibliotecas. Em outras palavras, a disponibilidade de acesso que inclui e resulta em pesquisa, conhecimento, divulgação, produção,

¹¹ Em tradução livre, “a escassez das bibliotecas públicas no Brasil, o tamanho restrito de suas coleções e a catalogação deficiente”.

publicação da literatura brasileira no exterior dependia e depende de uma infraestrutura só recentemente estruturada no país.

É verdade, no entanto, que hoje, embora ainda seja tímido o aumento do número de romances traduzidos no século XXI, existe uma facilidade de deslocamento consideravelmente maior que une com mais rapidez os leitores aos livros (MELO, 2017, p. 27). Atualmente, os *e-books* e a própria Internet, os sistemas de empréstimos de livros entre universidades de todo o mundo, a internacionalização das editoras, feiras e festivais de literatura são verdadeiros instrumentos facilitadores do acesso à literatura brasileira e também mundial. Não se pode deixar de ressaltar também a própria solidez dos departamentos de estudos de tradução, mas também latino-americanos, de língua portuguesa e literatura brasileira no exterior, que começaram a ser fundados a partir da década de 1940 no contexto norte-americano. Estes favorecem não só o contato dos leitores estrangeiros com a literatura brasileira, mas também a formação de especialistas, pesquisadores, críticos, tradutores, professores e, claro, novos alunos, que abrem continuamente mais portas para que futuras gerações continuem a descobrir os outros mundos possíveis a partir do seu próprio.

“Do Americans hate foreign fiction?”, pergunta-se a ensaísta Anjali Enjeti.¹² A resposta é complicada, afirma Enjeti, mas é importante mencionar que o mercado editorial norte-americano vem fazendo a sua parte. Em 2007, por exemplo, foi criado o *Best Translated Book Award*, premiação que visou movimentar a circulação de ficção estrangeira entre os consumidores de língua inglesa. Como evidencia o seu idealizador, Chad Post, uma das grandes barreiras entre o leitor anglófono e a literatura traduzida é o imaginário acerca do Outro, que se expressa no interesse (ou na falta deste) quanto à literatura estrangeira – o que explicaria, por exemplo, por que há um desejo maior de consumir traduções da ficção francesa em contraste com

¹² Em tradução livre, “Os americanos odeiam ficção estrangeira?”. Ver <https://lithub.com/do-americans-hate-foreign-fiction/>. Acesso em 9 Ago. 2020.

a brasileira. Entretanto, a cultura literária de língua inglesa não é monolítica¹³. Ainda que lentamente, abre-se cada vez mais ao diferente, incluindo a paisagem estrangeira como parte do seu horizonte. Com o acesso que ganhou à relação do leitor norte-americano com a literatura traduzida através da sua editora, Post resume a questão de maneira otimista: “Before people didn’t want to buy translations because it wasn’t the ‘real’ book. Now people think ‘Oh, translated from Farsi, sounds pretty cool’”¹⁴.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, M. A. G. *O respeito pelo original: João Ubaldo Ribeiro e a autotradução*. São Paulo: Annablume, 2009a.

_____. Marcas no texto autotraduzido: o caso de João Ubaldo Ribeiro. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 57-65, 2009b. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/>>. Acesso em: 19 maio 2020.

_____. Autotradução: o caso do escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro e a versão de *Sargento Getúlio / Sergeant Getúlio*. *Trama*. Cascavel, v. 5, n. 9, p. 61-72, 2009c. Disponível em: <www.abralic.org.br>. Acesso em: 19 maio 2020.

BARBOSA, H. G. *The virtual image: Brazilian literature in English translation*. 1994. 463p. Tese – Universidade de Warwick, Inglaterra.

BARBOSA, H. G.; WYLER, L. “Brazilian tradition.” In: BAKER, M.; SALDANHA, G. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Nova York: Routledge, 2008.

¹³ *Quem nos lembra disto é a escritora e crítica literária Emily Temple*. Ver <https://lithub.com/what-will-happen-to-the-novel-after-this/>. Acesso em: 7 Ago. 2020

¹⁴ Em tradução livre, “Antes as pessoas não queriam comprar traduções porque não eram o livro ‘verdadeiro’. Agora, as pessoas pensam: ‘Ah, foi traduzido do farsi, que interessante’”.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CUNHA, E. L. Viva o povo brasileiro: história e imaginário. *Portuguese Cultural Studies*, v. 1, 2007. Disponível em: <<https://scholarworks.umass.edu/p/vol1/iss1/3/>>. Acesso em: 19 maio 2020.

FANTINATTI, T. A recepção do sertão brasileiro pela cultura italiana: traduções das obras rosiana e euclidiana. In: GUERINI, A.; TORRES, M.-H.; COSTA, W. C. (orgs.) *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GOLDEMBERG, D. *Valentia*. São Paulo: Grua, 2012.

JACQUEMOND, R. Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation. In: VENUTI, L. (ed.) *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. Londres: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LÓPEZ LÓPEZ-GAY, P. *O Banqueiro Anarquista, de Fernando Pessoa – Reflexões sobre a autotradução*. Lisboa: Instituto Camões, 2006.

LOWE, E. Jorge Amado and the internationalization of Brazilian literature. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, n. 2, p. 119-140, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/27683>>. Acesso em: 19 maio 2020.

LUCENA, S. C. *Entre o eu e o outro: a ficcionalização da história na autotradução de Viva o Povo Brasileiro*. 2013. 118p. Dissertação – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. Identidade/Identities brasileira: novo romance histórico e a escrita da resistência em *Valentia*, de Deborah Goldemberg. *Spanish and Portuguese Review* v. 4, p. 61-72, 2018. Disponível em: <<https://spanportreview.files.wordpress.com/2019/01/7-lucena-1.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2020.

MELO, C. V. de. Mapping Brazilian literature translated into English. *Modern Languages Open*. 2017. Disponível em: <<https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.124/>>. Acesso em: 19 maio 2020.

MORRIS, M. An Invincible Memory By Joao Ubaldo Ribeiro. *The New York Times*, Nova York, 16 abr. 1989.

OLIVIERI-GODET, R. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: Hucitec; Feira de Santana, BA: UEFS; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. A Translation of An Excerpt from "Viva o Povo Brasileiro" by João Ubaldo Ribeiro. *Portuguese Studies* v. 3, p. 186-192, 1987. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40048493>>. Acesso em: 19 maio 2020.

PARKER, J. An Invincible Memory by João Ubaldo Ribeiro. *Portuguese Studies* v. 6, p. 221-224, 1990. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41104921?seq=1>>. Acesso em: 19 maio 2020.

PEREIRA, B. F. *Tradução, alteridade e relações de poder em "An Invincible Memory", de João Ubaldo Ribeiro*. 2016. 217p. Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RIBEIRO, J. U. *Viva o povo brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *An invincible memory*. New York: Harper & Row, 1989.

_____. Suffering in translation. *The Times Literary Supplement*. London, 17 nov. 1989, p. 1268, issue 4529.

TORRES, M.-H. Tradução da cultura: literatura brasileira traduzida em francês. In: GUERINI, A.; TORRES, M.-H.; COSTA, W. C. (orgs.) *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TREECE, D. Sinister populism. *Third World Quarterly*. v. 12, N. 2. 1990. p. 145-7. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3992265>>. Acesso em: 19 maio 2020.

VENUTI, L. A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, I. (org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006.

WERNER, C. O fluxo de traduções do Brasil para o exterior. II Seminário brasileiro livro e história editorial. p. 1-15, 2009. Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/camila_werner.pdf>. Acesso em: 19 maio 2020.

Us and Them: Reception and Self-Translation in João Ubaldo Ribeiro

Abstract: In the field of Translation Studies, the event of self-translation – which refers to when the authors themselves translate their own work – needs to be explored in contrast to the vast research on translation. Therefore, it must be revisited through investigation since literature from Brazil already brings one exemplary case of self-translation. Hence, in the first part of this article, I discuss the strategies of self-translation in *Viva o Povo Brasileiro*, translated into English as an *An Invincible Memory* by its author, João Ubaldo Ribeiro. Secondly, I analyze how the anglophone critic received Ribeiro’s self-translation work in comparison to his original novel. Finally, in order to provide a reflection on how Brazilian literature navigates in foreign land, I show that the autonomy of the novel in Portuguese is limited by the rules of a hegemonic book market such as the North American one.

Keywords: Literary Translation, Self-translation, Reception; Translation Strategies, João Ubaldo Ribeiro.

Entrevista com Leonardo Tonus

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa).
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University).*



Fonte: Arquivo do autor. Créditos: André Argolo.

Leonardo Tonus é professor de Literatura Brasileira na Sorbonne Université (França). Em 2014 foi condecorado Chevalier das Palmas Acadêmicas pelo Ministério de Educação francês e, em 2015, Chevalier das Artes e das Letras pelo Ministério da Cultura francês. Curador do Salon du Livre de Paris de 2015 e da exposição “Oswald de Andrade: passeur anthropophage”, no Centre Georges Pompidou (França, 2016). É idealizador e organizador do festival *Printemps Littéraire Brésilien*. Publicou diversos artigos acadêmicos sobre autores

brasileiros contemporâneos e coordenou, entre outros, a publicação de *Samuel Rawet: ensaios reunidos* (José Olímpio, 2008), do volume 4 da *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures* (Indiana University Press, 2020) e das antologias *La littérature brésilienne contemporaine — spécial Salon du Livre de Paris 2015* (Revista Pessoa, 2015), *Olhar Paris* (Editora Nós, 2016), *Escrever Berlim* (Editora Nós, 2017) e *Min al mahjar ila al watan - Da Terra de Migração Para a Terra Natal* (Revista Pessoa/ Abu Dhabi Departement of Culture and Tourism/Kalima, 2019). Vários de seus poemas foram publicados em antologias e revistas nacionais e internacionais. É autor de duas coletâneas de poesia: *Agora Vai Ser Assim* (Editora Nós, 2018) e *Inquietações em tempos de insônia* (Editora Nós, 2019).

1. Prezado Professor Leonardo Tonus, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Temos conhecimento de suas atividades como professor, pesquisador, escritor e tradutor e gostaríamos de saber como essas atividades contribuíram para a concepção do festival *Printemps Littéraire Brésilien*, criado por você em 2014.

O festival *Printemps Littéraire Brésilien* é um encontro anual idealizado para ampliar a formação de estudantes inscritos nos cursos de português em instituições de ensino no exterior. Contrariamente a outros festivais, ele inscreve-se numa perspectiva pedagógica que visa a potencializar experiências culturais em torno da língua portuguesa e de nossa cultura fora do Brasil.

O projeto decorre diretamente de minha experiência de docente e de pesquisador. Ele nasce dentro de minha sala de aula num contexto de crescente visibilidade e de promoção da literatura brasileira contemporânea no exterior.

Desde 2005 tinha por hábito receber escritores brasileiros e portugueses em minhas aulas de literatura na Sorbonne com o intuito de divulgar a cena literária lusófona mais recente. O aumento dessas visitas e a boa recepção por parte dos convidados fez com o

festival tomasse o formato pedagógico que se manifesta pela implicação dos estudantes na organização anual dos encontros, na escolha dos autores e até na preparação e moderação das mesas.

Meu objetivo era fazer com que os estudantes descobrissem novos autores e participassem ativamente de um projeto comum, o que explica o fato do festival se inscrever inicialmente no espaço francês.

2. Como o festival vem se constituindo ao longo desses anos, ou seja, como vem se estruturando em termos de espaços, alcance, participação de convidados, apoios etc?

A escolha dos participantes do festival obedece a critérios rigorosos que levam em conta a diversidade das vozes de nossa cena literária atual: pluralidade geográfica, editorial, cultural e de gênero. Seu ponto frágil permanece, no entanto, nos apoios financeiros cada vez mais escassos e limitados. Até 2017, pudemos contar com um pequeno apoio de instituições consulares brasileiras, atualmente impossível após a mudança do governo e suas derivas ideológicas.

Em 2016, o projeto tornou-se associação sem fins lucrativos e um festival itinerante que, todos os anos, acontece em países europeus e no espaço norte-americano. Desde sua criação mais de 200 autores já participaram do evento que, em 2020, deveria se estender ao Brasil e à África. Infelizmente, por conta da epidemia do Coronavírus, tivemos de anular o conjunto dos encontros.

A 7ª edição do festival iria reunir, entre os meses de fevereiro e junho de 2020, mais de 70 escritores. O evento envolvia seis países e contava com a participação de mais de 30 instituições culturais, livrarias, bibliotecas, editoras, revistas, jornais literários e, é claro, estabelecimentos de ensino no exterior com centenas de estudantes diretamente envolvidos no projeto e nele trabalhando há quase um ano.

Na altura, não havia outra solução além do cancelamento das atividades. Foi uma decisão difícil mas responsável que me permitiu, no entanto, refletir profundamente sobre o

funcionamento do campo literário brasileiro e a (in)visibilidade de parte de seus agentes. Penso aqui nomeadamente na presença-ausência do público leitor, agente fulcral do campo literário mas dele muitas vezes esquecido quando não expurgado.

A este respeito podíamos nos lembrar do artigo polêmico que, em 2015, a professora Suzana Vargas publicava na seção de Cultura de *O Globo*. Nele Suzana Vargas se indagava acerca dos objetivos das grandes festas e feiras literárias que se espalhavam pelo país e até pelo exterior. Segundo a crítica:

Eventos não levam ninguém a ler mais ou a comprar mais livros. Eventos literários sejam eles festas, feiras, bienais com maior ou menor projeção nacional, são fenômenos de marketing. Ou seja: eventualmente ouve-se falar num produto chamado livro, em seus autores, como quem anuncia uma nova marca de refrigerante. O cidadão escuta através da mídia que livros são essenciais, que ler faz bem, acorre às feiras, as escolas se movimentam, as prefeituras distribuem o vale livro ou que nome tenha essa ajuda essencial dos órgãos envolvidos. Na verdade, feiras e eventos cumprem essa missão de popularizar o objeto livro, divulgar alguns nomes da produção literária nacional e internacional, mas são [...] eventuais¹.

Obviamente é necessário ponderar as palavras da pesquisadora que, no entanto, permanecem atuais. Se ao longo dos anos a imagem do livro se desgastou, seriam os eventos literários capazes de recolocá-lo em pauta? Ou não constituíriam estes mais um dispositivo do processo de espetacularização que cooptam os seus agentes em prol unicamente do mercado?

Em resposta ao artigo de Suzana Vargas, o gestor cultural Afonso Borges, criador do projeto “Sempre Um Papo” e curador do *Festival Literário de Araxá* (Fliaraxá), respondia em uma tribuna no jornal *O Globo*, datada de abril de 2015:

Hoje vivemos o momento do autor. Não vale mais o livro, como objeto. Antigamente, o escritor passava anos escrevendo um livro e, por ele, era celebrado, e convidado. E vinha, cheio de graça, desfrutar de seu esforço solitário e criativo, metamorfoseado em páginas de um livro. Hoje, não. Hoje é o tempo do autor, da sua fala, da sua presença. O livro é sua extensão, seu... produto (palavra áspera, para os puritanos)².

1 VARGAS, Suzana. *O que se festeja nas festas literárias?* *O Globo*. Publicado em 04/04/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-que-se-festeja-nasfestas-literarias-15766932>, acesso em 02 de novembro de 2020.

2 BORGES, Afonso. *Feiras existem para estimular mercado e não para promover leitura, diz gestor.* *O Globo*. Publicado em 11/04/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/feiras-existem-para-estimular-mercado-nao-para-promover-leitura-diz-gestor-15839040>, acesso em 02 de novembro de 2020.

Peço licença a Afonso Borges pelo meu puritanismo (ou até, quem sabe, pelo meu profundo utopismo) que me leva ainda a crer na função do livro enquanto experiência subjetiva no sentido, já formulado por Umberto Eco, de criar *comunidades*. E foi justamente repensando este argumento que, sem arrependimentos, decidi pura e simplesmente anular este ano todas as atividades do *Printemps Littéraire* e me lançar numa aventura digital (*Sacadas Literárias*) centrada na experiência da leitura compartilhada.

A ideia surgiu quando me dei conta de que vários de meus estudantes (sobretudo os estudantes estrangeiros da pós-graduação em intercâmbio) iriam se encontrar em situação de isolamento sem poderem retornar aos seus países de origem e sem nenhum acesso a bibliotecas e outros espaços públicos. Junto com eles criei inicialmente grupos pelo *WhatsApp* para trocarmos informações práticas e conteúdo cultural. Com o passar dos dias propus-lhes que migrássemos para plataformas digitais afim de compartilhar com o máximo de pessoas as informações obtidas e a soliedariedade literária e afetiva surgida entre nós. Fico feliz (e honrado) ao observar a adesão a este projeto de amigas e amigos, de escritoras e de escritores ou de simples leitoras e leitores confinados como eu. Recebi e continuo a receber todos os dias vídeos de várias partes do mundo (Vietnã, Israel, Itália, Canadá, Portugal, Brasil) fortalecendo uma rede de leituras públicas até então pouco vistas e vivenciadas entre nós. Na esteira do *Printemps Littéraire Brésilien*, o *Sacadas Literárias* busca a dimensão afetiva do fazer literário que, em minha opinião, subjaz toda e qualquer atuação do e para o campo literário.

3. Eventos como *Printemps Littéraire Brésilien* podem ser vistos como exemplo do que políticas efetivas de internacionalização da Literatura Brasileira poderiam promover ou auxiliar?

Resido em Paris há mais de 30 anos e sou professor de Literatura Brasileira na Universidade da Sorbonne desde 2001. Ao longo dessas últimas décadas, assisti, não somente, à euforia em torno da promoção da língua portuguesa no ensino público francês, bem como ao

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

seu declínio: o desaparecimento dos concursos para professores de português no secundário e o fechamento dos departamentos de estudos lusófonos nas universidades francesas. Estes contribuíram de maneira significativa à fragilização da presença do livro brasileiro no mercado editorial francês.

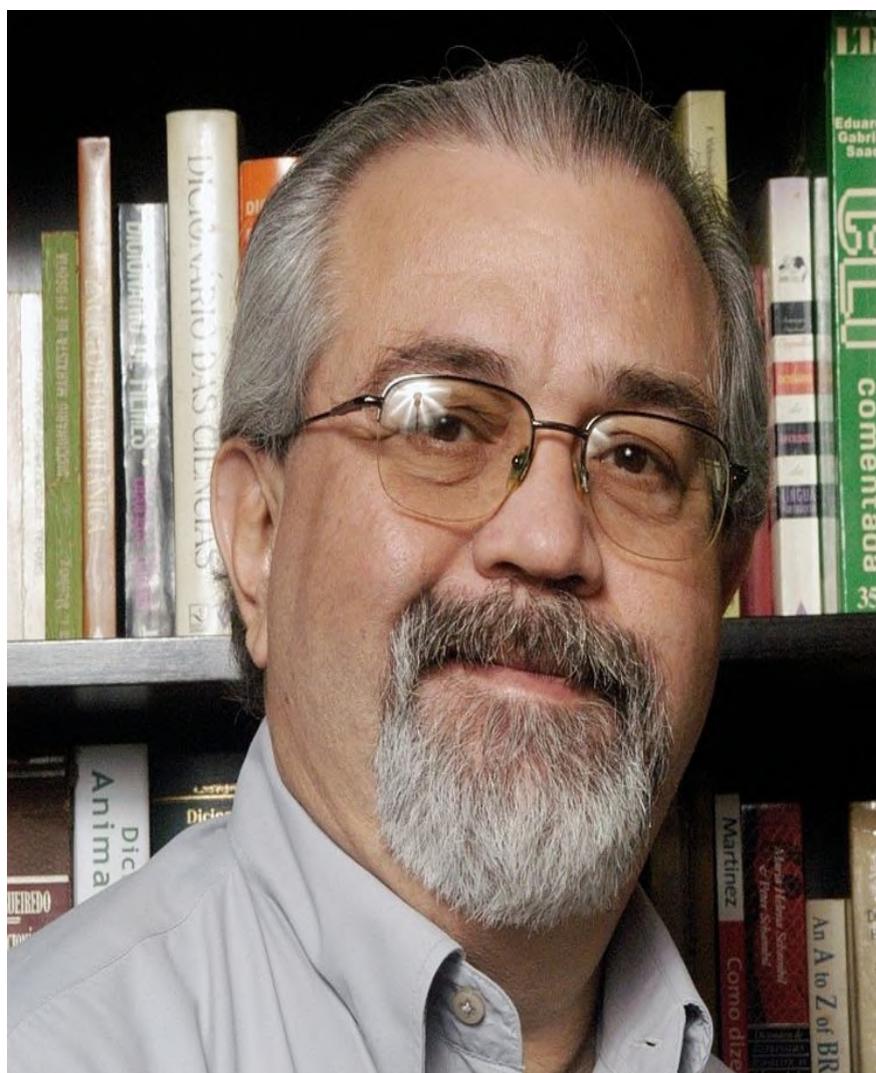
A aposta na internacionalização de nossa cultura realizada pelo governo brasileiro a partir da década de 1990 buscou inverter este quadro sombrio. Os benefícios, mesmo que irregulares e inconstantes, foram perceptíveis. Em 2012 o Brasil retornava ao Salão do Livro de Paris, o que levou a um aumento significativo de traduções ou reedições dos clássicos de nossa literatura e de jovens autores nacionais até 2015, quando o país foi convidado de honra do Salão. Mas a política de internacionalização da literatura brasileira é um caso emblemático das contradições e das indefinições da história política brasileira. O que hoje sobrou deste grande esforço? Pouca coisa ou nada se levarmos em conta a ausência do país em quase todos os eventos internacionais ligados à literatura, bem como à sua imagem internacional que faz com que o número de traduções de nossa literatura hoje seja ínfimo.

4. Quais são os desafios do *Printemps Littéraire Brésilien* daqui para frente?

Como todos os eventos literários confrontados à crise pandêmica, o principal desafio do *Printemps Littéraire Brésilien* será, mais do que a sua sobrevivência, sua pertinência num mundo em que os laços sociais foram profundamente afetados. Mas esta história só poderemos contá-la no próximo ano.

Entrevista com Felipe Lindoso

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Felipe Lindoso é jornalista, tradutor, editor e consultor de políticas públicas para o livro e a leitura. Foi sócio da Editora Marco Zero, diretor da Câmara Brasileira do Livro e consultor do Centro Regional para o Livro na América Latina e Caribe – CERLALC, órgão da UNESCO. É autor do livro *O Brasil pode ser um país de leitores? Política para a cultura, política para o livro* (2004) e responsável pelo blog “O Xis do Problema – políticas públicas para o livro e o mercado editorial” <www.oxisdoproblema.com.br> e por uma coluna do portal “PublishNews”, voltado para notícias e informações sobre a indústria do livro <www.publishnews.com.br>.

1. Prezado Felipe Lindoso, muito obrigada por nos conceder essa entrevista. Vamos começar pedindo que comente sobre como foi seu percurso de trabalho com o livro até chegar ao blog “O Xis do Problema – políticas públicas para o livro e o mercado editorial”.

Começou com a pergunta que nos fizemos (eu, a Maria José Silveira e o Márcio Souza) quando éramos sócios da Marco Zero: Por que os livros ótimos que publicamos não vendem o suficiente? Como fazer que as massas comam o biscoito fino que produzimos”. Para tentar responder isso, cheguei até aqui.

2. No texto “As dificuldades de internacionalização da literatura brasileira”, publicado no “Xis do Problema”, entre outros aspectos, você discutiu a posição da literatura brasileira na República Mundial das Letras e a ausência de políticas públicas consistentes de apoio à tradução e difusão dos escritores brasileiros. Algo a acrescentar ou reforçar, tendo em vista que o texto foi publicado em 2017 e que, de lá pra cá, as coisas só pioraram?

Por sorte o programa de apoio à tradução da BN não foi liquidado, embora contem com verbas mínimas. Mas há uma evidente desconexão do pouco que é feito (programa de bolsas), com quaisquer outras atividades governamentais ou não governamentais de promoção

dos autores brasileiros no exterior. A revista “Machado de Assis Magazine”, que publicava excertos de traduções de autores brasileiros foi descontinuada. O Itaú Cultural deixou de financiar e nenhuma outra instituição se interessou, apesar de ser um investimento relativamente baixo para a importância da iniciativa. A representação do Brasil na UNESCO votou pelo encerramento de um projeto de quase 90 anos, o *Indez Translationarum*, que compilava informação sobre a publicação de traduções junto às bibliotecas nacionais de todos os países membros da UNESCO. E por aí vai.

3. Você poderia nos falar um pouco sobre a curadoria do projeto “Conexões Itaú Cultural – Mapeamento Internacional da Literatura Brasileira”?

O projeto nasceu de uma pergunta do professor João Cezar de Castro Rocha feita ao Claudiney Ferreira, do Itaú Cultural: “Onde estão essas pessoas que estudam literatura brasileira no exterior?” Eu me integrei no projeto desde o começo, mas não estou mais vinculado a ele.

4. Como os editores contribuem para a internacionalização da literatura brasileira?

Como disse no artigo, a internacionalização da literatura brasileira é uma preocupação marginal para os editores, que eventualmente só ganham prestígio se um de seus editados for traduzido e publicado no exterior. Eventualmente usam seu prestígio e conexões para promover alguns de seus autores preferidos. Os estudiosos de literatura brasileira no exterior, alguns tradutores e agentes literários são os que fazem o que podem.

5. No Brasil, quem está interessado na literatura brasileira e, mais especificamente, em sua internacionalização?

Só os autores e os agentes literários, que fazem o que pode nesse cenário. O Ministério da Cultura foi extinto, a direção da BN está nas mãos de uma pessoa irrelevante, o Itamaraty dirigido por lunáticos terraplanistas que fecham com tudo que os EUA dizem e é capaz de logo pedirem para sair da UNESCO. O deserto do cócito, o rio de gelo eterno do último círculo do Inferno de Dante é o cenário que vivemos hoje no que diz respeito a políticas de livro e leitura no Brasil (e infelizmente não apenas em relação a isso).

Entrevista com Adriana Lisboa

Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)



Fonte: Arquivo pessoal da escritora.

Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro em 1970. Estudou música e literatura. Publicou, entre outros livros, os romances *Sinfonia em branco* (2001) (Prêmio José Saramago), *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010) (um dos livros do ano do jornal inglês

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

The Independent), *Hanói* (2013), *Todos os santos* (2019), a coletânea de contos *O sucesso* (2016) e os poemas de *Parte da paisagem* (2014), *Pequena música* (2018) (menção honrosa no Prêmio Casa de las Américas) e *Deriva* (2019). Seus livros foram traduzidos em mais de vinte países. Seus poemas e contos saíram em revistas como *Modern Poetry in Translation*, *Granta* e *Asymptote*.

1. Prezada Adriana Lisboa, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Para mim, tem a ver fundamentalmente com amor pelo ofício. Politicamente, o país no momento se encontra à mercê das tentativas de culturicídio do criminoso governo Bolsonaro, e o mercado é sempre imponderável, portanto, a gente não tem a menor garantia de que os livros vão pagar nossas contas no fim do mês. Mas escrevo porque quero, porque gosto. Não penso nisso como uma espécie de “missão”: a arte faz parte da existência humana desde as cavernas do Paleolítico, é uma de nossas formas de comunicação, de reflexão, de felicidade. No meu caso, o Brasil é a minha pátria linguística – a minha mátria, a terra da minha língua materna em que escrevo, embora viva há treze anos no exterior. Então, esse vínculo se torna particularmente importante: escrever numa das línguas faladas no Brasil e publicar no Brasil são formas de exercer a minha cidadania também.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

As diferenças podem ser bastante específicas dependendo do país. Por exemplo, nos Estados Unidos costuma-se discutir muito, em encontros, o próprio trabalho da tradução. Como se lê pouca literatura em tradução nos EUA, estar num outro ambiente linguístico transposto ao inglês desperta, eu diria, quase uma desconfiança. Em outros países talvez os elementos políticos

sejam mais relevantes (o caso da minha experiência na Argentina), ou a construção psicológica dos personagens, ou simplesmente a arte narrativa. Talvez sejam somente percepções minhas, sem grande valor. Mas eu diria que, de modo geral, fora do Brasil a gente se torna brasileiro. No Brasil, nunca senti, ao longo da minha carreira, que a recepção se fixasse no fato de o país estar ou não representado nos meus livros. No exterior, esse é quase sempre o caso. Cheguei a ter um romance, *Azul corvo*, traduzido para *Neve do Brasil* na Finlândia, entre outros casos (capas verde e amarelas, etc). Curiosamente, no Brasil, os autores brasileiros fazem parte de um nicho, porque a maioria dos leitores se interessa mais por autores estrangeiros. Fora do Brasil, também fazemos parte de um nicho, aquele da literatura que vem de um lugar fundamentalmente desconhecido da maioria.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

A tradução é essencial! É um trabalho de colaboração com o autor, quando bem feito. Além disso, há muitas editoras pelo mundo que não têm leitores de português. Então, ter um livro já traduzido ao inglês, francês ou espanhol pode ajudar muito quem escreve em português, nesses casos. Assim, uma editora, digamos, na Holanda pode avaliar para publicação um livro já traduzido ao inglês.

4. Quais são os desafios para ser publicada no exterior ou ser traduzida para outra língua?

Talvez o principal desafio seja o volume enorme de literatura sendo publicada em toda parte. Ter um livro pinçado no meio dessa paisagem para ser traduzido em outro país pode ter muito de sorte: um tradutor que se encantou pelo trabalho, uma leitura pública que resultou num interesse editorial, um tema que agrada particularmente a uma editora num momento, um prêmio que chancela o livro (e prêmios funcionam tantas vezes de acordo com um imponderável). Escrever em português também impõe as suas limitações, porque muitas vezes as editoras precisam de um intermediário que possa avaliar o livro. Ter um bom agente é fundamental nesse processo.

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra em outro idioma? Poderia nos dar algum exemplo?

Acho sempre um privilégio estar traduzida em outros idiomas. De vez em quando, a gente se depara com histórias loucas – tive um livro traduzido no México por vários tradutores diferentes, uma confusão editorial dos diabos, e não posso dizer que o resultado me deixou feliz. E de vez em quando, encontro uma ou outra escorregada de um tradutor, o que é normal (na França, por exemplo, um trecho que falava de “alergia” num romance meu, foi lido pela tradutora como “alegria”, e assim saiu na tradução... bastante estranho se pensarmos que se referia a “alergia a picadas de insetos”!). Mas há eventos maravilhosos, como um trecho de romance meu que diz “o mar é grande e grátis, o sol é para todos” e em inglês ficou “the sea is large and free of charge, the sun is for everyone”, segundo a tradutora Alison Entrekin. Pura poesia, muito mais bonito e sonoro do que o original!

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Talvez haja alguns pontos em comum quando traçamos linhas gerais da literatura numa determinada região. Também acredito que para certos autores e autoras a geografia, a cultura e a história do seu país ou região norteiam o seu projeto literário – ainda que isso sirva, em muitos casos, como um laboratório para simplesmente tratar da experiência humana (o sertão está em toda parte, afinal). Outras e outros passam longe de qualquer traço “nacional” ou regional. Essa é, de todo modo, uma questão sempre controversa: digamos que seja possível pensar numa literatura brasileira escrita em português (entre as outras línguas do país). Mas que diferenças haverá entre a que se faz no Rio de Janeiro, em Teresina ou na cidade de Goiás? Na periferia do Rio ou em Ipanema? A que é escrita por um homem branco ou uma mulher negra? Como juntar tudo isso debaixo de uma mesma bandeira de “literatura nacional”, ainda que consigamos encontrar alguns vagos traços em comum?

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

O que tenho procurado abordar tematicamente no que escrevo hoje não é específico à realidade social do Brasil, mas à nossa relação com o vivo (com o outro vivo, em suas várias formas). Temos sido uma espécie predatória e as consequências disso estão sendo vistas num grau dramático – o que aumenta, inclusive, os abismos sociais no Brasil e em tantos lugares do mundo. Tenho tentado investigar, no que escrevo, algumas formas de descer da nossa arrogância antropocêntrica e de rever os nossos projetos sociais e políticos obviamente falidos em troca de uma coexistência mais horizontal com o não-humano. Como na canção de Branco Mello e Arnaldo Antunes: “Estou aqui de passagem / Este mundo não é meu / Este mundo não é seu.” Mas tudo isso é muito modesto, no âmbito do que eu escrevo. A minha literatura não é nem quer ser grandiloquente.

Entrevista com Alexandre Vidal Porto

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: Arquivo pessoal do escritor.

Alexandre Vidal Porto - É escritor e diplomata. Passou a infância em São Paulo e a adolescência em Fortaleza. Viveu em Brasília, Nova York, Santiago do Chile, Cambridge, Washington, Cidade do México e Tóquio. É mestre em direito pela Universidade de Harvard e colunista do jornal Folha de São Paulo. Autor de três romances: *Matias na cidade* (Record, 2005); *Sergio Y. vai à América* (Companhia das Letras, 2014; Europa Editions, 2016; EO Edizioni, 2016), ganhador do Prêmio Paraná de Literatura; e *Cloro* (Companhia das Letras, 2018), semifinalista do prêmio Oceanos 2019 e finalista do prêmio Jabuti 2019. Atualmente, vive em Frankfurt e trabalha na reedição de *Matias na cidade* (Companhia das Letras, 2022), e no seu próximo romance, ainda sem título.

1. Prezado Alexandre Vidal Porto, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Escrever e publicar literatura no Brasil é sacrificado, porque o mercado de livros é limitado e, salvo pouquíssimas exceções, não é possível, por razões financeiras, viver da escrita literária. Então, no Brasil, para a maioria das pessoas, a dedicação exclusiva à literatura parece inviável por questões de sobrevivência, pura e simplesmente. O escritor brasileiro tem sempre de se desdobrar como jornalista, funcionário público, tradutor, professor, ou depender de amigos ou familiares. No entanto, tenho a impressão de que, ainda que em menor escala, o mesmo se passa em países com mercados mais amplos e sólidos, e uma minoria consegue se sustentar como escritor, apenas. Paradoxalmente, apesar dessas dificuldades, a impressão que eu tenho é que, no Brasil, nunca se publicou tanto como agora, porque as plataformas digitais se popularizaram. A identificação dos leitores e a distribuição da obra é que se tornaram o desafio de quem publica no Brasil hoje.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Sim, há diferenças. A aceitação maior da minha obra é no Brasil, porque, para começar, meus três romances estão disponíveis em português, ao passo em que, no exterior, isso não acontece. Então a integralidade da minha literatura pode ser avaliada melhor no Brasil. Além disso, sobretudo no caso do mercado norte-americano, existe preconceito em relação a traduções, o que limita o alcance. O mercado para obras traduzidas é pequeno, e a competição é enorme. Fui editado por casas prestigiosas no mercado anglófono, que investiram em mim em termos de promoção. Fui finalista de alguns prêmios importantes no exterior, mas, mesmo assim, considero que a recepção foi limitada.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

Para quem escreve em português e quer ser publicado no exterior, a figura do tradutor é fundamental. Seja pela mera existência material da obra, como tradução, seja para a divulgação da obra junto ao mercado editorial do país em que se publica. A questão é que o mercado de tradutores de português é limitado. Minha impressão é que os bons tradutores estão sempre sobrecarregados.

4. Quais são os desafios para ser publicada no exterior ou ser traduzida para outra língua?

O desafio principal é o acesso. Como chegar ao editor estrangeiro, que, na grande maioria das vezes, não lê português? É importante ter amostras do texto traduzido, o que já envolve custos de tradução. Geralmente, esse acesso acontece por intermédio de agentes, nas

feiras literárias internacionais, ou seja, é preciso quase sempre ter um agente ou algum contato que apresente a obra a quem poderia publicá-la no exterior.

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler a literatura brasileira traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

Não leio traduções do português, mas comenta-se que muitas das traduções de obras importantes de nossa literatura para o inglês são sofríveis. Observo, porém, que existe uma geração emergente de tradutores muito competentes, especialmente para a língua inglesa, como Bruna Dantas Lobato, Daniel Hahn, Eric Becker, Zoë Perry, entre outros. Gostaria de chamar a atenção para a excelente nova tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, feita pela Flora Thomson-DeVeaux para a *Penguin Classics*, e para a de *Grande sertão: Veredas*, em elaboração pela grande Alison Entrekin.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Acredito que uma literatura escrita numa mesma língua, num mesmo espaço geográfico e num mesmo período histórico tem, sim, traços característicos comuns. Não sei se isso a caracterizaria como "nacional", mas acho que escritores que escrevem na mesma língua e no mesmo período, acabam compondo um retrato que traduzirá o espírito de um país - ou, se você quiser, de uma "nação".

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Quando escrevo, não me preocupo diretamente em responder às urgências da sociedade brasileira, mas algumas respostas acabam aparecendo naturalmente, em função de eu ser brasileiro e a maioria de meus personagens morar no Brasil. Então, o que você chama de "urgências da sociedade brasileira" é o dia-a-dia que eles vivem, e isso acaba transparecendo na minha literatura. Eu admiro quem consegue fazer um ativismo literário mais direto e estridente. Meus livros falam de questões sociais urgentes, como desigualdade, discriminação, preconceito, minorias. Mas meu estilo pede algo mais subliminar: as questões sociais surgem como pano de fundo, como parte do cenário e do cotidiano dos personagens, não como protagonistas da história.

Entrevista com Godofredo Neto

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: Jornal Rascunho.

Godofredo de Oliveira Neto (Blumenau, Santa Catarina, 1951) é escritor e professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Completou os estudos secundários em sua cidade natal e, posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou os estudos em Direito e Letras. As viagens empreendidas pelo Brasil foram importantes para a composição de seus livros. Em 1973, transferiu-se para Paris, onde se diplomou em Altos Estudos Internacionais e

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

em Letras pela Sorbonne. Retornou ao Brasil em 1979 e ingressou, em 1980, como docente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de 21 livros, é romancista e contista premiado pelo Jabuti e integra o *Guia Conciso de Autores Brasileiros* publicados pela Biblioteca Nacional.

1. Prezado Godofredo Neto, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

A gente tem que lembrar que a literatura resiste a todas as grades que a impedem de voar. Não é nem relato da história, nem algo imortal, a literatura chega sempre em momentos importunos. Ela está em eterna mudança. Em eterno devir. Essa é a literatura com L maiúsculo. No Brasil, nação ainda em construção, como já apontava Euclides no *Os Sertões*, a questão temática formadora é fundamental. A tendência pela opção sobre temas é forte. A atual literatura afro-brasileira, por exemplo, vai nessa direção. E tem, no caso, toda a razão, ela vai servir para a libertação da metade da população brasileira a quem é há cinco séculos negado o palco iluminado. Publicar no Brasil é se situar diante dessas duas opções. As editoras se veem diante de um dilema mercadológico. Aquela com L maiúsculo, ou seja, pura arte, não vende quase nada, o mercado é diminuto. Nem os amigos dos autores nessa situação leem os livros dos colegas. É uma situação dramática. Vender hoje duzentos exemplares de um romance é uma festa. Em 50, talvez 2 vendam mais do que isso.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

O romance *Menino oculto*, na quarta edição na França, foi comparado pela crítica à obra de Almodóvar no cinema. A alternância dos tempos verbais no livro, a interrupção da

narrativa por outro episódio, narrativa reencontrada páginas depois, nada disso complicou nem a crítica nem a vendagem. Aqui ele ficou restrito a uma crítica especializada, apesar de tirar segundo lugar num Jabuti com Hatoum, Rubem Fonseca, acho que Scliar e outros (Hatoum ficou em primeiro). Muita matéria publicada sobre o *Menino oculto* etc., mas do ponto de vista vendagem ficou na primeira edição. Na França se publicam milhares de obras de ficção anualmente, entre porcarias e obras excelentes. Há um público leitor mais vasto, daí cabem mais autores de diversos tipos. A criação de mercado leitor no Brasil é uma exigência para a independência nacional, me parece. Os famosos manuais, tipos de coletâneas de trechos de literatura nas escolas do Fundamental e do Médio do país todo, formavam um público leitor, mas acabaram extintos. Há décadas sou favorável a que voltem. A literatura brasileira é brilhante, não deve nada a ninguém, mas atinge um público absolutamente diminuto num país de 210 milhões de habitantes.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

Tive uma experiência maravilhosa com o tradutor para o francês. A tradução para o búlgaro do *Ana e a margem do rio* me escapa, claro. Vi que Richard Roux, grande conhecedor do português do Brasil, às vezes, optou por construções que, à primeira vista, me intrigaram, mas logo consegui ver que ele tinha que optar por uma apreensão da escritura ligeiramente diferente. Em francês se diz de um jeito, em português outro, não tem escapatória. O escritor que está sendo traduzido tem que se adaptar e se convencer dessas diferenças. Às vezes, incomoda, mas é assim. Creio que a tradução para a divulgação da obra é fundamental. No meu caso, foi Paris. Paris é a cidade com mais publicações de autores estrangeiros no mundo, bem mais que Nova York ou Londres, por exemplo. Paul Auster ficou conhecido nos Estados Unidos depois de ser lançado em Paris. Veja, então, não é só para o autor brasileiro que as traduções no estrangeiro são importantes.

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

Bem, acho que há vários fatores. Claro que a crítica positiva no país de origem é importante. Também as editoras poderosas. Algumas editoras brasileiras com bala na agulha negociam com editoras estrangeiras, seja nos Estados Unidos, seja em Londres, na Itália, na França etc. Tipo: eu compro o direito de publicação no Brasil de quatro livros publicados pela sua editora e você compra dois da minha editora, ok? É normal, os dois editores estão trabalhando. Há também os agentes literários que são importantes. Idem os contatos, sim. A tradução para o português por um escritor de uma obra contemporânea estabelece uma relação de amizade entre esses dois autores. Será útil para o futuro de ambos.

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

Conheço mais o caso francês. Há excelentes tradutores do português para o francês na França, idem do italiano, do inglês, do espanhol etc. Os cursos de humanidades e de arte no país são muito fortes. Nas Letras formam-se profissionais de excelente nível e em grande número. Uma coisa puxa a outra. A tradução é uma atividade econômica florescente na França. O gigantismo da União Europeia, com dezenas de línguas oficiais em Bruxelas, reforçou consideravelmente esse mercado na área de literatura. Há erros às vezes constrangedores, claro, nas duas línguas, como em qualquer atividade.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Com a queda do muro de Berlim, houve, metaforicamente, a ascensão do indivíduo empreendedor, para quem não existem fronteiras, existe o lucro. As fronteiras passaram a ser um impedimento ao crescimento e a globalização se impôs para valer. A autoficção, termo inventado por Doubrovsky em 1977, quando na Europa já se vislumbrava o fim do império

soviético, e as chamadas escritas de si são, na nossa área, manifestações da vitória desse indivíduo. Não significa apoio à ideia, mas influência do pensamento sociopolítico. A literatura nacional, como a de um Graciliano dos anos trinta, a que falava do Brasil, a que fortalecia a identidade nacional, não tinha mais espaço, claro. Movimento que já começara com Clarice, que, visionária por conta da sua experiência de vida no exterior, já tocava no que ia se chamar por algum tempo o Pós-Modernismo. Clarice foi criticada porque não escrevia em cenários brasileiros, até que, já no final da vida, escreveu *A hora da estrela*, grande livro. Mas veja, os clariceanos puros não gostaram desse livro justamente por isso. Eu adoro. Agora, então, eram só as escritas de si. Mas, como o inevitável pêndulo, com o reforço identitário das ex-Repúblicas soviéticas e as independências e um nacionalismo crescente no mundo - *America first*, do Trump, me parece que a questão da identidade nacional volta à cena e literaturas preocupadas com esse tema ganharão relevo.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Vejo a minha obra como um todo. Um livro dialoga com o outro. Poderia ter recorrido a heterônimos, como Pessoa. Mas deixei o mesmo nome. Quero dizer com isso que os livros vão de recuperação histórica a narrativas contemporâneas em que há apenas compromisso da obra consigo mesma. Busco uma articulação social sem perder essa ideia estética. Antonio Candido se refere a essa perda de articulação da literatura brasileira, para ele uma das razões do seu abandono gradativo pelos leitores. Busco uma literatura humanista compromissada com o devir estético. No meu mais recente romance, *Esquisse*, trabalho sobretudo a preocupação da estética contemporânea. A curiosidade, que passo aqui em primeira mão, é que o *Esquisse* deve ser publicado em Paris em breve, antes de sair publicado no Brasil. O tradutor já está em fase final da *traditore*.

Entrevista com João Paulo Cuenca

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: New in Oeiras. Disponível em: <https://newinoeiras.nit.pt/cultura/o-convidado-desta-edicao-de-ler-olhos-nos-olhos-e-joao-paulo-cuenca/>.

João Paulo Cuenca é um escritor e cineasta argentino-brasileiro. Autor dos romances *Corpo presente* (2003), *O dia Mastroianni* (2007), *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010) e *Descobri que estava morto* (2016), eleito o melhor romance do ano pelo Prêmio Literário Biblioteca Nacional e finalista do Prêmio Jabuti. Seus livros foram traduzidos para oito idiomas e tiveram os direitos comprados por onze países. Em 2007, foi selecionado pelo Festival de Hay como um dos 39 jovens autores mais destacados da América Latina, e, em 2012, escolhido pela revista britânica *Granta* como um dos ,20 melhores

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez 2020 – v. 20, n. 2

romancistas brasileiros com menos de 40 anos. Desde 2003 escreve crônicas semanais para os principais veículos do país como *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S.Paulo*, *The Intercept Brasil* e *DW Brasil*. Suas crônicas foram reunidas na antologia *A última madrugada* (2012). Em 2016, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *A morte de J.P. Cuenca*, selecionado para o Festival do Rio e para a Mostra Internacional de Cinema de SP no ano seguinte. O projeto foi escolhido em 2013 para participar do primeiro *workshop* do Bienalle College - Cinema Project, realizado pela Bienal de Veneza, e ganhou o edital de coprodução da RioFilme com o Canal Brasil no mesmo ano.

1. Prezado João Paulo Cuenca, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Num país pouco alfabetizado e que não valoriza seus escritores, trata-se de atividade de exceção. O escritor brasileiro tem, em seu país, as mesmas dificuldades que um escritor traduzido no resto do mundo. Seus originais estão numa língua que quase ninguém lê.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Sim. No exterior, tenho a impressão de que a crítica e os comentaristas se atêm mais às marcas textuais. Ou seja: leem mais o livro pelo que ele é. Aqui, há uma tendência maior em partir do contexto social. E, como os escritores brasileiros são mais conhecidos pelos críticos daqui, tenho a impressão de que há uma tendência a ler os autores junto com os seus romances.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

Para mim, fundamental. A experiência de acompanhar traduções, fazer a promoção desses livros e acompanhar suas resenhas fez de mim um escritor muito mais atento. Sempre aprendo com esse processo - sobre os livros que escrevo e sobre os que pretendo escrever.

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

A língua portuguesa é periférica, o interesse para o autor brasileiro é ínfimo e programas de apoio à tradução mínguem por aqui.

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

É ler um diálogo entre o meu livro, um tradutor e duas línguas. Não acho que estamos no campo da fidelidade aqui.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Sim, mas acredito que há escritores que fogem completamente a esse tipo de atavismo, como Kafka ou Clarice Lispector. Eu tento navegar entre os dois extremos.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Às vezes, sim. Em outras, não. O que move cada projeto são minhas paixões naquele momento. Se no meu último romance há um forte aspecto político, no livro anterior a este, descrevo uma realidade completamente alienígena à nossa, alheio às nossas questões. O que há em comum é, sempre, escrever sob o Brasil. Se o livro é sobre o país ou não é o que varia.

Entrevista com Luiz Ruffato

Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)



Fonte: Arquivo do autor.

Luiz Ruffato – Lançou *Eles eram muitos cavalos* (2001), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), *Flores artificiais* (2014), *De mim já nem se lembra* (2015), *Inferno provisório* (2016), *O verão tardio* (2019), todos romances; *As máscaras singulares* (poemas, 2002); *Minha primeira vez* (2014), crônicas; *A história verdadeira do Sapo Luiz* (2014), infantil; e *A cidade dorme* (2018, contos). Seus livros ganharam os prêmios Machado de Assis, APCA, Jabuti e Casa de las Américas e estão publicados na Argentina, Colômbia, Cuba, México, Estados Unidos, Portugal, França, Itália, Alemanha, Finlândia, Macedônia, Moçambique e, em breve, Israel e Índia. Em 2012 foi escritor-residente na universidade de Berkeley (Estados Unidos) e em 2016 recebeu o Prêmio Internacional Hermann Hesse, na Alemanha.

1. Prezado Luiz Ruffato, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Para responder objetivamente a essa pergunta, vamos a alguns números. A taxa de analfabetismo no Brasil é de cerca de 7% do total da população, mas se consideramos dados referentes ao analfabetismo funcional, chegaremos ao espantoso fato de que apenas oito em cada cem brasileiros são plenamente capazes de entender e se expressar por letras e números... O número de livrarias vem caindo vertiginosamente – hoje chegam a algo em torno de 2,5 mil lojas, quando deveriam ser 20 mil, pela régua da Unesco (uma livraria para cada 100 mil habitantes). O mercado editorial encolheu 20% ao longo da última década. O índice de leitura *per capita* no Brasil é de 2,9 livros por ano, um dos mais baixos do mundo. E, infelizmente, diante da tragédia da pandemia do coronavírus, esse quadro, já por si desalentador, vai piorar substancialmente. Num país onde a educação não é direito, mas privilégio, onde a cultura é artigo de luxo, e onde a elite demonstra um profundo desprezo pelos marcos de civilidade, ser escritor é um ato de subversão.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Sem dúvida. No Brasil, não temos recepção crítica em jornais e revistas – porque, além de tudo, não temos jornais e revistas... A crítica hoje encontra-se encapsulada em alguns nichos do mundo acadêmico que, apesar de vir cumprindo relativamente bem o seu papel, se defronta com dois obstáculos quase intransponíveis: o hermetismo de linguagem e o abismo que a separa da sociedade. Além do que, o Brasil, por ser um país tacanhamente provinciano, continua funcionando na base do compadrio e das modas ditadas pelos Estados Unidos. Não basta você escrever um livro – aqui, você tem que se tornar parte do espetáculo, o que faz com que pessoas medíocres, mas bons manipuladores de mídias sociais, se tornem fenômenos

literários... No exterior, há resenhas sérias em jornais e revistas e, para minha surpresa, nos rádios e televisões. Há um sistema literário organizado e eficaz, que valoriza cada engrenagem – sendo o autor a principal delas. As editoras publicam os livros, a mídia os avalia, as livrarias os vendem – e todos nessa cadeia ganham seu quinhão.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

Há algumas questões relevantes que tornam a tradução importante para o escritor. A primeira delas é que quem escreve quer ser lido. E quanto mais leitores – seja em sua própria língua, seja em línguas estrangeiras, melhor. A sua mensagem alcançará maior repercussão. A segunda é financeira. A circulação de livros no exterior é garantia de pagamentos de direitos autorais (em geral, os chamados avanços compreendem um valor aproximado referente à venda de toda uma primeira edição) e também a possibilidade de surgirem convites para feiras e festivais literários, que pagam cachês e também ajudam na construção de uma carreira profissional. E há ainda uma terceira questão: por sermos um país provinciano, quando há interesse, no exterior, por algum autor, imediatamente ele passa a ser mais valorizado internamente...

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

Como o mercado editorial brasileiro é ainda bastante amador, padecemos com a falta de dois elementos fundamentais para a divulgação da literatura no exterior e, por consequência, para despertar interesse nas editoras para sua tradução e publicação. Praticamente não contamos com agentes literários – os que existem no Brasil não completam os dedos de uma mão. E essa figura é essencial para que os nossos títulos cheguem às mãos das editoras estrangeiras – é o agente literário que media esse negócio... O segundo elemento

que nos falta é uma política pública clara e perene em relação ao livro. Todos os países sérios do mundo têm uma instituição dedicada ao fomento do livro no exterior, seja patrocinando traduções, seja patrocinando a circulação de autores por feiras e festivais, seja patrocinando cadeiras em universidades importantes. Infelizmente, não temos nada disso. Houve, na primeira década do século XXI, um incipiente, mas importante, começo de atuação da Biblioteca Nacional – que ampliou os valores das bolsas de tradução e atuou com alguma competência para divulgar a literatura brasileira, mas, como tudo no Brasil, não passou de chuvas de verão...

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

No meu caso, há dois tipos de tradutores: aqueles que fazem seu trabalho sem nunca me procurarem – a minoria – e aqueles que me consultam para resolver dúvidas. O tradutor, na minha opinião, é quase tão importante quanto o autor. Inclusive, advogo sempre que em meus livros constem na capa meu nome e o nome do tradutor, porque ele é o verdadeiro agente da recepção da literatura em outra língua. Eu aprendi e aprendo muito sobre meus próprios livros com os questionamentos dos tradutores – pois, antes de tudo, o tradutor é um leitor arguto. O bom tradutor não é aquele que transfere palavras de um idioma para o outro, mas sim aquele que traduz culturas... Meus livros estão publicados em treze países e sete idiomas (além de Portugal) – e sou muito grato a todos os tradutores por levarem minhas histórias para viajarem pelo mundo.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Existe literatura produzida numa língua – ela é o substrato essencial para sua existência. Mas isso não significa que haja uma literatura presa a um país, a uma região... Se é boa literatura ela transcende essas fronteiras artificiais e ignora esses códigos ultrapassados.

Por isso a importância fundamental da figura do tradutor. Para mim, literatura de qualidade é aquela que alcança essa transcendência: um texto escrito em uma língua específica, contando uma história passada num lugar específico e num tempo específico e que pode ser compreendida em outra língua, em outra região, em outro tempo...

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Meus livros, quase todos, tentam representar a classe média baixa brasileira. Um recorte social quase sempre ausente da literatura (e das Artes em geral), que se ocupa ou com a classe média média e alta ou com as populações marginais. Me interessa discutir como a História (a superestrutura) impacta esse recorte social, que representa a imensa maioria da população brasileira.

Entrevista com Marcelo D'Salete

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Foto: Rafael Roncato. **Fonte:** Alumni USP. Disponível em: <http://www.alumni.usp.br/alumni-em-destaque-marcelo-dsalete/>.

Marcelo D'Salete (1979) é autor de histórias em quadrinhos, ilustrador e professor. Estudou design gráfico e é graduado e mestre em artes plásticas. Sua obra *Cumbe*, publicada em 2014 pela editoria Veneta, aborda o período colonial e a resistência negra contra a escravidão no Brasil. Publicada em Portugal, França, Áustria, Itália, Espanha e EUA (Fantagraphics), foi selecionada pelo PNLD literário de 2019 para o Ensino Médio, Plano Ler +, recomendação de leitura para escolas de Portugal e premiada no Eisner Awards 2018 na categoria Best U. S. Edition of International Material. *Angola Janga* - Uma história de Palmares, sobre os antigos mocambos da Serra da Barriga, mais conhecidos como Quilombo dos Palmares, também publicada pela editora Veneta

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez. 2020 – v. 20, n. 2

em 2017, foi publicada na França, Portugal, Áustria, Espanha, Polônia e EUA. Ganhou o Prêmio Grampo Ouro 2018, HQMIX 2018, Jabuti 2018 e o Rudolph Dirks Award 2019 (Melhor Roteiro – América do Sul); selecionada pelo PNLD literário de 2019 para o Ensino Médio. *Encruzilhada*, relançada em 2016 pela editora Veneta, versa sobre violência, jovens negros e discriminação em grandes cidades.

1. Prezado Marcelo D'Saete, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Tenho publicado obras de histórias em quadrinhos desde o começo dos anos 2000. A minha formação passa por um curso de artes gráficas e depois pelo curso de artes plásticas. Primeiramente, publiquei em revistas *mix*, com diversos autores, inicialmente aqui no Brasil e depois também no exterior. A partir de 2008, comecei a publicar obras somente com histórias minhas. Surgiu o livro *Noite Luz*, de 2008, e *Encruzilhada*, de 2011, esses dois trabalhos num contexto bem urbano. Depois vieram os livros *Cumbe*, de 2014, e o livro *Angola Janga*, de 2017.

Escrever, desenhar, criar obras no formato de livro de quadrinhos no Brasil é algo que, inicialmente, depende bastante de gana e vontade de criar dentro dessa linguagem. Simbolicamente, depois de alguns anos, você pode ter um retorno muito positivo disso. Agora, geralmente o retorno financeiro é algo bem mais demorado e difícil. Creio que desde quando comecei, por volta de 2002, imagino que somente agora, vinte anos depois, eu posso dizer que boa parte da minha renda vem também dos quadrinhos e dos livros, de participação em eventos, de convites para outros projetos também. Mas tudo em grande parte a partir da imagem que os quadrinhos possibilitam.

Sobre a publicação no exterior, esse contato pode ser feito pelo próprio artista com editores de fora. Foi assim quando eu publiquei inicialmente na Argentina. Mandeí um *e-mail* para a editora, eles gostaram do material, resolveram publicar algumas histórias e depois o livro *Noite luz*, em 2008. Hoje, eu e a editora contamos com um

agente literário. O livro é publicado, por exemplo, aqui no Brasil e logo depois o agente literário mostra as obras para outros editores em feiras, eventos etc.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

No Brasil, os meus primeiros livros foram lidos, logo quando lançados, por um público que gostava muito de quadrinhos. Pessoas que estavam muito interessados em ver autores novos. Depois, principalmente no caso dos últimos dois livros, penso que eles alcançaram um público que vai além do leitor que lê apenas quadrinhos. É um público interessado também em literatura, cinema, artes em geral. Pessoas muito interessadas também em rever a nossa história e a sociedade brasileira atual. O público no exterior muitas vezes é formado por pessoas que já conhecem algo ou têm curiosidade pela nossa história.

No estrangeiro foram publicados o livro *Angola Janga e Cumbe*. Então, são livros que, de certo modo, apresentam uma perspectiva da história do Brasil que é diferente da perspectiva de autores mais antigos e consagrados. Agora, já me deparei com leitores no exterior, em lançamentos, que consideravam essas narrativas algo bem específico da história do Brasil.

E, na verdade, quando eu penso nas obras *Cumbe e Angola Janga*, sei que é algo brasileiro, sim, mas não é de uma experiência estritamente brasileira que a gente está falando ali. A diáspora africana forçada devido ao tráfico transatlântico de pessoas foi uma experiência comum a grande parte da América e afetou grande parte do planeta. Então, é uma questão que se conecta com uma experiência da diáspora negra no mundo, nos últimos séculos, e se conecta com a necessidade de conhecer essas narrativas ainda hoje, seja a partir das antigas colônias, seja a partir das antigas metrópoles também, que tem a sua cota de responsabilidade imensa no que foi o tráfico.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

A tradução é a forma pela qual o livro pode ser apresentado para leitores fora do Brasil. Então, é algo essencial para ver a sua obra circulando em outros locais e onde há uma discussão muito grande sobre temas que me interessam.

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

Inicialmente, pensei em publicar as minhas obras apenas localmente. Todo autor, imagino, gosta de saber que suas obras circulam bem e são lidas em seu entorno. Meu foco era dialogar com as pessoas daqui. No entanto, a publicação e premiações fora do Brasil possibilitaram um alcance ainda maior dos livros dentro e fora do país. Com certeza, ser publicado fora do país não foi uma realização apenas minha, mas é devido ao modo como o livro é recebido pelos leitores, pela crítica, editores etc.

5. "Traduttore, traditore". Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

Eu pude acompanhar um pouco do trabalho de tradução conversando com alguns tradutores. Acabei conversando, principalmente, com a tradutora para o alemão, Lea Hübner. Algo que percebi, vendo algumas traduções, é como alguns termos são específicos e relacionados a história de um local. Isso apareceu bastante no contexto de tradução do *Cumbe* e do *Angola Janga* para o alemão, um pouco para o francês e, também, para o inglês, principalmente.

Nesse caso, apareceu as diversas formas como compreendemos o termo negro em diferentes países. Aqui no Brasil a palavra negro era, até final do século XIX, uma palavra utilizada de uma forma extremamente pejorativa, indicando geralmente pessoas que não tinham nenhuma cidadania e que eram consideradas coisas, algo que pertence a outra pessoa. Quando chegamos no século XX, década de 60, 70, no Brasil, temos uma

politização desse termo a partir do movimento negro. As pessoas reutilizam o termo negro de uma forma positiva. Isso seria algo semelhante àquela frase em inglês “*black is beautiful*”. No Brasil foi escolhido o termo negro. Inclusive, está em músicas famosas da MPB, Elis Regina e outros.

Enfim, eu percebi que esse termo, quando era utilizado em outras línguas, como no inglês *nigger* ou *black*, havia uma preferência por utilizar o termo *black*, um termo mais recente, e não *nigger*, que é justamente um termo histórico muito pejorativo. Então, é muito interessante perceber essa sutileza da língua e como ela adquire diferentes nuances de acordo com o local. Aqui no Brasil, utilizamos negro. Embora a palavra tenha sido ressignificada e politizada, ela ainda carrega para muitas pessoas, desconhecedoras desse processo, algo depreciativo, ruim, como se você não pudesse nomear a pessoa daquele modo. E aí, claro, as pessoas começam a utilizar uma grande variedade de outros termos, como mestiço, moreno e vários outros justamente para evitar o negro, por ter essa história tão profunda e estigmatizante dentro do nosso contexto.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Eu penso que quadrinhos é um meio de contar histórias e de aproximar as pessoas a partir dessas histórias. Tentamos fazer com que, ao contar essas narrativas, possamos nos humanizar a partir delas. É um modo de conhecer o outro e poder, a partir disso, vislumbrar outros horizontes. Agora, as histórias muitas vezes, mas não necessariamente, estão conectadas com locais, localizadas em determinado tempo. Por mais que ela fale de algo que extrapola esse local e esse tempo, muitas vezes grande parte do substrato dessa obra começa a partir desse local e desse tempo. Então, eu penso que a literatura, de certo modo, embora ela possa investigar diferentes espaços e tempos a partir da ficção, e é importante que a gente garanta isso, por outro lado ela é uma via incrível, uma via formidável de investigar histórias e momentos e poder aproximar isso do nosso momento.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Meu trabalho em quadrinhos é expressão da minha vivência e interesses, é parte do meu projeto de vida. A minha história foi e é próxima de grupos que discutem o racismo, a desigualdade social e violência enorme que temos no Brasil. De certo modo, creio que grande parte do que eu faço dialoga com esses interesses e questões. Eu faço quadrinhos porque eu aprecio demais essa linguagem, o desenho, a possibilidade de contar narrativas pela poesia das imagens. Essa forma de narrativa, para mim, é muito rica, bonita e instigante. Além disso, é algo muito gratificante poder compartilhar um modo de ver o mundo e nossas relações. De certo modo, o artista acaba inserindo na obra um pouco das suas crenças, dilemas, dúvidas e paixões também.

Entrevista transcrita por Laís de Oliveira Moreira.

Entrevista com Marcos Siscar

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: Arquivo pessoal do escritor.

Marcos Siscar é poeta, tradutor, professor da Unicamp e pesquisador do CNPq. É autor de *Jacques Derrida: rhétorique et philosophie* (1998), *Poesia e crise* (2010) e *De volta ao fim* (2016, prêmio Jabuti), entre outros livros de ensaio. Traduziu autores como Tristan Corbière,

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez. 2020 – v. 20, n. 2

Félix Fénéon, Michel Deguy, Jacques Roubaud e Samuel Beckett. Seus livros de poesia incluem *Metade da Arte* (2003), *O roubo do silêncio* (2006), *Interior via satélite* (2010), *Manual de flutuação para amadores* (2015) e *Isto não é um documentário* (2019). Tem livros traduzidos e poemas publicados em revistas e antologias na Alemanha, Argentina, Bélgica, Espanha, França, EUA, Hungria, Inglaterra e Portugal.

1. Prezado Marcos Siscar, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Eu é que agradeço a possibilidade de conversar com vocês e, indiretamente, com os leitores da revista Gláuks. Tenho muito interesse pelo gênero da entrevista, que dá uma forma bastante concreta à ideia de interlocução e de endereçamento – questão importante para quem escreve.

Bem, as dificuldades de se dedicar à literatura são muito conhecidas. Elas não são exclusivas do Brasil, mas há certamente uma mitologia do sucesso como escritor (que vem desde o século XIX, pelo menos) e que expõe mais rapidamente suas ilusões quando aplicada a um mercado de livros relativamente modesto como o brasileiro. A precariedade econômica, a baixa escolaridade, a pouca importância que é dada à leitura e à literatura, são entraves para a circulação de livros. Haveria exceções a mencionar, é claro. Mas quase sempre elas nos encaminhariam para a autoajuda, a literatura infanto-juvenil, o roteiro, certa prosa de ficção, áreas com uma relação mais clara com o mercado, com o cinema, com o audiovisual.

Como escrevo poesia, não diria que a situação é mais grave, mas é certamente mais complexa. Ao lado da questão econômica e educacional que a afeta, a poesia se presta também a um debate relacionado com a tradição erudita. Se, por um lado, é identificada ao elitismo “hegemônico” (o que tem impacto direto na reformulação dos conteúdos curriculares, por exemplo), por outro lado é subestimada como fenômeno que “já não interessa a

ninguém”. Ou seja, é combatida como lugar de poder, com o argumento supostamente democrático da falta de interesse. A meu ver, esse discurso transforma o que deveria ser uma conquista da educação em um privilégio, ou em um anacronismo. E o que vale para a poesia, em particular, vale também para a literatura (na sua relação com a categoria genérica da “leitura”), ainda que de modo mais indireto, ainda não muito bem dimensionado. Como também sou professor universitário, essa é uma situação discursiva que me interessa e que me preocupa.

Escrevo desde a adolescência e venho de um ambiente familiar de baixa educação formal e meios bastante modestos de subsistência. Por isso, sempre soube que precisava ter outra atividade para sobreviver. A poesia me encaminhou para a faculdade de Letras e esta para a carreira universitária. Dediquei muitos anos à minha formação acadêmica, o que ajudou a expandir meu repertório de leituras. Só publiquei meu primeiro livro aos 34 anos, quando considerei que tinha uma escrita pessoal mais definida. É possível enxergar essa trajetória como uma convergência bem sucedida entre o exercício da escrita e a vida prática, ou entre a poesia e a crítica. Mas também é verdade que a carreira universitária é extremamente exigente, o que limita bastante a possibilidade de desenvolver meus projetos literários.

Enviei meu primeiro livro de poemas (*Não se diz*) para a Editora 7Letras a convite de Carlito Azevedo, que era o responsável pela recém criada revista *Inimigo Rumor*. A exemplo deste primeiro, venho publicando meus livros sempre a convite de editores, aproveitando a generosa disponibilidade que me oferecem (é o caso, especialmente, de Jorge Viveiros de Castro, da Editora 7Letras). Nessas duas décadas, fui conhecendo outros poetas e pessoas envolvidas na discussão universitária ou no mercado editorial, o que me permitiu ter uma visão mais abrangente sobre a vida literária no Brasil. Ainda que a distribuição dos meus livros seja muito precária, como acontece com boa parte da produção literária brasileira, posso dizer, então, que venho encontrando as condições adequadas para fazer o que me interessa, que é escrever meus poemas e vê-los bem editados.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Estou sendo entrevistado como um escritor brasileiro e, especificamente, como disse, “poeta brasileiro”. Então, há dois aspectos a se levar em consideração na recepção da obra: o fato de se tratar de *poesia*, e o fato de se tratar de literatura *brasileira*.

É preciso lembrar que a opção pela poesia tem consequências importantes no modo de publicação e circulação. O interesse pela poesia é mais restrito, no caso das editoras tradicionais, por uma questão de mercado. E por isso a edição de autor, as pequenas tiragens e, em especial, a opção pela divulgação do trabalho em revistas literárias assumem importância bem maior do que em outros gêneros. Nesse sentido, as condições de recepção no Brasil e no exterior me parecem semelhantes, em termos de suporte, embora as situações sejam sempre mais complexas quando se trata, não apenas de poesia, mas de poesia *traduzida*.

Tenho alguns livros traduzidos no exterior e poemas publicados em antologias e revistas, principalmente na Europa. Em determinados casos, por proximidades que são de ordem geopolítica, mas também cultural, a recepção fora do país me parece ter maior consistência. Eu citaria aqui o acolhimento do que escrevo na Argentina ou em Portugal. Em Portugal, é claro, isso ocorre em função da língua e do passado em comum, dos interesses mútuos que se estabelecem mais facilmente entre poetas de mesma língua.

Certo sentimento de proximidade se dá também, embora por razões distintas, com relação a países vizinhos, como a Argentina, país com o qual o Brasil vem fazendo trocas crescentes de natureza artística e intelectual (por exemplo, na universidade). Isso acaba por exercer um impacto direto em termos de iniciativas de tradução e em termos de qualidade da leitura. A primeira tradução de um livro meu de poesia foi feita lá (*No se dice*, em 2003, por Aníbal Cristobo). Mais recentemente, tive também um livro de ensaios traduzido e publicado naquele país (*Poesia y crisis*, 2019, por Luciana di Leone).

Em todos os casos, mas sobretudo em países que falam outra língua, a circulação do poeta brasileiro depende em primeiro lugar do engajamento de determinados tradutores ou editores, cujo esforço encontra ou não eco com o público, dependendo do modo como esse grupo se articula e transita localmente. Se há, é claro, obras de brasileiros publicadas sem a

marca da nacionalidade (como as de Paulo Coelho, para citar um exemplo), na maior parte do tempo o contato com a literatura escrita em um país periférico como o Brasil depende do interesse pelos temas e problemas brasileiros, por questões relacionadas a seu espaço cultural ou aos estereótipos da nacionalidade.

Isso não é necessariamente verdadeiro no outro sentido. Embora as relações sejam sempre marcadas por projeções mútuas, é possível dizer que há um fluxo de tradução de autores da Europa e da América do Norte que não chega ao Brasil com esse carimbo do particularismo. Não de maneira tão imediata. O interesse de um autor estrangeiro, lido no Brasil, não se liga tanto ao fato de tratar de temas canadenses, ou italianos, ou austríacos. Isso tem a ver com vários fenômenos, inclusive é claro com o funcionamento do mercado internacional de livros e o interesse midiático pelos best-sellers. Mas não custa lembrar que, de modo geral, quando um escritor brasileiro é traduzido no exterior, como disse, sua leitura é mediada pela “realidade brasileira” ou pela “cultura brasileira”. Poucos escapam a isso, e por razões bem precisas, por outros tipos de determinação que, em determinado momento, se sobrepõem (é o caso da leitura feminista de Clarice Lispector, por exemplo).

Então, para concluir, creio que a recepção do que escrevo é completamente diferente, no Brasil e no exterior. Embora, naturalmente, me interesse bastante a circulação do que escrevo fora do país (porque ali também estão em jogo determinados modos de leitura, determinadas formas de consolidação de leituras), tenho consciência de que meus “contemporâneos”, no sentido forte dessa palavra, são majoritariamente brasileiros; de que escrevo para leitores brasileiros ou para leitores que têm algum tipo de relação forte com o destino dessa língua e desse espaço cultural.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

A tradução é um verdadeiro *pharmakon* (remédio e veneno) para a difusão mais ampla de uma obra. Ela é necessária para sua internacionalização (é o “remédio” para a

idiosincrasia do enraizamento linguístico), mas é também um problema que angustia todos aqueles ciosos da “fidelidade” ao original.

Claro que a situação muda muito, de língua para língua. E sua pergunta já insinua parte do problema: embora seja relevante em termos globais, do ponto de vista da quantidade de falantes, o português não é das línguas mais prestigiadas literariamente.

Um autor dos EUA ou da Irlanda sabe que seu público leitor pode vir a ser bem mais amplo que o do seu país (inclusive maior que o conjunto de países de língua inglesa), já que o inglês é uma língua relativamente internacionalizada. Escrever em português (como em sueco ou em turco) é ter certeza de que (com exceções muito pontuais) só será lido fora de seu país pela via da tradução. No cálculo sobre a abrangência que uma obra brasileira pode ter, a tradução é, portanto, elemento decisivo da equação. Mais do que necessária, como disse antes, às vezes a iniciativa da tradução se confunde com a própria iniciativa da publicação.

Se acrescentarmos às questões linguísticas e geopolíticas a situação específica da tradução especificamente *poética*, temos uma situação ainda mais delicada. Numa prática de escrita como a poesia, mais propositalmente idiomática e experimental, a possibilidade de encontrar um tradutor em sintonia com os dispositivos da obra original é bem menor.

Naturalmente (e até com certa frequência), o tradutor é ele próprio um poeta. Por outro lado, quanto mais bem sucedida é a tradução de poesia, mais o texto em língua estrangeira tende a se vincular à obra do poeta tradutor, cada vez menos à obra do poeta traduzido. Não chega a causar espanto que traduções de outros poetas feitas por Samuel Beckett apareçam no volume de sua poesia completa; da mesma forma, aceita-se com naturalidade que Haroldo de Campos inclua traduções em seus próprios livros de poesia.

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

Como decorrência do que disse até agora, observo que não é simples um livro de poesia brasileira ser traduzido e publicado no exterior, mesmo quando falamos de obras que

fizeram algum sucesso por aqui; e os critérios que estão na origem dos livros efetivamente publicados nem sempre são compreensíveis.

Creio que vem dessas dificuldades o relativo descompasso que sentimos ao entrar em contato com a edição de poesia brasileira fora do país. Num certo momento, na França, havia pouquíssimas traduções de poetas brasileiros, um ou outro grande nome do Modernismo, como Bandeira e Drummond, ao lado de edições pontuais de autores sem o mesmo tipo de representatividade.

Muita coisa vem mudando. Mas é importante notar que, mesmo no caso de poetas importantes da produção mais recente (como, por exemplo, Haroldo de Campos ou Ana Cristina Cesar), a tradução e a edição continua sendo, como disse, fruto do empenho dos próprios tradutores (de Inês Oseki-Dépré, no caso de Haroldo; ou de Michel Riaudel, no caso de Ana Cristina Cesar). A lógica da edição de poesia é menos a do esforço de disponibilizar o que já fez provas de qualidade e relevância (embora isso também ocorra) do que o exercício contínuo – próximo de uma espécie de “diplomacia” cultural – que é o de divulgar e fazer conhecer, junto com a obra de determinado poeta, a própria ideia de “poesia brasileira”.

5. "Traduttore, traditore". Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

Se me coloco no lugar de quem vai ser traduzido, tenho duas expectativas principais: a primeira é que o tradutor se disponha a compreender as coisas que escrevi, de preferência no contexto mais amplo do livro (quicá da obra); a segunda expectativa é que, na sintonia mais profunda com esse contexto, ele se disponha a reinventar meus poemas em sua língua, dando solução poética às figuras e aos elementos formais envolvidos.

Isso, evidentemente, requer alguma dedicação e quantidade de trabalho improváveis na vida de um tradutor de poesia que, a exemplo do próprio poeta, não sobrevive apenas desse ofício. Então, no fundo, tais princípios valem mais como horizonte do que como exigência. A regra é outra e as exceções se baseiam, como sabemos, quer seja nas motivações pessoais do

tradutor, quer seja em apoios institucionais específicos para a realização de determinados trabalhos.

Vejo com bastante simpatia a simples notícia de tradução dos meus textos para outras línguas. É preciso lembrar que, na maior parte dos casos, não tenho proficiência suficiente nos idiomas em que os textos são reescritos. Há casos, é claro, em que consigo identificar a natureza de determinadas opções, eventualmente algum problema (em geral, de compreensão). Porém, para interagir de modo mais consequente com o que acontece com um texto em outra língua seria necessário conhecer essa língua, ter uma boa noção de seu uso, de seus registros, de sua tradição literária. Nesse sentido mais básico, dada a barreira linguística, não é tão simples responder à pergunta “como é ler sua obra traduzida”.

A relação mais próxima que tenho com uma língua estrangeira é com o francês, por ter vivido alguns anos na França e realizado parte da minha formação universitária naquele país. Sou capaz de perceber nuances de escrita literária em francês, embora nem sempre seja capaz de produzi-las. Resulta disso que não tenho total autonomia para traduzir meus textos, mas que posso ter uma boa ideia do que ocorre na tradução.

Acresce que, como já tive tradutores diferentes para meus textos, a comparação facilita o discernimento. De um trabalho a outro, observam-se diferentes níveis de conhecimento do português, diferentes capacidades de leitura de poesia e de familiaridade com o que escrevo. Eu destacaria, nesse sentido, o trabalho de Michel Riaudel, que é leitor experiente e profundo conhecedor da literatura brasileira.

O que eu poderia citar como experiência particular e relevante em termos de processo foi o trabalho de tradução que fizemos, Raymond Bozier e eu, a quatro mãos, de *O roubo do silêncio* (*Le rapt du silence*, publicado na França em 2007). Nem eu tinha total proficiência do francês, nem ele conhecia bem o português. O que acabou acontecendo foi uma experiência muito significativa de diálogo, de compreensão dos limites, não apenas das línguas, mas também das diferenças impostas pela cultura, pela tradição literária, pela realidade física e cotidiana. Se traduzir é reinserir um texto em outro lugar, recontextualizá-lo, por assim dizer, então a tradução é uma operação de extrema complexidade: não só os contextos não são intercambiáveis, como também não são *saturáveis*, ou seja, não são conjuntos acabados e disponíveis, mesmo para quem participa deles. Então, ao invés de pensar na tradução como

transporte, recontextualização, seria mais exato dizer que traduzir é estabelecer uma *relação* na qual está em jogo determinado envolvimento com os contextos (o de partida e o de chegada).

O trabalho que acabo de mencionar foi muito rico nesse sentido. Conversamos sobre diferenças de visão de poesia e sobre diferenças linguísticas. Se conseguimos encontrar pontos de encontro nessas operações de leitura, observamos também inúmeras dificuldades e bloqueios. E, até para não ocultar a natureza do processo, resolvemos deixar no texto uma marca ostensiva do caráter conflituoso da tradução: mantivemos a palavra “carrapicho” (imagem importante em alguns poemas) no texto em francês – um pouco como às vezes se mantém a palavra “sertão” em traduções de Guimarães Rosa ou Euclides da Cunha. É o máximo da “fidelidade” (à obra original) e, ao mesmo tempo, o máximo da “traição” (em relação ao contexto ao qual se destina), uma espécie de cicatriz de tradução, memória de uma perigosa imersão na diferença.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Creio que existe sempre um contexto editorial, um contexto linguístico, um contexto histórico, um contexto político e geopolítico no qual o escritor está inserido. E que esse contexto precisa ser pensado, em sua complexidade. Minha interlocução mais imediata, como disse, é com um leitor que me lê em português, mas não me sinto limitado especialmente pelo critério nacional. Traduzo e estudo literatura estrangeira, questões de literatura estrangeira, tentando pensar como elas incidem sobre minha experiência particular e sobre minhas interlocuções. Escrevo preocupado com o que está à minha volta, mas não escrevo como se só existisse a literatura brasileira; tampouco como se a “literatura brasileira” fosse um corpo acabado, a ser conservado nas suas fronteiras e nas suas referências mais conhecidas.

Não é uma situação simples, portanto. Creio que é preciso dar atenção crítica bem definida ao contemporâneo, calcular os efeitos de diálogo e os efeitos de bloqueio que se estabelecem com outros “contextos”. Da mesma forma, num outro campo de razões, também não podemos esquecer que “literatura” e “brasileiro” são termos potencialmente equívocos,

suscetíveis a efeitos de trânsito que desafiam sua pureza. Isso ocorre não apenas pelo fato da tendência cosmopolita e humanística da cultura erudita, que nos faz acreditar que Fernando Pessoa ou Wislawa Szymborska devem ser lidos de modo semelhante a Carlos Drummond de Andrade ou Hilda Hilst. Trata-se de observar que abstrações como “literatura” e “brasileiro”, com tudo o que têm de importante e de representativo, sob vários aspectos, também se assentam sobre exclusões – o que nos levaria a repensar, por exemplo, o estatuto das manifestações não escritas, ou das manifestações socialmente marginais ou marginalizadas.

São duas ordens de problemas que estão em jogo. Uma delas é a da permeabilidade do nacional em relação àquilo que o excede, linguisticamente ou geograficamente. Outra é a da legitimidade dos alicerces sobre os quais está fundado. Percebo aliás que, na prática, cada vez mais o compromisso com aquilo que antes era chamado “local” tem se deslocado para regiões políticas não coincidentes com o dispositivo da “nação”, no sentido tradicional. Questões como raça, gênero, exclusão cultural, entre outras, tendem a abrir outro viés de relação com a literatura e com a localidade, transformando seus sentidos e seus valores. De maneira que muitas vezes, paradoxalmente, esses debates acabam colocando em xeque a própria ideia de literatura, na sua concepção mais tradicional (“nacional” ou “internacional”).

Sinto-me sensível a essas causas ditas “identitárias”, embora não acredite que haja uma discussão possível para a questão *da literatura* que a conceba como um único bloco, de sentido coeso e acabado. Ou seja, é preciso sempre analisar, de maneira cuidadosa, suas assimetrias: suas referências, suas obras, seu passado. Passar a discutir literatura como um todo determinado a partir de imperativos que a excedem é o caminho mais curto para esmagar suas diferenças, homogeneizá-la, quer seja a fim de contorná-la, quer seja para colocar outra coisa em seu lugar.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

A escrita literária me interessa naquilo que ela tem de radical como experiência da linguagem. Naturalmente, a linguagem também diz respeito à “realidade social”, uma vez que essa expressão precisa ser preenchida por um conteúdo que é um conteúdo discursivo.

Quem lê meus textos provavelmente sente dificuldade em encontrar as temáticas relacionadas com a dita “realidade social brasileira”. É claro que ali estão, embora nem sempre se mostrem à primeira vista. Quase sempre aparecem transfiguradas: não exatamente simuladas, mas transformadas em *figuras*. Ou seja, me interessa explorar essas questões como acontecimentos da vida comum; me interessa associá-las a outras camadas da percepção do mundo, mudando a escala e a qualidade dessa observação, de modo que aquilo que é uma “urgência” pontual da perspectiva do cidadão civil (que também sou) pode se tornar um elemento de interpretação *poética* das coisas.

Muitas vezes, é pelo viés da experiência de um sujeito (entendida como “pessoal”) ou pelo pensamento comparativo (entendido como “metafórico”) que as urgências da realidade social podem se tornar perceptíveis poeticamente. Para dar um exemplo recente: num certo momento, senti necessidade de falar do “golpe” (político) e acabei por explorar a expressão “sentir o golpe”, que coloca em jogo não apenas a situação de violência política, mas também a violência simbólica da relação com o outro, a quebra do pacto, o sentimento de estranhamento em relação a determinada comunidade.

Não costumo associar a minha escrita com temas sociais específicos, como quem olha de fora da realidade circundante e elabora um julgamento sobre ela. Não creio que cabe à poesia disputar espaço com o jornalismo ou com os diversos fluxos de discurso social na tarefa de informar ou de mobilizar as pessoas para a transformação regulada de determinadas práticas. Prefiro me referir às situações cotidianas do modo como elas chegam até mim e me afetam. Entram aí os acontecimentos coletivos de grande impacto, naturalmente, os sofrimentos cotidianos, não apenas por referência a situações socialmente dadas, mas também por observação dos *faits divers* em aparência banais, notícias anódinas, discursos sociais retirados de seu contexto etc. É um material muito heterogêneo, que está impregnado pelas questões contemporâneas, pelas dores que às vezes estão dadas como coletivas e às vezes só são coletivas por parecerem particulares. Esse material me interessa à medida que passa pelo crivo dos meus sentidos, das minhas figuras, por uma inteligência poética que se relaciona com o espanto que temos diante da violência e da injustiça.

Em suma, não pretendo me colocar como filtro (soberano ou sintomático) de depuração da realidade, mas como *ponto de refração* dessa realidade. Trata-se de deixar

emergir os conflitos e os impensados que fundamentam nossa relação tensa com o presente. Tampouco suponho que meus leitores sejam capazes de refazer todo esse raciocínio, mas creio que a maior parte dos que estão habituados a ler poesia não têm dificuldade com esse *modus operandi*.

Entrevista com Miriam Aparecida Alves

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: Recanto do Poeta. Disponível em: <https://recantodopoeta.com/miriam-alves/>.

Miriam Aparecida Alves nasceu em São Paulo em 1952. É assistente social, professora, escritora e poeta. Integrou o Quilombhoje Literatura de 1980 a 1989. Publicou as seguintes obras: *Momentos de Busca*, poemas, em 1983; *Estrelas nos Dedos*, poemas, em 1985; *Terramara*, peça teatral, em 1988, em co-autoria com Arnaldo Xavier e Cuti (Luiz Silva); *Brasiliafro autorrevelado*, ensaios, em 2010; *Mulher Mat(r)iz*, em 2011, contos; *Bará na trilha do vento*, em 2015, romance; *Maréia*, 2019, romance. Seus poemas e contos fazem parte da série *Cadernos Negros* (Vol. 5, 1982 até Vol. 40 2017). Tem diversos contos e poemas em antologias nacionais, como *O Negro em versos: antologia da poesia negra brasileira*, 2005; *Olhos de Azeviche: dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira*, 2017; *A Escritora Afro-Brasileira*, ativismo e arte literária, 2016; e internacionais, como *Black notebooks: contemporary afro-Brazilian literary movement*, nos Estados Unidos; *Moving*

beyond boundaries. International Dimension of Black women's writing, 1995, na Inglaterra; *Schwarze poesie: Poesia Negra*, 1988; e *Schwarze prosa: Prosa Negra*, 1992, na Alemanha. Co-organizou duas antologias bilíngues: *Finally us: Contemporary Black Brazilian Women Writers*, 1995, e *Women righting - Afro-Brazilian Women's Short Fiction*, 2005. Como escritora visitante, esteve na Universidade do Novo México, no segundo semestre de 2007, e na Escola de Português de Middlebury College, em 2010, nos Estados Unidos da América, quando ministrou os cursos de Literatura e Cultura Afro-brasileira.

1. Prezada Miriam Alves, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Como escritora negra, é um exercício de resistência e de persistência, porque existem várias barreiras a serem quebradas. A primeira é passar pelo descrédito de que nós, negros e negras, podemos escrever ficcionalmente, podemos fazer literatura e publicar. Superada a primeira começamos a enfrentar a outra barreira, que é ir atrás de editoras para fazer esse material chegar ao público leitor. Aí complica, porque, normalmente, aquele primeiro descrédito de que você escreve mesmo, de que negro escreve, passa a ser para publicar. O resultado do nosso material escrito nunca é avaliado como tendo qualidade estética, uma qualidade literária para, como eles falam, “o projeto editorial desta editora”. Para quebrar essas barreiras, o que fizemos? Nós inventamos a nossa própria forma de publicar, sendo *Cadernos Negros* um dos meus maiores exemplos, que há quarenta e dois anos está aqui no Brasil publicando uma literatura negra brasileira. *Cadernos Negros*, surge em 1978 dentro de toda efervescência do Movimento Negro Unificado (MNU). Começa a aglutinar escritores e escritoras e inicia-se o que eu chamo de Movimento de Literatura Negra Brasileira, denominação que muitos dos pesquisadores e professores acadêmicos ainda têm uma resistência muito grande de adotar. A partir de 1978, abre-se um caminho que agencia não só os escritores antigos, novos escritores, como também leitores. Uma ação que tem quarenta e

dois anos com a publicação de um livro por ano. Respondendo a sua pergunta, tentando ser sucinta: realmente, publicar literatura no Brasil é complicado. Publicar literatura negra no Brasil é muito complicado.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Completando o meu relato sobre dificuldades, tem a questão da visibilidade na mídia hegemônica. Assim sendo, o meu reconhecimento como escritora, veio primeiro do exterior, principalmente nos Estados Unidos, muito antes que aqui no Brasil. Eu fui convidada para ir para várias universidades nos Estados Unidos, a primeira cidade foi Miami, participei em 1996 da International Conference of Caribbean Women Writers and Scholars", em 1997 do "Latin American Speaker Symposium", em Nova York. No ano de 1995, ministrei palestras na Áustria, integrando uma comitiva com escritores brasileiros brancos e negros. A minha recepção lá fora onde sou vista como referência, sem dúvida é melhor do que aqui no Brasil.

Eu tenho, ainda, duas antologias bilingues de escritoras negras brasileiras, que coorganizei, a primeira foi *Enfim nós/Finally us: contemporary black brazilian women writers*, 1995, que saiu no Texas, nos Estados Unidos. A segunda de contos *Women righting/Mulheres escre-vendo: afro-brazilian women's short fiction*, 2005 que saiu em Londres na Inglaterra. Nesse sentido, há diferenças de valorização. Atualmente eu estou tendo mais, vamos dizer, visibilidade em outras mídias, porque, como eu disse, nós fazemos a nossa própria mídia, nós temos no Movimento de Literatura Negra Brasileira, autores, leitores, editores e mercado. Algumas pessoas dizem que a gente é conhecido só na bolha, sem considerar que existem a bolha da literatura do branco, da literatura formal, da literatura que se chama universal, que se chama de letrada, que é uma bolha. Pode ser uma bolha pequena ou grande, mas sem dúvida é uma bolha, basicamente a diferença é essa. Nos meios formais, quando apareço agora, depois de quase quarenta anos de atividade de escrita, com seis livros individuais publicados, várias participações em antologias nos Estados Unidos, na Alemanha e alguma coisa na França também. Causa admiração, aqui no Brasil, a minha trajetória

literária, suscitando comentário: “*Mas eu nunca ouvi falar de você*”. Não é porque você não ouviu falar de mim que eu não exista, com uma carreira como escritora e um reconhecimento internacional. A diferença, é sobre o entendimento de visibilidade, se não está aparecendo nos meios televisivos e outras mídias hegemônicas não existimos. Mas, existimos, fazemos literatura, vendemos literatura, estamos sendo discutido lá fora, no exterior, e agora dentro de algumas universidades aqui no Brasil.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

A importância é que a partir das traduções, a minha forma de dizer nos textos fica mais acessível, facilita muito o entendimento da história. Percebi nas minhas viagens que parte do mercado editorial nos Estados Unidos tem muito interesse por essa nossa literatura. Só que existe, uma certa dificuldade, no meu caso, de arrumar pessoas que traduzam para poder oferecer esse trabalho para as editoras que estão interessadas. Se o tradutor, for brasileiro, que entenda as nuances do português brasileiro, a tradução fica mais próxima do contexto do seu poema, conto ou romance. Aproximando as palavras, o seu significado e seu significante dentro do país, do Brasil, para transformá-la num significado e num significante para outra língua, seja ela inglês, francês ou alemão.

Por falar em alemão, eu também fui traduzida em alemão e quem traduziu foi uma brasileira e um alemão, que juntos traduziram meus poemas e contos. Aqui no Brasil, a palavra *negro* foi ressignificada a partir do MNU e do Movimento de Literatura Negra, para traduzir para o inglês ou alemão, é necessário entender esses contextos e procurar correspondentes em outra língua, é um desafio. Recentemente, eu recebi uma proposta para traduzir para o inglês o meu romance *Bará na trilha do vento*, o que me surpreendeu, porque, alguns anos recebi a resposta de um tradutor, amigo meu, de que era intraduzível.

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

Primeiro, para ser publicada no exterior, tem que conhecer alguém que possa traduzi-la. Os meus livros, os meus textos que foram traduzidos partiram do contato, com alguns professores que traduziram gratuitamente. Agora, para eu, aqui no Brasil, propor essa publicação, tem que já estar traduzido e, para isso, tem que pagar, são despesas que não posso arcar. Já tive algumas propostas de publicação, mas tinha que já estar traduzido, aí fica difícil.

5. "Traduttore, traditore". Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

Eu sou publicada em francês, inglês e alemão, que eu saiba. Ah! Também tem uma publicação em catalão. Talvez, a pergunta seria mais bem respondida por quem lê minha obra em outro idioma. Eu posso contar como alguns contos foram recebidos, quando estive nos Estados Unidos, em 2009. Foi num encontro, com alunos da faculdade de tradução, com três escritores brasileiros, Ignácio de Loyola Brandão, Almino Afonso, e eu. Uma cidadezinha linda, parecendo uma pintura de presépio. Eu li o meu conto chamado *Brincadeiras*, cada escritor tinha o seu tradutor, o meu era o Rick Santos. A fala de um dos participantes, depois de ouvir as três obras, em português pelo autor e em inglês pelo tradutor, ele disse que via naquela mesa três Brasis. Que um Brasil não conversava com o outro. Na hora de responder, disse que o Brasil do qual eu estava falando, conhecia os outros dois porque trabalhamos para esses dois Brasis. De contrapartida somos ignorados por esses Brasis que nos desconhece. O outro fato foi quando o professor Luciano Tosta me levou a University of Kansas, por causa do livro organizado por mim *Mulheres Negras escrevendo*, em inglês saiu como *Women righting/Mulheres escrevendo: afro-brazilian women's short fiction*, estavam presentes no evento alunos falantes de inglês. Eu li em português, a tradutora leu em inglês o meu conto chamado *Abajur*, que retrata a relação sexo-amorosa de um trisal, duas mulheres, uma bissexual, a outra lésbica e um homem, com um final que não explicita, se eles acabam indo

juntos para cama ou não. Terminado a leitura, um dos alunos se levantou, perguntou em bom inglês, se eles haviam praticado o ato sexual. Eu disse que não sabia, se soubesse estava escrito. Na verdade, eu não sei.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Não, não existe uma literatura presa a um país, a uma região ou uma língua, mas existe uma literatura nacional. A literatura feita num determinado país, pode romper fronteiras, acredito que a literatura ficcional extrapola os limites geográficos e as barreiras linguísticas, porque pode se recorrer a tradução, que auxilia a transpor os empecilhos dos diferentes idiomas. Por exemplo, Maria Carolina de Jesus é traduzida em 25 idiomas, até onde eu sei. É uma literatura que nasce, sai de um determinado lugar geográfico chamado Brasil, duma determinada condição de favela, com falta de acesso aos bens materiais e culturais, com escassez de alimentação. Dentro dessa realidade, a forma como ela escreveu extrapolou as fronteiras do Brasil e os limites da língua portuguesa. A literatura nacional existe a partir do momento que ela é feita por determinados autores, que utilizam os signos linguísticos e os arcaísmos simbólicos próprios de um país, mas não é presa a esse país. Extrapola ainda mais, agora, com as redes sociais.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

O meu fazer literário tem um viés na literatura negra brasileira, que se propõem a trazer para o cenário literário, seja na ficção, seja na poesia, o protagonismo do cidadão brasileiro negro, que são 53% da população, e que os fazeres literários brasileiros majoritariamente não nos fazem protagonistas. Nessas obras predominantemente escrita por autores brancos, estamos, nós os negros, sempre num lugar de escravos, descendentes de escravos e/ou subalternizados em alguma função, sem personalidade e interioridade

dramática. O meu fazer literário busca exatamente dar interioridade e cognitividade às personagens negras da história, que têm toda uma complexidade de personalidades e de ação, que rompe o binômio: bonzinho-malzinho, bandido-mocinho. Levo em conta que a literatura é a criação do imaginário de um povo, de uma nação, é um lugar de sonho, de questionamentos e muito mais. No meu romance *Maréia*, 2019, trabalho essa questão da psique, da interioridade, da personagem negra, e da psique complexa da personagem branca. Trabalho com a ideia de que nós, brancos e negros, somos herdeiros do sistema escravocrata, cada qual com seu legado, e que à sociedade branca não passou impune as agruras, carrega uma culpa mal disfarçada em autodefesa para manter-se no poder, já os cidadãos negros se refazem, se recompõe o tempo todo para vencer, existir e ser.

Entrevista transcrita por Laís de Oliveira Moreira.

Entrevista com Noemi Jaffe

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: Site < <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03341> >.

Noemi Jaffe – Escritora, poeta, crítica e professora. Formada em Letras pela Universidade de São Paulo, atuou como professora de literatura brasileira no ensino fundamental de 1987 a 2008. Em 2001, publicou *Folha Explica Macunaíma*. Seu primeiro livro de poemas foi a coletânea *Todas as Coisas Pequenas*, lançado em 2005. Atualmente, dá aulas de escrita

Gláuks: Revista de Letras e Artes – /dez. 2020 – v. 20, n. 2

criativa na Casa do Saber, no curso de Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, além de manter vários grupos particulares. Também trabalha como crítica literária para o jornal *Folha de S.Paulo*. Publicou também as obras *Quando nada está acontecendo* (Martins, 2011), *O que os cegos estão sonhando?* (Ed. 34, 2012), *A verdadeira história do alfabeto* (Companhia das Letras, 2012) e *Írisz: as orquídeas* (Companhia das Letras, 2015). Ganhou o Prêmio Brasília de Literatura de 2014 com o livro *A verdadeira história do alfabeto*.

1. Prezada Noemi Jaffe, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Como vocês devem saber, não é uma tarefa fácil. Há muito poucos leitores no país, os livros são caros e a educação está sempre em situação precária. Além disso, com o governo atual, cessaram as compras feitas pelo governo e agora, com a pandemia, as editoras e livrarias também estão em situação crítica. Mesmo assim, nossa literatura floresce, com festivais, eventos, editoras e autores independentes e muita coisa boa saindo todos os anos, inclusive com premiações de alto nível. Todos os escritores brasileiros, entretanto, precisam de outras fontes de renda - como aulas, palestras, jornais - para sobreviver.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Tenho muito poucas traduções no exterior e, por isso, nem tenho como fazer essa comparação.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

Acho fundamental, especialmente porque nossa literatura é muito pouco conhecida fora do Brasil, em função do português ser uma língua ainda pouco apreciada e lida no mundo. Ultimamente tem havido um interesse maior, por causa de Clarice Lispector e novamente Machado de Assis e isso é animador. Vários autores brasileiros têm sido traduzidos e, para esses, também é importante ter essa receptividade fora do Brasil, mesmo que os números nunca sejam muito significativos, com algumas exceções, como a de Luiz Ruffato, na Alemanha.

4. Quais são os desafios para ser publicada no exterior ou ser traduzida para outra língua?

É preciso, em primeiro lugar, ter um bom agente - o que não é fácil - e que ele seja ativo e com contatos no exterior. Além disso, é preciso também interesse das editoras estrangeiras na literatura brasileira, sem que, para isso, ela precise ser folclórica, exótica ou regionalista. Não é fácil.

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra em outro idioma? Poderia nos dar algum exemplo?

Gostei muito de lê-la em inglês e fiquei muito satisfeita com a tradução de Julia Sanchez, que, aliás, é brasileira. Não tenho exemplos de casos que me surpreenderam ou frustraram.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

Espero que isso exista cada vez menos, porque as literaturas, como os países e línguas, estão se diversificando e se misturando. Existe uma literatura escrita em português do Brasil e ela tem suas especificidades linguísticas e contextuais, mas espero que jamais "presa" ao país, à região ou à língua. As vozes locais podem e devem ser traduzidas, mesmo que isso represente grande dificuldade.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Acredito que, por ser uma pessoa muito interessada na política brasileira, especialmente nesse momento de ameaça de nova ditadura, é difícil que isso não se reflita nos meus livros, textos e publicações, de forma mais ou menos direta. Em meu último livro, por exemplo, eu falo sobre a ditadura stalinista, mas todos podem perceber o quanto ela se aproxima do totalitarismo que nos ameaça no país. E isso acontece com tudo o que escrevo, sempre premido pelas circunstâncias subjetivas e objetivas da minha vida, que podem ser percebidas de forma mais simbólica e poética ou então de forma mais militante, dependendo do tipo de texto.

Entrevista com Paulo Lins

*Joelma Santana Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)
Vivaldo Andrade dos Santos (Georgetown University)*



Fonte: Literafro (UFMG). Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/381-paulo-lins>.

Paulo César de Souza Lins nasceu no Rio de Janeiro em 11 de junho de 1958. Entre os 6 anos e o início da idade adulta, residiu no conjunto Cidade de Deus. Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuou como professor da rede pública de ensino do Estado. Na década de 1980, participou do grupo Cooperativa de Poetas e, em 1986, publicou o volume *Sob o sol*. Entre 1986 e 1993, integrou o grupo de pesquisadores liderado pela antropóloga Alba Zaluar em trabalho de campo sobre o perfil da violência na Cidade de

Deus, pesquisa que veio a contribuir para a criação do romance *Cidade de Deus*, concluído após o autor ter sido selecionado para a bolsa Vitae de Artes. Em 2002, o romance foi adaptado para o cinema por Fernando Meireles e Kátia Lund, recebendo indicações para o Globo de Ouro e o Oscar. Além dos romances *Desde que o samba é samba* (2012) e *Era uma vez* (2014), Lins redigiu episódios da série *Cidade dos homens* e o roteiro do filme *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, pelo qual recebeu o prêmio de melhor roteiro da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

1. Prezado Paulo Lins, somos muito gratos a você por nos conceder essa entrevista para o presente dossiê da Gláuks dedicado ao tema “A literatura brasileira no exterior”. Para iniciarmos, pedimos que nos fale sobre como é escrever e publicar literatura no Brasil.

Olha, escrever o primeiro livro é muito difícil, né? Você conseguir um editor, você fazer literatura. Eu comecei fazendo poesia e eu mesmo publicava os meus poemas, isso lá nos anos 80, era a literatura independente. Agora, o meu caso é muito especial porque eu fiz *Cidade de Deus* baseado numa pesquisa antropológica que era abrigada na Unicamp, no Instituto de Antropologia da Unicamp. Ela teve todo um aparato acadêmico de professores, de uma professora, Alba Zaluar, que faleceu no ano passado. Ela me ajudou muito. Era baseado numa pesquisa que eu fazia para ela. E depois eu tive o apoio do Roberto Schwarz, que leu 200 páginas do livro e praticamente arrumou a publicação na Companhia. Ela me deu o incentivo para eu ganhar a bolsa do CNPq, da FAPERJ, para escrever; e ele conseguiu a editora. Ele que me encaminhou para a Companhia das Letras. Agora, uma pessoa que não está participando de uma pesquisa de um trabalho universitário e quer fazer um livro, naquela época, publicar era muito difícil. Só quem publicava eram os poetas independentes que vinham de uma tradição da geração marginal. Porque só quem publicava poemas era Drummond. Poeta era só Drummond e alguns... Paulo Leminski publicava. São os poetas mais conhecidos assim. Mas o pessoal da poesia marginal, Chacal e aquele povo lá, publicava poesia independente. Então, veio a poesia marginal, veio a geração mimeógrafo que publicava seus próprios poemas... Agora, hoje em dia, tem muita editora alternativa. O próprio autor

paga a sua edição. Paga a edição e depois desconta na vendagem. Ou tem editoras que fazem tiragens de 200, 300 e vai publicando. Já no exterior, aí é sorte, né? Você tem que ser publicado aqui, tem que sair na imprensa, tem que ter um editor de fora querendo te publicar.

2. Você considera que há diferenças que mereçam ser destacadas entre a recepção que sua obra tem no Brasil e a que tem no exterior?

Não, acho que eu tive o privilégio de ser muito bem aceito, tanto aqui no Brasil como no exterior. Antes mesmo de o livro ser publicado, eu já tinha o apoio de um crítico literário importante, o Roberto Schwarz. Então, ter o apoio de um intelectual do prestígio que ele tem, de seu reconhecimento acadêmico, para mim foi muito importante. No exterior, também. Eu tive muito privilégio. Eu fui privilegiado na questão do romance. Primeiro e segundo livros. *Desde que o samba é samba* recebeu críticas muito boas, tanto no Brasil, como no exterior, e depois virou filme. Muitas das traduções no exterior vêm depois do filme, então, ser adaptado para cinema é muito interessante para divulgar a obra.

3. Qual a importância da tradução, sobretudo, para o escritor que escreve em português?

Muitas pessoas não conheciam o Brasil. Para você ter uma ideia, achavam que Buenos Aires era a capital do Brasil. O Brasil é muito pouco divulgado no exterior. Só depois de Lula, quando Lula foi eleito, o Brasil apareceu mais no exterior. Lula com Obama, Obama dizendo que Lula era o cara. O Brasil e Gilberto Gil como Ministro da Cultura, tocando na ONU. O Brasil pagando a dívida externa, saindo do mapa da fome. O Brasil era um dos países que estava no mapa da fome, ele saiu e pagou a dívida externa, ficou conhecido. As pessoas começaram a visualizar mais a imagem do Brasil. E com *Cidade de Deus* também, depois do filme. Então, hoje, o Brasil é conhecido como não era antes. Acho que Lula trouxe essa imagem do Brasil para o exterior. E o futebol também alavancou o Brasil, a figura do Pelé.

Mas a literatura não era conhecida. Machado de Assis era pouco traduzido. Só quem era traduzido mesmo no exterior era Paulo Coelho e Jorge Amado. O Machado de Assis só era traduzido por algumas universidades que sabiam o valor dele, não era uma coisa que atingia o grande público. Agora, o Brasil está um pouco mais conhecido, mais atrativo. Mas, agora, Bolsonaro deu uma desequilibrada no Brasil...

4. Quais são os desafios para ser publicado no exterior ou ser traduzido para outra língua?

Desafio, não tem. Você tem que ter muita sorte, um editor se interessar por você. Por exemplo, nos Estados Unidos, o americano pouco lê a literatura estrangeira. Os europeus também. O francês, o alemão, o italiano... Vamos falar assim, nas quatro grandes línguas do mundo, o inglês, o francês, o espanhol e o alemão. Se, por exemplo, você for publicado em espanhol, dependendo de como você é publicado, você atinge metade do mundo. Você atinge a América do Sul, atinge a Espanha, atinge uma boa parte dos Estados Unidos. Ser publicado em inglês é muito difícil. Eles não consomem literatura brasileira. Os Estados Unidos pouco consomem literatura do exterior, eles se bastam. Não leem, não se interessam. Eles se acham no centro do mundo, todos têm que os ler, mas eles não leem o resto. É muito difícil. Jorge Amado, realmente, que é muito conhecido, e Paulo Coelho. Paulo Coelho abriu espaço. Ele faz esse tipo de literatura que a gente pode chamar de autoajuda, mas ele abriu muito espaço no exterior. Eu, por exemplo, fui publicado na Suécia, na Suíça, e o Paulo Coelho me ajudou a ir para um festival de literatura, uma feira literária, na Suécia. Ele faz assim: é convidado para essas feiras gigantes na Europa e fala “Eu só vou se chamar outro brasileiro”. Ele não escolhe o brasileiro. E eu fui muito ao exterior assim. Deu uma força grande para isso.

5. “Traduttore, traditore”. Como é ler sua obra traduzida para outro idioma? Destacaria algum exemplo?

Quando é em inglês e em espanhol, você pode até ajudar. Francês. Essas línguas que a gente costuma estudar no Brasil. A gente estuda espanhol, estuda inglês... Você pode até ajudar um pouco. Mas quando é traduzido para o alemão, como é que você vai ajudar, né? Eu fui traduzido para um país chamado Estônia, como é que vou ajudar? O francês eu ajudava. Eu tinha um tradutor francês que morava do lado da minha casa, no bairro Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Como ele morava do lado da minha casa, eu ia lá para ajudar. Fui umas duas vezes.

6. Existe uma “literatura nacional”, presa a um país, a uma região, a uma língua?

O regionalismo foi uma coisa que teve muita discussão. Diminuía o escritor. O pessoal dizia que Guimarães Rosa era regionalista, imagina? Um sujeito com uma obra universal. Eu não acredito em regionalismo. Literatura é literatura. Toda literatura vai ter as características da sua região, do seu povo, da sua língua. Então, ela abarcar um tema não é regionalismo. Por exemplo, a literatura da periferia agora. Ela está abordando um tema, mas já está mudando. Por exemplo, Pixinguinha também é da periferia e olha o que ele fez. Cartola é da periferia. Não é uma literatura escrita, mas é poesia. Então, eu não acredito em regionalismo. Essa discussão é antiga, vem do modernismo isso do regionalismo.

7. Seu fazer literário busca responder a alguma urgência presente na realidade social brasileira que você gostaria de destacar?

Eu quero falar com minhas referências, lidar com aquilo que eu li. Eu quero dialogar com Mário de Andrade, dialogar com Maiakovski, dialogar com vários escritores. Tudo o que você escrever, se você quiser fazer uma referência com o mundo, com a realidade, você vai fazer. Agora, se é literatura, você tem que dialogar com aquilo que você leu, com aquilo que você gosta. Com as suas referências. Eu posso fazer um livro escrito como escrevi *Cidade de Deus*, como escrevi *Desde que o samba é samba*, e não ter um pingote de poesia. Eu posso

relatar os fatos do momento. Agora, se tiver literatura, eu vou estar em sintonia com esse universo literário, esse universo poético. Porque senão, não vai ser literatura. Então, eu estando em sintonia, vou dialogar com o passado, com o presente e com a eternidade. Vou dialogar com aqueles que me influenciaram, com a literatura que eu gosto. Se você faz literatura, você é inespacial e atemporal. É isso o que a literatura é.

Entrevista transcrita por Laís de Oliveira Moreira.