

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO – PPGET

Sheila Maria dos Santos

**(DES)APARECER NO TEXTO: O ESCRITOR-TRADUTOR NA
TRADUÇÃO COLETIVA DE *A LA RECHERCHE DU TEMPS
PERDU* DE MARCEL PROUST**

Florianópolis
2018

SHEILA MARIA DOS SANTOS

**(DES)APARECER NO TEXTO: O ESCRITOR-TRADUTOR NA
TRADUÇÃO COLETIVA DE *A LA RECHERCHE DU TEMPS
PERDU* DE MARCEL PROUST**

Tese de Doutorado submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do título de
Doutora em Estudos da Tradução.
Orientador: Prof. Dr. Berthold
Zilly

Florianópolis, 7 de dezembro de 2018.

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

Santos, Sheila Maria dos
(DES)APARECER NO TEXTO : O ESCRITOR-TRADUTOR NA
TRADUÇÃO COLETIVA DE A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
DE MARCEL PROUST / Sheila Maria dos Santos ;
orientador, Berthold Zilly, 2018.
452 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

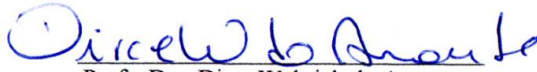
1. Estudos da Tradução. 2. Escritor-tradutor. 3.
Tradução coletiva. 4. Marcel Proust. 5.
Transculturização. I. Zilly, Berthold . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

SHEILA MARIA DOS SANTOS

**(DES)APARECER NO TEXTO: O ESCRITOR-TRADUTOR NA
TRADUÇÃO COLETIVA DE A LA RECHERCHE DU TEMPS
PERDU DE MARCEL PROUST**

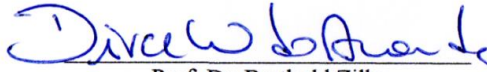
Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – PGET/UFSC.

Florianópolis, 7 de dezembro de 2018.



Prof.a. Dra. Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora do Programa

Membros da banca:

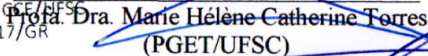


Prof. Dr. Berthold Zilly
(Orientador)

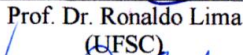
Dirce Waltrick do Amarante

Coordenadora da Pós-graduação em
Estudos da Tradução - CCE/UFSC
Portaria 2214/2017/GR

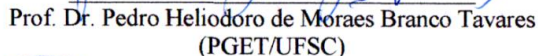
videoconferência



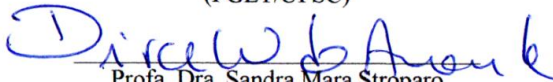
Prof.a. Dra. Marie Hélène Catherine Torres
(PGET/UFSC)



Prof. Dr. Ronaldo Lima
(UFSC)



Prof. Dr. Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares
(PGET/UFSC)



Prof.a. Dra. Sandra Mara Stroparo
(UFPR)

videoconferência

Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora da Pós-graduação em
Estudos da Tradução - CCE/UFSC
Portaria 2214/2017/GR

Dedico o fruto destes anos de trabalho
à minha avó, Angelina, matriarca da
família, exemplo de mulher.

AGRADECIMENTOS

Por ordem de chegada...

Agradeço à minha família, pelo apoio, pelo amor e pela memória involuntária. Particularmente, à minha avó, mulher guerreira, ao meu pai, que sempre apoiou meus estudos e me ajudou a voar longe, à minha mãe, pelo amor, ao Cauê, pela irmandade, à minha dinda, por estar sempre presente, à minha tia Sueli, que me deu o gosto pela docência, professora modelo, ao William, primo-irmão.

À Maria Clara, mãe, amiga, irmã, pela existência, pela amizade, pela música.

Ao Fabiano, meu pirata favorito! Pelas lindas lembranças que guardo de minhas primeiras conversas literárias.

À Jadde Cosmo, pela amizade, risadas, aventuras, *abstracts*, músicas, danças, tempo...

À Luciana, pela força e pelo companheirismo durante esse árduo e belo processo de escrita.

À Frida, Penélope, Catarina e Chavo, pela alegria diária.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, sem o qual não poderia ter-me dedicado com exclusividade à atividade acadêmica.

À Lili, presente que a PGET me deu, por tudo!

À Mary Anne, vizinha quintaniana e antipoética, pelas conversas, risadas e trocas sempre frutíferas.

Ao IMS-RJ, particularmente, à Manoela Purcell Daudt d'Oliveira, pela acolhida durante o período de pesquisa.

Ao prof. Dr. Berthold Zilly, orientador e companheiro de ricas conversas literárias entre o Sertão e Paris.

À Juli, que chegou chegando e logo se tornou amiga pra vida! Obrigada por toda a ajuda nessa reta final. (E pelos cookies, sempre).

Ao Kall, pela simpatia, pela ajuda, pelos memes, pelos memes, pelos memes...

Ao Rodrigo, enciclopédia humana, parceiro de caipira e conversas existenciais.

Aos queridos colegas da PGET, Mariana, Francisca, Jaqueline, Mohamad, Luiz Horácio, Cassiano, André, Jefferson, Morgana e Paulo (*in memoriam*).

Aos professores da PGET, pelas ricas trocas.

Ao Ronaldo Lima, por toda a ajuda, pela presença, pelos conselhos.

Aos meus alunos da UFSC, por todo o aprendizado, pelo futuro, pela esperança.

Aos membros da banca, pela disponibilidade e pelas contribuições ao meu trabalho.

Obrigada!

[...]
Porque o tempo é uma invenção da morte:
não o conhece a vida – a verdadeira –
em que basta um momento de poesia
para nos dar a eternidade inteira.

Mario Quintana (2009, p. 876)

RESUMO

A atividade tradutória realizada por escritores mostra-se uma prática extremamente frequente e frutífera em diversos aspectos, de modo que apenas alguns ilustres casos, tais como o Poe de Baudelaire, de Mallarmé, de Fernando Pessoa, o Goethe de Gérard de Nerval, o Ruskin de Proust, bastam para evidenciar o impacto de tais trabalhos. Isso porque, além de servir como um eficaz instrumento publicitário, as traduções assinadas por escritores suscitam uma série de questionamentos relativos à voz do escritor presente na tradução, uma vez que a crítica tradicional avilta a visibilidade do tradutor no texto traduzido, como denuncia Lawrence Venuti (1995). Todavia, essa censura parece dirigir-se, sobretudo, ao tradutor que não possui obra poética própria, sendo concedida ao escritor-tradutor uma maior liberdade criativa face ao texto-fonte. Por essa razão, tendo como ponto de partida a problemática da tradução assinada por escritores consagrados, pretende-se, nesta tese, desenvolver um estudo que tome o escritor-tradutor como foco através da análise integral da tradução coletiva da obra *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, publicada pela Livraria do Globo, entre 1948 e 1957, e assinada por Mario Quintana, responsável pelos quatro primeiros tomos, Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, tradutores do quinto livro, Carlos Drummond de Andrade, tradutor do sexto livro, e Lucia Miguel Pereira, responsável pelo último volume, em busca das diversas vozes que compõem este novo texto, atentando para a relação estabelecida entre os escritores envolvidos nesta tradução coletiva, responsáveis por um texto híbrido, em que é permitido ao leitor atento perceber tanto traços da escrita proustiana, quanto marcas de seus tradutores, poetas cujas obras auxiliarão na descoberta dessa complexa rede de relações que se estabelece por meio da tradução. Para tanto, serão utilizadas como base teórica as contribuições de Theo Hermans (1996), no que concerne à voz do tradutor, além dos aportes de teóricos que discorreram acerca dos temas abordados na análise das traduções, tais como o ritmo, que será desenvolvido segundo a perspectiva de Meschonnic (1982; 1999) e a transculturação, a partir das obras de Fernando Ortiz (1983) e Ángel Rama (2008), categoria que permitirá investigar as transmutações culturais estabelecidas por meio da tradução.

Palavras-chave: Escritor-tradutor. Tradução coletiva. Marcel Proust. *A la Recherche du temps perdu*. Ritmo. Transculturação.

ABSTRACT

The translation activity made by writers is shown as extremely frequent and fruitful in many aspects, in a way that some distinguished cases, such as Poe from Baudelaire, Mallarmé, Fernando Pessoa, Goethe from Gérard de Nerval, Ruskin from Proust, are enough to prove the impact of such works. That is because, beyond being an efficient publicity tool, the translation signed by writers arouses a line of questioning regarding the writer's voice present in it, once the traditional translation despises the translator visibility in the translated text, as denounces Lawrence Venutti (1995). However, this censure seems to be addressed, mainly, to translators who haven't got their own poetic work, while to the writer-translator is granted a larger creative freedom facing the source-text. This way, coming from the translation signed by renowned writers problematics, this work aims the development of a study that takes the writer-translator as the focus through a whole analysis of the collective translation of the work *A la Recherche du Temps Perdu*, from Marcel Proust, published by Livraria do Globo, between 1948 and 1957, and signed by Mario Quintana, responsible for the four first volumes, Manuel Bandeira and Lourdes de Sousa Alencar, translators of the fifth book, Carlos Drummond de Andrade, translator of the sixth book, and Lucia Miguel Pereira, responsible for the last volume, finding the various voices that compose this new text, being attentive to a relationship established between writers involved in this collective work, responsible for a hybrid text, in which the attentive reader is allowed to perceive the Proust writing traits as well as its translators', poets whose works will facilitate the findings of this complex relationship made through the translation. As for this, Theo Hermans (1996) theoretical contribution will be used as a basis, in what is concerned to the translator's voice, together with the theoreticians who wrote about the themes in the translation analysis, as to know, the rhythm, which will be developed upon the Meschnonnic (1982;1999) perspective, the transculturation, from Fernando Ortiz (1983) and Ángel Rama (2008), category which will enable the investigation of the cultural transformation established by the translation.

Keywords: Writer-translator. Collective translation. Marcel Proust. *A la Recherche du temps perdu*. Rhythm. Transculturation.

RÉSUMÉ

L'activité traductrice réalisée par des écrivains s'avère une pratique extrêmement fréquente et riche selon plusieurs points de vue, de sorte qu'il suffit de penser à quelques illustres exemples, tels que le Poe de Baudelaire, de Mallarmé, de Fernando Pessoa, le Goethe de Gérard de Nerval, le Ruskin de Proust, pour nous rendre compte de l'impact de ces travaux. Car, outre le fait de servir comme un outil publicitaire efficace, les traductions signées par des écrivains suscitent une série de questionnements en ce qui concerne la voix de l'écrivain présente dans la traduction, puisque la critique traditionnelle condamne la visibilité du traducteur dans le texte traduit, comme le dénonce Lawrence Venuti (1995). Cependant, cette censure semble être adressée, surtout, au traducteur qui ne possède pas son propre travail poétique, alors qu'à l'écrivain-traducteur l'on accorde une plus grande liberté créative face au texte-source. Ainsi, en ayant comme point de départ la problématique de la traduction signée par des écrivains de renom, l'on cherche, dans cette thèse, à développer une étude qui prenne l'écrivain-traducteur comme base au travers de l'analyse intégrale de la traduction collective de l'œuvre *A la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, publiée chez *Livraria do Globo*, entre 1948 et 1957, et signée Mario Quintana, responsable des quatre premiers tomes, Manuel Bandeira et Lourdes Sousa de Alencar, les traducteurs du cinquième livre, Carlos Drummond de Andrade, traducteur du sixième volume et Lucia Miguel Pereira, responsable du dernier tome, à la recherche des diverses voix qui composent ce nouveau texte, en accordant une attention spéciale à la relation établie entre les écrivains responsables d'un texte hybride, où est permis au lecteur attentif d'apercevoir aussi bien les traits de l'écriture proustienne que les marques de ses traducteurs, des poètes dont les œuvres contribueront à la découverte de ce complexe réseau de relations qui s'établit à travers la traduction. Pour ce faire, l'on utilisera comme base théorique les contributions de Theo Hermans (1996), en ce qui concerne la voix du traducteur, ainsi que les apports des théoriciens qui ont travaillé sur les thèmes abordés dans l'analyse des traductions, tels que le rythme, qui sera étudié selon la perspective de Meschonnic (1982; 1999), la transculturation, à partir des œuvres de Fernando Ortiz (1983) et Ángel Rama (2008), catégorie qui permettra d'analyser les transmutations culturelles établies dans la traduction.

Mots-clés: Ecrivain-traducteur. Traduction collective. Marcel Proust. *A la Recherche du temps perdu*. Rythme. Transculturation.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Tradutores por gênero e categoria	92
Gráfico 2 - Principais tradutores da coleção Nobel	93

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Proust, 1919, p. 9 / Quintana, 1948, p. 11 / Py, 2004, p. 21.	254
Quadro 2 - Proust, 1913, p. 111 / Quintana, 1948, p. 105	260
Quadro 3 - Proust, 1913, p. 111 / Quintana, 1948, p. 105	264
Quadro 4 - Proust, 1919, p. 152 / Quintana, 1951, p. 141	264
Quadro 5 - Proust, 1920, p. 103 / Quintana, 1953, p. 85	265
Quadro 6 - Proust, 1922, p. 109 (livro II) / Quintana, 1954, p. 214	265
Quadro 7 - Proust, 1919, p. 306 / Quintana, 1948, p. 278	268
Quadro 8 - Proust, 1919, p. 66 / Quintana, 1948, p. 64	269
Quadro 9 - Proust, 1920, primeiro volume, p. 44 / Quintana, 1953, p. 32	269
Quadro 10 - Proust, 1920, p. 201 / Quintana, 1953, p. 173	270
Quadro 11 - Proust, 1920, p. 215 / Quintana, 1953, p. 185	271
Quadro 12 - Proust, 1923a, p. 47 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 25.....	272
Quadro 13 - Proust, 1923a, p. 197 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 120-121	273
Quadro 14 - Proust, 1923a, p. 223 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 137-138	275
Quadro 15 - Proust, 1923b, p. 186-187 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 290	277
Quadro 16 - Proust, 1923, p. 20 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 8	280
Quadro 17 - Proust, 1925b, p. 200 / Drummond, 1956, p. 208	280
Quadro 18 - Proust, 1925a, p. 11 / Drummond, 1956, p. 2.....	281
Quadro 19 - Proust, 1925a, p. 212 / Drummond, 1956, p. 102	282
Quadro 20 - Proust, 1925b, p. 91 / Drummond, 1956, p. 153	282
Quadro 21 - Proust, 1925b, p. 209 / Drummond, 1956, p. 212	283
Quadro 22 - Proust, 1927b, p. 122 / Pereira, 1957, p. 179	284
Quadro 23 - Proust, 1927a, p. 179 / Pereira, 1957, p. 91.....	285
Quadro 24 - Proust, 1927a, p. 144 / Pereira, 1957, p. 73.....	285
Quadro 25 - Proust, 1927a, p. 201 / Pereira, 1957, p. 102.....	286
Quadro 26 - Proust, 1927b, p. 198 / Pereira, 1957, p. 218	286
Quadro 27 - Proust, 1927a, p. 90 / Pereira, 1957, p. 45.....	288
Quadro 28 - Proust, 1919, p. 241 / Quintana, 1948, p. 220	295
Quadro 29 - Proust, 1919, p. 301 / Quintana, 1948, p. 271	296
Quadro 30 - Proust, 1919, p. 140 / Quintana, 1948, p. 130	297
Quadro 31 - Proust, 1919, p. 142 / Quintana, 1948, p. 132	299
Quadro 32 - Palavras e expressões mais frequentes mantidas em francês na tradução.....	301
Quadro 33 - Proust, 1919, p. 324 / Quintana, 1948, p. 294	303
Quadro 34 - Proust, 1919, p. 340 / Quintana, 1948, p. 308	304

Quadro 35 - Proust, 1919, p. 371 / Quintana, 1951, p. 263.....	304
Quadro 36 - Proust, 1919, p. 384 / Quintana, 1951, p. 365.....	306
Quadro 37 - Proust, 1919, p. 137-138 / Quintana, 1948, p. 128.....	308
Quadro 38 - Proust, 1920, p. 85 / Quintana, 1953, p. 69 / Py, 2004, p. 82	311
Quadro 39 - Proust, 1919, p. 130 / Quintana, 1948, p. 123.....	312
Quadro 40 - Proust, 1920, primeiro volume, p. 9 / Quintana, 1953, p. 1	314
Quadro 41 - Proust, 1919, p. 234 / Quintana, 1948, p. 213.....	315
Quadro 42 - Proust, 1919, p. 235 / Quintana, 1948, p. 214.....	316
Quadro 43 - Proust, 1923a, p. 17 / Bandeira; Alencar 1954, p. 6.....	319
Quadro 44 - Proust, 1923a, p. 22 / Bandeira; Alencar 1954, p. 9.....	320
Quadro 45 - Proust, 1923a, p. 91 / Bandeira; Alencar 1954, p. 52	320
Quadro 46 - Proust, 1923a, p. 102 / Bandeira; Alencar 1953, p. 60 ...	321
Quadro 47 - Proust, 1923a, p. 261 / Bandeira; Alencar 1953, p. 161-162	322
Quadro 48 - Proust, 1923a, p. 265-266 / Bandeira; Alencar 1954, p. 164	323
Quadro 49 - Proust, 1923b, p. 102 / Bandeira; Alencar 1954, p. 264 .	324
Quadro 50 - Proust, 1923, p. 65 / Bandeira; Alencar 1954, p. 36	326
Quadro 51 - Proust, 1923a, p. 72 / Bandeira; Alencar 1954, p. 40	327
Quadro 52 - Proust, 1923a, p. 67 / Bandeira; Alencar 1954, p. 37	328
Quadro 53 - Proust, 1923a, p. 65 / Bandeira; Alencar 1954, p. 109 ...	329
Quadro 54 - Proust, 1923a, p. 278 / Bandeira; Alencar 1954, p. 172-173	330
Quadro 55 - Proust, 1923a, p. 179 / Bandeira; Alencar 1954, p. 173 .	331
Quadro 56 - Proust, 1923b, p. 9 / Bandeira; Alencar 1954, p. 175	331
Quadro 57 - Proust, 1923a, p. 47-48 / Bandeira; Alencar 1954, p. 25	332
Quadro 58 - Proust, 1923a, p. 160 / Bandeira; Alencar 1954, p. 97 ...	333
Quadro 59 - Proust, 1923b, p. 97 / Bandeira; Alencar 1954, p. 232 ...	334
Quadro 60 - Proust, 1925a, p. 94 / Andrade, 1956, p. 44.....	336
Quadro 61 - Proust, 1925b, p. 13-14 / Andrade, 1956, p. 113	338
Quadro 62 - Proust, 1925b, p. 40-41 / Andrade, 1956, p. 127	339
Quadro 63 - Proust, 1925b, p. 72 / Andrade, 1956, p. 143.....	340
Quadro 64 - Proust, 1956a, p. 159 / Andrade, 1956, p. 76-77.....	342
Quadro 65 - Proust, 1927a, p. 12 / Pereira, 1957, p. 3.....	349
Quadro 66 - Proust, 1927a, p. 109 / Pereira, 1957, p. 54	351
Quadro 67 - Proust, 1927b, p. 8-9 / Pereira, 1957, p. 121	352
Quadro 68 - Proust, 1927b, p. 12 / Pereira, 1957, p. 123	353
Quadro 69 - Proust, 1927b, p. 14 / Pereira, 1957, p. 124	355
Quadro 70 - Proust, 1927a, p. 52 / Pereira, 1957, p. 25.....	356

Quadro 71 - Proust, 1927a, p. 80 / Pereira, 1957, p. 39.....	357
Quadro 72 - Proust, 1927a, p. 128 / Pereira, 1957, p. 65.....	360
Quadro 73 - Proust, 1927b, p. 96 / Pereira, 1957, p. 166	361
Quadro 74 - Proust, 1927b, p. 131 / Pereira, 1957, p. 184	363
Quadro 75 - Proust, 1927a, p. 129 / Pereira, 1957, p. 65.....	364
Quadro 76 - Proust, 1927a, p. 161 / Pereira, 1957, p. 83.....	365
Quadro 77 - Proust, 1927b, p. 239 / Pereira, 1957, p. 239	366
Quadro 78 - Proust, 1919, p. 93 / Quintana, 1948, p. 89	382
Quadro 79 - Proust, 1919b, p. 52 / Quintana, 1951, p. 44	384
Quadro 80 - Proust, 1922b, p. 56 / Quintana, 1954, p. 184	385
Quadro 81 - Proust, 1920, p. 55 / Quintana, 1953, p. 42	386
Quadro 82 - Proust, 1920, p. 113 / Quintana, 1953, p. 94	387
Quadro 83 - Proust, 1919b, p. 284 / Quintana, 1951, p. 267	387
Quadro 84 - Proust, 1919b, p. 372 / Quintana, 1953, p. 353	388
Quadro 85 - Proust, 1923, p. 66 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 37	391
Quadro 86 - Proust, 1923, p. 270 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 167 ..	391
Quadro 87 - Proust, 1923, p. 211 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 130 ..	393
Quadro 88 - Proust, 1923, p. 123 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 73	394
Quadro 89 - Proust, 1923, p. 162-163 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 98	395
Quadro 90 - Proust, 1925b, p. 86 / Drummond, 1956, p. 37	397
Quadro 91 - Proust, 1925a, p. 17 / Drummond, 1956, p. 5.....	399
Quadro 92 - Proust, 1925a, p. 13 / Drummond, 1956, p. 4.....	400
Quadro 93 - Proust, 1925, p. 57 / Drummond, 1956, p. 25	401
Quadro 94 - Proust, 1925, p. 84 / Drummond, 1956, p. 39	401
Quadro 95 - Proust, 1925, p. 214 / Drummond, 1956, p. 103	401
Quadro 96 - Proust, (2), p. 101 / Drummond, 1956, p. 157.....	402
Quadro 97 - Proust, 1927, p. 28 / Pereira, 1957, p. 12.....	403
Quadro 98 - Proust, 1927b, p. 16 / Pereira, 1957, p. 125	404
Quadro 99 - Proust, 1927b, p. 28 / Pereira, 1957, p. 125	405
Quadro 100 - Proust, 1927, p. 28 / Pereira, 1957, p. 87.....	405
Quadro 101 - Proust, 1927b, p. 187 / Pereira, 1957, p. 212	406

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	27
2	O TRADUTOR NAS TEORIAS CONTEMPORÂNEAS DA TRADUÇÃO	35
2.1	TEORIAS LINGÜÍSTICAS	38
2.2	TEORIA DOS POLISSISTEMAS	49
2.3	TEORIA DA TRANSCRIÇÃO	51
2.4	A DESCONSTRUÇÃO	55
2.5	TEORIAS FEMINISTAS	61
3	OS ESCRITORES E A TRADUÇÃO NA EDITORA GLOBO ENTRE OS ANOS 30 E 60	69
3.1	A LIVRARIA DO GLOBO	69
3.1.1	As coleções	78
3.1.2	O cânone em tradução: análise do quadro de tradutores da Coleção Nobel	88
3.2	O PROJETO “EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO”: UM ROMANCE A DOZE MÃOS	102
3.2.1	Mario Quintana	103
3.2.2	Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar	127
3.2.3	Carlos Drummond de Andrade	147
3.2.4	Lucia Miguel Pereira	175
3.2.5	Marcel Proust	193
4	A CATEDRAL PROUSTIANA TRADUZIDA	213
4.1	AS TRADUÇÕES DA RECHERCHE NO MUNDO	217
4.2	A CONSTRUÇÃO DE EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO	241
4.2.1	A profusão verbal proustiana: acréscimo e apagamento	246
4.2.2	Entre Madeines e pingas: transculturação em tradução..	289
4.2.3	Ritmo e oralidade	367
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	409
	APÊNDICE A – Lista de livros da coleção Nobel da Editora Globo	445

1 INTRODUÇÃO

É possível constatar, nas principais editoras do Brasil, uma prática comum no que concerne à escolha dos tradutores de obras canônicas: grande parte delas são reservadas a escritores renomados. Com efeito, a obra *A la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, confirma tal hipótese, a qual fora traduzida por Mario Quintana, Manuel Bandeira, que traduzira o quinto volume em parceria com Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucía Miguel Pereira. Conforme sugere Lia Wyler ao discorrer sobre a prática tradutória na editora José Olympio, tratava-se de um hábito editorial:

a José Olympio também não teve dificuldade em engajar escritores-tradutores nesses projetos, pois seu catálogo exibia com orgulho uma verdadeira galáxia de astros e estrelas das letras nacionais, entre elas, Rachel de Queirós, Raimundo Magalhães Jr., José Lins do Rego, Alceu Amoroso Lima, Lúcia Miguel Pereira, Gastão Cruls, Vivaldo Coaracy, Gustavo Barroso, Genolino Amado, Adalgisa Nery, Herman Lima, Brito Broca, Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet (WYLER, 2003, p. 113).

Várias eram as motivações para tal costume, desde interesse comercial, uma vez que o nome do escritor-tradutor alavancaria a venda da tradução, atuando, portanto, positivamente na publicidade do livro, até um certo desejo de segurança com relação à acuidade da tradução, ou ainda sua poeticidade, características supostamente afiançadas pela autoridade do escritor-tradutor no campo literário brasileiro.

Portanto, tendo como ponto de partida a questão da tradução assinada por escritores consagrados em âmbito nacional, pretendo desenvolver nesta tese um estudo que tome a figura do escritor-tradutor como objeto, através da análise integral da primeira tradução da obra *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, publicada pela Livraria do Globo entre 1948 e 1957, em busca das diferentes vozes que compõem este novo texto híbrido, em que é permitido ao leitor atento perceber tanto traços da escrita proustiana, quanto marcas de seus tradutores, poetas cujas obras me auxiliarão na descoberta dessa complexa rede polifônica que se estabelece por meio da tradução.

Afinal, um dos traços típicos da *Recherche*, romance monumental de mais de duas mil páginas, refere-se justamente à teia de relações

estilísticas separadas por centenas de páginas, que entabulam elos distantes, porém perceptíveis ao verdadeiro leitor da *Recherche*¹, revelados sob a forma de ecos, conforme sugere Sostero: “Tal como acontece com a maioria das características estilísticas e escolhas expressivas de Proust, estas reaparecem após centenas de páginas, de um volume para outro, com o papel de tecer lembranças e épocas²” (2015, p. 37, tradução minha).

De modo que um dos interesses centrais desta tese é identificar de que forma estes elos distantes, estes ecos que atravessam livros, são mantidos, ou não, na primeira tradução brasileira, fruto de um trabalho coletivo que multiplica as vozes do texto, criando, por sua vez, novas conexões entre estas. Com isso, a *Recherche* parece estar seguindo seu destino natural, tornando-se um texto polifônico e plural, conforme indica Jullien ao discutir as novas significações atribuídas à obra através das diversas traduções e retraduições que vem recebendo ao longo dos anos:

A Recherche, parece-me, está em vias de tornar-se um texto cujo valor reside parcialmente na polifonia e na pluralidade, um pouco como a *Odisseia* de Homero era para Borges (1993, p. 291) “uma livraria internacional de obras em prosa e em verso” e não “um monumento uniforme” (2015, p. 81, tradução minha)³

Enquanto projeto coletivo, a tradução da *Recherche* configura-se naturalmente como um texto polifônico, como aponta Lydia Davis (2004), escritora e tradutora americana, integrante do projeto de tradução coletiva da *Recherche* para a língua inglesa, que contou com sete tradutores de diferentes países, a saber, Inglaterra, Austrália e

¹ Segundo Compagnon, o verdadeiro leitor da Recherche é aquele que lê todos os volumes que compõem o romance: “*un vrai lecteur de la Recherche, un lecteur qui ira jusqu’au bout*” (2011, p. 2). “Um verdadeiro leitor da Recherche, um leitor que irá até o fim”. (tradução minha)

² « *Comme pour la plupart des traits de style et des choix expressifs de Proust, ceux-ci reviennent à distance de centaines de pages, d’un volume à l’autre, avec pour rôle de tisser des rappels et des époques* » (2015, p. 37)

³ « La Recherche, semble-t-il, est en voie de devenir un texte dont la valeur réside en partie dans la polyphonie et la pluralité, un peu comme l’Odyssée d’Homère était pour Borges (1993, p. 291) “une librairie internationale d’œuvres en prose et en vers” et non “un monument uniforme” » (2015, p. 81).

Estados Unidos, que trabalharam de maneira independente, porém respeitando algumas premissas previamente estipuladas concernentes, por exemplo, aos nomes das personagens, às citações em língua estrangeira, entre outros. Este projeto encontra várias semelhanças com o brasileiro, o que permite fazer algumas aproximações com o intuito de entender de que maneira as vozes dos tradutores afetam o texto-fonte em outros contextos.

Embora algumas correntes teóricas da tradução deplorem a *interferência* do tradutor no texto traduzido, defendendo a prática de uma tradução dita “neutra”, na qual o tradutor não esteja (visivelmente) presente, como é o caso das teorias linguísticas, que enxergam a tradução como um mero transporte estável de carga semântica, é notável o avanço realizado por determinadas linhas teóricas que se opõem a esse pensamento, construindo uma linha de raciocínio diametralmente oposta, que vê o tradutor não mais como agente invisível e neutro, mas como um ser humano cujas escolhas carregam, inevitavelmente, as marcas de sua história, de seu contexto, de sua formação pessoal e profissional, como é o caso das teorias feministas, pós-coloniais, da desconstrução, da transcrição, entre outras. De modo que a *presença* do tradutor no texto traduzido passou da condenação à aceitação chegando até mesmo à admiração, como comprova a resenha de Peter Brooks à edição Penguin “*The shape of time*” ao referir-se à tradução coletiva da *Recherche* em língua inglesa, cujos três últimos volumes têm sua publicação proibida até 2019, nos Estados Unidos, por conta do *Copyright Term Extension Act*⁴, o que acabou por eliminar o caráter polifônico da tradução.

Conforme aponta Jullien, a tradução em língua inglesa pretendia acentuar as múltiplas vozes que compõem este novo texto, ao invés de silenciar seus autores. O que sugere a evolução do pensamento sobre a tradução, sobretudo no que diz respeito ao tradutor, cuja presença perceptível no texto traduzido, segundo o pensamento tradicional, era vista como uma evidência da má qualidade da tradução, ao passo que um texto escrito dentro dos padrões normativos da língua, sem quaisquer desvios linguísticos ou indícios do tradutor bastava para que a

⁴ Segundo Jullien, esta lei é conhecida “*par dérision dans les milieux juridiques sous le nom de Mickey Mouse Protection Act. Cette loi votée en 1998, et vigoureusement soutenue par la compagnie Walt Disney, étend à 95 ans après la mort de l'auteur la durée des droits d'auteur; ce qui a pour effet de retarder l'entrée dans le domaine public d'œuvres créées après 1923, date à laquelle les premiers films Mickey ont fait leur apparition. Les derniers volumes de la Recherche, parus postérieurement à 1923, sont des victimes imprévues de cette loi*” (JULLIEN, 2015, p. 71-72).

tradução fosse aceita e elogiada. Tendo em vista tais fatos, pretendo enfatizar a importância do reconhecimento do tradutor enquanto agente produtor de sentidos, cujas escolhas marcam indelevelmente o texto traduzido e constroem uma nova rede de significações em um complexo diálogo de escritores.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho se estruturará a partir de parâmetros multidisciplinares, visto que a natureza do objeto nos impele a tomá-lo sob diversas perspectivas, que vão dos Estudos da Tradução à Literatura Comparada, passando pela Teoria Literária e Estudos Historiográficos. O trabalho terá início com uma leitura crítica das principais teorias da tradução da segunda metade do século XX, a saber, as Teorias Linguísticas, a Teoria da Transcrição, a Teoria dos Polissistemas, a Desconstrução e as Teorias Feministas, atentando para o espaço e a importância concedida aos tradutores por cada uma, o que nos servirá de base para uma reflexão acerca da influência da teoria vigente no período em questão na prática da tradução. Afinal, conforme ressalta Meschonnic, é preciso desconstruir o pensamento binário falacioso que opõe a teoria à prática, “*les deux, bien sûr, indissociables*”(1999, p. 23), uma vez que todo ato de tradução implica uma reflexão constante sobre a Literatura e sobre a Linguagem, que configura, por sua vez, uma teoria que, não raro, corresponde ao pensamento teórico vigente quando da tradução.

Além disso, este trabalho se dedicará à apresentação da conjuntura histórico-cultural da época de criação e consolidação da Livraria do Globo, tomando como base escritos de estudiosos que se dedicaram ao estudo do período e à recuperação de documentos e catalogação do pouco que não foi perdido ou extraviado com o tempo e a má conservação, como é o caso de Sônia Amorim (2000), Osman Lins (1979), Bertaso (1993), Verissimo (1996), Wyler (2003) etc., além de fontes primárias. Com isso, busco subsídios para que a análise comparativa das obras e o trabalho crítico sobre estas não se limitem a questões puramente linguísticas, mas que reflitam e se constituam também sob um plano histórico-social. O mesmo será realizado com relação à apresentação dos autores envolvidos nesta tradução, Mario Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira e Marcel Proust, os quais terão, no segundo capítulo, cinco subcapítulos dedicados à exposição de suas trajetórias pessoais e profissionais, que auxiliarão na análise subsequente. Finalmente, antes de dar início à análise das obras, serão reservadas, na abertura do terceiro capítulo, algumas linhas à apresentação de um panorama das traduções da obra maior de Marcel

Proust no mundo. Uma vez que a investigação sobre os métodos e procedimentos adotados por tradutores da *Recherche* em outras línguas, tais como o inglês, espanhol, alemão, italiano, grego, árabe, basco, etc., através de artigos, prefácios e Notas do Tradutor de autoria dos próprios tradutores da obra de Proust, que em sua grande maioria são escritores renomados, professores universitários, críticos e teóricos da tradução, nos fornece subsídios para pensar nas estratégias adotadas pelos escritores-tradutores brasileiros na construção de *Em busca do tempo perdido*.

Então, para realizar a análise comparativa das obras, ponto central da tese, foi efetuada uma divisão em etapas sucessivas que parte de um cotejo individual de cada texto-fonte com sua respectiva tradução, no qual busco identificar indícios da presença do escritor-tradutor neste novo texto através de categorias preestabelecidas, a saber, apagamento, acréscimo, ritmo e transculturação. Outrossim, vale ressaltar que a delimitação destas categorias não foi aleatória, tampouco foram tomadas acriticamente de algum manual ou livro teórico, sem um trabalho reflexivo sobre a adequação da teoria ao objeto de estudo em questão, mas sim motivada pela leitura comparativa das obras, através da qual pude perceber tratar-se dos procedimentos mais utilizados, responsáveis pelas maiores transformações operadas no texto-fonte, de modo que optei por concentrar minha atenção em tais tópicos e, a partir daí, buscar embasamentos teóricos para discutir as modificações subsequentes. Nesse sentido, um dos teóricos que auxiliaram na realização deste trabalho crítico sobre as traduções, sobretudo no que concerne ao ritmo, tema primordial na obra proustiana e que será abordado pormenorizadamente na análise, foi Henri Meschonnic, para quem existem quatro formas de teratologia em tradução:

Há quatro formas de teratologia em tradução (a metáfora biológica implica a comparação com um corpo saudável e íntegro, o texto a ser traduzido sendo assumido como esse corpo): as *supressões* ou omissões no texto, falta uma palavra ou um grupo de palavras; os acréscimos, porque a tradução acredita ser necessário explicitar; os deslocamentos de grupos (a unidade sendo o grupo, não a palavra) - por razões sempre misteriosas, ou ainda não elucidadas, o que estava no início encontra-se no meio ou no final da frase, o meio no começo, o final no meio, supostamente para respeitar os hábitos de outra língua - sem

qualquer restrição linguística, e sem qualquer ideia de uma semântica de posição; enfim, banalmente, observa-se ao mesmo tempo uma *não-concordância* e uma *anti-concordância*: não-concordância, quando uma mesma unidade de sentido é representada por várias, desfigurando o ritmo semântico, e anti-concordância ou contra-concordância, quando inversamente várias unidades são traduzidas por uma única (MESCHONNIC, 1999, p.32, tradução minha, grifos do autor)⁵.

Conquanto não enxergue tais modificações como monstruosidades, como o faz Meschonnic, acredito ser estes itens indispensáveis para se pensar nas transformações encontradas no texto-alvo em questão, razão pela qual adotei o acréscimo, o apagamento e o ritmo como categorias de análise. Contudo, como o cotejo entre texto-fonte e texto-alvo apontasse outras modificações que não poderiam ser enquadradas à égide destas três categorias, resolvi incluir como última categoria a transculturação, que me permitiu investigar as diversas transmutações culturais estabelecidas por meio da tradução. Para fazê-lo, tomei como ponto de partida a obra do antropólogo cubano Fernando Ortiz, criador do neologismo em questão, que foi apresentado e discutido na obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983), na qual busca explicar a natureza e as transformações dos fenômenos sociais fundadores de Cuba, apontando o açúcar e o tabaco como produtos precursores na formação da sociedade cubana. Ademais, foram utilizadas as contribuições do crítico uruguaio Ángel Rama, que

⁵ « Il y a quatre formes de tétatologie en traduction (la métaphore biologique implique la comparaison avec un corps sain et intègre, le texte à traduire étant supposé ce corps): les suppressions ou omissions dans le texte, il manque un mot ou un groupe de mots; les ajouts, parce que la traduction se croit tenue d'explicitier; les déplacements de groupes (l'unité étant le groupe, non le mot) – pour des raisons à jamais mystérieuses, ou non encore élucidées, ce qui était au début se retrouve au milieu ou à la fin de la phrase, le milieu au début, la fin au milieu, prétendument pour respecter les habitudes d'une autre langue – sans aucune contrainte linguistique, et sans aucune idée d'une sémantique de position; enfin, banalement, on observe à la fois une non-concordance et une anti-concordance: non-concordance, quand une même unité de sens est rendue par plusieurs, en défigurant le rythme sémantique, et anti-concordance ou contre-concordance, quand inversement plusieurs sont rendues par une seule » (MESCHONNIC, 1999, p. 32, grifos do autor).

ampliou o conceito de transculturação proposto por Ortiz, de modo a refletir sobre sua manifestação na Literatura, tema exposto na obra *La transculturación narrativa en América Latina* (2008). Neste trabalho, Rama desenvolve a temática da transculturação narrativa com vistas a identificar os processos de incorporação e transformação de elementos culturais de expressões literárias em contato. Por minha parte, pretendo ampliar a abrangência de tal conceito tomando-o, no âmbito dos Estudos da Tradução, como responsável por modificações transculturais detectadas nas traduções.

Com o intuito de realizar um cotejo em consonância com a fundamentação teórica aqui adotada e que não se detivesse simplesmente a quaisquer distanciamentos encontrados com relação ao texto-fonte de maneira assistemática, buscando possíveis “escândalos de tradução”, de pouco interesse crítico, e que mais se aproximaria de uma avaliação, na qual o “original” é posto em um patamar superior, tornando-se parâmetro estático de comparação, que a tradução deve espelhá-lo, o método adotado neste trabalho se baseia na concepção dialógica da linguagem que, segundo Heidmann (2010), torna possível uma comparação diferencial que respeite as exigências epistemológicas inerentes à comparação como método e como instrumento heurístico numa perspectiva horizontal, como ressalta ao afirmar que:

Se queremos, realmente, *comparar* um texto com a sua tradução, devemos, então, mudar de ótica, isto é, abandonar a ótica hierarquizante da produção. Devemos focalizar nossa atenção em uma dimensão pertinente tanto para o texto a traduzir quanto para o texto traduzido. A *enunciação* é uma dessas dimensões. O texto a traduzir é enunciado em um contexto espaço-temporal singulares. Isso vale igualmente para o texto da tradução, que é enunciado (ou, mais precisamente, reenunciado) em um outro contexto linguístico, discursivo e cultural, produzindo necessariamente efeitos de sentido próprios e, em consequência *diferentes*. Podemos, pois, comparar um texto e considerar cada um deles como uma enunciação singular que constrói efeitos de sentido ao se ligar, de modo significativo, ao seu próprio contexto sociocultural e linguístico. (HEIDMANN, 2010, p. 87, grifos da autora)

Sob tal ótica, comparar significa *fazer dialogar*, lema que guia este trabalho tanto no que se refere à análise comparativa das obras quanto ao segundo momento, no qual os dados levantados nesta etapa serão analisados em comparação com trechos retirados da obra completa dos escritores-tradutores de modo a refletir sobre possíveis influências – ou confluências, como prefere Quintana – entre estes autores e que servirão de fio condutor na investigação desta nova catedral literária.

2 O TRADUTOR NAS TEORIAS CONTEMPORÂNEAS DA TRADUÇÃO

Ao traçar um panorama das principais teorias da tradução a partir da segunda metade do século XX, tendo como objeto a figura do tradutor, além de apresentar a evolução dos Estudos da Tradução e suas mudanças de paradigmas, cuja atenção é ampliada do produto ao produtor e seu processo, pretendo, igualmente, refletir sobre a influência da teoria na prática destes agentes. Afinal, é possível afirmar que a prática tradutória de uma dada época é, de certa forma, afetada pelo discurso que se produz acerca desta? Se sim, quais os efeitos desta relação intrínseca entre teoria e prática no resultado final?

Apesar de a prática tradutória existir desde os primórdios da humanidade, o olhar reflexivo e metódico sobre esta é algo relativamente recente, como afirma Virgilio Moya (2004, p. 10). Com isso, entretanto, não defendo que até o século XX não houve reflexão teórica acerca da tradução, pois todo o debate, desde Cícero, sobre tradução literal em oposição a uma tradução dita “livre”, com referências, sobretudo, à tradução da Bíblia, configura uma teoria da tradução. Da mesma forma, o tradutor, enquanto reflete sobre sua prática, esboça sua teoria, como corrobora o próprio Moya ao dizer que “quando alguém traduz, no fundo está criando sua própria teoria da tradução”⁶ (2004, p. 10, tradução minha). Logo, se considerarmos essa hipótese, existiriam tantas teorias quanto tradutores. Seria, portanto, tarefa ilusória almejar uma apresentação integral das teorias relacionadas à tradução.

Não é por acaso que Munday, em seu *Introducing Translation Studies: theories and applications* (2012), distingue as principais teorias da tradução segundo sua evolução diacrônica, tendo como ponto inicial um capítulo intitulado genericamente “*translation theory before the twentieth century*”, no qual a discussão gira em torno do binarismo “tradução literal” *versus* “tradução livre” e seus desdobramentos. A estratégia de apresentação evolutiva adotada por Munday possui o claro desígnio de tornar visível o progresso complexo pelo qual a tradução passou ao longo dos anos, evoluindo da embrionária discussão dicotômica precitada a formas profundas, nas quais a tradução é relacionada a outros campos do saber, tais como a linguística, a

⁶ “*cuando uno traduce, en el fondo está creando su propia teoría de la traducción*” (2004, p. 10)

psicanálise, a filosofia, a hermenêutica, os estudos de gênero, os estudos pós-coloniais, entre outros.

Destarte, grande parte dos estudos desenvolvidos com o intuito de deslindar a evolução das teorias da tradução, sistematizando-as de modo a torná-las mais assimiláveis ao público leitor que, muitas vezes, se encontra perdido em um cenário babélico, organiza cronologicamente as principais contribuições teóricas do século XX. Não obstante, há teóricos que optam por uma organização analógica, privilegiando possíveis afinidades entre teorias, ao invés de sua progressão temporal. É o caso de Gentzler (2009), que divide sua análise em cinco blocos temáticos, a saber, oficina de tradução, ciência da tradução, estudos da tradução, teoria dos polissistemas e desconstrução, bem como Mittmann (2003), cujo estudo segmenta a discussão teórica em duas perspectivas – tradicional e contestadora – que, embora se constitua a partir de uma lógica temporal, aproxima teorias que privilegiam o trabalho criativo do tradutor, opondo-as às teorias de cunho linguístico que aviltam a participação do tradutor, limitando-a a um mero processo de transporte estável de carga semântica.

As múltiplas possibilidades de abordagem da tradução enquanto objeto de estudo evidenciam, assim, a profusão teórica do século XX, que se presta a uma diversidade de enfoques, de acordo com o objetivo específico da pesquisa. Tendo em vista tal fato, este capítulo dividir-se-á em duas perspectivas que, acredito, viabilizarão a reflexão acerca da importância do tradutor para as teorias aqui abordadas, além de fornecer dados fundamentais à delimitação da perspectiva teórica aqui adotada. Trata-se das teorias que relativizam a influência do tradutor na construção do sentido do texto, exprobando qualquer vestígio da presença deste agente, cuja participação deve realizar-se num plano “invisível”, imperceptível ao leitor, e as que, ao contrário, reconhecem sua participação ativa, bem como a inevitabilidade de tal presença, enxergando, portanto, a pretensa “invisibilidade” do tradutor como uma forma de existência mascarada, porém discernível.

Para fazê-lo, limito-me às principais teorias da segunda metade do século XX, período no qual surgem, de fato, as obras mais relevantes deste campo, e que fundamentam a reflexão moderna sobre a tradução. É notável a profusão de estudos sobre o tema neste curto período de tempo de meio século, no qual surgiram mais obras que em todo o período precedente, causando diversas mudanças de paradigmas, de acordo com o enfoque que se concedia à reflexão, entre texto, contexto e seu produtor. Segundsocialoo Arrojo:

A trajetória dos estudos sobre tradução nos últimos anos, que vai da linguística à desconstrução e à filosofia, do logocentrismo à abertura para a diferença e para o possível, da marginalidade ao centro da reflexão sobre a linguagem, transforma a tradução num instrumento essencial para o estudo da transmissão da cultura e das relações entre os povos, ao mesmo tempo em que revê reformula o papel e a “influência” da tarefa do tradutor. (1994, p. 46)

Por isso, ao analisar tais teorias com enfoque na figura do tradutor faz-se possível visualizar de maneira sistemática a evolução das teorias contemporâneas rumo a uma maior consciência do papel basilar do tradutor na construção do sentido do texto e, conseqüentemente, na formação do cânone literário. Afinal, como defende Arrojo: “Não mais ‘posterior ao fato’, [...] a teoria passa a ser reconhecida também como a força ideológica que impulsiona e determina qualquer atividade prática” (1994, p. 45).

Um dos problemas suscitados pela multiplicidade de teorias, que Moya, aliás, compara a uma espécie de segunda Babel, seria a falta de consenso sobre seu objeto de estudo. Por isso, nos subcapítulos dedicados à reflexão sobre as principais teorias contemporâneas da tradução centradas no tradutor, buscarei, igualmente, apresentar, de maneira sucinta, a definição de cada uma sobre o conceito de tradução, a fim de obter material necessário para se pensar, entre outros, o problema terminológico que afeta os Estudos da Tradução. Afinal, sabe-se que, assim como a definição de tradução varia entre as teorias linguísticas e as pós-coloniais, por exemplo, também os conceitos que fundam o discurso sobre a tradução sofrem alterações de acordo com seu contexto. Logo, os conceitos de equivalência, fidelidade, sistema, norma etc., não serão vistos da mesma forma por estas teorias.

Além da relevância deste capítulo para se compreender a evolução das teorias e sua influência na prática, ele nos permitirá conhecer, ainda que de maneira limitada, uma parte da história da tradução contemporânea ocidental. Da mesma forma, conhecer as principais teorias da tradução sob a perspectiva aqui adotada auxiliará a reflexão sobre o trabalho dos escritores-tradutores responsáveis pela tradução integral da *Recherche* em sua relação com o contexto no qual se inserem, de modo a investigar uma possível consonância entre teoria e prática.

2.1 TEORIAS LINGUÍSTICAS

“L'existence de la traduction constitue le scandale de la linguistique contemporaine”
(MOUNIN, 2008, p. 7)

Ao se pensar em teoria linguística e tradução alguns nomes de autores e obras nos vêm automaticamente à cabeça dada sua importância no campo, como é caso dos canadenses Vinay e Darbelnet e do escocês Catford, e suas respectivas obras: *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* (1958) e *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics* (1965), referências da vertente linguística da tradução. Por essa razão, tais obras servirão de base para as reflexões aqui expostas, bem como os aportes de outros teóricos contemporâneos que refletiram sobre a evolução dos Estudos da Tradução, como Moya (2004) e Gentler (2009).

Ao contrário de Catford, Vinay e Darbelnet não propõem uma *teoria*, mas antes um *método*, como indica o subtítulo da obra “*méthode de traduction*”. Contudo, apesar da distinta indicação, Moya afirma que:

No fundo, trata-se de um manual de teoria e prática da tradução: teoria, em um sentido lato, pois tenciona facilitar o ato de tradução e deduzir regras práticas; e prática pois um dos objetivos de seus autores é o de proporcionar aos tradutores uma série de conselhos e regras práticas sobre o modo de traduzir. (2004, p. 20, tradução minha)⁷

Tal obra é indicada pelos autores a estudantes de língua estrangeira do ensino secundário, bem como a universitários, tradutores iniciantes e, finalmente, ao homem cultivado, interessado nas divergências que separam duas línguas de culturas. Vinay e Darbelnet construíram suas ideias sobre a tradução em torno de conceitos saussurianos, como a distinção entre *langue* e *parole*, com atenção

⁷ “ en el fondo se trata es de un manual de teoría y práctica de la traducción: teoría, en un sentido lato, porque intenta facilitar el acto de la traducción y deducir reglas prácticas; y práctica porque uno de los objetivos de sus autores es el de proporcionar a los traductores una batería de consejos y reglas prácticas sobre el modo de traducir” (2004, p. 20).

especial voltada à primeira, para propor uma análise que atuasse em três níveis, a saber, lexical, sintático e da mensagem.

Vinay e Darbelnet encaram a tradução como a *passagem* de uma língua “A” a uma língua “B”. Os autores apresentam, já no início de sua obra as noções basilares do método proposto, fundamentado, sobretudo, em pressupostos linguísticos. Para descrever seu método, utilizam como disciplina de apoio a estilística comparada, segundo Vinay e Darbelnet, a única capaz de explicar os procedimentos implicados no processo de tradução, pois se funda no conhecimento profundo das estruturas linguísticas das línguas envolvidas para descrever o modo como elas se relacionam. (cf. VINAY; DARBELNET, 1958, p. 30-33).

Apesar da inegável importância desta obra para o desenvolvimento dos Estudos da Tradução, algumas considerações mostram-se necessárias. Primeiramente, no que diz respeito à aplicabilidade deste método fora do contexto no qual foi concebido e, conseqüentemente, com outro par linguístico. Afinal, vale notar que as reflexões sobre a tradução formuladas por Vinay e Darbelnet partem de um contexto específico, o bilinguismo canadense, e que dificilmente poderiam ser generalizadas e empregadas da mesma forma no caso de culturas distantes. Da mesma forma, ao basear seus estudos na estilística comparada, a relação entre língua e cultura é descartada em nome de considerações limitadas ao nível linguístico da tradução. Assim como Catford, Vinay e Darbelnet encaram a tradução como um fato do bilinguismo⁸, portanto, sob uma perspectiva que considera que apenas o conhecimento profundo das línguas envolvidas bastaria para a realização de uma boa tradução. Entretanto, se considerarmos tal proposta chegaríamos, no caso de línguas e culturas distantes, à intraduzibilidade, pois para eles a tradução se dá através da busca por estruturas equivalentes entre as línguas envolvidas.

Soma-se a isso a visão dos autores acerca da tarefa do tradutor, foco deste capítulo. Segundo Vinay e Darbelnet, “o tradutor, repitamos, parte do sentido e efetua todas as suas operações de transferência no interior do domínio semântico”⁹ (VINAY; DARBELNET, 1958, p. 37, tradução minha). Ora, ao concordar com tal afirmação estaríamos,

⁸ Poderíamos incluir nessa lista Georges Mounin, que também encara a tradução como um fato linguístico relativo ao bilinguismo: “*La traduction, donc, est un contact de langues, est un fait de bilinguisme*” (MOUNIN, 2008, p. 4).

⁹ “*Le traducteur, répétons-le, part du sens et effectue toutes ses opérations de transfert à l’intérieur du domaine sémantique*” (VINAY; DARBELNET, 1958, p. 37).

implicitamente, aceitando a tese segundo a qual o sentido de um texto seria único, fixo, estável e estivesse tão somente à espera do tradutor para revelá-lo ao leitor de sua tradução. A esse respeito, Ballard responde que se o tradutor partisse do sentido, ele não cometeria contrassensos e não haveria divergências de interpretação (1998, p. 27).

As declarações de Ballard, contrárias à concepção dita tradicional da tarefa do tradutor, proclamada pela vertente linguística, na qual o tradutor seria um mero transportador do sentido único e absoluto do texto-fonte¹⁰ para a língua-alvo, confluem com a visão de Arrojo, que atribui a essa “concepção clássica” a origem dos preconceitos encontrados no campo da tradução referentes às noções de inferioridade da tradução em relação ao original, além de contribuir para a propagação da ideia ilusória da invisibilidade do tradutor:

Todas as metáforas que a tradição logocêntrica tem escolhido para descrever e explicar a relação “original/tradução” derivam precisamente dessa concepção clássica de signo e das relações que lhe permite estabelecer com seu referente. Portanto, dela derivam também os preconceitos, as noções de inadequação e inferioridade, de traição e de deformação e, sobretudo, a impossível tarefa que se impõe a todo tradutor: a expectativa de que seja não apenas invisível e inconspícuo, mas de que possa também colocar-se na pele, no lugar e no tempo do autor que traduz, sem deixar de ser ele mesmo e sem violentar a sintaxe e a fluidez de sua língua, de seu tempo e de sua cultura. (ARROJO, 1993, p. 73).

A esse “desejo de estabilidade que acompanha qualquer projeto linguístico” (ARROJO, 2003, p. 35) que, segundo a autora, é sempre frustrado pela realidade e “não encontra solução nem mesmo nos princípios éticos que com frequência são invocados na defesa de algum

¹⁰ Como sugerem Vinay e Darbelnet nesta, e em outras passagens de seu livro, a tarefa do tradutor seria, portanto, buscar o “equivalente único” do texto-fonte e transportá-lo para sua tradução: “*Il faudra que nous essayions de dégager la motivation profonde qui a poussé l'auteur du texte A, pour la transposer dans la langue du texte B. en d'autres termes, il nous faudra passer par-dessus les signes pour retrouver des situations identiques. Car de cette situation doit naître un nouvel ensemble de signes qui sera, par définition, l'équivalent idéal, l'équivalent unique des premiers*” (VINAY; DARBELNET, 1958, p. 22).

nível de objetividade que garanta a não-interferência do leitor ou ‘receptor’ no processo de leitura” (ARROJO, 2003, p.35), a mesma propõe os princípios do desconstrutivismo:

Assim, para a reflexão desconstrutivista, o significado não se encontra preservado no texto, nem na redoma supostamente protetora das intenções conscientes de seu autor, tampouco nasce dos caprichos individualistas de um leitor rebelde; o significado se encontra, sim, na trama das convenções que determinam, inclusive, o perfil, os desejos, as circunstâncias e os limites do próprio leitor (2003, p. 39).

Assim como Arrojo, Moya critica o comparativismo de Vinay e Darbelnet, bem como a posição submissa na qual os autores colocam o tradutor, ao mesmo tempo em que sacralizam o autor e o original, tornando a tradução um ato desigual e servil, fadado à insatisfação de seus leitores e frustração de seus produtores:

As línguas estão em um processo contínuo de transformação e enriquecimento tais que com o tempo até suas gramáticas tornam-se diferentes. E é bom que se inovem, pois caso contrário podem acabar sendo substituídas por outras. A questão é atrever-se, e o tradutor comparativista de Vinay e Darbelnet não se atreve pois acredita que a responsabilidade de introduzir estes calques (ou semelhantes caprichos) corresponde única e exclusivamente ao autor (1977, p. 52). De onde se deduz que, além de sacralizar o papel do autor, eles subestimam a profissão tradutória, algo muito normal no final dos anos 50. (MOYA, 2004, p. 26, tradução minha)¹¹

¹¹ “*Las lenguas están en un proceso continuo de transformación y enriquecimiento tales que con el tiempo hasta sus gramáticas se vuelven diferentes. Y mejor que se innoven, porque de lo contrario pueden acabar siendo sustituidas por otras. La cuestión es atreverse, y el traductor comparativista de Vinay y Darbelnet no se atreve porque piensa que la responsabilidad de introducir estos calcos (o semejantes caprichos) corresponde única y exclusivamente al autor (1977, p. 52). De donde se deduce que, aparte de sacralizar el papel del autor, infravaloran la profesión traductora, cosa por otra parte muy normal a finales de los años cincuenta*” (MOYA, 2004, p. 26).

Essa forma de encarar a tradução como *passagem* ou *transferência* de um conteúdo estável, original e sacralizado para uma língua-alvo não é exclusiva ao método proposto por Vinay e Darbelnet. No que concerne à teoria linguística proposta por Catford, já no prefácio o autor nos apresenta o objetivo central de sua obra, a saber, a “análise do que a tradução é. Propõe categorias gerais, às quais podemos aplicar as nossas observações a respeito de exemplos específicos de tradução, e mostra como se relacionam essas categorias umas com as outras”¹² (CATFORD, 1980). E segue afirmando apresentar, mesmo que de maneira incipiente, “uma teoria de tradução que se pode esboçar em qualquer exame de problemas específicos desse campo”. Palavras prefaciais que guiam minha leitura do texto que segue e se inicia com a definição de tradução, segundo Catford, “uma operação que se realiza nas línguas: um processo de substituição de um texto numa língua por um texto em outra” (CATFORD, 1980, p. 1) e que, por essa razão, deve esboçar uma teoria da língua, ou uma “teoria linguística geral” que, nesse estudo, foi baseada na desenvolvida na Universidade de Edimburgo por Halliday (1961), além de ser influenciada pelos estudos de Firth (1957).

Mais adiante, Catford aprofunda suas reflexões acerca do que é a tradução tomando como base a ideia de equivalência, conceito discutido no terceiro capítulo de seu livro, intitulado “Equivalência de tradução”. Ao pormenorizar a definição anteriormente dada acerca do seu objeto de estudo, agora apresentado como “a substituição de *material textual* numa língua (LF) por material textual *equivalente* noutra língua (LM)” (CATFORD, 1980, p. 22, grifo do autor), Catford expõe conceitos que merecem atenção, pois, apesar da diferença, aparentemente, sutil nas definições de tradução anteriormente citadas, ao fazer uso de termos como “equivalência” e “material textual” o autor acrescenta à questão da definição de tradução o problema terminológico inerente a esta.

Catford estabelece, igualmente, alguns tipos de tradução, ou categorias, segundo sua definição, quanto a seu *volume*, *níveis* e *ordens* de tradução (cf. CATFORD, 1980, p. 23). Dentre as distinções aqui assinaladas, refere-se ao *volume* a porção de texto a ser traduzido, que pode ser *plena*, quando o texto é inteiramente traduzido, ou *parcial*, quando somente uma parcela do texto passa pelo processo de tradução.

¹² Todas as referências à obra de Catford foram retiradas da tradução brasileira de 1980, realizada pelo Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

No que tange aos *níveis* de língua envolvidos na tradução, a distinção feita é entre *total* e *restrita*, definidas, respectivamente, como a “substituição de gramática e léxico da LF por gramática e léxico equivalentes da LM, com substituição consequente de fonologia/grafologia (não equivalentes) da LM” (CATFORD, 1980, p. 24) e “substituição de material textual da LF por material textual equivalente na LM, a apenas um nível” (CATFORD, 1980, p. 24). E, finalmente, a distinção relativa à *ordem*, na qual “faz-se sempre uma tentativa de escolher equivalentes da LM na mesma ordem, por exemplo, palavra” (CATFORD, 1980, p. 27).

Ora, todas estas categorias abordam a prática tradutória de um ponto de vista puramente linguístico, sem considerar aspectos exteriores ao texto. Dessa forma, ao excluir de suas reflexões questões referentes ao contexto, suas condições de produção e, ainda, seu produtor, Catford exclui de suas considerações a fonte de grande parte dos problemas tradutórios, tais como os relativos a aspectos culturais. Além de embasar sua teoria sobre o conceito controverso de “equivalência textual”, contrapondo-o à “correspondência formal”, assim definido por ele:

Deve-se fazer uma distinção adicional entre equivalência textual e correspondência formal. Um equivalente textual é qualquer texto ou porção de texto da LM que, pelos métodos abaixo descritos, se observe ser numa ocasião específica o equivalente de determinado texto ou porção de texto da LF. Por outro lado, um correspondente formal é qualquer categoria da LM (unidade, classe, estrutura, elemento de estrutura, etc.) que se possa dizer que ocupa, tanto quanto possível, na “economia” da LM o “mesmo” lugar que determinada categoria da LF ocupa na LF. (CATFORD, 1980, p. 29).

No entanto, como identificar tais equivalências? E quem seria o responsável pelo estabelecimento destes equivalentes? Como o foco deste capítulo é o tradutor e a forma como as principais teorias contemporâneas da tradução refletem sobre o papel deste agente, convém assinalar aqui que a palavra “tradutor” aparece pela primeira vez na obra de Catford somente na página 29, justamente para responder a essa pergunta:

A descoberta de equivalentes textuais baseia-se no conhecimento de um informante ou tradutor bilíngue competente. Assim, para encontrar o equivalente textual francês do texto inglês *My son is six* (= “O meu filho tem seis anos”), pedimos a um tradutor competente que o passe para a LM francesa. Ele traduz por *Mon fils a six ans*. Esse, então, é o equivalente textual de *My son is six*. (CATFORD, 1980, p. 29-30).

Ora, parece-me que esta resposta, um tanto vaga e, por isso, problemática, suscita mais dúvidas que esclarecimentos, afinal, se pensarmos na questão de “competência”, aqui ligada simplesmente ao conhecimento bilíngue, esta não nos seria útil em casos de textos complexos, cuja informação é construída a partir de uma série de fatores que extrapolam o nível puramente linguístico (se é que ele existe em tais termos). Como afirma Hurtado Albir, “embora qualquer falante bilíngue possua competência comunicativa nas línguas que domina, nem todo bilíngue possui competência tradutória” (ALBIR, 2005, p. 19); é preciso, portanto, distinguir conhecimento bilíngue de competência tradutória. Ademais, o autor fia-se na crença da existência de equivalentes absolutos entre duas línguas, o que, segundo Moya, seria uma superstição prejudicial à concepção de tradução. (cf. MOYA, 2004, p. 39-42).

Entretanto, apesar de sua visão essencialmente linguística, que desconsidera fatores externos à língua no desenvolvimento de sua teoria, como aspectos culturais do contexto de produção da tradução ou ainda a influência do tradutor na construção do sentido, Catford possui grande importância para a evolução dos Estudos da Tradução, tendo contribuído de diversas formas para o avanço das ideias acerca da tradução, notadamente através de seu conceito de *shifts*, ou ainda a inserção, mesmo que de maneira incipiente, da questão de variedade linguística em suas reflexões sobre tradução. A esses dois pontos cruciais de sua teoria, Moya acrescenta três fatores positivos apresentados por Catford:

Entre os méritos de Catford figuram: a) a contribuição ao ensino e à aprendizagem de línguas; b) a ideia de shifts ou mudanças, que, embora não contribua muito à teoria da tradução, pode ser válida para a aprendizagem da tradução; c) a tentativa de delimitar e definir os distintos

tipos de tradução, a tradução do material fônico (tradução fonológica), a passagem de uns alfabetos a outros (tradução gráfica), a tradução lexical, a tradução gramatical, etc. d) a introdução do conceito de variedade linguística e sua subsequente divisão entre variedades que têm a ver com características permanentes dos usuários; e e) o fato de ter sido um dos pioneiros a adentrar nas águas turbulentas da equivalência. (MOYA, 2004, p. 41-42, tradução minha)¹³

Apesar de possuir uma visão mais ampla acerca do conceito de tradução que a defendida por Catford, Nida também embasa suas reflexões sobre a prática tradutória em teorias linguísticas que tomam a tradução como um processo de *transporte* de significados fixos e estáveis, porém, considera, igualmente, fundamentos da sociolinguística em suas teorias. Nida faz uso de uma das metáforas mais conhecidas da vertente linguística ao definir o conceito de tradução que, segundo o autor, seria um processo semelhante ao transporte de cargas em um vagão de trem em que, independente do conteúdo da carga ou de sua disposição nos vagões, o importante é que *toda* a carga chegue a seu destino, sugerindo, com isso, que as palavras do texto “carregam” sentidos estáveis e *transportáveis* por qualquer “condutor” habilitado para tal, nesse caso um tradutor que possua apenas a “competência bilíngue”. O que implica tomar o papel do tradutor, não como participante na construção do sentido, mas como “funcionário” encarregado do transporte do mesmo. A esse respeito, Arrojo explica que:

¹³ “Entre los méritos de Catford figuran: a) la contribución a la enseñanza y el aprendizaje de lenguas; b) la idea de los shifts o cambios, que, aunque no aporte gran cosa a la teoría de la traducción, puede ser válida para el aprendizaje de la traducción; c) el intento de delimitar y definir los distintos tipos de traducción, la traducción de la materia fónica (traducción fonológica), el paso de unos alfabetos a otros (traducción gráfica), la traducción lexical, la traducción gramatical, etc. d) la introducción del concepto de variedad lingüística y su consiguiente subdivisión entre variedades que tienen que ver con rasgos permanentes del usuario y variedades vinculadas a rasgos efímeros de este; y e) el haber sido uno de los pioneros en adentrarse en las aguas turbulentas de la equivalencia” (MOYA, 2004, p. 41-42).

Se pensarmos o processo de tradução como transporte de significados entre língua A e língua B, acreditamos ser o texto original um objeto estável, “transportável”, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente. Afinal, se as palavras de uma sentença são como cargas contidas em vagões, é perfeitamente possível determinarmos e controlarmos todo o seu conteúdo e até garantirmos que seja transposto na íntegra para outro conjunto de vagões. Ao mesmo tempo, se compararmos o tradutor ao encarregado do transporte dessa carga, assumiremos que sua função, meramente mecânica, se restringe a garantir que a carga chegue intacta ao seu destino. Assim, o tradutor traduz, isto é, transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve “interpretá-la”. (ARROJO, 2007, p. 12-13).

Contudo, se à primeira vista somos tentados a enxergar as contribuições de Nida sob um viés estritamente linguístico, é importante lembrar que suas ideias acerca da tradução também contribuíram para um avanço nos Estudos da Tradução ao acordar grande importância à comunicação inerente a todo ato tradutório. É relevante lembrar que o autor baseia suas reflexões no estudo da Bíblia, portanto:

Por razões pragmáticas e teológicas, Nida mostra um forte interesse na resposta da pessoa recebendo a comunicação. Para ele, a fé cristã tem objetivos mais comportamentais que epistemológicos, e sua meta é, então, efetuar a resposta apropriada – uma resposta que inicie um diálogo não entre o receptor e um texto ou símbolos, mas entre o receptor e Deus. (GENTZLER, 2010, p. 80).

Por essa razão, afirma Gentzler que “Em teoria, portanto, Nida não privilegia o signo, como o fazem Chomsky e muitos linguistas estruturais, mas a resposta ao signo.” (2010, p. 80). De modo que é possível afirmar que, no fundo, o que está em jogo em sua teoria, assim como em sua prática, é a distinção feita pelas teorias linguísticas entre tradução literal e livre, tendo Nida se inclinado à segunda, quando privilegia o sentido no lugar do signo. Contudo, afirma Moya que tal

preferência se dá mais por razões de ordem religiosa que científica (cf. MOYA, 2004, p. 80-81). O que explica, de certa forma, seu posicionamento quanto a questões de ordem cultural, ao que Nida afirma que as diferenças entre culturas podem causar complicações mais severas ao tradutor que as diferenças de cunho linguístico-estrutural (NIDA, 1964, p. 130). Para solucionar tais distanciamentos, aplicados, sobretudo, à tradução bíblica, faz-se necessário, segundo Nida, a participação de um tradutor dinâmico, que deve, igualmente, ser exegeta, como defende Moya (2004, p. 60).

Dessa forma, caberia ao tradutor dinâmico “conhecer, igualmente, as sutilezas do significado, os valores emotivos das palavras, aquilo que caracteriza um estilo, as duas línguas em jogo; e, certamente, ser especialista no assunto e ter a sensibilidade lingüística de um escritor” (MOYA, 2004, p. 58, tradução minha)¹⁴. Ora, esta visão do tradutor ideal que, além de profundo conhecedor das línguas envolvidas e do tema tratado, deve possuir a “sensibilidade de um escritor”, mostra-se um tanto arbitrária, pois enquanto ao escritor é conferido o poder de criação e uma liberdade poética maior, ao tradutor, mesmo dinâmico, reserva-se o papel de reproduzidor das equivalências textuais, ou ainda de transportador de cargas semânticas entre línguas, limitando, assim, o potencial criativo do tradutor, como argumenta Moya valendo-se do adágio bíblico extraído de 2 Coríntios (3:6): “*littera enim occidit, spiritus autem vivificat*” para criar sua versão moderna:

Se não dermos aos tradutores a oportunidade de explorar ao máximo as possibilidades de nossa língua, nunca chegaremos a conhecer verdadeiramente os limites desta. E no que diz respeito à cultura, digamos que o *purismo cultural mata e a mestiçagem vivifica* (MOYA, 2004, p. 57, grifo meu, tradução minha)¹⁵

¹⁴ “*conocer, además, las sutilezas del significado, los valores emotivos de las palabras, aquello que caracteriza un estilo, las dos lenguas en juego; y, por supuesto, ser un experto en la materia y tener la sensibilidad lingüística de un escritor*” (MOYA, 2004, p. 58).

¹⁵ “*Si no nos dan a los traductores la oportunidad de explotar al máximo las posibilidades de nuestra lengua, nunca llegaremos a conocer verdaderamente los límites de ésta. Y por lo que a la cultura respecta, digamos que el purismo cultural mata y el mestizaje vivifica*” (MOYA, 2004, p. 57, grifo meu).

Portanto, o tradutor, segundo Nida, viveria em constante pressão, entre forma e conteúdo, entre letra e espírito, entre a equivalência formal e equivalência dinâmica. De modo que, independentemente da via escolhida para operar sua tradução, algo sempre será sacrificado. O que implica encarar a tradução como um ato fatalmente frustrante para o tradutor, dada sua condição de existência parcial, incompleta, na qual o tradutor seria responsável pelas perdas, enquanto os ganhos reservam-se ao gênio do escritor. Ao refletir sobre os problemas teóricos relativos à tradução, Arrojo afirma não ser esta a responsável por tais impasses, mas sim a forma como os diversos campos, dentre os quais a linguística, abordam a tradução com o intento de defender seus próprios interesses:

Como tenho argumentado, não é a tradução que constitui um teimoso “problema” teórico nem deve ser responsabilizada pelo impasse entre teoria e prática que parece provocar. O “problema” se encontra, sim, nos pressupostos e nas expectativas que o logocentrismo projeta para a atividade do tradutor. A investigação teórica sobre a tradução em moldes logocêntricos – quer esteja vinculada à linguística, à teoria literária, à semiótica ou à filosofia da linguagem – é, antes de mais nada, narcisista; seu interesse maior não é simplesmente deslindar os meandros do processo tradutório, mas, sim, a manutenção e a defesa de seus próprios princípios e crenças. (ARROJO, 1994, p. 41).

Destarte, a tentativa logocêntrica e narcisista, conforme aponta Arrojo, de manutenção de seus próprios princípios, dissimulada sob uma pretensa investigação dos fenômenos tradutórios, torna-se responsável pelos preconceitos cristalizados sobre a tradução, vista por certas disciplinas como um “mal necessário”, problemático por natureza. Tal postura reflete a perspectiva das teorias que relativizam o trabalho do tradutor, tomando-o não como um colaborador no processo de produção do sentido do texto, senão como um servidor, cujo trabalho limita-se à “reprodução fiel” de um dado conteúdo semântico em outra língua, na qual, é escusado dizer, o princípio de “invisibilidade” assume caráter obrigatório.

Assim, dando continuidade à reflexão acerca das principais teorias contemporâneas da tradução, com enfoque na importância do

tradutor e sua participação ativa na construção do sentido do texto traduzido, abordarei a teoria dos polissistemas, incluída, aqui, entre as teorias que relativizam o trabalho do tradutor.

2.2 TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Segundo Itamar Even-Zohar, a teoria dos polissistemas, desenvolvida em meados dos anos 70, foi inspirada por noções lançadas pelos formalistas russos e tinha como intenção a ambiciosa tarefa de descrever toda a história da tradução literária para o hebraico. De acordo com Gentzler, “a definição de Even-Zohar de polissistema é igual ao conceito de sistema de Tynjanov, incluindo as estruturas literárias, semiliterárias e extraliterárias” (2009, p. 149). Contudo, este não foi o único conceito desenvolvido por Tynjanov que Even-Zohar teria adotado, uma vez que as noções de “normas”, “evolução” e “desfamiliarização”, serviram igualmente de base para sua teoria.

O conceito fundamental da teoria dos polissistemas diz respeito à multiplicidade de sistemas que se relacionam em permanência num jogo de forças em busca da posição dominante. De modo que, no caso do sistema literário, existiria uma tensão entre o centro e a periferia, representada por uma disputa entre os gêneros literários – ditos “altos” ou “canônicos” em oposição aos “baixos” ou “não-canônicos”, nos quais estão inseridos a literatura infanto-juvenil, bem como ficções populares e obras traduzidas (cf. EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15-22).

Como lembra Gentzler “Itamar Even-Zohar não é especificamente um teórico da tradução, mas sim teórico cultural” (2009, p. 148), sendo que por mais de uma década, ele não publicou nada sobre tradução (cf. 2009, p. 148), entretanto, seu trabalho tem sido referência para os Estudos da Tradução, sobretudo em culturas emergentes ou em crise. Isso porque a noção de polissistema auxilia os estudiosos da tradução a identificar a posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário, além de lançar bases para se pensar a tradução não somente como resultado de operações linguísticas, mas também culturais e de gênero em uma relação de transferência intersistêmica, portanto, antiprescritiva.

De acordo com a teoria dos polissistemas, as formas altas e baixas estariam em constante disputa pelo centro, geralmente ocupado pelas primeiras. Entretanto, existiriam três casos em que os gêneros baixos, dos quais a tradução faz parte, poderiam ocupar a posição central, a saber, a) no caso das literaturas ditas “jovens”, ou seja, em pleno desenvolvimento, b) quando a literatura original do sistema ocupa

uma posição periférica em relação aos outros sistemas literários e, finalmente, c) em momentos de crise, que ocorreriam, por exemplo, quando há uma mudança de paradigma, uma espécie de evolução de um dado polissistema, em que o que vinha sendo produzido passa a ser considerado ultrapassado, esteticamente, por exemplo, e nesse caso os gêneros baixos, sobretudo a tradução, podem ocupar a posição central com vistas a preencher o vazio deixado por essa transformação.

Embora a teoria dos polissistemas tenha promovido uma abordagem não prescritiva da tradução, ao propor um modelo que permitisse pensar a tradução dentro de um contexto sociológico maior, alguns teóricos apontam certas incongruências em seu trabalho. Moya, por exemplo, destaca o fato de que nem sempre, como pretende Even-Zohar, que uma literatura nacional passa por momentos de crise a literatura traduzida assume uma posição central. Segundo Moya “há razões mais poderosas, como o mercado e o poder hegemônico do inglês, que Even-Zohar não leva em consideração e que, em última análise, fazem com que as coisas não sejam sempre assim” (2004, p. 140, tradução minha)¹⁶. Como argumento para sua asserção, Moya cita o caso da literatura estadunidense no fim do século XX, que passou por uma séria crise literária, e nem por isso as traduções ocuparam um lugar privilegiado dentro do polissistema literário americano, entre outras coisas, pela crença de que as traduções não se vendem tão bem nesse país (MOYA, 2004, p. 140). Pensando nisso, Moya aponta a necessidade de se aplicar com cautela os pressupostos e afirmações “universais” da teoria dos polissistemas indistintamente a todas as literaturas – orais e escritas – do mundo, ressalva, aliás, corroborada por Gentzler (2009, p. 157).

Ademais, seu método de análise, que desconsidera textos isolados e não se atém, especificamente, ao trabalho criativo do tradutor sobre a letra, visto que suas preocupações dirigem-se à *função* ocupada pela tradução na cultura-alvo e privilegia a dinâmica das relações em um contexto amplo¹⁷, não nos permite adotar uma perspectiva polissistêmica

¹⁶ “*hay razones más poderosas, como el mercado o el poder hegemónico del inglés, que Even-Zohar no tiene en cuenta y que, en definitiva, hacen que las cosas no sean siempre así*” (MOYA, 2004, p. 140)

¹⁷ Segundo Gentzler: “Diferentemente dos modelos anteriores, o sistema de Even-Zohar não é específico ao texto e não analisa textos individuais, isolados de seu contexto cultural. Para ele, um texto não alcança o nível hierárquico de determinada cultura por causa de alguma beleza inerente ou verdade eterna, mas sim (1) por causa da natureza do polissistema da cultura receptora e suas circunstâncias

em nosso trabalho, que se constrói em torno do texto traduzido, buscando classificar o *ethos* dos tradutores através de suas escolhas linguísticas.

Contudo, justifica-se a apresentação deste breve comentário sobre a teoria dos polissistemas constituindo parte da tese que visa à investigação sobre o papel e a importância do tradutor nas principais teorias contemporâneas. A partir da qual foi possível concluir que o tradutor – um tipo de *produtor*, segundo a terminologia adotada por Even-Zohar –, apesar de exercer uma função de produção, está fundamentalmente submetido às regras ditadas pelas instituições com as quais interage e condições sócio-culturais específicas. De modo que seu papel “criativo” na construção do sentido do texto, segundo a teoria dos polissistemas, não seria motivado por impulsos subjetivos e um projeto estético próprio, senão com vistas a reproduzir um discurso ideológico preexistente. O tradutor, portanto, não seria visto como um indivíduo autônomo, mas como um reproduzidor de modelos condicionados por fatores alheios à sua vontade, justificando, assim, sua classificação entre as teorias que relativizam a influência direta do tradutor na construção do sentido do texto.

2.3 TEORIA DA TRANSCRIÇÃO

Se o poeta é um fingidor, como queria
Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor.
(CAMPOS, 2013, p. 125).

A proposta de transcrição de Haroldo de Campos destoa de uma conjuntura teórica marcada por uma visão mais voltada à manutenção dos aspectos diferenciais do texto-fonte, de certa forma hierárquica, em que a tradução ocupa uma posição inferior, uma vez que a teoria da transcrição enxerga o texto traduzido como recriação, ou “criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2013, p. 5). Segundo o autor, trata-se de traduzir não o significado, mas o signo em si, de modo a contemplar sua fisicalidade, sua materialidade, ou seja, suas propriedades sonoras e imagéticas. Nesse sentido, Campos aproxima-se do mote poundiano “*make it new*” ao propor um tipo de tradução que buscava atualizar o sistema literário por via da tradução. Com efeito, tal abordagem permite desconstruir a ideia de supremacia do original e do

históricas sociais/literárias, e (2) da diferença entre certos elementos do texto e normas culturais.” (2009, p. 158).

autor, colocados em pé de igualdade com a tradução e o tradutor. Com efeito, essa nova visão problematiza a visão tradicionalista da tradução, que de acordo com Mittmann consistia em “considerar a tradução como transporte de sentidos e o tradutor como instrumento desse transporte” (2003, p. 16). Marcelo Tápia recorda que:

As observações de Haroldo de Campos enfatizam o aspecto da *transformação* do original realizada pela prática da tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados originais, mas, sim, a recriação paramórfica, em outra língua, da “entretrama das figuras fonossemânticas”, ou seja, da teia de “significantes” cujas relações internas caracterizariam mais o poema do que seus “significados”, não priorizados na abordagem tradutória. *Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação de seus elementos* (TÁPIA, Marcelo, 2013, p. XVI, grifo meu).

Portanto, suas traduções respondem a uma necessidade de reformulação da lógica vigente no sistema literário brasileiro no que diz respeito à relação entre original e tradução, conforme sugere ao afirmar que “o próprio conceito de tradução foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica” (CAMPOS, 2013, p. 78). Nesse sentido, Campos recorda que:

Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização ou – já com timbre metaforicamente provocativo – transparadisação (transluminação) e transluciferação, para dar conta respectivamente das operações praticadas com Seis Cantos do Paraíso de Dante (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido

“significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (CAMPOS, 2013, p. 78-79).

É pertinente salientar que essa transformação do pensamento tradicional, defendido por Haroldo de Campos em seus textos teóricos sobre o tema e praticado em suas traduções, foi, como toda teoria, alvo de críticas. Como citado anteriormente, Moreno, que desenvolveu a tese intitulada “Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução” (2001), aponta uma certa incoerência entre seu discurso e sua prática, ao afirmar que sua pretensa recusa aos princípios tradicionais de tradução, baseados em conceitos como fidelidade, literalidade, servilidade e neutralidade, parte, na verdade, dos mesmos princípios quando pressupõe, por exemplo, que, caso desejasse, “sua interferência poderia ser evitada e desvinculada de seus propósitos e circunstâncias” (MORENO, 2001, p. 197). Moreno afirma, ainda, que:

A “opção” de Haroldo de Campos por ser “fiel” aos aspectos formais que considera presentes nos originais; sua “opção” de “transcriar” algumas partes dos originais e não outras; e, da mesma forma, a visibilidade supostamente voluntária de Augusto de Campos no texto traduzido são, portanto, motivadas. Igualmente, a “devoração” explícita dos originais que Augusto de Campos traduz, empregando o acervo poético que valoriza é motivada. Outro tradutor que não tivesse esse tipo de comprometimento “poético” dos Campos, entretanto, não deixaria de estar sendo “visível” no texto que traduz. (MORENO, 2001, p. 198).

Portanto, visto por este ângulo, a suposta subversão dos irmãos Campos, conforme apontada por Moreno, não poderia ser tomada como “inovação na tradição”, mas “tradição na inovação”, uma vez que seguiriam os mesmos pressupostos essencialistas que pretendem combater, apenas subvertendo sua perspectiva, ou seja, não mais fiéis ao “significado do texto” – como queria a vertente tradicional da tradução – , mas ao “*próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade” (CAMPOS, 2013, p. 5, grifo do autor). O mesmo ocorreria com relação

à visibilidade do tradutor no texto traduzido, que, segundo Haroldo de Campos, existiria como uma opção, quando, na verdade, independe da vontade do tradutor, visto que toda tradução revela as escolhas de seu produtor, afinal, uma tradução fluente não indica a invisibilidade do tradutor, mas a presença deste manipulando o texto de modo a responder às exigências do mercado, por exemplo. A esse respeito, Moreno ressalta que:

o fato de os Campos considerarem a possibilidade de interferir ou não no original indica sua concepção tradicional de texto, muito próxima àquela apresentada nos textos teóricos do movimento de poesia concreta. Nessa visão, o tradutor pode controlar sua visibilidade e aparecer se quiser, e quando quiser, no texto que traduz. A própria divisão entre “traduções criativas” e “pedagógicas”, defendida especificamente por Haroldo de Campos, também corrobora essa idéia de visibilidade “voluntária”. Controlar a visibilidade do tradutor corresponderia a permitir que ele se desvinculasse de seus valores e de sua história quando realizasse a leitura/tradução, o que é infactível. (2001, p. 198).

Tais críticas, fundamentadas nas formulações de Arrojo (1992, p. 77), que apontou que o que habitualmente se considera essencial no poema, é tão somente *uma* leitura do mesmo e, portanto, não reflete sua substância absoluta, mas uma das diferentes leituras possíveis, expõem o caráter arbitrário de algumas declarações de Haroldo de Campos acerca do poder do tradutor. Além disso, a autora ainda destaca que a aceitação, praticamente unânime, tanto de suas reflexões teóricas sobre a tradução, quanto de suas traduções, provém, em partes, da notoriedade de sua pessoa, ou seja, não se trata da voz de um *tradutor* que foi merecidamente ouvida, mas de um *poeta*-tradutor previamente legitimado por sua obra poética, cujo *nome* permitiu que estas questões fossem discutidas. Portanto, suas discussões não se aplicariam ao tradutor que não possui obra poética própria, posto que a “situação dos Campos é diferente em relação à maioria dos tradutores em geral que, quando muito têm seus nomes impressos na página de rosto das obras traduzidas” (MORENO, 2001, p. 201), ao passo que “os Campos são tão aparentes ou mais aparentes que o autor traduzido” (MORENO, 2001, p. 200).

Apesar da pertinência das críticas supracitadas, é inegável a importância do trabalho de Haroldo de Campos para os Estudos da Tradução em diversos âmbitos, pois além de contribuir com sua prática tradutória para a atualização do sistema literário brasileiro, sua proposta de transcrição foi de fundamental importância para a superação da visão tradicionalista sobre o papel do tradutor na construção do sentido do texto, legitimando, portanto, seu lugar junto às teorias que valorizam o trabalho do tradutor em oposição às teorias anteriormente citadas, que relativizam o papel ativo deste agente. Afinal, seu trabalho colocou o tradutor no cerne da discussão sobre a tradução, investindo o mesmo de um poder de decisão e transformação que lhe era, via de regra, negado. De modo que seria impossível desconsiderar sua participação positiva na discussão sobre tradução no Brasil e no mundo, razão pela qual foram redigidas estas breves linhas.

2.4 A DESCONSTRUÇÃO

Ao tratar da desconstrução, diversos questionamentos me interpelam de imediato: como explicar a desconstrução se o maior representante desse pensamento, Jacques Derrida, ao fazê-lo, optou por uma determinação negativa da mesma, respondendo à pergunta: “o que a desconstrução não é? Ou, melhor dizendo, o que *deveria* não ser?” (DERRIDA, 2005, p. 21, grifo do autor), quando questionado, por seu tradutor japonês, sobre a tradução desta palavra¹⁸. Além disso, de que

¹⁸ A esse respeito, ver o texto “Carta a um amigo japonês”, traduzido por Érica Lima e inserido no livro *Tradução: a prática da diferença*, (2005) organizado por Paulo Ottoni. Além da proposta do próprio Derrida de uma definição em negativo, como forma de elucidar o que a desconstrução *não* é, diversos teóricos se inspiraram nessa perspectiva inversa na tentativa de definir o que “não” seria a desconstrução. Dentre eles, podemos citar Lima e Siscar, autores do artigo intitulado “decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida”, no qual propõem dez ensinamentos da desconstrução, a saber: “1. A desconstrução não tem guru. 2. Desconstrução não é um nome. 3. A desconstrução não é um método 4. A desconstrução não tem genealogia. 5. Desconstrução não é destruição. 6. A desconstrução não prega a fidelidade. 7. A desconstrução não prega a propriedade. 8. A desconstrução não prega a verdade. 9. A desconstrução não é a lógica do masculino. 10. “A desconstrução não é a lógica do mesmo.” (LIMA; SISCAR, 2000, p. 102). O mesmo faz Arrojo, uma das vozes mais importantes da desconstrução no Brasil, ao afirmar que “talvez seja mais adequado dizer o que *não* é “desconstrução”: não é um método, nem uma técnica e nem tampouco um modelo de crítica que possa ser sistematizado e regularmente aplicado a teorias, textos ou conceitos” (2003, p. 8).

modo referir-se à “Desconstrução”? É preciso o uso da maiúscula? Seria um método? Uma teoria? Uma metodologia de leitura e interpretação? Uma operação crítica ou analítica? Associa-se à Filosofia? À Literatura? À Política? À Psicanálise? Está diretamente ligada à tradução, enquanto prática, ou aos Estudos da Tradução, em sua forma acadêmica (e seria possível, ou viável, fazer tal separação?)?

Expostos meus principais questionamentos referentes à desconstrução, que poderiam desdobrar-se em tantos outros, buscarei, se não deslindá-los, ao menos expor, de modo sucinto, as ideias centrais desse pensamento, bem como suas implicações para os Estudos da Tradução e, sobretudo, para a desmistificação de ideias ultrapassadas e prejudiciais a respeito da tarefa do tradutor.

A começar pela designação do termo “desconstrução”, Derrida afirma tê-lo “escolhido¹⁹” com a intenção de “traduzir e adaptar” (2005, p. 22) a seus propósitos as palavras heideggerianas *Destruktion* ou *Abbau*, posto que “ambas significavam, nesse contexto, uma operação relativa à *estrutura* ou à *arquitetura* tradicional dos conceitos fundadores da ontologia ou da metafísica ocidental” (2005, p. 22). Contudo, descartou sua forma francesa – *destruction* – devido à sua redução negativa, “talvez mais próxima da ‘demolição’ nietzschiana do que da interpretação heideggeriana” (2005, p. 22). Outrossim, a própria escritura da palavra, segundo Derrida, torna-se elementar para se entender a desconstrução. Há, entre seus estudiosos, quem opte por grafá-la com inicial maiúscula, como Haddock-Lobo e Pedroso Junior, tomando-a como nome próprio e reforçando a ideia de que a desconstrução poderia ser algo delimitável, único, e, sobretudo, sistematizável, passível de ser elencado e institucionalizado. Ora, Derrida deixa evidente sua posição a esse respeito em diversas ocasiões, como no trecho a seguir, no qual reitera sua postura contrária à utilização da desconstrução em sua forma nominal:

Insisto frequentemente quanto ao fato de que não há uma desconstrução. Frequentemente, sobretudo quando ocorrem polêmicas nos Estados Unidos, fico incomodado com uma espécie de maiúscula que se põe na palavra ‘desconstrução’; eu mesmo quase nunca a escrevo no singular. Há desconstruções operando em toda a parte e elas

¹⁹ Destaquei a palavra “escolher”, pois Derrida afirma no texto “Carta a um amigo japonês” não ter certeza se a palavra “desconstrução” foi escolhida ou se impôs a ele, adaptando-se perfeitamente ao que o autor pretendia sugerir.

dependem das condições locais, específicas, idiomáticas. (DERRIDA, 1995, p. 125).

Tal declaração evidencia sua recusa a enquadrar a desconstrução nos moldes clássicos da tradição logocêntrica, postos em xeque por Derrida em seus textos, nos quais o autor questiona as bases da racionalidade ocidental. Segundo Arrojo, o projeto de desconstrução de Derrida contesta o próprio conceito de ciência e, ao fazê-lo, “atinge necessariamente múltiplas dimensões: teóricas e filosóficas, institucionais e pedagógicas, familiares e sexuais, políticas e jurídicas, teológicas e científicas” (2003, p. 9). Daí seu caráter aberto, irreduzível a um único campo do saber, cujas reflexões tocam em temas que vão desde a democracia, abordando questões referentes aos imigrantes ilegais, por exemplo, até a problematização das dicotomias clássicas da linguagem, como a distinção saussuriana entre significante e significado.

A contribuição de Derrida para os Estudos da Tradução já foi reiteradas vezes apontada, tanto no cenário internacional, como constatamos através dos escritos de Gentzler (2009), Moya (2004), Risset (1984), Broeck (1988), Culler (1983), quanto em solo brasileiro, com Arrojo (1993; 1994; 2003; 2007), Ottoni (2000; 2001; 2002; 2003; 2005; 2006), Lima e Siscar (2000), Cruz (2012), para citar somente alguns trabalhos. Gentzler, por exemplo, aponta que “todo o projeto dos desconstrucionistas é intrincadamente relevante às questões da teoria da tradução e que seu pensamento é seminal para qualquer entendimento dos problemas teóricos do processo de tradução” (2009, p. 185). Isso porque, apesar de não tratar exclusivamente de questões referentes à tradução, esta se coloca a Derrida como um ponto essencial à linguagem e à filosofia em si, como deixa patente quando afirma que a origem da filosofia é a tradução ou a tese da traduzibilidade.

Ao compararmos a perspectiva tradicional dos Estudos da Tradução, a qual estruturou seu pensamento na crença da existência de um significado estável e transportável de uma língua-fonte para uma língua-alvo, sem a interferência do tradutor, mero transportador de carga semântica, com a visão desconstrutivista derridiana, a dissonância entre tais visões evidencia o caráter subversivo e inovador desta última. A começar pelo questionamento da própria concepção de signo linguístico que, segundo Derrida foi construído de maneira problemática através da distinção hierarquizante entre significante e significado, herança de um logocentrismo que é, igualmente, um fonocentrismo (1967, p. 23). A esse respeito, afirma Rajagopalan que:

Num primeiro momento chama-se a atenção para o caráter hierárquico da oposição “significante-significado” que é normalmente apresentada como se fosse horizontal e paritária. Derrida o faz, lembrando como a própria distinção encontra-se inserida no contexto do fonocentrismo que norteia todo o pensamento saussuriano. Ou seja, o que leva Saussure a prestigiar a fala em relação à escrita, a hierarquizar, portanto, a oposição “fala/escrita”, é a mesma que torna irredutivelmente hierárquica também a oposição “significado/significante”, a despeito de todos os possíveis desmentidos e todo o esforço no sentido de apresentá-la como não-hierárquica. O fonocentrismo, neste momento exato, abre as portas para o logocentrismo — porque afirmar a primazia da fala em relação à escrita constitui pleitear a primazia do significado sobre o significante. (2003, p. 27).

Contudo, vale lembrar que Derrida não tenciona simplesmente rejeitar as noções de significado e significante, antes busca desconstruir a supremacia deste sobre o primeiro, apontando, assim, o caráter obsoleto de sua construção tradicional. Desse modo, além de problematizar a noção de signo como preconizado por Saussure e por outros estruturalistas, Derrida, conseqüentemente, põe em jogo a própria concepção de original e tradução. Afinal, quando o autor afirma que “não existe signo linguístico antes da escrita” (1967, p. 26, tradução minha)²⁰ está, paralelamente, tomando o produto da tradução como outro original, posto que não existe um significado que anteceda a escrita e que ocuparia uma posição de predecessor superior que devesse ser recuperado, como pretendia a tradição logocêntrica. Com isso, a tradução se liberta de suas amarras habituais, revertendo, assim, sua condição de inferioridade em relação ao original, no qual residiria um conteúdo estável e imutável. Sob novas configurações, torna-se possível relacionar texto-fonte e texto-alvo equitativamente, como sugere Gentzler ao afirmar que:

²⁰ “*il n’y a pas de signe linguistique avant l’écriture*” (DERRIDA, 1967, p. 26).

Derrida, de fato, “baseia” sua “teoria” de desconstrução ou não identidade, ou não presença na não representatividade. O que existe, segundo Derrida, são diferentes correntes de significação – incluindo o “original” e suas traduções em uma relação de simbiose – suplementando-se mutuamente, definindo e redefinindo uma fantasmagoria de igualdade, que nunca existiu nem jamais existirá como algo fixo, compreensível, conhecido ou entendido. Essa fantasmagoria, produzida por um desejo de alguma essência ou unidade, reprime a possibilidade de haver sempre alguma coisa em movimento, em fluxo, “em ação”, fugidia no próprio processo de tentar se definir, falar de si ou se fazer presente. (2009, p. 185-186).

A desconstrução da oposição binária original/tradução implica, por consequência, uma relativização da autoridade do original e uma valorização do ato tradutório, cujo produto passa a ser concebido como uma escrita produtiva, como a “*transformación de una obra en constante proceso de mutación, y no en oposición al original*” (MOYA, 2004, p. 174-175). Nesta nova perspectiva, não somente o produto da tradução vê-se, destarte, valorizado, como também seu agente, o tradutor, não mais apontado como figura secundária, mero reproduzidor de um sentido preconcebido, mas como participante ativo na construção do sentido do texto. A esse respeito, as palavras de Moya mostram-se esclarecedoras ao afirmar que:

A desconstrução revaloriza, portanto, a tradução, pois, como qualquer leitura, é um ato de criação que devolve sua força e vitalidade originárias ao original e de alguma forma a completa. E, conseqüentemente, revaloriza também o papel do tradutor, alguém capaz de criar – no sentido de ser original –, e de transformar a plurissignificação do original em outro texto carregado, por sua vez, de múltiplos significados em uma língua e cultura diferentes. O tradutor não terá mais que se ocupar

da utópica [...] tarefa de equivalência. (2004, p. 191, tradução minha)²¹.

Contudo, é importante ressaltar que a relativização do original, sobretudo, através da desconstrução da ideia de um sentido único e transportável, não implica uma proliferação ilimitada de toda e qualquer leitura (aqui entendida no sentido de interpretação que tenha por finalidade a tradução). Por essa razão, Derrida lança mão do conceito de “transformação regulada”, “*lo que implica en cierto modo poner algún elemento de control – llámese como se quiera – al posible abuso y violación del original por parte del traductor*” (MOYA, 2004, p. 183). Essa transformação regulada, que se adequaria melhor à noção de tradução enquanto escrita produtiva e não como simples transporte de significados puros, exige do tradutor uma leitura atenta do original com vistas à *construção* do sentido e não simplesmente *reprodução* de um significado prévio. Afinal, segundo Derrida, a tradução, enquanto prática da “diferença²²”, não restitui nem copia, mas aumenta e modifica o original, assegurando, assim, sua sobrevivência em contínua transformação e expansão.

Longe de elencar todas as contribuições deste filósofo para os Estudos da Tradução, e para os estudos da linguagem em geral, espero ter esboçado, nestas breves linhas, a importância da reflexão desconstrutivista para a superação – ou pelo menos problematização –

²¹ “*La deconstrucción revaloriza, por tanto, la traducción, porque, como cualquier lectura, es un acto de creación que devuelve su fuerza y vitalidad originarias al original y de alguna forma la completa. Y en consecuencia, revaloriza también el papel del traductor, alguien capaz de crear – en el sentido de ser original –, y de transformar la plurisignificación del original en otro texto cargado a su vez de múltiples significados en una lengua y cultura diferentes. El traductor ya no se tendrá que ocupar de la utópica [...] tarea de la equivalencia*” (2004, p. 191).

²² Minha proposta de tradução para a complexa e emblemática “*différance*” derridiana, na qual o autor brinca com o termo *différence*, alterando uma letra para criar o neologismo homófono, *différance*, segundo Gentzler, “para se referir não ao que existe (língua), e sim ao que não existe, questionando qualquer abordagem ontológica que tente determinar uma noção de ser baseada em presença” (2009, p. 197). Com isso, Derrida ilustra a desconstrução da primazia do significante sobre o significado, posto que, neste caso, a transformação faz-se acessível somente pela escrita, ínvio à fala. Segundo Ottoni (2000), o termo já foi traduzido no Brasil por “diferência” pela tradutora Maria Beatriz Nizza da Silva no livro *A escritura e a diferença* (1971), mantido, aliás, em *Gramatologia* (1973), na tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. Contudo, optei por “diferença” a fim de manter a homofonia com o substantivo “diferença”, seguindo, assim, o mesmo princípio gráfico do termo francês.

da concepção tradicional de tradução, razão pela qual justifica-se sua classificação entre as teorias²³ que reconhecem e valorizam a influência do tradutor na construção do sentido do texto e encontra-se na fundamentação teórica desse trabalho, guiando nossa leitura das traduções. Vista pela perspectiva desconstrutivista, a tradução não mais se constrói em torno do conceito de equivalência, dado o rompimento da relação de dependência entre original e tradução. Dessa forma, o tradutor vê-se *liberado* da opressão da existência de um significado definitivo, estável e transportável, sendo-lhe, finalmente, reconhecido o papel de autor, responsável pela transformação e sobrevivência do original.

2.5 TEORIAS FEMINISTAS

Durante os últimos setenta anos, tanto a reflexão teórica sobre a tradução quanto a sua prática passaram por profundas mudanças. No que tange à prática tradutória, as transformações mais significativas referem-se à visibilidade do tradutor, assegurada, em partes, graças à Lei dos Direitos Autorais, que exige que o nome do tradutor figure na tradução, o que, via de regra, não acontecia, retirando-o, assim, de um anonimato absoluto. Contudo, se sua visibilidade social está assegurada, o mesmo não ocorre com a visibilidade *textual*, esta controlada por uma série de exigências próprias à concepção tradicional de tradução, tais como o conceito de fidelidade, equivalência etc. Por outro lado, diversas teorias da tradução têm sido desenvolvidas com o intuito de problematizar tais conceitos, como é o caso da transcrição haroldiana, da desconstrução derridiana e, certamente, das teorias feministas.

Surgidas nos anos 70, Dépêche (2000) aponta duas principais vertentes de traduções feministas, a primeira, americana, representada por Suzanne Jill Levine, tradutora da obra *La Habana para un infante difunto*, de Guillermo Cabrera, ao lado da Escola Canadense, mais conceituada e que teve seu auge nos anos 90. Apoiando-se na

²³ Como foi postulado neste subcapítulo, a desconstrução não se apresenta como uma teoria, método, nem tampouco pretende ser sistematizada e rotulada em termos acadêmicos, contudo, como foi dito no início deste capítulo, a apresentação das principais teorias da tradução aqui proposta busca distinguir as teorias que relativizam, e até censuram, a participação ativa do tradutor na construção do sentido do texto das teorias que reconhecem a inevitabilidade da mediação do tradutor, não vendo nisso um ponto negativo, mas uma constatação que deve ser reiterada e valorizada com vistas a desconstruir a imagem inferiorizada comumente atribuída ao tradutor.

desconstrução²⁴, as tradutoras feministas encaram a tradução, sobretudo, como uma leitura participativa, um ato colaborativo, no qual a participação ativa da tradutora tem como objetivo maior a inscrição do corpo feminino no texto traduzido, como lembra Dépêche ao afirmar que “Já nos anos 1980, a feminização linguística inscreveu-se como uma vontade das mulheres de tornarem-se visíveis na língua”. (DEPECHE, 2000, p. 172). Ainda reiterando a herança derridiana, Chamberlain aponta que:

o que é essencial numa teoria feminista de tradução é a prática governada por aquilo que Derrida chama de *double bind* (duplo vínculo) – não modelo binário. Essa teoria deveria apoiar-se não no modelo da luta edípica na família, mas no duplo fio da navalha como colaboração, em que autor e tradutor trabalham juntos, tanto no sentido de cooperação quanto de subversão. (2005, p. 56)

Contudo, trata-se de dar voz não somente à tradutora de maneira individual, mas à mulher de modo geral, buscando, com isso, retirá-la da clausura em que foi colocada pelo mundo androcêntrico. Por essa razão, as teorias feministas da tradução não poderiam limitar sua reflexão a questões puramente linguísticas, visto que as implicações textuais, nesse caso, são um reflexo de uma sociedade patriarcal que limita, quando não exclui, a participação da mulher em diversas instâncias, exigindo, assim, que a tradução seja, antes de mais nada, um ato político. Como salienta Dépêche:

Engajamento no encontro dos caminhos do sócio-político e do linguístico-artístico, esta postura se revela uma espécie de ativismo literário paralelo, que poderia varrer séculos de invisibilidade notória, da mulher e da mulher-tradutora. (2000, p. 171)

²⁴ A esse respeito, as palavras de Moya são esclarecedoras: “A desconstrução serve também de base às feministas, teóricas e práticas da tradução, de modo a não ver a tradução curvando-se sempre à ideia tradicional de equivalência, mas como uma forma de escrita” (2004, p. 198, tradução minha). “*La desconstrucción les sirve también de base a las feministas, teóricas y prácticas de la traducción, para no ver la traducción doblegándose siempre y en cada momento a la idea tradicional de equivalencia, sino como una forma de escritura.*” (2004, p. 198).

Dessa forma, conscientes da limitação imposta por séculos de dominação e silenciamento, as tradutoras feministas decidem reivindicar o direito à palavra. Para fazê-lo, as tradutoras reclamam o direito de intervir na produção do sentido do texto, assumindo, assim, o papel do autor, corrigindo ou subvertendo o que consideram inadequado, como é o caso, por exemplo, das intervenções radicais (*hijacking*) de Susanne Lotbinière-Harwood na obra *Lettres d'une autre*, de Lise Gauvin, pelas quais foi acusada de “sequestrar” a obra da autora, como assinala Dépêche ao apontar que “de fato, suas intervenções são numerosas e audaciosas, na procura de ‘corrigir’ o texto francês cada vez que não reflete a realidade feminina na língua e no social” (DÉPÊCHE, 2000, p. 177).

Ao transformar o original em um texto explicitamente híbrido, no qual é possível notar a presença da tradutora agindo ao lado do(a) autor(a), a tradução se configura pelo viés da alteridade. De modo que é impossível ignorar a importância da prática de tradução feminista, assim como de sua reflexão teórica, na valorização do papel do tradutor, uma vez que:

Um dos grandes desejos da prática tradutória feminista é o de reforçar a visibilidade do tradutor – como se até agora tivesse sido invisível – e, conseqüentemente, tirar das catacumbas tanto a mulher, e as mulheres que separadas de seu epicentro caíram no abismo da invisibilidade, quanto a tradução, e assim a ambas do domínio do masculino e do texto original (MOYA, 2004, p. 198, tradução minha)²⁵

Como salienta Moya, além da inegável importância de tal prática para a visibilidade do tradutor, bem como da mulher tradutora e, conseqüentemente, da mulher de modo geral, as teorias feministas impugnaram a hegemonia masculina, apontando a violência da exclusão da mulher na prática intelectual literária, atitude sustentada, segundo Bassnett, pela ideia de que “*there have never been any great women*

²⁵ “Uno de los grandes deseos que alberga la practica traductora feminista es el de reforzar la visibilidad del traductor – como si hasta ahora hubiera sido invisible – y, en consecuencia, sacar de las catacumbas tanto a la mujer, y a las mujeres que separadas de su epicentro cayeron en el abismo de la invisibilidad, como a la traducción, y así a ambas del dominio masculino y del texto original” (MOYA, 2004, p.198).

geniuses' line of thinking” (BASSNETT, 1992, p. 63). Posicionamento dominante até então e que começou a ser combatido através das teorias feministas nos anos 70. Contudo, vale salientar que tais teóricas, bem como Julia Kristeva, Hélène Cixous, Lucy Irigaray, entre tantas outras, não pretendiam operar uma inversão à norma corrente, colocando a mulher numa suposta posição “privilegiada” em detrimento dos homens, mas sim problematizar o pensamento binário homem/mulher, e seus derivados masculino/feminino, pai/mãe, a partir dos quais originam-se os conflitos de gêneros, como aponta Bassnett ao sustentar que:

A rejeição de Cixous no que concerne à oposição binária masculino e feminino leva a uma reformulação da velha hierarquia que colocou a mulher abaixo do homem. Homem, o Original, erguido sobre a Mulher, a Tradução, criada (segundo uma das versões bíblicas da Criação pelo menos) da costela do homem. (BASSNETT, 1992, p. 65, tradução minha)²⁶

A imagem da tradução, feminina, em oposição ao original, masculino, como indica Bassnett no trecho supracitado, sinaliza uma relação textual profundamente ancorada em questões de gênero, na qual o papel produtivo é sempre associado ao masculino – o original, o tradutor – ao passo que as representações femininas limitam-se a um trabalho *reprodutivo*, secundário e inferior, como aponta Chamberlain:

Como mostra a pesquisa feminista, em diversas áreas, a oposição entre trabalho produtivo e reprodutivo determina o modo como os valores de uma cultura atuam: esse paradigma descreve originalidade e criatividade em termos de paternidade e autoridade, relegando à figura feminina uma série de papéis secundários. (CHAMBERLAIN, 2005, p. 38).

A autora abordou tais questões no texto “Gênero e metafórica da tradução” (1998), traduzido por Norma Viscardi (2005), no qual a

²⁶ “Cixous’ rejection of binary opposition between male and female leads on to a reformulation of the old hierarchy that placed woman lower than man. Man, the Original, towered over Woman, the Translation, created (according to one of the Biblical versions of the Creation at least) from man’s rib” (BASSNETT, 1992, p. 65).

questão de gênero é discutida através de uma série de evidências retiradas das metáforas relacionadas à tradução, que deixam transparecer uma relação intrínseca entre os processos de criação, associados ao homem, e recriação, relegado à mulher. Tal círculo vicioso é exatamente o que a autora busca combater ao expor os malefícios da manutenção de tal pensamento, que possui sérias consequências éticas, tais como a impossibilidade de uma relação igualitária entre os dois sexos, a inferioridade da tradução, problemas com os direitos autorais etc. (cf. 2005, p. 43).

É importante salientar que grande parte das tradutoras feministas são, igualmente, professoras universitárias, teóricas e críticas de tradução que promovem uma reflexão sobre a relação entre gênero e tradução em diversos âmbitos, apontando uma rede complexa de interdependência que demanda uma ação conjunta para a superação e transformação de um quadro profundamente enraizado e prejudicial tanto à mulher quanto à tradução. Por essa razão, as tradutoras feministas utilizam-se de técnicas e procedimentos de tradução a fim de reverter tal quadro e dar voz à mulher. Trata-se, portanto, de uma atividade política que tem por objetivo marcar a presença da mulher na língua escrita, de modo que o feminino esteja visivelmente presente na letra, como sugere Lotbinière-Harwood (1989) em seu prefácio à tradução de Lise Gauvin.

Toda a discussão promovida pelos Estudos da Tradução ao longo dos anos acerca do papel do tradutor na construção do sentido do texto, bem como sobre os conceitos de fidelidade e equivalência, provou que não existe tradução silenciosa, neutra e imparcial. O tradutor participa inevitavelmente da obra traduzida, deixa-se entrever mesmo quando pretende tornar-se “invisível”. Portanto, a questão que nos cabe não seria mais “estar ou não estar” presente, senão de que maneira se dá tal presença.

E no caso das tradutoras feministas, as estratégias utilizadas para alcançar seus objetivos configuram uma espécie de “sobre-tradução”, na qual estas intervêm no texto de modo a desconstruir ou desestabilizar uma língua essencialmente patriarcal, fruto de uma sociedade androcêntrica. Para fazê-lo, utilizam desde paratextos, tais como prefácios, posfácios e notas de rodapé, até intervenções diretas no texto, tais como a feminização de termos até então utilizados somente em sua forma masculina, como ocorre, por exemplo, com o termo francês *auteur* que, como tantos outros nomes de profissão, é utilizado indiscriminadamente em sua forma masculina, e que certas tradutoras feministas optam por grafar com a marca do feminino, a saber, *auteure*.

Além de operar inversões em frases nas quais o masculino comumente vem primeiro, como “o homem e a mulher”, transformado em “a mulher e o homem”, o uso de procedimentos irônico-paródicos, como é o caso de Levine (1979) em sua tradução da obra de Guillermo Cabrera, *La Habana para un infante difunto*, na qual a tradutora subverte ironicamente várias passagens da obra de modo a denunciar o machismo arraigado desta, como no trecho em que traduz “*fines de siglo*” por “*the gay nineties*”, aludindo diretamente à homossexualidade do narrador, ou ainda quando traduz a frase “*no one man can rape a woman*” por “*no wee man can rape a woman*” (cf. MOYA, 2004, p. 200-205), a criação de neologismos, entre outros.

Contudo, como toda teoria, esta não está isenta de críticas. No caso das teorias feministas da tradução, Moya questiona, primeiramente, um excessivo trabalho de transformação do texto-fonte, a ponto de perder de vista seu referente, como destaca ao afirmar que “*Lo contraproducente de esta técnica es que el exceso de visibilidad de la traductora relega al autor a la invisibilidad y el texto al silencio*” (MOYA, 2004, p. 205). Moya aponta, igualmente, o fato de que a inexistência de um sentido fixo, de um conteúdo transportável, visão há muito desconstruída, não significa que toda e qualquer leitura seja adequada. Segundo o autor (2004, p. 200), a crítica que pode ser feita às praticantes da tradução feminista diz respeito a uma interpretação infinita, que tornaria excessivamente instável tanto o ato de leitura quanto a escrita.

Dessa forma, em sua tentativa de superar os modelos tradicionalmente falocêntricos, nos quais a mulher é constantemente rebaixada, como comprova uma das mais famosas e antigas metáforas da tradução, *les belles infidèles*, que insinua que as mulheres, assim como as traduções, são belas *ou* fiéis, mas descarta sua coexistência, apontando a infidelidade como ato inerente à mulher, acabam por incorrer em semelhante erro ao praticar uma tradução igualmente violenta, como indica Arrojo ao afirmar que “ao invés de se opor frontalmente à ‘violência’ das teorias que rejeita acaba por endossar algumas das mesmas estratégias que tanto combate nas concepções de ascendência patriarca” (ARROJO, 1995, p. 67).

Porém, a incoerência apontada por Arrojo nas teorias feministas da tradução, que buscam desconstruir uma tradição de violência utilizando-se da mesma arma, não significa que estamos diante de uma teoria de natureza utópica, como poderia suscitar uma leitura superficial dos fatos, mas antes revela a dificuldade de sair desse círculo vicioso, e por que não dizer belicoso, que envolve os Estudos da Tradução.

Enquanto Susan Bassnett, ao ser requisitada a propor uma metáfora para o futuro, que não se fundasse em argumentos sexistas e colonialistas, apresenta “*an orgasmic theory of translation, in which elements are fused into a new whole in an encounter that is mutual, pleasurable and respectful*” (BASSNETT, 1992, p. 72), Arrojo ressalta a inevitabilidade de uma parcela de violência em toda e qualquer teoria e tradução, uma vez que ambas fundam-se na ideia de substituição e transformação (seja por outra teoria, no caso da primeira, ou por outra língua, no caso da tradução), por isso sugere que, antes de buscarmos eliminar ou ignorar tudo que não nos agrada ou não nos serve diretamente, reconheçamos tais aspectos em nosso próprio pensamento. A dificuldade maior, portanto, não estaria em propor mudanças que julgamos positivas, mas em assumir nossas próprias falhas e refletir sobre suas implicações.

3 OS ESCRITORES E A TRADUÇÃO NA EDITORA GLOBO ENTRE OS ANOS 30 E 60

Neste capítulo, será realizada uma breve apresentação do contexto histórico-cultural da época, com base nas obras de críticos tais como Sônia Amorim (2000), Osman Lins (1979), Bertaso (1993), Verissimo (1996), Wyler (2003), Hallewell (1985) etc., de modo a reunir informações que auxiliarão a análise da tradução da *Recherche*. Outrossim, terá espaço privilegiado nesta seção a apresentação da trajetória profissional e pessoal dos autores envolvidos na tradução da *Recherche*, a saber, Mario Quintana, Manuel Bandeira, Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira. Além de dedicar um subcapítulo à vida e obra de Marcel Proust, no qual serão abordadas questões referentes às suas características enquanto escritor literário, mas também como memorialista, *pasticheur* e tradutor, para que a análise da tradução da *Recherche* não seja reduzida a possíveis distanciamentos entre texto-fonte e texto-alvo, mas que contemple de maneira aprofundada as relações conceituais envolvidas na operação tradutória, através da investigação e comparação da visão dos autores aqui estudados no que concerne à literatura, à tradução e ao fazer poético de modo geral.

3.1 A LIVRARIA DO GLOBO

A Livraria do Globo possui uma importância incontestável para a história do livro no Brasil. Afinal, trata-se de uma editora pioneira, localizada fora do eixo Rio-São Paulo, com uma trajetória marcada pela publicação de grandes grandes títulos tanto de autores nacionais, quanto estrangeiros. Sob o comando de Laudelino Pinheiro Barcellos, em parceria com Saturnino Alves Pinto, no ano de 1883, a Livraria do Globo finca raízes na Rua da Praia, nº 268, no centro de Porto Alegre. Nessa época, a Livraria funcionava como uma espécie de comércio, onde vendia-se artigos de papelaria. Apesar do expediente excessivo, das 6:30 às 22:00, seis dias por semana, e uma clientela modesta, porém crescente, Saturnino Pinto não vê um futuro promissor para o estabelecimento e decide romper a sociedade em busca de algo mais lucrativo, deixando o controle a Laudelino, que logo comprou o imóvel e expandiu o negócio.

Alguns anos depois, em 1892, Laudelino contrata José Bertaso, na época um garoto de 12 anos, filho de imigrantes italianos, que mudará os rumos da empresa, como indica José Otávio Bertaso ao

afirmar que “a atuação e a política da Livraria do Globo estão nitidamente associadas à pessoa de meu avô José Bertaso, que ingressou na empresa em 1892, aos 12 anos de idade, como servente, varredor, aprendiz de caixeiro, enfim, pau pra toda obra.” (1993, p. 53). E, assim, o garoto Bertaso cresceu, literalmente, na Livraria, onde trabalhava em tempo integral. Nessa época, Porto Alegre havia dado um salto imenso rumo à modernização, se comparada ao momento da abertura da Livraria, como aponta Hallewell:

Já em 1891 o número de bancos em Porto Alegre subira para dez. Entre 1896 e 1906, a cidade foi dotada de faculdades de engenharia, direito e medicina e farmácia e, neste Estado marcial ao máximo, de sua própria academia militar. (1985, p. 310).

O tino comercial dos empresários fazia com que estivessem sempre em busca de novidades que otimizassem o trabalho tipográfico. Segundo Amorim, “Graças a essa ampla visão, importam e introduzem em Porto Alegre, em 1909²⁷, a primeira linotipo” (2000, p. 24). Destarte, autores conceituados começam a enviar seus originais à Livraria, que não para de expandir.

Com o falecimento de Laudelino Barcellos, em 1917, Bertaso torna-se sócio da Livraria do Globo, que passou a se chamar Barcellos, Bertaso & Cia., ao lado dos herdeiros de Laudelino, porém logo assumiu a direção, dada sua experiência de 28 anos de serviços (*cf.* BERTASO, 1993, p. 53). Nessa época, Porto Alegre era uma cidade em pleno desenvolvimento, com uma intensa vida cultural, repleta de cinemas, bares, cafés, livrarias, onde desfilavam intelectuais como Augusto Meyer e Theodomiro Tostes.

Tendo como orientador literário da casa Mansueto Bernardi, diversos autores rio-grandenses foram publicados. Entre 1924 e 1930 foram editados cerca de 130 títulos (*cf.* AMORIM, 2000, p. 32). No entanto, Amorim aponta que:

²⁷ É interessante notar que os empresários acompanham a evolução da cidade, que se mostra um local promissor, onde “A educação nos níveis inferiores expandiu-se a tal ponto que, em 1908, o Rio Grande do Sul podia orgulhar-se de ter proporcionalmente mais crianças em idade escolar realmente frequentando a escola do que qualquer outro Estado do Brasil: 228 mil em comparação com os 162 de São Paulo”. (HALLEWELL, 1985, p. 310).

Para alcançar seus objetivos ambiciosos, Mansueto Bernardi vai, aos poucos, formando uma equipe de profissionais para os serviços gráficos e editoriais, composta de artistas gráficos (ilustradores, capistas), tradutores, editores de texto e revisores do mais alto nível, muitos deles estrangeiros recém-chegados ao Brasil após a Primeira Guerra (2000, p. 34).

A partir de 1930, a editora passa a ocupar uma posição relevante no setor de literatura traduzida. É neste período que surge a Revista do Globo que, segundo Amorim, “serve, certamente, de sustentação às edições da Globo, sendo claramente um instrumento de *marketing* editorial” (2000, p. 35). É curioso notar que Bernardi, somente dois anos após o surgimento da Revista, em 1931, a pedido de Getúlio Vargas²⁸, vai para a Casa da Moeda, deixando vago o cargo que será ocupado por Erico Verissimo. A contratação de Verissimo foi um feliz acaso, como conta o próprio em seu livro, *Um certo Henrique Bertaso*:

Aproximava-se o fim do ano, o dinheiro que eu trouxera comigo minguava e eu continuava desempregado. Uma tarde, porém, à porta da Livraria do Globo, encontrei Mansueto Bernardi, então diretor da Revista do Globo e que, como os jornais já haviam noticiado, preparava-se para ir dirigir a Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, a convite de seu amigo Getúlio Vargas. [...] Bernardi me reconheceu.

²⁸ A convocação de Bernardi por Getúlio Vargas não foi única, tendo este levado consigo diversos amigos gaúchos ao Rio, conforme indica Hallewell: “O Rio Grande do Sul projetou-se no cenário nacional quase da noite para o dia com a revolução de 1930, quando, em 31 de outubro, a cavalaria gaúcha do exército revolucionário, simbolicamente, deu de beber a seus animais nos chafarizes da capital federal. Na esteira deles, o presidente gaúcho (e *habitué* da Livraria Globo) Getúlio Vargas, – como que um Mussolini em sua marcha sobre Roma – chegou confortavelmente ao Rio de trem, quando tudo já estava sob controle e com total segurança. Naturalmente, os altos cargos foram destinados a seus amigos gaúchos: nos de ministro eles superaram em número os indicados de qualquer outro Estado, terminando efetivamente com o domínio café-com-leite do governo brasileiro pelos paulistas e mineiros.” (1985, p. 312). Vale lembrar que Vargas está intimamente ligado à criação da Revista do Globo, juntamente com Graça Aranha, porém as circunstâncias de tal participação são incertas, o fato é que a figura de Vargas permanece vinculada à Globo.

Vamos publicar no próximo número da Revista o seu conto Chico, com a sua ilustração – disse ele. Olhou-me com seus olhos venezianos e, depois de algum tempo, murmurou: - Você escreve, traduz, desenha... Seria o homem ideal para tomar conta da Revista do Globo no futuro.

Por que no futuro – repliquei – se estou precisando dum emprego agora? (1996, p. 20-21).

A situação financeira de Verissimo leva-o a aceitar o cargo, mesmo sem ter interesse particular pelo mundo editorial, tampouco conhecimentos sobre o *métier*, como revela ao afirmar ter mentido para Bernardi quando questionado se entendia de “cozinha” de revista²⁹. Em todo o caso, suas habilidades são extremamente úteis para a revista, que encontra na pessoa de Verissimo um “faz tudo” que consegue, com sua perspicácia, tocar a revista sozinho:

Em cima de minha mesa achavam-se os meus melhores colaboradores: a tesoura e o vidro de goma-arábica. Não havia verba para pagar colaborações. Eu tinha de encher revista praticamente sozinho, pirateando publicações alheias, de preferência estrangeiras. (VERISSIMO, 1996, p. 25).

A prática da pirataria foi, durante muito tempo, corrente na editora, conforme relata o próprio Verissimo (1996, p. 26). Porém, não havia muito o que se fazer para preencher a revista, sem acesso aos direitos dos textos. Aos poucos, Verissimo foi-se afastando da Revista, que passou à direção de Souza Júnior. Verissimo não lembra exatamente o ano de seu desligamento (1996, p. 40), a pedido de Henrique, que lhe oferecera duzentos mil réis por mês, pagos de seu bolso, para trabalhar como conselheiro literário da editora. Começou, então, a sugerir autores estrangeiros contemporâneos para serem traduzidos, muitos deles pelo próprio Verissimo, que atuava mais próximo de Henrique, acumulando responsabilidades. Conforme relata, “ao cabo de alguns anos a ‘nossa’ editora era conhecida em todo o país. Henrique organizara uma boa rede

²⁹ Na ocasião, Verissimo responde: “Claro - menti. Na realidade, nunca havia entrado numa tipografia. Não conhecia nem de vista uma linotipo. Não tinha ideia de como se fazia um clichê ou se armava uma página. Mas o importante mesmo é que tinha conseguido um emprego! Foi assim que entrei para a Família Globo.” (1996, p. 21).

de distribuição. Os livros com a chancela da Globo eram visto em quase todos os recantos do Brasil” (VERISSIMO, 1996, p. 46).

A Editora Globo surge em 1931, quando Henrique decide ampliar o setor editorial da empresa, que até então havia se dedicado majoritariamente à publicação de escritores rio-grandenses, livros didáticos e algumas traduções. Nesse ínterim, Erico publica seu primeiro livro, *Fantoches* (1932), por conta da Casa, com uma tiragem de mil e quinhentos exemplares, segundo o autor, através do “gesto muito amigo de Henrique” (1996, p. 33); no ano seguinte, será a vez de *Clarissa* (1932). A dedicação de Erico à empresa é laudável, além de trabalhar durante o dia na Editora, à noite, dedica-se às traduções e aos finais de semana avança em seus próprios livros. É, também, nessa época que surgem as coleções, que facilitaram a circulação e a venda das traduções, conforme sugere Amorim ao afirmar que:

A coleção é mais um elemento facilitador da edição. Por meio de coleções, os livros, enquanto objeto, são padronizados: formatos, diagramação, papel, tipologia, programação visual de capa e miolo são previamente determinados e aplicados para todos os originais da coleção, o que elimina grande parte do trabalho de produção. (2000, p. 72).

Sabe-se que a opção da Editora Globo por dedicar-se com afinco à tradução possuía motivações práticas decorrentes de sua situação geográfica: longe do eixo Rio-São Paulo, os poucos autores nacionais publicados eram do Rio Grande do Sul, visto que os grandes escritores encontravam-se no Rio de Janeiro e eram publicados, sobretudo, pela José Olympio³⁰. Ademais, o limite orçamentário da casa inviabilizava o desenvolvimento de um projeto sólido de literatura nacional, de modo que a opção por se dedicar à literatura traduzida era, sobretudo,

³⁰ Maurício Rosenblatt foi um dia mandado por Bertaso ao Rio de Janeiro com o projeto de melhorar a imagem da editora Globo entre os grandes escritores nacionais. Porém, tal viagem mostrou-lhe a dificuldade em captar tais autores, que preferiam ser publicados por grandes editores do Rio, conforme aponta Verissimo: “Com suas excepcionais qualidades humanas, Maurício fez amigos entre intelectuais e gente de imprensa, realizando um belo trabalho (foi ele quem trouxe para a Globo o Mar Absoluto da grande Cecília Meirelles); mas convenceu-se – realista que é – de que os melhores escritores do país encontravam facilmente editores no Rio e em São Paulo. O que sobrava para a nossa editora – com algumas exceções, é claro – era uma espécie de ‘segundo time’” (1996, p. 69).

estratégica. É nessa época que surgem as coleções, cujo esquema funcionava da seguinte forma:

Em cada uma de suas filiais, um departamento de vendas porta a porta foi organizado e começou a vender, encadernados, também os livros de coleções como a Nobel, a Tapete Mágico, Os Grandes Processos da História, A Comédia Humana, de Balzac, a coleção do Fundo de Cultura, as Vidas Ilustres, de Henry Thomas, as obras de Karl May em diversas séries de dez volumes e obras técnicas, entre outras o Manual do Engenheiro (BERTASO, 1993, p. 44).

Nos anos 40, Mauricio Rosenblatt assume o cargo de secretário da Globo a pedido de Verissimo. Entre suas obrigações estão a aquisição de direitos autorais e a organização das edições, além de coordenar o trabalho dos tradutores e o pagamento das traduções. É graças a Rosenblatt que Paulo Rónai torna-se colaborador da Globo, tendo, mais tarde, coordenado a tradução da monumental *La Comédie Humaine*, de Honoré de Balzac.

Porém, no final dos anos 40, começam a surgir mudanças que afetarão profundamente a estrutura da Globo. Em 1948, com a morte de José Bertaso, os herdeiros decidem transformar a empresa em sociedade anônima, além de ampliar as instalações, transformar a sede da Livraria, localizada na rua da Praia, “num verdadeiro *shopping* onde diversas seções visam atender a um variado público consumidor” (AMORIM, 2000, p. 53) e lançar o Linguaphone, método britânico de ensino de línguas com recursos audiovisuais. Segundo Amorim, “*nenhuma das medidas tem como preocupação a editora*” (2000, p. 53 grifo da autora), que sofre as consequências dessa desatenção e começa a diminuir o número de publicações a partir dos anos 50, desaceleração irreversível:

Uma ligeira observação de alguns números mostrará nitidamente o desvio de rumo da empresa. Se em dezenove anos – entre 1931 e 1950 – a editora publicou cerca de 1063 títulos, com 31% (338 títulos) de literatura traduzida, em 35 anos – de 1951 a 1986 – as edições despencaram em 50%! Nesse período foram editados cerca de 521 títulos (numa média de 14,8 títulos por ano, quando só em 1940 foram

editados 187!), dos quais 86 de traduções de literatura estrangeira (17% do total). (AMORIM, 2000, p. 54)

Após a morte de José Bertaso, a Livraria passou a ser dirigida por seu filho Henrique e seus irmãos José e Paulo, porém Paulo, por motivos de saúde, foi afastado e passou a cuidar da filial de Pelotas. O único colaborador que não fazia parte da família Bertaso era Dorval Correia, diretor de compras. Apesar de suas vantagens, o negócio em família trouxe diversas divergências entre as duas gerações, e “A rotina administrativa da Livraria do Globo no final da década de 50 era, em consequência, muito pouco profissional” (BERTASO, 1993, p. 57). Não obstante, algumas mudanças conseguiram ser efetuadas sem grandes comoções familiares, tais como o fechamento de algumas filiais:

No início da década de 60, meu pai me expôs um plano de ação no sentido de reestruturarmos a editora. Em vez de termos filiais em Florianópolis, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Salvador, cujas despesas operacionais não justificavam os ganhos, Henrique Bertaso havia chegado à conclusão de que deveríamos apenas manter a filial do Rio de Janeiro e nos desfazer das demais. (BERTASO, 1993, p. 63-64).

Neste caso, as negociações ocorreram de maneira pacífica e “relativamente simples” (BERTASO, 1993, p. 64). De acordo com Bertaso, a principal razão pela qual os diretores decidiram fechar suas filiais foi o desejo de encurtar o prazo de retorno dos investimentos, afinal:

O somatório de recursos empregados na produção de edições mais o prazo médio das vendas efetuadas, incluindo a venda feita no crediário, acrescidos dos encargos sociais (passivo trabalhista), estavam se tornando onerosos, não obstante a modificação para melhor do quadro econômico a partir de 1964. A medida, a meu ver, foi salutar. O procedimento que adotamos se resumia simplesmente a eliminar futuros compromissos trabalhistas – que sempre jazem submersos, até que, num determinado momento,

afloram à superfície causando grandes transtornos – e reduzir ao mínimo a emissão de duplicatas (BERTASO, 1993, p. 65).

Dessa forma, além dos clientes do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro, a responsabilidade da comercialização das edições foi entregue aos ex-gerentes das antigas filiais. Segundo Bertaso, com o tempo, a medida mostrou-se correta, tendo favorecido a situação financeira da Editora.

No final dos anos 60, Henrique Bertaso sugeriu que fosse aberto o capital da Livraria do Globo, visto que a empresa possuía credibilidade na praça e o mercado de ações funcionava perfeitamente. Apesar do consentimento do diretor financeiro, irmão de Henrique Bertaso, o tempo passou e nenhuma providência foi tomada a respeito. Ao cobrar seu irmão, Henrique recebeu em resposta algumas explicações desencorajadoras a respeito das exigências da Comissão de Valores Imobiliários (CVM), levando-o, assim, a tomar a frente do assunto com a colaboração de Dácio Palmeiro d'Avila, advogado e ex-diretor da Caixa Econômica Federal. De modo que no dia 11 de setembro de 1971 o capital da Livraria do Globo foi aberto. Nessa época, Henrique já havia se afastado dos trabalhos editoriais, dedicando-se apenas à Livraria do Globo.

Os últimos anos nos quais a Globo permaneceu um negócio familiar de nada lembravam o início da empreitada, setenta anos antes. Os interesses da terceira geração, representados pelos filhos de Henrique, evidenciavam a preferência por outros ramos que não o editorial, voltando a atenção para a linha técnica e didática. Verissimo, que já havia se afastado do quadro de funcionários da Globo, passou a dedicar seu tempo à sua própria produção literária, além de viagens ao exterior como professor convidado. Como era de se esperar, a edição de literatura traduzida foi perdendo espaço para os livros técnicos e outros ramos da empresa.

E no ano de 1975, vítima de um infarto fulminante, falecia Verissimo, uma peça fundamental na história da Globo e, consequentemente, do livro no Brasil, tendo dedicado quarenta anos de sua vida à edição de literatura ao lado de Henrique Bertaso nas dependências da Livraria do Globo e, em seguida, na Editora Globo. José Otávio Bertaso narrou o fatídico episódio como segue:

Um mês antes resolvera visitar sua cidade natal e a casa onde nascera, que estava sendo transformada em museu. Alugou um ônibus e com toda sua família e mais alguns convidados, entre eles minha mulher e eu, deslocou-se para Cruz Alta. Notei então, pela primeira vez, que meu querido amigo não andava se sentindo muito bem, pois, meia hora antes de chegarmos ao nosso destino, angustiado pela falta de ar, levantou-se e passou os minutos finais da viagem de pé. Entretanto, as 48 horas que passamos em Cruz Alta foram muito divertidas, Erico sentindo-se muito bem no meio dos netos. [...] O corpo do meu querido amigo foi velado na Assembleia Legislativa, e um vento ainda frio de primavera varria a cidade na tarde cinzenta em que foi enterrado, fazendo lembrar os ventos que sopravam em Santa Fé nos dias de luto. Meus irmãos e eu passamos o final da tarde daquele dia acompanhando meu pai e relembando velhas histórias da editora, dos tempos em que Erico e meu pai trabalhavam juntos no velho prédio da rua da Praia (1993, p. 277).

Os anos subsequentes à morte de Verissimo transpareciam o ar de decadência da empresa, que era atribuído à instabilidade política brasileira e à situação econômica fragilizada do momento. Segundo Amorim, “Nos anos 70, enquanto a editora vive basicamente das reedições, os demais ramos se expandem, apesar da desfavorável conjuntura econômica e política alegada” (2000, p. 56). Em 26 de maio de 1977, soma-se mais uma morte à história da empresa, Henrique Bertaso é acometido de um edema pulmonar e morre à espera de ajuda na sala que ocupava no prédio da avenida Getúlio Vargas nos braços de seu filho José Otávio Bertaso. Este último foi chamado à sala do pai, que trabalhava quatro lances de escada abaixo de sua sala, por conta de uma falta de ar e enquanto aguardavam a chegada da ambulância sua vida chegava ao fim. Segundo José Otávio Bertaso, “Alguns meses após o falecimento de meu pai, por imposição da lei que regulamentava as empresas de capital aberto, a Livraria do Globo instalou seu primeiro conselho de administração” (1993, p. 281). As últimas reuniões realizadas pelo conselho foram marcadas por disputas entre José Otávio e seu tio José Bertaso por conta de empréstimos e dos rumos que a empresa tomaria em seguida. Até que em outubro de 1986, os Bertaso

transferiram o controle acionário da Editora Globo para as Organizações Globo e, a convite de João Roberto Marinho, José Otávio Bertaso passou a trabalhar para a Rio Gráfica e Editora. De acordo com Bertaso:

Na ocasião em que as Organizações Globo assumiram o controle da editora, tínhamos anotados no nosso livros de registro de edições 2.830 títulos publicados. A última obra registrada era o *Novo Manual de Português*, com quase mil páginas, de autoria de Celso Pedro Luft com a colaboração de Maria da Glória Bordini, Ligia Averbuck e Atelaine Norman Ew; o título imediatamente anterior era o *Diário Poético 1987*, de Mario Quintana (BERTASO, 1993, p. 288).

Assim, com uma trajetória marcada por altos e baixos, por grandes conquistas e algumas derrotas, tendo ousado e marcado o percurso do livro no Brasil, encerrava-se um episódio importantíssimo da história cultural de nosso país. Com mais de cem anos de vida, pelos quais passaram, e se envolveram de alguma forma, personalidades de todas as áreas, desde escritores, intelectuais, acadêmicos a políticos, a Livraria do Globo permanece viva nas estantes das bibliotecas, escolas, casas, sendo lembrada a cada momento em que um novo leitor toma em mãos uma das obras que a editora ofereceu ao povo brasileiro, tanto de autores nacionais quanto estrangeiros em impecáveis traduções.

3.1.1 As coleções

A editora Globo lançou dez coleções: Verde, Amarela, Biblioteca dos Séculos, Catavento, Clube do Crime, Espionagem, Globo, Tucano, Universo e Nobel. A primeira delas foi a coleção Verde, destinada à edição de romances sentimentais, conforme indica seu folheto de propaganda: “Amor – Poesia – Intriga – Aventura – Sentimento. Horas suavíssimas de prazer... Tudo isto, Senhora ou Senhorinha, V. Encontrará nos lindos romances da COLEÇÃO VERDE, que todas as moças podem e devem ler...” (AMORIM, 2000, p. 72).

A chamada direcionada diretamente às mulheres indica a temática da coleção, composta essencialmente por “romances-para-moças, romances-água-com-açúcar –, que têm como temática principal as relações amorosas e como público-alvo as moças e senhoras” (AMORIM, 2000, p. 73). Durante os quatro anos de existência desta coleção – 1930 a 1934 – foram publicados trinta e seis títulos, com

baixas tiragens e poucas reedições. Apesar da temática de cunho popular, com um público-alvo bem definido, a coleção não conheceu grande sucesso, mesmo tendo entre seus títulos duas ganhadoras do Prêmio Nobel de Literatura, Grazia Deledda e Selma Lagerlöf. No que concerne ao trato dado às traduções que figuraram na coleção, Amorim afirma que:

Muitos títulos da coleção Verde não trazem no frontispício o nome do tradutor. Dos que trazem, vários são desconhecidos. Há algumas mulheres entre os tradutores. Os nomes mais conhecidos são os dos escritores gaúchos, Athos Damasceno Ferreira e Dyonélio Machado. (2000, p. 75).

O problema da qualidade da tradução no Brasil, que atormentava, particularmente, os sócios da Editora Globo, como indica Verissimo (1996, p. 50), não era ignorado. Diversas medidas foram tomadas para aumentar o nível das traduções da editora, como veremos mais adiante. Contudo, se muitos tradutores desta coleção são desconhecidos do público leitor, este fato deve-se mais ao valor da obra original que à falta de tradutores prestigiados na editora, pois estes eram selecionados, sobretudo, para traduzir obras de autores de maior complexidade e profundidade, reservando as obras de menor alcance e importância a tradutores desconhecidos, como indica a afirmação de Verissimo a respeito de Vallandro, que “foi então ‘promovido por merecimento’ da Coleção Amarela para a Nobel, e com o tempo transformou-se não só no melhor tradutor da casa como num dos melhores do Brasil” (1996, p. 52). Conforme sugere Verissimo, a escolha dos tradutores é feita de acordo com a qualidade do serviço que realizam em obras menores, o que permite uma gradação para obras de maior prestígio e complexidade, representadas pela distinção feita por Verissimo entre as coleções Amarela e Nobel, a primeira composta de romances policiais, tais como os *best-sellers* de Agatha Christie, ao passo que a segunda é constituída por grandes clássicos da literatura mundial, como Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce, Somerset Maugham, entre outros. A evolução dos tradutores de acordo com o *status* do autor e da obra original será discutida mais adiante neste capítulo, quando da análise da lista de traduções da Editora Globo em seu período áureo – dos anos 30 aos 50.

Ao contrário da coleção Verde, a Amarela conheceu um enorme sucesso, tendo-se tornado “a mais importante coleção voltada ao gênero

policial que já se publicou no Brasil” (AMORIM, 2000, p. 77). Trata-se da coleção de maior duração na história da Globo, vinte e cinco anos, com início em 1931. Nesse período, foram publicados 156 títulos, com tiragens de cinco a sete mil exemplares, o que era considerado algo significativo para a época, podendo chegar a dez mil exemplares, no caso de autores cuja vendagem era certa, como, por exemplo, Edgar Wallace que, além de ter iniciado a coleção, tornou-se o principal autor da coleção, tendo publicado 35 títulos em onze anos. De acordo com Verissimo, tradutor de quatro obras de Wallace, a editora “começou a publicar os romances desse autor usando dos tradutores que lhe apareciam, pois quem não tem *traduttore* de verdade, caça com *traditore*. E como apareciam *traditori* naquela época!” (VERISSIMO, 1996, p. 27).

O grande interesse do público por esse tipo de romance surge durante a Primeira Guerra Mundial e se estende pelas duas décadas seguintes. Segundo Amorim, “A massificação da produção e do consumo de romances policiais tomou impulso com as brochuras das coleções baratas editadas pela Penguin Books na Inglaterra e com os *pocket books* da Simon & Schuster norte-americana” (2000, p. 76), tendo como autores mais vendidos Agatha Christie, Edgar Wallace e Georges Simenon, aliás, os dois primeiros foram reiteradas vezes reeditados.

Em seguida, no ano de 1933, surge, por intermédio de Henrique Bertaso, a Coleção Globo. Apesar de sua intenção de baratear o custo do livro, oferecendo ao leitor romances de aventuras policiais e de amor a preços populares, esta coleção não possuiu relevo, como alvitra seu tímido acervo de dezoito títulos. Com um leque variado de autores, a coleção abarcou desde Verissimo, passando por Stevenson, Soy, Pujol, Maryan a Bruyère. Apesar da laudável iniciativa de redução dos custos do livro, associada a um forte trabalho de propaganda, posto em prática através da distribuição de cartazes coloridos que deveriam ser afixados nas livrarias que ofereciam os livros desta coleção, a mesma não obteve o sucesso esperado, de modo que o restante do estoque de seus livros, que possuíam tiragens de sete mil exemplares, teve de ser liquidado com mais de 40% de desconto (*cf.* VERISSIMO, 1996, p. 34).

Já a Coleção Universo, sucessora da Globo, teve destino inverso e conheceu uma longa e próspera vida. Durante os dez anos de sua existência, 1932 a 1942, quarenta e três obras foram publicadas com tiragem de cinco mil exemplares e um preço de capa de 6\$000 pela brochura e 9\$000 por título encadernado. O folheto de propaganda anuncia “Aventuras! Viagens! Lutas contra bandoleiros, selvagens e

feras!” (AMORIM, 2000, p. 84), prenunciando o tom da coleção, que tinha como maior nome Karl May, verdadeiro produtor de *best-sellers* e responsável pela consolidação da secção Editora aos olhos de José Bertaso, como aponta Lessa no relatório da diretoria:

a secção Editora só veio a receber um voto de confiança de toda a casa – e mais apoio financeiro por parte de José Bertaso – após a descoberta da “mina de ouro” representada pelo escritor alemão Karl May com seus livros de viagens e aventuras. *Winnetou*, romance de peles-vermelhas e pioneiros do Oeste, alcançou sucesso em todo o país e abriu caminho para os restantes quarenta e cinco títulos do prolífico autor (LESSA, 1983, n. p.).

Segundo Amorim, “dos 43 títulos da coleção Universo, Karl May escreveu quase 60% (24 títulos), ficando os outros dez autores com os 40% restantes” (2000, p. 85). O espaço privilegiado que possuía o autor alemão no catálogo da editora refletia o retorno financeiro que este nome evocava. Seu prestígio repercute na escolha dos tradutores responsáveis pela tradução de suas obras, que teve a poeta e militante dos direitos humanos Beatriz Bandeira como tradutora de suas obras *A caravana dos escravos* e *O Rei do Petróleo*, além de Álvaro Magalhães, Iris Strohschoen, Armando Gomes Ferreira, tradutor de *Winnetou* etc. Somente na Coleção Universo Karl May totalizou 234.500 exemplares, tendo, posteriormente, sido publicado na série *Obras Completas de Karl May*.

Antes da Biblioteca dos Séculos foi criada a Coleção Nobel, que será apresentada por último de modo aprofundado em razão de sua importância para a literatura traduzida no Brasil e para este trabalho em particular. No que concerne àquela, a ideia de Erico Verissimo era reunir grandes clássicos da literatura universal. A Biblioteca dos Séculos teve uma vida relativamente longa, 1942 a 1955, tendo lançado, nesse ínterim, vinte e cinco títulos com uma média de dois títulos por ano. Acredita-se que o pequeno número de publicações deva-se à extensão das obras editadas, verdadeiros calhamaços de mais de seiscentas páginas, como é o caso de *Guerra de Paz*, de Tolstoi. A Coleção contemplou autores como Maupassant, Charles Dickens, Stendhal, Tolstoi, Balzac, Poe, Voltaire, entre outros.

Um dos grandes sucessos desta coleção é, sem dúvida, *A Comédia Humana*, de Balzac, conforme aponta Bertaso ao dizer que seu

“melhor cartão de visitas era informar ao interlocutor que havíamos traduzido os dezessete volumes de *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, cada volume acompanhado de um estudo introdutório de especialistas franceses e de alguns brasileiros versados na portentosa obra de Balzac” (1993, p. 105). Para fazê-lo, Bertaso contratou o húngaro Paulo Rónai, “um incansável estudioso da obra, que permanentemente renovava seus conhecimentos lendo tudo o que se escrevia sobre o autor” (1993, p. 105). Contudo, tal empreitada não colheu somente rosas, conforme aponta José Otávio Bertaso ao narrar a reação de seus familiares acerca do custo de sua tradução:

Se, por um lado, a publicação de *A Comédia Humana* de Balzac havia sido um dos empreendimentos mais corajosos de meu pai – eu não mencionava o crescente espanto de meu avô ao visar os slips de pagamento dos tradutores, quando a cada assinatura exclamava: “Mas esse tal de Honoré, que Deus o tenha, não fez outra coisa na vida senão escrever esses infundáveis folhetins? Ainda bem que ele caiu em domínio público” (1993, p. 107).

Ora, a reação do avô Bertaso era compreensível, visto que até então não se dispensava tamanha soma com tradutores, de modo que as traduções existentes no Brasil possuíam uma qualidade questionável. Tal fato assombrava Bertaso e Verissimo, que decidiram investir capital acima da média praticada no pagamento de tradutores publicamente reconhecidos por seu envolvimento literário, contratando, assim, grandes intelectuais e escritores nacionais para realizar as traduções das obras de maior vulto, conforme relata Verissimo ao explicar o método de pagamento fixo adotado na Editora Globo:

Só lá por princípios da década de quarenta é que nos foi possível pôr em prática o plano de “saneamento” de nossas traduções. Contratamos vários tradutores com um salário fixo. Nas salas da Editora tivemos excelentes profissionais: Leonel Vallandro, Juvenal Jacinto, o Dr. Herbert Caro (advogado natural de Berlim, mas que havia aprendido a escrever corretamente em português), Homero de Castro Jobim e vários outros (1996, p. 50).

Assim como a Coleção Globo, a Tucano buscou reduzir o valor de capa dos livros, facilitando, assim, o acesso à literatura a uma maior parcela de leitores. Contudo, seguiu um destino semelhante à primeira, tendo uma vida curta e poucos livros publicados. Segundo Amorim, há uma divergência nos documentos da Globo com relação ao tempo de vida da Coleção Tucano: “A Tucano foi lançada em 1943, durando dois anos segundo alguns registros. No AFP as edições começam em 1945 e terminam em 1947. De qualquer forma, a Tucano teve uma vida bastante curta, encerrando-se com 25 títulos” (2000, p. 101).

Com uma propaganda simples, “uma estante selecionada de pequenos grandes livros”, a Coleção Tucano publicou tanto autores estrangeiros quanto nacionais, tais como Somerset Maugham, André Gide, Romain Rolland, Graciliano Ramos, Mario Quintana, Erico Verissimo etc. Não obstante, a coleção foi um grande fracasso, “tendo que ser liquidada a preços 50% abaixo do preço de lançamento” (AMORIM, 2000, p. 102). Novamente, as razões alegadas pelos editores apontam a resistência do público leitor às edições econômicas, preferindo pagar um valor maior e ter em mãos um produto de qualidade.

Porém, as duas tentativas frustradas dos editores em oferecer livros com preços reduzidos não traumatizaram Bertaso e Verissimo, que ainda realizaram uma última tentativa com a Coleção Catavento. Surgida em 1959, a receita para a mágica redução de 50% no valor de capa é o formato de bolso, com papel de segunda e grandes tiragens. Bertaso aponta as motivações e o resultado de sua empreitada conforme segue:

A preocupação com os preços no início da década de 60, no meio de um crescendo inflacionário, levou-nos de novo a tentar a sorte com uma nova coleção de bolso e, conseqüentemente, a cometer alguns erros. Cito como exemplo a publicação na Coleção Catavento (tiragens de 15 mil exemplares) de *A Nau dos Insensatos*, de Katherine Ann Porter. Em formato de bolso, composto em corpo 8 opticom, *A Nau dos Insensatos* transformou-se num pequeno calhamaço de bolso. O livro de Katherine Ann Porter, no ano anterior, fugurara durante muitas semanas no primeiro lugar da lista de best-sellers do New York Times Book Review. Juntamente com Carson McCullers, Miss Porter fazia parte do

primeiro time de escritores americanos. Seu livro vendeu, no primeiro ano, 6 mil exemplares; o restante foi vendido ao longo dos anos, nas cestas de ofertas especiais que constantemente fazíamos (BERTASO, 1993, p. 248).

Uma das razões pelas quais a tentativa de popularização do livro foi infrutífera seria descoberta na prática por Bertaso:

Aprendi que era raro alguém comprar um livro de bolso para dar de presente. E, como a maioria das pessoas a quem atendia comprava livros para dar de presente, aos poucos deduzi que o nosso empenho em oferecer livros mais baratos era totalmente infrutífero (1993, p. 248).

Todavia, a Catavento acolheu grandes nomes da literatura mundial, tais como Pearl Buck, Somerset Maugham, Agatha Christie, Sinclair Lewis, Charles Morgan, George Orwell etc., como aponta Bertaso:

Entre outras obras publicadas na Coleção Catavento que tiveram vendagem discreta, cito como exemplo *A Brisa da manhã*, *O quarto Vazio* e *Rota de Fuga*, de Charles Morgan; *A luz da Manhã e Minha Vida*, de Pearl S. Buck; *A Pane* e *A suspeita*, de Friedrich Dürrenmatt; *Onda de Calor*, de Elleston Trevor (elogiadíssimo por Mario Quintana na ocasião de sua publicação), *O Destino é o caçador*, de Ernest Gann, e *Do mito à verdade científica*, um primoroso ensaio de Cyro Martins. (1993, p. 249).

Além das coleções precitadas, a Globo criou ainda a Coleção Clube do Crime e a Espionagem. Entretanto, ambas tiveram uma vida curtíssima, menos de um ano, e poucas publicações. A primeira teve início em setembro de 1931 e foi encerrada em abril de 1932, com registro de apenas quatro títulos: *O crime da Igreja Madalena* de Miriam Desportes, *O testamento de Basil-Crooks* de Pierre Véry, *A vingança do Americano* de Alex Coutet e *O carrasco fantasma* de Leon Groc. Assim como a coleção Espionagem que, apesar de ter tido alguns meses de vida a mais que a Coleção Clube do Crime, também publicou somente quatro obras, a saber, *O profeta do Manto Verde* de John

Buchan, *A virgem vermelha do Kremlim* de Lucieto, *Espionagem e A diplomacia secreta* de H. R. Berndorf.

Dentre as várias coleções lançadas pela Editora Globo, a Nobel me interessa em particular por conter *exclusivamente* traduções de grandes nomes da literatura mundial, dentre os quais Marcel Proust, corpus deste trabalho. É inconteste o valor e o prestígio desta coleção, que já foi louvada por diversos autores e críticos brasileiros, como Erico Verissimo, responsável, ao lado de Henrique Bertaso, pela escolha dos títulos que figurariam no catálogo, Osman Lins, autor de uma bela homenagem à coleção intitulada “Tributo à Coleção Nobel”, publicada em seu livro *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979), em que o autor relata a importância da Coleção em sua trajetória pessoal:

Muitos dos que, como eu, despertávamos para a literatura em pontos afastados do Brasil e carecíamos de informações sobre autores e obras do nosso tempo, encontrávamos na Nobel uma espécie de guia, uma porta aberta para segmentos importantes do que se escrevia em nosso século. (1979, p. 76).

Reafirma, ainda, não se tratar de um sentimento particular, mas que se aplicava, igualmente, à toda uma geração:

Ver, entretanto, a Coleção Nobel sob essa perspectiva pessoal, seria reduzi-la. E o meu depoimento ou testemunho só é válido na medida em que é o depoimento ou testemunho de toda uma geração que, nos anos 40, iniciava de um modo mais intenso, definido o seu destino, o convívio com os livros. (LINS, 1979, p. 78).

Amorim, aliás, reforça o valor desta coleção ao afirmar que “foi a série de maior repercussão já editada pela Globo: sua influência sobre toda uma geração de leitores e seu prestígio junto à intelectualidade são incontestáveis” (2000, p. 90). Porém, antes da autora, José Paulo Paes já havia exaltado seus méritos ao afirmar que a Nobel foi “sem favor a melhor série de ficção estrangeira até hoje editada no Brasil” (2008, p. 27). Vários motivos levaram estes autores a enaltecer a coleção, dentre os quais a seleção das obras, cuidadosamente selecionadas por Erico Verissimo e Henrique Bertaso, mas, sobretudo, pela qualidade de suas

traduções, levadas a cabo por grandes nomes da literatura nacional, além de intelectuais e acadêmicos versados e conhecedores profundos das línguas envolvidas, bem como de suas culturas e dos autores das obras que deveriam ser traduzidas. Conforme relata Osman Lins:

A seleção não abrigava apenas obras com altas qualificações. Editava Faulkner, mas também abrigava Richard Llewellyn; Thomas Mann e também certo Lion Feuchtwanger. A relativa mistura, se tornava um tanto vago o nível intelectual da série, constituía a meu ver uma manobra estratégica: não afastava da coleção, assustando-os, os leitores menos exercitados. Era, aliás, em outra clave o que já fizera Henrique Bertaso com a Coleção Globo, de certo modo o embrião da Nobel. O público foi aprendendo a ver, nos títulos dessa última, uma oferta da qual não estava excluído o prazer da leitura sem compromissos. Sabia que, numa grande proporção, tinha de si livros de méritos reconhecidos e cuja leitura, sem ser penosa, valia a pena; passando por Louis Bromfield, acabava caindo nas malhas de André Gide; seduzido por Pearl S. Buck, acabava conhecendo Katherine Mansfield. E a literatura ia tornando-se, para ele, o que deve ser: algo variado, festivo, exaltante e enriquecedor. (1979, p. 75).

Assim, o público pôde desfrutar de grandes clássicos da literatura universal, tais como Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann, além de autores de menor impacto, como é o caso de Liam O’Flaherty, Kathleen Norris, Richard Aldington, entre outros. Não obstante, Amorim lembra que “vinte por cento da Nobel é de obras do notável contador de histórias que foi Somerset Maugham” (2000, p. 91).

Vale lembrar, igualmente, que a Nobel tem “entre os tradutores arregimentados para a Coleção Nobel, alguns dos nomes mais prestigiados das nossas letras” (LINS, 1979, p. 76). Mario Quintana, por exemplo, é o escritor-tradutor que mais traduziu para a coleção, responsável por vinte títulos, seguido de Leonel Vallandro, que traduziu quinze obras, Erico Verissimo, tradutor de cinco obras da coleção, assim como Lino Vallandro e Moacyr Werneck. Outros escritores de fama nacional contribuíram com traduções, como é o caso de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira,

tradutores da obra de Proust, além de Cecília Meirelles, José Lins do Rego, Sérgio Milliet, Theodomiro Tostes, entre outros (Ver Gráfico 2).

Até o ano de 1947, os tradutores atuavam no prédio da editora, local propício ao trabalho por conta de seu acervo de obras de referência. O esquema funcionava da seguinte maneira:

O processo da tradução de uma obra tornou-se então algo de muito elaborado. Escolhido o livro a verter-se para o português, procurava-se o tradutor, de acordo com a especialidade linguística de cada um. Feita a escolha do tradutor, este fazia sem pressa o seu trabalho, tendo à sua disposição uma rica biblioteca em que havia vários dicionários e enciclopédias. [...] Depois que o tradutor dava por terminado o seu trabalho, os respectivos originais eram entregues a um especialista da língua de que o livro fora traduzido, para que ele os confrontasse, linha por linha, com o original, procurando verificar a fidelidade da versão. Mas o processo não terminava aí. Havia uma terceira etapa, a em que um especialista examinava o estilo do livro, discutindo-o com o tradutor, cujo nome ia aparecer sozinho no pórtico do volume. Em caso de divergência havia uma arbitragem. Os livros estrangeiros publicados durante os quatro ou cinco anos em que esse esquema durou, são de excelente qualidade no que diz respeito à tradução (VERISSIMO, 1996, p. 50-51).

Verissimo recorda que “Foi em 1947, ano financeiramente mau para a Seção Editora, que essa admirável equipe foi dissolvida, embora permanecesse intacto o nosso propósito de dar a nossos livros as melhores versões brasileiras possíveis” (1996, p. 51). Com efeito, trata-se do fim de um período relevante no que toca à prática de tradução na editora, por conta da proximidade entre os tradutores no ambiente de trabalho, que favorecia, entre outros, a criação de um espaço de trocas de experiências em torno da tradução literária.

3.1.2 O cânone em tradução: análise do quadro de tradutores da Coleção Nobel

Poucos estudos foram desenvolvidos, no Brasil, no campo da editoração e da memória editorial. Além do trabalho pioneiro de Laurence Hallewell, *O livro no Brasil: sua história* (1985), os trabalhos de Sonia Maria de Amorim, *Em busca de um tempo perdido: edição de literatura traduzida pela editora Globo (1930-1950)* (2000), de Erico Verissimo, *Um certo Henrique Bertaso* (1996) e *Solo de Clarineta* (1974), de José Otávio Bertaso, *A Globo da Rua da Praia* (1993), e de Elisabeth Rochadel Torresini, *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40* (1999), pouco ou nada foi publicado a respeito da Editora Globo.

Conforme relata Amorim, o “portentoso acervo, contendo o extenso e precioso fundo editorial acumulado por mais de cinquenta anos, documentação editorial diversa, materiais gráficos” (2000, p. 17), que acreditava existir na Editora Globo, havia sido depredado, perdido, roubado. De modo que toda a documentação que conseguiu reunir, a saber, o Livro de Registro de edições, catálogos de edições, o Relatório da Diretoria, Arquivo de Fichas de Produção (AFP) e alguns mostruários de propaganda, encontrava-se desorganizada e, em alguns casos, incompleta. Apesar das circunstâncias, a autora realizou o laudável trabalho de listagem dos títulos de literatura traduzida pela Livraria do Globo entre 1930 e 1950³¹, que servirá de fonte para a realização desta parte do trabalho, que pretende refletir acerca da relação entre a escolha do tradutor e o valor literário atribuído à obra a ser traduzida.

Amorim aponta a mudança ocorrida no foco da empresa que, durante o seu período áureo, de 1930 a 1950, dedicou-se com afinco à edição de literatura traduzida, em oposição à segunda fase da editora, após a morte de José Bertaso e a entrada da segunda e terceira gerações, conforme dito anteriormente. De acordo com seu levantamento, é possível perceber uma queda brusca na publicação de novos títulos, não somente de literatura traduzida, mas de maneira geral, evidenciando,

³¹ Na verdade, como na tabela de Amorim não consta a data de publicação das obras, a partir de uma pesquisa em busca dessas informações, pude perceber que figuram na tabela obras cujas datas de publicação fogem ao intervalo de tempo indicado pela autora, como é o caso dos últimos quatro volumes da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1948-1957), que figuram na lista, mesmo tendo sido publicados depois de 1950.

com isso, a falta de interesse neste setor, antes tão produtivo. Tendo em vista tal fato, seus dados concentraram-se no período áureo da edição de literatura traduzida, a saber, dos anos 30 aos 50.

Ao analisar o quadro de traduções da Coleção Nobel, tendo como foco a relação entre a seleção dos tradutores e a canonicidade da obra a ser traduzida, é possível verificar a hipótese segundo a qual era preciso ser escritor reconhecido junto ao público leitor para traduzir obras canônicas, relegando ao tradutor obras de menor valor literário. Todavia, é importante salientar que tal hipótese não é única, havendo, igualmente, a possibilidade de uma transformação positiva, ocasionada quando a atuação de um escritor-tradutor favorece a canonização no sistema literário de chegada de uma obra considerada secundária em seu sistema literário de origem. Além da possibilidade de transformação negativa, ocorrida quando uma obra dita canônica em seu sistema literário passa a ocupar uma posição inferior no sistema literário de chegada, mesmo contando com a tradução de um escritor-tradutor.

Ora, acredito que tal postura por parte dos editores possui, pelo menos, uma consequência negativa, no que concerne à imagem que, indiretamente, faz-se do tradutor que dedica sua vida à tradução, sem acumular a tarefa de escritor. Isso porque ao relegar obras de menor impacto ao tradutor, está-se, conseqüentemente, impedindo-o de alcançar um nome em seu sistema literário. De fato, poucos leitores atentam para a assinatura da tradução, exceto no caso de nomes conhecidos. Não obstante, a possibilidade para um tradutor sem obra poética própria de traduzir uma obra canônica, certamente proporcionaria uma maior visibilidade a este agente, cerceado em sua própria profissão. Uma vez que, ao optar por um escritor-tradutor se está promovendo, na verdade, o nome do escritor, deixando o tradutor, mais uma vez, à margem da criação, à sombra da autoria.

Contudo, antes de examinar os títulos que compõem a Coleção Nobel, relacionando-os à produção literária e à posição social do (escritor-)tradutor responsável, faz-se necessário definir o que se entende por cânone literário.

Há, no campo dos Estudos Literários, uma série de termos, aparentemente, análogos utilizados para apontar o *status* de determinadas obras e autores. Dentre os quais, encontram-se os “clássicos”, os “cânones”, as “obras-primas” etc., que instalam tais obras e autores em posição privilegiada em contraste com o restante da produção literária, posta, conseqüentemente, à margem. Compagnon afirma que apesar das reiteradas tentativas de realização de uma avaliação puramente objetiva, em oposição à subjetividade crítica, esta é

fadada ao insucesso, posto que toda teoria impõe uma preferência (1998, p. 268).

Cânone, em grego *kanōn*, refere-se à régua, à medida, e diz respeito a um conjunto de obras identificadas por conta de sua qualidade estética. Já no âmbito eclesiástico, o cânone pode indicar vários objetos, como “o cânone (a lista de livros) da Sagrada Escritura, os cânones (as normas) dos Concílios, o cânone (a lista oficial) dos santos [...] o cânone da Missa (uma espécie de fórmula, fixada no século IV, da Oração Eucarística)” (BONNICI, 2011, p. 103). De acordo com Compagnon (1998, p. 269), o cânone se apresenta como um patrimônio cultural, uma espécie memória coletiva. Além das características precitadas, trata-se, igualmente, de uma prática excludente, que não se constitui de maneira neutra e imparcial, motivada por critérios puramente estéticos e limitados à literariedade das obras, como comprova o fato de o cânone literário ser constituído majoritariamente por “textos escritos por autores masculinos, brancos, heterossexuais e de tradição judaico-cristã” (BONNICI, 2011, p. 102). Conforme aponta Bonnici:

no caso das obras de autoria feminina, o ‘baixo nível estético’ (enredo sem profundidade, assuntos domésticos, diários, carência de personagens complexas) aparentemente sempre foi um dos mais importantes argumentos para a supressão dessas obras. Na realidade, as autoras foram rejeitadas precisamente por serem mulheres, ou seja, o ethos patriarcal da instituição da crítica literária suprimia e marginalizava a escrita de autoria feminina (2011, p. 114).

De modo que ao falarmos de “obras canônicas” é preciso levar em consideração a subjetividade e a decorrente parcialidade de tais avaliações, que nem sempre utilizam-se de critérios explícitos e objetivos na classificação do cânone literário. Tal fato alimentou um conflito polêmico entre críticos conservadores, que limitam a lista de obras canônicas a um número assaz restrito, essencialmente representado por escritores brancos, heterossexuais, de posição social privilegiada, como o faz Leavis (1948) que, “demonstrando grande preconceito, reduz a tradição do romance a quatro autores apenas” (BONNICI, 2011, p. 110). Assim como Harold Bloom, que denominou o grupo de críticos que acusava a crítica literária de ter, ao longo dos séculos, privilegiado obras de “escritores brancos falecidos” como pertencentes à “Escola do Ressentimento”. Para Bloom, autor da obra *O*

Cânone Ocidental (1995), é possível encontrar os chamados “ressentidos” em diversas correntes teóricas, a saber, o feminismo, o marxismo, o desconstrucionismo, a semiótica, além dos lacanianos e neohistoricistas. Em suma, grupos que acreditam que a crítica literária não pode prescindir de uma crítica social e política que leve em consideração, igualmente, autores e obras que ocupam uma posição marginalizada em seu sistema literário.

Portanto, parece-me pertinente estabelecer de que ponto de vista será entendido o conceito de cânone quando da análise do quadro de traduções da Coleção Nobel. Será considerada canônica a obra cuja fortuna crítica indique sua a-historicidade, seu caráter universal e indispensável à formação dos leitores, conforme aponta a acepção clássica do termo. Além disso, serão consideradas as obras clássicas breves, ou seja, que são imediatamente aceitas pelo público, mas que segundo Compagnon (1998, p. 283), dificilmente manterão sua posição de prestígio por conta de seu tom facilmente assimilável e digerível, como, por exemplo, algumas obras de Edgar Wallace, verdadeiros *best-sellers*, mas que não ocupam hoje posição igual à que ocupavam na época de sua publicação.

A escolha dos tradutores estava, portanto, submetida a motivos de ordem econômica, sobretudo, publicitária, pelo fato de que ao privilegiar um escritor-tradutor o livro passava a contar com um impulso a mais em suas vendas, fruto do prestígio exercido pela assinatura deste agente³². Ademais, Hallewell acreditava que com tal contratação, “assegurava-se não só de que todos os textos estariam bem escritos, como também de que os trabalhos seriam feitos com cuidado e com preocupação pela correção precisa, uma vez que o tradutor devia pensar na própria reputação como escritor” (HALLEWELL, 2012, p. 508).

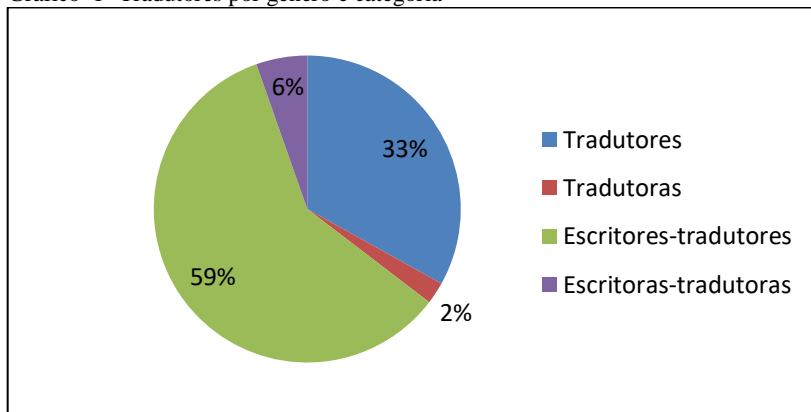
Ora, tal postura pode ser confirmada através da análise dos números da tabela de obras publicadas pela Coleção Nobel (ver Apêndice A). Uma vez que dos 128 títulos que figuram no catálogo, 43 são de autoria de tradutores, ou seja, 35% das obras, ao passo que 85 títulos foram assinados por escritores-tradutores, o que equivale a 65% dos títulos, sendo que alguns escritores-tradutores tiveram uma participação prolífica como, por exemplo, Mario Quintana, que traduziu

³² Conforme destaca Hallewell, “Esse trabalho de tradução da década de 1940 foi feito, em grande parte, por escritores bem conhecidos, ou por alguns que ganharam renome mais tarde – embora o mesmo se possa dizer dos programas de traduções de outras importantes casas do período: Nacional, Civilização, Globo, Melhoramentos” (2012, p. 508).

vinte títulos da coleção, o que equivale a 15% das obras da Nobel. Destaquei, igualmente, a atuação da mulher na prática tradutória da editora: de 128 obras, treze são de autoria feminina, as quais foram divididas em duas categorias, a saber, mulher tradutora sem obra poética própria e as que possuíam, igualmente, uma carreira literária. Por esse viés, a participação da mulher na categoria de tradutora limita-se a três representantes, Berenice Xavier, Felipa Muniz e Lourdes Sousa de Alencar.

O gráfico expõe a disparidade entre as categorias estabelecidas, evidenciando a inclinação da editora por escritores atuando na tradução. Outrossim, o quadro permite problematizar a presença da mulher na editora Globo:

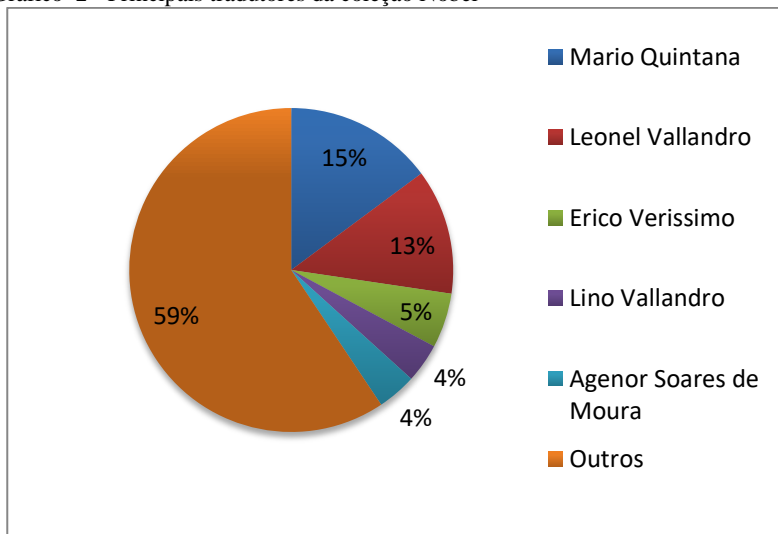
Gráfico 1- Tradutores por gênero e categoria



Fonte: Santos (2017, p. 110).

Portanto, seria ingenuidade desconsiderar a importância do nome do escritor-tradutor, que muitas vezes sobressai à qualidade do trabalho em si. Ademais, o prestígio da assinatura da tradução contribui para a canonização do autor traduzido no polissistema literário brasileiro, conforme apontarei mais adiante neste capítulo. Contudo, antes de examinar a distribuição das traduções da Nobel de acordo com o valor atribuído ao (escritor-)tradutor, convém indicar os principais colaboradores da Coleção por número de obras traduzidas:

Gráfico 2 - Principais tradutores da coleção Nobel



Fonte: Santos (2017, p. 111).

Ao contrário dos tradutores que figuram no quadro acima, Berenice Xavier, irmã do jornalista e tradutor Lívio Xavier, foi responsável por apenas uma tradução da Coleção, a saber, a obra de William Faulkner, *Luz de Agosto*, (1948). Além de tradutora, Berenice Barreto Xavier trabalhou na agência de notícias Reuters, no Instituto Nacional do Livro e na Biblioteca Nacional, segundo aponta Denise Bottmann em levantamento publicado em seu *blog*, “Não gosto de plágio”, o que indica sua grande familiaridade com a Literatura em diversos âmbitos. A tradutora tem o mérito de ter sido responsável pela primeira tradução brasileira de *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare, além de ter traduzido nomes como Tácito, *As histórias* (1937), Charles Dickens, *Uma história em duas cidades* (1946), Hemingway, *O sol também se levanta* (1966), Henry James, *A herdeira* (1967), entre outros, além de vários estudos introdutórios que acompanhavam os volumes da *Comédia Humana*³³.

Em 1957, a competência de Berenice Xavier é imortalizada pelas mãos de Carlos Drummond de Andrade em poema publicado

³³ As referências bibliográficas citadas neste trecho foram retiradas do blog de Denise Bottmann, “Não gosto de plágio”. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/search/label/berenice%20xavier> Acesso em: 10 de out. 2016.

primeiramente em jornal e, posteriormente, retomado na obra *Versiprosa* (1967), intitulado “Ao sol da praia”, onde lê-se a certa altura:

[...]
 Poesia? Canções, de Cecília.
 Aventura? a Baleia Branca,
 Moby Dick e sua quizília,
 numa história que jamais cansa.

É tradução de Berenice
 Xavier, sabes? portanto boa.
 O vento do largo retine
 neste livro, de popa a proa. (2002, p. 538)

Além de Berenice Xavier, a Coleção Nobel contou com o trabalho de Gilda Marinho. Responsável pela tradução de duas obras da Coleção Nobel, a saber, *De amor também se morre* (1942), de Margaret Kennedy e *O Diário de Marie Bashkirtseff* (1943), de Bashkirtseff, Gilda Marinho (1906-1984) foi uma jornalista de sucesso, além de tradutora, cronista, professora de piano, professora do Instituto de Artes da UFRGS e mulher de negócios.

Advinda de uma tradicional família pelotense, Gilda muda-se para Porto Alegre em 1933, na companhia de sua família, e logo começa a colaborar com a Revista do Globo. Conforme relata Zalla, em artigo dedicado às relações de gênero na trajetória de Gilda Marinho, a jornalista teve importante participação na Editora Globo, tendo sido, inclusive, a responsável pela montagem da famosa cozinha³⁴ da editora:

Em 1941, foi contratada como tradutora de inglês e para dirigir a “Biblioteca de Assuntos Femininos”, também conhecida como “Biblioteca do Lar” – um departamento voltado para as questões femininas da Editora do Globo. Nela, Gilda comandava uma equipe de jornalistas e colaboradores, com cerca de 15 redatores, homens e mulheres. Em 1943, a seção comandada por

³⁴ A cozinha sugerida por Gilda tornou-se um verdadeiro ponto de encontro dos funcionários, conforme relata Bertaso ao dizer que “o hábito de visitar a cozinha experimental no final do expediente se tornou rotina para muitos funcionários da editora” (1993, p. 41). Além dos funcionários, a nova instalação agradou ao chefe Bertaso que, segundo seu neto José Otávio, “foi 'subornado' com alguns pratos da jovial equipe de quituteiras” (1993, p. 40).

Gilda contava com instalações próprias dentro da editora, ocupando diversas salas, inclusive uma cozinha experimental, onde todas as receitas publicadas nas edições dirigidas pela personagem eram testadas. Neste ambiente, a jornalista organizou a publicação de uma coleção voltada ao público feminino, a revista “A Mulher e o Lar” e a confecção da “Grande Enciclopédia do Lar”, tida então como uma das melhores e mais completas publicações do gênero no país. (2007, p. 15).

José Otávio Bertaso, em seu livro *A Globo da rua da Praia* (1993), descreve-a como uma pessoa “inteligente, perspicaz, dinâmica e com uma voz grave e bem modulada” (p. 39). Porém, seu “projeto mais importante” (BERTASO, 1993, p. 40), a Grande Enciclopédia, não obteve grande sucesso por conta do preço de capa que, “apesar de promocional, não encontrou boa aceitação junto ao público” (BERTASO, 1993, p. 41).

Descrita em diversos artigos dedicados à sua vida como o “modelo da mulher moderna”, Gilda tornou-se a referência da mulher bem-sucedida da época. De acordo com Justino Martins, Gilda “figurava entre os mais altos funcionários da seção editora, com ordenado excelente. Observe-se, porém, que Gilda conhece perfeitamente nada menos que quatro idiomas, além do português!” (MARTINS, 1941, p. 21). Além de suas qualidades de jornalista, tradutora e cronista, Gilda Marinho foi também importante militante comunista nas décadas de 40 e 50, tendo participado ativamente de organizações, campanhas e eventos ligados ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), face pouco conhecida de Gilda, que foi explorada por Schmidt em artigo consagrado à trajetória política de Gilda Marinho e Lila Ripoll (2006).

Além das precitadas, contribuíram com a Coleção Nobel as escritoras-tradutoras Cecília Meireles, Esther de Viveiros, Lucia Miguel Pereira, Maria Jacintha e Pepita de Leão, completando o quadro de mulheres da Coleção Nobel.

Conhecida pela redação da biografia *Rondon conta sua vida* (1958), do Marechal Cândido Mariano Rondon, de quem foi, além de biógrafa, amiga e vizinha, Esther de Viveiros (1887-1970) traduziu duas obras da Coleção Nobel, a saber, *Diário duma exilada russa* (1939), de Alia Rachmanova e *O Patriota* (1940), de Pearl Buck. Esther de Viveiros era um membro ativo da Igreja Positivista, assim como seu marido, Américo Duarte de Viveiros, um dos responsáveis pela construção do Templo Positivista do Rio de Janeiro. Pela Livraria

Quaresma publicou o livro *Do Casamento* (1949), tendo suas contribuições literárias exaltadas no Programa “Mulheres Inesquecíveis”, comandado pela poetisa mineira Iris Carvalho de Mendonça, na Rádio Ministérios de Educação e Cultura e que tinha por lema “não permitir que fiquem na obscuridade aquelas que são as luzes do mundo”, conforme segue:

Entre muitas figuras extraordinárias, cuja vida e cuja obra foram focalizadas pelo Programa “Mulheres Inesquecíveis” neste seu primeiro ano de atividades, podemos destacar: Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Lucia Benedetti, Lazineha Luiz Carlos, Ruth Maria Chaves, Esther de Viveiros, Lígia Nóbrega Leal, Branca Sampaio etc., dentro do terreno literário³⁵.

Outra colaboradora da Coleção Nobel foi Pepita de Leão, responsável pela tradução de dois livros desta, a saber, *A volta de D. Quixote* (1934), de Chesterton e *O livro das lendas* (1941), de Lagerlöf. Todavia, a tradutora assina, igualmente, *As Jóias dos Ostrekoff*, de Phillips Oppenheim, *O imperador da América* (1936), de Sax Rohmer, *O caso Benson* (1932), de Van Dine, *Os ases vermelhos* (1941), de Edgar Wallace, *Alice no país das maravilhas* (1934), de Lewis Carroll, *O chinês misterioso* (1937), de Fletcher, *A mulher velada* (1938), de Edgar Wallace, *Astrid* (1938), de Lagerlöf, *Dora* (1943), de Johanna Spyrt, entre outros.

Outrossim, constam em suas produções adaptações de clássicos de literatura infantojuvenil, tais como *Carlos Magno e seus cavaleiros* (1937), que mais tarde foi incluída na Coleção Catavento, *Rei Arthur e seus cavaleiros* (1943), *Conta uma história* (1937), entre outros, seguimento bastante apreciado pela escritora-tradutora, que também exerceu a função de educadora em Porto Alegre. Aliás, por suas contribuições nestes setores, a autora foi homenageada, em 1960, com a nomeação da Escola Municipal de Ensino Fundamental Pepita de Leão, na mesma cidade.

Já Maria Jacintha Trovão da Costa Campo, ou simplesmente Maria Jacintha, apesar de ter-se dedicado com afinco à tradução e ter

³⁵ Jornal “Correio da Manhã”, Domingo, 2 de junho de 1957. p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=101391&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 29 de maio de 2016.

acumulado, igualmente, as funções de professora, escritora, crítica literária, ensaísta, jornalista e diretora teatral destacou-se, sobretudo, como dramaturga, conforme aponta Pimentel ao declarar que “A imensa expressão teatral de Maria Jacintha pode ser comparada, no mundo feminino, como Gilka Machado na poesia, Chiquinha Gonzaga na música e Nair de Teffé na caricatura” (2004, p. 211).

Coincidentemente, a autora compartilha com Mario Quintana, profícuo escritor-tradutor da mesma Casa, o ano de nascimento e morte, 1906-1994, separados apenas pelo espaço, Jacintha sendo natural de Cantagalo, no Estado do Rio de Janeiro. De acordo com Marise Rodrigues, a autora:

Escreveu, principalmente, para o teatro e radioteatro. Sua obra, em grande parte ainda inédita, constitui-se de peças, contos, críticas, traduções e vasta correspondência. Seu texto de estréia na literatura dramática, *O gosto da vida*, datado de 1937, ainda não publicado, apresenta, segundo a crítica, traços de “grande audácia intelectual”, revelando “as esplêndidas qualidades de uma escritora para o difícil gênero do teatro” (2007, p. 276).

Tendo exercido o cargo de professora de Língua Francesa na cidade do Rio de Janeiro, em 1931, Maria Jacintha acumulou diversas funções ligadas às letras, como a de crítica literária em periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo e Santos. Alguns anos depois, em 1937, a autora “Inicia correspondência com o escritor Érico Verissimo sobre literatura e teatro” (RODRIGUES, 2006, p. 82). No ano seguinte, a Academia Brasileira de Letras confere o primeiro lugar à peça *O gosto da vida*, no concurso de obras inéditas. Em 1959, “é agraciada com a medalha Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra teatral” (RODRIGUES, 2006, p. 86). Já em 1964, ano em que deflagrou-se a ditadura militar no Brasil, a autora é presa por questões ideológicas e tem suas obras censuradas no Brasil e em Portugal.

A escritora-tradutora deixou sua marca na Coleção Nobel através da tradução da obra de Ernst Glaeser, *O último civil* (1940). Contudo, por se tratar de um autor alemão, língua que a autora desconhecia, acredita-se que a obra tenha sido fruto de tradução indireta do francês.

Além das escritoras-tradutoras precitadas, destaca-se na lista de colaboradoras da Coleção Nobel outra ilustre figura da Literatura

Brasileira: Cecília Benevides de Carvalho Meireles. Nascida em 1901, no Rio de Janeiro, Cecília Meireles é, sem dúvida, uma das maiores poetisas da Literatura Brasileira. Contudo, não se dedicou exclusivamente à poesia, tendo, igualmente, intensa produção em prosa, crônicas e contos, além de uma importante atividade como educadora.

Em 1918, com apenas 17 anos, a autora “foi nomeada professora adjunta e começou a lecionar para alunos do curso primário, na Escola Pública Deodoro, da rede municipal de ensino do Distrito Federal, localizada no bairro da Glória, onde permaneceu na regência de turma durante longo tempo” (LÔBO, 2010, p. 13). Apenas um ano após o início de sua carreira como professora, a autora estreia na literatura com a obra *Espectros* (1919), composta de dezessete sonetos de inspiração simbolista. Em 1922, casa-se com o pintor e desenhista Fernando Correia Dias, responsável por ilustrar algumas de suas obras, tais como *Nunca mais* (1923) e *Poemas dos poemas* (1923). As décadas de 20 e 30 são extremamente produtivas para a autora, que chega aos anos 40 com mais de quinze títulos publicados, e um nome feito nas letras. É nessa década que Cecília estreia como tradutora, com a obra *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (1947), de Rainer Maria Rilke, publicada pela Revista Acadêmica e republicada pela Editora Globo, com acréscimo da tradução de Paulo Rónai da obra *Cartas a um jovem poeta*, em 1953.

O prestígio literário de que goza Cecília Meireles no momento de sua estreia enquanto tradutora reverbera nas obras que lhe são oferecidas para tradução, em sua grande maioria de autores clássicos, reforçando, com isso, a canonicidade da obra em questão. Tendo estreado com um autor de peso, como Rainer Maria Rilke, sua segunda tradução, *Orlando* de Virginia Woolf (1948), publicada pela Editora Globo na Coleção Nobel, reafirma uma trajetória marcada por autores que configuram o cânone de seus respectivos países.

Além das obras de Rilke e Woolf, a escritora-tradutora traduziu *Bodas de sangue* (1960), de Federico Garcia Lorca, pela Editora Agir, *Amado e glorioso médico* (1960), de Taylor Caldwell, pela Seleções Reader's Digest. Em 1961, em edição comemorativa do centenário de nascimento do autor Rabindranath Tagore traduziu *Sete poemas de Puravi, Minha bela vizinha, Conto, Mashi e O carteiro do rei*. Em 1962, pela Civilização Brasileira, traduz a coletânea *Poesia de Israel* que, segundo Haroldo de Campos, foi realizada a partir de “versões intermediárias para o francês e para o inglês, mas soube compensar com sua intuição poética e com sua competência artesanal a falta de trato

com o original³⁶”. Ainda em 1962, traduz *Caturanga* de Tagore, pela Editora Delta, na Coleção Prêmios Nobel de Literatura. Sua última tradução é publicada no ano de 1963, um ano antes de sua morte, trata-se de *Yerma*, de Federico Garcia Lorca, publicada pela Editora Agir.

Lucia Miguel Pereira, a última escritora-tradutora da Coleção Nobel a ser apresentada, terá destaque nesta tese por ter sido responsável pela tradução do último volume da *Recherche*, objeto de estudo deste trabalho, de modo que sua vida e obra serão abordadas em tópico individual no subcapítulo da parte destinada aos escritores-tradutores da obra de Proust, intitulada “O projeto *Em busca do tempo perdido*: um romance a doze mãos”.

A análise do quadro reforça a hipótese previamente levantada acerca da divisão entre os agentes atuantes na tradução da editora. As obras da escritora russa Alia Rachmanova, um dos pseudônimos usados por Galina Nikolaïevna Diouraguina, autora das obras *Estudantes, amor, tsheka e morte* (1936) e *Diário de uma exilada russa* (1939), foram traduzidas por Esther de Viveiros e Felipa Muniz. O mesmo ocorre com Hugo Wast e Scott Forester, traduzidos por tradutores desconhecidos, ao passo que Joyce, Maurois e Huxley são traduzidos por escritores renomados. Conforme aponto em artigo sobre o tema:

Das seis obras de Pearl Buck que constam no catálogo apenas uma é realizada por um tradutor que não possui obra poética própria, mas que é um tradutor renomado, Lino Vallandro, que, aliás, traduziu 4% das obras da Nobel [...], ao passo que as demais contaram com traduções de escritores-tradutores tais como Oscar Mendes, *China, velha China* (1937), Mario Quintana, *Debaixo do céu* (1940), Antonio Acauã, *Os filhos de Wang Lung* (1951) e *Casa dividida* (1952), e Esther de Viveiros, *O patriota* (1940). O laureado John Galsworthy teve sua obra *Flor escura* (1940) traduzida pelo escritor-tradutor Miroel Silveira, que também foi importante teatrólogo, ensaísta, diretor e crítico teatral brasileiro. No mesmo fluxo, André Gide teve sua obra, *O imoralista* (1947), traduzida pelo escritor-tradutor

³⁶ “A harpa davídica: a poesia de Israel”. Texto publicado no Jornal Folha de S. Paulo, domingo, 14 de abril de 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/14/mais/17.html> . Acesso em: 3 de junho de 2016.

Theodomiro Tostes, assim como Luigi Pirandello e sua obra *O falecido Matias Pascal* (1933), traduzida por Augusto Gonçalves de Souza Júnior que, de acordo com Cunha (1999, p. 59) foi “um legítimo homem das letras”, contista, novelista, romancista, tradutor e diretor do *Jornal da Manhã*, em 1934 (SANTOS, 2017, p. 113).

A análise do apêndice também indica uma propensão da editora em reservar às mulheres, escritoras-tradutoras e tradutoras, obras de autoria feminina. Contudo, tal tendência não foi absoluta e vemos uma tradutora, que não possui obra poética própria, mas cujo trabalho como tradutora foi exaltado por diversos autores, como Erico Verissimo, Carlos Drummond de Andrade, José Otávio Bertaso, entre outros, traduzir um dos maiores autores estadunidenses do século XX, ganhador do Prêmio Nobel, em 1949, além do *National Book Awards*, em 1951, e dois prêmios Pulitzer de Ficção (1955; 1962), a saber, William Faulkner, que teve seu *Luz de agosto* (1948), única obra do autor a figurar no catálogo da Coleção, traduzido por Berenice Xavier.

Ainda com relação aos ganhadores do Prêmio Nobel, *Jean-Christophe* (1941), de Romain Rolland, contou com a tradução do escritor-tradutor Carlos Dante de Moraes em parceria com o tradutor Vidal de Oliveira. A respeito do primeiro, Alves (2006, p. 132) aponta uma trajetória profissional extremamente diversificada:

Atuou como redator do jornal A Federação, colaborando com vários outros periódicos ao longo de sua vida. Foi funcionário público, tendo ocupado altos escalões, trabalhando como Oficial de Gabinete do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Chefe da Casa Civil do Governador, funcionário da Secretaria do Interior do Rio Grande do Sul e Procurador do Estado, cargo em que se aposentou. Como escritor, foi crítico, sociólogo e ensaísta.

Embora possua experiências em diversas áreas, Dante de Moraes traduziu uma única obra da Coleção, ao contrário do tradutor Vidal de Oliveira, responsável por pela tradução de outras três grandes obras, a saber, *Admirável mundo novo* (1941), de Aldous Huxley, *O drama de Jean Barois* (1949), do laureado Roger Martin du Gard, e *O agente britânico* (1941), de Somerset Maugham, autor de maior visibilidade na

Coleção, com vinte e quatro obras traduzidas, o que representa um total de 19% do catálogo da Nobel.

Já Lewis Sinclair, escritor proífico, autor de *Main Street* (1920), o maior sucesso de vendas do primeiro quartel do século XX nos Estados Unidos, primeiro ganhador americano do Prêmio Nobel, primeira pessoa a recusar um Pulitzer, em 1926, por *Arrowsmith* (1925), teve duas das três obras que figuram no catálogo traduzidas pelo tradutor Juvenal Jacinto, *Dr. Arrowsmith* (1943) e *Rua principal* (1948), e *O figurão* (1944) pelo escritor-tradutor José Geraldo Vieira. O mesmo não ocorre com John Steinbeck, que foi traduzido exclusivamente por escritores-tradutores, a saber, *As vinhas da ira* (1940), traduzido por Ernesto Vinhaes e *Ratos e homens* (1940), por Erico Verissimo. Outrossim, George Bernard Shaw teve sua obra *Aventuras de uma negrinha que procurava Deus* (1949) traduzida pelo escritor-tradutor Moacir Werneck de Castro. Finalmente, Thomas Mann, uma das figuras mais eminentes da Literatura Ocidental do final do século XIX e início do XX, ganhador do Prêmio Nobel, em 1929, teve seis obras publicadas na Coleção. Por se tratar de obras alemãs, os trabalhos foram distribuídos entre os tradutores que dominavam essa língua, como o berlinense Herbert Caro, importante tradutor, grande responsável pela difusão da cultura alemã no Brasil, cujas contribuições no ramo da tradução foram devidamente reconhecidas através de prêmios e distinções, conforme elenca Korfmann:

A Cruz da Ordem do Mérito, a Primeira Classe (recebida em 1974, em Bonn), o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1983), o Prêmio Nacional de Tradução do INL (Instituto Nacional do Livro), em 1985 e um ano mais tarde recebeu o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre. (2007, p. 29).

Além dos prêmios, diversos artigos foram consagrados tanto ao seu trabalho no campo da tradução, quanto como crítico de artes plásticas e música erudita, de modo que não se tratava de um tradutor “invisível”, mesmo não tendo exercido a profissão de escritor. Ademais, após quase dez anos atuando como tradutor da Editora Globo, de 1939 a 1948, tornou-se livreiro e chegou a publicar um livro sobre esse ramo do ponto de vista do varejista, conforme lembra Laurence Hallewell (2012, p. 446). Para a Coleção Nobel traduziu a obra monumental *A montanha mágica* (1952), bem como *Os Buddenbrook* (1942) de Thomas Mann,

enquanto a tetralogia de *José e seus irmãos* (1947;1948;1949;1951) ficou a cargo de outro tradutor experimentado, a saber, Agenor Soares de Moura.

Ora, esta sucinta análise do quadro de tradutores da Coleção Nobel revela uma clara hierarquia entre os agentes responsáveis por tais traduções, que vai do(a) tradutor(a) pouco(a) conhecido(a) e, por essa razão, de difícil acesso a quaisquer informações a seu respeito, passando pelos(as) tradutores(as) renomados que, embora não possuam obra poética própria, gozam de reconhecimento em outras áreas, como jornalismo, crítica literária e de artes, ou então que exerceram cargos públicos de alto escalão, e, finalmente, os(as) escritores(as)-tradutores(as), sem dúvida membros da categoria mais prestigiosa dentre as precitadas, por conta de sua dupla participação na formação da literatura nacional, cuja assinatura confere segurança aos leitores quanto à procedência e à qualidade da obra. Destarte, as obras são distribuídas entre os membros dessas categorias de acordo com essa hierarquia, reforçando, com isso, a canonicidade das obras traduzidas por escritores(as)-tradutores(as), enquanto as obras secundárias do catálogo permanecem à margem, juntamente com seus tradutores.

3.2 O PROJETO “EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO”: UM ROMANCE A DOZE MÃOS

*La vraie bio-graphie, l'écriture de la vie, est
l'activité poétique*
(MESCHONNIC, 1982, p. 88)

Antes de realizar a análise comparativa das traduções da *Recherche*, faz-se necessário entrar em contato com o universo poético dos responsáveis por tais traduções de modo a munir-nos de informações a respeito de seu estilo, suas principais características estilísticas, suas influências literárias, sua relação com a tradução, com o autor traduzido e, nesse caso, com os demais autores envolvidos neste projeto, afinal, trata-se de uma tradução coletiva, na qual os escritores-tradutores interagem entre si, construindo relações inexistentes em traduções realizadas por um único tradutor.

Por se tratar de um projeto de contornos bem delimitados, no qual cada escritor-tradutor ficou responsável por um, ou mais, volumes com exceção do quinto livro, traduzido por Manuel Bandeira em parceria com Lourdes Sousa de Alencar, é-nos possível perceber mais claramente a forma como cada um destes agentes atuou na tradução para, em

seguida, relacionar seus resultados a fim de pensar a obra enquanto unidade. Contudo, para que seja possível realizar uma leitura crítica das particularidades e distanciamentos encontrados nas traduções com relação ao texto-fonte, e não somente uma busca assistemática, hierarquizante e avaliadora de possíveis “escândalos de tradução”, sem reflexão teórica posterior, e que desconsidere a polifonia e a intertextualidade inerentes a este novo texto, acredito ser de suma importância entrar em contato com o universo literário de seus agentes, para que o conhecimento adquirido neste contato com a obra poética dos escritores-tradutores, bem como de textos críticos sobre suas obras, auxilie a investigação e sirva de pista na busca das múltiplas vozes que ecoam no texto traduzido.

Para fazê-lo, dividi os próximos subcapítulos por autor, de acordo com a ordem do texto, portanto, de Mario Quintana à Lucia Miguel Pereira. Além disso, apresento no último subcapítulo a trajetória literária de Marcel Proust, separando a discussão por tópicos, a saber, escritor, tradutor, *pasticheur* e memorialista para, em seguida, vislumbrar este novo projeto literário-arquitetônico construído a doze mãos.

3.2.1 Mario Quintana

Mario Quintana (1906-1994) foi, sem dúvida, um dos mais profícuos tradutores da Editora Globo, além de um grande poeta brasileiro, com mais de trinta títulos publicados, entre verso e prosa, seus quintanares³⁷. Figura em mais de quinze antologias, dentre as quais,

³⁷ Trata-se de um termo cunhado pelo próprio Quintana para designar os textos reunidos em seu livro *Canções* (1946). A expressão, aliás, motivou o poema “A Mario Quintana”, de autoria de Manuel Bandeira, que o saudou com a leitura do mesmo em sessão da Academia Brasileira de Letras realizada no dia 25 de agosto de 1966. O poema foi incluído na poesia completa do autor, juntamente com homenagens de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Carlos Nejar, entre outros. Segue o poema: “Meu Quintana, os teus cantares/ não são, Quintana, cantares:/ São, Quintana, quintanares.// Quinta-essência de cantares.../ Insólitos, singulares.../ Cantares? Não! Quintanares! // Quer Livres, quer regulares,/ abrem sempre os teus cantares/ como flor de quintanares.// São cantigas sem esgares,/ onde as lágrimas são mares/ de amor, os teus quintanares.// São feitos esses cantares/ de um tudo-nada: ao falares, /luzem estrelas e luares.// São para dizer em bares /como em mansões seculares, /Quintana, os teus quintanares. // Sim, em bares, onde os pares /se beijam sem que repares/ que são casais exemplares// E quer no pudor dos lares,/ quer no horror dos lupanares,/ cheiram sempre os teus cantares // Ao ar dos melhores ares,/ pois são simples, invulgares,/ Quintana, os teus quintanares.// Por

Obras-primas de lírica portuguesa (1943), de Bandeira, *Antologia de poetas brasileiros* (1967), de Ayala e Bandeira, *Assim escrevem os gaúchos* (1976), de Janer Cristaldo, que fora professor na UFSC, bem como em duas edições de *Para gostar de ler* (1980; 1981), organizadas respectivamente por Cecília Meireles e José Paulo Paes, entre outras. Autor de traços inconfundíveis sem, com isso, ser previsível, Quintana dedicou sua vida às letras.

Nascido na cidade de Alegrete, no interior do Rio Grande do Sul, o poeta cresceu envolvido nos hábitos literários de seus pais, que costumavam recitar, após o jantar, os versos de Camões, ou então dos poetas espanhóis José de Espronceda e Gustavo Adolfo Bécquer, que sua mãe declamava de cor (TREVISAN, 1996, p. 14). Data dessa época seu primeiro contato com o idioma francês, praticado em casa por seus pais, que o utilizavam como forma de excluir dos assuntos familiares os criados e presentes indesejáveis que ali se encontrassem. Isso porque, de acordo com o poeta, seu pai “foi conspirador da Revolução de 23” (TÁVORA, 1986, n.p.) e, para que os presentes não ficassem a par das conspirações, exigira que se falasse em francês em casa³⁸. Além da língua francesa, Quintana falava fluentemente inglês, espanhol e italiano, tendo traduzido para a Editora Globo obras de todas essas línguas.

Em 1919, após concluir o curso primário, foi matriculado no Colégio Militar de Porto Alegre em regime de internato. Conforme aponta, somente estudava para suas matérias prediletas: Português, Francês e História³⁹. Seus primeiros poemas são publicados, nesse período, na *Revista Hyloea*, editada pela Sociedade Cívica e Literária dos alunos do colégio (QUINTANA, 2005, p. 31). Aos 18 anos, emprega-se na Livraria do Globo como desempacotador na seção de

isso peço não pares,/ Quintana, nos teus cantares... / Perdão! Digo quintanares.” (2005, p. 76-77)

³⁸ Lembra o poeta em entrevista publicada no jornal *O Norte*, em 16 de janeiro de 1987: “No tempo em que eu era criança, o francês era moda e a minha mãe era professora de francês. Então, quando a gente, por exemplo, não queria que os empregados soubessem o que a gente estava dizendo, aí se falava em francês. Grande parte da revolução de 23, por exemplo, foi preparada em francês, porque se reuniam as senhoras dos oficiais para tomarem chá e comunicavam as coisas todas em francês. Imagine que na minha terra, em Alegrete, se fez revolução em francês. Que barbaridade! Naquele tempo as comunicações com a Europa eram bem mais fáceis que hoje. A França era a capital literária do mundo. Eu, quando estava na farmácia do velho, tinha conta numa livraria francesa. Eles mandavam os boletins e eu encomendava. Tudo vinha direto de Paris para Alegrete.”

³⁹ Autores gaúchos, n° 6. “Mario Quintana”. Porto Alegre: IEL, 1984. p. 5

livros estrangeiros, sob a chefia de Mansueto Bernardi. Após três meses no ofício, Quintana abandona o posto e retorna à sua cidade natal onde trabalha como prático na farmácia de seu pai, Celso de Oliveira Quintana.

Os anos seguintes foram marcados por altos e baixos nas trajetórias pessoal e profissional do poeta. Em 1926, com apenas vinte anos, Quintana perde sua mãe. Nesse mesmo ano, ganha seu primeiro prêmio literário em um concurso de contos promovido pelo jornal *Diário de Notícias*, com o trabalho “A sétima personagem”. Logo após, em 1927, perde seu pai, no mesmo período em que a Revista *Para Todos*, do Rio de Janeiro, publica um poema de sua autoria. Em 1929, ingressa na redação do jornal *O Estado do Rio Grande*, em Porto Alegre, e passa a conviver com intelectuais como Augusto Meyer, Athos Damasceno Ferreira, Theodomiro Tostes, Erico Verissimo, entre outros, que se tornariam grandes amigos de Quintana. Aliás, é de Meyer uma das descrições mais poéticas do autor dos quintanares:

Era uma pálida visão dos contos de Hoffmann e caíra um belo dia das nuvens, em plena Rua da Praia, entre o Café Colombo e a esquina da Casa Masson, apesar de murmurar-se prosaicamente que viera pelo trem e do Alegrete. Parecia atrapalhado com um excesso de dedos e atirava as pernas como quem vai chutando balões coloridos, das mais estranhas formas. Em pleno fervor do poema-piada, ou dos caligramas crioulos, quando já ensaiávamos os primeiros borborigmos *surréalistes*, só abria a boca – uma boca larga de *clown*, rasgada de orelha a orelha – para elogiar as panóplias de Heredia. Morava em inumeráveis pensões balzaquianas, onde afiava a língua bem temperada e sempre a serviço do mais puro espírito de contradição (2005, p. 46).

Com olhar afiado e sensível, Augusto Meyer captou um dos pontos mais marcantes da personalidade poética de Quintana, seu “mais puro espírito de contradição”. Desde a publicação de sua primeira obra, *A rua dos cataventos* (1940), até *Água: os últimos textos de Mario Quintana* (2001) nós, leitores, nos deparamos com seu “espírito de contradição” de diversas formas. Embora Quintana tenha começado a escrever muito novo, somente aos 34 anos o poeta publica seu primeiro livro, que daria início às contradições das quais falou Augusto Meyer.

A rua dos cataventos, obra composta por trinta e cinco sonetos, foi publicada 18 anos após a Semana de Arte Moderna, em uma época em que os poetas já haviam, há tempos, se rebelado contra as formas fixas, contra a influência europeia e buscavam, sobretudo, uma renovação da linguagem e dos temas por via da experimentação, rompendo, assim, com um passado mais imposto que herdado. É, no entanto, nesse cenário incompatível que Quintana estreia com seus sonetos que, à primeira vista⁴⁰, destoavam de tudo o que vinha sendo produzido, “por espírito de contradição, por teimosia e capricho”, sugere Augusto Meyer (2005, p. 48).

O poema de abertura deste livro (2005, p. 85), intitulado "Soneto I", exemplifica a escolha de Quintana por uma estreia adequada ao modelo poético clássico, disposto em versos decassílabos rimados:

Soneto I

Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é cor das venezianas:
Verde!... E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!

Não sei que paisagista dodivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas cotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuta... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando!

⁴⁰ Somente à primeira vista, pois apesar de muitos críticos, dentre eles Álvaro Lins, terem censurado Quintana por ter feito uso de uma forma fixa desvalorizada e em discordância com seu tempo, o poeta não se submeteu às exigências rítmicas tradicionais. Afinal, vale notar que muitos de seus sonetos não são construídos com versos decassilábicos, por exemplo. Além do uso de versos irregulares, a aparente simplicidade de seus poemas, da qual fala Sérgio Milliet e outros críticos, em nada reflete uma falta de empenho e complexidade. Conforme ressalta Tânia Franco Carvalho, “a complexidade de sua poesia está no alcance de uma aparência despojada na qual a palavra é imagem e som” (2005, p. 13).

Neste poema, é possível perceber o trato métrico dado pelo autor aos versos, cuja pontuação exerce uma função de destaque na construção rítmica dos mesmos. Nesse sentido, chama a atenção o uso reiterado das reticências, as quais foram, igualmente, incorporadas nas traduções que realizou da *Recherche*, configurando uma pontuação de uso recorrente em seus trabalhos, conforme demonstrarei mais adiante, no terceiro capítulo. Já no plano do conteúdo, o soneto prelude a série de poemas metalinguísticos que compõem a obra de Quintana. Os verbos utilizados no tempo presente sugerem o momento atual da escrita, o processo poético inacabado, em execução, o qual é descrito à semelhança da pintura, em que a paisagem encontra-se em constante mutação, sendo recriada a cada pincelada, ou palavra escrita. Nesse sentido, o poema de Quintana aproxima-se do viés pictural proustiano, em que texto e imagem entrelaçam-se na construção da cena total.

Apesar de sua construção tradicional, Fausto Cunha nos adverte sobre os perigos de um julgamento precipitado de suas qualidades poéticas que seja baseado unicamente nesse anacronismo. Conforme declara Cunha, “em nenhum momento se deve considerar Mario Quintana como um ingênuo ou um retardatário em relação ao Modernismo de 22” (2005, p. 50). Afinal, é importante ressaltar que “por essa época ele assinava traduções de algumas das obras mais avançadas e decisivas da moderna literatura mundial: Proust, Virginia Woolf; [...] Charles Morgan” (2005, p. 50), de modo que as diversas manifestações literárias contemporâneas não lhe eram estranhas. Além disso, na década de 40, no Brasil, “ainda eram numerosos os poetas provincianos que faziam sonetos à moda de Bilac, de Nobre, Cruz e Sousa ou de Augusto dos Anjos” (2005, p. 50), razão pela qual sua obra foi bem recebida pela crítica brasileira. Aliás, Cunha lembra que “Quintana se consagrou com esse livro” (2005, p. 51), fato apontado pelo próprio Quintana, quando afirma: “Meus versos são muito declamados, em toda parte, porque figuram em antologias escolares” (TÁVORA, 1986).

Quando questionado, em entrevista concedida a Araken Távora, sobre este início “contraditório” e tardio, o poeta responde:

Naquele tempo, o soneto estava muito desmoralizado. [...] Então, achei que devia provar que o soneto era também um poema. Provei. “A Rua dos Cataventos” foi um bruto sucesso. Os críticos se enganaram pensando que eu tivesse feito uma evolução do soneto ao poema surrealista. Nada disso... eu tinha vários livros

prontos ao mesmo tempo. Apenas não misturei, porque gosto de conservar a unidade dos meus livros (TÁVORA, 1986, n. p).

Não se tratava, portanto, de desconhecimento da cena literária da época, tampouco de despreparo ou inaptidão, mas de uma atitude ponderada, refletida. Por que a demora, então? O poeta responde, lacônico: “preguiça e consciência” e, sob a insistência do entrevistador, continua:

Sempre fui muito exigente comigo mesmo. Sempre tive muito cuidado, no sentido de que as palavras expressassem o que realmente eu queria dizer. E isso a gente só consegue com o tempo, com a vivência da vida propriamente dita e com a vivência do ofício poético. Afinal de contas, a poesia é uma das últimas formas de artesanato. O poema não pode ser feito em série, é um trabalho lento. Além disso, sempre tive muito cuidado com a forma. Acho que inspiração só, não basta. Se formos esperar que o “santo baixe”, é preciso que se saiba que ele não baixa espontaneamente: temos que puxá-lo pelas pernas. Esse é o trabalho do poeta. E o aperfeiçoamento vem com o tempo (TÁVORA, 1986, n. p).

As evidentes diferenças estilísticas entre Proust e Quintana não impedem de apontar suas semelhanças, como esta, por exemplo. Apesar de ter publicado alguns textos de juventude em jornais, além de sua obra de estreia, *Les plaisirs et les jours* (1896) e duas traduções de John Ruskin, sua grande obra começou a ser publicada somente em 1913, quando Proust já tinha 42 anos, tendo, inclusive, se esforçado em impedir a reimpressão e circulação de *Les plaisirs et les jours* no início do século XX, período em que se dedicou à redação da *Recherche*, a fim de evitar analogias e leituras enviesadas de sua obra principal à luz de sua produção de juventude. A demora em publicar o primeiro volume da *Recherche* foi justificada da mesma maneira, a obra deveria se construir no tempo, tal como um organismo vivo, cuja maturidade só é adquirida com o tempo. O que explica sua recusa em publicar *Jean Santeuil* (1895), obra considerada como esboço do que viria a ser *À la Recherche du temps perdu*. Portanto, assim como Proust, Quintana estreia oficialmente na Literatura sem ser principiante, o que nos leva a

enxergar sua obra sob outra perspectiva. Suas escolhas não são fruto de ingenuidade, mas de reflexão, de amadurecimento.

Fausto Cunha, ao refletir sobre uma possível filiação de Quintana a uma escola literária, afirma:

Mario Quintana é, por cronologia e por adesão, um modernista da geração de 30, a segunda. Mesmo nesta, porém, foi um aderente a princípio tímido e algo *dernier venu*. Já sabia exatamente a qualidade de poesia que desejava fazer, de modo que não o deslumbrava o foguetório de primeira hora. Era tímido, mas também irônico (2005, p. 59).

Todavia, ao ser questionado por Távora sobre sua filiação literária, Quintana responde: “A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre gazeador de todas as escolas...” (1986, n. p.). Sua obra reflete, tanto na forma quanto no conteúdo, essa insubmissão a quaisquer tentativas de classificação normativa. Fato que pode ser comprovado não somente através da *Rua dos cataventos*, mas também de *Canções* (1946), seu segundo livro, onde surgem os quintanares, portanto, de forma bem diferente do primeiro. Apesar de ser constituído de trinta e cinco composições, mesmo número de sonetos da *Rua dos cataventos*, *Canções* contrasta com seu predecessor não apenas por apresentar “uma maior liberdade formal (destacando-se o uso frequente do verso livre), mas também pelo aspecto lúdico que ressalta nestas composições, pela leveza com que são tratados os assuntos e, principalmente, pelo eclipsamento do eu do poeta” (BECKER, 1996, p. 61-62), caracterizado pela passagem da primeira à terceira pessoa, mesmo em poemas de cunho autobiográfico, como “A canção que não foi escrita” (QUINTANA, 2005, p. 127), em que lê-se:

Aguém sorriu como Nossa Senhora à alma triste
do Poeta.

Ele voltou para casa
E quis louvar o bem que lhe fizeram.

Adormeceu...

E toda a noite brilhou no sono dele uma pobre
estrelinha perdida,
Trêmula

Como uma luz contra o vento...

Além da passagem da primeira à terceira pessoa e do uso do verso livre, é notável o uso reiterado das reticências, uma das pontuações mais presentes em sua obra poética, conforme dito anteriormente. Contudo, há ainda poemas rimados em *Canções*, mesmo que em tom jocoso, como ocorre em "Canção de inverno" (2005, p. 143). Dentre as canções rimadas que compõem o livro, destaco, igualmente, "A Canção da Menina e Moça" (2005, p. 146), dedicada à Gilda Marinho, tradutora de duas obras da Coleção Nobel, a saber, *De amor também se morre* (1942), de Margaret Kennedy e *O Diário de Marie Bashkirtseff* (1943), de Bashkirtseff, em que o poeta retoma a orientação imagética presente no primeiro poema do primeiro livro, anteriormente apontada, conforme segue:

Uma paisagem com um só coqueiro.
Que triste!
E o companheiro?

Cabrinha que sobes o mente pedrento.
Só, contra as nuvens.
Será teu esposo o vento?

O meu esposo há de cheirar a tronco,
Como eu cheiro à flor.

Um coração não cabe num só peito:
Amor... Amor...

Uma paisagem com um só coqueiro...
Uma igreja com uma torre só...
Sem companheira... Sem companheiro...
Ó dor!

O meu esposo há de cheirar a tronco,
Como eu cheiro... como eu cheiro
A amor...

O ritmo da canção é ditado pelo uso de uma pontuação abundante, em que, novamente, as reticências instauram um clima de indeterminação, o qual é reforçado pelo uso da interrogação, além da exclamação, utilizada para acentuar a dor da paisagem.

Às obras anteriores soma-se *Sapato Florido* (1948), seu terceiro livro, no qual o poeta experimenta uma nova forma poética, os poemas em prosa que, aliás, serão utilizados em grande parte de sua obra. Embora o gênero utilizado neste livro difira do de seus livros anteriores, muitos temas são retomados e retrabalhados sob essa nova ótica, como, por exemplo, a infância, o amor, o fazer poético, a morte etc.

A intenção de constante inovação da forma poética pode ser comprovada através do contraste de seus cinco primeiros livros. Com *Sapato Florido*, o poeta faz uso dos poemas em prosa, gênero caro a poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, além de brasileiros modernistas, tais como Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, entre outros. Entretanto, Becker aponta que “quem utilizou esta forma literária de maneira sistemática e até pioneira foram os poetas rio-grandenses, tendo-se consolidado aqui uma tradição do poema em prosa, iniciada com Augusto Meyer, Alvaro Moreyra e Theodomiro Tostes [...]” (1996, p. 99).

Além de seus quintanares, como "Provérbio", que expõe o humor quintaniano ao decretar que "O seguro morreu de guarda-chuva" (2005, p. 168), ou então "Crise", em que Quintana problematiza o estado à época da poesia sem perder a comicidade que lhe é própria quando afirma que "Por causa dos ilusionistas é que hoje em dia muita gente acredita que poesia é truque..." (2005, p. 169), ou ainda "Prosódia", cujo breve verso "As folhas enchem de ff as vogais do vento" (2005, p. 169) descreve poeticamente este elemento da gramática, destaco o poema "O susto" (2005, p. 182):

Isto foi há muito tempo, na infância provinciana do autor, quando havia serões em família.

Juquinha estava lendo, em voz alta, *A confederação dos tamoios*.

Tararararará, tararararará,

Tararararará, tararararará,

Lá pelas tantas, Gabriela deu o estrilo:

- Mas não tem rima!

Sensação. Ninguém parava de não acreditar.

Juquinha, desamparado, lê às pressas os finais dos últimos versos... *quérulo... branco... tuba... inane... vaga... infinitamente...*

Meu Deus! Como poderia ser aquilo?!

A rima deve estar no meio.

- diz, sentencioso, o major Pitaluga.

E todos suspiraram, agradecidos.

Aqui, Quintana aborda a questão da passagem dos versos rimados aos livres, que compõem os poemas em prosa presentes na obra, descrevendo de maneira cômica a frustração do leitor/ouvinte diante desse novo formato poético. O consolo apenas é encontrado quando o major Pitaluga aponta a possibilidade das rimas encontrarem-se no meio do verso, sugerindo a resistência do leitor à poesia moderna, que saia dos moldes tradicionais e das formas prontas.

No caso de *Sapato Florido*, este gênero híbrido ganha destaque, tendo sido explorado pelo poeta desde a epígrafe⁴¹ até “O anjo Malaquias”, último texto do livro. De posse dessa informação, a reflexão sobre sua produção literária não pode mais embasar-se apenas em dados cronológicos para apontar qualquer tipo de “amadurecimento” literário, visto que diversos dos poemas que compõem estas obras foram criados na mesma época. Todavia, tal fato nos fornece matéria para pensar a construção arquitetônica de sua obra como um todo, sua preocupação com a uniformidade interna, mesmo que, com isso, ela deflagre sua extemporaneidade.

Esse descompasso entre produção e publicação se prolonga pelos próximos livros de Quintana. *O aprendiz de feiticeiro*, por exemplo, é publicado em 1950 e reúne 31 composições com dedicatória a Augusto Meyer, que dirá, por ocasião do lançamento da obra, no texto “O fenômeno Quintana”, tratar-se de seus “melhores poemas” (2005, p. 48), através dos quais é possível ouvir “a genuína voz de Mario Quintana, grave e pungente”. Sobre a dedicatória e a predileção de Meyer por esse livro, Becker afirma que “além de demonstrar o apreço de Quintana por seu amigo pessoal, também indica uma sintonia maior do poeta, neste livro, com a estética modernista, de que Meyer era um defensor exponencial” (1996, p. 165).

Todavia, após uma estreia contraditória, seguida de uma aproximação inesperada da estética modernista, que parecia consolidar-se com a aparição de *Sapato florido* e *O aprendiz de feiticeiro*, Quintana surpreende novamente com a publicação de *Espelho mágico* (1951), obra composta de 111 quartetos, manifestando, com isso, uma retomada

⁴¹ Trata-se de um trecho retirado da peça *Le bourgeois gentilhomme* (1670), de Molière. O extrato destacado por Quintana apresenta um questionamento formulado por Monsieur Jourdain ao seu professor de filosofia um *billet d'amour*, que serve de mote para se pensar a respeito do gênero híbrido “poema em prosa”. Lemos, portanto, na epígrafe: “Monsieur Jourdain: - *Non, je ne veux ni prose, ni vers. Maître de philosophie: - Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre. Monsieur Jourdain: - Pourquoi?*” (*Le bourgeois gentilhomme*, Ato II, Cena IV).

de formas fixas, de feição convencional e, até certo ponto, passadista, se comparada aos três livros anteriores. Ora, de acordo com Becker, essa aparente dissonância “é facilmente justificável, se levarmos em conta que os quartetos foram escritos, em sua maioria, no final dos anos 30 e no início dos anos 40” (1996, p. 131), tendo o poeta finalizado sua criação somente em abril de 1945, data que consta na folha de rosto da obra. Portanto, sua publicação em 1951, novamente, não reflete uma “adaptação cronológica”, mas antes uma intenção em desconstruir a ideia manifestada por alguns críticos acerca de seu pertencimento a uma escola literária em particular. De modo que ao brincar com esse vaivém formal, Quintana desestabiliza e desconcerta seus leitores, instaurando uma áurea misteriosa em torno de sua obra. Nesse sentido, vale lembrar que também a ordem de publicação de seus livros sofre alterações quando reunidas em antologias, como é o caso do volume *Poesias*, de 1962, em que Quintana preferiu antepor *Espelho Mágico* ao *Aprendiz de Feiticeiro*, “privilegiando a ordem de criação em detrimento da ordem de publicação” (BECKER, 1996, p. 131).

Quintana não surpreende somente através de sua obra poética, que conseguiu atingir o grande público como poucos no Brasil. Também sua vida reflete as múltiplas faces do aprendiz de feiticeiro, do Anjo Malaquias, como alguns o veem⁴². Muitos dos escritores que tiveram a oportunidade de conviver com o poeta atestam sua espirituosidade através dos mais diversos causos que legitimam sua visão do cotidiano poético, das coisas mais insignificantes que guardam em si a essência da poesia, como nos mostra em diversos poemas, como, por exemplo, “O Poema”, de *Sapato Florido*, em que o poeta abdica de escrever, uma vez que a poesia já havia sido feita quando da passagem de uma formiguinha pela folha em branco.

Como lembra em um trecho “De uma entrevista concedida a Edla Van Steen”, em *Da preguiça como método de trabalho* (1987), “Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato” (2005, p. 746), já que “o cotidiano é o incógnito do mistério”, de modo que as

⁴² Além de Augusto Meyer, Erico Verissimo também aponta o “jeito de Anjo Malaquias” de Mario Quintana, como podemos verificar neste trecho em que Verissimo relata um episódio ocorrido na Editora em presença do autor: “Quanto a Mario Quintana, de quem a Editora publicara três magníficos livros de versos, esse trabalhava em suas traduções, aparecia de raro em raro em nossos gabinetes com aquele seu jeito de Anjo Malaquias. Um dia em que eu lamentava em voz alta a queda da capital da França, ele ficou com os olhos postos em parte nenhuma e depois murmurou: ‘Mas ninguém pode conquistar Paris. Paris não é uma cidade e sim um estado de espírito’” (1996, p. 98-99).

trivialidades de sua vida tornam-se a força motriz de sua poesia. Como dirá em *Esconderijos do tempo* (1980), “o poeta canta a si mesmo”, e deixa transparecer em sua obra poética o recôndito de seu ser, como lembra Paulo Mendes Campos, seus quintanares “não decifram, denunciam o mistério” (2005, p. 69). De modo que ao tomar conhecimento das histórias desse escritor é-nos possível vislumbrar sua poesia em estado bruto, reconhecer a fonte de sua fina ironia, de seu tom lacônico e certo, de seu lirismo, como quando, aos 79 anos, foi atropelado⁴³ e, na cama do hospital, pergunta com tom grave a seus acompanhantes: “Alguém anotou a placa do carro?” e ao ouvir em resposta que o motorista lhe havia prestado socorro, retruca: “Mas vocês não estão entendendo, quero saber o número da placa pra jogar no bicho!” (cf. TÁVORA, 1986, n. p.). Ou então no dia em que um dos diretores do *Correio do povo* lhe encontrou em um corredor do jornal e disse “Ah, poeta, sabe que eu gostei muito dos seus versinhos?”, ao que Quintana retrucou arguto “Obrigado por sua opiniãozinha”. E os causos se multiplicam apontando, sempre em tom jocoso, a personalidade do poeta:

De outra feita, numa das famosas macarronadas na casa de Fernando Lambiase, no final do jantar, viu-se envolvido numa brincadeira iniciada por Hamilcar de Garcia. O irrequieto Hamilcar apanhou um ovo de avestruz e começou a jogá-lo como se fosse uma bola de futebol americano. Ao passá-lo para Quintana, este não esboçou nenhum gesto de segurá-lo e o ovo pré-histórico de Fernando Lambiase esborrachou-se em cima da mesa, esparramando o seu conteúdo gosmento e tremendamente fétido. Segundo relato de meu pai, praticamente todo mundo sentiu-se mal,

⁴³ Até mesmo esse fatídico episódio serviu de inspiração para o poeta que, na cama do hospital, decidiu empreender a realização de um “diário poético”, conforme lembra Bertaso: “Em maio de 1985, atravessando pachorrentamente a rua da Praia, segundo suas próprias palavras, o distraído poeta atropelou um carro que estava estacionado. Caiu e fraturou a bacia. Depois que foi socorrido e operado, fui visitá-lo com meu irmão Fernando no hospital da PUC. Nesta visita, num bate-papo entremeado de muitas risadas, sua sobrinha Helena nos informou que o poeta estava interessado em produzir um *Diário Poético*. Cada dia do ano teria uma quadrinha e espaço em branco para o leitor rabiscar anotações e até mesmo escrever poesia. Acharmos a ideia formidável e, no próprio hospital, Mario começou a trabalhar com muito afinco” (1993, p. 201).

vomitando pelos cantos. A única pessoa que se manteve impassível, como se nada tivesse acontecido, foi o poeta, que solicitou ao dono da casa permissão para banhar-se e o empréstimo de uma camisa limpa (BERTASO, 1993, p. 196).

Muitos dos episódios narrados por José Otávio Bertaso, que conviveu com Quintana no contexto profissional da Editora, mas também em seu círculo pessoal de amizades, reproduzem em suas palavras o caráter conciso de sua pessoa e de sua poesia, como sugere o próprio Quintana quando diz: “a minha biografia está implícita nos meus poemas” (2009, p. 30), mas que nem por isso mostra-se evidente, como ocorre neste caso:

Costumávamos nos encontrar na casa de Erico Verissimo, e numa determinada ocasião, segundo lembrança de Sérgio Faraco, Quintana manteve-se silencioso, mal-e-mal abrindo a boca para dizer sim ou não. Segundo Faraco, ao contrário de Quintana eu estava eufórico, comentando com grande entusiasmo o sucesso que o recém-lançado *Incidente em Antares* vinha obtendo. Lá pelas tantas, o poeta levantou-se, apresentou suas despedidas e, acompanhado por Faraco, preparou-se para deixar a casa dos Verissimo. Já na porta, ao se despedir de Quintana, Erico comentou o fato de o poeta ter se mantido tão silencioso.

Ora, seu Erico – respondeu-lhe Quintana –, vim esta noite aqui para falar mal do José Otávio Bertaso e veja só quem eu encontro: o próprio, falando pelos cotovelos. Vou voltar outro dia, isto é, se o senhor me garantir que o José Otávio estará ausente (1993, p. 197).

Como vemos, tanto na vida quanto na arte (e haveria diferença?), Quintana prescinde de qualquer redundância, não faz rodeios, não se excede com palavras desnecessárias, muito pelo contrário, seu lema é: “o laconismo é a decência do estilo” (QUINTANA, 2009, p. 32). Máxima aplicada em todos os âmbitos de sua produção literária, como mostrarei no próximo capítulo através da análise de suas traduções da obra de Marcel Proust, aliás, traduções que também fizeram parte de outro caso narrado por Bertaso:

Quintana, na década de 40 e até meados da década seguinte, perambulava pelos bares e volta e meia era encontrado em estado lastimável. Certa vez, em seu quarto de pensão, traduzindo um dos volumes de Proust, deixou sobre a mesa mais da metade da sua produção cuidadosamente manuscrita e esqueceu a janela aberta. Voltando de madrugada de mais uma noite de boemia, se deu conta de que uma súbita ventania, seguida de uma forte chuva, havia espalhado pelos pátios de sua pensão e galinheiros circunvizinhos mais de duzentas laudas do seu trabalho (BERTASO, 1993, p. 196).

Este caso, apesar de seu teor cômico, toca em uma questão séria da trajetória de Quintana. Durante a década de 40 e início dos anos 50, Quintana sofreu com o alcoolismo, tendo passado por diversas recaídas até conseguir largar definitivamente o vício, conforme lembra Bertaso:

Devido aos excessos etílicos de Quintana, seus amigos conseguiram convencê-lo de que deveria internar-se numa clínica para desintoxicar-se. A partir de sua internação, felizmente, depois de duas ou três recaídas ele deixou de beber. Todos os meses, isto lá por volta de 1954, durante sua internação, meu pai me encarregava de visitá-lo em sua clínica para entregar-lhe uma determinada quantia. Detalhe que nunca esqueci era que, depois de um bate-papo de dez ou quinze minutos, para assinar o recibo Quintana colocava seus óculos de aro de tartaruga emendados no meio com uma tira de esparadrapo (BERTASO, 1993, p. 196-197).

A despeito de sua condição, Quintana trabalhou com afinco durante este período, tendo produzido não somente diversas traduções de grandes autores da literatura universal, como também publicado cinco livros de sua autoria, além de trabalhar como jornalista⁴⁴.

⁴⁴ O trabalho de jornalista de Quintana foi extremamente importante em sua carreira, tendo sido, durante muito tempo, sua principal fonte de renda, além de ter influenciado diretamente sua produção poética, visto que muitos dos textos publicados pelo poeta em jornais foram reutilizados em sua obra poética, como é o caso do livro *Caderno H*, composto por textos publicados anteriormente em na

Conforme lembra: “foi a época da minha vida em que mais enlouqueci e mais produzi” (QUINTANA, 2009, p. 42).

Quintana foi, sem dúvida, um dos maiores tradutores do Brasil. Apesar de não sabermos o número exato de traduções que realizou, já que muitas delas foram assinadas com pseudônimos, é possível chegar a tal conclusão baseando-nos em suas contribuições oficiais, que impressionam tanto por sua quantidade, visto que ultrapassam quarenta títulos, quanto pela relevância das obras traduzidas, de nomes como Balzac, Virginia Woolf, Marcel Proust, Guy de Maupassant, André Gide, Aldous Huxley, Somerset Maugham, Charles Morgan, Voltaire, Mérimée, entre outros. Além disso, vale lembrar que a maioria destes autores chegaram ao alcance do leitor brasileiro pelas mãos de Quintana, já que não se tratavam de retraduições, mas da estreia destes clássicos em solo brasileiro, o que aumenta a dificuldade da empreitada, bem como a responsabilidade do tradutor, cujo trabalho terá o peso de ser o único (enquanto não surjam outras retraduições) representante desta obra em sua nova morada. Portanto, a relevância do seu trabalho para a formação do leitor brasileiro, bem como do cânone literário, não pode ser ignorada.

Apesar de não exercer o papel de crítico de traduções, Quintana teorizou sobre sua prática através de sua obra poética, na qual o tema da tradução encontra-se explícita e implicitamente presente, além de ter discutido sobre tal ofício em entrevistas e matérias acerca de seu trabalho, como em “A poesia é uma maneira de falar sozinho”, na qual Quintana denuncia a discrepância entre a importância da tradução para a Literatura e o valor atribuído ao tradutor:

Não se dá valor ao trabalho do tradutor. Isso sempre me deixou indignado. A tradução é uma coisa séria. Quando a gente consegue fazer uma tradução boa, aceitável, isto é nada mais, nada menos, que a estreia daquele autor traduzido na literatura de língua portuguesa. Isso as pessoas, os

revista *Província de São Pedro* e retomados no jornal *Correio do Povo*, antes de serem reunidos em livro. É possível verificar em suas palavras a relevância da profissão para o autor: “Poeta é condição, não é profissão. Minha profissão é jornalista. É assim que está escrito na minha carteira profissional. Foi como jornalista que ganhei, na maior parte da minha vida, o meu sustento – e a redação do jornal foi sempre o lugar onde eu me senti melhor, em toda a minha existência” (QUINTANA, 2009, p. 42) (“O jornalista” por Oswaldo Goidanich. *Cadernos Ponto & Vírgula*, n. 14, 1997).

críticos não levam em conta. Eu traduzi clássicos como Voltaire, Proust, Balzac, Somerset Maugham, Conrad e Virginia Woolf, entre outros⁴⁵.

Ao expor sua justa indignação, Quintana reverbera as diversas vozes silenciadas por uma política contraditória, que avilta o trabalho do tradutor ao mesmo tempo em que depende deste para ter contato com a literatura universal. Nesse sentido, podemos enxergar o trabalho de Lawrence Venuti e sua problematização sobre a invisibilidade do tradutor no contexto Anglo-Americano, bem como a Teoria da Transcriação de Haroldo de Campos, as teorias feministas da tradução, as ideias desconstrucionistas, entre outros, que vêm expondo tais incongruências e problematizando essa visão falaciosa da tradução e, conseqüentemente, da tarefa do tradutor.

É sabido que a tradução exige de seus praticantes uma série de conhecimentos, que não se limitam a questões linguísticas, mas também culturais, sociais, políticas, literárias, entre outros que, somados, permitem que a tradução ocorra. A esses conhecimentos elementares, cada tradutor acrescenta ou enfatiza o que julga essencial para realizar sua tradução de acordo com sua leitura da obra, de modo que não há uma fórmula única a ser seguida, tampouco uma única tradução para cada texto. Destarte, é importante conhecer o projeto tradutório de cada tradutor, munindo-se do máximo de informações que possa encontrar, antes de realizar uma leitura crítica de uma tradução. Todavia, nem sempre é possível ter acesso a tais informações, uma vez que poucas editoras oferecem ao tradutor a possibilidade de expor seu projeto tradutório, seja através de uma “Nota do Tradutor” ou até mesmo de notas de rodapé, que muitas vezes não são permitidas.

Não obstante, ao contrário do que ocorre com o tradutor, que possui pouca ou nenhuma visibilidade no texto traduzido, quando se trata de um escritor-tradutor, que desfruta do privilégio de um reconhecimento prévio junto ao público-leitor, torna-se mais fácil o acesso a este tipo de informação complementar. Nesse caso, é possível que a própria tradução veicule informações acerca do tradutor e de seu processo de criação, como ocorre, por exemplo, com a tradução que Marcel Proust fez da obra de John Ruskin, *La Bible d'Amiens* (1904), que conta com um prefácio de mais de quarenta páginas, no qual Proust

⁴⁵ (QUINTANA, 2009, p. 42). “A poesia é uma maneira de falar sozinho”, por Patricia Bias. *Leia*. São Paulo, out, 1985.

apresenta sua visão da tradução e da tarefa do tradutor, além de contar com diversas notas de rodapé, nas quais o autor explora sua leitura crítica da obra⁴⁶, já que o interesse do leitor pode estar diretamente ligado ao trabalho do tradutor.

Quintana não possuía o hábito de complementar suas traduções com notas de rodapé, como veremos no capítulo seguinte, quando da análise de suas traduções da obra de Proust, reservando tal operação para impasses linguísticos que encontrasse no texto. Além disso, suas traduções não eram precedidas de notas ou explicações de qualquer natureza, seja por exigência da Editora ou por opção. Porém, por se tratar de um segmento relevante em sua trajetória literária, em diversas entrevistas o assunto vem à tona, como por exemplo em “De uma entrevista concedida a Edla Van Steen”, na qual o autor responde à pergunta “No seu entender, o que é uma boa tradução?” como segue:

Aquela que segue o estilo do autor, e não o do tradutor. Os períodos de quadra e meia de Proust (sim, o período dele dava volta na quadra; não poderiam ser divididos em pedacinhos, por amor da clareza ou coisa que o valha, como acontece às vezes na tradução castelhana) (QUINTANA, 2005, p. 747).

⁴⁶ Conforme declara Proust em seu prefácio: « Eu apresento aqui uma tradução de *La Bible d'Amiens*, de John Ruskin. Mas pareceu-me não ser o suficiente para o leitor. (...) Colocando uma nota de rodapé no texto da *Bible d'Amiens*, cada vez que esse texto despertava por analogias, mesmo distantes, a lembrança de outras obras de Ruskin, e traduzindo na nota a passagem que me havia vindo à mente, eu permiti ao leitor de se colocar na situação de alguém que não se encontrasse em presença de Ruskin pela primeira vez, mas que, tendo já tido com ele alguns encontros anteriores, pudesse, em suas palavras, reconhecer o que é, nesse escritor, permanente e fundamental. Assim, eu tentei munir o leitor de uma espécie de memória improvisada em que eu dispus lembranças de outros livros de Ruskin » (PROUST, 1904, p. 9-10, tradução minha). “*Je donne ici une traduction de la Bible d'Amiens, de John Ruskin. Mais il m'a semblé que ce n'était pas assez pour le lecteur. (...) En mettant une note en bas du texte de La Bible d'Amiens, chaque fois que ce texte éveillait par des analogies, même lointaines, le souvenir d'autres ouvrages de Ruskin, et en traduisant dans la note le passage qui m'était ainsi revenu à l'esprit, j'ai tâché de permettre au lecteur de se placer dans la situation de quelqu'un qui ne se trouverait pas en présence de Ruskin pour la première fois, mais qui, ayant déjà eu avec lui des entretiens antérieurs, pourrait, dans ses paroles, reconnaître ce qui est, chez lui, permanent et fondamental. Ainsi, j'ai essayé de pourvoir le lecteur comme d'une mémoire improvisée où j'ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin*” (PROUST, 1904, p. 9-10).

Nesse trecho, Quintana elucida o que julga importante para que uma tradução seja bem sucedida, a saber, respeitar o estilo do autor e não o do tradutor, o que no caso de Proust consistiria em manter o ritmo da frase. No capítulo seguinte, veremos de que forma este aspecto da obra foi trabalhado em cada um dos quatro livros que traduziu, afinal, sempre haverá dissonância entre o projeto idealizado pelo tradutor e sua concretização por meio da tradução, que não depende somente de sua vontade, mas também de imposições linguístico-culturais, de políticas editoriais, do *skopos* da obra, entre outros, de modo que somente uma leitura comparada das obras pode indicar possíveis distanciamentos entre estes dois polos. Por ora, importa conhecer sua concepção do ato de traduzir, sua posição tradutiva, suas prioridades, sua relação com o autor traduzido, com a língua, com a literatura e a cultura em questão, entre outros, de modo a munir-nos do maior número de informações que possamos resgatar e que auxiliarão a leitura subsequente das obras em busca do tradutor no capítulo seguinte.

Conforme lembra Berman, “há sempre, quando se procura bem, palavra do tradutor, às vezes a interpretar, sobre a tradução. O silêncio total é muito raro” (1995, p. 83, tradução minha)⁴⁷. De fato, mesmo sem ter publicado muito a respeito, Quintana nos oferece, nas poucas declarações que deu sobre tradução, substância suficiente para discutirmos sua escolhas tradutivas no que tange às traduções da obra de Proust, objeto de estudo deste trabalho.

A complexidade da escrita proustiana, profusa, ondulante, sinuosa, que se constrói em constante diálogo com as artes plásticas, com a arquitetura, com a poesia, ritmada por uma sinfonia que perpassa toda a obra e delinea seus traços, à primeira vista, parece situar-se no extremo oposto da escrita quintaniana, simples, breve, concisa, porém misteriosa, multifacetada. O que torna a operação tradutória ainda mais desafiadora para Quintana, que deve assumir uma postura diferente à adotada em sua criação poética. A esse respeito, José Paulo Paes, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta, quando questionado se “sua criação poética e a tradução de poesia são vasos comunicantes⁴⁸”, responde que:

⁴⁷ “il y a toujours, quand on cherche bien, parole du traducteur, parfois à interpréter, sur la traduction. Le silence total est très rare” (BERMAN, 1995, p. 83)

⁴⁸ “Meia palavra inteira”. Carlos Felipe Moisés entrevista José Paulo Paes. 14/05/1986. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cfmo01.html>. Acesso em: 30 de junho de 2016.

Sim, há uma espécie de *feedback* nas duas direções. Principalmente quando você traduz poetas mais congeniais e começa a se exprimir através das traduções. Mas também pode existir um aspecto compensatório, você como que assume um heterônimo ao traduzir um poeta diferente de você. Por exemplo, eu sou naturalmente um poeta voltado para o conciso, para o epigramático, para o osso da linguagem. Entretanto, me sinto bem traduzindo poetas mais derramados, mais fluviais, mais metafóricos. Assumo o heterônimo de um poeta abundante, quantioso, e me compenso um pouco dessa minha limitação de epigramista (1986, n/p).

Nesse trecho, o autor sugere uma certa apropriação da obra traduzida por parte do escritor-tradutor quando diz que assume um heterônimo ao traduzir um poeta cujo estilo destoe de seu próprio, além de apontar a tradução como uma via dupla, na qual o tradutor, ao mesmo tempo em que transforma o texto traduzido, é também transformado por esta escrita. Esse movimento mútuo transparece tanto nas páginas das traduções da obra de Proust, quanto na obra poética dos escritores-tradutores responsáveis por tal tradução, conforme demonstrarei no terceiro capítulo.

Nesse sentido, Bordini afirma que:

É fácil resvalar no terreno escorregadio da tradução literária, tanto mais se quem traduz também é escritor e tem sua própria voz. Sintonizar-se com o vocabulário, o estilo e mesmo o ritmo e a sonoridade do outro significa deixar de lado, ou pôr entre parênteses, o seu modo de dizer que, num escritor, tem escolhas que o identificam (2009. p. 129).

Embora concorde com a autora no que diz respeito às dificuldades inerentes à prática da tradução, sobretudo em sintonizar-se com o estilo do autor traduzido, tarefa que requer uma leitura meticulosa da obra, que identifique os elementos que constituem o estilo do autor, não acredito que seja correto afirmar que somente o escritor “tem sua própria voz”, presumindo, assim, que o tradutor seja destituído de voz própria e que, logo, a tarefa deveria ser mais fácil para este, já que não precisaria “deixar de lado, ou por entre parênteses, o seu modo de dizer

que, num escritor, tem escolhas que o identificam”. Ao dizê-lo, a autora contribui para a manutenção do pensamento tradicional sobre a tradução, que enxerga o tradutor como um ser neutro, isento de características que lhe identifiquem, ou seja, que prevê que o tradutor seja capaz de suplantar sua personalidade ou, em suas palavras, sua voz, para assumir o lugar do outro, sem deixar marcas de sua presença no texto traduzido.

Essa ideia é alimentada, no Brasil, por certa tradição no que concerne à escolha dos responsáveis por traduções de grandes obras da literatura universal, em geral reservadas a escritores de nome feito, ao passo que obras de menor envergadura são destinadas aos tradutores sem obra poética própria, ilustres desconhecidos do ofício. Isso ocorre porque “*en littérature, la référence est le ‘nom’ de celui qui écrit*”, conforme aponta Pascale Casanova (1999, p. 37), e que parece aplicar-se, igualmente, à tradução, já que antes de vender a qualidade do trabalho em si, os editores promovem o nome do escritor-tradutor que, nesse caso, funciona como uma espécie de garantia prévia de qualidade, uma vez que o “talento literário⁴⁹” de seu agente já fora demonstrado de antemão através de sua obra poética. Contudo, ao priorizar o escritor-tradutor ao tradutor, assim como o faz José Paulo Paes, quando afirma que “Os que mais competentemente a exercem não são tradutólogos, mas escritores que optaram por dividir o seu tempo entre a criação propriamente dita e a recriação tradutória” (2008, p. 31), acaba-se contribuindo para a manutenção de um pensamento tradicional e paradoxal, colocando o tradutor à margem de sua própria profissão.

Entretanto, basta cotejar uma tradução realizada por um tradutor com seu texto-fonte para entrarmos em contato com a voz deste agente. Suas escolhas linguísticas, suas omissões, acréscimos, sua pontuação, indicam a presença do tradutor agindo ativamente sobre o texto. O tradutor, portanto, constrói *sua* tradução utilizando-se dos mesmos recursos do escritor-tradutor. Mesmo que seu método de trabalho seja diferente, suas escolhas não serão menos subjetivas que as do escritor-tradutor, tampouco sua leitura será neutra e destituída de marcas pessoais pelo simples fato desse agente não ter publicado uma obra

⁴⁹ Paulo Rónai, ao arrolar os conhecimentos necessários para se realizar uma tradução literária, alude ao “talento poético”, sugerindo, novamente, a primazia do escritor-tradutor, já que este possui modos explícitos para comprovar tal exigência: “Para os textos *não específicos* (que chamaríamos literários) não existe uma só tradução ótima, e eles exigem do tradutor, além de dom linguístico e de estudos especializados, talento poético”. (RÓNAI, 2012, p. 60)

literária própria, afinal, também isso não nos permite afirmar que o tradutor não seja um escritor. Quintana, por exemplo, estreou como tradutor, sem ter obras próprias publicadas, apesar de tê-las escritas e engavetadas.

De modo que é possível afirmar que a voz do tradutor é tão presente no texto traduzido quanto a do escritor-tradutor. Somente os meios para discerni-la mostram-se mais limitados, uma vez que não podemos recorrer à sua obra poética, como fazemos com o escritor-tradutor, para responder às nossas questões. Porém, se aceitarmos a ideia de que toda tradução é uma *criação*, podemos pensar o produto da tradução como a *obra* do tradutor e, portanto, reveladora das escolhas que constituem seu *estilo*. Um adjetivo usado com abundância, em substituição a uma série de adjetivos sinônimos do texto-fonte, o que Meschonnic chama de *anticoncordância* ou *contraconcordância*, uma inclinação a pontuar excessivamente ou, ao contrário, a escassez de pontuação, uma reorganização sintática da frase, apagamentos, alongamentos, entre outros, sinalizam a criação do tradutor e servem como instrumento heurístico para a identificação da voz da tradução, seja ela de quem for.

Quanto ao escritor-tradutor, além das informações contidas no próprio texto da tradução, o leitor dispõe de peritextos e epitextos que facilitam a identificação da voz do tradutor, tais como seus livros, cartas, entrevistas etc. No caso de Quintana, algumas indicações iniciais orientaram minha leitura subsequente das obras, uma vez que tratavam explicitamente das traduções de Proust, mas que permitiram que se estabelecesse uma espécie de perfil do tradutor que, posteriormente, poderá ser utilizado em outros estudos sobre esse autor. Como todo tradutor, Quintana tem consciência dos desafios que tal profissão apresenta, e que variam em complexidade de acordo com o texto a ser traduzido. A respeito da tradução da *Recherche*, o autor ressalta:

Antes de tudo, Proust foi para mim um trabalho e um prazer ao mesmo tempo, porque olha que traduzir Proust...Ele tem períodos enormes que dão volta na página e eu deveria traduzir preservando a mesma clareza do original. Tanto que comentei com o Érico Veríssimo, que dirigia o setor de traduções da Editora Globo: “Estou gostando tanto de traduzir Proust que, se eu tivesse dinheiro, eu é que pagava para vocês” (TÁVORA, 1986, n/p).

A preocupação com a estrutura da frase proustiana, conhecida por seus longos períodos, organizados através de uma pontuação particular, que muitos atribuem a um reflexo do problema respiratório de Proust, parece ter sido o maior desafio enfrentado por Quintana, que reiteradas vezes aludiu a esse traço da obra. A forma como este aspecto foi abordado na tradução, tanto por Quintana, quanto por Bandeira, Drummond e Lucia Miguel Pereira, será discutida no capítulo seguinte, quando da análise do ritmo nas traduções destes escritores-tradutores, razão pela qual, neste momento, apenas serão levantadas algumas pistas que guiarão minha leitura posterior.

Apesar de expressar a Erico Verissimo sua satisfação com relação à tradução da obra de Proust, seu trabalho não foi devidamente reconhecido pelos editores por conta do excesso de tempo dedicado ao mesmo, motivo pelo qual Quintana foi o único tradutor da Casa a não receber um aumento salarial. Segundo o autor:

quando houve o primeiro aumento geral, fui o único a não ser aumentado. Naturalmente, tomei satisfações a resposta que me deram foi que eu levava muito tempo na tradução. “Você, afinal, levou quatro meses para traduzir um volume”. Ora, eles não compreendiam que eu tinha que demorar tanto tempo quanto Proust levava para escrever o original, para fazer uma tradução digna. Queriam que eu traduzisse com a mesma velocidade com que traduzia romances sem civilização nenhuma, ditados para uma estenógrafa em uma semana. Por causa disso, abandonei minhas funções de tradutor na Globo e fui trabalhar no Correio do Povo (TÁVORA, 1986, n/p).

Aqui, o autor toca em uma questão polêmica do ramo da tradução, que diz respeito ao tempo necessário para se traduzir – com qualidade – uma obra. Os prazos extremamente curtos dados aos tradutores refletem um pensamento tradicional, que enxerga a tradução como um ato mecânico, cujo tempo necessário para a realização não deve, de modo algum, equiparar-se ao tempo levado pelo escritor para a criação da obra. Esse pensamento, portanto, desconsidera as peculiaridades inerentes à tradução, que ultrapassam os limites da língua, e não podem ser resolvidos apenas com o auxílio de dicionários e gramáticas. Quintana, assim como todo tradutor, tem consciência

desse fato, sobretudo quando se trata de uma obra monumental como a de Proust, com particularidades sintáticas, semânticas, rítmicas, prosódicas, que exigem mais empenho do tradutor. Por essa razão, o autor afirma ser necessário “demorar tanto tempo quanto Proust levava para escrever o original”, afinal, trata-se de um trabalho de *criação*, uma operação que, embora possua raízes ligadas a outro texto, produz algo novo e único.

A postura punitiva da Editora Globo por conta do tempo gasto com a tradução não configura uma exceção, mas antes um traço sintomático. Embora diversos teóricos venham se esforçando para mudar a visão da tradução como um ato reprodutivo, pensamento que alimenta uma concepção inferiorizada da tradução, que vê essa prática como um mal necessário, é comum vermos atitudes como esta se reproduzindo incessantemente, o que tanto mais impressiona pois, nesse caso, é direcionada a um escritor-tradutor, agente que desfruta de uma maior liberdade se comparado a outros tradutores. De modo que ao analisar uma tradução é importante levar em consideração a ingerência dos editores, e a forma como suas imposições e suas políticas influenciam no resultado. Afinal, um tradutor que trabalha sem a pressão cronológica constante, certamente, mostrará resultados mais satisfatórios que alguém que deve apresentar semanalmente um determinado número de páginas. Haroldo de Campos, por exemplo, traduzia com a mesma liberdade com que criava, escolhia os textos que traduziria, bem como as condições de sua realização, de modo que um estudo comparativo entre uma tradução deste autor e a de um tradutor que esteja submetido às imposições de uma editora, e que não leve em consideração tais implicações no resultado final, certamente será falacioso. Não é somente o tradutor que influi na qualidade da tradução, por meios indiretos, também a Editora torna-se responsável pela qualidade de suas traduções.

A opção de Quintana de se desligar da Editora Globo, por conta da punição recebida por levar tempo demais na tradução, reflete a importância atribuída pelo autor à prática da tradução, equiparada à criação poética quando defende ser necessário “demorar tanto tempo quanto Proust levava para escrever o original, para fazer uma tradução digna”. Embora os editores tenham alegado a demora na realização da tradução de Proust como motivo para deixá-lo de fora do aumento geral dos tradutores, Brito Broca mostrou-se particularmente impressionado com a rapidez do trabalho realizado por Quintana, conforme recorda Bertaso:

Ao observar Mario Quintana traduzir Proust como se estivesse copiando um texto numa folha de papel almaço, ficou impressionadíssimo. Os longos períodos proustianos eram traduzidos por Quintana sem a menor hesitação. De certo para os padrões do eixo Rio – São Paulo, uma tradução de Marcel Proust deveria revestir-se de toda pompa e solenidade, e não do despojamento com que Mario Quintana procedia. Examinando mais de perto o trabalho que Quintana executava e constatando a excelência da tradução, Broca exclamou algo como: “É incrível, como você consegue fazer?”, ao que Quintana respondeu sorrindo, ao mesmo tempo em que acendia um novo cigarro: “Com o primeiro da série *Em busca do tempo perdido*, tive alguma dificuldade. Agora, as coisas estão bem mais fáceis.” (1993, p. 97)

Estas linhas certamente parecerão contraditórias se comparadas com o fato narrado anteriormente. Porém, vale lembrar que o Bertaso que narrou este episódio é José Otávio, filho mais velho de Henrique Bertaso, que foi o responsável junto com Erico Verissimo pelo ambicioso projeto de tradução da obra de Proust⁵⁰, de modo que o relato de José Otávio não refletia a opinião de todos os editores. No trecho precitado, Quintana responde a Brito Broca que sua maior dificuldade foi com relação ao primeiro volume do romance, a saber, *No caminho de Swann* (1948). Por se tratar do primeiro contato com o universo proustiano em tradução, da primeira expedição realizada em terras de Swann e Guermantes, as dificuldades enfrentadas por Quintana são, naturalmente, justificáveis e previsíveis. Todavia, ao contrário dos demais escritores-tradutores responsáveis pela tradução da *Recherche*, Quintana teve a oportunidade de afinar sua voz com a de Proust através da tradução dos três volumes seguintes, nos quais pôde sintonizar-se com o universo proustiano, ganhando mais segurança à medida que avançava história adentro, desbravando novas paisagens até que algumas se tornassem familiares.

Afinal, foi pela pluma de Quintana que o leitor brasileiro foi apresentado às principais personagens do romance, de suas palavras

⁵⁰ Verissimo relata que: “Numa conspiração digna das novelas da Coleção Amarela, - Henrique, Maurício e eu, em sinistro conluio, decidimos atirar-nos nessa aventura editorial que foi a versão para a língua de Machado e Eça da grande obra de Marcel Proust” (VERISSIMO, 1996, p. 68).

nasceram as imagens de Gilberte, Oriane, Swann, Charlus, Albertine⁵¹, entre tantos outros, foi através de suas descrições que o leitor viu abrirem-se as portas dos restritos salões do *faubourg* Saint-Germain, tão exclusivos, desconhecidos até então. Por meio de suas palavras o leitor adentrou os quartos aflitivos que separavam o Narrador de sua mãe e conheceu os cacoetes de Charlus e Jupien, as manias de Françoise (Francisca). Portanto, é seguro afirmar que a fluidez com que Quintana traduzia as páginas da *Recherche*, e que tanto impressionou Brito Broca, indicavam menos um impulso do gênio criador que a experiência adquirida com a prática. De modo que suas escolhas lexicais, sua pontuação, o uso de certos gauchismos, deixaram marcas na obra que funcionam como uma espécie de impressão digital, e que permitem a identificação de sua voz em constante diálogo com Proust e, posteriormente, com Bandeira, Drummond e Lucia Miguel Pereira, que deveriam, por sua vez, sintonizar-se com seus antecessores a fim de criar uma unidade de contornos imperceptíveis a uma leitura despreziosa, porém discerníveis aos que saem em busca de tais vozes.

Por essa razão, a fim de dar continuidade à busca pelas vozes que constituem a tradução brasileira da *Recherche*, dedicarei as próximas páginas ao estudo da vida e obra de Manuel Bandeira, escritor-tradutor da obra *La Prisonnière*, cuja tradução fora realizada em parceria com sua companheira, Lourdes Sousa de Alencar.

3.2.2 Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar

Discorrer acerca da trajetória literária de Manuel Bandeira revela-se tarefa árdua a quem pretenda contemplar todos os domínios em que o escritor atuou. Acumulando as funções de poeta, tradutor, cronista, crítico literário, musical e de artes plásticas, além de historiador e professor de literatura, sua obra reflete uma vida dedicada às letras. Reconhecido como um dos maiores escritores do Brasil, as contribuições de Bandeira à Literatura Brasileira serão discutidas nesse subcapítulo dedicado à sua obra, com atenção especial à sua produção enquanto poeta e tradutor.

Filho do engenheiro civil Dr. Manuel Carneiro de Souza Bandeira e de Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, Manuel Carneiro Bandeira

⁵¹ A questão da tradução antroponímica e toponímica será discutida pormenorizadamente no capítulo seguinte. Por ora, vale lembrar que na tradução brasileira da Editora Globo os nomes das personagens foram todos traduzidos ou adaptados foneticamente.

de Souza Filho nasceu em Pernambuco, Recife, em 1886, e lá residiu até 1890, quando mudou-se para Petrópolis, local que considera como sua cidade de nascimento para a vida consciente, pois, segundo o autor, “de Petrópolis datam [as suas] mais velhas reminiscências” (1983, p. 33). Dessa época, o poeta também guarda suas mais belas lembranças, eternizadas no poema “Infância”, conforme indica em *Itinerário de Pasárgada* (1954) que, segundo Franklin de Oliveira, foi a “primeira biografia estritamente literária que se publica no Brasil – história da formação de uma inteligência poética e não apenas relato de uma vida de poeta” (1983, p. 29).

Contudo, em 1892, por conta do trabalho de seu pai, sua família volta para Pernambuco e lá permanece até 1896. Foi nesse período que Bandeira travou seu primeiro contato com a poesia em versos, sobretudo, através de contos de fadas, histórias da carochinha, trovas populares, coplas de zarzuelas e *couplets* de operetas francesas apresentados por seu pai, grande influenciador da carreira literária do autor. Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira lembra do desconforto que lhe causava a forma fixa do soneto, que destoava do ritmo quadrado ao qual estava habituado, fazendo-o sentir-se “desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto” (BANDEIRA, 1983, p. 34), e recorda que “a aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito” (1983, p. 34). Embora tenha aceitado, Bandeira jamais aderiu incondicionalmente à forma fixa, tendo sido, anos mais tarde, o primeiro escritor brasileiro a empregar o verdadeiro verso livre, conforme sugere Sérgio Buarque de Holanda: “compreende-se como no verso livre, que foi ele, aparentemente, o primeiro a empregar entre nós, tivesse encontrado um instrumento bem adequado à sua expressão lírica, mais adequado, sem dúvida, do que muitas das formas canônicas” (1983, p. 24).

De modo que é possível identificar em seus livros a evolução poética de Bandeira, de *A cinza das horas* (1917) à *Estrela da vida inteira* (1966), sem jamais aderir a uma única forma de expressão em suas criações, como corrobora Sérgio Buarque de Holanda ao afirmar que “não se tornou necessário o abandono das cadências tradicionais para que nos desse algumas das suas criações mais audaciosas” (HOLANDA, 1983, p. 13).

As primeiras influências do autor não foram de autores canônicos, mas de seus colegas e professores do Colégio Pedro II, dos quais lembra com afeto em sua biografia, além dos fornecedores que frequentavam sua casa, vendedores, açougueiros, quitandeiros, padeiros, através dos quais impregnou-se “do realismo da gente do povo”

(BANDEIRA, 1983, p. 35). A diversidade de suas frequentações contribuiu para equilibrar sua formação, conforme recorda ao afirmar que “Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses” (1983, p. 35). Juntamente com seu colega Sousa da Silveira, que viria a ser um grande filólogo, linguista e lexicógrafo, seu professor Silva Ramos foi responsável por despertar-lhe o gosto por Camões, cujos principais episódios de *Os Lusíadas* Bandeira sabia de cor. Sobre o primeiro, lembra que:

Apesar do respeito que me inspirava o meu colega, três anos mais velho do que eu, nunca pude compartilhar de todas as suas admirações em assuntos de poesia. Mas uma coisa é certa – ele me fazia sentir nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua, a que sempre se mostrou tão particularmente sensível. A sua lição foi, e continuou sendo vida afora, muito preciosa para a minha experiência poética (BANDEIRA, 1983, p. 36).

Os conhecimentos adquiridos com Sousa da Silveira eram, por sua vez, complementados com o que aprendia com seu colega Lucilo Bueno, sobretudo no que concernia ao gosto pelos franceses Copée, Leconte de Lisle, Baudelaire, entre outros. Com o professor Carlos França, “apelidado por toda a gente ‘França Cacete’” (BANDEIRA, 1983, p. 37), deu seus primeiros passos na arte poética, graças a um presente ofertado por este, a saber, o livro *La Fontaine et ses Fables*, de Taine. Segundo o autor, as primeiras reflexões que fez sobre fundo e forma em poesia lhe foram despertadas pela análise de Taine (BANDEIRA, 1983, p. 37). Através de seus amigos, colegas, professores, de seu pai e das leituras que espontaneamente selecionava, foi estabelecendo, ao longo dos anos, um conjunto assaz heterogêneo de influências que surgem, naturalmente, em sua obra, de maneira implícita ou explícita. Bandeira afirma ter recebido incontáveis influências em sua trajetória literária, de modo que não nos é exequível enumerá-las todas, entretanto, alguns nomes, por serem reiteradamente citados, merecem atenção especial, como é o caso de Camões e Antônio Nobre. Aliás, a respeito deste, Bandeira afirma que “No tempo do Ginásio o único simbolismo acessível para nós era o de Antônio Nobre. Este sim,

adorávamos, sabíamos de cor” (1983, p. 37). Além de Camões e Antônio Nobre, o autor ressalta que:

AS INFLUÊNCIAS literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase de Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugênio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin... Sully Prudhomme... Até Sully Prudhomme? Dirá algum requintado de hoje. Até Sully Prudhomme. Foi ele que me deu a vontade de estudar a prosódia poética francesa, o que fiz no compêndio de Dorchain. Assim se explica a mania em que andei algum tempo das formas fixas – baladas, rondós e rondéis; assim se explica a alternância de rimas agudas e graves da maioria dos poemas de *A Cinza das Horas* (BANDEIRA, 1983, p. 43).

Datam do período do Ginásio as duas primeiras tentativas de publicação de seus poemas. A primeira foi através de uma revista literária intitulada *A Universal*, para a qual o autor enviou um soneto em louvor a Chateaubriand, que não foi publicado. Já da segunda vez, o poeta pôde ver seus alexandrinos expostos na primeira página do *Correio*, fato que “saciou por completo a fome de glória” (BANDEIRA, 1983, p. 39). Pouco tempo depois, Manuel Bandeira mudou-se para São Paulo, onde deu início ao curso de Arquitetura, como queria seu pai. Todavia, no fim do primeiro ano letivo, teve de abandonar definitivamente os estudos, por conta de sua saúde, fato que o poeta recorda nos versos de “Testamento”, em que lê-se a certa altura: “Criei-me, desde eu menino / Para arquiteto meu pai. / Foi-se-me um dia a saúde... / Fiz-me arquiteto? Não pude! / Sou poeta menor, perdoai!”. Todavia, se não construiu casas, lembra Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, de uma edificação muito maior, inscrita na eternidade: “Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e ‘não como forma imperfeita neste mundo de aparências’, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a ‘minha’ Pasárgada” (1983, p. 80). Bandeira recorda descontente os anos que sucederam à descoberta de sua doença, contudo, indica que foi durante esses treze anos – de 1904 a 1917, quando publicou seu primeiro livro – que tomou consciência de suas limitações e formou sua técnica poética.

Em 1913, Manuel Bandeira embarcava para a Europa a fim de se tratar em um sanatório suíço, e escolheu o de Clavadel seguindo a indicação de João Luso, que teria passado um inverno ali com sua esposa. O autor afirma que sua estadia de pouco mais de um ano em Clavadel exerceu pouca influência literária sobre si, tendo apenas servido para reaprender o alemão, que aprendera no Colégio Pedro II, mas que havia esquecido (1983, p. 53). Apesar de não ter recebido muitas influências da época em que passou em Clavadel, Bandeira teve a oportunidade de travar amizade com um dos maiores poetas da França, o jovem Paul Éluard que, na época, ainda usava seu nome de batismo, Paul Eugène Grindel. Esse contato o levou a conhecer Diakonova, a Gala, futura esposa de Salvador Dali, que também passou uma temporada em Clavadel. Além dos dois, Bandeira ligou-se a outro poeta húngaro que ali se encontrava para tratar de sua tuberculose, Charles Picker. A respeito deste, o autor julga que, caso tivesse resistido à doença, “seria a esta hora um dos grandes nomes da literatura: possuía tudo para isso” (1983, p. 55). Embora Bandeira atenuasse a importância de sua estadia em Clavadel em sua trajetória literária, foi durante esse momento que, pela primeira vez, o autor pensou seriamente em publicar um livro de versos (BANDEIRA, 1983, p. 55).

Os anos subsequentes à sua volta de Clavadel são marcados por perdas familiares profundas, a começar pela morte de sua mãe, em 1916. O sofrimento causado por essa perda transforma-se em poesia, a qual o poeta nomeia “Elegia para minha mãe” (BANDEIRA, 1983, p. 139), poema que exterioriza toda dor e angústia causadas por uma morte lenta, que se anunciava a cada dia e prefigurava a ausência definitiva próxima, deixando-se entrever no “rosto magro, onde a morte deixou uma expressão como que atônita de espanto”:

NESTA QUEBRADA de montanha, donde o mar
Parece manso como em recôncavo de angra,
Tudo o que há de infantil dentro em minh'alma
sangra
Na dor de te ter visto, ó Mãe, agonizar!

Entregue à sugestão evocadora do ermo,
Em pranto rememoroso o teu lento martírio
Até quando exalaste, à ardente luz de um círio,
A alma que se transia atada ao corpo enfermo.

Relembro o rosto magro, onde a morte deixou
Uma expressão como que atônita de espanto

(Que imagem de tão grave e prestigioso encanto
Em teus olhos já meio inânimes passou?)

Revejo os teus pequenos pés... A mão franzina...
Tão musical... A fronte baixa... A boca exangue...
A duas gerações passara já teu sangue,
- Eras avó -, e morta eras uma menina.

No silêncio daquela noite funeral
Ouço a voz de meu pai chamando por teu nome.
Mas não posso pensar em ti sem que me tome
Todo a recordação medonha do teu mal!

Tu, cujo coração era cheio de medos
- Temias os trovões, o telegrama, o escuro -
Ah, pobrezinha! um fim terrível o mais duro,
É que te sufocou com implacáveis dedos.

Agora que me despedaça o coração
A cada pormenor, e o revivo cem vezes,
E choro neste instante o pranto de três meses
(Durante os quais sorri para tua ilusão!),

Enquanto que a buscar as solitárias ânsias,
As mágoas sem consolo, as vontades quebradas,
Voa, diluindo-se no longe das distâncias,
A prece vespéral em fundas badaladas!

Em 1918, apenas dois anos após a morte de sua mãe, vem a falecer Maria Cândida de Souza Bandeira, irmã do autor, a qual fora sua enfermeira durante todo o período em que lutou contra a tuberculose, e com quem Bandeira mantinha uma relação de profundo respeito e admiração, aliás, sentimentos declarados em poema intitulado “A minha irmã” (BANDEIRA, 1983, p. 139):

DEPOIS QUE A DOR, depois que a desventura
Caiu sobre o meu peito angustiado,
Sempre te vi, solícita, a meu lado,
Cheia de amor e cheia de ternura.

É que em teu coração ainda perdura,
Entre doces lembranças conservado,
Aquele afeto simples e sagrado
De nossa infância, ó meiga criatura.

Por isso aqui minh'alma te abençoa:
 Tu foste a voz compadecida e boa
 Que no meu desalento me susteve.

Por isso eu te amo e, na miséria minha,
 Suplico aos céus que a mão de Deus te leve
 E te faça feliz, minha irmãzinha...

Embora Bandeira tenha convivido durante anos, por conta de sua doença, com a real possibilidade de morte, é através de seus familiares que esta fatalidade se concretiza em sua vida. De maneira sistemática, Bandeira vê partir seus entes mais próximos. Após despedir-se de sua mãe e irmã, em 1920, o poeta perde seu pai, figura máxima em sua vida, com quem deu seus primeiros passos na literatura, de modo que tal perda o tocou profundamente, conforme lembra em depoimento comovente registrado em *Itinerário de Pasárgada*:

A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte (1983, p. 60).

Bandeira lida com as mortes sucessivas que dissiparam sua família através da poesia e, conforme recorda Pontiero, “Estranhamente, o ano de 1920 também assinalou o início de seu período mais produtivo” (1986, p. 21). Nos anos seguintes, produziu as obras mais representativas de sua trajetória poética, notadamente, *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), além de grande parte dos poemas que, mais tarde, comporiam *Estrela da Manhã* (1936). Em 1922, morre o último membro de sua família, seu irmão Antônio, deixando Bandeira, de fato, só.

Durante esse período sombrio de sua vida, Bandeira publica seu primeiro livro, *A Cinza das Horas* (1917). Nos cinquenta poemas que compõem a obra é possível notar uma forte influência parnasosimbolista, refletida no uso de formas do verso tradicional, respeitando as regras de versificação, além da utilização de formas fixas, como o

soneto. Portanto, assim como Quintana, Bandeira opta por estrear com uma obra cujo conteúdo não reflete a essência de sua poesia⁵². No caso deste último, ao romper com essas manifestações tradicionais nos livros seguintes, viria justamente instaurar-se como um dos precursores do modernismo no Brasil, embora rejeite tal epíteto em *Itinerário de Pasárgada*. A esse respeito, Sérgio Buarque de Holanda ressalta que:

DESDE *A Cinza das Horas*, publicado em 1917, Manuel Bandeira perturba nosso concerto literário. Dois anos depois, em *Carnaval*, sua voz faz-se satirizante com “Os Sapos”, poema que seria uma espécie de hino nacional dos modernistas. Quando estes surgem, por volta de 1921, já lá encontram o poeta em seu perau profundo. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia (1983, p. 13).

Dois anos depois, Bandeira lança *Carnaval*, deixando entrever uma maior liberdade de criação, embora ainda se perceba suas raízes tradicionais, sobretudo nos sonetos “A Ceia”, “Menipo”, “A morte de Pã” e “Verdes Mares” que, segundo o autor, não passam de pastiches parnasianos. Entretanto, é nesse livro que se encontra o poema “Sapos” que, mais tarde, se tornará o símbolo do Modernismo⁵³, quando

⁵² Conforme afirma o próprio Bandeira: “*A Cinza das Horas* não continha tudo o que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura. O sentimento ia resumido, programado por assim dizer, nos versos, já transcritos, de Maeterlinck. A fatura já não era de modelo parnasiano e sim simbolista, mas de um simbolismo não muito afastados do velho lirismo português. Os sonetos a Camões e a Antônio Nobre são claros indícios disto. Nada tenho para dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comvente no plano humano, mas não no plano artístico. No entanto publiquei o livro, ainda que sem intenção de começar carreira literária: desejava apenas dar-me a ilusão de não viver inteiramente ocioso” (1983, p. 56).

⁵³ Apesar de ser considerado por muitos críticos o precursor do Modernismo no Brasil, Bandeira parece não aceitar tal epíteto e atenua sua importância em *Itinerário de Pasárgada* ao dizer: “Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificadas e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é

declamado por Ronald de Carvalho, por ocasião da abertura da Semana de Arte Moderna, no dia 13 de fevereiro de 1922, de modo que, segundo Bandeira, “A geração paulista, que iria, ainda nesse ano de 1919, iniciar a revolução modernista, tomou-se de amores pelo *Carnaval*” (1983, p. 59). Com efeito, a sátira dos “Sapos” serviu perfeitamente aos propósitos dos modernistas, já que o poema ridiculariza o conservadorismo parnasiano e defende a quebra dos moldes tradicionais e a liberdade de criação despreocupada com formas e rimas. De acordo com Pontiero:

O entusiasmo dos poetas que aclamaram os feitos de Bandeira foi amplamente justificado, pois este era, finalmente, um poema de ataque e “manifesto”, que expressava, em síntese, a luta desigual contra a escola reacionária do Parnasianismo, que havia ridicularizado a Literatura Brasileira na mudança do século (1986, p. 80).

Todavia, o crítico português Adolfo Casais Monteiro nota a ironia presente neste poema que, para caçoar da estética parnasiana, faz uso de suas técnicas e nos apresenta versos de uma poesia “absolutamente clássica quanto à forma”:

Eis aqui uma poesia absolutamente clássica quanto à forma, e que é por outro lado uma espécie de proclamação contra o parnasianismo. Estranha ironia! Os versos são uma maravilha de ritmo, têm uma admirável riqueza de imagens, como se quisessem proclamar por si sós que o mal não está na perfeição, mas no isolamento da forma (1958, p. 21).

Em 1924, o poeta lança *Poesias*, em um volume editado pela *Revista da Língua Portuguesa*⁵⁴, que reúne seus dois livros anteriores e

enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que vinha do grupo paulista” (BANDEIRA, 1983, p. 65).

⁵⁴ O episódio de publicação desse livro foi marcado por uma circunstância curiosa. De acordo com Bandeira: “Causou grande surpresa nos arraiais modernistas aparecer eu, autor de um poema já publicado (“Poética”), onde primitivamente havia

o inédito *O ritmo dissoluto*, este com características próximas aos seus antecessores, ainda marcado por traços da estética parnasiana, como certa preocupação com a forma e o ritmo. Essa aproximação temática e formal dos três primeiros livros responde ao fato de suas obras não obedecerem a uma ordem cronológica de publicação, de modo que muitos poemas que se encontram em *O ritmo dissoluto* datam de anos anteriores à publicação de *Carnaval*, tais como “Na solidão das noites húmidas”, “Felicidade”, “Mar bravo” etc., assim como Quintana o fez com suas obras iniciais. Portanto, não nos cabe ler seus poemas sob a ótica de uma “evolução literária”, mas de um trabalho consciente de organização temática e formal, na qual o poeta dispôs seus trabalhos semelhantes. Conforme ressalta o próprio Bandeira, “A *Cinza das Horas*, *Carnaval* e mesmo *O ritmo dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido” (1983, p. 40).

Bandeira afirma ser *O ritmo dissoluto* um dos seus livros sobre o qual os que apreciam sua poesia mais discordam (1983, p. 66). Contudo, grande parte das críticas direcionadas a esse livro parece ter como motivação o afastamento por parte de seu autor da estética parnasiana, sobretudo no que diz respeito à despreocupação rítmica de certos poemas⁵⁵. Porém, não se trata de uma opinião unânime, como lembra

este verso: “Abaixo a Revista da Língua Portuguesa” aparecer eu da noite para o dia editado por essa mesma revista. Eis como se tornou possível a coisa. Depois que morreu meu pai, fiquei sem nenhuma esperança de ver em livros os versos que fizera depois do Carnaval. Nunca procurei editor para eles. Ora, aconteceu que um dia, encontrando-me na Livraria Freitas Bastos com Goulart de Andrade, interpelou-me o poeta amavelmente: “Então, quando temos novo livro?” Respondi-lhe que nunca, porque editor não me apareceria, nem eu tinha dinheiro para me editar por conta própria. Ao que Goulart acudiu prontamente: “Pois eu vou lhe arranjar editor!” não fiz fé que o conseguisse. Dias depois, em novo encontro de rua, ouvi-lhe com espanto recomendar-me que procurasse o Laudelino Freire, a quem falara sobre mim e com que ficara acertado que o meu livro seria editado pela Revista. Assim, a publicação do volume *Poesias* fiquei devendo-a a dois homens a quem atacara: ao poeta que eu satirizava nos “Sapos”, e ao editor contra cuja revista havia gritado “Abaixo!” num poema escandalosíssimo para o tempo” (BANDEIRA, 1983, p. 65-66).

⁵⁵ Adolfo Casais Monteiro, por exemplo, confessa ser essa uma obra que lhe produz certo mal-estar e explica que “Em *O ritmo dissoluto* muitas são as poesias sem ritmo de espécie alguma; mais do que ritmo dissoluto, portanto. Mas a maioria delas oscila entre a notação sucessiva de impressões desagregadas umas das outras e a repetição de certos temas já cansados, em que a nota da melancolia se entrelaça com a da voltuosidade, mas 'sem poder de convicção'. Há neste livro não sei o que de morno,

Bandeira ao apontar a preferência de Otávio de Faria por esse livro aos anteriores, além de confessar certa decepção com *Libertinagem*, quando lido após *O ritmo dissoluto*. O fato é que Bandeira considera-o um livro de transição entre dois momentos de sua poesia, de afinação poética, do ponto de vista da forma, “tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados” (1983, p. 67), mas também do ponto de vista do conteúdo, levando-o à “completa liberdade de movimentos” (1983, p. 67). Nesse sentido, ressalta Casais Monteiro que “nada melhor do que esse livro nos pode elucidar sobre quanto é vazia de sentido a crença nas virtudes de qualquer renovação que afete apenas a forma” (MONTEIRO, 1958, p. 25).

Os sete livros de poemas que sucederam *Libertinagem*, ponto culminante de sua carreira poética, aprofundam as técnicas desenvolvidas no modernismo, refinando aspectos formais e temáticos, como no caso de *Estrela da Manhã* (1936), cujos versos carregam uma “sutileza de vocabulário e composição de frases” (PONTIERO, 1986, p. 138), que levou Casais Monteiro a encontrar em suas composições “um encanto indefinível, uma inexprimível liberdade que vai do ritmo aos temas, em todos estes poemas” (1958, p. 44). Todavia, se os poemas agradaram a Monteiro, Pontiero e outros, Lucia Miguel Pereira, em estudo sobre o poeta, defende que nos poemas compostos depois, Manuel Bandeira teria deixado que a ironia lhe corroesse a inspiração (Cf. MONTEIRO, 1958, p. 44). Já Sérgio Buarque de Holanda assinala que em suas composições:

Liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente correlatos. Manuel Bandeira jamais se deixou seduzir muito pelos hermetismos e pelos estetismos, que constituem formas aristocráticas de reclusão, intoleráveis para quem aspira a vencer, através da poesia, sua própria reclusão e seu confinamento (HOLANDA, 1983, p. 19).

de abatido e indiferente: indiferença à poesia como à vida, ausência daquela ressonância aguda, ou profunda, que é o sinal de que a poesia desceu sobre o poema” (MONTEIRO, 1958, p. 25-26). Contudo, lembra Bandeira que “Dois pelo menos dos poemas de *O Ritmo Dissoluto* não são dissolutos de ritmo: “Noite Morta” e “Berimbau”. O primeiro é um dos meus prediletos em toda a minha obra, não sei se porque até hoje guardou para mim a atmosfera do lugar e do momento em que o escrevi, ou se porque, embora em versos livres, o sinto, na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os meus poemas de metro cuidadosamente construídos” (BANDEIRA, 1983, p. 67).

Já *Libertinagem* (1930) é visto pela crítica como o “Livro em que definitivamente se afirma a sua autêntica e completa mensagem de poeta modernista” (MONTEIRO, 1958, p. 26). E o crítico vai além, afirmando que:

Este pequenino livro de versos, LIBERTINAGEM, contém mais poesia do que os anteriores todos juntos; e não será ousado considerá-lo o mas rico de todos os livros “modernistas” – pois há nele, pode dizer-se, tudo o que de mais rico essa fase da poesia brasileira nos deu – embora esse “tudo” esteja em fulgurações breves, reduzido a essências, porque Bandeira não se repete nem insiste: a sua voz só sabe dizer uma vez. Repugna-lhe passar duas vezes pelo mesmo ponto (MONTEIRO, 1958, p. 32).

Mario de Andrade, em nota preliminar à *Libertinagem*, diz se tratar de “um livro de cristalização” (1983, p. 199), não de sua poesia, mas de sua psicologia. De acordo com Mario de Andrade “é o livro mais indivíduo Manuel Bandeira de quantos o poeta já publicou. Aliás, também nunca ele atingiu com tanta nitidez os seus ideais estéticos, como na confissão (‘Poética’) de agora” (1983, p. 199). Mara Ferreira Jardim, autora da tese *Manuel Bandeira: tão Brasil* (2007), afirma estar a obra *Libertinagem* “completamente inserida na estética modernista, quer por seus aspectos formais, quer pelas temáticas desenvolvidas, constitui-se numa verdadeira ‘profissão de fé’ do jeito modernista de ser” (JARDIM, 2011, p. 40). Monteiro, por sua vez, elenca como traço importante de *Libertinagem* o fato de não haver nele “Nada de evocações ou simbolismos genéricos; nada de sínteses, nada de generalizações; - mas a fixação de instantes vivos de vida, de real experiência humana total” (1958, p. 31-32). O fato é que nesse livro Bandeira se rebela contra toda forma de expressão engessada e óbvia, que não lhe sirva de catarse, de modo que ali se encontram seus poemas mais aclamados por esse aspecto libertador, como é o caso de “Poética”, um verdadeira grito contra o purismo poético:

ESTOU FARTO do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto
 expediente
 [protocolo e manifestações de apreço ao Sr.
 diretor.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no
 dicionário
 [o cunho vernáculo de um vocábulo.
 Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos
 universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de
 exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquíptico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja
 fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário
 do amante exemplar com [cem modelos de cartas
 e as diferentes maneiras de agradar às mulheres,
 etc

Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é
 libertação. (1983, p. 207)

Além de “Poética”, encontramos a ironia bandeiriana sublimada em poemas como “Não sei dançar”, que inicia o livro, “Pneumotórax”, “Comentário musical”, “Porquinho-da-índia”, entre outros, que

trabalham temas do cotidiano⁵⁶ de maneira imprevisível criando um clima de ironia debochada e divertida. De acordo com Pontiero, “as ironias ambíguas e provocativas de *Libertinagem* dão maior rispidez e pesar às preocupações ocultas do poeta com a vida e a natureza da existência humana” (1986, p. 110), que transparece, segundo o autor, em poemas como “Oração no Saco de Mangaratiba” e “Oração a Teresinha do Menino Jesus”.

Outrossim, em *Libertinagem* travamos contato com o poema intitulado “Vou-me embora pra Pasárgada”, possivelmente o mais célebre do autor. Neste poema-chave, Bandeira cria um lugar utópico de deleite e liberdade, onde o poeta pode estabelecer suas próprias regras, desfrutando da vida como lhe apetece. Nesse sentido, Pontiero recorda que a criação desse lugar imaginário ideal “é compatível com a atitude mental que dominou muitos poetas modernistas brasileiros, nos anos 20” (1986, p. 113), notadamente, Mário de Andrade, com seu poema “Danças”, Augusto Meyer com *Poemas de Bilu*, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Murilo Mendes etc. É interessante notar a relação estabelecida em *Libertinagem* com a prática tradutória. Neste livro, encontram-se dois poemas escritos em francês – “*Chambre vide*” e “*Bonheur Lyrique*” que, de acordo com Bandeira, lhe surgiram diretamente em francês sem que soubesse o porquê, assim como um terceiro poema escrito em francês, “*Chanson des petits esclaves*”, que, posteriormente, foi publicado em *Estrela da Manhã*. A respeito de tais poemas, sugere Paes que “Como se trata de incursões ocasionais num idioma estrangeiro, é-se tentado a capitulá-las como traduções ou, melhor dizendo, autotraduções de um poeta de língua portuguesa” (PAES, 2008, p. 56). No entanto, por considerar “que poderia parecer pretensão” (BANDEIRA, 1983, p. 79) de sua parte, esforçou-se por traduzi-los, porém não obteve sucesso na empreitada, o que tanto mais impressiona se considerarmos a experiência de tradutor de poesia que o poeta acumulava. A esse episódio curioso soma-se outra experiência

⁵⁶ Aliás, Antonio Candido aponta a capacidade do poeta de tratar de temas do cotidiano sem com isso torna-los prosaicos: “Como os clássicos possui a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem os tornar prosaicos. O caráter acolhedor de seu verso importa em atrair o leitor para essa despojada comunhão lírica no cotidiano e, depois de adquirida a sua confiança, em arrastá-lo para o mundo das mensagens oníricas. Poucos poetas terão sabido, como ele, aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos” (CANDIDO, 1993, p. 5).

inusitada com relação à prática tradutória, que o poeta narra como segue:

Mandaram-me um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como que emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria que suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse (1983, p. 79).

Embora não consiga traduzir de maneira satisfatória seus próprios versos, Bandeira consagra-se à tradução de poetas de diversas nacionalidades, a saber, francesa, inglesa, americana, italiana, espanhola, alemã, e até mesmo japonesa, ainda que os haicais de Matsuo Bashō tenham provavelmente sido feitos a partir de uma língua intermediária. O autor inclusive reuniu suas traduções em um volume intitulado *Poemas traduzidos* (1945), inicialmente contando com oitenta traduções, que foram acrescidas nas edições posteriores, chegando a 125 poemas traduzidos na edição de 1956. A respeito deste volume, Walter Carlos Costa aponta certa apropriação poética por parte do autor, que incorpora as traduções à sua obra própria, evitando, com isso, o estranhamento que ocasionaria no leitor a realização de uma edição bilíngue:

Não sendo uma edição bilíngüe os *Poemas traduzidos* impõem-se como mais um texto do próprio Bandeira, impedindo o efeito de estranhamento que nasce de toda comparação. Constatamos uma “bandeirização” generalizada dos poemas traduzidos, em que as arestas dos mais criativos são eliminadas, do mesmo modo como é extirpado o sentimentalismo e o mau gosto exagerados dos epígonos. O resultado é uma média alta, próxima à da própria obra do poeta (COSTA, 1986, p. 105).

A “bandeirização” citada por Costa harmoniza-se com a visão transcriadora de Haroldo de Campos, para quem a tradução é, antes de mais nada, um ato criativo e que não deve ser realizado a partir de uma perspectiva hierárquica, que prevê a sacralização do original e o “respeito” absoluto da tradução, mas sim utilizar esse texto-base como

“nutrimento do impulso criador”. O resultado desse procedimento acaba conduzindo a um texto muito mais *pessoal*, refletindo, igualmente, a pessoa do tradutor, e não mais a ilusão de um texto de autoria única. Nesse sentido, Costa sugere ser Bandeira muito mais um importador de poesia que de poetas:

Bandeira é, de fato, um importador de poesia mais que de poetas. Sua estratégia é incorporar elementos de poetas estrangeiros que estejam de acordo com o que pretendia criar em sua própria poesia. Por isso coloca o nome de tantos poetas entre parênteses e nunca fornece o texto original nem dá quaisquer informações sobre o poeta e sua obra. (COSTA, 1986, p. 105).

Essa tendência, até certo ponto antropofágica, pode ser explicada por conta de sua dupla função de escritor e tradutor, que não se constitui de maneira objetiva e bem delimitada, cujas funções podem ser ativadas quando necessário, e sim que se encontram em constante relação, atuando simultaneamente sobre o texto, seja ele de autoria própria ou fruto de uma tradução. Nesse sentido, esclarece Paes que:

por ter sido um e outro simultaneamente, pôde Bandeira comparar os dois estatutos. Tradutor de poesia alheia, aceitava como inevitável, “para ser fiel ao...sentimento” nela expresso, “suprimir certas coisas e acrescentar outras”, tendo por ponto pacífico que “rosas podem ser substituídas por lírios”. (PAES, 2008, p. 66).

Não obstante, o crítico aponta a existência de uma consciência da individualidade de cada tarefa por parte de Bandeira, afirmando não ter este desenvolvido por completo a fusão destes dois ofícios, o que ele chama de “esquizofrenia profissional”:

ao menos do ponto de vista de uma teoria coerente da tradução, Bandeira não levou a sua esquizofrenia profissional, ou seja, a duplicidade tradutor-criador, a um completo desenvolvimento. Que seria esquecer inteiramente o lado de lá do poema, a sua face oculta voltada para o autor, a fim de concentrar-se no lado de cá, a face visível mostrada ao leitor. (PAES, 2008, p. 66).

O fato é que não se pode ignorar a importância da tradução na criação poética de Bandeira, que incorporou e tratou de diversas de suas traduções de modo similar como o fez com seus poemas, como é o caso de três sonetos de Elizabeth Barret Browning, traduzidos em versos decassílabos e inseridos na primeira edição de *Libertinagem*, mas que foram excluídos das edições seguintes. Tais fatos, além do paradoxo de não conseguir traduzir seus próprios versos quando se é tradutor de versos alheios⁵⁷, levou Bandeira a uma conclusão provocativa:

Tudo isso me confirmou a ideia de que poesia é mesmo coisa intraduzível. No entanto lá estavam em *Libertinagem* três sonetos de Elizabeth Barret Browning, aos quais depois acrescentei um quarto. O português dessas traduções contrasta singularmente com os dos poemas originais. É que na ginástica de tradução fui aprendendo que para traduzir poesia não se pode abrir mão do tesouro que são a sintaxe e o vocabulário dos clássicos portugueses. Especialmente quando se trata de tradução do inglês ou do alemão. A sintaxe dos clássicos, mais próxima da latina, é mais rica, mais ágil, mais matizada do que a moderna, sobretudo a moderna do Brasil. (BANDEIRA, 1983, p. 79).

Ao mesmo tempo em que afirma ser a tradução de poesia “coisa intraduzível”, o autor segue traduzindo obras de grandes autores não somente com o intuito de incorporá-las à sua obra poética, como o faz com Browning, mas também sob encomenda para diversas editoras,

⁵⁷ Paes reitera o caráter paradoxal de tal conclusão afirmando que: “por mais que se procure modalizar ou matizar, com atenuações de vária ordem, a concepção bandeiriana de intraduzibilidade da poesia, nem por isso se consegue reduzir-lhe de todo o caráter paradoxal. Tanto mais paradoxal quanto vinha de alguém que fez da tradução poética uma atividade regular e que, na esteira dos nossos românticos e parnasianos, não trepidou em pôr em pé de igualdade a atividade criativa e a tradutória, incluindo entre os seus próprios versos três sonetos de Elizabeth Barreth Browning em *Libertinagem* e dois poemas de Cristina Rossetti em *Estrela da manhã*, para citar exemplos notórios. De alguém que, em vez de deixar as suas versões poéticas esquecidas nas páginas dos jornais ou revistas onde foram originariamente publicadas, preocupou-se em lhes dar destino menos efêmero reunindo-as em livro. O que faria supor, se não o gosto da tradução, ao menos a consciência do seu valor e do seu prestígio” (PAES, 2008, p. 63-64).

como Civilização Brasileira⁵⁸, José Olympio, Abril Cultural, Brasiliense, Delta, Livraria do Globo, entre outras. Ora, se a tradução é para o autor coisa intraduzível, mas que ainda assim ele o faz, só podemos supor que para Bandeira tradução é criação e está diretamente ligada à subjetividade do tradutor⁵⁹. Tal posição parece ser o fruto de profunda reflexão acerca da tarefa tradutória, que está intimamente ligada à formação literária do autor e tem suas raízes na infância de Bandeira, cujo primeiro contato com a literatura se deu por meio de uma tradução, conforme lembra ao falar das “horas de intensa emoção, as primeiras provocadas por um livro lido com os meus olhos, e foi esse livro o *Cuore* de De Amicis na tradução de João Ribeiro” (BANDEIRA, 1983, p. 35).

Inicialmente, Bandeira parece usar a tradução como instrumento de aprendizado e prática poética, como técnica de criação, que ele aplica tanto a autores canônicos, quanto com seus amigos poetas ainda desconhecidos, como ocorre com Charles Picker, poeta húngaro com quem Bandeira conviveu em Clavadel, e do qual traduz uma série de composições originalmente escritas em alemão, que posteriormente foram publicadas em *Itinerário de Pasárgada*, “em verso não-rimado, conquanto os do original ostentassem rimas” (PAES, 2008, p. 57). Ainda segundo Paes, “Trata-se de um caso raro na folha corrida de um tradutor de poesia que timbrava em respeitar escrupulosamente as peculiaridades formais dos textos trazidos por ele ao português” (2008, p. 57). Além de Picker, outro companheiro de sanatório teve seus poemas traduzidos por Bandeira, a saber, Paul Éluard, de quem traduziu dois poemas, “Palmeiras”, e “Em seu lugar”, publicados nos seus *Poemas traduzidos*.

Além das traduções comerciais, Bandeira realiza um trabalho intelectual chistoso de “traduções para o moderno”, em 1925, por

⁵⁸ De acordo com Paes, somente “para a Civilização Brasileira, verteu ao todo 15 volumes de assuntos variados, desde romances de aventura, passando por narrativas de viagem e biografias, até obras de divulgação científica. Livros sem maior importância, de autores secundários, que só mesmo a necessidade de suplementar os seus parcos rendimentos – Bandeira sempre levou vida modesta – justificaria ele ter aceitado traduzir” (PAES, 2008, p. 59).

⁵⁹ Paes ressalta este aspecto de sua prática tradutória no trecho seguinte, em que afirma que: “sua oficina de tradutor de poesia, a qual não diferia substancialmente da sua oficina de poeta; numa e noutra, era a intuição criadora, a máquina secreta da subconsciência quem fornecia a matéria-prima para as elaborações da lucidez artesanal. Tanto assim que confessava só ser capaz de traduzir bem “os poemas que gostaria de ter feito”, de poetas afins do seu temperamento (PAES, 2008, p. 58).

ocasião do “Mês Modernista”, que o poeta confessa não ter levado muito a sério, aproveitando para se “divertir ganhando cinquenta mil-réis por semana” (1983, p. 77). Publicou no jornal *A noite* os resultados de suas “traduções para moderno acompanhadas de comentários”, como o famoso soneto de Bocage que começava com o verso “*Se é doce no recente, ameno estio*” (BANDEIRA, 1983, p. 78), o qual ficou da seguinte forma:

Doçura de, no estio recente,
 Ver a manhã tocar-se de flores
 E o rio
 Mole
 Queixoso
 Deslizar, lambendo areias e verduras;
 Doçura de ouvir as aves
 Em desafio de amores
 Cantos
 Risadas
 Na ramagem do pomar sombrio.

Com estas “traduções para o moderno”, semelhantes aos pastiches proustianos, Bandeira tencionava zombar de “certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas” (1983, p. 78). Além da precitada, verteu o poeta o “Adeus de Teresa”, de Castro Alves, sob o novo título de “Teresa”, segundo Bandeira, “como tradução tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação” (1983, p. 78). Processo similar ocorre com alguns versos da *Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, que Bandeira decide apresentar como “tradução pracaçanje” (cf. BANDEIRA, 1983, p. 78).

Contudo, o interesse de Bandeira pela tradução não era unilateral, conforme esclarece ao dizer que:

Assim como gosto de ser musicado, gosto de ser traduzido (no fundo é quase a mesma coisa, pois não é?). Sentir-me bem traduzido para outra língua, que delícia! Como gozei lendo a tradução que o norte-americano Dudley Poore fez de “Mozart no céu”. Ficou melhor que o original. O “fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco” foi transformado em “turning marvelous pirouettes on a dazzling White horse”. Que força de expressão nesse “dazzling”.

De resto sempre achei que dos idiomas que conheço o inglês é por excelência a língua da poesia: tudo se pode dizer em inglês, e a ternura mais desmanchada nunca mela. Em matéria de tradução o maior prazer que já tive foi ao ler a tradução de “Boda Espiritual” feita pelo grande Ungaretti: fiquei feliz durante algumas semanas (BANDEIRA, 1983, p. 74).

A relação de Bandeira com a tradução – posta em paralelo com a música –, suas declarações acerca dos trabalhos que traduziu, bem como das traduções de suas obras que teve a oportunidade de acompanhar, nos mostram um forte elo entre criação e tradução, tarefas tomadas por análogas pelo poeta, mas também complementares, que permitem um melhor conhecimento de si próprio e de outrem, como sugere no trecho a seguir:

Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez nesse gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto (BANDEIRA, 1983, p. 74).

Seu ponto de vista acerca da tradução parece ultrapassar visões anteriores, que toma a tradução como atividade estável e secundária sem poder de influência sobre o texto, cuja única exigência para a realização de um bom trabalho seria um conhecimento aprofundado das línguas envolvidas no processo, limitando-se a encarar a tradução como um fato do bilinguismo, como pretendem Catford, Mounin, Vinay e Dalbernet, entre outros. Muitos de seus depoimentos sugerem uma visão da prática da tradução próxima à criação poética, como por exemplo, quando responde aos elogios recebidos de Abgar Renault por sua tradução do inglês afirmando que:

Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, *devem se ter processado no subconsciente*, porque as traduções me saíam quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim o que costumo fazer quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro de meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás, só traduzo bem os

poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informadas. *Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições* (BANDEIRA, 1983, p. 93 grifo meu).

Tal posicionamento manifesta uma visão moderna da tradução, que aproxima os processos de produção do texto traduzido aos da criação poética, quando afirma que seus achados em tradução “devem ter se processado no subconsciente”, portanto, fora do domínio do logos. Outrossim, o poeta reforça o elo entre tradução e criação, ao revelar que os seus achados “*em traduções como em originais, resultam sempre de intuições*”. Com isso, Bandeira nos leva a enxergar suas criações, tanto em tradução quanto em sua obra poética própria, de maneira análoga, já que resultam de processo similar, o que será realizado no terceiro capítulo, quando da análise de sua tradução da obra *La Prisonnière*, quinto volume da *Recherche*, realizada em parceria com Lourdes Sousa de Alencar, sobre a qual não há praticamente nenhuma informação disponível, além do fato de ter sido esta companheira de Bandeira até sua morte, ter traduzido Proust em sua parceria, bem como *Vida e Obra de William Faulkner*, de William O'Connor, pela Opera Mundi. Por ora, darei continuidade ao trabalho com a apresentação da vida e obra de Carlos Drummond de Andrade, tradutor do sexto livro da *Recherche*, *La Fugitive*.

3.2.3 Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade é, sem dúvida, um dos maiores nomes da nossa literatura. Tido por grandes estudiosos, dentre os quais Alfredo Bosi, José Guilherme Merquior, Silviano Santiago, entre outros, como um dos primeiros escritores a assimilar plenamente em sua obra poética os preceitos e a estética do modernismo, o autor foi o responsável, em parceria com mais três amigos – Emílio Moura, Gregoriano Canedo e Martins de Almeida –, por fundar *A Revista*, órgão oficial do modernismo mineiro, do qual seria o maior representante.

Nascido em 1902, na cidade de Itabira do Mato Dentro, no interior de Minas Gerais, o filho do fazendeiro Carlos de Paula Andrade e de Julieta Augusta Drummond de Andrade iniciou muito jovem suas

experimentações poéticas⁶⁰ e dedicou oito décadas de sua vida às letras. Em 1916, após ter sido matriculado no colégio interno Arnaldo, da Congregação do Verbo Divino, em Belo Horizonte, onde conhece Gustavo Capanema⁶¹, o jovem poeta desenvolve problemas de saúde e é obrigado a interromper os estudos e deixar Belo Horizonte, de volta à sua cidade natal, onde fica por um ano até se mudar para o Rio de Janeiro, 1918. Contudo, sua primeira passagem por Nova Friburgo, na região serrana do estado, é marcada por um episódio que afetaria bastante sua vida, trata-se do desentendimento com o seu professor de língua portuguesa do colégio interno Anchieta, que culminou em sua expulsão por "insubordinação mental"⁶², em 1919. O famoso incidente teria sido iniciado após o professor expulsar Drummond da sala de aula por conta de uma observação feita por este acerca de um texto literário de uma maneira que não agradou ao professor, porém, poucos dias depois, durante a leitura em voz alta das notas dos alunos, Drummond indignou-se, novamente, ao receber 4 em comportamento, agravado pela declaração do padre de que tal nota deveria ser pior e fora dada por comiseração. O poeta, então, achou que o correto a fazer em tal ocasião seria pedir justiça e afirmara que não aceitaria nenhuma nota "por comiseração", postura que provocou a ira dos padres que, dois dias depois, anunciaram sua expulsão, ao mesmo tempo em que enviaram uma carta a seu pai em Itabira na qual acusavam Drummond filho de "insubordinação mental" e pediam sua saída do colégio (cf. CANÇADO, 2006, p. 70).

⁶⁰ De acordo com Eduardo Coelho (2012, p. 9), com apenas treze anos de idade, em 1915, o poeta dá sua primeira palestra, no Grêmio Dramático e Literário Artur Azevedo, onde fora aceito, apesar da pouca idade, por ser filho de fazendeiro, conforme ressalta Cançado ao afirmar que "Para que Carlito, então com 13 anos, pudesse ser membro da academia foi preciso que a sua condição de filho de um chefe político da cidade, de poder incontestável, agisse por baixo do pano: os estatutos da casa, que definiam a idade mínima de 18 anos para os seus sócios, foram mudados rapidamente para que ele pudesse ser admitido (o próprio Carlito deu um jeito de desencadear a campanha)" (CANÇADO, 2006, p. 51).

⁶¹ De acordo com José Maria Cançado, "Capanema, lembra Drummond num poema, era 'o estudante três vezes completo', concentrado, capaz de entregar-se por inteiro ao exercício do conhecimento sistemático, enquanto ele, Carlos, embora 'não fosse vadio', sentia que 'não sabia estudar'" (CANÇADO, 2006, p. 61).

⁶² Drummond afirma que "a saída brusca do colégio teve influência enorme no desenvolvimento dos meus estudos e de toda a minha vida. Perdi a fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam. Mas ganhei vida e fiz amigos inesquecíveis" (cf. COELHO, 2012, p. 10).

No ano seguinte, o poeta muda-se novamente para Belo Horizonte, onde se instala em uma pensão. O período é classificado por Drummond como conturbado, o que o leva a cometer atos violentos, em companhia de Pedro Nava e Milton Campos, em reação à mesmice da cidade, dentre os quais, Eduardo Coelho ressalta uma ocasião em que eles "incendeiam um varal de roupas" (2012, p. 10), bem como "um bonde devido ao aumento do preço do ingresso do cinema" (2012, p. 10). Tal insurreição juvenil, mais tarde, transmutar-se-á em poesia, seu maior instrumento de sublevação política, como nos mostra em poemas tais como "A flor e a náusea", de forte teor político e conteúdo crítico:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas,
alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas
sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.

Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do
tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco
horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças
avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar,
galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o
nojo e o ódio.

É importante ressaltar que tal poema não configura uma exceção em meio à sua obra poética, mas antes retrata um tema caro ao poeta, fortemente explorado em livros como *Sentimento do mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945). Contudo, tais temas apenas ganhariam corpo e profundidade com o passar do tempo e a experiência adquirida, de modo que seus primeiros escritos, publicados em 1921 na seção Sociais do *Diário de Minas*, são marcados por composições assaz influenciadas pela estética simbolista, além de poemas de cunho metalinguístico, em que o poeta problematizava as formas engessadas de se fazer poesia no Brasil.

Em 1922, Drummond é contemplado com 50 mil réis pelo primeiro lugar no concurso *Novela Mineira*, com o texto "Joaquim do telhado". Além do precipitado, o poeta publica uma série de textos em revistas prestigiosas como *Ilustração Brasileira* e *Para todos*, ambas dirigidas por Álvaro Moreyra. É nesse período de efervescência modernista que Drummond trava contato com outro grande poeta e tradutor de Proust, Manuel Bandeira. Iniciada através de uma carta em que Drummond manifesta sua admiração por Bandeira, com o passar do tempo a comunicação entre os dois se intensifica, ganha intimidade e duraria até o fim da vida deste, o qual era tratado como um irmão mais velho por Drummond. Aliás, a esse respeito, Gledson vai além ao afirmar que "Não pode haver dúvida de que Bandeira sempre foi (com a possível exceção do período logo depois de 1924, quando a influência de Mário de Andrade estava em sua plenitude) o poeta brasileiro por quem Drummond tinha mais respeito e afeição" (GLEDSON, 2003, p. 42), embora nem sempre demonstrasse abertamente tal afeto, como recorda Cançado ao narrar um episódio em que Bandeira fora ministrar uma palestra no Colégio Santo Inácio, em agosto de 1947, na qual estava presente, entre outros escritores, Drummond, seu grande admirador. Porém, sua aparência não denotava grande entusiasmo a quem o visse ali, uma vez que "ele costumava ir às conferências e ficar em pé mesmo, de braços cruzados, a cabeça meio baixa, enfezado" (CANÇADO, 2006, p. 225). De modo que os trejeitos do poeta *gauche* – tímido e introvertido – não testemunhavam honestamente seu apreço pelo mais velho do time de tradutores da obra de Proust.

Também nessa data tem início a correspondência trocada com Mário de Andrade, que, segundo Coelho, "torna-se importantíssima para a formação da poética drummondiana" (2012, p. 10) e seria, mais tarde, reunida no livro *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, com organização do próprio do Drummond.

Cançado recorda que com 21 anos, em 1923, o poeta se sentia incomodado com o fato de ser o único de seu grupo a não seguir um curso universitário e, então, decide iniciar o curso de farmácia, que havia sido criado há pouco tempo e seria a forma perfeita de evitar as investidas do pai, além de ser um curso de curta duração, apenas dois anos, o qual não exigia diploma do colegial, "coisa que, com a expulsão do Anchieta, ficara em aberto" (CANÇADO, 2006, p. 107). Em seguida, atendendo às expectativas de sua família e da sociedade, era preciso casar e constituir, por sua vez, sua própria família, o que o poeta faz em 1925, ao oficializar a união com Dolores Dutra de Moraes. Porém, o casamento parece ter sido um pouco precipitado, uma vez que

Drummond sequer tinha um emprego ou casa para morar com sua esposa, como é de se esperar em tal etapa da vida.

Contudo, sua situação insólita não o impediu de realizar seu desejo. Destarte, o pai de Drummond, abastado fazendeiro, viu-se na obrigação de sustentar integralmente o filho e a nora. Desse modo, Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta passaram a arcar com todas as despesas do casal, além de terem desocupado a própria casa onde viviam, na rua Silva Jardim, para que o filho e a nora pudessem se instalar. Não obstante, além da casa e da mesada que o pai versava todos os meses ao filho, Cançado relata uma outra forma curiosa achada pelo escritor para elevar sua renda mensal:

Além da mesada normal que recebia do pai, Carlos Drummond de Andrade tinha encontrado, antes de casar, um meio de obter mais dinheiro do velho Carlos de Paula Andrade. Ele achara um jeito de sustentar diante do pai que a comida em casa, feita sob as ordens da sua mãe, era muito ruim (coisa que depois, em poemas como "A mesa", ele negaria com água na boca). E pediu um complemento da mesada, para que pudesse almoçar no Colosso, um dos melhores restaurantes de Belo Horizonte na época (CANÇADO, 2006, p. 109).

A vida seguiu assim por mais algum tempo, até que, em 1926, de volta a Itabira, Drummond passa a lecionar geografia e português no Ginásio Sul-Americano, antes de tornar-se redator-chefe no *Diário de Minas*, em Belo Horizonte, com um salário de 400 mil réis. No dia 21 de março de 1927, "depois de quase dois dias de penoso trabalho de parto", Dolores deu à luz Carlos Flávio, o primeiro filho do casal, que faleceria meia hora após seu nascimento, asfixiado pelo cordão umbilical.

No ano seguinte, no dia 4 de março de 1928, nasce Maria Julieta, grande companheira de Drummond até o fim da vida. Nesse mesmo ano, é publicado na *Revista de Antropofagia* um dos poemas mais famosos do escritor, a saber, "No meio do caminho", que, de acordo com o próprio Drummond, iria dividir o país em duas categorias mentais. Com a responsabilidade de uma filha para criar, Drummond procurou aumentar sua renda para que pudesse oferecer à sua família uma situação mais confortável. O que ocorreu graças a Rodrigo Mello Franco de Andrade, que lhe ofereceu um emprego na Secretaria de Educação. Além de Mário Casassanta, outro amigo que lhe arranhou o cargo de

diretor da *Revista do Ensino*. Contudo, no início de 1929, Drummond acumularia ainda outra função, a de redator na revista *Brazil-Central*, a qual ele não ocuparia por muito tempo.

A nova vida atribulada de Drummond não para de se expandir, quando, ainda em 1929, Mário Casassanta faz de Drummond seu oficial de gabinete, além de lhe atribuir o novo cargo de ajudante de redação do *Minas Gerais*, órgão oficial do estado. Porém, o acúmulo de funções foi demais para o escritor, que abandonou o *Diário de Minas*, mantendo apenas os outros dois empregos. Após esse ano estafante, o poeta teria uma bela recompensa: a publicação de seu primeiro livro, *Alguma poesia*, facilitado pela sua situação de funcionário público da Imprensa Oficial. Embora tenha sido publicado às custas do autor, Cançado recorda que o mesmo foi feito "a preço camarada" (2006, p. 132) e com pagamento parcelado, além de ter recebido o prestigioso selo das Edições Pindorama, criado por Eduardo Frieiro. Assim, em 30 de abril de 1930, surge nas livrarias *alguma poesia*, com título "drummondianamente em caixa baixa" (CANÇADO, 2006, p. 132), composto por 49 poemas.

A dedicatória, "a Mário de Andrade, meu amigo", não deixa dúvidas quanto ao apreço nutrido por este que, além de amigo, era uma espécie de crítico de primeira mão, a quem Drummond recorria tão logo terminasse um novo poema, na ânsia de conhecer a opinião do autor de *Macunaíma*, que não media elogios nem críticas, quando preciso, como ao declarar um certo "cansaço cerebral" causado pelo poema "No meio do caminho", ou ainda ao comentar o poema "Convite ao suicídio", dedicado a Mário, numa carta datada de 21 de janeiro de 1928, na qual este escreve:

Aliás, o "Convite ao suicídio", positivamente, estou numa incapacidade de gostar desse poema, você deve bem de imaginar. Inda se fosse no tempo que que gritei as "Danças", bem possível que gostasse. Agora já não posso mais, tanto sarcasmo ironia desengano e perversidade juntos!... Fiquei assim como quem comeu e não gostou, desiludido (ANDRADE, 2002, p. 309).

De todo modo, a amizade entre os dois parece não se abalar pelas duras críticas, visto que, dois anos após esse enfático comentário, Drummond ainda dedica seu primeiro livro ao amigo Mário. Tendo como poema de abertura o famoso "Poema das sete faces", em que a

temática do autor *gauche* nos é prenunciada pelo "anjo torto", sob o viés palpitante do recente modernismo brasileiro, *Alguma poesia* impressiona pela maturidade e pela qualidade poética de um autor estreante.

No que concerne ao ritmo de *Alguma poesia*, e particularmente do "Poema das sete faces", Merquior afirma que:

Mais que de oposição verso livre/metrificado, trata-se de uma certa elasticidade do ritmo, suficiente dúctil para registrar os movimentos cambiantes, até mesmo contraditórios, da consciência moderna. Em Drummond, essa elasticidade do ritmo moderno irá muitas vezes até a infração pura e simples da musicalidade inerente a cada extensão de verso (MERQUIOR, 1975, p. 9).

Ora, tal posição quanto ao aspecto métrico e rítmico de sua poesia parece ser a norma entre os que assumiram a estética modernista em sua criação poética, tal como sugere Manuel Bandeira ao conclamar, em seu famoso "Poética", "Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis", "Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção". De modo que é seguro afirmar que *Alguma poesia* carrega em sua essência os preceitos modernistas tão largamente expostos e discutidos na década anterior à publicação desta obra.

Ademais, a humor drummondiano encontra-se presente e bem representado em diversos poemas dessa obra, tais como "Bahia", em que lê-se a cômica confissão do poeta: "É preciso fazer um poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá", mas também no popular "Quadrilha". Ou ainda o humor mais corrosivo, manifestado, entre outros, no poema "Casamento do céu e do inferno", bem como em "Política literária", dedicado a Manuel Bandeira, ou então em "Fuga", em que Drummond mescla ironia e sátira para zombar dos cânones europeus:

As atitudes inefáveis,
os inexprimíveis delíquios,
êxtases, espasmos, beatitudes
não são possíveis no Brasil.

O poeta vai enchendo a mala,
Põe camisas, punhos, loções,
um exemplar da *Imitação*

e parte para outros rumos.

A vaia amarela dos papagaios
rompe o silêncio da despedida.
Se eu tivesse cinco mil pernas
(diz ele) fugia com todas elas.

Povo feio, moreno, bruto,
Não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda – como eu – de luto.

Estou de luto por Anatole
France, o de *Thaïs*, jóia soberba.
Não há cocaína, não há morfina
igual a essa divina
papa-fina.

Vou perder-me nas mil orgias do pensamento
greco-latino.
Museus! Estátuas! Catedrais!
O Brasil só tem canibais.

Dito isto fechou-se em copas.
Joga-lhe um mico uma banana,
Por um tico não vai ao fundo.

Enquanto os bárbaros sem barbas
sob o Cruzeiro do Sul
se entregam perdidamente
sem anatólios nem capitólios
aos deboches americanos (ANDRADE, 2002, p.
23-24).

Embora com tema semelhante, o tom de "Europa, França e Bahia" se diferencia por acentuar o lado mordaz de sua crítica. Contudo, é curioso notar que o deboche dirigido à Europa, e suas culturas de modo geral, que aliás acabou se tornando um tema onipresente no modernismo brasileiro, não refletia o verdadeiro sentimento de Drummond, e sim uma intenção de *pertencimento* a este movimento, uma tentativa de se inserir e se adequar ao seu horizonte literário, como é possível perceber ao contrastarmos sua produção poética da época às cartas trocadas com Mário de Andrade, por exemplo, nas quais o poeta reprocha abertamente sua nacionalidade brasileira, afirmando achar

"lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados", atestando seu real pensamento, com um profundo teor de rancoroso colonizado:

Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado (ANDRADE, 2002, p. 56).

Nessa carta, datada de 22 de novembro de 1924, ou seja, dois anos após a Semana de Arte Moderna, portanto, em um momento em que este tipo de posicionamento político-social era duramente combatido pelos escritores modernistas, nós vemos um Drummond "fora de cena" completamente desalinhado aos ideais modernistas, embora sua produção poética da época dissesse o contrário. Esse pensamento colonizado, ressentido, demonstrado por Drummond, era pacientemente combatido por Mário de Andrade nas cartas que trocava com o jovem poeta, em que Mário buscava apontar a incongruência de tais declarações, bem como os malefícios causados por esse pensamento no desenvolvimento do cenário cultural brasileiro, o qual precisava justamente se dissociar da herança europeia, sobretudo francesa e portuguesa, caso quisesse ascender à autonomia literária, através de uma produção artística legitimamente brasileira.

No mesmo ano do lançamento de *Alguma poesia* dá-se a chamada Revolução de 1930, que depôs o então presidente Washington Luís, pondo fim à República Velha. Drummond participou desse ambiente politicamente atribulado, enquanto chefe do gabinete do secretário de Interior e Justiça de Minas Gerais, Cristiano Machado que, de acordo com Cançado, estava "à frente da força militar sublevada contra as tropas do governo federal" (2006, p. 141-142). O biógrafo recorda, igualmente, que "sua função no *comando revolucionário* era redigir telegramas e esboçar comunicados a serem assinados pelos líderes revoltosos" (2006, p. 142). Com a vitória da Revolução de 1930, subira ao poder Gustavo Capanema, antigo amigo de Drummond, que seria

contratado, em 1934, para assumir o cargo de chefe de gabinete do novo secretário de Interior de Justiça.

A publicação de *Brejo das almas*, segundo livro de Carlos Drummond de Andrade, cujo título fora tirado de um município de Minas Gerais que exportava produtos agrícolas para a capital e Montes Claros, também data de 1934, porém com uma tímida tiragem de duzentos exemplares e, desta vez, com o selo Amigos do Livro. Todavia, Cançado recorda que "Drummond não estava satisfeito" (2006, p. 150) com o livro, o qual era descrito pelo autor como "uma derrota literária". Com metade do volume de seu antecessor, apenas vinte e seis poemas contra quarenta e nove em *Alguma poesia*, Merquior aponta o tema do eu como núcleo central do novo livro, manifestado em poemas tais como "Um homem e seu carnaval" e o "O procurador romântico".

É nesse volume que se encontra a primeira referência *direta* à obra de Proust, visto ser possível destacar uma série de intertextos indiretos entre os dois escritores, notadamente quanto à relação entre o poeta e sua cidade natal, a estrutura familiar, que encontra algumas semelhanças, como a figura rígida do pai, tanto na prosa de um quanto na poesia do outro, o tema do ciúme, além de uma visão diatópica do tempo, indissociável do espaço vivido. Trata-se do poema "Sombra das moças em flor", o qual segue transcrito a seguir:

À sombra das moças em flor,
gosto de deitar para descansar.
É uma sombra verde, macia, vã,
fruto escasso à beira da mão.
A mão não colhe... A sombra das moças
esparramada cobre todo o chão.

As moças sorriem fora de você.
Dentro de você há um desejo torto
que elas não sabem. As moças em flor
estão rindo, dançando, flutuando no ar.
O nome delas é uma carícia
disfarçada.

As moças vão casar e não é com você.
Elas casam mesmo, inútil protestar.
No meio da praça, no meio da roda
há um cego querendo pegar um braço,
todos os braços foram um laço,
mas não se enforque nem se disperse
em mil análises proustianas,

meu filho.

No meio da roda, debaixo da árvore,
a sombra das moças penetra no cego,
e o dia que nasce atrás das pupilas
é vago e tranquilo como um domingo.
E todos os sinos batem no cego
e todos os desejos morrem na sombra,
frutos maduros se esborrachando
no chão (ANDRADE, 2002, p. 60-61).

Embora o poeta, irônico, nos aconselhe a não dispersar-nos "em mil análises proustianas", o hábito é mais forte que a advertência, mas tentarei ser breve. No que concerne à formação métrica do poema, bem como aos recursos estéticos utilizados na construção do mesmo, José Guilherme Merquior (1975, p. 30-31) oferece uma visão perspicaz. Porém, mais que uma leitura estrutural, interessa-me traçar alguns comentários que extrapolam o limite do poema, em uma perspectiva comparativa, a fim de relacioná-lo com sua atividade tradutória da obra maior de Proust. O fato de ter sido publicado duas décadas antes de iniciar sua tradução do sexto volume da *Recherche* demonstra um legítimo interesse pela obra, cuja primeira leitura é coetânea à chegada dos primeiros volumes no Brasil, conforme relata Cançado, ao afirmar que Drummond estava presente na Livraria Alves no momento em que Kneipp, diretor da livraria, "de martelo e pé de cabra" (2006, p. 90), abriu os caixotes vindos da Europa com os primeiros exemplares da *Recherche*, em companhia de Milton Campos, Pedro Nava, Alberto Campos e Eduardo Frieiro que, além de testemunhas oculares, foram os primeiros a adquirir um exemplar, pelo valor de 3 mil réis cada.

Ademais, é pertinente notar a diferença entre o título da tradução do segundo volume da *Recherche*, a saber, *À sombra das raparigas em flor*, de autoria de Mario Quintana, e o título do poema de Drummond, "Sombra das moças em flor". Além da supressão da crase, que aparece no primeiro verso do poema, chama a atenção a diferença lexical nas traduções de Drummond e Quintana no que concerne ao sintagma "*jeunes filles*". Ao leitor destas obras, seja ele brasileiro ou estrangeiro, a dessemelhança na tradução deste mesmo sintagma pode causar confusão, uma vez que seu sentido difere de acordo com a região de onde se fala. Isto ocorre por conta de um processo de variação geográfica, a partir do qual o mesmo termo pode assumir distintas acepções, como é o caso da palavra "menino", que no Rio Grande do Sul torna-se "guri", ao passo que no Paraná a forma usual é "piá".

Outrossim, a correlação semântica entre "*jeunes filles*" e "rapariga", por exemplo, somente se dará em poucas regiões do país, podendo, inclusive, assumir o sentido oposto, como acontece na região do centro-oeste, sudeste e algumas cidades do nordeste do Brasil, onde "rapariga" é sinônimo de concubina ou prostituta, enquanto no sul, região onde nasceu e viveu Quintana, e na Amazônia, o termo é usado para se referir a uma moça virgem. Tal particularidade pode ter sido a razão pela qual Drummond optou pela forma padrão "moça", usual em sua localidade, porém, cuja definição também não é única em todo o país, já que na região da Amazônia o termo refere-se a uma "meretriz" ou "mulher que tem um relacionamento amoroso sem ser casada; amante", segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2007, p. 1939), de modo que torna-se, praticamente, impossível encontrar um termo que não suscite nenhum tipo de ambiguidade em nenhum lugar do país. Mais uma prova da inexistência de uma única tradução "correta", bem como da impossibilidade de neutralidade e invisibilidade em tradução.

À *sombra das moças em flor* é o título da retradução da obra de Proust assinada pelo também escritor-tradutor Fernando Py, o qual acumula ainda a função de biógrafo de Carlos Drummond de Andrade, autor, entre outros, da *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1930)* (1980). Py foi, durante muitos anos, amigo pessoal de Drummond, com quem compartilhava experiências poéticas, tendo inclusive recebido de Drummond autorização para pesquisar em seu escritório, com acesso irrestrito a seus arquivos. Contudo, Cançado recorda que "era quase uma lei, a partir de um determinado ponto, passado o momento inicial, Drummond se indispor com os pesquisadores mais de plantão, mais de copa e cozinha, mais *enfriados* da sua obra" (2006, p. 320), de modo que em 1968, o poeta romperá os laços com Py, por conta dessa intrusão excessiva em sua vida.

Othon Moacyr Garcia afirma que "Um dos processos poéticos de que mais frequentemente se serve Carlos Drummond de Andrade em sua obra é o que podemos chamar de *associação semântica e paranomástica* ou jogo de *palavra-puxa-palavra*" (GARCIA, 2002, p. XLVIII), cuja técnica pode ser encontrada no poema de inspiração proustiana "Sombras das moças em flor", mas também em diversos outros, como é o caso de "O amor bate na aorta", publicado em *Brejo das Almas* (ANDRADE, 2002, p. 47), em que lê-se a certa altura:

[...]

O amor bate na porta
 o amor bate na aorta,
 fui abrir e me constipei.
 Cardíaco e melancólico,
 o amor ronca na horta
 entre pés de laranjeira
 entre uvas meio verdes
 e desejos já maduros.

É sabido que a poesia de Drummond nunca foi "alienada", alheia aos acontecimentos históricos que moldavam a sociedade de seu tempo, de modo que ao lado das questões poéticas que animavam Drummond, havia sempre a preocupação política. Nesse sentido, o ano de 1935, enquanto chefe de gabinete do ministro, fora particularmente agitado, por conta de seu posicionamento político alinhado à esquerda comunista, que era ferozmente combatido pela direita dentro do próprio ministério. À frente da "caça às bruxas" estava o líder da Ação católica Alceu Amoroso Lima, "intolerantemente conservador" (CANÇADO, 2006, p. 155) e que, de acordo com Cançado, exercia largamente o poder de veto junto ao ministro Capanema, tendo sido inclusive responsável pela demissão de Anísio Teixeira da Secretaria de Educação do Distrito Federal, por acreditar que o educador certamente instalaria um regime comunista no país.

Em 1936, nesse clima politicamente tenso, Drummond, após se recusar a assistir à conferência de Alceu Amoroso Lima, que tinha por título "A educação e o comunismo", pede sua demissão ao ministro, alegando que preferiria abandonar o cargo a ser obrigado a se sujeitar a essa doutrinação intelectual. Contudo, Capanema não aceitou seu pedido de demissão por dois motivos: além da amizade de muitos anos que nutria com o poeta, Cançado recorda que:

Drummond era um monstro de correção e rigor burocrático, tornando-se responsável por quase toda a condução administrativa do ministério, levando-o a assumir funções quase impensáveis, como por exemplo ter de se haver com o problema então meio catastrófico da falta d'água no Rio (o ministério abrangia educação, saúde e abastecimento de água) (CANÇADO, 2006, p. 159).

O terceiro livro de Drummond vem a público em 1940, com uma tiragem de apenas 150 exemplares, em edição clandestina e com circulação fora das livrarias por conta do controle da polícia política. Sob o título *Sentimento do mundo*, que empresta seu nome ao poema de abertura do livro, o poeta nos oferece vinte e oito poemas nos quais ele investiga a condição humana e a relação do eu e do mundo, a partir da qual transparece, igualmente, "um sentimento de culpa, de onde uma certa tendência à autocrítica", conforme sugere Merquior (1975, p. 39), presentes em poemas como "Elegia", "Os ombros suportam o mundo", "Mundo grande" e o próprio "Sentimento do mundo". Com este livro, que explora, a partir da consciência individual do poeta, a construção do sofrimento coletivo, Drummond muda o tom dos livros anteriores, de solipsismo nímio. De fato, *Sentimento do mundo* marca o início de uma fase de acentuada preocupação social, o que se pode chamar de literatura engajada, sublimada em *A rosa do povo* (1945).

José é o quarto livro de Drummond, o qual fora publicado no volume *Poesias*, em 1942, juntamente com os três anteriores, pela José Olympio, pela primeira vez às custas de uma editora. Com apenas doze poemas, Merquior define-o como "uma das mais belas joias do lirismo moderno em português" (1975, p. 52). A temática social, atrelada ao sentimento de solidão, prenunciado em "A Bruxa" e "O Boi", é predominante em *José*, cujo poema que dá título ao livro retoma a questão do *gauche*, de *Alguma poesia*. O humor drummondiano também se encaixa perfeitamente nos metros curtos⁶³ de *José*, como nos versos "Oh que saudades não tenho / de minha casa paterna", de "Edifício esplendor", paródia de "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu, em que lemos "Oh! Que saudades que eu tenho / Da aurora da minha vida [...]". Com o poema "José", Drummond conquistou a massa, seu famoso refrão "E agora, José?" tornou-se mote popular.

Não é preciso grande sensibilidade nem intuição para perceber a influência proustiana no poema que encerra o volume, "Viagem na família", dedicado a Rodrigo M. F. de Andrade. Os versos curtos do poema possuem uma espécie de propriedade encantatória, reforçada pelo refrão "Porém nada dizia", estrategicamente localizado ao final de

⁶³ A respeito de seus versos curtos, Gilberto Mendonça Teles afirma: "Tem mesmo Carlos Drummond de Andrade um compromisso claro entre o verso-livre e a metrificação. Os seus versos curtos assumem, na infinita maioria, função de versos medidos, contendo noções geralmente completas e acentuações tradicionais" (TELES, 2002, p. XLIII).

cada estrofe, responsável por reforçar o movimento cíclico de lembrança/esquecimento, que leva o leitor a um tempo pregresso, sem que este o solicite, e no qual são dispostas memórias de sua infância em família:

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Vôo de pássaro?
Porém nada dizia.

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.

A rua que atravessava
A cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.
[...] (2002, p. 110)

Seguindo a linha de literatura engajada, ditada por *Sentimento do mundo*, surge o quarto livro do poeta, *A Rosa do Povo*, o qual Álvaro Lins descreve como "O principal acontecimento poético do ano de poesia 1945" (LINS, 2002, p. XLVII). O maior livro de Drummond, com cinquenta e cinco poemas, escritos na primeira metade da década de 1940, é sem dúvida o mais famoso do autor.

A Rosa do Povo aparece em um momento de agitação política e de grandes mudanças profissionais na vida do poeta. No dia 14 de março de 1945, Drummond entrega sua carta de demissão a Capanema que, dessa vez, aceita o pedido e lhe oferece, como presente de

agradecimento pelos anos servidos, um exemplar de *Memórias póstumas de Brás Cuba*, ilustrado com águas-fortes de Portinari. Nessa época, Drummond estava envolvido com o projeto de criação da UTI (União dos Trabalhadores Intelectuais), cuja ideia era "criar um organismo de defesa do trabalho intelectual, mas de caráter político, de luta pelas liberdades públicas" (CANÇADO, 2006, p. 196). Antes de vir a público, em dezembro de 1945, *A Rosa do Povo* é revista por ninguém menos que João Cabral de Melo Neto, então com 25 anos, "com quem Drummond se encontrava quase diariamente nessa época" (CANÇADO, 2006, p. 217), a quem o poeta dedica o poema "Campo, chinês e sono". A amizade entre os dois se fortalece com o tempo e, em 1946, João Cabral convida Drummond para ser seu padrinho de casamento com Stella.

Merquior aponta como tarefa basilar do poeta neste novo trabalho "entrar sem ruído no 'reino das palavras'" (1975, p. 77). Não há hostilidade na forma como Drummond expõe os fatos históricos que moldavam seu tempo, tampouco ao descrever suas lembranças de infância, ou ao narrar as transformações perscrutadas na cidade, no corpo, na alma. Embora seja um trabalho politicamente engajado, seu discurso poético em *A rosa do povo* não é agressivo, rixoso, e sim lírico. E "é por isso que ele pode inserir naturalmente o combate com as palavras, e a estada em seu reino, no quadro mais vasto de uma meditação sobre o sentido ético e humano da poesia" (MERQUIOR, 1975, p. 78). Os poemas de cunho metalinguístico encontram-se devidamente representados no quarto livro do poeta, como comprova o trabalho de abertura "Consideração do poema", de inspiração modernista, na mesma linha de "Poética", de Manuel Bandeira, ou ainda no segundo poema da *Rosa*, "Procura da poesia". A influência proustiana também se faz presente em "Nos áureos tempos", em que os versos: "A viagem do quarto / Requeria apenas / a chama da vela. / Que longa, se o rosto / Fechado no livro.", nos transportam, involuntariamente, para as primeiras páginas da *Recherche*. O viés político pelo qual é conhecido surge pujante em "A flor e a náusea", "Nosso tempo", "O medo", dedicado a Antonio Candido, mas também abrandado em "Resíduo", "Notícias", "Cidade prevista", "Mas viveremos", entre outros.

Nessa época, a produção literária de Drummond não se resumia à publicação de seus livros de poesia e artigos jornalísticos. Em 1947, a editora Globo publicava *As relações perigosas*, tradução de Drummond da obra de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*. Porém, não se tratava da primeira excursão do poeta por esse campo, visto já ter

Drummond traduzido *Thérèse Desqueyroux* (1927), de François Mauriac, sob o novo título de *Uma gota de veneno*, publicado em 1943, pelas Edições Pongetti. No que concerne à tradução da obra de Choderlos de Laclos, *As ligações perigosas*, Cançado afirma que a mesma "pode ser vista até hoje como um belo exercício de transcrição, de transculturação – o romance é quase um romance de língua portuguesa, ou recriado em língua portuguesa, merecendo sucessivas reedições" (2006, p. 186). Ainda de acordo com o biógrafo, foi esta tradução que teria colocado Drummond no time de elite de tradutores da Globo, atuantes, sobretudo, na Coleção Nobel e responsáveis pelas traduções das obras canônicas que ali figuravam. Ademais, é curioso notar que a tradução não fora encomendada por nenhuma editora, tendo sido um projeto pessoal⁶⁴, no qual Drummond se aventurara "pelo prazer de traduzir" (CANÇADO, 2006, p. 186) e que, como a necessidade à porta, acabou oferecendo à Globo, que lhe pagou 15 cruzeiros por página, totalizando 7.530 cruzeiros pelo serviço. De fato, a obra de Choderlos de Laclos parece agradar ao escritor-tradutor que, além de traduzi-la por prazer, acomoda-a no topo de uma lista feita em 1952, na qual Drummond elenca os dez grandes romances da história da literatura, em que consta, além de *As ligações perigosas*, *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal; *A educação sentimental*, de Flaubert; *Em busca do tempo perdido*, de Proust; *Os moedeiros falsos*, de Gide; *David Copperfield*, de Dickens; *Tom Jones*, de Fielding; *Ulisses*, de James Joyce; *Guerra e paz*, de Tolstói; *Dom Quixote*, de Cervantes.

Júlio Castañon Guimarães, organizador do volume *Poesia traduzida*, que reúne os poemas traduzidos por Drummond ao longo de sua vida que foram publicados na imprensa, integrou ao seu estudo introdutório alguns trechos de artigos assinados por Drummond, nos quais o poeta discorre sobre a prática da tradução, como é o caso do excerto a seguir, em que o poeta fala sobre sua tradução da obra de Choderlos de Laclos:

⁶⁴ A esse respeito, Drummond escreve em seu diário, cujas passagens mais relevantes foram reunidas no volume intitulado *O observador no escritório* (1985), em 26 agosto de 1944: "Ainda às voltas com a tradução de *Les Liaisons Dangereuses*, de Laclos, trabalho que empreendi pelo suposto prazer de traduzir, sem encomenda de editor. Que problema, escrever novamente um livro alheio! E que pretensão... Não sei o que mais padece neste jogo, se o pensamento do autor, se as palavras que o vestem. Para dizer a verdade, as traduções deviam ser proibidas, como moeda falsa" (ANDRADE, 1985, n. p.).

O gosto do livro despertou em mim o apetite de traduzi-lo. Nunca fui amante de traduções: por falta de habilitação e de paciência. É esse ofício de traduzir, alguma coisa como a navegação por mares nevoentos, em que você tanto pode salvar-se como topar com um recife, a proa de outro barco, o peixe-fantasma, a mina flutuante e o raio. Às vezes imaginamos que estamos traduzindo e estamos simplesmente falsificando: culpa da cerração no mar das línguas, senão da própria irredutibilidade do texto literário. Não obstante esses perigos, seduziu-me a tradução das *Relações perigosas*, que seria um modo de repetir a aventura da descoberta do livro, de prolongá-la, de verificar até que ponto obra assim cem por cento francesa encontraria correspondência no rude idioma luso-brasílico. Traduzi com grandes pausas, como se deve beber cachaça, e se não estou satisfeito com o meu trabalho, confesso que dele tirei prazer. [...] mas não espere o leitor encontrar a seguir o rol de minhas perplexidades de praticante de tradutor. Estas linhas apenas documentam o seguinte: um grande livro paga a amolação de traduzi-lo (GUIMARÃES, 2011, p. 13-14).

Embora tenha mantido a tradução como prática frequente ao longo de sua carreira literária, Drummond pouco se manifestou a respeito. Contudo, é possível depreender algumas informações pertinentes sobre sua atuação enquanto tradutor e sua visão sobre a prática tradutória em um artigo publicado pela *Rio Magazine*, em junho de 1945, intitulado "O mau tradutor, fenômeno reflexo", no qual o poeta aponta a má qualidade das traduções no Brasil como um reflexo da péssima situação da educação no país:

Enquanto não pudermos oferecer ensino geral e gratuito, liquidando com os privilégios culturais de classe, pois saber ler, no país, ainda é corolário de certa capacidade econômica, teremos de suportar maus livros, entre os quais as más traduções aparecerão com ignominioso destaque. Onde, numa conclusão para congressos de escritores ou de educadores: Querês combater as

más traduções? Combate o analfabetismo (ANDRADE, 2011, p. 12).

A crítica social feita por Drummond encontra fundamento, entre outros, nos problemas tradutórios detectados por Agenor Soares de Moura em sua coluna "À margem das traduções", publicada no *Diário de Notícias*, em que erros de tradução eram expostos pelo colunista semanalmente.

Ao contrário de seu antecessor, *Claro enigma* se distancia da poesia engajada, revelando uma profunda desilusão com o viés poético social. De fato, em dezembro de 1951, data da publicação de *Claro enigma*, Drummond expõe a sua intenção de deixar os seus versos o mais distante possível da querela promovida pelos passionais da poesia social. (cf. CANÇADO, 2006, p. 245-246). Acerca da trajetória poética de Drummond até então Bosi afirma que:

Desde *Alguma Poesia* foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo antirretórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno. O rigor da sua fala madura, lastreada na recusa e na contensão, assim como o fizera homem de esperança no momento participante de *A Rosa do Povo*, o faz agora homem de um tempo reificado até à medula pela dificuldade de transcender a crise de sentido e de valor que rói a nossa época, apanhando indiscriminadamente as velha elites, a burguesia afluyente, as massas (BOSI, 2006, p. 474).

Júlio Castañon Guimarães (2011, p. 7) recorda que na primeira edição de *Claro enigma* encontra-se uma lista de obras de Drummond, na qual figura a seguinte indicação: "*Poesia errante* (traduções) no prelo". Embora o livro anunciado nunca tenha sido publicado, a indicação nos interessa na medida em que demonstra a intenção do poeta de reunir suas traduções em uma única obra, tal como o fez Bandeira. Com isso, Drummond exprime sua visão sobre a prática tradutória, bem como sobre a tarefa do tradutor, cuja atividade implica um envolvimento e uma presença subjetiva do tradutor nas obras que traduz, que prevê uma participação autoral no processo, pressuposta no projeto intitulado *Poesia errante*.

Um ano após a publicação de *Claro enigma*, Drummond traz a público *Passeios na ilha*, que reúne textos em prosa sobre crítica

literária, fatos históricos, crônicas e aforismos, e *Viola de bolso*, ambos publicados em 1952, e que, assim como o pequeno volume *Novos poemas*, de 1948, não tiveram uma grande repercussão. *Viola de bolso* fora financiado pelo serviço de documentação do Ministério da Cultura, na coleção "Cadernos de cultura". Nele encontramos uma série de poemas dedicados a seus amigos, a maioria escritores, dentre os quais uma companheira do time de tradutores da *Recherche*, a saber, Lucia Miguel Pereira, intitulado "A Lúcia Miguel Pereira & Octavio Tarquínio de Sousa" (2002, p. 344):

Vai, meu livro, de mansinho,
no rumo de Laranjeiras;
chegando a Gago Coutinho,
entre as árvores faceiras,
procura nos altos planos
a morada amiga de clara
de dois ilustres romanos
– Lúcia e Octavio – gente rara,
gente do gosto mais fino
e do melhor coração.
Não queiras outro destino
nem busques outra mansão.

Ao publicar a segunda edição do livro, agora intitulada *Viola de bolso novamente encordoada*, em 1955, o poeta praticamente triplica as 42 páginas do volume original, agora publicado pela importante José Olympio, o qual é homenageado na nova edição com o poema-dedicatória, "A José Olympio", em que lê-se a certa altura "Meu caro José Olympio, sê louvado / pelos livros que o tempo vai guardando, / nascidos de teu sonho no passado, / pois cada livro ao tempo irá lembrando / o que a vida de um homem pode ser / quando ele sabe amar e compreender".

Em seguida, o leitor brasileiro recebe *Fazendeiro do ar*, cujo título fora retirado de uma carta, datada de 1924, em resposta à cobrança realizada pelo INCRA de impostos rurais relativos à Fazenda do Pontal, herdada por Drummond, porém cuja parte o poeta havia vendido ao seu irmão. Segundo Cançado, "Indignado e nada disposto a se submeter ao tributo, ele escreveu que de jeito algum aqueles impostos eram razoáveis, que havia um engano, que não iria pagar aquilo de jeito algum, pois ele 'não passava de um fazendeiro do ar'" (CANÇADO, 2006, p. 253). No pequeno volume, com vinte poemas, o poeta muda o tom dos livros anteriores, sobretudo de *A rosa do povo*, de modo a

ênfatizar o tom autobiográfico, voltando-se para o eu interior, para o recolhimento reflexivo, expresso através de temas como o tempo, a família, a velhice e a incerteza da vida. Além da obra precitada, em 1954, o poeta nos apresenta *Poesia até agora*, também publicada pela editora José Olympio, bem como *Os camponeses*, tradução de Drummond da obra de Balzac, *Les paysans*, publicada pela editora Globo.

Nessa mesma época, o poeta começa a sua tradução da obra de Proust, *La fugitive*, que seria publicada em abril de 1957. É curioso notar que Cançado atribui à influência da obra proustiana que traduzia, um romance que explora a fundo a questão do ciúme, a postura assumida por Drummond perante sua amante, Lygia Fernandes, com quem mantivera uma duradoura relação, descrevendo-o como alguém "tão desarmado e sem controle como qualquer um dos patéticos amantes do romance de Marcel Proust" (CANÇADO, 2006, p. 258). Também data de 1957 a publicação de *Fala, amendoeira*, que reúne as crônicas publicadas por Drummond no jornal *Correio da Manhã*, nas quais o poeta faz uso de temas, aparentemente, banais e corriqueiros para produzir uma reflexão metafísica.

Outro sucesso do autor, *Lição de coisas*, é publicado em 1962, no auge de sua carreira poética, pela José Olympio, tendo sido agraciado, em 1963, com os prêmios Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores, e Luísa Cláudio de Sousa, do PEN Clube do Brasil. A construção atípica do novo livro fez com que o poeta sentisse a necessidade de explicar sua estrutura em uma nota incorporada no início da obra, na qual Drummond elucida:

Este novo livro de poemas está dividido em nove partes: "Origem", "Memória", "Ato", "Lavra", "Companhia", "Cidade", "Ser", "Mundo", "Palavra". Cada um desses substantivos buscar indicar, sem artifício, a natureza daquilo que serviu de pretexto aos versos ou que, em última análise, os resume (2002, p. 444).

No que concerne à forma, o poeta também achou oportuno oferecer ao leitor uma explicação para a mudança detectada, se comparada aos livros anteriores, afirmando ter decidido abandonar quase completamente a forma fixa que cultivara durante certo período, "voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir" (ANDRADE, 2002, p. 444). Afirma,

ainda, ter praticado neste livro, mais que nos anteriores, "a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual" (ANDRADE, 2002, p. 444). As "estórias vero-imaginárias" têm como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro, "que circunstâncias históricas tornam pessoa" (ANDRADE, 2002, p. 444). Finalmente, esclarece que:

O mundo de sempre, com problemas de hoje, está inevitavelmente projetado nestas páginas. O autor participante de *A Rosa do povo*, a quem os acontecimentos acabaram entediando, sente-se de novo ofendido por eles, e, sem motivos para esperança, usa entretanto essa extraordinária palavra, talvez para que ela não seja de todo abolida de um texto de nossa época (ANDRADE, 2002, p. 444).

A respeito dessa transição sentida na poesia de Drummond, Alfredo Bosi afirma que "Da poesia metafísica dos anos de 50 passa Drummond à *poesia objectual* de *Lição de Coisas* (1959-62), livro em que o processo básico é a linguagem nominal" (BOSI, 2006, p. 473). De fato, é notável a mudança no tom do novo livro, se comparado à *Rosa do povo*, uma vez que a poesia engajada dá lugar a uma produção experimental que flerta com o concretismo, representado, por exemplo, na importância atribuída pelo autor à organização visual do texto, como ocorre no poema de abertura "A palavra e a terra", agrupado sob o signo da "Origem", mas também em "Terras", reunido aos poemas que discorrem sobre a "Memória", "A Bomba", incorporada aos poemas que tratam do "Mundo", e "Isto é aquilo", da parte "Palavra".

Embora *Lição de coisas* seja visto como um divisor de águas na produção poética de Drummond, Merquior defende que um terço dos textos ali agrupados prolongam a inquietação filosófica predominante na época de *Claro enigma*. Nesse sentido, o teórico cita os poemas "A palavra e a terra", "Os dois vigários", "Remate", "O padre, a moça", entre outros. A respeito deste último poema, que Merquior aponta como "a página mestra de *Lição de coisas*" (1975, p. 210), é possível destacar o elemento filosófico do qual falou o teórico, cujo ritmo dinâmico é ditado pela narrativa paratática. Em 1965, o poema ainda foi consagrado com uma adaptação fílmica dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, sob

o título *O padre e a moça*, com participação de Helena Ignez, Paulo José, Mário Lago, Fauzi Arap e Rosa Sandrini.

Aposentado há pouco, Drummond não perdera o hábito de ser visto no oitavo andar do prédio do Ministério da Educação, se não diariamente, "com frequência embaraçosa" (CANÇADO, 2006, p. 284). Porém, não se tratava de um vezo profissional, mas sim do compromisso que mantinha com sua amante Lygia, funcionária da biblioteca do Patrimônio, de ir buscá-la no trabalho, conforme relata Cançado:

Ele costumava ficar no Patrimônio até o fim do expediente, quando saía com Lygia para tomarem o loteação para Copacabana. Era comum eles serem vistos na Cinelândia no fim da tarde, com Drummond solícito e ao mesmo tempo reservado com a namorada, sempre a um passo atrás dela, atento e um pouco distanciado. (2006, p. 284)

O poeta estava no auge de sua carreira literária, o que era refletido nas vendas de seus livros, mas também nos compromissos profissionais que surgiam, tais como palestras, noites de autógrafos, entrevistas, dos quais grande parte eram declinados por Drummond que, nessa época, "defendia a sua domesticidade com uma tenacidade que beirava a violência contra si mesmo" (CANÇADO, 2006, p. 165). Seu biógrafo narra, inclusive, um episódio cômico motivado por esse traço de sua personalidade:

Fernando Sabino, recém-chegado de Minas nessa época, conta que costumava aumentar de propósito a perturbação do poeta, ao parar na frente do sobrado da Joaquim Nabuco, 81, em Copacabana, e chamar com um assobio o aturdido morador. [...] Fernando Sabino via Drummond em pânico se esgueirando entre os móveis, ou se enfiando debaixo das mesas, atrás de uma poltrona, o tampo da sua cabeça meio calva aparecendo, enquanto Dolores vinha até a porta para dizer com a cara mais limpa do mundo que "o Carlos não estava, tinha saído" (CANÇADO, 2006, p. 165).

De modo que sua vida, nesse momento, era dividida entre a casa da esposa e a da amante, com raros compromissos que extrapolassem

essas esferas. Apesar dessa introversão excessiva, Drummond abria algumas exceções para os amigos mais íntimos, como Manuel Bandeira, com quem almoçava toda quarta-feira, na Cantina Batatais, restaurante criado por José Olympio na sede da editora, em Botafogo. Caçado relata que nesses encontros, como Bandeira estivesse longe do controle de Lourdes, sua companheira de vida e de tradução da obra de Proust, este podia tomar uma dose de San Raphael e algumas cervejas na companhia do amigo mineiro.

Outro grande sucesso de Drummond foi o mítico *Boitempo*⁶⁵, trilogia na qual é possível destacar forte influência proustiana, conforme corrobora Silviano Santiago:

Ao querer recuperar as lembranças de menino nas Minas Gerais, a poesia de Carlos Drummond passa por um processo lento e intermitente de negação. Nega-se o Pai como transmissor da cultura, nega-se a Família como determinante da situação sócio-econômica do indivíduo na sociedade. No auge da sua carreira, a partir do final da década de 1960, a restauração da memória do "menino antigo" desabrochará plena e perfumada nas auto-indulgentes coletâneas *Boitempo I, II e III*. Nesta segunda fase, que poderíamos chamar de proustiana (em oposição à primeira, robinsoniana), os fundamentos da rebeldia individual diante da figura do pai e os fundamentos da revolução ideológica frente ao conservadorismo político da sociedade patriarcal perderão a sua razão de ser, pois são indivíduos de mera e passageira insubordinação contra a família e contra a posição sócio-econômica que ela mantém em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais e Brasil (SANTIAGO, 2002, p. XXX).

Boitempo destoa do restante de sua produção poética por conta de sua estrutura atípica, além de ser a primeira trilogia do autor, cujos volumes foram publicados em 1968, 1973 e 1979. Ademais, seus poemas foram divididos por temas, à semelhança de *Lição de coisas*. O

⁶⁵ Em 1968, juntamente com o primeiro volume de *Boitempo*, foi publicada *A falta que ama*, pela editora Sabiá. Assim como *Sentimento do mundo*, a obra possui 28 poemas, dos quais quinze são construídos em verso livre, com temas variados, porém com feição meditativa, amparada em reflexões existenciais.

tom do livro é altamente saudosista e o tema de Itabira predomina em toda a obra, na qual a memória de Minas Gerais e da infância do poeta fundem-se e são retratadas, com maior ou menor intensidade, em praticamente todo o volume. O insólito título *Boitempo* sugere o mote composto pela vida rural, representado pelo "boi", e o "tempo", que, com o passar dos anos, toma a frente de sua composição, tornando-se um tema central a partir do qual temas tangenciais são explorados. Sob essa perspectiva, é possível pensar no poema "(In) memória", que explora a (des)construção da vida pelo tempo, o qual é seguido por "Intimação", poema proustiano construído como um diálogo, em que lê-se " – Você deve calar urgentemente / as lembranças bobocas de menino. / – Impossível. Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino" (2002, p. 882), que parece resumir magistralmente a essência da *Recherche*.

Contudo, não se trata unicamente de louvar a infância itabirana do eu lírico, uma vez que ao lado de poemas idílicos aparecem aqueles em que o poeta retrata "o desajeitamento existencial do eu drummondiano à infância fazendeira" (MERQUIOR, 1975, p. 222), como é o caso de "Surpresa" (2002, p. 908), em que lê-se a certa altura:

[...]

Cada um de nós tem seu cavalo e há de cuidá-lo
com finura e respeito
É manso para o dono e mais ninguém.
Meu cavalo me sabe seu irmão,
seu rei e seu menino.
Por que, no vão estreito
(por baixo de seu pescoço eis que eu passava)
os duros dentes crava
em minhas costas, grava este protesto?

Coro fazendeiro:

O cavalo mordeu o menino?
Por acaso o menino ainda mama?
Vamos rir, vamos rir do cretino,
e se chora, que chore na cama.

A autoridade do pai sobre a família aparece nitidamente em "O vinho", que retrata a frustração do filho, cujo lugar ocupado no seio familiar será sempre inferior, desigual. A lembrança negativa do cruel amor paterno surge, igualmente, em "Escrituras do pai", que anota no

livro de escrituras os débitos de cada filho, "as despesas da vida", as quais "estarás sempre devendo", em que "o menor vintém de amor / jamais te verás quitado". O tom segue rancoroso em "O beijo", poema que retrata o *terroramor* paternal ao descrever o castigo sofrido pelo filho que desrespeitar o "Mandamento: beijar a mão do Pai", como é o caso de Nô, que "Volta, não beija o Pai / na mão. A mão procura / a boca, dá-lhe um tapa, / maneira dura de beijar / o filho que não beija a mão sequiosa / de carinho, gravado / nas tábuas da lei mineira de família" (2002, p. 949).

No mesmo ano de publicação de *Menino antigo: Boitempo II*, 1973, surge *As impurezas do branco*, pela José Olympio. Além disso, são igualmente publicadas duas traduções de suas obras, a saber, *La bolsa y la vida: instantáneas de lá vida brasileña*, em Buenos Aires, pelas Ediciones de la Flor, em tradução de Mario Rosa Oliver, bem como a tradução *Réunion*, publicada em Paris, pela editora Aubier-Montaigne, assinada por Jean-Michel Massa. Já em 1979, ano em que foi publicado o tão proustiano *Esquecer para lembrar: Boitempo III*, último volume da trilogia *Boitempo*, pela editora José Olympio, surge a quinta edição de *Poesia e prosa*, pela editora Nova Aguilar. Nesse mesmo ano, Drummond viaja para Buenos Aires para visitar sua filha Maria Julieta, que lutava contra um câncer e acabara de submeter a uma mastectomia, devendo em seguida iniciar um duro tratamento quimioterápico.

De acordo com Caçado, o tratamento quimioterápico fora bem sucedido, uma vez que três anos após a cirurgia Maria Julieta estava de volta ao Brasil, acompanhada de Octávio Mello Alvarenga. Em 1983, Drummond fora agraciado com o Troféu Juca Pato, o qual o recusou, irritado, alegando não ter produzido naquele ano nada que o fizesse merecer o título de intelectual do ano, além de um cansaço físico e mental que o teriam impedido de receber a premiação. Em agosto do mesmo ano, Drummond passa por uma cirurgia na próstata, da qual se recuperou bem. Data também desse ano uma grande mudança em sua vida profissional, após mais de quarenta anos na editora José Olympio, o poeta passa a ser editado pela Editora Record. Segundo Caçado (2006, p. 336), o autor teria recebido, como luvas, o valor de 12 milhões de cruzeiros da nova editora. O primeiro livro de Drummond publicado pela Record foi *Boca de luar*, obra composta de crônicas.

Apesar da mudança em sua trajetória literária, 1984 fora um ano particularmente difícil para o poeta, por conta do falecimento de seu amigo Pedro Nava, que teria cometido suicídio com um tiro na cabeça, o que causou grande espanto em Drummond, a ponto de o poeta ter

pedido ao legista, em pleno velório, para ver a documentação que atestasse que teria de fato sido suicídio a causa da morte. Contudo, o ano de 1984 ainda iria piorar com a notícia de que o câncer de sua filha Maria Julieta, operado em 1979, voltara e agora atacava o tecido ósseo. Embora Maria Julieta parecesse bem disposta, quando de sua eleição para o Pen Club do Brasil, que fora comemorada com um grande coquetel em casa de seu pai, o tratamento quimioterápico recomeçara e, dessa vez, vinha acompanhado de fortes dores na coluna que a impediam de movimentar-se sem o auxílio de terceiros.

Em 1985, são publicados *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor* e o seu diário, *O observador no escritório*, ambos pela Record. No ano seguinte, surge pela mesma editora *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*, além de uma antologia poética publicada em Nova York, pela editora Random House. No dia 31 de janeiro de 1987, Drummond escreve seu último poema, "Elegia a um tucano morto", que, segundo Caçado, fora motivado por um telefonema de Pedro Augusto, no qual o neto contou ao avô que o tucano que ele criava em seu apartamento no Leblon falecera durante a noite; este poema, aliás, fora publicado no livro póstumo *Farewell*. Nesse mesmo ano, o poeta é homenageado pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira, com o samba-enredo intitulado "No reino das palavras", cujo desfile e a vitória Drummond acompanhara pela televisão, não tendo sequer comparecido aos ensaios, apesar da expectativa da velha guarda em vê-lo na quadra da escola.

Em maio de 1987, o estado de saúde de sua filha se agravou, tendo sido necessária uma internação. No dia 5 de agosto do mesmo ano, falece Maria Julieta. Drummond não conseguiu acompanhar o corpo de sua filha até a sepultura, tampouco Dolores, de modo que foi preciso o relato de amigos e familiares para que o poeta pudesse saber como ocorreu o momento do enterro, conforme descreve em seu diário:

Dizem que o rosto estava lindo, puro, sem rugas, juvenil. Compareceram muitos amigos e às 4 horas saímos para a longa caminhada até a sepultura, colocada em lugar elevado. Dolores não aguentou ir até o fim, apesar de insistir em caminhar. Eu fui mais além, mas também não ousei subir a escadinha final, que subia até a cova. Ziraldo arranhou um taxi que entrou num portão do cemitério, na rua General Polidoro, e que nos conduziu até em casa. Assim termina a vida da

peessoa que mais amei neste mundo. Fim (*apud* CANÇADO, 2006, p. 354)

Nos dias seguintes à morte de Maria Julieta o poeta vivera o luto em casa, tendo se comunicado com amigos e parentes por telefone. No dia 13 de agosto, quarta-feira, Drummond reclamara de dores no peito, as quais pioraram nos dias subseqüentes, até o momento em que se tornaram insuportáveis, levando o poeta a pedir aos seus netos que o levassem ao hospital para ser internado. No dia 17 de agosto de 1987, Carlos Drummond de Andrade falecera, por insuficiência respiratória provocada por um infarto, às 20h45 da segunda-feira, doze dias após a morte de sua filha.

3.2.4 Lucia Miguel Pereira

Embora a primeira tradução brasileira da *Recherche* conte com outra mulher no grupo, a saber, Lourdes Sousa de Alencar, Lucia Miguel Pereira foi a única a realizar a tradução de um dos sete volumes inteiramente sozinha, uma vez que Lourdes traduziu *La Prisonnière* em parceria com Manuel Bandeira, seu companheiro de vida. Lucia fora a responsável pelo livro que encerra a monumental *Recherche, Le temps retrouvé*, o topo da catedral proustiana, razão pela qual se justificam estas breves linhas biobibliográficas.

Apesar de ter nascido na cidade de Barbacena, Antonio Candido (2004, p. 128), primo de Lucia, salienta não ser adequado qualificá-la como escritora mineira, já que esta vivera toda sua vida no Rio de Janeiro, sendo por este espaço profundamente influenciada. Lucia Vera Miguel Pereira veio ao mundo no dia 12 de dezembro de 1901, por acaso, em Barbacena, quando sua mãe, para fugir do calor do Rio de Janeiro, decidiu passar uma temporada na cidade mineira e não teve tempo de voltar ao Rio para dar à luz, como era sua intenção, conforme relata Fabio de Sousa Coutinho⁶⁶.

⁶⁶ Fabio de Sousa Coutinho é advogado, membro efetivo do PEN Clube do Brasil, da Academia de Letras do Brasil, do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal e da Academia Brasileira de Letras. Além disso, é escritor e biógrafo, autor de *Lucia – uma biografia de Lucia Miguel Pereira* (2017), única biografia publicada sobre a autora, fonte da qual retirei preciosas informações sobre a vida da tradutora de *Le temps retrouvé*. Aliás, para a realização desta biografia Anderson Braga Horta ressalta que "Foi também grande – fundamental, diria, no tocante às origens deste livro – o legado de sua mãe, Dona Martha Garcia de Sousa Coutinho, cujo tio-avô Rodolfo Garcia, historiador, um dos fundadores do Pen Clube do Brasil, em 1936,

Seu pai, Miguel Pereira, foi um renomado médico e professor de Clínica Médica da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, "um dos maiores do seu tempo, criando a própria equipe no curto prazo que teve para viver" (CANDIDO, 2004, p. 128). Conquanto sua vida profissional ocupasse grande parte de seu tempo, Miguel Pereira era um pai dedicado à família e buscava estar presente na vida das filhas, conforme sugere Lucia em entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa:

Não sei como papai dava jeito para nos levar ao Sion. O fato é que todos os dias, às dez horas, o seu automóvel Lancia estava na porta. Papai nunca deixou de levar as filhas ao colégio. E ia muito alegre, conversando conosco, perguntando coisas, demonstrando um grande interesse pelos nossos estudos (PEREIRA, 1968, p. 21).

A respeito de Miguel Pereira, Fabio de Sousa Coutinho recorda o apreço que este mantinha pelo sítio onde passava as férias com a família, em um distrito que, posteriormente, recebera seu nome:

Após o nascimento dos filhos, Miguel Pereira adquiriu, em 1915, um sítio no distrito de Santo Antônio da Estiva, pequena localidade serrana do estado do Rio de Janeiro, então pertencente ao município de Vassouras. Ali, onde identificou "o melhor clima do mundo", situa-se hoje a justamente famosa estação climática fluminense que leva o nome de seu pioneiro e maior propagandista. Além de propagar as qualidades do clima das atuais cidades de Miguel Pereira e Paty dos Alferes, o pai de Lucia foi responsável pela criação, na região, de sanatórios para o tratamento de doentes de tuberculose (COUTINHO, 2017, p. 31).

dá nome à biblioteca da Academia Brasileira de Letras. Ela era sobrinha de Octavio Tarquínio De Sousa (o grande historiador e tradutor dos *Rubáiyát*, de Omar Kháyyám) e, portanto, por afinidade, de Lucia Miguel Pereira. Outro parente afim a que Fabio rende grande admiração intelectual, além de pessoal estima, é Antonio Candido, o consagrado mestre da *Formação da literatura brasileira*" (HORTA, 2017, p. 15)

De acordo com Antonio Candido, além de Miguel Pereira, sua mãe e avó exerceram um papel importante na vida intelectual e profissional de Lucia, uma vez que ambas lhe estimularam desde cedo a adentrar no mundo das letras, contrariando uma tendência da época:

Teve na formação outro elemento importante: o fato de pertencer pelo lado materno a uma família de mulheres cultas. Sua mãe e sua avó eram grandes leitoras, assim como (coisa rara no século XIX brasileiro) suas duas bisavós. Não lhe faltou portanto um pano de fundo propício, sem contar que desde menina manifestou muita capacidade fabulativa, criando um personagem, a princesa Rosa Violeta, protagonista das histórias que inventava para a irmãs e apareceria mais tarde nos seus belos contos infantis (CANDIDO, 2004, p. 129).

De modo que Lucia Miguel Pereira pôde desenvolver seu lado literário desde cedo, o que, certamente, contribuiu para a construção de seu intelecto e atuação em diversas áreas das Letras, enquanto escritora, tradutora, biógrafa e crítica literária. Toda sua formação escolar se deu no colégio Notre Dame de Sion, onde estudou por dez anos, e cuja filosofia católica, em confluência com sua criação familiar cristã, lhe marcou profundamente. É ali que Lucia aprende o francês⁶⁷, "que falava e escrevia fluentemente, decorrência do hábito de pensar e até confessar no idioma, a sua segunda língua" (COUTINHO, 2017, p. 32).

Em 1918, ano em que obteve seu diploma, Lucia sofreu uma grande perda familiar que lhe marcou para a vida. Trata-se do falecimento de seu pai, aos quarenta e sete anos, vítima de um câncer pulmonar. Porém, não se trata da primeira tragédia da vida de Lucia Miguel Pereira, cuja perda da irmã Dora, anos antes, vítima de difteria

⁶⁷ A esse respeito, também Antonio Candido ressalta a influência da cultura francesa em sua formação: "Quanto ao equipamento mental, ela se identificava em profundidade à cultura francesa e aos valores democráticos que esta simbolizava tradicionalmente, e a impregnação da França nos seus escritos é impressionante, vista na perspectiva de hoje. Lendo-os, parece que a informação de Lúcia vinha quase toda de lá; que as revistas e jornais franceses predominavam de maneira absoluta como material de leitura, sendo fonte de ideias e avaliações, como se os intelectuais precisassem recorrer a eles para, inclusive, entender as coisas daqui" (CANDIDO, 2004, p. 132).

com apenas quatro anos de idade abalara toda a família. Os anos subsequentes à morte de seu pai foram de grande responsabilidade, uma vez que Lucia assumira, ao lado de sua mãe, a incumbência da educação de seus quatro irmãos menores.

De modo que sua estreia no meio literário se dá apenas em 1927, com a publicação de um artigo sobre Euclides da Cunha, intitulado "Um bandeirante", publicado no número 3 da revista ELO, criada pelas antigas alunas do colégio Sion, razão pela qual a revista tinha por subtítulo *Revista das 'antigas' de Sion*, tendo três Lúcias como redatoras, a saber, Lucia Miguel Pereira, Lúcia Magalhães e Lúcia Lobo (cf. COUTINHO, 2017, p. 35). Embora com limitada circulação, a revista ELO foi uma mola propulsora para a futura tradutora da *Recherche*, já que a qualidade dos artigos ali publicados por ela fez com que jornais de grande circulação se interessassem pelo material literário de sua produção e transcrevessem os mesmos em periódicos de grandes tiragens, tais como *O Jornal*. Quanto à sua profissionalização no meio, Fabio de Sousa Coutinho destaca que:

Datam, porém, da fundação do *Boletim de Ariel*, a excelente revista literária dirigida, em sua etapa inaugural, a partir de 1931, por Gastão Cruls e Agripino Grieco, os primeiros artigos de Lucia para uma publicação especializada. Foi aí que ela começou a tomar a sério o que fosse escrever, a ganhar consciência de que estava se tornando escritora de verdade (2017, p. 37).

Após dois anos, em 1933, Lucia Miguel Pereira estreia como escritora com a publicação de *Maria Luísa*, motivada por Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, tendo este último inclusive editado seu primeiro livro. Data também de 1933 a publicação de seu segundo romance, *Em surdina*, com o selo da Ariel Editora. As obras ficcionais de Lucia Miguel Pereira possuem características que permitem classificá-las como romances de introspecção, uma vez que discorrem com profundidade acerca da alma feminina, explorando a subjetividade da condição humana em relação com os valores de seu tempo.

Com *Maria Luísa*, por exemplo, vemos a trajetória de autoconhecimento da personagem homônima após um episódio de traição, que desencadeia um profundo sentimento de culpa na mulher, por ter traído o marido com seu melhor amigo, Flávio. Marcada por sua

formação católica⁶⁸, a questão do adultério é abordada pelo viés da culpa, carregada de punição e sofrimento cristão que recai sobre a protagonista. Embora não explicita se a traição foi consumada, lembrando com isso o drama de Capitu e Bentinho, o simples fato de Maria Luísa desejar outro homem que não o seu marido basta para que se instaure um forte sentimento de culpa e sofrimento. Apesar de sua recepção crítica favorável, Fabio de Sousa Coutinho recorda que "Lucia não estava em absoluto convencida do valor do livro e, tempos depois, considerou-o francamente ruim" (2017, p. 37). A respeito de seu romance de estreia, Patrícia da Silva Cardoso destaca que:

Lucia Miguel coloca seu leitor diante da crise entre uma mulher e seus valores, aqueles mesmos que servem de base de sustentação da sociedade, mas tal crise é superada pela conclusão a que chega a protagonista de que o problema estava em seu modo intransigente de lidar com tais valores e não nos valores em si (CARDOSO, 2006, p. 502).

De acordo com Coutinho, o segundo livro de Lucia, *Em surdina*, apesar de ter sido lançado no mesmo ano de *Maria Luísa*, mostra-se "sob todos os aspectos, bem superior ao que o antecederam" (2017, p. 37). À semelhança de seu predecessor, o romance explora, em caráter introspectivo, a vida e os conflitos internos de uma personagem central feminina. Ao narrar a trajetória de Cecília, uma jovem de 22 anos que perde precocemente a mãe e assume uma posição de responsabilidade e controle no seio da família, a escritora aborda temas polêmicos à época, tais como a escolha da protagonista por uma vida celibatária em uma época em que o casamento era, para a mulher, praticamente, uma obrigação e uma necessidade. No que concerne a certos aspectos formais da obra, Jorge Amado, embora elogie a qualidade literária de Lucia Miguel Pereira, afirma que:

⁶⁸ Antonio Candido reitera, em seu artigo sobre Lucia, a influência de sua formação cristã em seus escritos literários ao afirmar tratar-se de "de uma católica preocupada em ver a sociedade resolver os seus graves problemas sociais à luz de uma transformação espiritual marcada pela fidelidade aos princípios religiosos. Deus está presente nos artigos dessa fase, como estava nos escritos de grande número de intelectuais no decênio de 1930. Para Lúcia, havia no panorama do seu tempo uma esterilidade e um dilaceramento que a faziam tender à busca da unidade pela fé. Não apenas no sentido estrito de fidelidade religiosa, mas de fervor em relação à atividade do espírito" (CANDIDO, 2004, p. 130).

Neste livro a senhorita Lucia Miguel Pereira continúa a mesma escriptora brilhante, realmente um dos melhores escriptores novos do paiz, agilissima. E como no primeiro romance, nesse segundo a escriptora, a ensaista, continúa a fazer mal à romancista, se mettendo na vida desta, empatando que o romance saia sózinho sem explicações inuteis. São muito bonitas as explicações, muito certas às vezes, muito bem escriptas, mas não têm nada com o romance. Além das personagens que aparecem no livro, ha outra escondida a dizer conceitos, a explicar, a atrapalhar tudo⁶⁹.

A década de 1930 foi de trabalho intenso para Lucia Miguel Pereira, cuja carreira literária estava consolidada com a publicação de seus dois romances e do conto *Uma santa*, em 1933. Nessa época, Lucia dedicava boa parte de seu tempo a pesquisas historiográficas e literárias, além de contribuir regularmente com diversos periódicos importantes, tais como o *Boletim de Ariel*, *A Ordem*, *Gazeta de Notícias*, *Lanterna Verde* e a *Revista do Brasil*. Desde a inauguração da Livraria José Olympio, em 1934, na Rua do Ouvidor, 110, Lucia frequentava o local, em companhia de duas outras escritoras: Adalgisa Nery e Dinah Silveira de Queiroz, esta ocupante da Cadeira 7 da Academia Brasileira de Letras, segunda mulher eleita para compor a lista de membros imortais, precedida nesse feito por Rachel de Queiroz, ocupante da Cadeira 5, e que, a partir de 1939, passaria a frequentar a Livraria José Olympio ao lado das escritoras precitadas. Lucia, por sua vez, não apreciava grêmios literários, tampouco associações do gênero da Academia Brasileira de Letras, tendo, inclusive, afirmado em entrevista a Homero Senna que "Se a Academia não quer saber das mulheres, eu também não quero saber dela. Para mim, portanto, a Academia não existe" (*apud* COUTINHO, 2017, p. 98). Embora sua declaração seja anterior à abertura da ABL às mulheres, o que ocorre somente em 1977, Coutinho recorda do testemunho dado pela escritora a Homero Senna, em que afirma que "ainda que as mulheres pudessem ser acadêmicas, ela jamais se candidataria" (2017, p. 98).

⁶⁹ AMADO, Jorge. "Em surdina". *Boletim de Ariel*, ano III, n. 4, jan. 1934, p. 97.

A Livraria José Olympio, além de ponto de encontro das escritoras e sede de calorosas discussões literárias, é também o local em que nasceria o relacionamento amoroso entre Lucia Miguel Pereira e Octavio Tarquínio de Sousa, segundo Coutinho, "um dos melhores amigos de José Olympio e um de seus mais importantes colaboradores" (2017, p. 43). A apresentação dos dois escritores ocorreu por intermédio do poeta Augusto Frederico Schmidt, também frequentador da Livraria. Contudo, a condição socialmente estigmatizada de desquitado de Octavio, doze anos mais velho que Lucia, e pai de uma filha de seu primeiro casamento com a escultora Maria de Lourdes Faria Alves, fizeram com que o namoro evoluísse discretamente. A despeito da situação social de Octavio, Coutinho recorda que "o namoro de duas pessoas tão sensíveis e cultas logo se tornou união permanente, indo o casal viver numa casa no número 160 da Rua Inglês de Sousa, no alto do tranquilo bairro carioca do Jardim Botânico" (2017, p. 46), onde viveram até 1948, quando se mudaram para uma cobertura no conjunto do Parque Guinle, projetado por Lúcio Costa e pelos irmãos Marcel, Milton e Maurício Roberto (*cf.* COUTINHO, 2017, p. 48).

Apesar de não ter gestado filhos, Lucia Miguel Pereira exercera o papel de mãe do neto de Octavio Tarquínio de Sousa, Antonio Gabriel de Paula Fonseca, filho de Lúcia, por sua vez, filha do primeiro casamento de Octavio. Conforme relata Fabio de Sousa Coutinho, "muito mais do que avó postiça, Lucia Miguel Pereira foi a verdadeira e devotada mãe de Junior, que soube cultivar sua memória pelo resto da vida" (2017, p. 49). Aliás, a esse respeito Coutinho recorda que:

Na fazenda Monte Alegre, localizada no município fluminense de Paty dos Alferes, onde vive e trabalha há muitos anos, Junior criou um parque de esculturas de sua autoria que batizou com o nome de Lucia Miguel Pereira. Fez justiça com o coração e a cabeça, síntese perfeita que caracteriza os espíritos bem formados, dotados de grandeza moral e vocação para dar à vida um sentido pleno de realização. A exemplo de Lucia Miguel Pereira (2017, p. 49).

Além da homenagem de Junior, Lucia teve seu valor literário reconhecido e celebrado com a criação da Escola Municipal Lucia Miguel Pereira, em 1960, no bairro carioca de São Conrado, até hoje em funcionamento. Às homenagens anteriormente citadas soma-se uma indireta, porém não menos importante, vinda da pena de Manuel

Bandeira, imortalizada em seu *Mafuá do Malungo*. Trata-se de um de seus jogos onomásticos, intitulado "Otávio Tarquínio de Sousa", no qual lê-se:

Não só no nome que brilha
Este é imperador e rei.
Pois tem n'alma, ó maravilha,
Dois tronos de ouro de lei:
Lúcia esposa e Lúcia filha (1983, p. 369)

Conquanto Lucia Miguel Pereira tivesse publicado dois romances e uma série de artigos críticos em importantes revistas e jornais da época, todos com boa recepção crítica, sua consagração literária ocorre, de fato, com a publicação da obra de referência *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, em 1936, pela Companhia Editora Nacional, conforme defende Coutinho ao afirmar que "tornava-se Lucia, com o livro seminal, uma estrela na constelação das letras nacionais" (2017, p. 51). Após anos de incansável pesquisa, a autora pôde oferecer ao leitor brasileiro um livro pioneiro, unanimemente aclamado pela crítica, que "soube mostrar Machado de Assis como um complexo e humaníssimo personagem brasileiro e deu à sua obra uma interpretação de cunho psicológico, social e cultural que até hoje, dezenas de biógrafos, dúzias de biografias e centenas de interpretações depois, permanece com referência inafastável nos estudos machadianos" (COUTINHO, 2017, p. 56). O reconhecimento do valor dessa obra veio, entre outros, através da atribuição do maior prêmio literário da época, concedido pela Sociedade Felipe d'Oliveira.

Por conta da condição de desquitado de Octavio, Lucia e seu companheiro foram obrigados a se casar fora do país, o que ocorreu em 1939, no Uruguai, como era de praxe nessas situações. Além do casamento, o ano de 1939 foi particularmente especial e agitado para Lucia, como sugere seu biógrafo ao lembrar das duas breves experiências no serviço público que antecederam a feliz ocasião:

A primeira como subchefe de gabinete do secretário-geral de Educação e Cultura da prefeitura do antigo Distrito Federal, de 1937 a 1939, e a outra como chefe da Biblioteca Central de Educação, em substituição a Gastão Cruis, seu antigo companheiro na redação do *Boletim de Ariel*, que se havia aposentado. A chefia da biblioteca se deu em 1939, mesmo ano da

formalização da união com Octavio, e se seguiu à publicação do terceiro romance de Lucia Miguel Pereira, intitulado *Amanhecer*, que saiu do prelo em 1938, com o prestigioso selo José Olympio, e figurou entre os dez melhores romances brasileiros listados por Graciliano Ramos para a *Revista Acadêmica* naquele ano (COUTINHO, 2017, p. 63).

Amanhecer, terceiro romance da autora, foi aquele que obteve a melhor recepção crítica. Assim como seus predecessores, *Amanhecer* protagoniza uma personagem feminina, Maria Aparecida, uma adolescente em crise existencial que narra sua vida, sempre envolta pelo mistério que ronda a casa à frente da sua, onde um (possível) crime passionnal ocorrera anos antes. Com a chegada de novos inquilinos no casarão misterioso, Maria Aparecida passa a fantasiar sobre seus novos moradores, elaborando formas de adentrar aquele ambiente, tais como ligar-se de amizade com a filha do casal, ou então enamorar-se de seu irmão, com o intuito de sair de sua realidade e, quem sabe, ir morar em uma grande casa no Rio, como nos explicita a narradora autodiegética na abertura do romance:

Lembro-me tão bem daquele dia... Papai chegou em casa, e, como se fosse a coisa mais natural deste mundo, disse, tirando as botas enlameadas: Chegou a família que alugou a Casa Verde. Mamãe indagou, alisando a costura com o polegar: Quem é? Eu não perguntei nada. Fiquei escutando o barulho da chuva e imaginando; quanta coisa me passou pela cabeça... Era com certeza gente do Rio. Haveria uma mocinha da minha idade, que ficaria muito mina amiga. Uma menina loura, alta, com quem eu passearia de braço dado na estação, à hora do trem. Ela me diria: Como é que, bonita como você é, pode viver neste buraco? [...]
E depois, apareceria o seu irmão, que se apaixonaria por mim; e eu me casaria, e iria morar no Rio, numa casa cheia de cortinas e tapetes. Mais bonita do que a Casa Verde (2006, p. 271).

Entretanto, seus planos não seguem como esperado, uma vez que a moça da Casa Verde, Sônia, possui uma personalidade moderna, "mais livre, mais dentro da vida do que eu, mais capaz de gozar, de aproveitar tudo" (PEREIRA, 2006, p. 284), que contrasta com o perfil recatado de Maria Aparecida. Porém, essa distinta visão de mundo que a nova amiga apresenta serve de inspiração para que Maria Aparecida possa repensar seus valores conservadores, permitindo-lhe conhecer melhor seu corpo e seus anseios. Nessa narrativa, Lucia Miguel Pereira explora a dúvida, a ambiguidade e as incertezas na trajetória de vida de duas mulheres que se cruzam, deixando o romance, de certa forma, aberto a questionamentos insolúveis, fato que, segundo Juliana Santos, autora da tese de doutorado intitulada *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação* (2012, p. 176), está em consonância com o perfil de outros romances publicados na década de 30, os quais são descritos como "romances da dúvida".

Além de sua atuação enquanto romancista, crítica literária e biógrafa, o ano de 1939 marca sua estreia na literatura infantil, com a obra *A fada menina*. Com o sucesso do livro inaugural, o qual fora reeditado em 1944, surgiram novas publicações na mesma linha. Em 1943, Lucia lança *A floresta mágica*, *Maria e seus bonecos* e *A filha do Rio Verde*, segundo Coutinho, "os três há muito esgotados e, diferentemente do livro de estreia, sem reedições, talvez porque Lucia nunca se tenha permitido concessões à linguagem tatibitate de outros livros infantis" (2017, p. 66).

Seguindo o ritmo intenso de trabalho intelectual que lhe era próprio, a década de 1940 fora, igualmente, produtiva para Lucia. Com a *Revista do Brasil* sob a direção de Octavio Tarquínio de Sousa, entre 1938 e 1943, as contribuições de Lucia se intensificaram, além de sua colaboração assídua nos suplementos culturais do *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Outrossim, trata-se da década de lançamento de sua segunda biografia crítica, *A vida de Gonçalves Dias*, publicada em 1943, pela editora José Olympio, fruto de um laborioso trabalho de pesquisa de anos. Segundo recorda Coutinho (2017, p. 70), dentre as inúmeras qualidades da obra, vale citar a inclusão do diário inédito da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro, ocorrida entre 15 de agosto e 5 de outubro de 1861. De modo que o volume 37 da Coleção Documentos Brasileiros tivera uma calorosa acolhida da imprensa, que, "mais uma vez, se curvou ao enorme talento de Lucia como biógrafa e historiadora literária" (COUTINHO, 2017, p. 70). O biógrafo de Lucia ainda reforça que:

A importância da obra de Lucia Miguel Pereira sobre Gonçalves Dias pode ser medida pelas palavras de Manuel Bandeira, que, muitos anos depois, em 1952, também se debruçou sobre a vida do poeta romântico maranhense. Em dedicatória do exemplar de seu livro *Gonçalves Dias, esboço biográfico*, ofertado a Lucia, Bandeira escreveu que o trabalho que fizera seria modesto varejo em face do opulento atacado que Lucia havia publicado em 1943. (COUTINHO, 2017, p. 77).

Três anos após a publicação da biografia de Gonçalves Dias, em 1946, Lucia e Octavio acolhem em sua casa no Jardim Botânico o jovem Antonio Gabriel de Paula Fonseca Junior, então com oito anos, neto de Octavio que passaria a ser criado como filho do casal. Como Octavio estivesse prestes a se aposentar como ministro do TCU, aos 57 anos, o historiador poderia dar maior atenção a seus entes queridos, sobretudo ao novo morador. Porém, embora mantivesse consanguinidade com Octavio, Junior se afeiçoara muito mais à Lucia, a quem chamava "títia", que "proporcionou a Gabriel a recepção que só as mulheres dotadas da verdadeira vocação maternal podem oferecer a uma criança. Gabriel a amou desde o primeiro instante em que a viu, e entrou na vida dela como o dia entra na noite" (COUTINHO, 2017, p. 111). Como prova de seu amor e gratidão, Gabriel Junior, em 1962, com a chegada de sua primeira filha, rendeu uma última homenagem àquela que tão bem o acolheu em sua casa dezesseis anos antes, ao dar o nome de Lúcia à sua primogênita.

Apesar de já ter publicado há quase dez anos seu estudo magistral sobre Machado de Assis, em 1944, suas infundáveis pesquisas levaram-na a descobrir o conto *Casa velha*, que Machado publicara na revista *A Estação*, entre 15 de janeiro de 1885 e 28 de fevereiro de 1886, o qual Lucia fez editar em 1945. Nessa época, a escritora também iniciava sua participação no plano geral da *História da literatura brasileira*, planejado para sair em quinze volumes, que a Livraria José Olympio tencionava editar sob a direção de Álvaro Lins. À Lucia coube escrever sobre a ficção em geral no período de 1870 a 1920, cujo resultado final saiu em 1950, sob o título de *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, e, de acordo com Coutinho "a recepção da crítica especializada não poderia ter sido mais favorável" (2017, p. 84), tendo Sérgio Buarque de Holanda afirmado, por ocasião do lançamento do livro, que se tratava do "melhor

estudo de história literária que já se publicou no Brasil" (*apud* COUTINHO, 2017, p. 86). Fabio de Sousa Coutinho ainda destaca que:

A intensa e longa pesquisa levada a cabo pro Lucia permitiu encontrar, em poder do poeta cearense Américo Facó, uma cópia de *Dona Guidinha do Poço*, livro escrito em 1892, um dos maiores romances do naturalismo brasileiro, e hoje considerado a obra-prima do escritor, também cearense, Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892), até então inédito. Por iniciativa de Lucia Miguel Pereira, que o descobrira e lhe aplaudira o estilo, *Dona Guidinha do Poço* foi publicado pela primeira vez, na íntegra, em 1952, numa edição da Saraiva S.A., Livreiros Editores, arrancando Oliveira Paiva do esquecimento e o projetando nas páginas da história literária do Brasil. (COUTINHO, 2017, p. 85-86).

Em 1954, Lucia Miguel Pereira lança pela editora José Olympio seu quarto romance, *Cabra-cega*, com capa do artista plástico e ilustrador Santa Rosa. Embora fosse obra de mais de duzentas páginas, havia na folha de rosto a indicação de que se tratava de uma novela. Novamente, Lucia explora a mente feminina através da jovem protagonista Ângela, em busca de autoconhecimento no período de transição da adolescência à vida adulta.

No ano seguinte, 1955, uma grave tragédia acomete a vida de Lucia Miguel Pereira. Falece sua mãe, D. Maria Clara, vítima de um acidente automobilístico, ocasionado por seu filho Miguel, conforme narra Fabio de Sousa Coutinho:

Naquele domingo de início de dezembro, após o almoço na casa materna da Rua Visconde de Caravelas, quando levou a mãe e a sobrinha Zenairinha (filha de seu irmão Virgílio e de Zenaira Aranha) para um passeio, Miguel aparentemente se distraiu na direção da Mercedes, vindo a se chocar com um poste na Avenida Epitácio Pessoa, bem perto do já então famoso Bar Lagoa.

Com a violência da batida, o poste caiu sobre o carro, atingindo em cheio o lado do carona, onde estava D. Maria Clara, que veio a falecer na hora,

vítima de graves e profundas lesões. Miguel sofreu ferimentos leves e fraturou uma perna; sua sobrinha e passageira do banco de trás da Mercedes grená, que aceitara o convite do tio para o passeio familiar de três gerações, escapou ileso.

De modo que o ano de 1955, a despeito da reedição de seu *Machado de Assis*, foi marcado pela fatalidade. Apesar da dura perda, Lucia cuidou do velório e do sepultamento de sua mãe, auxiliada por seu companheiro, Octavio, tendo, inclusive, dias após o funeral, ido ao hospital onde seu irmão se recuperava para repreendê-lo severamente pela perda irreparável que este lhe causara (cf. COUTINHO, 2017, p. 140).

Além de escritora, crítica e biógrafa, Lucia Miguel Pereira era exímia tradutora, responsável por diversos títulos, de importantes escritores estrangeiros, tais como *América*, de Hendrik Van Loor, sua primeira tradução, publicada em 1935. Já em 1940, Lucia apresenta a tradução *A vida trágica de Van Gogh*, de Irving Stone. Será, no entanto, preciso aguardar quinze anos para que nova tradução sua venha a público, o que ocorre com *Maria Madalena*, de Raymond Léopold Bruckberger. Fabio de Sousa Coutinho destaca o profundo conhecimento de Lucia sobre a obra de Proust, aliás, "uma das principais conhecedoras da obra de Proust de seu tempo" (2017, p. 141), razão pela qual Maurício Rosenblatt, então representante da Globo no Rio de Janeiro, procurou-lhe para oferecer o serviço. Inicialmente, Lucia julgou "um empreendimento desnecessário, já que lia certamente francês toda a gente capaz de apreciar Proust"⁷⁰. Contudo, em artigo publicado n'*O Estado de S. Paulo*, em 22 de junho de 1957, a escritora-tradutora, em seguida, reconsiderou sua suposição, a qual qualificou como "opinião desatenta de quem, afastada das novas gerações, não se dava exatamente conta do declínio da influência francesa entre nós" (p. 37).

Conquanto julgasse "*Le temps retrouvé*", o livro, sob o ponto de vista do estilo, mais fraco da série, já que não revira nem ao menos organizara o autor" (1957, p. 37), Lucia Miguel Pereira aceitou o convite por ser, também, seu volume preferido, dada sua posição de desfecho de uma longa jornada. Lucia recorda que durante os dois anos em que trabalhara em sua tradução, foi preciso lutar "com a prosa fluída

⁷⁰ PEREIRA, Lucia Miguel. "Sobre a tradução de Proust". *O Estado de S. Paulo*. 22 de junho de 1957. p. 37.

e resistente de Proust, rio correndo sobre leito de pedras, de águas ora claras ora turvas, deslizando mansamente aqui, represado ali, encachoeirado acolá" (1957, p. 37). Contudo, a escritora-tradutora não deixa de apontar o prazer que teve ao aceitar tal desafio, uma vez que a função de tradutora lhe dava, "muito melhor do que a simples leitura, acesso à intimidade de um dos maiores romancistas de nosso tempo" (1957, p. 37). Outrossim, aprazia-lhe os ensinamentos literários que tirava de tal tarefa, conforme sugere ao afirmar que "A transposição de Proust para o português abria-me perspectivas luminosas sobre a composição literária, sobre as relações entre a vida e a abstração evocativa que permite reconstitui-la, sobre a refração sofrida pela realidade ao passar para o plano estético" (1957, p. 37). Fato que acabou por transformar em "prazer intelectual o exercício, tantas vezes enfadonho pelas minúcias que exige, do ofício de traduzir" (1957, p. 37).

Porém, o prazer logo se transformou em inquietação ao descobrir, dias após entregar sua tradução à editora, a nova edição da *Recherche*, publicada em 1954, cujos volumes póstumos sofreram, muito mais que os publicados por Proust em vida, grandes alterações por Pierre Clarac e André Ferré, dentre as quais a autora cita que "não só haviam os primeiros revisores introduzido retoques e modificações, como não hesitaram em deslocar para outros pontos da narrativa várias passagens, em desobediência flagrante ao manuscrito" (1957, p. 37). Além disso, Lucia ressalta que "faltavam também alguns trechos, inclusive o inicial – quase sete páginas na composição econômica de "La Pléiade" (1957, p. 37), de modo que sua tradução encontrava-se no prelo e defasada. Fato que a fez solicitar à editora a possibilidade de rever seu texto a partir da nova edição:

Havendo, porém, pedido que me dessem para corrigir as provas de meu trabalho, e não tendo até então recebido nenhuma, conclui de mim para mim que não se ultimara a composição e que me seria portanto possível introduzir as alterações necessárias. Tarefa sem dúvida bastante laboriosa, mas que me sentia no dever de enfrentar (1957, p. 37).

Não obstante, o substituto de Maurício Rosenblatt na Globo, que não se encontrava mais no cargo, um certo Sr. Lima, após longo silêncio, anunciou à Lucia Miguel Pereira que não seria possível

aquiescer a seu pedido por já estar feita a composição. Conforme declara Lucia:

Nem de longe poderia supor que tivessem os editores brasileiros a menor objeção a fazer ao meu desejo, visto como só lucrariam em apresentar sob melhor forma o livro. Não me parecia inconveniente seguir-se em *Le temps retrouvé* uma edição diversa da dos volumes anteriores, muito menos modificados. Amparava-me aliás o exemplo do editor francês, Gallimard: de sua casa saíra a primeira edição e, entretanto, não apenas lançava a nova, como deixava aos organizadores a plena liberdade de censurar a maneira pela qual haviam sido estabelecidos os textos. Verifiquei depois que me iludia. (1957, p. 37).

Diante da negativa, a qual chegara aos ouvidos de Lucia com grande surpresa, uma vez que a escritora, sem ignorar o dispendioso trabalho que tal revisão tipográfica exigiria, estranhou que "para uma empresa do porte e da tradição daquela com a qual lidava sobrepujassem os argumentos econômicos qualquer consideração literária" (1957, p. 37). Todavia, tomada de um "tédio à controvérsia", aceitou a contestável decisão da editora. Embora ressaltasse sua insatisfação ao afirmar que "não me resignava a deixar sair, assinada por mim, uma tradução feita de acordo com textos incorretos, quando já os havia corretos" (1957, p. 37). De modo que a autora retomou o contato com o representante da Globo solicitando que fosse redigida uma nota, ditada por Lucia pelo telefone, em que lamentava que, por já se encontrar pronta a composição quando chegou ao Brasil a nova edição, fosse impossível incluir as modificações necessárias em sua tradução, a qual o Sr. Lima prometeu fazer incluir no último volume.

Contrariando, contudo, a alegação de que o livro já estava pronto, Lucia recorda da surpresa que teve ao encontrar, dois anos após o malfadado episódio, sua tradução nas prateleiras de uma livraria, sem que lhe tivesse sido enviado ao menos um exemplar, como é de praxe. Soma-se a esse primeiro desprazer, o fato de terem publicado o volume sem a nota ditada por Lucia em que faz menção à nova edição, conforme fora acordado, conforme declara:

O que, contudo, me feriu, e não posso deixar passar sem um protesto, é a supressão da nota, tão discreta, tão respeitosa de possíveis suscetibilidades, da qual eu havia declarado fazer questão. E não foi o desejo de evitar qualquer alusão à edição de "La Pléiade" – que em parte infirma a versão brasileira da obra de Proust [...] já que pelo menos o nome do volume confiado a Carlos Drummond – *A fugitiva* – dele é tirado.

De fato, a versão utilizada pelos tradutores brasileiros traz como título do sexto volume *Albertine disparue*, o qual não fora adotado na tradução brasileira, a cargo de Drummond. Aliás, a respeito dos títulos, Lucia Miguel Pereira lembra com reprovação a modificação do título proposto pela tradutora sem ao menos consultá-la, alegando que:

Com o escolhido – *O tempo redescoberto* – não concordo de modo algum. Já ouvi que se reservam em geral os editores, sob a alegação de conhecerem melhor os que atraem os compradores, o direito de opinar sobre os títulos, mas até este momento ignorava que usassem alguns nem ao menos consultar senão os autores, os tradutores. Fica-me a lição, infelizmente tardia (1957, p. 37).

Todos esses inconvenientes levaram Lucia a cessar a colaboração com a editora Globo, para quem não traduziu mais nada. Avessa a exposições dessa natureza, a autora, no entanto, fez uso do espaço que lhe fora cedido n'*O Estado de S. Paulo* para elucidar tais transtornos, além de problematizar a conflituosa relação entre escritor e editor, a qual se torna ainda mais problemática quando se trata de tradutores, que, muitas vezes, não têm suas escolhas respeitadas, sequer sendo consultados antes de verem seus trabalhos alterados:

Não ignoro que as exposições de casos pessoais são contra as normas sabiamente adotadas neste Suplemento; não são menos avessas a meu feitio, a orientação que sempre segui em minha vida literária. Se me julguei autorizada a esclarecer aqui este, é que envolve, além de minha reputação profissional, uma questão relevante: a das relações entre escritores e editores, que se devem manter

num plano de mútuo respeito, de compreensão, de colaboração. Quando dele resvalam, hão de ser denunciadas (1957, p. 37).

No plano pessoal, o casal Lucia e Octavio tornava mais frequentes as visitas ao sítio de Samambaia, na região serrana do Rio de Janeiro, onde solicitaram ao arquiteto Paulo Barreto a construção de uma casa espaçosa e confortável, conforme relata Fabio de Sousa Coutinho (2017, p. 127). Ali costumavam receber parentes, como Gabriel, suas sobrinhas Thereza Nicolao e Lia, amigos de longa data, como o editor José Olympio, os vizinhos Carlos Lacerda, José Barreto Filho, Gustavo Corção e, sobretudo, Lota de Macedo Soares e sua companheira, a poetisa americana Elizabeth Bishop, "que chegara ao Brasil precisamente em 1951, mesmo ano da instalação efetiva do condomínio campestre de Samambaia" (COUTINHO, 2017, p. 129).

Após completar 50 anos, Lucia Miguel Pereira decidiu preparar um testamento, "evidenciando não só seu interesse pelo bem-estar material de pessoas que lhe eram próximas e queridas, mas também sua consciência de que não deveria deixar para a posteridade trabalhos que, eventualmente, não lograsse concluir em vida" (COUTINHO, 2017, p. 156). Nele, além de distribuir seus bens materiais entre os parentes menos favorecidos, Lucia estabeleceu a seguinte cláusula: "Nenhum inédito meu será publicado após minha morte, senão por Octavio Tarquínio de Sousa. Na sua falta, deverão meus herdeiros queimar todos os papéis, assim literários como íntimos que encontrarem" (PEREIRA *apud* COUTINHO, 2017, p. 156), avessa à ideia de que seus escritos fossem publicados sem sua revisão e supervisão.

No dia 21 de dezembro de 1959, Lucia Miguel Pereira e Octavio Tarquínio de Sousa jantaram na casa de Gilda e Antonio Candido, como era de costume em suas idas a São Paulo, juntamente com as filhas dos anfitriões, Ana Luísa, Laura e Marina, além da mãe de Antonio Candido, D. Clarice, portanto, tia de Lucia de Miguel Pereira. Por volta das onze horas da noite, o casal se despediu e tomou um táxi até o hotel Excelsior, onde estavam hospedados. No dia seguinte, conforme combinado dias antes, Sérgio Buarque de Holanda e sua esposa Maria Amélia passaram no hotel às nove e meia da manhã para levá-los ao aeroporto de Congonhas. Fabio de Sousa Coutinho recorda que:

A rigor, foi mais um passeio pela cidade, cheio de comentários e conversas entre os quatro passageiros do carrão de Sérgio, naquela manhã

mais falante e espirituoso do que nunca. Maria Amélia e Lucia, em decorrência da amizade que unia seus maridos há décadas, também haviam se tornado grandes amigas, até mesmo confidentes. Em Congonhas, as despedidas foram as mais afetuosas possíveis (2017, p. 21-22).

Então, o casal embarcou em um avião parcialmente lotado, que faria escala no Rio, Salvador, Recife e Natal. O primeiro trecho teria duração de aproximadamente uma hora e meia. Contudo, minutos antes de pousar no Galeão, o avião Viscount da Vasp, no qual se encontravam Lucia e Octavio, chocou-se com um Fokker da FAB, ocasionando uma enorme explosão, da qual apenas o piloto da FAB logrou salvar-se. Fabio de Sousa Coutinho descreve as cenas que se seguiram à explosão:

No solo, as dezenas de carros de bombeiros e todas as ambulâncias disponíveis no Hospital Getúlio Vargas, chamados em caráter de urgência total e absoluta, contribuíram para dar ao local a aparência mais nítida de caos, algo indescritível, uma visão dantesca do inferno, corpos carbonizados e espalhados, destroços de um avião comercial de considerável porte, gritos dos moradores da região, palavras de ordem de bombeiros e policiais procurando ordenar o incontrolável, buscando dar sentido ao que não tinha nem podia ter nenhum, talvez na esperança de encontrar sobreviventes, alguma passageiro salvo, só por milagre, é certo, da tragédia que acontecera há tão poucos minutos (2017, p. 25).

Familiares e amigos do casal foram prontamente ao local do acidente para auxiliar no reconhecimento das vítimas, como José Olympio, os médicos Virgílio Mauro da Silva Pereira, irmão de Lucia, e Joaquim Nicolao Filho, marido de Helena, sua irmã mais velha. Após percorrer aquele cenário catastrófico, depararam-se com a cena descrita por Fabio como segue:

Ali estavam, bastante queimadas, mas ainda reconhecíveis, duas mãos entrelaçadas. Ao se aproximar delas, a dupla de médicos e o livreiro depararam com as mãos de seus cunhados e amigos Lucia e Octavio. As alianças ainda

estavam nos dedos anelares dos dois mortos; não havia dúvida, eram eles, os dois pássaros há pouco varados em pleno voo (2017, p. 27).

Assim, aos 58 anos, encerrava-se a vida de Lucia Miguel Pereira, grande escritora, crítica literária, ensaísta, biógrafa e tradutora, cujas contribuições ainda hoje são referência no cenário intelectual brasileiro. Lucia e Octavio foram enterrados juntos, às 17 horas do dia 23 de dezembro de 1959, no Cemitério de São João Batista, em Botafogo.

3.2.5 Marcel Proust

Autor de uma das mais importantes obras da literatura ocidental do século XX, Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust, nascido em 10 de julho de 1871, possui uma trajetória pessoal marcada desde cedo pela Literatura. Oriundo de uma família abastada, cujo lado materno ilustrou a ascensão social dos israelitas, enquanto o lado paterno representa a burguesia católica provincial, Marcel Proust pôde, desde cedo, dedicar-se exclusivamente às letras e à sua saúde, motivo de constante preocupação. Com sua mãe, Jeanne Weil, Marcel adquiriu o gosto da leitura, conforme sugere Jean-Yves Tadié ao afirmar que mãe e filho compartilham referências literárias e leem os mesmos livros (TADIÉ, 1996, p. 60). Já o avô materno, Nathé Weil, representa uma instância mais prática na vida do jovem Marcel, de acordo com Tadié, “É a seu avô que Marcel recorre quando precisa de um presente, da assinatura da revista *La Revue bleue* (em setembro de 1886), de dinheiro para pagar uma prostituta” (1996, p. 48)⁷¹.

O pai de Marcel, Adrien Proust, brilhante médico e professor universitário do curso de Medicina, rapidamente alcançou os mais altos postos de sua carreira. Com efeito, Tadié recorda que a carreira de Adrien Proust conduziu em tempo recorde aos mais altos postos administrativos e universitários (TADIÉ, 1996, p. 69-70). Doutor em Medicina, em 1862, com uma tese intitulada “*Du pneumothorax essentiel sans perforation*”, em agosto de 1870, Adrien Proust é nomeado cavaleiro da Ordem Nacional da Legião de Honra. Em 1879, é eleito à Academia de Medicina, em 1884, torna-se inspetor geral de serviços sanitários e, no ano seguinte, atinge o maior posto de sua

⁷¹ “*C'est à son grand-père que Marcel s'adresse lorsqu'il a besoin d'un cadeau, d'un abonnement à La Revue bleue (en septembre 1886), d'argent pour payer une prostituée*” (TADIÉ, 1996, p. 48).

carreira ao assumir a cadeira de Higiene da Faculdade de Medicina de Paris. Com seu pai, Marcel Proust mantinha uma relação controversa, de profunda admiração, respeito, mas também marcada por conflitos e divergências quanto às escolhas pessoais e profissionais do filho, por vezes censuradas pelo pai. De modo que essa relação acabou extrapolando os limites da casa familiar para adentrar o universo literário de Marcel, conforme defende Tadié ao afirmar que o pai de Marcel está presente em toda sua obra (1996, p. 81), como se o escritor tivesse buscado, até sua morte, estabelecer um diálogo com seus pais também por meio da literatura. Tadié recorda, igualmente, que “a medicina não está presente somente nas personagens, nas doenças da *Recherche*. Proust tem também um olhar medical sobre o mundo, a vida, as paixões: tudo é patologia, sintomas, e toda descrição se torna um diagnóstico; em nenhum lugar mais que no amor” (TADIÉ, 1996, p. 81, tradução minha)⁷².

Pouco se sabe a respeito da infância de Marcel, se desconsiderarmos as informações retiradas dos volumes iniciais da *Recherche* e de *Jean Santeuil*. Dois anos após seu nascimento, em 24 de maio de 1873, nasce seu irmão Robert, a quem alguns críticos, como Jones, Miller etc., atribuíram uma carga negativa na formação de Marcel, motivada por um ciúme excessivo deste contra seu cadete. No entanto, Tadié (1996, p. 86) defende a inconsistência dessa acusação, feita sem provas, apenas baseada em suposições vagas e não sustentáveis, tais como a ausência da figura do irmão na *Recherche*. O fato é que, segundo as informações contidas na extensa biografia do autor em dois volumes, redigida por Jean-Yves Tadié, os irmãos mantinham um bom relacionamento no seio familiar, compartilhando leituras, realizando passeios juntos e, até mesmo, vestindo-se da mesma maneira, conforme recorda Tadié ao afirmar que “os dois irmãos foram educados da mesma forma, vestidos da mesma maneira, como mostram as diversas fotos familiares em conformidade à moda do tempo” (1996, p. 86, tradução minha)⁷³. De modo que apenas na adolescência as divergências entre os irmãos passam a se acentuar, sobretudo a partir do

⁷² «LA MEDECINE N'EST PAS PRESENTE SEULEMENT DANS LES PERSONNAGES, DANS LES MALADIES DE LA *RECHERCHE*. PROUST A AUSSI UN REGARD MEDICAL SUR LE MONDE, LA VIE, LES PASSIONS: TOUT Y EST PATHOLOGIE, SYMPTOMES, ET TOUTE DESCRIPTION DEVIENT UN DIAGNOSTIC; NULLE PART D'AVANTAGE QUE DANS L'AMOUR » (TADIÉ, 1996, p. 81).

⁷³ “les deux frères ont été élevés de la même façon, habillés de la même manière, comme les montrent les photos familiales successives conformes à la mode du temps” (TADIÉ, 1996, p. 86)

momento em que a asma de Marcel começa a se agravar, impedindo-lhe de manter o mesmo ritmo de vida que Robert, este apaixonado por esportes e atividades ao ar livre.

Na escola, Marcel apresenta um desempenho mediano, não tendo se destacado positivamente, tampouco foi um mau aluno. As matérias nas quais o jovem possui melhores notas são o francês, latim, grego e, sobretudo, história. Segundo Tadié (1996, p. 130), uma mudança radical ocorre na vida de Marcel, em 1887, ano em que o jovem passa a seguir aulas de retórica com um professor apaixonado por literatura e tem a oportunidade de conhecer um grupo de colegas com quem fundará diversas revistas literárias. É nesse ano também que Marcel descobre sua homossexualidade, conforme declara Tadié (1996, p. 130). Seu primeiro amor homossexual de que se tem conhecimento, Jacques Bizet, acarreta consequências familiares negativas, como a ameaça feita por seus pais de colocá-lo em um internato para por fim ao que chamaram de “*mauvaises habitudes*”. Conquanto a ameaça tenha ficado no plano da intenção, sua mãe proíbe a entrada de Bizet em sua casa, assim como proibiu seu filho de frequentar a casa do amigo ou mesmo encontrá-lo na rua, seguindo conselhos de Robert Proust, a quem a relação estreita do irmão incomodava sobremaneira. Embora Marcel Proust estivesse disposto a enfrentar sua família e os olhares da sociedade para viver seu amor com Jacques Bizet, este não corresponde aos avanços do jovem Proust, que passa, então, a cortejar o primo de Bizet, em um triângulo amoroso que ressoa na *Recherche*, notadamente através da relação do Narrador com Albertine e Andrée, ou ainda de Swann, Odette e Charlus, ou então Charlus, Morel e Jupien, entre outros, demonstrando, com isso, ser um tema caro ao escritor. É curioso notar que Jacques Bizet, jovem brilhante academicamente, sensível e abastado, poucos anos após a controversa relação com Proust, desenvolve um problema com drogas e se suicida no dia 7 de novembro de 1922, doze dias antes da morte de Marcel Proust, o qual ficara profundamente tocado por essa tragédia.

Conforme dito anteriormente, essa época conturbada da vida de Proust, marcada por descobertas e conflitos amorosos e familiares, é também um rico momento de experimentação literária. Em outubro de 1888, Proust, juntamente com seus amigos de colégio, lança a sua primeira revista literária, *La Revue verte*, cujo nome fora inspirado pela cor do papel imposto na classe por um professor, com um único exemplar, manuscrito, que deveria circular entre os abonados, mas acabou desaparecendo. A segunda revista lançada pelos amigos, intitulada *La Revue lilas*, assim nomeada por ser impressa em papel lilás (TADIÉ, 1996, p. 164), possuía três textos de Proust, que marcaram o

início da produção crítica do autor, também praticada através das aulas de estilo ministradas por Proust a seu amigo Daniel Halévy. A severidade dos comentários feitos aos poemas de Halévy demonstra a seriedade com a qual Proust enxergava o ofício de escritor, como as que foram anotadas na margem do poema “*Amour*”, julgado “*Idiot de pensée, de langue et de versification*”, “*cliché navrant*”, “*enfantin*”, “*que de mots parasites*”, “*grotesque*”, “*pas français*”. Ademais, os conselhos ofertados a seu amigo são uma importante fonte de indicação a respeito da cultura literária de Proust, uma vez que este sugere a Halévy: “*Lisez Homère, Platon, Lucrèce, Virgile, Tacite, Shakespeare, Shelley, Emerson, Goethe, La Fontaine, Racine, Villon, Théophile, Bossuet, La Bruyère, Descartes, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Flaubert, Sainte-Beuve, Baudelaire, Renan, France*” (PROUST *apud* TADIÉ, 1996, p. 167).

Em 11 de novembro de 1889, Proust se alista no serviço militar, sob um regime de voluntariado por um período de um ano, embora tivesse problemas de saúde que lhe permitissem a reforma. No dia 15 de novembro, o jovem Proust chega à Orléans, onde é incorporado ao 76^o regimento de infantaria como soldado de segunda classe. Contudo, logo no começo de sua estadia no quartel, seu capitão solicita que ele durma na cidade, pois suas crises de asma incomodavam seus companheiros e ele passa então a dormir na casa da senhora Renvoyzé, 92 *rue du Faubourg-Bannier*.

Entre 1890 e 1891 Proust participa ativamente da redação da revista *Le Mensuel*, esta impressa, ao contrário das revistas da época do liceu, as quais eram manuscritas. Contudo, foi preciso aguardar até o número 12 da revista para que a identidade de Proust fosse revelada enquanto colaborador, que até então assinara M. P., além de usar inúmeros pseudônimos para que não parecesse escrever todos os números sozinho.

Data de 1891 o célebre encontro de Marcel Proust e Oscar Wilde. Segundo Tadié (1996, p. 229), Wilde choca Paris durante sua estadia por conta de seu jeito único e de suas palavras sagazes proferidas em perfeito francês. O biógrafo narra que o encontro entre os dois ocorrera graças à intervenção de Jacques-Émile Blanche, que teria apresentado o escritor irlandês a Proust durante uma recepção em casa da senhora Arthur Baignères. O episódio, contudo, tornara-se famoso em decorrência da sinceridade de Oscar Wilde em ocasião ulterior, em um jantar ofertado a este por Proust em sua casa, onde, ao entrar, o escritor

irlandês teria exclamado com efusiva franqueza: “Como sua casa é feia” (WILDE, *apud* TADIÉ, 1996, p. 229)⁷⁴.

Outro encontro importante na trajetória de Proust ocorrera no ano seguinte, no dia 7 de janeiro de 1892. Trata-se do filósofo Henri Bergson, com quem Proust será constantemente comparado. A relação entre os dois escritores torna-se familiar por conta do casamento da prima de Proust, Louise Neuburger com o filósofo, embora eles nunca tenham se tornado íntimos, para o desapontamento de seus admiradores, que só podem conjecturar sobre os possíveis diálogos entre ambos sobre temas como a memória, o tempo, o sono, o hábito, a religião, a moral e as leis psicológicas, temas profundamente caros aos dois escritores. Segundo Tadié (1996, p. 235), a diferença de idade e o descaso de Proust para com seus primos foram os maiores responsáveis pela distância construída entre este e Bergson, além da questão política relativa ao caso Dreyfus, pois o nome de Bergson não figura em nenhuma das petições que Proust elaborara em favor de Zola.

Em 1892, Proust e um grupo de amigos lança a revista *Le Banquet*, cujo nome é inspirado por Platão. Os membros fundadores deveriam pagar uma cotização mensal de dez francos, mesmo valor cobrado pela assinatura anual da revista. Nessa revista, Proust mostra seu lado versátil, capaz de escrever sobre os mais variados assuntos, de moda à religião, o escritor expressa sua opinião e demonstra sua erudição. No número 3 da revista, por exemplo, Proust publica cinco artigos, dos quais dois tratavam do esnobismo feminino e o conceito de “chique” (TADIÉ, 1996, p. 241). Entre 1893 e 1896, Proust contribui com a revista *La Revue blanche*, publicando diversos trabalhos que discutiam os mais variados assuntos.

No dia 9 de junho de 1896, *Le Figaro* e *Le Gaulois* publicam o prefácio de Anatole France à obra *Les plaisirs et les jours*, primeiro livro de Marcel Proust. Composto de mais de cinquenta textos, de natureza diversa, dos quais alguns já haviam sido publicados em jornais, *Les plaisirs et les jours* já expõe temas que serão abordados pormenorizadamente na *Recherche*, além de apresentar ao leitor a escrita proustiana que, segundo Jean-Yves Tadié (1996, p. 442), não mudará na *Recherche*, permanecendo marcada por longos períodos aos quais curtos fragmentos são intercalados, alterando substancialmente o ritmo da obra, que permanece suspenso, intermitente e coadunado ao conteúdo. Segundo Proust, a escrita desses textos começou com quatorze anos, de modo que foi preciso dez anos para que o trabalho

⁷⁴ “*Comme c'est laid chez vous*” (WILDE, *apud* TADIÉ, 1996, p. 229).

fosse finalizado e publicado. Aliás, todos os trabalhos do autor foram pacientemente realizados, ignorando a pressa capitalista que exigia maior produtividade, tendo sido *Jean Santeuil* a obra cuja escrita demandara menos tempo de seu autor, apenas quatro anos, ao contrário da *Recherche*, que tomou quatorze anos de trabalho, ou as traduções da obra de Ruskin, realizadas em seis anos.

Les plaisirs et les jours impressiona pela quantidade de técnicas e gêneros textuais contemplados em suas páginas. Novelas, poemas em prosa e em verso, pastiches, crônicas, artigos sobre arte, textos críticos, tratados indistintamente, compostos por um mesmo impulso criador. A obra de 273 páginas teve tiragem de 1.500 exemplares, dos quais a grande maioria permaneceu nos depósitos da editora. Uma das razões pela impopularidade da obra deve-se ao valor da mesma, a saber, 13,50 francos, preço elevado para a época, o que ocasionará uma reação satírica da parte de seus colegas, que publicaram em uma revista a seguinte declaração: "*Proust. – Une préface de M. France, quatre francs... Des tableaux de Mme Lemaire, quatre francs.... De la musique de Reynaldo Hahn, quatre francs... Quelques vers de moi, cinquante centimes ... Total treize francs cinquante, ça n'était pas exagéré?*". (apud TADIÉ, 1996, p. 447). No que concerne à afiliação literária de Proust, ou possíveis influências, Tadié nota que:

Da geração nascida por volta de 1870 (e que, portanto, tem 25 anos nos idos de 1896), Gide, Valéry, Claudel juntam-se a Mallarmé e ao simbolismo. Proust, ao contrário, se mantém algumas lições, admira Baudelaire e lê a poesia de Mallarmé, como vimos, combate este último em *Contre l'obscurité*. Por outro lado, ele se liga a Zola (que não teria sido o que foi em *La comédie humaine*) pelo desejo de construir um ciclo, de pintar a sociedade, renovando o tema da hereditariedade, caro ao criador dos *Rougon*. (TADIÉ, 1996, p. 474, tradução minha)⁷⁵

⁷⁵ "*De la génération née autour de 1870 (et qui a donc vingt-cinq ans environs en 1896), Gide, Valéry, Claudel rejoignent directement Mallarmé et le symbolisme. Proust, au contraire, s'il en conserve bien des leçons, s'il admire Baudelaire et lit la poésie de Mallarmé, on l'a vu, combat ce dernier dans "Contre l'obscurité". D'autre part, il se rattache à Zola (qui lui-même n'aurait pas été ce qu'il a été dans La comédie humaine) par le désir de construire un cycle, et de peindre la société, en renouvelant le thème de l'hérédité, cher au créateur des Rougon*" (TADIÉ, 1996, p. 474).

Contudo, além dos precitados, vale lembrar da importância da obra de Anatole France na formação literária de Proust, sobretudo da obra *Les lys rouge* (1894), que servirá de modelo a *Jean Santeuil*. Como resume Tadié, o jovem Proust se insere na corrente dominante, que é a do romance psicológico e mundano (1996, p. 476).

Proust começa a redigir *Jean Santeuil* em 1895, contudo, já em 1896 o escritor estabelece contato com Calmann-Lévy com vistas à publicação de sua obra, ainda composta de folhas avulsas e de um caderno de 110 páginas, a qual ele acredita ser possível concluir em fevereiro de 1897. Aliás, subestimar o tempo de redação de suas obras é um traço da personalidade de Proust. Nessa obra, o autor intencionou escrever um grande romance de formação que unisse traços da escrita de Goethe e Balzac (TADIÉ, 1996, p. 492). O enredo segue a mesma linha da *Recherche*, narrando a vida de um herói central, cuja trajetória se assemelha à vida de Proust, razão pela qual muitos viram nesse romance um fundo autobiográfico, assim como ocorreu com a *Recherche*. Proust abandona a redação de *Jean Santeuil* em 1899, retomando sua escrita apenas em 1908, somente para acrescentar algumas cenas, antes de abandonar definitivamente a obra incabada. *Jean Santeuil* é publicada pela editora Gallimard em 1952, com organização de Bernard de Fallois. Todavia, a constituição da obra mostra-se, particularmente, problemática por se tratar de uma obra póstuma, cuja organização e transcrição textual fora feita por uma terceira pessoa, sem consentimento do autor.

No início do século XX, Proust envereda pelos caminhos da tradução. A primeira obra traduzida pelo escritor é *La Bible d'Amiens*, de John Ruskin. Com a morte de Ruskin, em 1900, a proibição que o autor britânico havia feito à tradução de suas obras em língua francesa desaparece e inicia-se então uma verdadeira corrida editorial em terras francesas para que suas obras fossem traduzidas. Conforme relata Tadié (1996, p. 608), quando Proust dá início à tradução da obra de Ruskin, há apenas duas obras do esteta traduzidas em francês, e com pouca difusão. Proust, então, decide traduzir *La Bible d'Amiens* motivado por questões pessoais, uma vez que os escritores compartilham o interesse pelos mesmos temas, tais como a memória, o tempo, a arquitetura, a religião, entre outros. Ademais, Ruskin é lido por Proust desde a adolescência.

Segundo Tadié (1996, p. 595), a estética proustiana encontrava-se já bem formada quando o autor decide abordar Ruskin, sendo justamente esse o motivo de seu interesse em acolhê-lo, compreendê-lo

e traduzi-lo. Todavia, é inegável que para Marcel Proust, a tradução representava um verdadeiro exercício de estilo, a partir do qual tirava lições literárias que, posteriormente, lhe serviram à composição da *Recherche*. O projeto tradutório proustiano se destaca pelo trabalho crítico acoplado à tradução, no qual Proust anota suas interpretações, faz relações com outros textos do autor traduzido, oferece sugestões de leitura, apresenta críticas ao texto de Ruskin, entre outros. Com efeito, o paratexto da tradução é de extensão semelhante à obra em si, o que destoa do praticado no campo tradutório, em que, muitas vezes, o tradutor sequer tem a possibilidade de expor considerações acerca de sua prática. A esse respeito, Tadié recorda que:

A nota, que ocupa muitas vezes mais espaço sobre a página que o próprio texto, é um exercício de exaustividade, de enciclopedismo. Na *Recherche*, Proust desenvolve ainda essa preocupação. Além do fato de sua erudição já grande convocar numerosos autores, ele explica para que servem as citações de Ruskin em nota, e, pela primeira vez, nos apresenta uma verdadeira filosofia da crítica e da leitura. (TADIÉ, 1996, p. 613, tradução minha)⁷⁶

De fato, no que concerne à tradução de Proust, é curioso notar que os paratextos ocuparam lugar central no trabalho, tendo a tradução em si exercido papel de coadjuvante. Também em grande parte dos estudos posteriores realizados sobre o texto de Ruskin na França, a temática fundamental discorria, sobretudo, acerca do conteúdo veiculado pelos paratextos proustianos. Com efeito, o material paratextual é monumental. *La Bible d'Amiens*, publicada em 1904, dispõe de uma introdução, dois artigos, intitulados “*Ruskin à Notre-Dame d'Amiens*” e “*John Ruskin*”, e um pós-escrito. A obra conta com um total de 321 notas, das quais uma ínfima parcela era de autoria de John Ruskin.

⁷⁶ « *La note, qui occupe souvent plus de place sur la page que le texte lui-même, est un exercice d'exhaustivité, d'encyclopédisme. Dans la Recherche, Proust développe encore ce souci. Outre que son érudition déjà grande convoque de nombreux auteurs, il explique à quoi servent les citations de Ruskin en note, et c'est, pour la première fois, une véritable philosophie de la critique et de la lecture qu'il nous découvre* » (TADIÉ, 1996, p. 613).

Severas críticas foram feitas no que diz respeito à acuidade da tradução. Contudo, é pertinente recordar que Proust não possuía o conhecimento necessário da língua inglesa para realizar uma tradução profissional. Razão pela qual o escritor recorreu à sua mãe, fluente no idioma, para que esta realizasse uma primeira tradução literal, a partir da qual o autor trabalharia, refazendo o trabalho “rústico” de tradução, de modo a tornar o texto mais literário, dando-lhe as feições de sua estética própria. Em sua tradução, Proust apropriou-se do texto de Ruskin para, então, posicionar-se como seu colaborador em busca de um entendimento global de sua obra. Para fazê-lo, o escritor-tradutor produz o que chamou de “memória improvisada”, na qual disporia lembranças de outros livros de Ruskin, como declara : « *Ainsi, j'ai essayé de pourvoir le lecteur comme d'une mémoire improvisée où j'ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin, - sorte de caisse de résonance, où les paroles de la Bible d'Amiens pourront prendre une sorte de retentissement en y éveillant des échos fraternels* » (1904, p. 10). É pertinente notar que esse trabalho de hermeneuta realizado por Proust fora apresentado por este como o ofício fundamental do tradutor, cuja função seria fornecer aos leitores da tradução todos os aparatos possíveis para que pudessem adentrar no texto de Ruskin com maior profundidade. Com isso, Proust buscou garantir que as sinapses ocorressem para seus leitores da mesma forma que ocorrera consigo. Além do auxílio essencial de sua mãe na realização da tradução, o escritor-tradutor contou, igualmente, com a ajuda de sua amiga Marie Nordlinger, assim como de Robert d'Humières, embora Proust faça menção somente à colaboração deste último em seu prefácio.

Durante o processo de tradução, o pai de Proust falece, acometido de uma hemorragia cerebral, no dia 26 de novembro de 1903. O jornal *Le Figaro* apresenta, na primeira página, sob a pluma de Maurice de Fleury, as contribuições desse ilustre professor de medicina. Foi um grande choque para Marcel Proust, que pensa em abandonar a tradução:

Marcel pensa em renunciar a Ruskin, então retoma o trabalho, após sua mãe ter evocado o desejo de seu marido, que esperava dia após dia essa publicação. Daí a dedicatória que traz o livro: “À memória/ de/ meu pai/ acometido no trabalho no dia 24 de novembro de 1903: falecido em 26 de novembro/ essa tradução/ lhe é carinhosamente dedicada”; ela é seguida de uma citação de Ruskin que resume a vida de Adrien Proust: “Então vem o tempo do trabalho...; então o tempo da morte,

que nas vidas felizes é muito curto” (TADIÉ, 1996, p. 727, tradução minha)⁷⁷

No dia 3 de abril de 1904, o jornal *Le Figaro* publica, na primeira página, a tradução “*due à ‘un jeune écrivain de talent... son œuvre est toute pleine de grâce fine et d'un soin pieux’*” (apud TADIÉ, 1996, p. 735). Proust confia a Barrès seus planos futuros relativos a Ruskin, recordando seu desejo de traduzir ainda dois livros do autor, antes de retomar sua obra (TADIÉ, 1996, p. 735). A visão acerca da tarefa do tradutor será explicitada, igualmente, no último volume da *Recherche*, no momento em que o Narrador reflete sobre o fazer poético, sobre a escrita de si, do livro essencial, quando afirma que “Para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as do tradutor” (PROUST, 1957, p. 138)⁷⁸. Como visto, o Narrador iguala a tarefa do tradutor e do escritor, as quais consistem, basicamente, em extrair a essência de algo.

No segundo texto de Ruskin, *Sésame et les lys*, Proust redige um famoso prefácio que será publicado, posteriormente, de maneira individual, por conta de suas reflexões universais, que extrapolam o texto de Ruskin e anunciam temas caros à *Recherche*, como as recordações de infância, além de trazer referências literárias diversas. Aliás, vale ressaltar que o prefácio *Sur la lecture* possui tradução para o português, assinada por Carlos Vogt, pela editora Pontes.

Antes mesmo de iniciar o prefácio, Proust redige uma nota introdutória na qual afirma o seguinte:

Eu tentei, nesse prefácio, apenas refletir sobre o mesmo assunto que havia tratado Ruskin em seu *Trésors des Rois*: a utilidade da Leitura. Por esse

⁷⁷ « Marcel songe à renoncer à Ruskin, puis se remet au travail, sa mère ayant invoqué la volonté de son mari, qui attendait de jour en jour cette publication. D'où la dédicace que porte le livre: "A la mémoire/ de/ mon père/ frappé en travaillant le 24 novembre 1903: mort le 26 novembre/ cette traduction / est tendrement dédiée"; elle est suivie d'une citation de Ruskin qui résume la vie d'Adrien Proust: "Puis vient le temps du travail...; puis le temps de la mort, qui dans les vies heureuses est très court" » (TADIÉ, 1996, p. 727).

⁷⁸ “pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas dans le sens courant à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur” (PROUST, 1927, p. 41).

meio, essas poucas páginas que praticamente não tratam de Ruskin constituem, no entanto, uma espécie de crítica indireta à sua doutrina. Expondo minhas ideias, encontro-me involuntariamente opondo-as às suas. Como comentário direto, as notas que eu dispus no rodapé de quase todas as páginas do texto de Ruskin bastavam. (PROUST, 1906, p. 7, tradução minha)⁷⁹

De fato, seu prefácio foi lido pela crítica como uma espécie de *Contre Ruskin*, fazendo alusão à sua obra *Contre Sainte-Beuve*, pois Proust expõe, em determinados momentos, ideias contrárias à “doutrina” de Ruskin. O autor explica tratar-se de um texto no qual discorre sobre a utilidade da leitura, tema abordado em *Trésors des Rois*, e inicia seu prefácio afirmando que “Talvez não existam dias de nossa infância que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que acreditamos deixar de viver, aqueles que passamos com um livro preferido” (PROUST, 1906, p. 7-8, tradução minha)⁸⁰. Assim, dá-se início o prefácio no qual podemos encontrar diversas alusões às temáticas abordadas em *Combray*, por exemplo.

Tadié relembra a função instrutiva da tradução de Proust, que funcionava como “escola de estilo”, posto que a escrita ruskiniana se aproximava da de Proust no que tange à riqueza imagética e rítmica, além de configurar uma importante ocasião para Proust de divulgar a obra desse autor que tanto admira:

A frase de Ruskin, longa, rica em incidentes e em imagens, flexível e musical, essa frase que foi influenciada pela versão autorizada da Bíblia de Jacques I, que os britânicos dessa época sabiam de cor, penetra a sua, que desde *Jean Santeuil* tateava em busca de um modelo. Pouco a pouco, ele

⁷⁹ « Je n'ai essayé, dans cette préface, que de réfléchir à mon tour sur le même sujet qu'avait traité Ruskin dans les *Trésors des Rois* : l'utilité de la Lecture. Par là ces quelques pages où il n'est guère question de Ruskin constituent cependant, si l'on veut, une sorte de critique indirecte de sa doctrine. En exposant mes idées, je me trouve involontairement les opposer d'avance aux siennes. Comme commentaire direct, les notes que j'ai mises au bas de presque chaque page du texte de Ruskin suffisaient » (PROUST, 1906, p. 7).

⁸⁰ « Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré » (PROUST, 1906, p. 7-8).

precisou aprender a língua inglesa, o suficiente de todo modo para interrogar seus outros colaboradores. Assim como Baudelaire e Mallarmé haviam traduzido Poe e que, em sua geração, Gide transporia Shakespeare, Conrad, Tagore, que Claudel adaptaria Conventry Patmore, Valéry, Virgile, Larbaud, Samuel Butler, Proust, como eles, queria revelar um autor e sentia que a tradução era uma maravilhosa escola de estilo. (TADIÉ, 1996, p. 631-632, tradução minha).⁸¹

Em *Sésame et les lys* existem 223 notas, das quais uma parcela mínima é do autor. Nessas notas, Proust reflete sobre a escrita ruskiniana, por vezes fazendo alusão a temas abordados no prefácio, contrariando, assim, sua própria declaração sobre não se tratar de Ruskin o conteúdo do prefácio.

Ao refletir sobre a prática tradutória proustiana, Tadié afirma não se tratar de um tradutor como os demais. Proust pede conselhos a todos seus amigos que conhecem inglês e possuem experiência literária, mas não segue nenhum, sobretudo os de Robert d’Humières a respeito dos cortes das frases longas. Segundo Tadié, Proust :

Busca o epíteto justo, cola ao sentido, ao ritmo e à música da frase: é assim que o uso do contraste, do oximoro, ou ainda a acumulação de qualificativos, o uso de três adjetivos pertencentes a domínios diferentes figuram na obra dos dois escritores [Ruskin]. (1996, p. 731, tradução minha)⁸².

⁸¹ « *La phrase de Ruskin, longue, riche en incidentes et en images, souple et musicale, cette phrase qui a subi l’influence de la version autorisée de la Bible de Jacques Ier, que les Britanniques de cette époque savaient par cœur, pénètre la sienne, qui depuis Jean Santeuil tâtonnait à la recherche d’un modèle. Peu à peu, il a dû apprendre la langue anglaise elle-même, assez en tout cas pour savoir sur quoi interroger ses autres collaborateurs. De même que Baudelaire et Mallarmé avaient traduit Poe et que, dans sa génération, Gide transposerait Shakespeare, Conrad, Tagore, que Claudel adapterait Conventry Patmore, Valéry, Virgile, Larbaud, Samuel Butler, Proust, comme eux, voulait révéler un auteur et sentait que a traduction était une merveilleuse école de style* ». (TADIÉ, 1996, p. 631-632).

⁸² « *cherche l’épithète juste, colle au sens, au rythme et à la musique de la phrase : c’est ainsi que l’usage du contraste, de l’oxymore, ou bien l’accumulation de*

Tadié recorda, igualmente, que “a tradução, à condição que ela venda, o que não era o caso, era melhor remunerada naquela época que hoje. Proust, embora tenha sido remunerado por seus artigos, deverá no entanto esperar o fim da guerra e Gallimard para viver de sua pluma” (1996, p. 732, tradução minha)⁸³.

Acometida de sérias crises de uremia, a mãe de Proust falece no dia 26 de setembro de 1905, aos cinquenta e seis anos, tendo ao seu lado o filho atencioso e dependente, Marcel Proust. É curioso notar que, ao contrário do que fez após a morte de seu pai, a quem o autor dedicou a tradução de *La Bible d'Amiens*, o mesmo não ocorre com a tradução de *Sésame et les Lys*, onde não consta dedicatória à memória da mãe, tampouco agradecimento por sua colaboração na realização da tradução.

Com a morte da mãe, Proust e o irmão dividem igualmente a herança de 1.743.573 francos, além de ter direito à metade do valor do imóvel do boulevard Hausmann, 102, avaliado em 568.119 francos. De acordo com Roger Duchêne, somadas as heranças do pai e da mãe, Proust possuía um capital de 1.204.155 francos, além de 142.029 francos equivalente à sua parte do imóvel precitado, cuja locação lhe rendia em média 50.000 francos por ano. Após o falecimento da Sra. Proust, o autor entrara em luto profundo, prostrado no grande apartamento da rua de Courcelles, tendo, durante alguns dias, a companhia do irmão, da cunhada e do tio Georges, Proust permanece em lágrimas recordando episódios caros aos dois. Durante esse período de luto, o autor adoece e, constantemente, alega estar à iminência de reencontrar sua mãe, acreditando restar-lhe pouco tempo de vida.

No dia 23 de agosto do ano seguinte, o tio de Proust, Georges Weil, falece da mesma doença que sua irmã, após dois meses de incessante martírio. Nesse período, Proust decide mudar-se para o imóvel do boulevard Hausmann, 102, caro à sua mãe e repleto de memórias caras à família Weil. A nova morada de Proust se assemelha a um hospital, o silêncio é exigido e comprado pelo autor, que paga, inclusive, os pedreiros do vizinho para trabalharem em horários determinados por Proust. O autor exige que seu quarto seja forrado com

qualificatifs, l'usage de trois adjectifs appartenant à des domaines différents figurent chez les deux écrivains [Ruskin] » (1996, p. 731).

⁸³ « *la traduction, à condition qu'elle se vende, ce qui ne fut guère le cas, était mieux rémunérée alors que de nos jours. Proust, bien qu'il fût aussi rétribué pour ses articles, devra cependant attendre l'après-guerre et Gallimard pour vivre de sa plume » (TADIÉ, 1996, p. 732).*

cortiça, a exemplo da condessa de Noailles, onde, em pequenos pratos, Proust passa os dias a fazer suas fumigações, por conta de sua asma. Como qualquer resquício de poeira lhe causasse crises asmáticas, Proust retira, praticamente, todos os móveis do quarto, deixando apenas o necessário, sua cama e escrivaninha, evitando com isso que se acumulasse poeira no recinto.

Após um ano de luto, Proust retoma a escrita, entrando em uma fase produtiva, não somente de artigos para o jornal *Le Figaro*, mas também através de seus projetos literários, dentre os quais, os pastiches sobre o caso Lemoine. Em nota, Proust apresenta o mote dos pastiches, que foram publicados em livro apenas em 1919, embora grande parte dos pastiches já tivessem sido publicados, entre 22 de fevereiro de 1908 e 21 de março do mesmo ano, no jornal *Le Figaro*:

Talvez tenhamos esquecido, há dez anos, que Lemoine tendo falsamente alegado ter descoberto o segredo da fabricação do diamante e tendo recebido, por isso, mais de um milhão do presidente da De Beers, sir Julius Werner, foi em seguida, por denúncia deste, condenado no dia 6 de julho de 1909 a seis anos de prisão. Esse caso de polícia correcional insignificante, mas que atraía então a opinião pública, foi escolhido uma noite por mim, completamente ao acaso, como tema único de excertos, em que eu tentaria imitar a maneira de um certo número de escritores. (PROUST, 1919, p. 11, tradução minha)⁸⁴

O autor ainda explica, em sua nota, que era o escritor pastichado que deveria falar, não somente segundo seu espírito, mas na linguagem de seu tempo (PROUST, 1919, p. 11). Com isso, Proust nos dá uma ideia de sua concepção do que seja um pastiche, a saber, um texto cujo conteúdo é emoldurado segundo as formas de determinados escritores que lhe servem de base estilística para a redação. Com efeito, trata-se de

⁸⁴ « On a peut-être oublié, depuis dix ans, que Lemoine ayant faussement prétendu avoir découvert le secret de la fabrication du diamant et ayant reçu, de ce chef, plus d'un million du président de la De Beers, sir Julius Werner, fut ensuite, sur la plainte de celui-ci, condamné le 6 juillet 1909 à six ans de prison. Cette insignifiante affaire de police correctionnelle, mais qui passionnait alors l'opinion, fut choisie un soir par moi, tout à fait au hasard, comme thème unique de morceaux, où j'essayerais d'imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains » (PROUST, 1919, p. 11).

um exercício de estilo assaz caro a Proust, que vê em tal prática a possibilidade de realizar uma espécie de leitura crítico-produtiva, uma vez que parte de uma leitura aprofundada das obras do autor *pastichado*, com vistas à identificação de traços próprios à escrita deste autor, para, em seguida, produzir um texto “à maneira” do autor em questão. Tadié corrobora que “O pastiche reconstitui condensando o que ele sentiu lendo as obras de seus mestres ; a crítica analisa claramente a técnica desses escritores, de modo que pastiches e crítica se completam” (TADIÉ, 1996, p. 57-58, tradução minha)⁸⁵. A eficácia do pastiche encontrar-se-ia, portanto, na “sensação” experimentada pelo leitor de que o texto que lê fora, na verdade, escrito pelo autor que se buscou imitar, e não por seu verdadeiro autor. Aliás, a respeito de sua produção no período, Tadié afirma ser em torno da crítica de leitura, e da leitura crítica, que os trabalhos de 1908 devem ser entendidos (TADIÉ, 1996, p. 57).

A primeira parte da obra *Pastiches et mélanges* é composta por oito narrativas, contadas por oitos vozes distintas, a saber, a de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Régnier, Goncourt, Michelet, Faguet e Renan, que, cada um à sua maneira, relatam o caso Lemoine. As partes são independentes e, portanto, não possuem uma ordem necessária de leitura. Tadié encontra influências dos pastiches na construção da *Recherche*, conforme vemos ao declarar que “os pastiches de 1908 anunciam ainda *A la recherche du temps perdu* de uma outra maneira : nessa obra, Proust multiplicará os pastiches, como se o romance fosse contado, por um momento, por outro escritor” (1996, p. 59, tradução minha)⁸⁶. Para o biógrafo, o pastiche mais importante da *Recherche* é o do *Le temps retrouvé* dedicado aos irmãos Goncourt, pois confronta dois momentos do tempo, dois mundos, duas estéticas e, sobretudo, dois gêneros literários, o diário – de cunho autobiográfico – e o romance, tema polêmico na obra de Proust.

Em 1912, Proust apresenta ao editor Fasquelle o primeiro volume datilografado de um romance de 712 páginas. Nessa primeira versão datilografada consta na capa a indicação: “*Les intermittences du coeur, le temps perdu, 1ère partie*”. Contudo, o escritor continua a produzir em

⁸⁵ « *Le pastiche reconstitue en le condensant ce qu'il a senti en lisant les œuvres de ses maîtres ; la critique analyse clairement la technique de ces écrivains, de sorte que pastiches et critique se complètent* » (TADIÉ, 1996, p. 57-58).

⁸⁶ « *Les pastiches de 1908 annoncent encore A la recherche du temps perdu d'une autre manière : dans cette œuvre, Proust multipliera les pastiches, comme si le roman était raconté, un moment, par un autre écrivain* » (TADIÉ, 1996, p. 59).

um ritmo acelerado e, no primeiro semestre de 1912, Proust se dá conta de que somente mais um volume não seria o suficiente para finalizar seu romance, como fora previsto para o romance composto dos volumes *Le temps perdu* e *Le temps retrouvé*. Surge, então, o problema dos títulos:

Para o título geral, ele elabora uma lista muito “fin de siècle”, mais próxima de *Plaisirs et les jours* que de *À la recherche du temps perdu*, mas marcada pela obsessão com o passado: «As estalactites do passado/ Diante de algumas estalactites do passado/ Diante de algumas estalactites dos dias escoados/ Reflexos na pátina/ O que se vê nas pátinas/ Os reflexos do passado/ Os dias demorados/ Os raios seculares (como os das estrelas)/ O visitante do passado/ Visita do passado que permanece/ O passado prorrogado/ O passado tardio/ A esperança do Passado/ O Viajante do Passado/ Os reflexos do tempo/ Os espelhos do Sonho”. Essa escolha heteróclita e decepcionante mostra com que cuidado, que lentidão e que dificuldade Proust passou de títulos ruins a belos títulos: eles também têm sua história, seus rascunhos, e nos chegam carregados de virtualidades que não tomaram forma. (TADIÉ, 1996, p. 156-157, tradução minha)⁸⁷

Durante um ano, Proust manteve como título geral da obra *Les intermittences du coeur*. Embora Calmette tivesse prometido intermediar a publicação do primeiro volume da obra, o editor Fasquelle recusa sua publicação após conselho de Jacques Madeleine, a quem o

⁸⁷ « Pour le titre général, il dresse une liste très fin de siècle, plus proche des *Plaisirs et les jours* que d'*À la recherche du temps perdu*, mais marquée par l'obsession du passé : « Les stalactites du passé / Devant quelques stalactites du passé / Devant quelques stalactites des jours écoulés / Reflets dans la patine / Ce qu'on voit dans les patines / Les reflets du passé/ Les jours attardés. Les rayons séculaires (comme ceux des étoiles) / Le visiteur du passé / Visite du passé qui s'attarde / Le Passé prorogé / Le passé tardif / L'espérance du Passé / Le Voyageur du Passé / Les Reflets du temps / Les Miroirs du Rêve. ». Ce choix hétéroclite et décevant montre avec quel soin, quelle lenteur et quelle difficulté Proust est passé de mauvais à de beaux titres : eux aussi ont leur histoire, leurs esquisses, et nous parviennent chargés de virtualités qui n'ont pas pris forme » (TADIÉ, 1996, p. 156-157, grifos do autor).

manuscrito não agradara de todo. Contrariado, Proust ainda escreve a Fasquelle sobre a possibilidade de publicação com certos ajustes, porém, sem sucesso. Com isso, Proust dirige suas forças à NRF, todavia, a publicação deveria ser paga pelo autor, prática incomum na editora. Apesar da assertiva anterior, o comitê de leitura da *Nouvelle Revue française*, liderado por Gide e seguido por Drouin Schlumberger, Ruyters e Copeau, recusam o manuscrito. Mais tarde, Gide assumirá toda a culpa pela recusa com tom de profundo remorso.

Então, Proust decide enviar o manuscrito a Ollendorff, oferecendo-se para financiar a publicação. Porém, Humblot, diretor da editora Ollendorff, recusa, igualmente, o manuscrito alegando não compreender como um escritor poderia empregar trinta páginas para descrever como ele se vira na cama antes de dormir (TADIÉ, 1996, p. 177). Não obstante, Proust continua sua busca por um editor sem perder as esperanças. Proust decide, então, contactar Bernard Grasset, por intermédio de René Blum, oferecendo seu manuscrito com publicação paga às custas do autor, para que a mesma pudesse ser imediata e sem imposições por parte do editor. No início de 1913, Proust solicita um contrato ao editor e lhe propõe uma porcentagem das vendas, sem perder a propriedade da obra. Além do pagamento da publicação, Proust gastara grandes somas com as correções que eram exigidas pelo autor, bem como em publicidade, particularmente, com pequenos artigos em jornais.

Em maio de 1913, Proust envia uma carta a Grasset sugerindo uma nova divisão da obra em três tomos, além da alteração do título geral, que deixaria de ser *Les intermittences du coeur*, pois Proust acredita que tal título poderia aludir indiretamente ao livro de Binet-Valmer, *Le Coeur en désordre*, para tornar-se *À la recherche du temps perdu*. Finalmente, em novembro de 1913, é publicado o primeiro volume da grande obra de Proust, com indicação de tratar-se de uma trilogia, cuja continuação seria publicada em 1914.

Em 1914, o segundo volume da *Recherche* ainda guarda o título de *Le Côté de Guermantes*, devendo tornar-se *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* no ano seguinte. Nesse ano, surge, igualmente, Albertine, personagem central da obra. Contudo, em 1914, com o advento da Primeira Guerra Mundial, a editora Grasset é obrigada a fechar as portas temporariamente, o que dará tempo a Proust para continuar a redação de seu romance, modificando constantemente sua estrutura, acrescentando episódios e aprofundando a construção psicológica de certas personagens, como é o caso de Albertine, que surgira como uma

personagem secundária e que, durante esse tempo, ganhou um espaço nuclear na obra.

Nesse ínterim, a *NRF* manifesta intenção em publicar a continuidade da obra de Proust, proposta que o autor aceitará apenas em 1916, após o fechamento oficial da editora Grasset. A ruptura ocorre oficialmente em 29 de agosto de 1916, após uma longa negociação com os editores. Para Proust, o rompimento mostra-se oportuno, pois é a ocasião que o autor necessitava para dar sequência à redação da obra e modificar sua estrutura.

Com o fim da guerra, Proust retoma a publicação de sua obra pela nova editora. O tempo decorrido entre a publicação do primeiro volume e a retomada da publicação pela *NRF* foi utilizado por Proust de maneira assaz produtiva, pois representou um momento de maturação e organização da obra, que, certamente, teria outra feição e impacto se tivesse sido publicada sequencialmente durante o período de guerra. Todavia, não foi apenas durante a guerra que Proust modificou sua obra, esse processo constante de (re)escrita o acompanhará até os últimos momentos de sua vida, em 1922.

Em 1919, com a publicação de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Pastiches et mélanges*, além da atribuição do Prêmio Goncourt ao segundo volume da *Recherche*, a imprensa recebe com maior interesse a obra de Proust. Apesar disso, alguns críticos reagiram à atribuição do prêmio ao autor, levando a *NRF* a se pronunciar a respeito (*cf* TADIÉ, 1996, p. 381).

Se a carreira literária de Proust encontra-se em sua melhor fase desde então, o mesmo não ocorre com sua saúde. O autor possui frequentes crises de asma, que lhe impedem de trabalhar e dificultam a vida. Em 1920, suas crises de asma ganham proporções tais que, pela primeira vez, seu médico, Bize lhe prescreve morfina. Tadié (1996, p. 412) salienta que, até então, Proust se dizia doente, ao passo que após o incidente precitado, o autor passa a falar abertamente sobre sua morte iminente.

Nessa época, Proust ambiciona ocupar uma cadeira na Academia Francesa de Letras, motivado pela atribuição do Prêmio Goncourt e pela crítica aos volumes iniciais da *Recherche*. No entanto, após entrar em contato com Henri de Régnier e Barrès, os quais recusaram-se a apoiar sua candidatura, julgando-lhe demasiadamente presunçoso, o autor não se abate com a eleição de Robert de Flers, Joseph Bédier e André Chevillon para as cadeiras da Academia e visa, então, à Ordem Nacional da Legião de Honra. Sem estar à origem de sua nomeação, Proust busca incessantemente apoio para conquistar tal honraria, tendo

até mesmo solicitado que seu irmão interviesse junto ao irmão do general Maunoury (cf TADIÉ, 1996, p. 413). Após tanto esforço, a condecoração honorífica francesa lhe é atribuída pelas mãos do irmão Robert Proust, no dia 7 de novembro. Os dias subseqüentes à atribuição da Legião de Honra são gastos com cartas de agradecimento e dedicatórias de livros aos que lhe escreviam cumprimentando.

Em 1921, sua saúde piora consideravelmente e os medicamentos prescritos, cujas doses foram aumentadas exponencialmente, já não fazem mais efeito. Proust passa seus dias recluso no quarto, fazendo suas fumigações, consultando-se com médicos e premeditando sua morte. Durante os intervalos entre uma crise e outra, Proust aproveita seu tempo para trabalhar em seu romance, cujos volumes são publicados sequencialmente até sua morte, em 1922.

No início de 1922, as crises ganham maior intensidade e prostram o autor em sua cama. Quando sua saúde lhe permite, Proust trabalha em *Sodome et Gomorrhe II*, que seria impresso em breve. A seqüência da obra ainda é incerta, sobretudo no que toca aos títulos dos volumes finais. Contudo, além das crises de asma, Proust é acometido por uma pneumonia, que, ao recusar o tratamento indicado por Bize, evolui para uma superinfecção dos brônquios, formando um abscesso nos pulmões, responsável por uma septicemia. Durante os últimos dias de vida de Proust, Céleste jamais saíra de seu lado, tendo sido a responsável pela transcrição das últimas frases da *Recherche*, além de confidente do autor em seu leito de morte. Assim, no fim da tarde do dia 18 de novembro, após inúteis intervenções médicas, Marcel Proust falece, tendo a seu lado seu irmão, Robert Proust, Céleste e o médico Bize. Proust é enterrado no dia 22 de novembro, no cemitério Père-Lachaise.

4 A CATEDRAL PROUSTIANA TRADUZIDA

Traduzir uma obra literária, seja ela qual for, é um desafio em diversos aspectos. Primeiramente, é preciso saber ler, o que parece óbvio, mas não é. Não se trata simplesmente de possuir a capacidade de juntar as sílabas e reconhecer as palavras que surgem nesse processo e que, por sua vez, relacionam-se sintaticamente com outras palavras que formam uma frase. É preciso saber ler nas entrelinhas, ler o que o escritor diz e, sobretudo, o que ele não diz, afinal, como lembra Antoine Berman “a tradução dá acesso aos tesouros escondidos. Ela é, portanto, revelação, manifestação de bens preciosos” (2012, p. 102, tradução minha)⁸⁸. É preciso sensibilidade e experiência para identificar o uso de recursos estilísticos, de palavras reiteradas, expressões marcadas, variedades linguísticas etc. Portanto, podemos dizer que traduzir é, antes de mais nada, ler, conforme sugere André Gide, ao afirmar que “*la traduction est la forme la plus attentive de la lecture*”, aforismo parafraseado por Muntaner, bem como por Freddie Plassard, que desenvolve tal tema em seu livro *Lire pour traduire* (2007), no qual afirma que “*l’assimilation d’une traduction à une lecture va parfois jusqu’à l’idée d’une identité réversible entre lecture et traduction*” (2007, p. 20), confirmando, com isso, o elo intrínseco entre essas duas atividades que, por vezes, se confundem.

De acordo com essa perspectiva, ler seria, portanto, o passo fundamental para a realização de qualquer tradução. E que no caso de Proust adquire proporções desmesuradas devido à extensão monumental da obra que, com suas mais de duas mil páginas, exige do leitor-tradutor atenção especial e memória privilegiada, se este quiser manter as teias de relações estilísticas existentes no texto e que encontram-se separadas por centenas de páginas ou, muitas vezes, por livros. Em tais casos, essas teias de relações estilísticas funcionam como ecos que perpassam a obra e que, embora sutis, são perfeitamente perceptíveis ao leitor atento, cabendo ao tradutor preservá-las ou não. Ora, no caso de *Em busca do tempo perdido* tal fato torna-se ainda mais complexo se pensarmos na natureza coletiva da tradução, cujo trabalho foi distribuído entre Mario Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira, autores que possuem, obviamente, visões individuais acerca do texto, fruto de um trabalho subjetivo de leitura. Todavia, essas leituras individuais devem, a

⁸⁸ “*la traduction donne accès aux trésors cachés. Elle est donc révélation, manifestation de biens précieux*” (BERMAN, 2012, p. 102).

princípio, produzir um produto comum, ou seja, devem buscar manter as teias de relações estilísticas do texto-fonte, os ecos que atravessam livros, sob a forma de expressão marcada, da utilização de certos adjetivos em dada sequência reiteradas vezes, à diferenciação no linguajar de determinadas personagens, ou de certas palavras-chave que aparecem ao longo do texto e que possuem uma motivação estética, entre outros. Primeiro grande desafio da tradução coletiva.

Soma-se a isso todas as habilidades e conhecimentos linguístico-culturais necessários para recriar tais aspectos na língua-alvo, ou seja, não basta saber ler, é preciso também saber escrever. E, no time responsável pela *Recherche*, isso não é um problema, afinal, a escolha dos editores pela manutenção de um seleto grupo de escritores experientes entre os tradutores advém, entre outros, da segurança que tais nomes incitam quanto à correção gramatical e requinte poético necessários para a realização de um texto bem escrito. Todavia, por se tratar de uma tradução, não basta que o texto esteja escrito dentro dos padrões normativos da língua, é preciso verificar a correspondência entre texto-fonte e texto-alvo, conforme ressalta Erico Verissimo ao explicar o funcionamento da editora quanto à elaboração das traduções, após finalizar o trabalho de tradução, os originais eram entregues a um especialista da língua-fonte, a fim de que este confrontasse, linha por linha, os textos fonte e alvo, em seguida, havia uma terceira etapa, na qual um especialista analisava o estilo do livro, discutindo determinados aspectos estilísticos com o tradutor, que teria seu nome registrado no pórtico do volume e, no caso de divergência de opiniões era solicitada a arbitragem de Verissimo.

Todas essas etapas eram realizadas com vistas a assegurar a qualidade das traduções publicadas pela Casa e, de fato, segundo Verissimo, “Os livros estrangeiros publicados durante os quatro ou cinco anos em que esse esquema durou, são de excelente qualidade no que diz respeito à tradução” (1996, p. 51). Contudo, no caso de um trabalho de tradução coletiva como *Em busca do tempo perdido*, as vozes do texto se multiplicam, criando, por sua vez, uma nova cadeia de significados, com novos elos estilísticos a serem considerados. Por essas razões, proponho nessa etapa do trabalho realizar uma análise crítica da tradução integral da *Recherche*, com vistas a identificar as múltiplas vozes que compõem esse novo texto, tendo como base teórica a concepção de Theo Hermans a respeito da voz do tradutor, tema desenvolvido, entre outros, no texto intitulado “*The translator's voice in translated narrative*” (1996), no qual o autor defende a ideia de que:

O discurso narrativo traduzido contém sempre uma "segunda voz", à qual me referirei como a voz do tradutor, como um índice da presença discursiva do tradutor. A voz pode estar mais ou menos abertamente presente. Ela pode permanecer totalmente oculta atrás da voz do Narrador, impossibilitando sua detecção no texto traduzido. É mais direta e vigorosamente presente quando rompe a superfície do texto falando por si mesma, em seu próprio nome, por exemplo, em uma nota de tradução paratextual, empregando uma primeira pessoa autoreferencial identificando o sujeito falante. E depois há tons e graus intermediários (1996, p. 27, tradução minha)⁸⁹.

O que, no caso da tradução brasileira da *Recherche*, torna-se ainda mais complexo, uma vez que à “segunda voz” a que se refere Hermans é acrescida uma terceira, quarta e quinta vozes, que passam a dialogar entre si, com o Narrador proustiano e, finalmente, com o autor Marcel Proust. Todavia, Hermans ressalta que nem sempre é possível perceber a presença da voz do tradutor tendo como base somente a tradução, embora muitas vezes este único texto baste para destacar a presença de uma segunda voz, em outros casos é preciso comparar texto-fonte e texto-alvo em busca de marcas textuais que identifiquem o tradutor:

Evidentemente, é possível que o texto traduzido resolva os problemas de maneira tão discreta que nenhum vestígio de uma "segunda voz" seja deixado para trás. Mas às vezes as traduções incorrem em contradições e incongruências que desafiam a suspensão voluntária de descrença do leitor; ou o texto traduzido pode invocar a intervenção explícita da Voz do Tradutor através do uso de colchetes ou de notas, e eles então

⁸⁹ “Translated narrative discourse always contains a ‘second’ voice, to which I will refer as the Translator’s voice, as an index of the Translator’s discursive presence. The voice may be more or less overtly present. It may remain entirely hidden behind that of the Narrator, rendering it impossible to detect in the translated text. It is most directly and forcefully present when it breaks through the surface of the text speaking for itself, in its own name, for example in a paratextual Translator’s Note employing an autoreferential first person identifying the speaking subject. And then there are shades and degrees in between” (1996, p. 27).

lembram o leitor dessa outra presença que persegue continuamente um discurso supostamente unívoco (HERMANS, 1996, p. 29, tradução minha)⁹⁰.

Por essa razão, buscarei nesse trabalho destacar tanto os casos nos quais somente a tradução baste para identificar a voz do tradutor, de modo a contemplar suas diversas manifestações. Além dos aportes teóricos de Theo Hermans, e sua concepção da voz do tradutor, recorrerei aos estudos de Bakhtin, sobretudo no que diz respeito aos conceitos de dialogismo e polifonia, mas também sua concepção de palavra enquanto fenômeno ideológico por excelência, através do qual é possível reconhecer o discurso de outrem, tema desenvolvido no livro *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997).

Para empreender a análise comparativa das obras, ponto central da tese, foi realizada uma divisão em etapas sucessivas que partiu de um cotejo individual de cada texto-fonte com sua respectiva tradução, na qual busquei identificar indícios da presença do escritor-tradutor neste novo texto através de categorias preestabelecidas, a saber, apagamento, acréscimo, ritmo, e transculturação. Para cada categoria analisada, a fundamentação teórica foi complementada com textos de teóricos que promoveram um pensamento crítico-reflexivo acerca do tema em questão. Assim, ao tratar do ritmo na tradução, dei atenção especial às obras de Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982) e *Poétique du traduire* (1999). Ao passo que para discutir o processo de transculturação inerente à tradução, ative-me, sobretudo, ao texto do antropólogo Fernando Ortiz, *El contrapunteo cubano del azúcar y del Tabaco* (1983), no qual o autor desenvolve seu conceito de transculturação que, posteriormente, foi retrabalhado pelo escritor Ángel Rama, em seu texto *Tranculturación narrativa en América Latina* (2008), além de outros teóricos que problematizaram o conceito moderno de cultura e identidade, tais como Canclini e seu livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*

⁹⁰ “It is of course possible that the translated text solves the problems so discreetly that no trace of a ‘second voice’ is left behind. But sometimes translations run into contradictions and incongruities which challenge the reader’s willing suspension of disbelief; or the translated text may call on the explicit intervention of a Translator’s Voice through the use of brackets or of notes, and they then remind the reader of this other presence continually stalking a purportedly univocal discourse” (HERMANS, 1996, p. 29).

(2008), Geertz, *A interpretação das culturas* (2008), Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014), entre outros.

Contudo, antes de iniciar a análise da tradução brasileira em busca das vozes dos escritores-tradutores desse novo texto, dediquei algumas linhas à apresentação de um panorama das traduções da obra de Marcel Proust no mundo. Ao investigar os métodos e procedimentos adotados por tradutores da *Recherche* em outras línguas, tais como o inglês, espanhol, alemão, italiano, grego, árabe, basco, turco, mandarim, entre outras, pude reunir um precioso material acerca de questões-chave da tradução dessa obra, tais como ritmo, sintaxe, léxico, tradução de antropônimos, topônimos, de títulos, do *incipit* etc., que auxiliaram na minha reflexão subsequente sobre as mesmas questões nas traduções brasileiras. Para fazê-lo, recorri, sobretudo, a artigos de autoria dos próprios tradutores da obra de Proust, que em sua grande maioria são escritores renomados, professores universitários, críticos e teóricos, bem como a textos de autores que realizaram uma leitura crítica semelhante a que eu proponho nesta tese, porém em outros contextos.

4.1 AS TRADUÇÕES DA RECHERCHE NO MUNDO

Traduzir uma obra literária não é tarefa fácil, seja ela qual for, pois exige do tradutor uma série de conhecimentos específicos que transcendem questões puramente linguísticas, como pretendiam as teorias linguísticas, que viam no bilinguismo a única exigência para a realização de uma tradução de qualidade. Todavia, a evolução nos Estudos da Tradução apontou a insustentabilidade de tais premissas partindo do pressuposto de que o tradutor é um ser humano cujas escolhas carregam, inevitavelmente, as marcas de sua história, de seu contexto, de sua formação pessoal e profissional, de modo que é impossível desconsiderar sua participação ativa na construção do sentido do texto traduzido. Outrossim, ganharam atenção e espaço privilegiados os aspectos culturais que envolvem, necessariamente, a tradução literária, bem como questões sociais, de poder, de gênero, que corroboram a complexidade da prática tradutória.

Contudo, além das dificuldades decorrentes dos pontos previamente citados, que são inerentes à tradução independente do texto-fonte, algumas obras acentuam a complexidade da tarefa tradutória, seja por conta de sua construção linguística, do estilo do autor, de possíveis criações neológicas e experimentações sintáticas, pelo uso de variantes linguísticas, ou ainda o emprego de referentes culturais específicos que obstam a tradução. Ao refletir sobre tais textos,

de imediato vêm à mente alguns nomes, tais como o *Ulysses* ou *Finnegans Wake*, de Joyce, *Macunaíma*, de Mario de Andrade, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Zazie dans le métro*, de Raymond Queneau e, certamente, *A la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Isso porque, no caso de Proust, além da dificuldade manifesta pela extensão da obra, que demanda do tradutor atenção especial aos detalhes que constituem a obra e estabelecem elos que perpassam os sete volumes que compõem a *Recherche* em sua divisão clássica e devem ser mantidos na tradução, há, igualmente, de se considerar diversos aspectos estruturais que elevam consideravelmente a complexidade da tarefa do tradutor, como veremos neste capítulo, dedicado à apresentação do panorama das traduções da *Recherche* existentes no mundo, bem como das dificuldades enfrentadas pelos tradutores que encararam tal empreitada, tanto em traduções individuais quanto nas traduções coletivas, muito mais comuns quando se trata da *Recherche*, devido à sua extensão, além de apresentar as retraduições integrais e parciais realizadas até então.

De acordo com Sostero (2015), embora Proust tenha começado muito cedo a escrever e publicar, este ficara na sombra do *faubourg Saint-Germain* até 1919, ano em que retoma a publicação da *Recherche*, iniciada antes da guerra e paga pelo autor, com nova editora – que, dessa vez, financia a publicação – com a qual recebe o prêmio Goncourt pelo segundo volume da *Recherche*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. A partir de então, Proust teve um intenso e constante trabalho crítico e tradutório realizado sobre sua obra maior que, rapidamente, ascende à categoria de obra canônica.

Com a visibilidade e a importância conquistadas através de estudos críticos publicados sobre o autor e sua obra, não somente na França, mas também em diversos países da Europa e alhures, assinados por críticos eminentes como Walter Benjamin, Leo Spitzer, Curtius, Erich Auerbach, Samuel Beckett, Léon Pierre-Quint, entre outros, era inevitável o surgimento de traduções, mesmo que parciais, da *Recherche*. De modo que o autor teve a oportunidade de ver sua obra desbravar outras terras e conquistar leitores estrangeiros, já que a primeira tradução inglesa de *Du côté de chez Swann*, primeiro volume da *Recherche*, é publicada pouco antes do falecimento de Proust, em 1922. Trata-se da tradução do escocês Charles Kenneth Scott Moncrieff (1889-1930), que traduziu os volumes subsequentes até sua morte, em 1930, tendo deixado o último volume a cargo de Sydney Schiff, amigo de Proust, que assumiu o posto de Moncrieff, publicando sua tradução sob o pseudônimo de Stephen Hudson (cf. JULLIEN, 2015).

Posteriormente, essa tradução, de título geral *Remembrance of Things Past*, foi revista por Terence Kilmartin, com base na nova edição de Pierre Clarac e André Ferré, de 1954, uma vez que o texto que serviu de base para a tradução de Moncrieff, bem como para a tradução brasileira, era extremamente defeituoso, conforme apontado anteriormente, de modo que a tradução necessitava, no mínimo, de uma revisão. De acordo com Jullien (2015), essa segunda versão, publicada em três volumes, tornou-se a mais popular entre os leitores anglófonos.

Todavia, as transformações operadas nessa primeira tradução de Moncrieff, decorrentes de novas descobertas sobre os manuscritos proustianos, não param por aí. Três décadas depois, com o surgimento da nova versão da *Recherche*, pela Pléiade, organizada por Jean-Yves Tadié em quatro volumes, houve nova revisão da tradução de Moncrieff, que passa a se tornar uma espécie de tradução-base sobre a qual outros tradutores irão trabalhar, a pedido das editoras, de modo a corrigir os problemas detectados na primeira versão da *NRF*, a partir da edição de 1954 e, em seguida, baseando-se na edição de 1987. Isso porque o projeto de tradução de uma obra como a *Recherche*, de proporções monumentais, requer altos investimentos em tradutores (é raro que a tarefa seja incumbida a um único tradutor). Henrot Sostero, aliás, corrobora tal afirmação destacando diversos casos em que tal empreitada levou editoras à falência:

Traduzir Proust não é um pequeno investimento, e várias editoras se arruinaram antes de completar o ciclo romanesco: quantas falências em torno da *Recherche*, a começar pela do próprio Proust que gastou uma fortuna em provas para refazer! Mas também duas editoras na Coreia, uma na Alemanha, uma na Síria. (SOSTERO, 2015, p. 60, tradução minha)⁹¹.

Portanto, a escolha por grande parte das editoras do mundo em distribuir o trabalho de tradução da *Recherche* entre vários tradutores, ao invés de um único responsável, bem como a opção por apenas revisar a

⁹¹ « Traduire Proust n'est pas un mince investissement, et plusieurs maisons d'édition s'y sont ruinées avant de compléter le cycle romanesque: que de faillites autour de la Recherche, à commencer par celle de Proust lui-même qui dépensa un patrimoine en épreuves à refaire! Mais aussi deux maisons d'éditions en Corée, une en Allemagne, une en Syrie » (SOSTERO, 2015, p.60).

primeira tradução da *NRF* (1919-1927), quando esta existe, de acordo com as novas edições de Pierre Clarac e André Ferré (1954) e de Jean-Yves Tadié (1987), como ocorre com as traduções inglesas precitadas, ao invés de começar do zero a partir dessas novas edições, justifica-se por razões práticas e econômicas. Afinal, ao dividir a tradução entre diferentes tradutores trabalhando simultaneamente, reduz-se consideravelmente o tempo de espera pelo resultado final, que seria demasiadamente longo se atribuído a um único tradutor. Destarte, o trabalho de revisão e correção da tradução anterior apresenta resultados rápidos e baratos, se comparado à tradução. Por essa razão, após o aparecimento da edição de 1987 da *Recherche*, a tradução de Moncrieff, que já havia sido revista por Kilmartin com base na edição de 1954, é, novamente, revista por Dennis Joseph Enright e publicada pela Random House (1992), sob o novo título de *In Search of Lost Time*.

Porém, essa via fácil da revisão não foi absoluta nos países anglófonos, de modo que além das três "traduções" previamente citadas, ou melhor, a primeira tradução de Moncrieff e as revisões de Kilmartin e Enright, o leitor anglófono conta com uma nova retradução integral, organizada por Christopher Prendersgast, publicada pela London Allen Lane The Penguin Press, no ano de 2002, com tradução coletiva assinada pela escritora-tradutora americana Lydia Davis, responsável pela tradução do primeiro volume, intitulado *The Way by Swann's*, o escritor-tradutor australiano James Grieve, *The Shadow of Young Girls in Flower*, pelo escritor-tradutor australiano Mark Treharne, *The Guermantes Way*, o escritor-tradutor inglês John Sturrock, responsável por *Sodom and Gomorrha*, pela professora universitária, escritora e tradutora inglesa Carol Clark, tradutora de *The Prisoner*, título que foi publicado juntamente com *The Fugitive*, em tradução do escritor-tradutor inglês Peter Collier e, finalmente, o escritor-tradutor inglês Ian Patterson, responsável pelo último volume da *Recherche*, traduzido sob o título *Finding Time Again*.

Além das riquíssimas questões literárias suscitadas pela construção desse texto polifônico, que encontra diversas semelhanças com o projeto brasileiro de tradução que nos compete, tais como a questão da voz dos tradutores, transculturação, ritmo, entre outros, essa tradução fornece dados interessantes relativos à esfera legal da tradução literária como, por exemplo, no que concerne às leis de domínio público, ou ainda às leis que regem as publicações de uma mesma obra em diferentes países anglófonos, como é o caso da retradução da *Recherche*, conforme apontado anteriormente. Conquanto *In Search of Lost Time* tenha sido traduzida por escritores-tradutores de diferentes

países, a saber, Estados Unidos, Austrália e Inglaterra, com intenção de publicação simultânea nesses três países, a existência da *Copyright Term Extension Act* muda a situação dos Estados Unidos em relação aos demais países. Conhecida, no meio jurídico, sob o nome de *Mickey Mouse Protection Act*, essa lei, votada em 1998, defendida pelas organizações Walt Disney, estende a 95 anos após a morte do autor a duração dos direitos autorais, com a intenção de atrasar a entrada de obras publicadas a partir de 1923 em domínio público, protegendo, com isso, os primeiros filmes do Mickey, que surgiram nesse ano. Por essa razão, os três volumes póstumos da *Recherche*, publicados depois de 1923, tornaram-se, acidentalmente, vítimas dessa lei, de modo que eles somente poderão ser publicados nos Estados Unidos em 2019, ao passo que a Austrália e a Inglaterra já contam com a tradução integral desde 2002 (Cf. JULLIEN, 2015, p. 70). Com isso, os leitores americanos se viram forçados a interromper a leitura da obra, enquanto aguardam, suspensos no tempo, a regularização da situação de Proust em solo americano.

Enquanto os Estados Unidos buscam valorizar a natural polifonia do texto proustiano, realçando este aspecto da obra através de uma retradução coletiva que se quer abertamente múltipla, como defende Peter Brooks (cf. JULLIEN, 2015, p. 72), "*a simultaneous multivoiced new Proust*", na Alemanha vemos a crítica e tradutora literária Françoise Wuilmart deplorar este exato aspecto das traduções de seu país. Segundo Wuilmart:

A tradução da *Recherche* para o alemão é uma longa saga de obstáculos e fracassos. A principal razão encontra-se na modernidade não identificada do texto proustiano e na sua idiosincrasia radical. O erro dos primeiros destinatários do texto foi recebê-lo como um afresco romanesco, um conjunto de pequenos romances contíguos e sucessivos, à maneira de um Balzac ou de um Roger Martin du Gard e, assim, o erro dos primeiros editores foi confiar os volumes a diferentes tradutores. Finalmente, o erro de muitos dos tradutores que se sucederam foi ignorar o fato de que eles tinham que lidar não com histórias, mas com uma Visão, e que era justamente necessário não suavizar o texto, não aplainar suas asperidades, mas sim mantê-las e

restaurá-las (WUILMART, 2015, p. 83, tradução minha)⁹².

De acordo com a tradutora, a atribuição da tradução da *Recherche* a diferentes tradutores só prejudicou a unidade do texto, uma vez que os responsáveis não buscaram conservar e restituir determinados aspectos e estruturas essenciais à obra. Como exemplo, a tradutora aponta as descrições realizadas pelo Narrador sobre os campanários de Martinville e de Vieuvicq, que se compõem de maneira correspondente, mantendo entre si uma ligação indissociável, cuja dinâmica deveria ter sido mantida nas traduções dos diferentes volumes "*et non la rendre par des verbes statiques traditionnels et des clichés qui rassureraient le lecteur allemand*" (WUILMART, 2015, p. 83). Wuilmart acusa os tradutores alemães de não terem constituído um *projeto* tradutório coerente que servisse como guia para os tradutores, que foram deixados livres para trabalharem de maneira independente, como bem entendessem, sem nenhuma preocupação com a fluidez da obra, com a unidade e a continuidade do discurso, com o léxico proustiano, com o ritmo que, de acordo com Meschonnic, é o aspecto responsável por ligar todas as partes do discurso e constituir uma unidade coerente harmoniosa. Como veremos na análise desenvolvida mais adiante nesse capítulo, o mesmo ocorre com as traduções brasileiras, cujos responsáveis trabalharam de maneira independente, sem sequer entrar em um consenso quanto à tradução de antropônimos e topônimos, embora a editora alegue o contrário, defendendo a realização de um rigoroso trabalho de revisão dos sete volumes feito por Paulo Rónai.

O interesse pela obra de Proust na Alemanha tem início muito cedo, já em 1914, apenas um ano após a aparição do primeiro volume pago pelo autor, quando Rainer Maria Rilke, aconselhado por André Gide, aventura-se pelos caminhos de Swann e chega a indicar o livro ao

⁹² « La traduction de la Recherche en allemand est une longue saga jalonnée d'obstacles et d'échecs. La raison majeure est à chercher d'abord dans la modernité non perçue du texte proustien et dans son idiosyncrasie radicale. Le tort des premiers récipiendaires du texte fut de l'accueillir comme une fresque romanesque, un ensemble de petites romans accolés et successifs, à la manière d'un Balzac ou d'un Roger Martin du Gard, et partant, le tort des premiers éditeurs fut d'en confier les parties à des traducteurs différents. Le tort enfin de nombre des traducteurs qui se succédèrent fut d'ignorer qu'ils avaient à faire non pas à des histoires mais à une Vision, et qu'il fallait justement ne pas lisser le texte, ne pas en raboter les aspérités, mais les conserver et les restituer » (WUILMART, 2015, p. 83).

editor Anton Kippenberg, porém sem sucesso. Já em 1919, após a atribuição do prêmio Goncourt a Proust, Peter Suhrkamp se interessa pelo romance, embora a relação entre Alemanha e França estivesse estremecida com a guerra e o tema da obra, na época tido como puramente esnobe e mundano, não agradasse ao público alemão. Apenas em 1922, graças à publicação de *Der neue Merkur*, por Ernst Robert Curtius, Peter Suhrkamp decide, de fato, entrar no universo proustiano (WUILMART, 2015, p. 85). É também nessa data que se inicia a aventura da tradução alemã da *Recherche*, conforme relata Wuilmart:

Ainda em 1922, a editora Die Schmiede comprou os direitos da *Recherche* e abriu o caminho para as traduções. No programa editorial desta jovem editora, nomes como Gottfried Benn, Franz Kafka, Heinrich Mann e Joseph Roth. No entanto, o editor comete imediatamente dois erros graves: ignora a continuidade e a coerência estilística e temática da obra e a considera um afresco à maneira da *Comédie Humaine*. Assim, ele decide confiar a tradução das diferentes partes, segundo ele independentes entre si, a tradutores diferentes, tornando precária, portanto, desde o início a restituição da homogeneidade global da obra (WUILMART, 2015, 85, tradução minha)⁹³.

Para a autora, o segundo erro consistiu em ter confiado a tradução do primeiro volume a Rudolf Schottländer, jovem filólogo e filósofo de 26 anos, com pouquíssima experiência na área da tradução. Somente em 1926 é publicada tal tradução, que foi massacrada pela crítica, até mesmo pelo seu sucessor Hessel, que teria qualificado o trabalho de Schottländer como "*verfluchte Schinderei*" (WUILMART, 2015, p. 85), algo como um verdadeiro massacre. Wuilmart afirma que "*Curtius (1926) osera la comparaison suivante: 'un peu comme si on avait*

⁹³ « En 1922 toujours, l'éditeur Die Schmiede achète les droits de la *Recherche* et ouvre la voie des traductions. Dans le programme éditorial de cette très jeune maison d'édition, des noms comme Gottfried Benn, Franz Kafka, Heinrich Mann et Joseph Roth. Pourtant, l'éditeur commet d'emblée deux fautes graves: il passe outre à la continuité et à la cohérence stylistique et thématique de l'œuvre et la considère comme une fresque à la manière de la *Comédie Humaine*. Partant, il décide de confier la traduction des différentes parties, selon lui indépendantes les unes des autres, à différents traducteurs, précarisant donc dès le départ la restitution de l'homogénéité globale » (WUILMART, 2015, p. 85).

arrangé Debussy pour le jouer à l'harmonica" (WUILMART, 2015, p. 85). Walter Benjamin também lamenta a entrada desastrosa de Proust na Alemanha por via da tradução de Schottländer e se propõe a traduzir a catedral proustiana. Com o auxílio de Hessel, ficara decidido que Walter Benjamin retraduziria *Du côté de chez Swann* e daria continuidade traduzindo *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes* e *La Prisonnière*. Porém, por conta de desentendimentos com o editor, os dois tradutores abandonam a tarefa, após terem recusado seu pedido de rever as provas finais do segundo volume, alegando tratar-se de um trabalho mecânico que ele mesmo poderia fazer, conforme relata Wuilmart (2015, p. 87). Em decorrência desse fato, Benjamin se recusa a continuar a tradução de *Sodoma e Gomorra* e de *La Prisonnière*.

Apesar de tudo, em 1927, são publicadas por Die Schimiede, e em 1930 por Piper, as duas traduções de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Le côté de Guermantes*, assinadas por Benjamin e Hessel. E isso foi tudo que o leitor alemão teve em mãos durante mais de duas décadas. Até que, em 1947, Peter Suhrkamp abre sua editora e compra da Gallimard os direitos autorais de Proust. O editor percebe que é preciso refazer todo o trabalho que já havia sido iniciado por Schottländer, Benjamin e Hessel, se não quisesse aumentar a confusão babélica previamente instaurada. Destarte, o trabalho passa às mãos de Eva Rechel-Mertens, dona de um currículo impressionante, que acumulava traduções de Roger Martin du Gard, Balzac, Camus, Flaubert, Zola, Jules Verne, Simone de Beauvoir, Sartre etc., além de ter realizado um doutorado sobre a obra de Balzac, sob a orientação do próprio Curtius. O trabalho desenvolvido por Rechel-Mertens é louvável em diversos aspectos: primeiramente, trata-se de uma tradução integral individual, ao contrário de todas as outras traduções que foram coletivas; além disso, a tradutora realiza o trabalho em tempo recorde, em apenas quatro anos, entre 1953 e 1957. Em geral, sua tradução foi muito bem recebida pela crítica, sobretudo, por ter respeitado o ritmo proustiano e mantido as longas frases, sem desmembrá-las em pequenas unidades. Contudo, alguns críticos, defensores de Benjamin e Hessel, usaram destes mesmos argumentos para reprochar sua tradução, alegando ser a leitura excessivamente complicada. De qualquer forma, esta continua sendo a única tradução integral da *Recherche* na Alemanha.

Quase meio século depois, outras traduções parciais surgem no cenário alemão, tal como a de Hanno Helbling (2001), que se limita aos volumes em que Proust aprofunda a história de amor com Albertine, a saber, *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* e *La fugitive*. Em 2002, Bernd-Jürgen Fischer, matemático e linguista, publica uma versão

bilíngue francês/alemão de três excertos da *Recherche: Trois places, trois femmes, trois métiers*. Nesse mesmo ano, Michael Kleeberg apresenta *Combray; Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, In Swanns Welt, erster Teil*. Já em 2013, Bernd-Jürgen Fischer volta à cena com *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Auf dem Weg zu Swann*, pela Reclam.

Já na Itália, a chegada de Proust ocorre de maneira bem diferente. De acordo com Viviana Agostini-Ouafi (2015), até 1945 só existiam traduções de excertos da *Recherche*, que haviam sido publicados em revistas antes da ditadura fascista (Alvaro, 1923; Mucci, 1924; Sprovieri, 1924; Comisso, 1925). Após uma década de silêncio, em 1937, uma revista fascista de Bolonha publica uma tradução da passagem sobre a estadia do Narrador em Veneza, que seria utilizada para fins nacionalistas. Apenas em 1946, surge a primeira tradução de um volume completo da *Recherche*, a saber, *Casa Swann*, assinada por Bruno Schacherl e Firenze Sansoni. Nesse mesmo ano, é publicada *Un amore di Swann*, em tradução de Armando Landini. A primeira tradução integral da *Recherche* é publicada em apenas dois anos, entre 1949 e 1951 e, assim como a inglesa, foi revista duas vezes com base na edição de 1954, a saber, em 1961 e 1978, pela editora Einaudi. Em 1957, a editora Mondadori revisa, com base na edição de 1954, e publica a tradução completa da *Recherche* que havia sido previamente publicada pela Einaudi. De acordo com Agostini-Ouafi, as correções realizadas nesta versão "*étaient limitées et sans logique pertinente*" (2015, p. 122), tendo deixado uma série de problemas sem resolução, tais como a pontuação e alguns contrassensos decorrentes da edição da *NRF*.

Em uma espécie de batalha editorial pela melhor versão de Proust, a Einaudi publica, em 1961, uma revisão sistemática da sua primeira tradução, com base na edição de 1954, assinada por Paolo Serini. Segundo Agostini-Ouafi (2015, p. 123), esta versão reestabelece os antropônimos e topônimos franceses, destacando-se da versão de Mondadori, que traduziu antropônimos e topônimos. Contudo, a autora pondera que uma revisão editorial de um conjunto heterogêneo de textos, mesmo quando conduzida pela mesma pessoa, não pode homogeneizar tantos idioletos e estratégias tradutórias diferentes.

Para resolver esse problema, que parece se repetir em diferentes contextos linguísticos, como temos visto, seria preciso empreender uma retradução completa da obra, que foi realizada por uma única pluma, assim como ocorreu na Alemanha com a versão de Eva Rechel-Mertens. Na Itália, a tarefa ficara a cargo do escritor-tradutor Giovanni Raboni (1932-2004), porém, se a tradução é assinada apenas por este, Agostini-

Ouafi (2015, p. 125) assinala que Raboni não trabalhou só, tendo recebido a colaboração editorial, linguística e literária de Marco Beck, Giorgio Corapi e Jean-Louis Provoyeur.

O fato é que esta retradução, bem como a primeira tradução e suas versões revisadas, além das diversas traduções parciais de volumes da *Recherche* e episódios isolados que foram publicados em revistas, configuram um rico capítulo da história da literatura traduzida na Itália e atestam o grande interesse que este país nutre por Proust, cuja obra faz parte de sua história editorial.

Nesse sentido, a Espanha ocupa uma importante posição entre os países seduzidos pela obra de Proust, visto ter sido o primeiro no mundo a publicar uma tradução completa de um volume da *Recherche*. O grande interesse editorial da Espanha pela *Recherche* começou, oficialmente, muito cedo, em 1920, quando surge a primeira tradução de *Du côté de chez Swann*, em espanhol intitulada *Por el camino de Swann*, de autoria do escritor-tradutor Pedro Salinas, pela editora madrilena Alianza Editorial. O interesse imediato pela obra de Proust é reforçado com a publicação do segundo tomo, *A la sombra de las muchachas en flor*, em 1922, também traduzido por Salinas. Novamente, vemos a Espanha se destacando no cenário literário internacional ao ser o primeiro país no mundo a publicar a tradução do segundo volume da *Recherche*, com o autor ainda em vida. Porém, o país que parecia concorrer para uma publicação recorde da obra integral muda subitamente seus rumos e o fluxo intenso de traduções da *Recherche* é interrompido durante quase uma década. Apenas em 1931, aparece a primeira parte do terceiro volume, que seria publicado em duas etapas, como ocorre em francês, em que a segunda parte de *Le côté de Guermantes* é publicada junto com o início de *Sodome et Gomorrhe*. Diferentemente das traduções anteriores, esta é o fruto de um trabalho a quatro mãos, assinado por Pedro Salinas e José María Quiroga Plá, que teria sido chamado para completar a tarefa após Salinas demonstrar desinteresse pela continuação da tradução.

A falta de interesse pela continuação da tradução não parece afetar apenas Pedro Salinas, mas a Espanha de modo geral. Isso porque a segunda parte do terceiro volume, publicada na Espanha em 1932, sob o título distorcido *El mundo de Guermantes*, é, assim como a edição francesa da *NRF*, seguida da primeira parte de *Sodome et Gomorrhe*, e a alusão ao tema da homossexualidade, aparentemente, não agradou nada aos leitores espanhóis e destruiu o prestígio de Proust no país. De acordo com Thomas Barège (2011), autor de um artigo intitulado "*Un ping-pong transatlantique: les traductions de Proust en espagnol*", além dos

acontecimentos da Guerra Civil entre 1936 e 1939, que obstaram a continuidade do trabalho iniciado por Salinas, há uma incontestável proibição da continuação da tradução da *Recherche* por conta da censura franquista, de modo que o projeto de tradução espanhola da obra de Proust é, definitivamente, interrompido no terceiro volume.

Porém, esse trabalho iniciado na Espanha não ficaria incompleto por muito tempo, uma vez que a Argentina compra os direitos da tradução e, além de republicar os primeiros volumes traduzidos por Pedro Salinas e José María Quiroga Plá, dá continuidade ao trabalho de tradução dos quatro volumes restantes⁷

Ao contrário da Espanha, a Argentina demonstra um enorme interesse editorial pelos escritos de Proust e, nesse mesmo ano de 1946, dá continuidade à tradução das obras de Proust, notadamente, os pastiches do *Affaire Lemoine*, suas *Chroniques*, bem como seu primeiro livro, *Les plaisirs et les jours*, todos traduzidos pelo incansável Marcelo Menaschè. Destarte, a Argentina se impõe como um notório e entusiasmado leitor de Proust, cujas obras póstumas são traduzidas quase imediatamente após sua publicação na França, como ocorre com *Jean Santeuil*, publicado originalmente em 1952 e traduzido em 1954, por Marcelo Menaschè, que se torna o tradutor oficial de Proust no país. A tenacidade do editor argentino em seu projeto de tradução da obra completa de Proust contradiz os casos previamente citados referentes à falência das editoras que se propuseram a traduzir a monumental *Recherche*.

Duas décadas após ter abandonado o projeto de tradução da *Recherche*, a Espanha retoma tal empreendimento por via da editora Plaza & Janès, que republica os volumes traduzidos por Pedro Salinas e José María Quiroga Plá e, ignorando a contribuição do tradutor argentino, contrata o espanhol Fernando Gutiérrez para traduzir os quatro volumes restantes (1952-1955), que guardaram os mesmos títulos da tradução argentina. Entre 1966 e 1969, a Alianza Editorial, por sua vez, finaliza o trabalho iniciado duas décadas antes por Pedro Salinas e José María Quiroga Plá de maneira semelhante à da editora Plaza & Janès, ou seja, sem utilizar a tradução argentina. Para fazê-lo, contratou a experiente tradutora Consuelo Bergés Rábago que, ao contrário de seus predecessores, utiliza a edição de 1954 em sua tradução. No que tange aos títulos desta tradução, a única mudança diz respeito ao sexto volume, que deixa de ser *Albertine ha desaparecido* para tornar-se *La Fugitiva*, assim como ocorre com a edição francesa. Segundo Barège (2011, p. 382), esta se tornou a tradução mais vendida na Espanha, provavelmente, graças à sua tradutora, por ter sido a primeira a incluir

notas explicativas nas quais apontava os contrassensos da obra em si e das edições existentes, além de elucidar pontos conflitivos por conta de aspectos linguístico-culturais.

No fim dos anos 90, o cenário hispânico que já era laudável destaca-se por um novo *boom* tradutório. Simultaneamente, surgem três novas traduções completas da monumental *Recherche*, sendo duas na Espanha e uma na Argentina. Entre 2000 e 2009, é publicada a tradução de Carlos Manzano, pela Lumen, sob os títulos *Por la parte de Swann*, *A la sombra de las muchachas en flor*, *El mundo de Guermantes*, *Sodoma y Gomorra*, *La prisionera*, *Albertine desaparecida* e, finalmente, *El tiempo recobrado*. Ao mesmo tempo, é publicada pela editora Valdemar, a primeira tradução crítica da *Recherche*, cujo responsável é o importante tradutor, ganhador de diversos prêmios, Mauro Armiño, que possui o mérito de ter traduzido sozinho toda a obra de Proust. Nessa versão, os títulos permaneceram os mesmos, com exceção do terceiro volume, agora *La parte de Guermantes*, retomando, assim, o paralelismo com o primeiro volume, *Por la parte de Swann*. Além disso, o quinto volume volta a ser *La Fugitiva*, ao invés de *Albertine desaparecida*.

Do outro lado do Atlântico, em 2000, a escritora-tradutora argentina Estela Canto inicia a retradução completa da *Recherche*, pela editora Losada. Contudo, é importante apontar que essa tradução foi motivo de um escândalo editorial no país. Embora o primeiro volume dessa tradução tenha sido publicado nos anos 2000, Canto faleceu seis anos antes, em 1994. Porém, de acordo com o editor, a escritora-tradutora teria realizado toda a tradução antes de falecer, fato que, posteriormente, foi descoberto ser falso. A obra de referência no tema, *Traduire A la Recherche du temps perdu* (2015), não aponta a sequência desta tradução em seu levantamento bibliográfico sobre as traduções da *Recherche* existentes no mundo, limitando-se a indicar os volumes: *Del lado de Swann* (2000), *A la sombra de las muchachas en flor* (2001), *Del lado de Guermantes* (2003) e *Sodoma y Gomorra* (2005), porém, aprofundando a pesquisa, pude descobrir que a publicação foi retomada em 2010, sob os títulos *La prisionera*, *Albertina desaparecida* e *El tiempo recuperado*. Conforme relata Thomas Barège (2011), embora o editor argentino tenha tentado omitir a verdadeira autoria da tradução, o mesmo foi forçado a admitir, em 2010, a participação de Graciela Isnardi, responsável pela tradução do último volume da *Recherche*, que teria ficado inacabado com a morte de Estela Canto.

Ora, apenas esta breve recapitulação da história das traduções da *Recherche* em espanhol fornece ao leitor material suficiente para

verificar a importância do autor entre os hispanofalantes que, até onde demonstram os estudos realizados, são os únicos a possuírem seis traduções completas da obra. Ademais, acredito que este quadro está longe de ser definitivo, uma vez que o mundo hispânico conta com mais de vinte países que têm o idioma espanhol como língua oficial, de modo que a probabilidade de surgirem novas retraduições da obra em outros países que a Argentina e a Espanha é muito grande e, certamente, necessária, se o objetivo for contemplar os leitores hispanofalantes em suas particularidades, e não através de uma mítica língua espanhola universal.

Não obstante, o interesse pela obra de Proust na Espanha transcende a língua espanhola e se verifica, igualmente, através de outras línguas faladas na região que receberam alguma tradução da *Recherche*. Nesse sentido, é possível citar a tradução catalã do primeiro volume da *Recherche*, intitulada *Pel cantó de Swann*, de Jaume Vidal Alcover, publicada pela El Mall, em 1986, cuja continuação foi interrompida após a editora entrar em falência. Ou ainda pelas traduções bascas existentes, a saber, *Swann-enetik*, tradução de *Du côté de chez Swann*, publicada em 2010, pela editora Alberdania & Elkar, de autoria de Joxte Austin Arrieta Ugartetxea; e uma segunda tradução do mesmo volume, publicada em 2014, assinada pelo tradutor Jean-Baptiste Orpustan, intitulada *Zuanen etxe aldean*, pela editora ZTK, também responsável pela tradução do terceiro volume, intitulada *Guermantes-ko aldea*, publicada neste mesmo ano, com autoria do mesmo tradutor. Embora estes sejam os únicos volumes da *Recherche* traduzidos em basco até hoje, o idioma ainda conta com uma tradução do prefácio de *Sésame et les lys*, a saber, *Sur la lecture*, intitulada *Irakurketa dela eta* (2010), pela editora Alberdania & Elkar, de autoria de Rodriguez Bornaetxea.

Diferentemente do espanhol, o idioma neerlandês não se encontra entre os grandes acolhedores da obra de Proust. Os críticos mais influentes dos Países Baixos, Ter Braak e Du Perron, preteriam Proust por razões éticas e religiosas, censurando temas proustianos tais como a homossexualidade, a perversão sexual e a forma como Proust descrevia as relações amorosas e sociais. De acordo com Hofstede (2015), até os anos 1970, o interesse do leitor neerlandês pela obra de Proust era parco e meramente biográfico, de modo que a vida mundana do escritor, seus prazeres, seus vícios, eram mais evidenciados que sua criação poética, deixada em segundo plano. Apenas em 1966, quando muitos países já possuíam retraduições integrais da *Recherche* em seus catálogos, os Países Baixos dão início ao seu projeto de tradução por um episódio

isolado, a saber, *Un amour de Swann*, traduzido sob o título *Een liefde van Swann*, pela jovem tradutora Miep Veenis-Pieters. É curioso notar que a tradução neerlandesa da *Recherche* não é lançada por volumes, mas sim por episódios isolados, tendo demorado quatro anos para que fosse publicado o primeiro capítulo do primeiro volume, *Combray*, que foi seguido por *Rondom Mme Swann*, tradução de *Autour de Mme Swann*, publicada em 1971 e, somente em 1976, surge *Plaatsnamen: de plaats*, tradução do segundo capítulo do segundo livro, *Nom de pays: le pays*, todos traduzidos por Nico Lijsen. Porém, Lijsen abandona a tradução no meio do segundo volume, que passa às mãos de Thérèse Cornips, responsável por *Plaatsnamen: de naam*, tradução de *Nom de pays: le nom*, terceiro capítulo do primeiro volume, completando, com isso, *Du côté de chez Swann*. O ritmo da tradução neerlandesa é extremamente lento e somente em 1999 é concluído. Além desta tradução integral tardia, uma nova retradução está atualmente em curso nos Países Baixos, sob a responsabilidade de Martin de Haan e Rokus Hofstede, que terá como título geral *Op zoek naar de verloren tijd*, sem data prevista para a conclusão do projeto.

A Noruega segue caminho semelhante aos Países Baixos quanto à tradução da obra de Proust. Trata-se, portanto, de uma tradução tardia e paulatina, iniciada somente em 1963, pela tradutora Anne-Lisa Amadou, cujo profundo conhecimento sobre a *Recherche* certamente colaborou para a realização de uma tradução de qualidade, uma vez que a tradutora defendeu, em 1965, uma tese sobre a obra de Marcel Proust, além de ser professora titular de literatura francesa na Universidade de Oslo. Gozando de um certo prestígio no meio literário em questão, a tradutora decide por onde começar sua tradução, de modo que o primeiro volume traduzido não foi, como era de se esperar, o primeiro volume do texto francês, *Du côté de chez Swann*, e sim o capítulo *Un amour de Swann*, em norueguês, *Swanns kjærlighet*. Em seguida, é publicado *Combray*, em 1968, e, somente em 1973, *Navnet*, tradução de *Nom de pays: le nom*, completando, dessa forma, *Du côté de chez Swann*. Entre os anos de 1984 e 1992, são publicados os volumes restantes, divididos em duas partes, como ocorre com a versão da *NRF*. Embora a edição utilizada pela tradutora tenha sido a de 1954, organizada por Pierre Clarac e André Ferré, três anos após a publicação do primeiro volume traduzido surge a edição de 1987, organizada por Jean-Yves Tadié, tida como a melhor versão, e que poderia ter servido de base para as demais traduções. Contudo, preocupada com a coerência e a unidade da obra, a tradutora prefere manter-se fiel à edição de 1954 para finalizar sua tradução.

Segundo Gundersen (2015), esse fato por si só demandaria uma nova retradução completa da obra, de modo a oferecer ao leitor norueguês uma tradução que refletisse a versão definitiva da *Recherche*. Embora a tradução existente seja considerada extremamente acurada, Karin Gundersen cita ainda outra razão, de caráter determinante, para justificar a necessidade de uma retradução: a evolução da língua norueguesa desde os anos 1960.

Porém, o prestígio e a qualidade textual da primeira tradução parecem obstar o empreendimento de uma retradução, de modo que a opção tomada pelo editor foi de realizar apenas uma revisão da tradução existente, que ficara a cargo de Karin Gundersen. A tradutora indica (2015, p. 113) ter, sobretudo, corrigido alguns erros de tradução, contrassensos, ter desfeito os procedimentos de clarificação e racionalização encontrados, além de ter inserido trechos apagados da tradução e recriado metáforas que teriam sido diluídas em meras explicações.

A Croácia, por sua vez, começa a publicar a tradução da *Recherche* em 1952, pelo primeiro capítulo do primeiro volume, a saber, *Du côté de chez Swann – Combray*, com tradução de Miroslav Brandt. Contudo, *U traženju izgubljena vremena, I, Put k Swann, 1: Combray* seria o único volume traduzido por Brandt, que foi substituído pelo eminente escritor-tradutor croata Tin Ujević, responsável pela tradução da continuação do primeiro volume (1953), bem como por *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, em croata *U sjeni procvalih djevojaka*, publicado em 1955, e *Le côté de Guermantes*, em croata *Vojvotkinja de Guermantes* (1955), ano também marcado pelo falecimento do escritor-tradutor Tin Ujević. Após sua morte, o trabalho passou para as mãos de Vinko Tecilazić, responsável pelos volumes restantes: *Sodoma i Gomora* (1958), *Zatočenica* (1963), *Bjegunica* (1965) e, finalmente, *Pronađeno vrijeme*, também publicado em 1965. A respeito deste último volume, Vanda Miksić afirma que ele "*ne fera pas partie de la première édition qui, organisée en six volumes, restera inachevée. En effet, en 1965, le même éditeur Zora publia une première édition intégrale en treize volumes*" (2015, p. 143).

O interesse pela obra de Proust na Croácia pode ser constatado não somente através das reedições integrais surgidas pouco tempo após o término da tradução, em 1972 e 1977, mas também pelo fato de ser o primeiro volume da *Recherche* leitura obrigatória nos anos finais da educação regular deste país, além de constituir uma das poucas obras francesas a contar com diversas retraduições. Além da precitada, reeditada seis vezes, em 1965, 1972, 1977, 1980, 1981 e 1989, a Croácia

ainda possui em seu repertório a tradução de Zlatko Crnković, de 1996, uma terceira assinada por Svevlad Slamnig, publicada no ano seguinte e, finalmente, a tradução de Mate Maras, publicada em 2004.

Já na Turquia, a entrada de Proust ocorre de maneira intervalada e inusual, uma vez que sua estreia não ocorrera por via de sua obra maior, *A la Recherche du temps perdu*, como sucede na maioria dos países, e sim através da obra de juventude *Les plaisirs et les jours*. Destarte, em 1936, assinada por Haydar Rifat, surge a tradução parcial da coletânea de poemas em prosa *Les plaisirs et les jours*, sob o novo título de *Vikontun Ölümi* (em francês *La mort du vicomte*), inspirado na primeira narrativa do livro, a saber, *La mort de Baldassarre Silvande*, a qual fora reformulada de modo a substituir o nome próprio da personagem pelo seu título de nobreza. É curioso notar que além da reformulação do título da obra, a edição conta, igualmente, com uma adaptação fonética do próprio nome do autor que passa a ser "Marsel Prust" (sic), obedecendo à pronúncia turca. Recentemente, essa obra ganhou duas novas retraduições no país, ambas sob o novo título de *Hazlar ve Günler*, que retoma literalmente o título francês. A primeira tradução é assinada por Ceylan Özçapkin, publicada pela editora Alakarga Sanat Yayinlari, em 2013, ao passo que a segunda é de autoria de Roza Hakmen, pela editora Yapi Kredi, publicada no mesmo ano.

Seguindo sua estreia insólita em terras turcas, outras duas obras secundárias são publicadas no país: o ensaio *Sur la lecture*, em tradução de Isik Ergüden, intitulada *Okuma Üzerine*, pela editora Nisan, em 1997, e que, recentemente, recebeu uma retradução sob o novo título de *Okuma Günleri*, em francês *Les jours de lectures*, de autoria de Kemal Ergezen, publicada em 2014 pela Aylak Adam; além do *Contre Sainte-Beuve*, em tradução de Roza Hakmen, sob o título *Santa-Beuve'e Karsi*, pela editora Dogu Bati, em 2006 (cf. ÖZTÜRK KASAR, 2015).

Já no que concerne à sua obra central, a saga tem início em 1942 e será preciso mais de meio século para ser concluída. O primeiro volume da *Recherche* foi traduzido em turco pela primeira vez, em 1942, a quatro mãos. Assinado pelo célebre escritor Yakup Kadri Karaosmanoğlu em parceria com o tradutor Nuhu Baydar surge *Swann'ların Semtinden*, resultado de uma iniciativa do próprio governo, que funda um "escritório de tradução" com a intenção de proporcionar ao leitor turco acesso aos grandes clássicos mundiais em traduções de qualidade. O projeto de tradução da *Recherche*, portanto, se insere nessa iniciativa do Estado e é dividido dois volumes, tendo o primeiro sido publicado em 1942, sob a responsabilidade de Yakup Kadri Karaosmanoğlu, que apresenta a tradução de *Combray*, seguido de um

trecho de *Un amour de Swann*, o qual fora interrompido na página 346. A sequência da tradução fica a cargo de Nasuhi Baydar, que dá continuidade ao segundo capítulo e finaliza o terceiro, com publicação em 1945.

Em 1999, após uma longa pausa de meio século, Roza Hakmen assume a responsabilidade de traduzir e, finalmente, proporcionar ao leitor turco o restante da obra, pela editora Yapı Kredi Yayınları. Sob o título geral de *Kayıp Zamann İzinde*, em francês *Sur la trace du temps perdu*, surgem os volumes *Swann'ların Tarafı*, em francês *Côté Swann*, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, em francês *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Guermantes Tarafı*, em francês *Le parti des Guermantes*, *Sodom ve Gomorra*, tomado literalmente do título francês, *Mahpus*, tradução de *La Prisonnière*, *Albertine Kayıp*, em francês *Albertine perdu* e, finalmente, *Yakalanan Zaman*, em francês *Temps capturé*, publicado em 2001. A tradução integral da *Recherche* foi reeditada em 2013, dividida em dois volumes.

Geneviève Henrot Sostero (2015, p. 66) aponta o crescimento do interesse pela obra de Proust no mundo a partir dos anos 1980, que se manifesta, entre outros, através da proliferação das traduções e retraduições integrais da obra, sobretudo, entre as décadas de 1980-2010. Com efeito, este é o caso de muitos países, dentre os quais a Coreia, onde foi preciso esperar até 1977 para que o leitor coreano pudesse ler a obra de Proust em sua língua materna. Traduzido pelo escritor-tradutor Kim Tchang-Suk, a *Recherche* coreana recebeu uma divisão em onze tomos, distribuídos da seguinte forma: *Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes* e *Sodome et Gomorrhe* divididos em dois volumes cada, acrescido dos três últimos tomos sem divisão em volumes.

O ritmo coreano de tradução da obra de Proust segue as previsões de Sostero, que destaca a forte tendência mundial a retraduições integrais a partir dos anos 2000⁹⁴. De fato, em 2012, trinta e cinco anos após o surgimento da primeira tradução, a tradutora Hi-Young Kim inicia seu ambicioso projeto de tradução integral da *Recherche* em quatorze volumes, dos quais apenas os dois primeiros vieram a público até a data

⁹⁴ A autora afirma que: "*Depuis l'an 2000 l'heure est plus que jamais aux intégrales, contre vents et marées. Soit elles vont par deux, en chiens de faïence ou en chats siamois: Arrieta et Orpustan aux Pays-Basques, Maria Gabriela de Bragança e Pedro Tamen au Portugal, Hi-Young Kim et Hyung-Sik Lee en Corée, Roza Hakmen et Tahsin Yücel en Turquie (Kasap, 2012). Ou même par trois: Estela Canto, Mauro Armíño et Carlos Manzano en Espagne*" (SOSTERO, 2015, p. 67).

atual. Concomitantemente, uma terceira retradução integral em sete volumes, proposta pelo tradutor proustiano Lee Hyung-Sik, ganha forma e, aos poucos, é publicada. Os dois primeiros volumes saem em 2013 e o terceiro em 2015. De acordo com Young-Hae Kim, foi necessária a elaboração de uma nova tradução pelo fato de a primeira ter-se tornado obsoleta com o surgimento da nova edição da *Recherche* de 1987.

Esse é o caso de diversos países, dentre os quais o Brasil, que publicaram traduções da *Recherche* antes dos anos 1950, ou seja, antes da primeira revisão do texto proposta por Pierre Clarac e André Ferré. Ademais, há os casos das traduções publicadas entre os anos 1950 e 1980, e que também passaram a necessitar de uma revisão após a publicação da versão da Pléiade de 1987, organizada por Jean-Yves Tadié. Embora as novas versões da *Recherche* exijam uma revisão das traduções previamente publicadas, ou até mesmo a retradução das mesmas, esta não parece ser uma escolha fácil para os editores devido ao dispêndio de tal empreitada. Como a história das traduções da *Recherche* pelo mundo tem mostrado, traduzir esta obra não é tarefa fácil, não se trata de uma simples tradução de um livro, e sim de um projeto complexo de tradução de mais de duas mil páginas que, geralmente, envolve uma equipe de tradutores atuando de maneira independente sobre os volumes que compõem a obra, muitas vezes distantes no tempo, como ocorre na Coreia. De modo que é comum vermos editoras falirem antes de concluir a tradução, conforme relata Kim (2015, p. 385).

Como todos os países estudados até então neste subcapítulo possuem uma história singular com a obra de Proust no que tange à sua tradução, cheia de percalços, obstáculos linguísticos, adversidades históricas, entraves econômicos, entre outros, a Grécia não poderia ser diferente e constitui, por sua vez, uma verdadeira odisseia tradutória. Na corrente dos países que acolheram tardiamente a obra proustiana, a Grécia dá início à tradução da *Recherche* apenas no final da década de 1960, precisamente em 1969, e será preciso mais de meio século para chegar integralmente às mãos do leitor grego.

Porém, a chegada de Proust na Grécia não se dá através da tradução da *Recherche*, e sim por via da crítica literária, conforme sugere Poulos (2015, p. 155) ao apontar o artigo de Xénophon Lefkoparidis (1898-1970), intitulado "*Marcel Proust artiste*", publicado em 1933, como o primeiro registro da recepção de *À la recherche du temps perdu* no país. Contudo, por se tratar de um documento crítico sobre a verve artística de Proust, baseado no texto francês, o alcance do mesmo era limitado aos intelectuais que haviam tido contato com a obra

em seu idioma de origem. De modo que o acesso direto à obra de Proust, e não a textos críticos sobre o autor e sua obra, começa a ocorrer somente anos depois, graças à iniciativa do escritor Pavlos Zannas.

Segundo Poulos (2015), Zannas é um escritor praticamente desconhecido no mundo das letras gregas, tendo apenas um trabalho publicado sobre a relação entre arte e história em *Ivan o terrível*, de Eisenstein, no momento em que inicia a tradução da *Recherche*. Ademais, sua experiência enquanto tradutor é praticamente nula, não fosse por alguns excertos de textos teóricos traduzidos de um cineasta soviético. Soma-se aos impasses precitados, o fato de Zannas estar preso na ilha de Egina por participar da rede de resistência da defesa democrática contra o regime da ditadura dos coronéis (1967-1974) quando decide iniciar a tradução da *Recherche*. Incentivado por seu amigo Stratis Tsirkas, Zannas aceita o desafio de tradução da obra maior de Proust como forma de prover algum sustento à sua família, neste momento difícil. As penosas condições da vida carcerária certamente influenciaram na produção da tradução de Zannas, uma vez que o autor não tinha acesso a obras de referência, estudos sobre Proust e sua obra, tampouco a possibilidade de troca de informações com seus colegas de profissão. Não obstante, surge em 1969 as primeiras páginas da monumental *Recherche*, sob o título geral de *Αναζήτώντας τον Χαμένο Χρόνο*, cuja transliteração em francês corresponde à forma *En recherchant le temps perdu*.

A tradução para o grego segue o padrão de publicação dos outros países, ou seja, não ocorre imediatamente em sua totalidade, e sim aos poucos, à medida que os tradutores avançam nos títulos que compõem a *Recherche*. As dificuldades tradutórias decorrentes da situação atípica de Zannas eram tantas, que até mesmo o primeiro volume, *Du côté de chez Swann*, fora dividido e publicado em três volumes iniciado pelo segundo capítulo, a saber, *Un amour de Swann*, *Ενας έρωτας του Σουάν*, em 1969, seguido de *Κομπραί*, transliteração de *Combray*, publicado em 1970, e, finalmente, *Ονόματα τόπων: το όνομα*, transliteração de *Nom de pays: le nom*, publicado no mesmo ano. Estes três capítulos publicados isoladamente foram, mais tarde, reunidos sob o título de *Από τη μεριά του Σουάν*. No ano seguinte, em 1971, Zannas é transferido para a prisão de Koydallos, em Atenas, e dá continuidade ao trabalho de tradução com a publicação de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, em grego *Στον ίσκιο των ανοισμένων κοριτσιών*. Mas a aventura não para por aí, pois em 1972 Zannas é liberado da prisão e pode continuar seu trabalho sob circunstâncias muito mais favoráveis, uma vez que além de sua soltura, o período também é marcado pelo fim da ditadura dos coronéis na

Grécia, em 1974. De modo que os maiores livros da *Recherche*, *Le côté de Guermantes* e *Sodome et Gomorrhe*, podem ser traduzidos com mais facilidade por conta do aparato teórico de que dispunha o tradutor no momento, o que vem a calhar, conforme aponta Panagiotis Poulos (2015, p. 171), por conta das dificuldades tradutórias que esses volumes apresentam, sobretudo, no que diz respeito às particularidades linguísticas ligadas à cultura francesa, os jogos de palavras, jogos etimológicos, entre outros.

Essas dificuldades, contudo, parecem ter sido bem contornadas e sanadas por Zannas, conforme sugere Poulos (2015, p. 172) em artigo sobre as traduções gregas da *Recherche*. Destarte, logo surgem *Η μεριά των Γκερμάντ*, tradução de *Le côté de Guermantes*, e *Σόδομα και Ιόμορρα*, tradução de *Sodome et Gomorrhe*, até que um novo fato muda os rumos da *Recherche* na Grécia. Infelizmente, em 1989, o escritor-tradutor Zannas falece antes de concluir a tradução da obra de Proust, interrompida no meio da *Prisonnière*, em grego *Η φυλακισμένη*. A sequência da obra será traduzida por Panagiotis Poulos, que conhecera Zannas pouco antes de sua morte, em 1988, com o qual travara uma forte, embora curta, amizade, que o levou a querer finalizar o trabalho deixado por seu amigo. Munido com um portentoso acervo crítico e teórico sobre Proust e sua obra, bem como da chamada versão definitiva da *Recherche*, a Pléiade de 1987, Poulos inicia sua contribuição do ponto de onde Zannas parou, ou seja, pelo meio de *La Prisonnière*. Todavia, não bastava apenas dar continuidade à tradução previamente iniciada por Zannas, era preciso "corrigir" as falhas da tradução de Zannas decorrentes da utilização de um texto problemático, se comparado à versão definitiva utilizada por Poulos. De modo que os problemas de tradução também esbarravam em problemas de edição e revisão do trabalho antecedente, para que o texto mantivesse minimamente uma unidade coerente entre si, conforme relata Poulos ao afirmar que "*la deuxième étape (l'édition de La Prisonnière) posait le pari d'harmoniser les voix des deux traducteurs, puisque Zannas en avait traduit la première moitié. Or Zannas se fondait sur la première Pléiade, et moi sur la deuxième*" (POULOS, 2015, p. 574).

Tal desafio serviu para que Poulos refletisse acerca da importância de uma abordagem multifocal do romance realizada pelo tradutor, que lhe permitisse extrapolar a barreira imposta a este agente, cujo trabalho se limita à tradução do texto em si, ainda assim com restrições e exigências, para que o tradutor pudesse produzir sua tradução correlacionando aspectos editoriais e paratextuais, de modo a propor um trabalho cujo resultado transmitisse harmonia entre as partes

e não um texto fragmentado, dissonante. Ora, esse desejo de Poulos de uma maior liberdade de atuação do tradutor coaduna com a visão do próprio Proust sobre o trabalho de tradução, o qual o autor considerava de extrema importância que fosse respeitado em sua totalidade, desde a tradução do texto em si, até a edição e produção do aparato paratextual que figuraria na tradução, conforme o autor teoriza no prefácio de sua tradução da obra de Ruskin (1906) e demonstra na prática nas duas traduções que realizou.

Uma vez remediados os problemas decorrentes dessas particularidades, Poulos pôde concluir sua tarefa, que correspondeu à tradução do final de *La Prisonnière*, bem como dos dois últimos títulos, *Albertine disparue* (ou *La fugitive*), cujo título proposto por Poulos foi *Η Αληπερτιν αγνοούμενη*, em francês *Albertine portée disparue*, o qual o autor justifica afirmando que "*cette option focalise l'attention sur la présence spectrale d'Albertine, et sur son oubli*" (2015, p. 252), e *Ο ανακτημένος Χρόνος*, em francês *Le temps réapproprié*.

Assim como a Grécia, a Bulgária também deverá esperar um longo período para concluir a tradução integral e apresentar ao leitor búlgaro esse clássico francês do século XX. Além desse fato, a história das traduções búlgaras da *Recherche* mantém outras semelhanças com a grega, conforme relata Irena Kristeva em artigo intitulado *(Re)traduire Swann en bulgare: l'effet de brume* (2015), e que serão brevemente expostas a seguir. Após ter recebido uma primeira versão reduzida, com 239 páginas, de *Du côté de chez Swann* logo em 1931, intitulada *към Свана: В търсене на изгубеното време*, em francês *Vers Swann: à la Recherche du temps perdu*, assinada por Mara Youroukova, a qual esta mesma tradutora reviu e adicionou mais 297 páginas, em nova publicação em 1932, sob o novo título de *Една любов на Свана: В търсене на изгубеното време*, em francês *Un amour de Swann: à la Recherche du temps perdu*, a tradução da *Recherche* é interrompida por mais de quatro décadas, configurando, assim, outra semelhança com a chegada de Proust na Grécia via tradução.

Ora, essa longa pausa na tradução da *Recherche* não decorre de questões econômicas, como se poderia imaginar, e sim por conta das restrições do regime totalitário do país. De acordo com Kristeva (2015, p. 131), a pressão exercida pelo contexto político sobre a produção artística e literária no pós-guerra afetou também o campo da tradução, tendo muitas obras sido censuradas por conta de seu teor "ideológico".

De modo que apenas as traduções de obras soviéticas que exaltavam valores morais e promoviam uma verdadeira propaganda de ideais patrióticos eram realizadas, deixando, com isso, Proust no limbo

do esquecimento, uma vez que a construção de suas personagens em nada correspondia ao ideal do *homme nouveau* que, de acordo com Kristeva, "*ne pouvait avoir que trois amours dans sa vie: le Parti, la Patrie, la Mère et éventuellement, un quatrième: la Femme-camarade*" (KRISTEVA, 2015, p. 132). Não obstante, o amor desmedido do Narrador por sua mãe facilitou, anos depois, a retradução dessa primeira parte da obra, porém, "*bien entendu, il ne pouvait être question de traduire Sodome et Gomorrhe!*" (KRISTEVA, 2015, p. 133).

Porém, a retomada da tradução da *Recherche* possuía algumas particularidades que merecem atenção especial. Nesse período, a Bulgária seguia passivamente o exemplo soviético, inclusive no que concernia às políticas editoriais, de modo que a seleção dos tradutores que atuariam nas editoras não era feita de acordo com as competências e os conhecimentos linguísticos dos candidatos, e sim a partir de sua fidelidade e devoção declarada ao partido comunista, além de exigir que estes fossem de origem proletária. De modo que a prioridade do tradutor não era produzir uma tradução linguisticamente correta, e sim assegurar a retidão ideológica dos textos, os quais eram todos conferidos por um redator para que nenhum princípio contrário aos ideais do partido fosse disseminado.

Portanto, é nesse clima opressor que surge a retradução em um único volume do primeiro livro da *Recherche*, a saber, *Du côté de chez Swann*, com 465 páginas, publicado na coleção "*Œuvres classiques du monde*", pela editora Народна култура, sob o título Пътуване към Суан, em francês *Voyager vers Swann*, em tradução de Lilia Staleva, uma intelectual, advinda de uma família de juristas e diplomatas perseguidos durante o regime totalitário. Staleva não pôde cursar a Faculdade de Letras por ser esposa de um preso político, fato que fez com que ela própria fosse encarcerada durante alguns meses. Embora sua tradução tenha sido publicada em 1975, a autora iniciou o trabalho em 1970 e levou dois anos para concluí-lo; tendo os três anos que configuram o intervalo entre a conclusão da tradução e sua publicação sido utilizados com revisões e adequações ao gosto do Partido.

Em 1984, Lilia Staleva propõe uma nova revisão do primeiro volume, antes de publicar Запленен от момичетата в цвят, em francês *Fasciné par les jeunes filles en fleurs*, volume que encerraria sua participação na construção da *Recherche* búlgara. Após abandonar o projeto de tradução integral da obra de Proust, outra mulher assume o desafio iniciado em 1931 pelas mãos de Mara Youroukova, a saber, Maria Gueorghieva. Tendo utilizado os dois volumes previamente traduzidos por Staleva, Gueorghieva assume a função de traduzir apenas

os cinco volumes restantes que completariam *A la Recherche du temps perdu*, embora assinala a intenção de retraduzir os dois primeiros e tornar-se a primeira mulher na Bulgária a ter traduzido integralmente a obra maior de Proust. Assim surgem *Обществото на Германт*, em francês *La société des Guermantes*, em 1993, *Содом и Гомор*, tradução de *Sodome et Gomorrhe*, publicada em 2002-2003, *Пленницата*, em francês *La captive*, publicada em 2009, *Изченалата Албертин*, tradução de *Albertine disparue*, publicada em 2010 e, finalmente, *Възврънатото време*, em francês *Le temps regagné*, publicada em 2012, completando, após oito décadas, a catedral proustiana búlgara.

A China, por sua vez, se insere nesse mesmo fluxo de países com traduções tardias, que fez com que os leitores chineses aguardassem até os anos 1990 para possuir uma versão integral da *Recherche*. Embora o país tenha demorado a receber uma tradução da obra de Proust, fruto de um trabalho coletivo publicado entre 1989 e 1991, sob o título geral de *La poursuite de la mémoire des années comme de l'eau*⁹⁵, em referência ao poema "*Cithare ornée de brocart*", do célebre poeta Li Shangyin (cf. TU, 2015, p. 546), hoje a China conta, igualmente, com uma retradução integral e individual da obra, cujo trabalho hercúleo ficara a cargo de Zhou Kexi. Além da publicação no continente, em mandarim simplificado, a retradução de Kexi é publicada simultaneamente em Taiwan, em mandarim não simplificado, atestando, com isso, a sua importância.

Contudo, a chegada de Proust em terras chinesas não se faz por via da tradução de sua obra maior, e sim pelo informe de sua morte, publicado no número 2, volume 14, do ano de 1923, da revista *Xiaoshuo yuebao* (*Short Story Magazine*) que, de acordo com Zhang (2004), anuncia a morte de dois grandes escritores franceses, a saber, Pierre Loti e Marcel Proust, falecidos, respectivamente, em outubro e novembro do ano antecedente. Todavia, as informações publicadas a respeito deste último denunciam a confusão com Marcel Prévost, quando o autor afirma ter sido Proust "*ingénieur des tabacs avant de se consacrer à la littérature et d'être élu à l'Académie Française en 1909...*" (cf. ZHANG, 2004, p. 182).

⁹⁵ A esse respeito, Weiqun Tu afirma que "*Le titre a été très apprécié du grand public comme des écrivains, sourds au reproche d'infidélité que lui adressaient chercheurs et traducteurs de Proust. Dans ce cas, la mémoire littéraire collective de la langue cible semble avoir joué un rôle si crucial que l'éditeur a écarté une traduction exacte et opté pour une traduction suggestive, poétique, évocatrice du terreau culturel national*" (TU, 2015, p. 547).

Uma década após essa chegada equivocada, em 1934, surge a primeira tradução parcial das páginas iniciais de *Du côté de chez Swann*, assinada por Bian Zhilin, a qual fora interrompida e retomada apenas nos anos 1990, conforme dito anteriormente. Zhang destaca que *Zhuyi sishui nianhua*, em francês *La poursuite de la mémoire des années comme de l'eau*, é "*saluée comme l'une des meilleures réalisations parmi les travaux portant sur les littératures étrangères, elle est sans cesse rééditée, en trois volumes en 1994 et en deux en 2001*" (2004, p. 184), tendo inclusive recebido o primeiro lugar no "*Premier concours national des meilleurs livres de littérature étrangère*", organizado em 1991 pelo ministério da Cultura da China. De modo que é seguro afirmar que apesar da demora na publicação da tradução da *Recherche* na China, o país conta hoje com um importante aparato teórico sobre o autor e sua obra, tradução de todos os livros de Proust, bem como duas traduções integrais da *Recherche*, uma coletiva e outra individual, além de extratos selecionados e publicados em jornais; realizações que colocam a China em posição de destaque entre os países acolhedores da obra de Proust.

O número de traduções da *Recherche*, tanto parciais quanto integrais, impressiona pela quantidade, bem como pela diversidade de línguas que acolheram tal obra. Precisamente, 38 línguas possuem alguma tradução da *Recherche*, a saber, o alemão, inglês, árabe, armênio, basco, búlgaro, catalão, mandarim, coreano, croata, dinamarquês, eslovaco, espanhol, estoniano, finlandês, galego, grego, húngaro, islandês, italiano, japonês, lituano, macedônio, holandês, norueguês, persa, polonês, português do Brasil, português de Portugal, romeno, russo, servo-bósnio montenegrino, língua eslovena, sueco, tcheco, turco e vietnamita. De modo que os meus conhecimentos linguísticos, históricos e culturais não me permitem aprofundar a pesquisa em cada uma línguas que receberam tradução da *Recherche*, ademais, este trabalho seria, por si só, tema para outras teses. Por isso, limitei-me a apresentar a chegada e a história das traduções de Proust nas línguas em que tive acesso às informações e deixo indicada, a quem quiser aprofundar a pesquisa, *Traduire A la Recherche du temps perdu* (2015), trabalho monumental de mais de 700 páginas que conta com diversos estudos sobre os desafios inerentes à tradução dessa obra, em diferentes línguas, além de apresentar uma vasta bibliografia sobre o tema.

Com essa breve apresentação do panorama das traduções da *Recherche* no mundo, vimos que a obra de Proust foi, e tem sido, recebida com grande interesse e dedicação nos países em que foi

traduzida. Afinal, trata-se de um projeto complexo, de grandes proporções, que, geralmente, envolve e mobiliza uma grande equipe de tradutores e revisores e que se desdobra no tempo, por conta da existência das diferentes versões da *Recherche*, que exigem um constante retorno e revisão do trabalho anterior. Com isso, as traduções da *Recherche* parecem reproduzir o processo criativo pelo qual passou a obra original nas mãos de Proust, que trabalhou sistematicamente sobre o texto durante quase duas décadas. Processo que se repete com as traduções a cada revisão feita a partir das novas edições lançadas por Pierre Clarac e André Ferré (1954) e Jean-Yves Tadié (1987). Tal como um organismo vivo, suas traduções evoluem com o tempo, transformam-se, modificam-se, renovam-se a cada descoberta genética, a cada leitura, expondo-nos, com isso, a natureza complexa e incomensurável da tradução.

4.2 A CONSTRUÇÃO DE EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO

Embora a obra maior de Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, seja uma das mais discutidas da Literatura Ocidental no século XX, em torno da qual um copioso acervo crítico foi (e vem sendo) criado, é possível dizer, sem receio, que muitos de seus temas ainda suscitam calorosas discussões, uma vez que tais obras se preocupam menos em aportar respostas definitivas que aprofundar suas questões. De modo que, ainda hoje, mais de cem anos após a aparição do primeiro volume da *Recherche*, *Du côté de chez Swann*, vemos surgir regularmente publicações a seu respeito. Tal fato pode ser explicado, entre outros, por ser esta uma obra extremamente complexa, de difícil acesso, que faz uso de uma linguagem rebuscada, possui um ritmo próprio galopante, reforçado por suas frases longas, com peculiar pontuação, suas inversões, e que acabam por tolher o leitor comum.

Soma-se a isso, a problemática das diversas versões da *Recherche* publicadas ao longo dos anos, fruto de um trabalho editorial atípico por conta do falecimento de Proust durante a publicação dos volumes que compunham a obra, de modo que este não pôde corrigir os manuscritos de todos os tomos antes de sua publicação⁹⁶, tendo os últimos três

⁹⁶ Sabe-se que Proust foi o grande editor da sua obra, tendo participado ativamente de todas as etapas de correção e revisão de seus textos, porém, como não pôde exercer o papel de editor até o fim, coube a seus próximos a árdua tarefa de organização e publicação dos três volumes póstumos, como aponta Dezon-Jones: “*De ces documents autographes, carnets de notes, cahiers de brouillon, manuscrits*

volumes sido editados e publicados por seu irmão Robert Proust, sem autorização de Marcel Proust, caso que fez com que Élyane Dezon-Jones (1992, p. 47) questionasse a validade dessas publicações.

O fato é que, motivado por questões práticas, Robert Proust publica os volumes póstumos consciente de que o texto de que ele dispunha encontrava-se inacabado e com diversas questões não resolvidas, como, por exemplo, o título do sexto volume, *Albertine disparue* ou *La Fugitive*. Além das diversas notas, modificações manuscritas e indicações de partes que deveriam ser suprimidas e que foram ignoradas por Robert para dar forma ao texto, como lembra Dezon-Jones (1992, p. 52), o primeiro editor decidiu não levar em conta as indicações manuscritas de Proust em nome de uma suposta unidade textual preexistente.

Não obstante, Robert dá sequência à publicação iniciada por Marcel em 1913, com o título *Du côté de chez Swann*, custeado pelo autor e publicado pela editora Bernard Grasset, após ter sido recusado pelos editores da NRF, Jean Schlumberger, André Gide, Jacques Copeau e Gaston Gallimard. Todavia, após reconhecerem a qualidade da obra que haviam recusado, estes tentaram, com o auxílio de Jacques Rivière, reconquistar a confiança de Proust e publicar a continuação da obra, o que ocorre somente três anos após o surgimento do primeiro volume pela Grasset. Assim, no ano de 1916, Gallimard consegue desvencilhar o autor da *Recherche* de sua editora anterior e passa a publicar os livros subsequentes, tendo antes disso comprado os 206 exemplares não vendidos pela Grasset de *Du côté de chez Swann*, que ele reveste com uma capa da NRF e revende. No entanto, foi preciso aguardar até 1918 para que Proust assinasse de fato um contrato com a nova editora, que reedita, em 1919, *Du côté de chez Swann*, em um único volume, com tiragem de 3.300 exemplares, além de 120 exemplares em edição de luxo, seguido de uma reimpressão em dois volumes, publicada em dezembro do mesmo ano, com tiragem de 8.800 exemplares. Em 1919, a casa publica, igualmente, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, em um único volume, posto em venda no dia 20 de junho, com tiragem de 3.300 exemplares, seguido de uma reimpressão em dois volumes,

au net, dactylogrammes et épreuves corrigées, l'auteur, Marcel Proust, fut le premier éditeur — si l'on donne à ce terme le sens anglo-saxon de editor « personne qui établit le texte d'un ouvrage " en l'opposant à publisher « personne qui publie l'ouvrage d'un autre ". Un des problèmes qui se posent aujourd'hui de la façon la plus aiguë vient de ce que l'auteur de la Recherche n'a pas pu jouer jusqu'au bout le rôle d'éditeur" (1992, p. 47).

publicada em dezembro de 1919, com tiragem de 6.600 exemplares, além de uma nova reimpressão em dois volumes publicada em janeiro de 1920, com tiragem de 6.600 exemplares e, novamente, em agosto de 1920, com o mesmo formato e número de exemplares da publicação anterior, seguido de uma edição de luxo, em dois volumes, de 50 exemplares, publicada em fevereiro de 1920. O terceiro volume, *Le côté de Guermantes I*, é publicado em 1920, em volume único, com tiragem de 6.600 exemplares e indicação na folha de rosto de que a publicação seria realizada em cinco volumes, a saber, *Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes I*, *Le côté de Guermantes II – Sodome et Gomorrhe I* e *Sodome et Gomorrhe II – Le Temps retrouvé*.

Porém, com a publicação de *Le côté de Guermantes II – Sodome et Gomorrhe I*, em 1921, em um único volume, com tiragem de 8.800 exemplares e 1.173 de luxo, a organização anunciada no volume anterior é modificada, tendo no lugar uma indicação da obra disposta em oito volumes⁹⁷, agora seguindo a seguinte sequência: *Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes I*, *Le côté de Guermantes II – Sodome et Gomorrhe I*, *Sodome et Gomorrhe II*, *Sodome et Gomorrhe III*, *Sodome et Gomorrhe IV* e *Le Temps retrouvé*, sem qualquer tipo de explicação das razões que levaram a essa modificação. Essa mesma organização é apresentada no volume seguinte, ou seja, *Sodome et Gomorrhe II*, de 1922, último volume corrigido e revisto pelo autor antes de seu falecimento, em três volumes, com tiragem de 5.500 exemplares e 998 em edição de luxo, com reimpressão publicada em novembro de 1922 e tiragem de 5.500 exemplares. Contudo, os volumes seguintes, editados por Robert Proust, aparecem com nova configuração, agora com título e subtítulo, como é o caso de *La Prisonnière*, publicada no ano de 1923, e que tem como subtítulo *Sodome et Gomorrhe III*, modificação operada por Robert, sem

⁹⁷ A respeito da divisão dos títulos da *Recherche* em dois (ou mais) tomos, Pascal Fouché recorda ter-se tratado de uma manobra estratégica por parte de Gaston Gallimard com o intuito de repassar os valores investidos em publicidade, direitos autorais, além de outros gastos referentes à publicação das obras, sem ter de aumentar o valor de cada volume, conforme aponta no seguinte trecho: “Il [Gaston Gallimard] a déjà réfléchi qu'au lieu d'augmenter le prix, ce qu'il est obligé de faire en cette période où les augmentations de matières premières ont été considérables, il serait préférable de couper chaque volume en deux ce qui permettrait à la fois d'intégrer les augmentations temporaires et de payer Proust sur le prix fort” (FOUCHÉ, 1989, p. X).

autorização de seu irmão, conforme destaca Nathalie Mauriac Dyer, ao elencar as alterações realizadas nos textos póstumos da *Recherche*.

Além dessa modificação inicial, na qual Robert Proust altera o título da obra, soma-se uma alteração mais substancial, em que este adiciona centenas de páginas eliminadas previamente por Marcel Proust ao volume seguinte, *Albertine disparue*, de 1925, conforme destaca Dyer (1992, p. 63). Com isso, *Albertine disparue* perde sua estrutura original arquitetada por Proust, tornando-se fruto de um trabalho editorial não autorizado, porém sem qualquer informação a respeito de sua condição atípica, levando-nos a questionar a conformidade desse novo texto com o que havia sido planejado por seu autor, como salienta Dezon-Jones ao questionar a autoridade do editor sobre o texto de Proust: “*est-il juste de traiter le texte imprimé comme si il n’y avait aucune différence entre les sources de cette autorité?*” (1992, p. 49).

Finalmente, *Le Temps retrouvé* surge, em 1927, indicando uma publicação em dezesseis volumes, a saber, *Du côté de chez Swann*, em dois volumes, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, em três volumes, *Le côté de Guermantes I*, em um único volume, *Le côté de Guermantes II – Sodome et Gomorrhe I*, em um único volume, *Sodome et Gomorrhe II*, em três volumes, *La Prisonnière*, em dois volumes, *Albertine disparue*, em dois volumes e *Le Temps retrouvé*, em dois volumes. Conhecida por ser a pior versão da *Recherche*, essa primeira publicação apressada e sem um trabalho crítico editorial sério levou Samuel Beckett a defini-la em seu *Proust* ([1931] 2003) como “a abominável edição da *Nouvelle Revue Française*, em dezesseis volumes” (BECKETT, 2003, n. p).

A essa versão “abominável”, que infelizmente foi utilizada como base para a primeira tradução brasileira, seguiu a edição de 1954 em três volumes, com texto organizado por Pierre Clarac e André Ferré, publicada pela *Bibliothèque de la Pléiade*, primeira edição crítica da *Recherche*, e que foi tida como a “versão definitiva” até o final dos anos 80. A qualidade abertamente superior da edição de 1954, em comparação com a edição da *NRF*, advém das descobertas realizadas nos anos seguintes à primeira publicação e de um intenso trabalho de pesquisadores geneticistas sobre os manuscritos que, além de corrigir erros dos primeiros volumes, modifica diversos trechos dos volumes póstumos. Dentre as modificações operadas pelos novos editores, a mais evidente é o título do sexto volume, que passa a ser *La Fugitive* e não mais *Albertine disparue*, pois os editores acreditavam que a alteração não mais causaria confusão com a tradução da obra de Rabindranath Tagore, igualmente intitulada *La Fugitive*. Oito anos após a publicação da edição da *Bibliothèque de la Pléiade*, novos documentos são

descobertos, graças a Mante-Proust, que doa à Biblioteca Nacional 82 cadernos e 4 cadernetas, assim como provas corrigidas da *Recherche*, como detalha Dezon-Jones (1992, p. 48).

A edição conhecida como “*La Nouvelle Pléiade*”, estabelecida por Jean-Yves Tadié em quatro volumes, publicada em 1987, transforma mais uma vez os volumes póstumos, oferecendo uma nova versão atualizada, acrescida e corrigida considerando as anotações e os cadernos descobertos nos anos subseqüentes à publicação da edição de Clarac e Ferré, tornando-se, por sua vez, a versão “definitiva” da obra. Todas as outras edições da Gallimard – *Folio*, *Collection blanche* e *Quarto* – utilizam o mesmo texto da *Pléiade*, ao contrário das diversas outras editoras que, mesmo após a obra de Proust ter caído em domínio público, não puderam basear suas publicações nos manuscritos descobertos. Isso ocorre por conta de um contrato de exclusividade entre a *Bibliothèque nationale* e a editora Gallimard:

A Biblioteca Nacional, proprietária dos manuscritos de Proust, assinou um contrato exclusivo com a editora Gallimard, que proíbe qualquer pesquisador que trabalhe para outra editora de citar mais de quinze linhas seguidas do texto manuscrito de Proust. Ou seja, se os textos impressos da *Recherche* estão em domínio público, os manuscritos permanecem, paradoxalmente, no “privado” (DEZON-JONES, 1992, p.51, tradução minha)⁹⁸.

De modo que a questão da autoridade das diversas edições da *Recherche* não é somente de cunho acadêmico, resultado do trabalho de pesquisadores sobre os textos e manuscritos, mas decorre também de limitações políticas e interesses econômicos. Todavia, por se tratar de versões que nada influenciaram no trabalho tradutivo dos escritores-tradutores da Globo, que utilizaram, por sua vez, a única disponível na época, ou seja, a “abominável versão da *NRF*”, não aprofundarei a

⁹⁸ « *La Bibliothèque nationale, propriétaire des manuscrits de Proust, a signé un contrat d'exclusivité avec la maison Gallimard qui interdit à tout chercheur travaillant pour une autre maison d'édition de citer plus de quinze lignes du texte manuscrit de Proust en continu. Ce qui revient à dire que si les textes imprimés de la Recherche sont bien dans le domaine public, les manuscrits eux restent, paradoxalement, dans le “privé”* » (DEZON-JONES, 1992, p. 51).

pesquisa sobre as edições posteriores, publicadas por outras editoras, tais como a Flammarion, Laffont, Presses de la Cité e da coleção *Le livre de poche*. Às considerações iniciais aqui expostas, acrescerei outras informações acerca das versões da *NRF* conforme avanço na análise.

4.2.1 A profusão verbal proustiana: acréscimo e apagamento

A base da catedral, o ponto inicial de uma longa viagem, o primeiro contato do viajante-leitor com os caminhos proustianos, *Du côté de chez Swann* (1913), traduzido por Mario Quintana sob o título *No caminho de Swann* (1948), abre a série de volumes que constituem *La Recherche du temps perdu* e, por essa razão, merece atenção especial neste trabalho que se dedica à busca das múltiplas vozes que compõem *Em busca do tempo perdido*.

No dia 14 de novembro de 1913, surgia o primeiro volume da *Recherche*, publicado por Bernard Grasset, com tiragem de 1750 exemplares, pagos pelo autor. Contudo, essa primeira versão não chegaria a vender todos seus exemplares, tendo os últimos 206 sido comprados por Gaston Gallimard, que os revestiu com a capa da *NRF* e os revendeu, antes de publicar sua própria versão, conforme dito anteriormente. A recepção da obra, nesse primeiro momento, foi dividida entre críticas e elogios, embora ambos os lados concordassem no que diz respeito à novidade que a obra representava no cenário literário da época. O caráter atípico da estrutura da obra, com suas frases intermináveis e ritmo intermitente, a ausência de enredo, de ação, substituída por uma descrição excessiva proferida por um narrador autodiegético que passa seu tempo a recordar memórias de uma infância angustiada pela impossibilidade de ter sua mãe junto de si a todo instante, causaram no leitor da época certa resistência, que foi sendo (parcialmente) desconstruída com o passar dos anos, que levaram à canonização do escritor e sua obra. No entanto, trata-se do volume mais lido da *Recherche*, conforme assinala Compagnon ao afirmar que “*seul un acheteur sur deux du Côté de chez Swann se procurait ensuite le deuxième volume de la Recherche*” (2011, p. 2), em texto no qual discute a canonização de Proust na França.

Dividido em três capítulos, *Combray, Un amour de Swann* e, finalmente, *Nom de pays: le nom*, o volume inicial da *Recherche* apresenta as personagens centrais do romance, a mãe do Narrador, sua avó, seu pai, Françoise, Charles Swann, Bergotte, Vinteuil, Gilberte, Bloch, Odette, Brichot, os Cambremer, o barão de Charlus, os Verdurin, o Dr. Cottard, entre outros, além de expor os grandes temas proustianos,

tais como o *eu* narrador e o Tempo, que, de acordo com Jean-Yves Tadié, representam as duas formas essenciais da criação romanesca de Proust:

A criação romanesca de Proust se apoia sobre duas formas essenciais, o eu e o tempo. A primeira unifica as perspectivas da narrativa, submete o herói a um ponto de vista central; a segunda controla o desenvolvimento do romance, a história da vocação do narrador e a vida das personagens. São as duas formas da sensibilidade do romancista, sua estética transcendental (TADIÉ, 2003, p. 283, tradução minha)⁹⁹.

É também neste volume que se encontram alguns dos episódios mais famosos da *Recherche*, como as primeiras páginas do livro, que introduzem o sofrimento do Narrador ainda criança longe de sua mãe, da angústia do quarto de dormir, espécie de prisão onde o Narrador passava seu tempo a arquitetar planos que pudessem trazê-la para junto de si. Entre suas páginas, deparamo-nos, igualmente, com o episódio das “*Petites Madeleines*”, que introduz outro tema essencial da obra: a memória involuntária, que permite ao Narrador experimentar sensações passadas por meio de um estímulo sensorial qualquer, sem que este tenha controle sobre a ação, duração ou intensidade da memória revivida. Ou ainda o episódio das torres de Martinville, que revela as intenções do Narrador concernentes à sua carreira literária, configurando, por assim dizer, se não uma revelação definitiva, ao menos uma previsão de sua *vocação*. De modo que um estudo que pretenda versar sobre a obra central de Marcel Proust não pode prescindir de uma análise detalhada de *Du côté de chez Swann*, atentando para suas inovações literárias, suas temáticas, sua expressão linguística, seu ritmo.

Todavia, como esta tese se interessa, sobretudo, pela presença do escritor-tradutor na primeira tradução brasileira da *Recherche*, tal análise será levada a cabo em comparação com sua tradução, realizada

⁹⁹ «*La création romanesque de Proust s'appuie sur deux formes essentielles, le je et le temps. La première unifie les perspectives du récit, soumet les héros à un point de vue central; la seconde contrôle le déroulement du roman, l'histoire de la vocation du narrateur et la vie des personnages. Ce sont les deux formes de la sensibilité du romancier, son esthétique transcendante* » (TADIÉ, 2003, p. 283).

por Mario Quintana, sob o título *No caminho de Swann* (1948), com o intuito de destacar de que forma este lidou com tais aspectos da obra, auxiliada por estudos críticos de grandes teóricos da obra de Proust, tais como Tadié (2003), Milly (1990), Compagnon (1989; 1998; 2011), Kristeva (1969; 1994), entre outros.

O primeiro volume da *Recherche* foi traduzido em 1948, todavia, desde 1920, já existia no Brasil um modesto e seletivo público-leitor da obra de Proust, formado por intelectuais da elite brasileira que dominavam a língua francesa e tinham acesso quase imediato às novidades literárias lançadas na França, dentre os quais podemos citar Alceu Amoroso Lima, cuja descoberta da *Recherche* data de antes da atribuição do prêmio Goncourt a Proust, como aponta Sauthier ao afirmar que “Alceu Amoroso Lima découvre Proust un peu avant la guerre. S’il dit explicitement ne pas avoir lu l’auteur à ce moment, il en entend pour la première fois parler par Léon Daudet, au cours des séances de l’Action française qu’il fréquente lors de son séjour parisien entre 1913 et 1914” (2014, p. 144). Em seguida, Alceu Amoroso Lima passa a divulgar o autor no meio carioca, de modo que os primeiros leitores da obra de Proust no Rio de Janeiro são, em grande parte, amigos de Alceu, como, por exemplo, Ronald de Carvalho, autor de um artigo, publicado em 1922, intitulado “Ariadne”, no qual o escritor discorre sobre o último livro de Carlos Magalhães de Azevedo e traça comparações entre o estilo deste e “a fluidez graciosa de André Gide, ou então a riqueza de matéria dos pequenos ensaios de Marcel Proust¹⁰⁰”. A esse respeito, Sauthier ressalta que:

Boa parte dos autores ou críticos que evocam Proust durante os anos 1920 estão direta ou indiretamente ligados a Alceu Amoroso Lima: a esse respeito, podemos citar alguns membros do grupo modernista espiritualista do Rio, tanto Tasso da Silveira (195-1968) quanto Barreto Filho, que publica em 1929 na revista Festa um romance abertamente pastichado de Proust (2014, p. 146, tradução minha)¹⁰¹.

¹⁰⁰ CARVALHO, Ronald de. “Ariadne”. *America Brasileira*, n.4, Rio de Janeiro, Março, 1922.

¹⁰¹ « bon nombre des auteurs ou critiques qui évoquent Proust dans le courant des années 1920 sont de près ou de loin liés à Alceu Amoroso Lima: on peut à cet égard citer quelques membres du groupe moderniste spiritualiste de Rio, qu’il s’agisse de Tasso da Silveira (1895-1968), ou de Barreto Filho, qui publie en 1929, sous les

Além dos precitados, podemos acrescentar Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Contudo, não é somente no Rio de Janeiro que a obra de Proust ganha a atenção de grandes críticos e escritores, também em Porto Alegre vemos despontar alguns proustianos:

Assim como Amoroso Lima pode ser visto, em 1928, como um dos portadores, no espaço carioca, da crítica literária sobre Proust, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, no momento em chega a obra de Proust e em que começa a existir uma produção crítica sobre o autor é o jornalista, poeta e ensaísta Augusto Meyer que parece ser o representante essencial (SAUTHIER, 2014, p. 230, tradução minha)¹⁰².

A partir desse momento, Augusto Meyer evocará reiteradas vezes em suas produções críticas a obra de Proust, realizando um profundo trabalho analítico sobre a *Recherche*, além de ter explorado temáticas proustianas em sua própria obra poética, conforme defende Paulo Bungart Neto em sua tese de doutoramento, intitulada *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu* (2007). Sua dedicação aos escritos de Proust fez com que ele fosse cotado pela Livraria do Globo para formar o time de tradutores da *Recherche*, juntamente com Sérgio Milliet, José Geraldo Vieira, Jorge de Lima e Barreto Filho, contudo a editora acaba priorizando colaboradores de longa data e oferecem a Mario Quintana a tarefa de traduzir os quatro primeiros volumes da *Recherche*. Não obstante, se Augusto Meyer não faz parte do time de tradutores escolhido para a árdua função de traduzir os longos períodos proustianos, o autor mantém ainda assim um laço com tal empreitada, uma vez que ele foi responsável pela elaboração de uma espécie de glossário da obra, intitulado “Notas para a leitura de *No*

presses de la revue Festa, un roman ouvertement pastiché de Proust » (2014, p. 146).

¹⁰² « *De la même manière qu'Alceu Amoroso Lima peut être vu, jusqu'en 1928, comme un des porteurs, dans l'espace carioca, de la critique littéraire sur Proust, à Porto Alegre, dans le Rio Grande do Sul, au moment où arrive l'œuvre proustienne et où il commence à y avoir une production critique sur l'auteur, c'est le journaliste, poète et essayiste Augusto Meyer qui semble en être le représentant essentiel* » (SAUTHIER, 2014, p. 230).

caminho de Swann”, que foi distribuído junto com o primeiro volume. Nesse livrete de quatorze páginas, Augusto Meyer dispõe, por ordem alfabética, informações que seriam úteis à leitura da obra, tais como alguns temas-chave, como “associações evocativas”, “ciúme”, “hábito”, “leitura”, “memória”, “música”, “pintura e pintores”, entre outros, além de personagens principais, como “Basin”, “Bergotte”, “Bloch”, “Cambremer”, “Charlus”, “Cottard”, “Forcheville”, “Franscica”, “Gilberta”, “Guermantes”, “Legrandin”, “Swann” etc., bem como de familiares e amigos de Proust, como “Adrien Proust”, “André Gide”, “Bergson”, “Bibesco”, “Celeste”, topônimos como “Balbec”, entre outros, mantendo, com isso, um vínculo com a tradução da *Recherche*.

Embora todos os títulos do romance mereçam igual atenção e espaço neste trabalho, com o intuito de facilitar a percepção das distintas abordagens adotadas por cada escritor-tradutor ante os desafios que a tradução deste texto suscita, bem como dinamizar a leitura da tese, optei por uma divisão temática na análise das obras em questão, ao invés de uma divisão por volumes, o que acarretaria em forçosas repetições. Desse modo, o subcapítulo dedicado à construção de *Em busca do tempo perdido* será subdividido em quatro partes, as quais abordarão os temas de apagamento e acréscimo, analisados conjuntamente, a transculturação, o ritmo e, finalmente, os paratextos. Em cada subcapítulo serão contemplados os sete títulos que compõem a *Recherche* e suas respectivas traduções, seguindo a ordem de sua publicação no desenvolvimento da análise, ou seja, neste tópico, que discorre sobre as categorias de acréscimo e apagamento, o estudo terá início com as obras traduzidas por Quintana, às quais sucedem as traduções de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira.

O título deste subcapítulo – “A profusão verbal proustiana: acréscimo e apagamento” – expõe uma característica central da obra proustiana, cuja escrita é, sabidamente, lauta, ao mesmo tempo em que revela uma problemática fundamental a todos aqueles que se lançam na tradução da *Recherche*, que diz respeito à forma como lidar com tal aspecto da obra.

Em geral, a tradução é um produto mais longo que o texto-fonte a que se liga, conforme defende Antoine Berman (1999, p. 56) ao analisar as tendências deformadoras que compõem sistematicamente a prática da tradução. De acordo com este autor, trata-se de uma consequência natural do desejo de *explicar* o texto, muitas vezes desvelando o que, no texto-fonte, encontra-se oculto. Com isso, o tradutor *acrescenta* informações e dados que, se facilitam a leitura da tradução, distanciam-

na de seu referente. Por outro lado, há também o viés oposto, em que elementos do texto-fonte são excluídos da tradução. Nesse caso, várias razões podem ser apontadas, seja por falta de correspondente linguístico na língua-alvo, como ocorre com elementos culturais específicos que não possuem tradução direta e que o tradutor opta por apagar a explicar, conforme veremos mais adiante nesse subcapítulo, seja por questão de estilo, como quando vários termos ou expressões são reduzidos a uma única forma na tradução etc. Por isso, acredito ser de fundamental importância analisar tais procedimentos na tradução da *Recherche* de modo a perceber como cada tradutor lidou com a escrita profusa proustiana, com o intuito de identificar como os acréscimos e apagamentos realizados alteraram a obra em uma perspectiva comparativa entre texto-fonte e tradução.

Mario Quintana, escritor-tradutor dos quatro primeiros volumes da *Recherche*, destaca-se por um estilo diametralmente oposto ao de Proust, sendo conhecido por sua escrita breve, sintética, como explicita no poema intitulado “Do estilo”:

Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita (2005, p. 210).

De modo que seu estilo, naturalmente conciso, opõe-se à opulência proustiana e nos fornece uma primeira pista de análise das traduções, com o intuito de identificar de que forma o tradutor Quintana lidou com tal aspecto da obra de Proust. Considerando-se a tradução um ato subjetivo de leitura e criação, e considerando o tradutor como figura situada no mesmo patamar do autor, enquanto agente que promove sentidos, sob uma perspectiva desconstrutivista, buscarei nas próximas linhas apontar os procedimentos utilizados por Quintana na tradução dos longos períodos e das abundantes descrições. Assim, terão lugar de destaque nesse subcapítulo as categorias de apagamento e acréscimo, examinadas através de trechos selecionados das traduções dos quatro primeiros volumes, bem como dos textos-fonte, acompanhados de comentários.

Todavia, por sua importância cabal na constituição da obra, darei início à análise dos textos pelo *incipit*, frase inicial do romance, primeiro contato do leitor com a escrita proustiana, a partir do qual é possível obter diversas informações a respeito da construção do romance e das escolhas narrativas operadas pelo autor, além de, no caso da *Recherche*,

ter-se tornado uma das frases mais conhecidas da Literatura Ocidental do século XX e um verdadeiro desafio aos tradutores, como veremos mais adiante. Porém, vale lembrar que a fama do *incipit* da *Recherche* não constitui um fenômeno insólito, uma vez que a frase inicial de inúmeros romances acaba muitas vezes tornando-se o grande referencial da obra ao lado do título e do nome do autor. Certamente, algum leitor desse trabalho identificará o autor das frases “*DOUKIPUDONKTAN, se demanda Gabriel excédé*”, ou “*Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas*”, ou “*Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail*”, ou “*No dia seguinte ninguém morreu*”, ou ainda “*Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja*”, ou então “*Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu*”, entre tantos outros exemplos facilmente identificáveis pelo impacto de sua composição.

O *incipit*, substantivo derivado do verbo latino *incipere*, que significa “emprender, começar, dar princípio”, revela-se um ponto estratégico do romance, no qual estão dispostas as primeiras pistas de leitura da obra. Ele deve seduzir o leitor, chamar a atenção deste novo viajante para as surpresas que o aguardam nas próximas páginas, de modo que é possível destacar seu valor anunciativo, como declara Andrea del Lungo, em sua obra intitulada *L'incipit romanesque* (2003):

Todo começo romanesco é uma tomada de posição; um momento decisivo - e muitas vezes difícil para o escritor - cujos desafios são múltiplos, pois ele deve legitimar e orientar o texto, dar indicações genéricas e estilísticas, construir um universo ficcional, fornecer informações sobre a história: em resumo, dirigir a leitura. Em outras palavras, para o leitor, o começo é uma armadilha: o limiar enigmático da ficção, a passagem para um território desconhecido, a entrada em um novo espaço linguístico, o *incipit* inevitavelmente exige a adesão do leitor à palavra do texto, além de uma

implicação emotiva no universo romanesco (2003, p. 4, tradução minha)¹⁰³.

Ora, esse território desconhecido revela-se uma verdadeira armadilha para o leitor na medida em que instaura com este uma espécie de contrato de leitura, firmado na autoridade da palavra de um narrador que busca nos envolver a todo instante. De modo que toda sua construção é fundamentada sobre esse jogo de poder entre essas duas instâncias que “acabaram de se conhecer”. Trata-se da tomada da palavra por um ilustre desconhecido, ponto que levanta a questão da arbitrariedade do início, cujo discurso será legitimado no *tempo*.

Soma-se a isso sua função informativa, uma vez que ele fornece os dados iniciais da narrativa respondendo, se não todas, ao menos algumas das seguintes questões: quem? Quando? Onde? O que? Como? Por que? Resta-nos deslindar tais questionamentos na *Recherche*, além de refletir sobre as transformações operadas no texto por meio da tradução.

Comumente, considera-se constitutivo do *incipit* apenas a primeira frase da obra, que no caso da *Recherche* seria “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”. Porém, ele pode estender-se além desse limite, abarcando uma sequência textual mais longa, como, por exemplo, as primeiras frases ou o primeiro parágrafo. Para fins da análise aqui desenvolvida, limitar-me-ei às duas primeiras frases do romance, com alusões à continuação do parágrafo, quando necessário. Contudo, embora este trabalho se dedique ao estudo da primeira tradução da *Recherche*, publicada pela editora Globo entre os anos 1948 e 1957, acredito ser de extrema importância conhecer outras traduções da obra, não somente de língua portuguesa, mas de todas que me é dado conhecer, de modo a verificar possíveis soluções para os problemas que a obra suscita ao tradutor, razão pela qual optei por inserir, igualmente, no quadro comparativo a seguir, a retradução de Fernando Py, escritor-tradutor que realizou a proeza de traduzir integralmente a *Recherche*,

¹⁰³ « *Tout commencement romanesque est une prise de position; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire: bref, diriger la lecture. Autant dire que, pour le lecteur, le commencement est un piège: seuil énigmatique de la fiction, passage dans un territoire inconnu, entrée dans un espace linguistique nouveau, l'incipit demande inéluctablement l'adhésion du lecteur à la parole du texte, ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque* » (2003, p. 4).

nos anos 90. Vejamos, agora, o trecho em destaque e suas respectivas traduções brasileiras:

Quadro 1- Proust, 1919, p. 9 / Quintana, 1948, p. 11 / Py, 2004, p. 21

PROUST, 1919, p. 9	QUINTANA, 1948, p. 11	PY, 2004, p. 21
<i>Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors."</i>	DURANTE muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: "Adormeço"	Durante muito tempo, deitava-me cedo. Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: "Vou dormir".

Fonte: Elaborado pela autora.

Sabe-se hoje, graças à divulgação dos manuscritos da *Recherche* e aos estudos genéticos sobre os famosos *cahiers*, que Proust teve grandes dificuldades em estabelecer a versão final do *incipit* de seu romance, como recorda Sostero: "*Les brouillons ont révélé combien ce départ du récit en coïta à l'écrivain*" (2015, p. 257). Dentre todas as hesitações, alterações, acréscimos e apagamentos, é possível perceber, sobretudo, que os problemas suscitados pelo *incipit* de *Du côté de chez Swann*, nos rascunhos, advêm, em sua grande maioria, de escolhas discursivas ligadas aos valores verbais e aspectuais da frase (cf. SOSTERO, 2015, p. 266).

Centenas de páginas já foram dedicadas à análise do famoso *incipit* da *Recherche*¹⁰⁴, não somente pelo viés da crítica literária, como também sob perspectiva comparatista, no âmbito da Tradutologia e dos Estudos da Tradução, de modo a refletir sobre as transformações operadas pelos tradutores em diversas línguas, como é o caso de Françoise Wuilmart (2015), que analisou as traduções alemãs da obra, André Joly e Dairine Ní Chellaigh (2015), ambos estudiosos das versões inglesas, Ramon Lladò (2015), autor de um estudo sobre a tradução do *incipit* em catalão e em espanhol, ou ainda Jacqueline Courier-Brière (2015), autora de um trabalho sobre as traduções árabes da *Recherche*, entre outros. Todavia, desconheço a existência de trabalhos que

¹⁰⁴ Como ressalta Christopher Prendergast: "*The question of how to translate the peculiarly constructed opening sentence of A la recherche ("Longtemps je me suis couché de bonne heure") has become something of a party game*" (PRENDERGAST, 1993, p. 21).

abordem tal tema sob a perspectiva da tradução no Brasil, de modo a verificar as transformações linguísticas operadas pelos tradutores brasileiros da *Recherche*, razão pela qual pretendo fazê-lo aqui.

Como dito anteriormente, grande parte do debate sobre a construção do *incipit* da *Recherche* diz respeito à escolha dos tempos verbais utilizados por Proust. Porém, antes de pensar sobre o tempo verbal, cabe refletir sobre o advérbio de abertura da obra, destacado na frase pelo uso da vírgula: “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”. Embora Proust faça um uso extremamente irregular da pontuação, privilegiando outros sinais, tais como o travessão, ponto e vírgula, hífen, parênteses, ou então dispensando qualquer pontuação, como ocorre muitas vezes, deparamo-nos, logo na primeira frase do romance, com uma vírgula destacando a primeira palavra da obra, o que divide o *incipit* em duas partes. O advérbio inicial, “*longtemps*”, ressoa cerca de três mil páginas adiante, fazendo eco com o *excipit* da obra: “[...] *plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps*” (PROUST, 1927, p. 261, grifo meu), cuja função é fechar o ciclo, unindo as duas pontas do romance, que pareciam que não se encontrariam jamais, de modo que o aspecto sonoro dessas duas frases ocupa um espaço privilegiado na escolha do autor. Porém, mesmo que o tradutor (e, nesse caso, os tradutores) reconheça(m) tais particularidades, perceba(m) o eco criado entre “*longtemps*” e “*le temps*”, o desafio por eles enfrentado é (re)criar na língua-alvo seus aspectos semânticos, sonoros e sintáticos.

Mario Quintana precisou recorrer à locução adverbial “durante muito tempo” para traduzir o sintético advérbio francês “*longtemps*”, assim como Fernando Py. Apesar de alongar a frase, que passa de um verso dissílabo para um hexassílabo, trata-se de uma escolha inevitável, considerando-se a inexistência de um advérbio único que expresse a visão do tempo em termos de duração, como o faz “*longtemps*”. Ao analisar traduções do *incipit* para outras línguas, é possível perceber a utilização de procedimentos semelhantes aos brasileiros para a tradução do advérbio de abertura, como ocorre com as versões inglesas, tanto a de Scott Moncrieff, intitulada *Swann's way* (1922), primeiro volume de *Remembrance of Things Past*, que propôs a tradução: “*For a long time I would go to bed early. Sometimes, the candle barely out, my eyes closed so quickly that I did not have time to tell myself: “I'm falling asleep”*”, quanto à recente tradução inglesa coletiva, que ganhou o novo título *In Search of Lost Time*, cujo primeiro volume foi traduzido pela escritora-tradutora Lydia Davis, sob o título *The Way by Swann's* (2002), em que

constatamos algumas alterações significativas: “*For a long time, I went to bed early. Sometimes, my candle scarcely out, my eyes would close so quickly that I did not have time to say to myself: “I’m falling asleep”*”. Como vê-se, além das modificações concernentes aos tempos verbais utilizados, Lydia Davis insere a vírgula após o sintagma preposicional “*for a long time*”, recompondo, assim, a estrutura dística do texto-fonte. Além disso, há, nas traduções inglesas, um ponto favorável no que concerne à proximidade no plano sonoro entre “*longtemps*” e “*long time*”.

Por sua contiguidade com a língua portuguesa, o espanhol pode servir de referência em busca de outras possibilidades de tradução, razão pela qual busquei conhecer, igualmente, as traduções existentes em língua espanhola. Pedro Salinas, autor da primeira tradução da *Recherche* no mundo, realizada em 1920, de modo que Proust teve a oportunidade de ver sua obra desbravar terras espanholas, ofereceu a seguinte tradução: “*Mucho tiempo he estado acostándome temprano*”. Já a tradutora argentina Estela Canto (2000) propôs uma tradução cuja estrutura inicial é mais próxima das versões brasileiras: “*Durante mucho tiempo me acosté temprano*”. Ao passo que Carlos Manzano (2000) manteve a mesma tradução de Estela Canto, contentando-se em acrescentar a vírgula que destacava o advérbio temporal do texto-fonte: “*Durante mucho tiempo, me acosté temprano*”. Ora, basta essa breve comparação com traduções de outras línguas, tanto de origem românica quanto germânica ocidental, como o espanhol e o inglês, para perceber que a natureza dos distanciamentos encontrados não advém simplesmente de escolhas estilísticas dos tradutores, mas de dificuldades inerentes às línguas das quais se traduz, como aponta Sostero:

Sabemos que as línguas românicas em geral, e o francês em particular, são caracterizadas por um sistema temporal particularmente refinado, uma vez que ele é capaz de expressar diferentes aspectos sob os quais considerar o processo expresso por um verbo ou nome de ação: sua duração, seu início e fim, sua perspectiva em relação a estes limites, sua iteração, sua intermitência ou sua continuidade, sua realização, sua anterioridade ou posterioridade em relação a outro ponto temporal, que este próprio esteja situado no passado, no presente ou no futuro. Eis uma riqueza da língua francesa que inflige a certas línguas não românicas verdadeiras quadraturas do

círculo. O que não significa que o milagre da boa tradução não aconteça, mas demandará mais atenção do tradutor e, sem dúvida, uma certa liberdade tomada em relação à morfossintaxe pelo viés, totalmente legítimo, de transposições gramaticais (SOSTERO, 2015, p. 265, tradução minha)¹⁰⁵.

No que concerne às traduções brasileiras, soma-se à dificuldade inicial com relação ao advérbio “*longtemps*”, a questão dos tempos verbais, outro tema polêmico quando se trata do *incipit*, como ressalta Françoise Wuilmart ao afirmar que “*Le premier écueil pour tout traducteur soucieux de maintenir dans sa version cette première fondation de la cathédrale proustienne réside dans l’emploi des temps*” (2015, p. 301). Isso porque Proust decide utilizar na frase inicial de seu romance um verbo no *passé composé* (“*je me suis couché de bonne heure*”), tempo extremamente raro na obra, ao invés de optar pelo *imparfait* “*je me couchais de bonne heure*” ou ainda um *passé simple* (“*je me couchai de bonne heure*”), procedimento típico da frase proustiana, como ressalta Sostero (2015, p. 266) ao afirmar que a frase de Proust coloca em jogo o presente e o passado, o real e o imaginário, o pontual e o universal, o singulativo e o iterativo.

Já no que concerne ao *incipit*, Ramon Lladò ressalta a estranheza de tal escolha, uma vez que:

O *incipit*, longe de apresentar uma construção narrativa clássica com o uso do passado simples ou do imperfeito, abre, pelo contrário, com uma ambiguidade temporal. Ocorre desde o início uma falsa conexão entre discurso e narrativa por uma

¹⁰⁵ « *On sait que les langues romanes en général, et le français en particulier, se caractérisent par un système temporel particulièrement raffiné, puisqu’il est en mesure d’exprimer différents aspects sous lesquels considérer le procès exprimé par un verbe ou nom d’action: sa durée, son commencement et sa fin, sa perspective par rapport à ces bornes, son itération, son intermittence ou sa continuité, son accomplissement, son antériorité ou postériorité relative à un autre point temporel, que celui-ci soit situé lui-même dans le passé, dans le présent ou dans le futur. Voilà bien une richesse de la langue française qui inflige à certaines langues d’autres familles que romanes de véritables quadratures du cercle. Ce qui ne veut pas dire que le miracle de la bonne traduction n’advient pas, mais il demandera au traducteur un surcroît de génie, et sans doute une certaine liberté prise à l’égard de la morphosyntaxe par le biais, tout légitime, de transpositions grammaticales* » (SOSTERO, 2015, p. 265).

espécie de interferência do oral no cerne da narrativa. De fato, o passado composto é uma das formas privilegiadas do discurso, enquanto o passado simples seria o tempo destinado à narrativa (LLADÒ, 2015, p. 307, tradução minha)¹⁰⁶.

Contudo, Proust não busca com isso construir uma narrativa oralizada, embora a oralidade seja um componente relevante de sua obra, como veremos ao tratar do ritmo traduzido, mas sim edificar o Tempo da criação de modo que ele pudesse receber os acontecimentos da vida do Narrador dentro de sua própria temporalidade, que se inicia com a sucessão de um *passé composé* extratemporal, seguido de uma série de *imparfaits*, como vemos no trecho estendido do *incipit*:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors". Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant défaire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu partie culier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint (PROUST, 1919, p. 9).

De acordo com Lladò, é justamente esse aparente conflito entre os termos do *incipit* que compõe o estilo proustiano: "*Dans la contradiction entre la temporalité indiquée par 'longtemps' et celle indiquée par 'Je me suis couché' réside la technique narrative particulière de Proust*" (2015, p. 312).

¹⁰⁶ « *L'incipit, loin de présenter une construction narrative classique avec l'usage du passé simple ou l'imparfait, ouvre au contraire sur une ambiguïté temporelle. Il se produit d'emblée sur un faux raccord entre discours et récit par une sorte d'immixtion de l'oral au cœur du récit. Effectivement, le passé composé est une des formes privilégiées du discours, alors que le passé simple serait le temps consacré du récit* » (LLADÒ, 2015, p. 307).

Quintana, por sua vez, faz uso de um imperfeito na tradução, como vemos no trecho “DURANTE muito tempo, costumava deitar-me cedo”, ao passo que Fernando Py propõe a versão mais enxuta: “Durante muito tempo, deitava-me cedo”, mais próxima do texto-fonte, uma vez que deixa a cargo do imperfeito “deitava-me” a função de transmitir o hábito do Narrador, enquanto Quintana acrescenta o verbo “costumava” para tanto. A sequência do *incipit* apresenta outro tempo verbal, a saber, o *participe passé*, na frase “*Parfois, à peine ma bougie éteinte mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: 'Je m'endors'*”, o qual Quintana traduz por “Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’” fazendo, novamente, uso do imperfeito, ao passo que Fernando Py opta por manter o tempo do texto-fonte e oferece a tradução “Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Vou dormir’”. E, finalmente, para completar a pluralidade dos tempos verbais do *incipit*, temos o tempo presente no trecho “*je m'endors*”, traduzido de duas maneiras distintas pelos escritores-tradutores brasileiros, a saber, “adormeço”, na tradução de Quintana, que optou por manter o presente do texto-fonte, embora essa opção suscite um questionamento quanto ao registro linguístico do trecho, uma vez que uma criança dificilmente utilizaria o verbo “adormecer” no tempo presente para indicar a chegada do sono, enquanto Fernando Py propôs o futuro próximo “vou dormir”, diferente do texto-fonte, porém mais adequado ao registro linguístico de uma criança, se comparado com “adormeço”. De modo que, dos quatro tempos verbais do *incipit*, o *passé composé*, *participe passé*, *imparfait* e *présent*, Quintana reduz para dois, o imperfeito e o presente, ao passo que Fernando Py faz uso de três, o imperfeito, o particípio passado e o futuro próximo, apresentando cada um sua leitura particular do trecho, as quais permitem destacar duas tendências tradutórias distintas, que representam, de certa forma, o pensamento dicotômico tradicional que distingue a letra e o espírito do texto. Trata-se de um pensamento de origens bíblicas, representado pelo célebre adágio de São Paulo, da Epístola aos Coríntios II, 3, 6: “*littera enim occidit, spiritus autem vivificat*” (A letra mata, mas o espírito vivifica). Enquanto Quintana propõe uma tradução mais afastada da letra, voltada para o “espírito”, de modo a construir uma frase que soe mais homogênea em português, Fernando Py esforça-se por reproduzir as particularidades linguísticas do texto-fonte, dando maior atenção aos tempos verbais, ao léxico, etc., atendendo, assim, às expectativas da retradução, como assinala Robert Kahn ao dizer que “*retraduire est véritablement un acte d'actualisation*

d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture" (2010, p. 14).

De modo que essa breve análise do *incipit*, apenas o ponto inicial de um longo romance de mais de duas mil páginas, nos fornece pistas preliminares acerca da prática tradutória de Quintana que serão verificadas no decorrer da pesquisa com o intuito de identificar a uniformidade linguística de uma tradução coletiva. Para tanto, as categorias de análise preestabelecidas e previamente citadas serão examinadas em cada volume da *Recherche*, a fim de detectar as vozes dos escritores-tradutores e examinar o modo como se dá esse diálogo de escritores por meio da tradução.

Para dar sequência à análise, cabe levantar uma questão que interfere na construção e no entendimento da obra como um todo, uma vez que elimina do romance um aspecto que lhe é constitutivo, como é o caso dos comentários linguísticos proferidos pelo Narrador referentes à fala de certas personagens, como Françoise, por exemplo, que são sistematicamente suprimidos do ciclo quintaniano, ou seja, dos quatro primeiros volumes da *Recherche*, e que reaparecem, como veremos, nos volumes traduzidos por Bandeira, Drummond e Lucia Miguel Pereira. Trata-se dos diversos apagamentos pontuais de pequenos trechos da obra, de natureza vária, mas que levaram a uma diminuição expressiva do número de páginas do primeiro volume, por exemplo, que passou de 386 no texto-fonte a 349 na tradução, mesmo considerando a disposição gráfica da tradução, que desincorporou todos os diálogos do texto, destacando-os com o uso do travessão, da maneira tradicional, o que aerou e alongou demasiadamente o texto final, como podemos verificar no trecho a seguir:

Quadro 2 - Proust, 1913, p. 111 / Quintana, 1948, p. 105

PROUST, 1913, p. 111	QUINTANA, 1948, p. 105
<i>Et le dimanche suivant, une révélation d'Eulalie – comme ces découvertes qui ouvrent tout d'un coup un champ insoupçonné à une science naissante et qui se traînent dans l'ornière – prouvait à ma tante qu'elle était, dans ses suppositions, bien au-dessous de la vérité. "Mais Françoise doit le savoir maintenant que vous y avez donné une voiture". – "Que je lui ai donné une voiture !" S'écriait ma tante. – "Ah ! Mais je ne</i>	E no domingo seguinte, uma revelação de Eulália – como essas descobertas que abrem de súbito um insuspeitado campo a uma ciência nova que até então se arrastava na rotina – vinha provar à minha tia que ela estava muito aquém da verdade nas suas hipóteses. Mas Francisca “quem deve saber... – dizia Eulália. – Agora que a senhora lhe deu um carro. Que lhe dei um carro! Exclamava

<p><i>sais pas, moi, je croyais, je l'avais vue qui passait maintenant en calèche, fière comme Artaban, pour aller au marché de Roussainville. J'avais cru que c'était Mme Octave qui lui avait donné."</i></p>	<p>minha tia. Ah! Não sei, eu pensava ... mas como a via passar agora de caleche, orgulhosa como Artaban, para ir ao mercado de Roussainville... Eu pensava que tinha sido a senhora que...</p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

No excerto acima, é possível destacar dois aspectos relevantes do projeto estético da obra de Proust e que ganharam novos contornos na primeira tradução brasileira. Primeiramente, tem-se a questão da disposição gráfica do texto, que passa de uma apresentação compacta no texto-fonte, cujo conteúdo é comumente concentrado em longos parágrafos, aos quais são incorporados os diálogos, criando, com isso, um bloco textual denso, que correspondia ao desejo de Proust de publicar um texto único e corrido, sem espaços em branco, sem divisões em tomos, ou de qualquer natureza, como revela em entrevista a Élie-Joseph Bois, para o jornal *Le Temps*, no dia 13 de novembro de 1913, no qual aponta sua insatisfação com as divisões realizadas na Recherche quando da publicação da obra por Grasset:

Publico apenas um volume, *Du côté de chez Swann*, de um romance cujo título geral será *À la Recherche du temps perdu*. Eu gostaria de publicar tudo junto; mas já não se publica obras em vários volumes. Eu me sinto como alguém que tem uma tapeçaria grande demais para os apartamentos atuais e que foi forçado a cortá-la (PROUST, 1913, n. p. tradução minha)¹⁰⁷.

De modo que toda a organização gráfica do texto corresponde a um projeto estético do autor, que buscou com isso transmitir o poder de uma escrita ininterrupta, fruto de um intenso fluxo de consciência, que forneceu um ritmo único à sua obra, o qual possui o ímpeto de tirar o fôlego de seu leitor, regendo-o à sua guisa. Conforme aponta Isabelle

¹⁰⁷ « *Je ne publie qu'un volume, Du côté de chez Swann, d'un roman qui aura pour titre général À la Recherche du temps perdu. J'aurai voulu publier le tout ensemble; mais on n'édite plus d'ouvrages en plusieurs volumes. Je suis comme quelqu'un qui a une tapisserie trop grande pour les appartements actuels et qui a été obligé de la couper* » (PROUST, 1913, n.p).

Serça, autora da obra intitulada *Les coutures apparentes de la Recherche* (2010):

Tornando-se seu próprio editor na Grasset, Proust é um tipógrafo meticuloso, extremamente preocupado com o layout. [...] Proust não é indiferente à apresentação de seu texto; essa preocupação com uma apresentação "compacta", mesmo que esteja relacionada a uma intenção de ganhar espaço, responde a uma escolha estética de sua parte (SERÇA, 2010, p. 27, tradução minha)¹⁰⁸.

Portanto, como consequência de uma escolha estética de Marcel Proust, tal particularidade não pode ser vista como mero capricho do autor, ou então fruto de uma decisão editorial que lhe teria sido imposta, pelo contrário, sabe-se, através das cartas trocadas com seus editores, que Proust foi seu próprio editor, como sublinha Serça, no trecho acima, de modo que tudo o que constitui os quatro primeiros tomos, os quais foram publicados com o autor em vida, possuem motivação estética e provém de decisões autorais postas e discutidas com os editores.

O autor expõe sua insatisfação com a interferência editorial¹⁰⁹ praticada no que diz respeito à apresentação do texto na página, o qual foi aerado pelo tipógrafo com o intuito de torná-lo menos denso, de mais fácil absorção pelo leitor, respondendo, igualmente, a um hábito editorial, conforme aponta Marcel Proust. Todavia, o autor ressalta a importância relativa dos diálogos tomados à parte, indicando, por sua vez, sua intenção de absorvê-los na continuidade do texto, através do uso do travessão e das aspas, onde de fato se efetuará sua expressividade plena. No que concerne à primeira tradução brasileira, a

¹⁰⁸ « Devenu son propre éditeur chez Grasset, Proust s'avère un typographe minutieux, extrêmement soucieux de la mise en page. [...] Proust n'est pas indifférent à la présentation de son texte; ce souci d'une présentation "compacte", même s'il n'est pas sans rapport avec la préoccupation de gagner de la place, répond à un choix esthétique de sa part » (SERÇA, 2010, p. 27).

¹⁰⁹ Isabelle Serça, em estudo sobre os cortes da *Recherche*, já apontou o desacordo entre as escolhas dos escritores e a imposição dos editores no que concerne à pontuação: "Objet de guerre entre éditeurs et écrivains, déjà George Sand plaidait pour le respect du choix des écrivains: les positions sont claires, d'un côté les imprimeurs, pour qui la ponctuation procède la grammaire, de l'autre un auteur romantique, pour qui la ponctuation doit se plier aux exigences du style" (SERÇA, 2010, p. 35).

opção adotada foi a de aerar o texto, desincorporando os diálogos e destacando-os através do travessão, como vemos no exemplo acima. Porém, por falta de informações referentes ao processo tradutório de cada um dos escritores-tradutores envolvidos, os quais pouco se manifestaram a respeito, torna-se impossível apontar a natureza de tais modificações, sejam elas realizadas pelos escritores-tradutores ou impostas pelos editores da Globo, razão pela qual limito-me a apontar tal divergência, sem para tanto atribuí-la aos escritores-tradutores.

Além da questão do destaque dos diálogos, há, no exemplo anteriormente citado, outro ponto que merece atenção especial, a saber, a pontuação da obra. Como dito há pouco, Proust fazia um uso particular da pontuação, sem seguir regras gramaticais de qualquer natureza, além de priorizar certos sinais alternativos em detrimento da vírgula, como por exemplo, ponto e vírgula e travessão. Ademais, sabe-se, através de cartas trocadas com editores e amigos, da aversão de Proust ao uso de reticências, como podemos verificar no tom do pedido feito a seu editor quando da publicação de trechos de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* na revista da NRF, em 1919: "*Vous métriez aussi, comme j'ai horreur des points de suspension: 'Les points de suspension ne sont pas de l'auteur mais de la Rédaction de la Revue qui remplace par eux les passages que la brièveté du numéro l'oblige de supprimer*"¹¹⁰ De fato, é extremamente raro o uso de reticências na *Recherche*, cujo uso limita-se à fala de certas personagens e jamais utilizado pelo Narrador.

Contudo, Quintana faz uso regular de tal pontuação em diversas ocasiões ao longo dos quatro volumes que traduziu, nos quais substitui determinados trechos da obra pelas reticências, ou então utiliza-as para atribuir à fala de determinada personagem, ou até mesmo do Narrador, uma expressão de incerteza, de hesitação, como veremos nos exemplos aqui destacados, retirados dos quatro primeiros volumes. Além do exemplo anteriormente citado, que reproduzo a seguir a fim de apontar, agora, a inclusão das reticências, selecionei, ao acaso, pois são muitos, alguns trechos dos outros livros do ciclo quintaniano, nos quais aparecem as reticências:

¹¹⁰ *Corr.*, t. XVIII, p. 185 [carta de 25 ou 26 de abril de 1919]. In: SERCA, Isabelle. *Les coutures apparentes de la Recherche*. Paris: Honoré Champion, 2010. p. 29.

Quadro 3 - Proust, 1913, p. 111 / Quintana, 1948, p. 105

PROUST, 1913, p. 111	QUINTANA, 1948, p. 105
<p><i>Et le dimanche suivant, une révélation d'Eulalie – comme ces découvertes qui ouvrent tout d'un coup un champ insoupçonné à une science naissante et qui se traînaient dans l'ornière – prouvait à ma tante qu'elle était, dans ses suppositions, bien au-dessous de la vérité. “Mais Françoise doit le savoir maintenant que vous y avez donné une voiture”. – “Que je lui ai donné une voiture !” S'écriait ma tante. – “Ah ! Mais je ne sais pas, moi, je croyais, je l'avais vue qui passait maintenant en calèche, fière comme Artaban, pour aller au marché de Roussainville. J'avais cru que c'était Mme Octave qui lui avait donné.”</i></p>	<p>E no domingo seguinte, uma revelação de Eulália – como essas descobertas que abrem de súbito um insuspeitado campo a uma ciência nova que até então se arrastava na rotina – vinha provar à minha tia que ela estava muito aquém da verdade nas suas hipóteses. Mas Francisca “quem deve saber... – dizia Eulália. – Agora que a senhora lhe deu um carro. Que lhe dei um carro! Exclamava minha tia. Ah! Não sei, eu pensava ... mas como a via passar agora de caleche, orgulhosa como Artaban, para ir ao mercado de Roussainville... Eu pensava que tinha sido a senhora que...</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, Quintana insere as reticências em quatro ocasiões, nas quais Proust faz uso de vírgula ou ponto final, para indicar a hesitação na fala de Eulalie, além de substituir o trecho final, suprimido da tradução de Quintana. Já no exemplo seguinte, retirado de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Quintana marca a expectativa da Sra. Swann ante à degustação dos doces oferecidos à Sra. Cottard com o uso das reticências:

Quadro 4 - Proust, 1919, p. 152 / Quintana, 1951, p. 141

PROUST, 1919, p. 152	QUINTANA, 1951, p. 141
<p><i>Vraiment vous ne vous laissez pas tenter, ajoutait Mme Swann et tout en tendant une assiette de gâteaux: Vous savez que ce n'est pas mauvais du tout ces petites saletés- là. Ça ne paye pas de mine, mais goûtez-en, vous m'en direz des nouvelles.</i></p>	<p>E então, não se deixa tentar? – acrescentava a Sra. Swann, estendendo-lhe um prato de doces. – Sabe que não são de todo más essas porcariazinhas? O aspecto não ajuda, mas prove que há de ver...</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao passo que no próximo exemplo, tomado do terceiro volume, *Le côté de Guermantes*, a inserção das reticências não corresponde a um desejo de reproduzir uma dúvida de determinada personagem, tampouco substitui um trecho excluído pelo tradutor:

Quadro 5 - Proust, 1920, p. 103 / Quintana, 1953, p. 85

PROUST, 1920, p. 103	QUINTANA, 1953, p. 85
<i>Si j'avais le temps de te raconter à ce point de vue les guerres de Napoléon, je t'assure que ces simples mouvements classiques que nous étudions, et que tu nous verras faire en service en campagne, par simple plaisir de promenade, jeune cochon; non, je sais que tu es malade, pardon!</i>	Se tivesse tempo de contar-te sob este ponto de vista as guerras de Napoleão, asseguro-te que estes simples movimentos clássicos que nós estudamos e que nos verás executar no campo, quando ali estiveres, seu tunante, pelo simples gosto de passear... não, eu sei que estás doente, perdoa...

Fonte: Elaborado pela autora.

Trata-se de uma passagem na qual Robert de Saint-Loup responde aos questionamentos do Narrador acerca do efeito estético da arte militar, apontando semelhanças entre as práticas bélicas napoleônicas e as de seu regimento. Antes de concluir seu pensamento, Saint-Loup convida-o a verificar tais equivalências na ocasião de um passeio no campo onde seu batalhão estará a trabalho, todavia, retrata-se ao recordar da fragilidade da saúde de seu amigo, que o impossibilita de fazer longas caminhadas. Quintana, porém, substitui o tom enfático da fala de Saint-Loup, representado pelo ponto de exclamação em fim de frase, pelas hesitantes reticências.

Finalmente, no último exemplo selecionado com a intenção de expor a tendência tradutória de Quintana em suspender certos pensamentos de personagens através do uso das reticências, trago um excerto retirado do último livro do ciclo quintaniano da tradução, a saber, *Sodome et Gomorrhe*. Neste trecho, o Dr. Cottard rejubila-se com a pontualidade do trem que os levaria à casa dos Verdurin:

Quadro 6 - Proust, 1922, p. 109 (livro II) / Quintana, 1954, p. 214

PROUST, 1922, p. 109 (livro II)	QUINTANA, 1954, p. 214
<i>Pendant les premières secondes où le petit groupe se fut engouffré dans le wagon je ne pus même pas parler à Cottard, car il était suffoqué, moins d'avoir couru pour ne pas manquer le train, que par l'émerveillement de l'avoir attrapé si juste. Il en éprouvait plus que la joie d'une réussite, presque l'hilarité d'une joyeuse farce. "Ah! elle est bien bonne! dit-il quand</i>	Durante os primeiros segundos em que o pequeno grupo se engolfou no vagão, não pude sequer falar com Cottard, pois ele estava sufocado, menos por haver corrido para não perder o trem do que pelo encantamento de havê-lo apanhado tão a tempo. Sentia com isso mais do que a alegria de um êxito, quase que a hilaridade de uma boa farsa:

<i>il se fut remis. Un peu plus! nom d'une pipe, c'est ce qui s'appelle arriver à pic!"</i>	Ah! É muito boa! – disse ele, depois que se refez. – um pouco mais...! Caramba! É o que se chama chegar a talho de foice!
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa ocasião, Quintana insere as reticências na fala do Dr. Cottard para sugerir uma possível sequência no pensamento desenvolvido pela personagem. A excitação deste, ilustrada pelo ponto de exclamação no texto-fonte, é substituída pela incerteza da continuação da fala, que assume com as reticências um provável desdobramento. Ora, parece-me que o caráter sugestivo das reticências reflete muito mais o estilo quintaniano que o proustiano, como revela o próprio Quintana em um poema intitulado, não por acaso, “Os leitores de Proust”:

Marcel Proust não tem entrelinhas, explica tudo, sufoca o leitor, não o deixa respirar, não o deixa pensar.

No entanto, não escrevia para o grande público... Pois só o grande público é que gosta que um autor pense por ele.

Pergunta-se: os proustianos serão mesmo uma elite de leitores? (2005, p. 708)

Neste poema, Quintana expõe, com o tom irônico e as reticências que lhe são próprios, o que parece ser a maior inconsonância entre seu estilo e o do autor da *Recherche*: a pulsão da palavra, a obsessão proustiana por dizer *tudo*, por explorar ao máximo a mente humana, o Tempo, o espaço, por meio da palavra, ao contrário de Quintana, que prefere o subentendido, o implícito, a sugestão, que têm nas reticências seu maior instrumento. Assim, sua tendência em inseri-las constantemente na tradução da *Recherche*, bem como em sua obra poética, como o faz, entre outros, no próprio poema “Os leitores de Proust”, revela a presença da voz do escritor-tradutor entrelaçada à de Proust. Como ressalta Theo Hermans (1996, p. 33), a voz do tradutor pode ser identificada de duas maneiras: através da comparação com o texto-fonte, cujo cotejo evidenciará as manipulações textuais operadas pelo tradutor, ou pela simples leitura da tradução, procedimento que pode parecer mais penoso, menos evidente, mas que também produz resultados concretos. Ao longo deste trabalho, serão apresentados tanto os casos em que é necessário o cotejo com o texto-fonte, quanto aqueles

em que a simples leitura das traduções basta para identificar a voz do escritor-tradutor, como ocorre com os episódios das reticências que, de tão utilizadas por Quintana, passaram a ser como uma espécie de marca de sua poesia, como sugere Augusto Meyer ao falar do reconhecimento da voz do autor em seus livros: “Especialmente no *Aprendiz de feiticeiro*, se aguço o ouvido da saudade, ouço a genuína voz de Mario Quintana, grave e pungente; mais que nos sonetos, mais que nas canções; e sem dúvida mais que nas deliciosas reticências do *Sapato florido* (MEYER, 2005, p. 48).

A alusão às “deliciosas reticências” de Quintana, que Augusto Meyer remete ao *Sapato florido*, encontram-se, igualmente, espalhadas entre todos seus livros, chegando até mesmo a se tornar matéria poética, como vemos em um dos quintanares do *Caderno H* (1973), intitulado “Reticências”, que mais tarde foi incorporado aos *Poemas para a infância* (2005), que reúne *O batalhão das letras*, *Lili inventa o mundo*, *Pé de pilão*, *Sapo amarelo* e *Sapato furado*, no qual o poeta explica que “As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho...” (2005, p. 286). Ou ainda em “Para uma história da Filosofia”, também do *Caderno H*, em que reitera enfaticamente a importância dos três pontos ao dizer que “A maior conquista do pensamento ocidental foi o emprego das reticências...” (2005, p. 314). A relevância e a dimensão dadas pelo poeta aos três pontinhos torna-se quase uma obsessão em sua obra, que Quintana converte em substância para sua criação, como verifica-se, igualmente, no texto intitulado “Achados e perdidos”, da obra *A Vaca e o Hipogrifo* (1977), onde lê-se a certa altura:

[...] Estão vendo? De que era mesmo que eu estava falando? Ah! era dos papéis escritos, extraviados, esquecidos.

Quem sabe lá como seriam bons!

Quanto a este, que tive o cuidado de não perder, o melhor será colocar-lhe no fim os três pontinhos das reticências...

Ninguém sabe ao certo o que querem dizer reticências.

Em todo o caso, desconfio muito que esses três pontinhos misteriosos foram a maior conquista do pensamento ocidental... (2005, p. 537)

Neste trecho, Quintana reforça o valor das reticências para o pensamento ocidental, apontando-as como sua “maior conquista”, além

de realçar seu aspecto indefinido, enigmático, quase místico, ao afirmar que “ninguém sabe ao certo o que querem dizer as reticências”, razão pela qual elas exercem um fascínio particular sobre o poeta, que usou e abusou de sua força sugestiva, não somente sob a forma de pontuação, mas também como tema poético, como vimos nos textos precitados, nos quais as reticências tornam-se o centro do poema. De modo que é possível atribuir à voz do escritor-tradutor as diversas ocasiões nas quais surgem as reticências nas traduções dos quatro primeiros volumes. Outrossim, os pequenos apagamentos operados ao longo dos quatro livros, embora não identificáveis através da simples leitura da tradução, vêm, algumas vezes, acompanhados das reticências, o que indica a ruptura da fala das personagens, tornando mais fácil a identificação de uma provável continuação.

Todavia, certos apagamentos somente podem ser identificados e confirmados através do cotejo, como, por exemplo, nos trechos em que os cortes não vêm acompanhados de reticências. Como é o caso do excerto a seguir:

Quadro 7 - Proust, 1919, p. 306 / Quintana, 1948, p. 278

PROUST, 1919, p. 306	QUINTANA, 1948, p. 278
<p><i>Et, avisant avec intention, pour mieux manifester sa simplicité de grande dame, un petit siège sans dossier:</i> <i>– Tenez, ce pouf, c'est tout ce qu'il me faut. Cela me fera tenir droite. Oh! Mon dieu, je fais encore du bruit, je vais me faire conspuer.</i></p>	<p>E, escolhendo intencionalmente, para melhor manifestar a sua simplicidade de grande dama, um pequeno assento sem encosto: Veja esse pouf, é o que me serve. Fará com que eu fique direita. Oh! Meu Deus! Ainda estou fazendo barulho.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Quintana opta, nesta passagem, pelo apagamento de informações que julga desnecessárias ao entendimento da cena, como o faz com a declaração final da princesa de Laumes: “*je vais me faire conspuer*”, proferida após recusar o assento oferecido pela Sra. de Saint-Euverte, durante uma apresentação teatral. Ora, não se trata de um trecho que ofereça resistência à tradução, como é o caso de certas passagens que veiculam um conteúdo cultural específico e que necessitam de alguma explicação, de modo que a opção pela exclusão da informação deve-se mais a uma escolha estético-funcional do escritor-tradutor que a uma barreira linguística, uma vez que poderia ser traduzida por algo como “serei vaiada”, ou então como o fez Py, em uma tradução mais livre: “Veja, este *pouf* é tudo de que preciso. Vai me fazer ficar bem reta. Oh,

meu Deus, ainda faço barulho, *vou me cobrir de vergonha!*” (PY, 2004, p. 157, grifo meu). Todavia, Quintana renuncia à tradução desse trecho, assim como o faz em outras ocasiões semelhantes, nas quais a informação parece não condizer com a personagem que as profere, como ocorre com a possibilidade de uma princesa ser vaiada em pleno teatro. Ou então nas passagens em que o Narrador “explica tudo, sufoca o leitor”, detalhando em demasia o assunto do qual se discute, como o trecho a seguir, em que Mario Quintana optou por não especificar as áreas de conhecimento do Sr. Legrandin:

Quadro 8 - Proust, 1919, p. 66 / Quintana, 1948, p. 64

PROUST, 1919, p. 66	QUINTANA, 1948, p. 64
<i>C'était un de ces hommes qui, en dehors d'une carrière scientifique où ils ont d'ailleurs brillamment réussi, possèdent une culture toute différente, littéraire, artistique, que leur spécialisation professionnelle n'utilise pas et dont profite leur conversation.</i>	Era um desses homens que, fora de uma carreira científica em que aliás venceram brilhantemente, possuem uma cultura muito diversa, que sua especialização profissional não utiliza e de que se beneficia a sua conversação.

Fonte: Elaborado pela autora.

Com esses pequenos apagamentos pontuais, como o que ocorre com o trecho “*littéraire, artistique*”, o qual Quintana julga irrelevante para o entendimento da passagem e, por conseguinte, opta pela exclusão, deixando tais conhecimentos implícitos no trecho “uma cultura muito diversa”, vemos manifestar-se o caráter conciso do escritor-tradutor, em oposição à opulência proustiana. De modo que sempre que o escritor-tradutor considera determinada informação desnecessária, a tendência de Quintana é apagá-la, como ocorre no exemplo a seguir, em que a analogia feita pelo Narrador entre a interpretação de Berma e o gênio de Racine é eliminada da tradução:

Quadro 9 - Proust, 1920, primeiro volume, p. 44 / Quintana, 1953, p. 32

PROUST, 1920, primeiro volume, p. 44	QUINTANA, 1953, p. 32
<i>Telle interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie; par le génie de Racine?</i>	Assim, a interpretação da Berma era, em torno da obra, um segunda obra, vivificada também pelo gênio.

Fonte: Elaborado pela autora.

Embora se trate de um pequeno apagamento, este impede que o leitor identifique tal correspondência artística presente no texto-fonte. Todavia, há casos de apagamentos mais substanciais, por abarcarem segmentos mais longos, mas também por incidirem sempre sobre o mesmo tema, a saber, os comentários linguísticos, o que acaba por impedir o leitor da tradução de tomar conhecimento de determinados traços típicos da obra proustiana.

Nesse sentido, é possível citar alguns exemplos retirados do terceiro tomo da *Recherche, Le côté de Guermantes* (1920), nos quais Quintana opera apagamentos sistemáticos quando diante de trechos em que o Narrador tece qualquer comentário sobre a fala de certas personagens, como ocorre no trecho a seguir:

Quadro 10 - Proust, 1920, p. 201 / Quintana, 1953, p. 173

PROUST, 1920, p. 201	QUINTANA, 1953, p. 173
<p><i>Vraiment, elle a joué chez vous? Demanda M. d'Argencourt à la duchesse.</i></p> <p><i>Mais voyons, elle est venue réciter, avec un bouquet de lis dans la main et d'autres lis " su " sa robe. (Mme de Guermantes mettait, comme Mme de Villeparisis, de l'affectation à prononcer certains mots d'une façon très paysanne, quoiqu'elle ne roulât nullement les r comme faisait sa tante.)"</i></p>	<p>– Ela representou deveras na sua casa? – perguntou o Sr. de Argencourt à duquesa...</p> <p>– Ora, ela apareceu, para recitar, com um ramo de lírios na mão e outros lírios no vestido.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, em que o Sr. de Argencourt busca certificar-se junto à duquesa de Guermantes se a amante de Saint-Loup havia, de fato, representado um ato em sua casa, deparamo-nos com dois procedimentos típicos da tradução de Quintana. Primeiramente, podemos citar, mais uma vez, a inclusão das reticências na pergunta do Sr. de Argencourt. Todavia, por se tratar de um tema discutido anteriormente neste trabalho, limito-me a apontar recorrência de tal prática. Em segundo lugar, tem-se o apagamento do comentário proferido pelo Narrador acerca da forma como a Sra. de Guermantes pronunciava, assim como a Sra. de Villeparisis, certas palavras com um sotaque campônio. Como é possível notar no quadro acima, o parêntese linguístico é completamente eliminado, restando da frase apenas a informação essencial: “– Ora, ela apareceu, para recitar, com um ramo

de lírios na mão e outros lírios no vestido”. Embora o conteúdo eliminado esteja diretamente relacionado a particularidades da língua francesa, é possível *transcriber* o trecho em questão, de modo a expressar a ideia contida no texto-fonte adaptada à nossa realidade linguística, como o faz Py em sua retradução, na qual propõe a seguinte tradução para o trecho: “– Ora, ela veio recitar, com um buquê de lírios na mão e outros lírios “sôbe” o vestido. (A Sra. de Guermantes, como a Sra. de Villeparisis, afetava pronunciar certos vocábulos de modo bastante provinciano, embora de forma alguma rolasse os rr como sua tia.)” (PY, 2004, p. 188-189). Com isso, é possível constatar que enquanto Quintana opta pelo apagamento do comentário linguístico:

Fernando Py posiciona-se pela tradução integral do mesmo, adaptando a forma modificada da preposição “sur”, no texto-fonte transformada em “su”, transcrição fonética da forma como a palavra era pronunciada pela Sra. de Guermantes, por “sôbe”, reconstruindo, em sua tradução, não somente o conteúdo previamente assinalado, mas também sua expressão (SANTOS; ROMANELLI, 2016, p. 279).

A fim de ilustrar a recorrência de tal procedimento por parte de Quintana, cito outro exemplo, também retirado do terceiro livro:

Quadro 11 - Proust, 1920, p. 215 / Quintana, 1953, p. 185

PROUST, 1920, p. 215	QUINTANA, 1953, p. 185
<i>D'autant plus que Fezensac est malade, ce sera Duras qui mènera tout, et vous savez s'il aime à faire des embarras, dit le duc qui n'était jamais arrivé à connaître le sens précis de certains mots et qui croyait que faire des embarras voulait dire faire non pas de l'esbroufe, mais des complications.</i>	Tanto mais que Fezensac está doente, Duras presidirá a eleição, e bem sabem como ele gosta de complicações.”

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, o comentário linguístico refere-se ao duque de Duras, personagem secundária da obra que, de acordo com o Narrador, desconhecia o sentido exato de determinadas palavras e expressões da língua francesa, como constatamos no trecho “*dit le duc qui n'était jamais arrivé à connaître le sens précis de certains mots*”, apontando,

nesta ocasião, a má utilização da expressão “*faire des embarras*”. Como vemos, todo o comentário linguístico proferido pelo Narrador é sintetizado na frase “e bem sabem como ele gosta de complicações”, representando de modo explícito a postura enxuta da poesia quintaniana, que prescinde de redundâncias e “complicações”. Assim como no exemplo anterior, o trecho aqui apagado não decorre de uma impossibilidade de tradução, uma vez que o escritor-tradutor poderia ter optado por uma tradução aproximada, que abstraísse a concepção literal das expressões do texto-fonte, para (re)criar no texto traduzido um segmento que ao menos sugerisse as limitações linguísticas do duque de Duras, como o fez Fernando Py em sua retradução¹¹¹.

Destarte, a análise comparativa das obras pertencentes ao ciclo quintaniano permitiu-me destacar cerca de trinta trechos em que o escritor-tradutor realizou curtos apagamentos, como os previamente citados, que não decorrem de barreira linguística, mas que respondem a uma opção estilística por parte do escritor-tradutor, cuja voz, nesse caso, é ouvida na ausência.

Ao contrário de Quintana, Alencar e Bandeira fizeram pouco uso dos procedimentos de apagamento e acréscimo em sua tradução, tendo suas maiores alterações se concentrado no ritmo da obra, aspecto que será discutido pormenorizadamente em capítulo dedicado ao tema. Contudo, embora presente em menor escala, se comparado às traduções de Quintana, é possível destacar episódios em que os tradutores do quinto volume fazem recurso ao apagamento diante de impasses linguísticos, como ocorre no exemplo seguinte:

Quadro 12 - Proust, 1923a, p. 47 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 25

PROUST, 1923a, p. 47	ALENCAR; BANDEIRA, 1954, p. 25
« <i>C'est l'... i Eon l... b... frère à Robert. Il prétend qu'il a la forme du crâne des anciens Gallois.</i> » <i>Alors je compris qu'elle avait dit: C'est le petit Léon, le prince de Léon, beau-frère, en effet, de Robert de Saint-Loup.</i>	"É Leão, cunhado de Roberto. Tratava-se do príncipe Leão, cunhado de Roberto de Saint-Loup. Em seguida acrescentou: “Ele acha que tem a forma do crânio dos antigos galeses.

Fonte: Elaborado pela autora.

¹¹¹ Py propõe para o trecho em questão a seguinte tradução: “Ainda mais que Fezensac está doente, e Duras é quem vai presidir a eleição, e vocês sabem como ele gosta de provocar incômodos - concluiu o duque, que jamais chegara a conhecer o sentido exato de certas palavras e julgava que “provocar incômodos” queria dizer não “importunar”, e sim “complicar as coisas” (2004, p. 106).

Neste episódio, em que o Narrador questiona a Sra. de Guermantes a respeito de um jovem encantador que ela lhe apresentara como seu sobrinho e cujo nome lhe escapara à memória, o Narrador indaga novamente a duquesa com o intuito de descobrir tal informação, a qual, embora emitida com força, não fora bem articulada, impedindo que o Narrador compreendesse de imediato de quem se tratava. Nesse caso, Alencar e Bandeira optaram por apagar a frase que reproduz a fala incompreensível da duquesa, destacada no quadro acima em negrito. Ora, tal apagamento, à semelhança dos operados por Quintana, não decorre de uma barreira linguística, mas antes de um interesse estético, uma vez que o conteúdo é formado basicamente por fragmentos do nome do sobrinho da Sra. de Guermantes e letras avulsas, não oferecendo, portanto, resistência à tradução. Além do apagamento peditado, é possível destacar a reestruturação rítmica do trecho, em que os tradutores modificam a estrutura da obra, ao acrescentar a frase introdutória da fala da Sra. de Guermantes, a saber, “Em seguida acrescentou”, inexistente no texto-fonte, uma vez que a informação introduzida, a respeito da forma do crânio do jovem, encontrava-se na sequência do trecho apagado, delimitada pelas aspas anteriormente introduzidas. Ademais, o antropônimo em questão é traduzido por “Leão” em um procedimento motivado foneticamente, uma vez que o termo em francês correspondente ao animal “leão” é “lion” e não “Léon”.

Na mesma linha do exemplo anterior, em que o apagamento decorreu, sobretudo, de motivações estéticas, Alencar e Bandeira reformulam o texto proustiano de modo a torná-lo mais fluído, apagando informações que, eventualmente, julgam desnecessárias ao entendimento da obra:

Quadro 13 - Proust, 1923a, p. 197 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 120-121

PROUST, 1923a, p. 197	ALENCAR; BANDEIRA, 1954, p. 120-121
<p><i>En troisième lieu, quand Albertine m'avait parlé d'une telle personne « insoupçonnable » et que (secundo) elle ne connaissait pas, elle oubliait peu à peu, d'abord avoir dit qu'elle ne la connaissait pas, et, dans une phrase où elle se « coupait » sans le savoir, racontait qu'elle la connaissait.</i></p>	<p>Em terceiro lugar, depois de me ter falado de tal pessoa como "acima de qualquer suspeita" e em seguida como não sendo do seu conhecimento, esquecia ela pouco a pouco ter dito a princípio que não a conhecia, e numa frase em que se contradizia sem querer, contava que a conhecia..</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, o Narrador reflete sobre a personalidade de Albertine, apontando seu hábito em mentir sobre fatos corriqueiros e, em seguida, esquecer-se do que disse, caindo, com isso, em sua própria armadilha. Embora não se trate exatamente do apagamento de uma informação, é possível destacar a eliminação dos parênteses do texto-fonte, em um procedimento que transforma sua construção sintática e, conseqüentemente, o ritmo da obra, que passa a ser normalizado na tradução, através da inserção do conteúdo, que se encontrava destacado pelo uso dos parênteses, no interior do texto. O advérbio latino “*secundo*” é traduzido pela locução adverbial “em seguida”. Assim como os parênteses previamente citados, as aspas que destacam o termo “*coupai*” desaparecem na tradução de Alencar e Bandeira, em que a informação sobre Albertine é inserida no texto, sem qualquer indicação de destaque. Ora, se à primeira vista tais apagamentos parecem menos imprudentes que a eliminação de conteúdos lexicais do texto-fonte, a definição de ritmo segundo Meschonnic nos permite problematizar a negligência com que alguns tradutores abordam esse aspecto da obra. Meschonnic declara:

Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, lingüísticos e extralingüísticos (no caso da comunicação oral, sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância: isto é, os valores, específicos a um único discurso. Essas marcas podem se situar em todos os "níveis" da linguagem: acentuais, prosódicos, léxicais, sintáticos. Juntas, elas constituem um paradigmatismo e um sintagmatismo que neutralizam precisamente a noção de nível. Contra a redução corrente do "sentido" ao lexical, a significância é de todo o discurso, ela se encontra em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, libera séries. Assim, as significâncias são tanto sintáticas quanto prosódicas. O "sentido" não está mais nas palavras, lexicalmente (1982, p. 217, tradução minha¹¹²).

¹¹² « *Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la*

Portanto, ao adotarmos a definição de ritmo ofertada pelo teórico, tais apagamentos passam a ser vistos da mesma forma como qualquer eliminação de conteúdo semântico, uma vez que o sentido não se encontraria mais limitado às palavras, mas sim em todos os níveis da linguagem. Nesse sentido, a significância, termo proposto por Meschonnic, encontrar-se-ia em todo o discurso, tanto em nível sintático quanto prosódico. De modo que tais apagamentos, além de refletir a presença do *sujeito-tradutor* no texto traduzido, nos fornecem informações preciosas quanto à visão dos tradutores sobre a tradução literária e o fazer poético.

A fim de dar continuidade à análise aqui empreendida, destaco o excerto a seguir:

Quadro 14 - Proust, 1923a, p. 223 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 137-138

PROUST, 1923a, p. 223	ALENCAR; BANDEIRA, 1954, p. 137-138
<p><i>En passant devant la boutique de Jupien, où Morel et celle que je croyais devoir être bientôt sa femme étaient seuls, Morel criait à tue-tête, ce qui faisait sortir de lui un accent que je ne lui connaissais pas, paysan, réfoulé d'habitude, et extrêmement étrange. Les paroles ne l'étaient pas moins, fautives au point de vue du français, mais il connaissait tout imparfaitement. « Voulez-vous sortir, grand pied de grue, grand pied de grue, grand pied de grue » répétait-il à la pauvre petite qui certainement, au début, n'avait pas compris ce qu'il</i></p>	<p>Ao passar diante da loja de Jupien, onde Morel e aquela que eu pensava que em breve seria sua mulher estavam sós, Morel gritava com todas as forças, o que lhe dava uma entonação que eu não lhe conhecia, rústica, habitualmente recalçada, e estranhíssima. Não o eram menos as palavras, erradas do ponto de vista da língua francesa, mas tudo ele sabia imperfeitamente. "Suma-se daqui, sua grandessíssima p.!"; gritava ele à pobre da moça, que a princípio certamente não compreendera o que ele queria dizer, e depois, trêmula e</p>

communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du "sens" au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le "sens" n'est plus dans les mots, lexicalement » (1982, p. 217).

<p><i>voulait dire, puis qui, tremblante et fière, restait immobile devant lui. « Je vous ai dit de sortir, grand pied de grue, grand pied de grue ; allez chercher votre oncle pour que je lui dise ce que vous êtes, putain. »</i></p>	<p>digna, permanecia imóvel diante dele. "Já lhe disse que se suma da minha vista, sua vagabunda, vá chamar seu tio para que eu lhe diga quem é você, grandessíssima p.!"</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho do romance, em que o Narrador presencia uma das explosões de raiva de Morel dirigida à sobrinha de Jupien, os apagamentos detectados são de natureza semântica. À semelhança de Quintana, que optou por atenuar os turpilóquios proferidos pelo pintor durante uma recepção no salão da Sra. Verdurin por decoro, Alencar e Bandeira amenizam o tom dos impropérios de Morel. Para fazê-lo, os tradutores adotam dois procedimentos, a saber, o apagamento e a abreviação, conforme é possível perceber nos trechos destacados no quadro acima. No texto-fonte, os xingamentos são proferidos por Morel de maneira direta, sem pejo e, inclusive, reiteradamente, somando seis ocorrências, das quais cinco são repetições da expressão “*grand pied de grue*”, cujo significado merece atenção especial. A “*grue*”, “grua” em português, é uma ave caracterizada por suas longas patas, bico e pescoço, assim como pela posição em que costuma passar grande parte do tempo, apoiada sobre uma única pata, deixando a outra retraída e imóvel. Tal característica passou, por analogia, a ser utilizada para descrever as prostitutas que trabalhavam nas ruas da cidade, apoiando-se contra muros, em uma posição que motivou a expressão “*faire le pied de grue*”, surgida no século XVI, assim como “*faire la jambe de grue*”, utilizada para descrever o ato de esperar por horas em pé. Proust, contudo, faz um uso distinto da expressão, não mais em sua forma usual “*faire le pied de grue*”, mas através do solecismo “*grand pied de grue*”, cuja passagem do feminino ao masculino, “*une grue*” / “*un grand pied de grue*”, sugere a bissexualidade de Morel. Tais particularidades inçam as dificuldades de tradução da expressão em outras línguas, uma vez que dificilmente será mantida a analogia que deu origem à expressão, restando apenas o significado veiculado pela mesma. Ainda assim, a tradução de Alencar e Bandeira parece *mascarar* o sentido depreciativo explícito na expressão francesa através da abreviação do adjetivo “*puta*” em “*grandessíssima p.*”, reduzindo, com isso, o impacto da fala de Morel, que não mesurou de modo algum suas palavras ao ofender a sobrinha de Jupien. Ademais, as três repetições da expressão “*grand pied de grue*” no primeiro trecho são reduzidas a uma única abreviada

“grandessíssima p.”, ao passo que no segundo momento, em que a expressão é repetida duas vezes, os tradutores excluem a repetição e optam por uma tradução diferente, a saber “vagabunda”. Já na última frase do trecho destacado, em que Morel insulta a jovem chamando-a de “putain”, os tradutores brasileiros optaram por retomar a expressão abreviada, anteriormente utilizada para traduzir “*grand pied de grue*”, a saber, “grandessíssima p.!”. Com isso, Alencar e Bandeira atestam um certo pudor linguístico, manifestado nos apagamentos e abreviações que visavam o mascaramento da agressividade explícita de Morel no texto-fonte.

Além dos apagamentos anteriormente apontados, que ora se apresentam como uma espécie de censura linguística, ora como fruto de uma motivação estilística dos tradutores, destaco, igualmente, os casos de acréscimo identificados na tradução, como ocorre no seguinte trecho:

Quadro 15 - Proust, 1923b, p. 186-187 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 290

PROUST, 1923b, p. 186-187	ALENCAR; BANDEIRA, 1954, p. 290
<p><i>Hélas! Albertine était plusieurs personnes. La plus mystérieuse, la plus simple, la plus atroce se montra dans la réponse qu'elle me fit d'un air de dégoût et dont à dire vrai je ne distinguai pas bien les mots (même les mots du commencement puisqu'elle ne termina pas). Je ne les rétablis qu'un peu plus tard quand j'eus deviné sa pensée. On entend rétrospectivement quand on a compris. « Grand merci ! dépenser un sou pour ces vieux-là, j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aïlle me faire casser... » Aussitôt dit sa figure s'empourpra, ele eut l'air navré, elle mit sa main devant sa bouche comme si elle avait pu faire rentrer les mots qu'elle venait de dire et que je n'avais pas du tout compris.</i></p>	<p>Ai de mim! Albertina era várias pessoas numa só. A mais misteriosa, a mais simples, a mais atroz mostrou-se na resposta que ela me deu com um ar de nojo e cujas palavras, para dizer a verdade, não distingui bem (mesmo as palavras do começo, pois ela não terminou a frase). Só as restabeleci um pouco mais tarde quando lhe adivinhei o pensamento. Ouve-se retrospectivamente quando se compreendeu. "Muito obrigada! Gastar dinheiro com aqueles velhos, prefiro mil vezes que você me dê liberdade um dia para eu ir..." Aqui Albertina empregou uma expressão do argot: "me faire casser...." Não pude ouvir o resto. Ela corou, arrendidíssima, e levou a mão à boca como se quisesse recolher a frase que acabava de dizer e que eu não compreendera de todo.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, o Narrador lamenta a personalidade ardilosa de Albertine, que era capaz de transformar-se em várias pessoas de acordo com a necessidade exigida pelo contexto em que se encontrasse, de modo que jamais lhe fora possível conhecer e confiar plenamente na jovem. O episódio em questão diz respeito a uma das diversas vezes em que o Narrador surpreendeu Albertine em uma de suas mentiras. Durante uma discussão motivada pelo controle excessivo que o Narrador exercia sobre a jovem, aquele oferece à Albertine dinheiro para que ela “fosse fazer de senhora *chic* onde quisesse e convidasse para um bonito jantar o Sr. e a Sra. Verdurin” (PROUST, 1954, p. 290), conforme lemos na tradução de Alencar e Bandeira. Contudo, ultrajada pelo controle e pelas palavras do Narrador, ao respondê-lo, Albertine faz uso de uma expressão de baixo calão que, embora interrompida, chocou *a posteriori* seu interlocutor. No trecho destacado, a jovem apenas pronuncia as palavras “*me faire casser*”, impossibilitando que o Narrador descobrisse de imediato seu significado. Porém, obcecado em descobrir do que se tratava, o Narrador buscou em seu repertório linguístico o complemento da frase interrompida, chegando a “*casser du bois*”, “*casser du sucre sur quelqu’un*”, ou ainda, “*Ah! Ce que je lui en ai cassé!*”, sem convencer-se de sua pertinência, chegando, finalmente, ao complemento “*du pot*”. A esse respeito, vale ressaltar que na tradução brasileira, todas as expressões proferidas pelo Narrador são mantidas em francês, sem tradução ou nota de rodapé explicativa, impossibilitando, com isso, que o leitor brasileiro tenha acesso ao conteúdo dessas “duas palavras atroces” (PROUST, 1954, p. 292), ou ainda das demais expressões que vêm à mente do Narrador, conforme podemos notar no trecho subsequente ao excerto do quadro anterior:

Mas aquela palavra “*casser*” permanecia na minha memória como uma obsessão. Albertina dizia muitas vezes “*casser du bois*” “*casser du sucre sur quelqu’un*”, ou simplesmente: “*Ah! Ce que je lui en ai cassé*” querendo dizer “como o insultei!” Mas dizia-o correntemente diante de mim e se era isso o que ela tinha querido dizer, porque se calara de repente, porque havia ficado tão vermelha, posto as mãos na boca, modificado inteiramente a frase e, quando viu que eu tinha ouvido bem “*casser*”, dado uma falsa explicação? [...] E de repente duas palavras atroces, em que eu não tinha de todo pensado, me acudiram à memória: *le pot*. Não posso dizer que vieram de

uma vez, como quando, numa longa submissão passiva a uma reminiscência incompleta, ao mesmo tempo que se procura devagarinho, prudentemente, ampliá-la, fica-se dobrado, colado a ela. (PROUST, 1954, p. 291-292)

Na sequência do trecho acima, a discussão segue bilíngue no interior da tradução de Alencar e Bandeira, como quando o Narrador se questiona: “até então eu me deixara ficar hipnotizado pela última palavra: “casser”, ela tinha querido dizer partir o que? *Casser du bois? Du sucre?* Não. *Casser, casser, casser.*” (PROUST, 1954, p. 292). Destarte, o leitor brasileiro vê-se desorientado quanto ao teor da expressão, tampouco lhe é dado entender o processo de associação feito pelo Narrador para chegar a tal solução, uma vez que as expressões que são o fruto da reflexão do Narrador em busca do complemento ideal também são mantidas em francês e sem nota de rodapé.

Ademais, no que tange aos acréscimos realizados pelos tradutores, destaque no quadro anterior, a frase “Aqui Albertina empregou uma expressão do *argot*: “me faire casser...” Não pude ouvir o resto” (PROUST, 1954, p. 290), inexistente no texto-fonte, conforme pode-se verificar no quadro. Os tradutores optam por inserir uma frase explicativa no interior do texto de modo a preencher a lacuna deixada pelas expressões não traduzidas. Porém, ainda que a frase explique tratar-se de uma gíria, a mesma não fornece informações suficientes para que os leitores tenham acesso ao conteúdo veiculado pela expressão “*casser le pot*”, cujo significado refere-se ao ato de sexo anal, uma vez que é formado pelo verbo “*casser*”, “quebrar” em português, e o substantivo “*pot*”, que possui como uma de suas acepções “anus”. De modo que é seguro afirmar que se trata de uma expressão vulgar, a qual chocara o Narrador e, certamente, o leitor da época, por sua obscenidade. Não obstante, os tradutores brasileiros optam por excluir tal informação de sua tradução, deixando os leitores alheios à vulgaridade de Albertine, que não se manifesta exceto em raros momentos de distração como esse, configurando, portanto, uma informação fundamental ao entendimento da construção psicológica da personagem. Por conseguinte, o acréscimo apenas alongou a tradução sem, contudo, explicar o que Albertine tentou profundamente esconder e que, no caso da tradução brasileira, conseguiu.

Além dos casos precitados, Alencar e Bandeira fazem uso do procedimento que eu chamo de “acréscimo poético”, que não possui motivação explicativa, como o exemplo anterior, mas antes decorre de

um desejo de “embelezamento” do texto-fonte, como ocorre no seguinte exemplo:

Quadro 16 - Proust, 1923, p. 20 / Alencar; Bandeira, 1954, p. 8

PROUST, 1923, p. 20	ALENCAR; BANDEIRA, 1954, p. 8
<i>Cependant, j’entendais les pas de mon amie qui sortait de sa chambre ou y rentrait.</i>	Entretanto chegava aos meus ouvidos o rumor dos passos de minha amiga, que entrava ou saía de seu quarto.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, em que o Narrador fala sobre a movimentação de Albertine pela casa, é possível destacar o uso de tal procedimento quando os tradutores optam por traduzir o verbo “*entendais*” por “chegava aos meus ouvidos”, ao invés de simplesmente usar o verbo “ouvia”. Os acréscimos dessa natureza são mais frequentes na tradução de Alencar e Bandeira, se comparados aos acréscimos explicativos. Porém, como se trata de uma tradução realizada a quatro mãos, não nos é dado identificar ao certo o autor de tais (re)criações, razão pela qual limito-me a apontar o uso de tal procedimento na obra *A prisioneira* sem, contudo, aprofundar a reflexão em análises comparativas entre obra poética e tradução.

Se Alencar e Bandeira mesclam, em sua tradução, acréscimos poéticos e explicativos, Carlos Drummond de Andrade utiliza-se, exclusivamente, de acréscimos poéticos na tradução do sexto volume da *Recherche*. Para exemplificar o uso de tal procedimento pelo escritor-tradutor, segue a seguir o trecho:

Quadro 17 - Proust, 1925b, p. 200 / Drummond, 1956, p. 208

PROUST, 1925b, p. 200	DRUMMOND, 1956, p. 208
<i>Je pleurais en pensant que j’avais eu autrefois pour un Saint-Loup différent une affection si grande et que je sentais bien, à ses nouvelles manières froides et évatives, qu’il ne me rendait plus, les hommes dès qu’ils étaient devenus susceptibles de lui donner des désirs, ne pouvant plus lui inspirer d’amitié.</i>	Vieram-me lágrimas aos olhos , ao pensar que eu dedicara antes a um Saint-Loup diferente uma afeição tão grande, e que, bem o sentia pelas suas maneiras frias e evasivas de agora, já não era correspondida, pois, desde que se haviam tornado suscetíveis de inspirar-lhe desejo, os homens já não podiam inspirar-lhe amizade.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, em que o Narrador reflete sobre as mudanças ocasionadas na personalidade de Robert de Saint-Loup, as quais aquele atribui às relações homossexuais de Robert, é possível identificar o uso do acréscimo poético quando Drummond traduz o verbo “*pleurais*” por “vieram-me lágrimas aos olhos”, ao invés de “chorava”, simplesmente. Com o intuito de *embelezar* a obra, o escritor-tradutor eleva o nível poético da mesma através de recriações dessa natureza, em que termos corriqueiros são traduzidos por frases sinonímicas, porém que carregam uma carga lírica inexistente no texto-fonte. Assim como o exemplo anterior, em que o acréscimo tem por intuito adornar o texto proustiano, Drummond opera uma espécie de transformação linguística que visa a realização de um texto *claro*, objetivo e sem rodeios, como pode-se notar no exemplo a seguir:

Quadro 18 - Proust, 1925a, p. 11 / Drummond, 1956, p. 2

PROUST, 1925a, p. 11	DRUMMOND, 1956, p. 2
<i>Dussé-je, pour qu'Albertine soit ici ce soir, donner la moitié de ma fortune à Mme Bontemps, il nous restera assez, à Albertine et à moi, pour vivre agréablement. »</i>	Mesmo que eu tivesse de dar metade de minha fortuna à Sra. Bontemps, para que Albertina esteja aqui esta noite, ainda assim restaria bastante para nós dois vivermos agradavelmente. "

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, Drummond contraria seu hábito em acrescentar diversas vírgulas ao texto proustiano com o intuito de demarcar sintaticamente suas estruturas, conforme veremos no subcapítulo dedicado ao ritmo na tradução, aspecto da obra mais alterado pelo escritor-tradutor. Além de modificar o ritmo pausado do excerto através do apagamento da pontuação, Drummond substitui o nome de Albertine e a menção ao Narrador por um único pronome plural, tornando, com isso, o texto mais fluido, menos pausado, procedimento assaz utilizado por Drummond diante de repetições do texto-fonte.

Uma das principais alterações rítmicas operadas por Drummond na tradução do sexto volume diz respeito à separação dos diálogos, que no texto-fonte vêm incorporados no interior do texto, separados apenas pelo uso das aspas indicativas da fala de determinada personagem. Contudo, ao fazê-lo, algumas informações são excluídas da tradução de Drummond, sobretudo, no que diz respeito às indicações proxêmicas do Narrador. A fim de exemplificar de que modo tais apagamentos ocorrem, destaco o seguinte trecho:

Quadro 19 - Proust, 1925a, p. 212 / Drummond, 1956, p. 102

PROUST, 1925a, p. 212	DRUMMOND, 1956, p. 102
« <i>Mais je ne peux pourtant pas dire ce qui n'est pas vrai pour la simple raison que vous ne le trouveriez pas mal. Je vous jure que je n'ai jamais rien fait avec Albertine, et j'ai la conviction qu'elle détestait ces choses-là. Les gens qui vous ont dit cela vous ont menti, peut-être dans un but intéressé</i> », me dit-elle d'un air interrogateur et méfiant.	- Mas eu não posso dizer o que não é verdade, pela simples razão de que você não acharia mal nisso. Juro que nunca fiz nada com Albertina, e tenho certeza de que ela detestava essas coisas. As pessoas que lhe disseram isso mentiram, talvez com o objetivo interesseiro.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, o Narrador interroga Andrée a respeito de um possível relacionamento amoroso entre a jovem e Albertine, que fora, no entanto, negado por Andrée, sob a alegação de que Albertine não era lésbica. Contudo, após ceder a palavra a Andrée, demarcada no texto-fonte pelo uso das aspas, e que passa a ser destacado do interior do texto por travessão na tradução, Drummond apaga as informações contidas no final da fala da jovem, conforme é possível perceber no quadro acima. Ora, trata-se, contudo, de informações preciosas quanto à caracterização da personagem, além de fornecer pistas sobre a veracidade da declaração de Andrée e da relação desta com o Narrador, posto que seu “ar interrogador e desconfiado” sugere uma certa insegurança e receio em revelar ao Narrador a real relação que as duas jovens mantinham em segredo.

Além dos apagamentos dessa natureza, Drummond retira do texto-fonte certas informações que julga desnecessária ao entendimento da obra, como é caso do seguinte exemplo:

Quadro 20 - Proust, 1925b, p. 91 / Drummond, 1956, p. 153

PROUST, 1925b, p. 91	DRUMMOND, 1956, p. 153
« <i>Oh ! jamais, certes j'adore Andrée; j'ai pour elle une affection profonde, mais comme pour une sœur, et même si j'avais les goûts que vous semblez croire, c'est la dernière personne à qui j'aurais pensé pour cela. Je peux vous le jurer sur tout ce que vous voudrez, sur ma tante, sur la tombe de ma pauvre mère.</i>	- Ah! Nunca! É claro que eu adoro Andréia; tenho por ela uma afeição profunda, mas é como se fosse minha irmã. E mesmo que eu tivesse esse costume em que você parece acreditar, seria a última pessoa com quem faria isso. Posso jurar por tudo que você quiser, pela vida de titia, pela sepultura de mamãe....

Fonte: Elaborado pela autora.

No excerto acima, o mesmo interrogatório endereçado à Andrée é feito à Albertine, que também nega qualquer relação amorosa com a jovem. Além das alterações rítmicas, ocasionadas pela reorganização sintática da frase, notadamente, no que concerne às vírgulas do texto-fonte, algumas das quais são transformadas em ponto, além da transformação do ponto final em reticências, é possível identificar o apagamento do adjetivo “*pauvre*”. Ora, tal apagamento não decorre de uma barreira linguística, posto não se tratar de um neologismo ou palavra que possua uma carga cultural intraduzível, de modo que é possível atribuir este apagamento a uma decisão estilística, que procede de um desejo particular de Drummond de manipular a língua em seu uso estético. Assim como ocorre no exemplo a seguir:

Quadro 21 - Proust, 1925b, p. 209 / Drummond, 1956, p. 212

PROUST, 1925b, p. 209	DRUMMOND, 1956, p. 212
« <i>Oui, mais là vous m'aimiez trop, je sentais une inquisition sur tout ce que je faisais.</i>	Sim, mas aí você gostava de mim, e eu sentia uma espécie de inquisição pairar sobre tudo o que eu fazia.

Fonte: Elaborado pela autora.

O trecho em questão foi retirado do final do sexto livro, de um episódio em que o Narrador e Gilberte relembavam o passado, seus amores de infância, em busca de uma resposta para a distância que se colocara entre eles. Ao recordar dos tempos em que ambos brincavam nos *Champs Elysées*, período em que o Narrador se apaixonou perdidamente por Gilberte, esta retorque afirmando que naquela ocasião o amor excessivo do Narrador acabou por afastá-la. Contudo, Drummond apaga de sua tradução a palavra que sugere o descomedimento do sentimento do Narrador por Gilberte, a saber, o advérbio “*trop*”, que veicula a ideia de exagero, desmesura, deixando, com isso, a frase meio sem sentido, afinal não era o fato de gostar de Gilberte que a afastou do Narrador, como indica a tradução “mas aí você gostava de mim”, e sim o excesso de amor, como a jovem corrobora na frase “*mais là vous m'aimiez trop*”.

Os exemplos de apagamento aqui apontados demonstram que, embora pareça um caso irrelevante devido à extensão do trecho eliminado, não existe operação neutra em tradução. A supressão de uma simples vírgula pode mudar completamente o sentido do texto, assim como o apagamento de uma única palavra pode alterar a lógica do discurso, tornando-o ininteligível.

A fim de dar continuidade à análise dos apagamentos e acréscimos identificados na primeira tradução brasileira da *Recherche*, refletirei sobre os casos de uso de tais procedimentos na tradução de Lucia Miguel Pereira., como ocorre no exemplo a seguir:

Quadro 22 - Proust, 1927b, p. 122 / Pereira, 1957, p. 179

PROUST, 1927b, p. 122	PEREIRA, 1957, p. 179
<p><i>"Tel un candidat au baccalauréat, incertain de ce qu'il doit répondre attache ses regards sur la figure de l'examineur et espère vainement y trouver la réponse qu'il ferait mieux de chercher dans sa propre mémoire, tel, tout en lui souriant, j'attachais mes regards sur les traits de la grosse dame.</i></p>	<p>"Como o candidato incerto da resposta prega os olhos no examinador, na vã esperança de encontrar nele o que deveria procurar na própria memória, eu observava, continuando a sorrir-lhe, os traços da senhora gorda.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, o Narrador descreve a dificuldade que sentiu em identificar sua velha conhecida Gilberte após anos distante, tendo, inclusive, em um primeiro momento, confundido-a com a Sra. de Forcheville. Contudo, ao detalhar a cena, o Narrador faz alusão ao *baccalauréat*, exame nacional francês que confere o título de conclusão do ensino secundário, passo anterior e necessário à entrada no ensino superior. Ora, na tradução de Lucia Miguel Pereira tal termo é apagado, sendo mantido apenas o genérico “candidato”. Com isso, a escritora-tradutora elimina de sua tradução uma informação cultural do texto-fonte que oferecia dificuldade à tradução, ao contrário do apagamento seguinte, em que o complemento “*de ce qu'il doit répondre*” torna-se “da resposta”, que decorre de uma intenção estilística em condensar o que no texto-fonte encontrava-se difuso; assim como o faz ao apagar o trecho “*sur la figure*”. Como vimos anteriormente, trata-se de uma operação assaz utilizada por Quintana, que, quando empregada com frequência, diminui consideravelmente a extensão da obra, além de modificar seu ritmo, uma vez que altera a sintaxe da frase.

Os apagamentos mais presentes na tradução de Lucia Miguel Pereira decorrem da sintetização de estruturas linguísticas, como o exemplo anterior. Outrossim, há casos em que informações relevantes ao

Quadro 23 - Proust, 1927a, p. 179 / Pereira, 1957, p. 91

PROUST, 1927a, p. 179	PEREIRA, 1957, p. 91
<p><i>« Toi, c'est dégoûtant, je t'ai aperçu devant l'Olympia avec deux cartons. C'est pour te faire donner du pèze. Voilà comme tu me trompes ». Heureusement pour celui à qui s'adressait cette phrase il n'eut pas le temps de déclarer qu'il n'eût jamais accepté de « pèze » d'une femme, ce qui eût diminué l'excitation de M. de Charlus et réserva sa protestation pour la fin de la phrase en disant : « Oh non ! je ne vous trompe pas ».</i></p>	<p>"Tu me enojas, vi-te em frente do Olympia com duas fêmeas. Estás me traindo". Felizmente para aquele a quem se dirigia esta apóstrofe, não teve tempo de declarar-se incapaz de receber dinheiro de mulheres, o que diminuiria a excitação do Sr. de Charlus, e reservou seu protesto para o fim da frase, exclamando: Oh! Não o engano!"</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

As ásperas palavras do Sr. de Charlus, indicadas pelas aspas no início do trecho, dirigem-se a Jupien, a quem o barão acusa de sair com duas mulheres a troco de dinheiro. Todavia, a frase que indica a relação monetária entre eles, a saber, “*c'est pour te faire donner du pèze*”, é apagada da tradução de Lucia, em um procedimento que altera o sentido do trecho, uma vez que a explicação posterior dada pelo Narrador perde seu propósito. Além disso, é curioso notar a tendência de Lucia a normalizar termos pejorativos, como ocorre com “*carton*” e “*pèze*”, traduzidos respectivamente por “fêmeas” e “dinheiro”, ao invés de optar por termos mais próximos do registro baixo do texto-fonte, como por exemplo “putas” e “grana”.

Assim como o exemplo precitado, destaco o seguinte trecho, no qual é possível identificar outro apagamento de mesma natureza, ou seja, que não decorre de uma dificuldade linguística motivada por um bloqueio cultural ou algo semelhante, sendo-nos, portanto, impossível conhecer a motivação de tal procedimento:

Quadro 24 - Proust, 1927a, p. 144 / Pereira, 1957, p. 73

PROUST, 1927a, p. 144	PEREIRA, 1957, p. 73
<p><i>Il gardait tout son respect et toute son affection à de grandes dames accusées de défaitisme, comme jadis à celles qui avaient été accusées de dreyfusisme. Il regrettait seulement qu'en s'abaissant à faire de la politique elles eussent donné prise « aux polémiques des journalistes ». Pour lui, à leur égard, rien n'était changé.</i></p>	<p>Conservava, para com as grandes damas acusadas de derrotismo, o mesmo respeito e a mesma afeição outrora demonstrados às suspeitas de dreyfusismo. A seus olhos, nada afetava essas senhoras.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

No excerto acima, em que o Narrador discorre sobre a personalidade do Sr. de Charlus, Lucia Miguel Pereira exclui de sua tradução a frase “*Il regrettait seulement qu'en s'abaissant à faire de la politique elles eussent donné prise 'aux polémiques des journalistes'.*”. Contudo, conforme dito anteriormente, o trecho eliminado não oferece nenhuma resistência linguística à tradução, uma vez que seria possível traduzi-lo por “Lamentava apenas que rebaixando-se a fazer política elas tivessem dado ensejo ‘às polêmicas dos jornalistas’”. De modo que a opção por excluí-lo de sua tradução não responde a uma necessidade, mas a uma possível motivação estética de sua parte, assim como ocorre no exemplo a seguir:

Quadro 25 - Proust, 1927a, p. 201 / Pereira, 1957, p. 102

PROUST, 1927a, p. 201	PEREIRA, 1957, p. 102
<i>D'ailleurs je sentis tout de suite à la façon peu enthousiaste dont ils parlèrent de lui, que Saint-Loup avait produit une médiocre impression sur Françoise et sur le maître d'hôtel.</i>	Percebi, aliás, logo, pelo pouco entusiasmo com que a ele se referiam, que Saint-Loup causara medíocre impressão a meus dois empregados .

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, assim como no exemplo anterior, não se trata de um apagamento motivado por uma barreira linguística, mas sim por um desejo de evitar repetições que a tradutora julga desnecessárias, como ocorre com o antropônimo destacado no quadro acima, assim como com a profissão do jovem que se encontrava com Françoise no momento em que Saint-Loup chegara para questioná-los sobre a sua cruz de guerra, a qual o militar julgara ter perdido na casa do Narrador. Em tais casos, a opção mais usual na tradução de Lucia Miguel Pereira é pelo apagamento ou recriação do trecho em questão de modo a torná-lo menos repetitivo, através da transformação de nomes próprios em pronomes, por exemplo. Contudo, se tais recriações não ferem a inteligibilidade do discurso, há outros casos em que um simples apagamento altera completamente o sentido da frase, como ocorre no excerto a seguir:

Quadro 26 - Proust, 1927b, p. 198 / Pereira, 1957, p. 218

PROUST, 1927b, p. 198	PEREIRA, 1957, p. 218
<i>Je me rendais compte que le temps qui passe n'amène pas forcément le progrès dans les arts. Et de même que</i>	Eu refletia que o fluir dos anos trás necessariamente o progresso das artes. Do mesmo modo por que um autor do

<p><i>tel auteur du XVIIe siècle qui n'a connu ni la Révolution française, ni les découvertes scientifiques, ni la guerre, peut être supérieur à tel écrivain d'aujourd'hui et que peut-être même Fagon était un aussi grand médecin que du Boulbon (la supériorité du génie compensant ici l'infériorité du savoir) de même la Berma était comme on dit à cent pics au-dessus de Rachel et le temps en la mettant en vedette en même temps qu'Elstir avait consacré son génie.</i></p>	<p>século XVII, anterior à Revolução, às descobertas científicas, à guerra, pode avantajarse a um escritor de hoje, por que talvez Fagon tenha sido tão grande médico como Boulbon (a superioridade do gênio compensando a inferioridade do saber), a Berma estava, como se diz, cem furos acima de Raquel, e o tempo, tornando-a famosa juntamente com Elstir, lhe consagrara o gênio.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, o Narrador apresenta sua reflexão a propósito da evolução das artes e sua relação com o passar do tempo. Subsequente a uma conversa entre Bloch, seus amigos, o Narrador e Rachel, agora uma célebre atriz, a quem Bloch elogia efusivamente exaltando-lhe qualidades artísticas que ela não possui, Rachel critica Berma, grande atriz, admirada pelo Narrador desde sua infância, assim como por Bergotte, acusando-lhe de não possuir nenhum talento para o palco. Ora, sabe-se que a maior estrela do teatro, segundo o julgamento do Narrador, sempre fora Berma, conforme declara reiteradas vezes ao longo da *Recherche*, razão que levava à reflexão que se encontra no quadro acima sobre o progresso das artes e suas mudanças de paradigmas. Contudo, a conclusão a que chega o Narrador, a saber, que “*le temps qui passe n'amène pas forcément le progrès dans les arts*”, reflexão que vem acompanhada da comparação entre Rachel e Berma, esta sendo mais velha e imensamente mais talentosa, é negada na tradução de Lucia Miguel Pereira, conforme podemos verificar no quadro acima. Isso porque a escritora-tradutora apaga o advérbio de negação da frase, tornando-a positiva, ou seja, invertendo-lhe o sentido primitivo, como é possível notar no início do trecho destacado, “Eu refletia que o fluir dos anos trás necessariamente o progresso das artes”, além de cometer um erro gramatical ao utilizar o advérbio “trás” ou invés do verbo homófono “traz”. Com isso, as afirmações subsequentes tornam-se incoerentes, uma vez que reforçam uma ideia contrária à precitada. De modo que através desse exemplo, é possível percebermos a importância que o apagamento assume em determinados casos, posto que uma pequena palavra gramatical pode desconstruir a lógica do texto. Todavia, parece-me que não se trata de uma posição deliberada da tradutora, como o caso do exemplo anterior a este, de forma que o

excerto em questão pode ser, igualmente, utilizado para promover uma reflexão acerca da importância de se realizar uma revisão textual crítica e pormenorizada, que não se limite à busca de erros de digitação, ortográficos e gramaticais, mas que contraste texto-fonte e tradução em busca de incoerências como esta, que se realizam em outros níveis do discurso.

Finalmente, antes de encerrar este subcapítulo dedicado aos apagamentos e acréscimos da primeira tradução brasileira da *Recherche*, destaco o seguinte trecho para discussão:

Quadro 27 - Proust, 1927a, p. 90 / Pereira, 1957, p. 45

PROUST, 1927a, p. 90	PEREIRA, 1957, p. 45
<i>Saint-Loup me cita bien d'autres exemples de pastiches militaires, ou si l'on croit qu'il n'y a pas un art mais une science militaire, d'application de lois permanentes.</i>	Saint-Loup citou-me vários outros casos de plágios militares, ou, a admitir-se que não haja uma arte, mas uma ciência militar, de aplicação de leis permanentes.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, posterior a uma conversa entre o Narrador e Saint-Loup sobre as estratégias militares para a guerra em curso, em que este expõe ao seu amigo as semelhanças dos métodos utilizados em guerras anteriores, destaco o apagamento de um termo extremamente relevante na trajetória do autor Marcel Proust, a saber, o *pastiche*. Como dito anteriormente, os pastiches são assaz relevantes no conjunto da obra do autor e representam, sobretudo, um exercício de estilo, realizado a partir de um assunto específico, a saber, o caso Lemoine. Segundo Jean-Yves Tadié (1996), os pastiches proustianos se constituem a partir da noção de leitura crítica e crítica de leitura, em busca da técnica empregada por determinado autor em sua criação poética. Trata-se, portanto, de um trabalho literário, que encontra motivação estética em outra obra ou autor para sua realização, seja por exercício de estilo ou intenção paródica. Outrossim, uma premissa básica do pastiche é que sua ligação com o autor ou a obra em questão seja evidenciada aos leitores, uma vez que seu propósito é a imitação total ou parcial do estilo deste autor ou obra. Desse modo, acredito ter sido equivocada a opção de Lucia Miguel Pereira em traduzir “pastiche” por “plágio”, uma vez que esta noção refere-se à “apresentação feita por alguém, como de sua própria autoria, de trabalho, obra intelectual etc. produzido por outrem” (HOUAISS, 2007, p. 2232). Ademais, além das distintas definições dos dois conceitos, o que por si só caracterizaria uma tradução inapropriada, vale

ressaltar a importância que o pastiche exerceu na produção literária de Proust, o qual não é desconhecido de seus estudiosos e tradutores, não havendo, portanto, necessidade de eliminá-lo de sua tradução.

4.2.2 Entre Madeleines e pingas: transculturação em tradução

*“Nous sentons dans un monde, nous pensons,
nous nommons dans un autre, nous pouvons
entre les deux établir une concordance
mais non combler l’intervalle”*

(PROUST, 1920, primeiro volume, p. 45)

Neste subcapítulo, explorarei as diversas manifestações do processo de transculturação na tradução da *Recherche*, cujo resultado pode ser verificado em várias instâncias da obra. O termo “transculturação” foi cunhado, em 1940, pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, autor do célebre trabalho intitulado *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983), no qual busca explicar a natureza e as transformações dos fenômenos sociais fundadores de Cuba, apontando o açúcar e o tabaco como produtos precursores na formação da sociedade cubana, responsáveis pelo aspecto mais expressivo da história econômica do país à época (ORTIZ, 1983, p. 3).

Partindo desse pressuposto, Ortiz investiga as transmutações culturais praticadas em Cuba ao longo dos séculos para que se chegasse à identidade cubana de sua época. Ao propor o neologismo “transculturação”, Ortiz pretende remediar a carência linguística de um termo que expressasse de maneira justa as relações culturais criadas entre os numerosos povos que ali se estabeleceram. De acordo com o autor, não se trata de uma relação unilateral, na qual um povo é destituído por completo de sua cultura para que absorva outra, sob a forma de *aculturação*, mas de uma relação dinâmica que implica necessariamente a perda de determinados aspectos de sua cultura e a subsequente criação de novos fenômenos culturais, o que o autor chamou de *neoculturação*, cujo resultado apresenta novas expressões culturais, porém com marcas de ambas as culturas. Ortiz traça ainda a comparação com a herança genética, em que uma criança, embora diferente de seus genitores, carrega consigo marcas de ambos os pais (ORTIZ, 1983, p. 90).

Destarte, o termo “transculturação” pressupõe todas essas etapas, configurando-se como o conjunto dos fenômenos socioculturais que levaram à formação da cultura cubana. Por essa razão, remete a diversos

ramos da sociedade, incorporando em suas reflexões aspectos econômicos, políticos, sociais, históricos, antropológicos, entre outros, numa atitude que evidencia um trato profundo da questão, considerando todas as suas dimensões e implicações na elaboração de seu pensamento.

Por conseguinte, inspirado pelas ideias de Ortiz, que forneceu importante substrato para se pensar as relações socioculturais estabelecidas entre países e regiões em contato, o crítico uruguaio Ángel Rama ampliou o conceito de transculturação, a fim de refletir acerca de sua manifestação na Literatura, tema que resultou na obra *La transculturación narrativa en América Latina* ([1984] 2008). Neste trabalho, Rama desenvolve a temática da transculturação narrativa de modo a identificar os processos de incorporação e transformação de elementos culturais de expressões literárias em contato. Especificamente, interessa-lhe compreender de que forma se dá o contato entre manifestações literárias regionalistas e urbanas, que o autor também chama de “modernas”. O crítico destaca o conflito existente entre essas duas instâncias, cujo contato se estabelece, por vezes, de maneira violenta, uma vez que as forças que regem essas duas categorias são desiguais, e a cultura dominante tende a reprimir tradições locais em nome da modernização, impondo características e formas narrativas próprias, como sugere ao afirmar que “*Con mas frecuencia, sin embargo, las culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contrato estrecho con exterior, lo cual traza un muy variado esquema de pugnas*” (RAMA, 2008, p. 41).

Para explicar essa relação, Rama faz uso do conceito antropológico de transculturação, apontando as diversas maneiras pelas quais os escritores transculturadores interligam elementos de ambas as culturas, criando, por sua vez, manifestações culturais híbridas. Conforme elucidada, a transculturação impõe-se como uma necessidade à sobrevida do regionalismo, possibilitando a manutenção de um conjunto de valores literários e tradições locais sem perder o contato com novas estruturas literárias (RAMA, 2008, p. 32).

Embora o autor ressalte a importância e a necessidade da transculturação para o regionalismo, sem a qual “*entraría en trance de muerte*”, cabe ressaltar a relevância de tal conceito também para as manifestações urbanas, que ganham com este contato novas formas de expressão, além de dispor de um leque de possibilidades temáticas, uma vez que outras perspectivas são postas em evidência, configurando, de fato, uma troca e não uma imposição unilateral, afinal, como ressalta

Rama: “*Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, solo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura*” (2008, p. 47). Todavia, Rama (2008, p. 45) alerta para a necessidade de pequenas adaptações no conceito cunhado por Ortiz antes de aplicá-lo a obras literárias.

Conforme descreve, o conceito de transculturação proposto por Ortiz divide-se em três etapas, a saber, uma parcial desculturação, que pode ocorrer com intensidades diferentes, seguido da incorporação de elementos procedentes da cultura estrangeira, bem como do esforço de recomposição dos elementos de ambas as culturas. Porém, Rama adverte que tal procedimento não atende aos critérios de seletividade e de invenção obrigatórios nos casos de “plasticidade cultural”. O autor, então, sugere uma reformulação do conceito de transculturação para que este satisfaça as exigências do universo literário. De acordo com a sua proposta, o processo transculturador, voltado à análise de obras literárias, também ocorreria a partir de três categorias, a saber, a língua, a estrutura literária e a cosmovisão.

No plano linguístico, Rama recorda que “*tal como ocurriera en el primer impacto modernizador de fines del siglo XIX que nos deparó el “modernismo”, en el segundo de entre ambas guerras del XX el idioma apareció como un reducto defensivo y como una prueba de independencia*” (2008, p. 49). De modo que a língua tornou-se um instrumento de posicionamento político-ideológico a partir do qual os escritores manifestavam sua produção artística, segundo dois modelos estabelecidos com o modernismo, a saber, o de reconstrução purista da língua espanhola, que se adaptava preferencialmente a assuntos históricos, e outro que inaugurava uma língua estritamente literária mediante a desconstrução da norma culta e exploração de formas idiomáticas dialetais. O autor ainda ressalta que não se tratava de um registro fonético, mas de uma reconstrução linguística proposta a partir de um léxico regional e construções sintáticas locais (RAMA, 2008, p. 48).

Em seguida, tem-se a estruturação literária, que seria o momento em que a cultura dominada propõe novos modelos narrativos que confrontem as formas tradicionalmente impostas. O autor aponta a obra *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, como exemplo de renovação da estrutura literária, além de indicar escritores como Joyce e Woolf, ou ainda Guimarães Rosa no Brasil como responsáveis por explorar propostas literárias modernas, que transformaram o panorama de sua época.

Rama ressalta, ainda, a dificuldade de tal procedimento, que requer além de um domínio das formas literárias tradicionais, um profundo conhecimento das manifestações regionais para que seja possível mesclá-las de maneira sistemática e consciente, respeitando todos níveis envolvidos em tal operação, tanto o linguístico¹¹³, que abarca unidades lexicais, morfossintáticas, prosódicas, etc., quanto o da estruturação literária.

Finalmente, no terceiro nível das operações transculturadoras, tem-se a *cosmovisão*, responsável por engendrar novos significados, signos e reiterar ideologias. Rama aponta que, nesse âmbito, nenhuma expressão foi mais incorporada à cultura contemporânea que a nova visão do mito, revisitado pela antropologia inglesa e retomado pelos psicanalistas do século XX, particularmente Sigmund Freud, Otto Rank, Ferenczi e Carl Jung, bem como por estudiosos da religião, como Mircea Eliade, que registrou as complexas transformações sofridas pelo mito no século XX.

Rama (2008, p. 65) ainda ressalta que as criações operadas em qualquer um dos níveis da ação transculturadora não podem ser naturalmente assimiladas às manifestações urbanas cosmopolitas, tampouco ao regionalismo anterior, embora tenham sido facilitadas pelas culturas em contato no continente.

Portanto, não se trata de uma operação que possa ser atribuída unicamente à determinada manifestação literária, ou a um dado período, mas sim do resultado de uma fusão de culturas em contato, que produz novas formas linguísticas, modelos e significados, além de atribuir novos sentidos a expressões preexistentes. Dessa forma, a transculturação não se limita a relações antropológicas e sociais, como as estudadas por Fernando Ortiz, tampouco a criações que se estabelecem dentro de um único sistema literário, como é o caso das obras singulares de transculturadores tais como João Guimarães Rosa, José Maria Arguedas, Roa Bastos, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, entre outros, que produziram suas obras tomando como substrato realidades e culturas diversas, tema largamente discutido na obra de Ángel Rama, *La transculturación narrativa en América Latina*.

¹¹³ A esse respeito, o crítico uruguaio ressalta que “*En el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria*” (RAMA, 2008, p. 50).

É possível estender a abrangência de tal conceito, pensando, sob a ótica dos Estudos da Tradução, nas relações transculturais estabelecidas por meio da tradução, procedimento que buscarei realizar neste subcapítulo, dedicado à transculturação na tradução.

A obra de Proust é fortemente marcada pela cultura¹¹⁴ francesa em diversos aspectos, desde a língua, veículo mor da cultura e tema profundamente explorado pelo autor através de suas considerações sobre os regionalismos de determinadas personagens, e particularmente de Françoise, sobre o poder sugestivo das expressões francesas, sobre a evolução da língua, mas também a partir de suas reflexões acerca dos topônimos, antropônimos, da geografia, da política, história, arquitetura, música, teatro, literatura, pintura, gastronomia, moda, comportamentos sociais, enfim, “*tout y est*” (COMPAGNON, 2009, p. 35). Característica que, de acordo com Antoine Compagnon, “*fait de la Recherche un monde, le véritable trésor, ou le dépotoir, de la culture française*” (2009, p. 35). De modo que é impossível empreender uma tradução da *Recherche* sem se deparar com termos e expressões “intraduzíveis”, por se tratar de particularidades referentes à cultura francesa que não dispõem de tradução exata em outras línguas e, por essa razão, exigem do(a) tradutor(a) um esforço complementar no sentido de (re)criar tais aspectos na língua-alvo.

Da mesma maneira, é importante ressaltar que o(a) tradutor(a) é um ser social, cuja fala está intimamente ligada a um determinado tempo e espaço e reproduz, em maior ou menor escala, consciente ou inconscientemente, as marcas de seu pertencimento. Destarte, exigir-lhe “neutralidade”, “invisibilidade” ou “apagamento” seria tão absurdo

¹¹⁴ De acordo com Eagleton: “Cultura” é uma das duas ou três palavras mais complexas de nossa língua, e ao termo que é por vezes considerado seu oposto – “natureza” – é comumente conferida a honra de ser o mais complexo de todos” (2005, p. 9). Por isso, não cabe aqui problematizar as inúmeras concepções do termo, tema que por si só constituiria outra tese, razão pela qual limito-me a apresentar uma definição formulada pelo autor, na qual Eagleton sintetiza o conceito de cultura, tomando por base os escritos de Tylor, e que serve ao propósito desta tese: “A cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico. Ela é “aquele todo complexo”, como escreve o antropólogo E. B. Tylor em uma célebre passagem de seu *Primitive culture*, “que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano como um membro da sociedade. [...]. A cultura é então simplesmente tudo que não é geneticamente transmissível. Trata-se, como coloca um sociólogo, da crença de que os seres humanos “são o que lhes foi ensinado” (EAGLETON, 2005, p. 55).

quanto pretender que o autor do texto traduzido seja o mesmo do texto “original”. Afinal, como recorda Wecksteen, “*Le traducteur est lui aussi un auteur, affirmation qui paraîtra être une évidence pour certains mais peut-être une provocation pour ceux qui n’envisagent pas de considérer d’autre auteur que celui du texte de départ*” (2011, p. 32). Portanto, pensar a transculturação na tradução responde a uma necessidade natural, uma vez que se admite a existência do *outro* no texto traduzido.

Por conseguinte, ao pensarmos na tradução coletiva da obra de Proust, realizada por expoentes da literatura brasileira, oriundos de diversas partes do país, desde Quintana, autor da tradução dos quatro primeiros volumes da *Recherche*, nascido no município gaúcho de Alegrete, passando por Manuel Bandeira, tradutor do quinto volume, natural de Recife, Carlos Drummond de Andrade, tradutor do sexto volume e mineiro de Itabira, e, finalmente, Lucia Miguel Pereira, tradutora do *Temps retrouvé* e mineira de Barbacena, embora carioca de criação, é-nos dado reconhecer diferentes formas de expressão do português brasileiro devido à extensão do país, que gera grande dissemelhança entre a língua padrão falada nos centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, e as diversas variações linguísticas dela depreendidas. Esses distanciamentos geográficos podem, portanto, ser percebidos na fala dos povos de determinadas regiões, gerando, por vezes, certa confusão quando descobertos por falantes de outras localidades, como é o caso do termo português “rapariga” que, no Brasil, ganha diferentes acepções de acordo com a região de onde se fala, podendo exprimir significados opostos, como comprovamos ao comparar sua acepção no sul e na região amazonense, onde o termo refere-se a uma moça adolescente, virgem, ao passo que em certas regiões do centro-oeste e sudeste do país este é sinônimo de concubina, de acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. De modo que seria ingenuidade desconsiderar tais particularidades ao tratarmos de uma tradução coletiva realizada por tradutores de diferentes partes do Brasil, razão pela qual buscarei demonstrar de que maneira os escritores-tradutores lidaram com a pluralidade da língua portuguesa, sobretudo, enquanto recurso utilizado na tradução de aspectos culturais do texto-fonte.

Conforme declara Hermans, “*sometimes translations run into contradictions and incongruities which challenge the reader's willing suspension of disbelief*” (1996, p. 29). Mario Quintana, por exemplo, não hesitou em incorporar traços típicos da cultura brasileira nas traduções da *Recherche* que realizou, despertando, com isso, a consciência de sua *presença* no texto traduzido, o que contribui para a

desconstrução da ideia de que “*The translator is expected to observe total discretion*” (HERMANS, 1996, p. 25). Para exemplificar tal asserção, segue a seguir um excerto retirado de *Du côté de chez Swann*, bem como de sua tradução brasileira, em que é-nos dado identificar, sem o auxílio do texto-fonte, a voz do tradutor:

Quadro 28 - Proust, 1919, p. 241 / Quintana, 1948, p. 220

PROUST, 1919, p. 241	QUINTANA, 1948, p. 220
<p>– <i>Voyons, enlève donc ta pipe de ta bouche, tu vois bien que tu vas t'étouffer à te retenir de rire comme ça, lui dit Mme Verdurin qui venait offrir des liqueurs.</i></p> <p>– “<i>Quel homme charmant que votre mari, il a de l'esprit comme quatre, déclara Forcheville à Mme Cottard. Merci madame. Un vieux troupier comme moi, ça ne refuse jamais la goutte</i>”</p>	<p>– Anda, retira o cachimbo da boca, bem vês que vais afogar-te retendo o riso dessa maneira, - disse a sra. Verdurin que vinha oferecer licores.</p> <p>– Que homem encantador o seu marido! Tem espírito como quatro, - declarou Forcheville à sra. Cottard. – Obrigado, minha senhora. Um veterano como eu nunca recusa uma pinga.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, em que o escritor-tradutor Mario Quintana traduz a expressão “*ne refuse jamais la goutte*” por “nunca recusa uma pinga”, vemos a criação de um cenário insólito, uma vez que a cena se desenvolve em uma *soirée* aristocrática, em que estão presentes princesas e barões, onde é servido pinga aos convidados, uma bebida popular brasileira. Ademais, destaco a alteração da bebida proposta pela Sra. Verdurin, que passa servindo licores, ao passo que o Barão refere-se à pinga, ocasionando uma incoerência textual, se tomado o texto em sua continuidade. De acordo com Corinne Wecksteen, “*le traducteur, par sa position même de Janus, de passeur, se situait dans un espace “entre”: entre deux langues, entre deux cultures*” (2011, p. 46). Ora, este espaço “entre”, próprio da tradução, é instaurado nas traduções de Quintana como podemos verificar no exemplo acima, em que a tradução constituiu-se através de uma fusão de elementos de ambas as culturas, instalando-se, com isso, em um terceiro espaço, que não é mais o território francês proustiano, tampouco o brasileiro de Quintana, mas um entre-dois promovido pelos tradutores transculturadores.

Ora, essa tendência a comutar elementos da cultura francesa por elementos tipicamente brasileiros, como ocorre com a pinga, não é a única prática transculturadora realizada por Quintana, como veremos nos próximos exemplos em que o escritor-tradutor faz uso constante da

variante linguística do português europeu, criando um contraste com o português brasileiro predominante em sua tradução, tanto em nível sintático, quanto morfológico e lexical.

Para exemplificar de que maneira se dá a fusão de variantes linguísticas operada na tradução de Quintana, segue a seguir um excerto no qual a diferença se manifesta, sobretudo, no nível lexical:

Quadro 29 - Proust, 1919, p. 301 / Quintana, 1948, p. 271

PROUST, 1919, p. 301	QUINTANA, 1948, p. 271
<p><i>Pour montrer qu'elle ne cherchait pas à faire sentir dans un salon, où elle ne venait que par condescendance, la supériorité de son rang, elle était entrée en effaçant les épaules là même où il n'y avait aucune foule à fendre et personne à laisser passer, restant exprès dans le fond, de l'air d'y être à sa place, comme un roi qui fait la queue à la porte d'un théâtre tant que les autorités n'ont pas été prévenues qu'il est là;</i></p>	<p>Para mostrar que não queria fazer sentir a sua superioridade num salão a que apenas vinha por condescendência, entrava encolhendo os ombros quando não havia multidão alguma que atravessar e tampouco ninguém a quem tivesse de dar passagem, ficando de propósito no fundo, como se estivesse no seu lugar, tal qual um rei que forma na bicha posta à porta de um teatro enquanto as autoridades não forem avisadas de que ali se acha;</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Trata-se de um trecho em que o Narrador comenta a inopinada presença da princesa de Laumes em casa da Sra. de Sainte-Euverte que, de acordo com aquele, chegara sem cerimônia, prodigalizando humildade, uma vez que chegou “encolhendo os ombros”, indo postar-se ao lado da desconhecida Sra. de Cambremer. No entanto, ao descrever tal postura por parte da princesa, o Narrador compara sua chegada à de um rei que fizesse a fila na porta de um teatro enquanto as autoridades não fossem avisadas de sua presença. Porém, diante da expressão francesa “*faire la queue*”, Quintana opta por uma forma típica do português de Portugal em sua tradução, a saber, “forma na bicha”.

Conforme apontado, as diferenças entre o português de Portugal e o português do Brasil podem manifestar-se em diferentes níveis linguísticos, a saber, sintático, morfológico e lexical. Ao longo de cinco séculos, o português brasileiro foi fruto de inúmeras transformações operadas através do contato de diversos povos aqui instalados, desde os índios nativos, aos portugueses colonizadores, escravos africanos, entre outros, de modo que “notáveis modificações na pronúncia de seus sons, nas formas de seus vocábulos, na significação de seus termos, na

disposição dos elementos dentro da frase, nas variações de estilo e no aumento considerável do seu léxico” (ZAMARIN, 1969, p. 45) aumentaram as distâncias entre essas duas variantes, sendo-nos possível perceber nitidamente a inserção de traços típicos do português de Portugal na tradução brasileira realizada por Quintana. No exemplo que nos concerne, o contraste entre as duas variantes dá-se no nível lexical, particularmente, devido ao termo “bicha”, cujo significado, no Brasil, difere do de Portugal, como podemos confirmar no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2007), que indica como lusitanismo a acepção de “bicha” enquanto “fileira de pessoas (ou de qualquer coisa) dispostas umas após as outras; fila” (2007, p. 445), ao passo que, no Brasil, o termo adquire novas acepções, podendo referir-se a um “Animal comprido e sem pernas; verme, larva, réptil etc.”, ou então “Animal do sexo feminino”, “indivíduo susceptível”, “mulher da vida, meretriz”, “aguardente de cana, cachaça”, ou ainda para designar pejorativamente um “indivíduo efeminado”, entre outros (cf. HOUAISS, 2007, p. 445).

Todavia, a presença de marcas do português de Portugal na tradução de Quintana não se limita ao nível lexical, através da utilização de termos tais como “bicha”, para referir-se à fila, “passeio” para “calçada”, ou “rapariga”, para moça virgem. Soma-se a isso as diversas mudanças morfossintáticas presentes em suas traduções, conforme apontarei nos próximos exemplos analisados. Em tais casos, os contrastes entre essas duas variantes incidem sobre a organização do texto, uma vez que a ordem dos termos da oração sofre modificações, como ocorre, por exemplo, com a colocação dos clíticos na frase, ou então quanto à flexão dos verbos, a omissão do artigo em determinados casos, o uso do infinitivo precedido de preposição quando em português do Brasil usa-se apenas o gerúndio, certas contrações de palavras, variações em gênero e número, diferenças na forma do particípio passado em verbos abundantes, mudanças na formação de palavras por derivação, entre outros.

No exemplo a seguir, as diferenças manifestam-se tanto no nível morfossintático quanto lexical:

Quadro 30 - Proust, 1919, p. 140 / Quintana, 1948, p. 130

PROUST, 1919, p. 140	QUINTANA, 1948, p. 130
<i>Mais d'autres fois se mettait à tomber la pluie dont nous avait menacés le capucin que l'opticien avait ^{de}devanture; les gouttes d'eau comme des oiseaux migrateurs</i>	Mas doutras vezes começava a tombar a chuva com que nos ameaçava o capuchinho que o oculista tinha na sua vitrina ; as gotas d'água, como aves de arribação que se põem a

qui prennent leur vol tous ensemble, descendaient à rangs pressés du ciel. Elles ne se séparent point, elles ne vont pas à l'aventure pendant la rapide traversée, mais chacune tenant sa place, attire à elle celle qui la suit et le ciel en est plus obscurci qu'au départ des hirondelles. Nous nous réfugiions dans le bois.

voar todas juntas, desciam do céu em apertadas filas. Não se separam, não vão ao léu na sua rápida travessia, mas, cada qual na sua posição, atrai a si a precedente, e o céu fica mais escurecido do que na partida das andorinhas. Nós nos refugiávamos no bosque.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, o Narrador descreve um dos costumeiros passeios realizados com sua família no lado de Méséglise, cujo clima era assaz chuvoso e, muitas vezes, obrigava-os a refugiarem-se da chuva no bosque. Conforme vemos nos termos destacados em negrito, Quintana faz uso de estruturas típicas do português lusitano em sua tradução. Logo no início, deparamo-nos com a contração “doutras”, formada a partir da preposição “de” e do pronome indefinido “outras”, cuja sonoridade causa certo estranhamento no leitor brasileiro, ao contrário da contração seguinte do trecho, a saber, “gotas d’água”, muito mais usual no Brasil, uma vez que já foi incorporada à nossa sintaxe. O contraste entre as duas contrações no mesmo trecho permite que visualizemos claramente o uso das duas variantes do português em sua tradução, posto que, no primeiro caso, o falante brasileiro tende naturalmente a deixar tais termos separados na frase¹¹⁵, ou então a eliminar a preposição, mantendo apenas o pronome indefinido, aliás,

¹¹⁵ É comum na tradução de Quintana o uso de contrações típicas do português de Portugal, como ocorre no trecho seguinte, em que o escritor-tradutor traduz “oeuvre d’art” por “obra d’arte”: “*Cette ressemblance qui insinuait dans la statue une douceur que je n’y avais pas cherchée, était souvent certifiée par quelque fille des champs, venue comme nous se mettre à couvert et dont la présence, pareille à celle de ces feuillages pariétales qui ont poussé à côté des feuillages sculptés, semblait destinée à permettre, par une confrontation avec la nature, de juger de la vérité de l’œuvre d’art.*” (PROUST, 1919, p. 141). Enquanto na tradução de Quintana lemos: “Essa aparência, que insinuava na estátua uma brandura que eu não lhe buscara, era muita vez comprovada por alguma **rapariga** do campo, que viera abrigar-se como nós e cuja presença, como a dessas folhagens parietárias que cresceram ao lado das folhagens esculpidas, parecia destinada a fazer-nos avaliar, por um confronto com a natureza, a verdade **da obra d’arte**”. (QUINTANA, 1948, p. 132). Como não é minha intenção tecer uma lista exaustiva das contrações lusitanas encontradas na tradução de Quintana, limito-me a assinalar tal tendência, que se manifesta reiteradas vezes ao longo dos quatro livros que traduziu.

opção adotada por Py na retradução, ao passo que no segundo caso, a contração sequer chama a atenção do leitor brasileiro.

Além disso, certas escolhas lexicais por parte de Quintana remetem ao português de Portugal, como é o caso do trecho “*tomber la pluie*”, traduzido como “tombar a chuva”, embora o verbo usual no Brasil seja “cair”. O mesmo ocorre com “vitrine”, forma lusitana da palavra “vitrine”.

Outrossim, a presença da variante linguística do português de Portugal na tradução de Quintana pode também ser verificada através da flexão dos verbos em determinadas ocasiões. No trecho a seguir, apenas um dentre inúmeros da mesma natureza, o escritor-tradutor (e transculturador) Mario Quintana opta pela utilização de uma estrutura tipicamente lusitana, a saber, o verbo no infinitivo precedido de preposição, ao invés do gerúndio, forma usual brasileira em tais casos:

Quadro 31 - Proust, 1919, p. 142 / Quintana, 1948, p. 132

PROUST, 1919, p. 142	QUINTANA, 1948, p. 132
<i>Assis dans le petit salon, où j'attendais l'heure du dîner en lisant, j'entendais l'eau dégoutter de nos marronniers, mais je savais que l'averse ne faisait que vernir leurs feuilles et qu'ils promettaient de demeurer là, comme des gages de l'été, toute la nuit pluvieuse, à assurer la continuité du beau temps;</i>	Sentado na salinha, onde esperava, a ler , a hora do jantar, eu ouvia a água correr de nossos castanheiros, mas sabia que toda aquela chuva não fazia mais que lhes envernizar as folhas e que eles prometiam ficar ali, como penhores do verão por toda a noite tempestuosa, assegurando a continuidade do bom tempo;

Fonte: Elaborado pela autora.

No exemplo acima, em que o jovem Narrador descreve as horas de espera pelo jantar em Combray, Quintana traduz o trecho “*où j'attendais l'heure du dîner en lisant*”, por “onde esperava, a ler, a hora do jantar”. Embora o verbo estivesse no gerúndio no texto-fonte, cuja tradução habitual no Brasil é realizada através da mesma forma nominal do verbo, Quintana opta pela forma infinitiva do verbo, marcando, novamente, a presença da variante linguística do português de Portugal em sua tradução. Para tanto, o escritor-tradutor modifica a pontuação da obra, acrescentando ao trecho duas vírgulas para isolar o verbo, quebrando o ritmo contínuo do texto, construído a partir do uso particular que Proust faz da pontuação. Contudo, por ser esta parte dedicada à transculturação na tradução, não discutirei aqui tal aspecto, que terá atenção especial no subcapítulo seguinte, dedicado ao ritmo da obra.

Com isso, Quintana constrói sua tradução em um espaço híbrido, com o auxílio de recursos tomados de diferentes variantes do português, instalando sua obra em um entre-dois, que acabou por atender, igualmente, às expectativas dos leitores portugueses, uma vez que a primeira tradução da *Recherche* para a língua portuguesa, publicada pela Editora Globo, foi republicada em Portugal pela editora Livros do Brasil, na coleção “Dois Mundos”, entre 1973 e 1979, com a errônea atribuição da tradução integral a Mario Quintana, apresentado como único responsável pela tradução dos sete volumes. O desconhecimento da natureza coletiva da tradução é, ainda hoje, fruto de confusão entre leitores e estudiosos, como podemos verificar através de trabalhos acadêmicos realizados sobre a obra de Proust em língua portuguesa, e que continuam a propagar a indevida atribuição da tradução integral a Quintana, como ocorre, por exemplo, na dissertação de Magalhães, em que a autora afirma que “Só em 1979, a editora Livros do Brasil publica a tradução do poeta brasileiro Mário Quintana, em versão integral e em português europeu” (2011, p. 29). Outrossim, é importante notar que a indicação da autora acerca da língua utilizada na tradução de Quintana, o “português europeu”, reforça a ideia defendida nesse subcapítulo sobre a utilização por parte do escritor-tradutor de duas variantes do português, o que culminou na aceitação da tradução de Quintana pelo público-leitor português, que se viu representado naquelas páginas.

Quanto à atribuição da tradução integral da *Recherche* a Mario Quintana, quando de sua republicação pela editora Livros do Brasil, pode-se afirmar que ainda hoje o erro é mantido e propagado também em diversos sites de livrarias portuguesas conceituadas, que oferecem a tradução integral sob a responsabilidade única de Quintana, ignorando a contribuição de Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira, como ocorre com a Livraria Almedina, Livraria Sidarta, *Librairie portugaise et brésilienne* (situada em Paris e especializada em literatura lusófona), na *Fnac* de Portugal, entre outras.

Além da utilização de diferentes variantes linguísticas em sua tradução, o que pode ser, igualmente, caracterizado como um processo de transculturação operado por Quintana, o escritor-tradutor mantém em sua tradução uma série de palavras em língua francesa, reforçando a ideia central da transculturação, que prevê a incorporação de traços de ambas as culturas na criação de um terceiro produto que carregue consigo tanto marcas da cultura de partida, quanto de chegada. Por tratar-se de uma lista extensa de palavras e expressões mantidas em

francês na tradução, limito-me, aqui, a assinalar as mais frequentes, organizadas no quadro a seguir:

Quadro 32 - Palavras e expressões mais frequentes mantidas em francês na tradução

<i>Demi-monde</i>	<i>Pince-nez*</i>	<i>Marron glacé</i>	<i>Clubmen</i>	<i>Sacré coeur</i>	<i>Cocotte</i>
<i>Reps</i>	<i>Rince-bouche</i>	<i>Causeur</i>	<i>Ancien régime</i>	<i>Comédie Française</i>	<i>Aigrette</i>
<i>Rouge</i>	<i>Plaquette</i>	<i>Lavallière</i>	<i>Sédum</i>	<i>Caseur</i>	<i>Snob</i>
<i>Flamboyant</i>	<i>Plaid</i>	<i>Habitué</i>	<i>Tournée</i>	<i>Poseur</i>	<i>Skunk</i>
<i>Croquis</i>	<i>Double</i>	<i>Ouverture</i>	<i>Fabliau</i>	<i>Rendez-vous*</i>	<i>Chic</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Além de constituir um procedimento transculturador, as palavras mantidas em francês na tradução de Quintana nos fornecem pistas acerca do conhecimento dessa língua pelos leitores brasileiros da época. Até 1948, os leitores de Proust faziam parte da elite cultural do país, uma vez que a circulação de sua obra era exclusivamente em língua francesa e a taxa de analfabetismo no Brasil, em 1922, chegou a atingir 65% da população, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de modo que uma parcela ínfima da população tinha acesso à obra de Proust. Conforme aponta Etienne Sauthier:

Si la politique éducative systématique de Getúlio Vargas, dans les années 1930, démocratise l'accès à l'école, surtout dans les villes, et fait baisser le taux d'analphabétisme, Proust n'en reste pas moins un auteur lu essentiellement par l'élite, et il en sera globalement de même tant que l'auteur circulera vers le Brésil en langue française (2014, p. 23).

Com a tradução, a obra de Proust ganha um novo público-leitor, populariza-se e passa a ser fonte de uma série de trabalhos críticos, como recorda Sauthier: “*La parution du premier volume de cette traduction est précédée de bon nombre d'articles de presse, notamment durant l'année 1948, et suivie de nombreuses publications, qu'il s'agisse d'articles dans la presse généraliste ou les revues littéraires*” (2014, p. 369). Todavia, é importante ressaltar que apesar da tradução, a obra de Proust não é lida pelo grande público pelas mesmas razões que impediram sua popularização efetiva na França, afinal, trata-se de uma obra de difícil acesso até mesmo para o leitor francês, por conta de sua

extensão, de sua sintaxe, ritmo, ausência de ação, de modo que é preciso pensar, igualmente, no leitor da tradução como integrante de uma certa elite intelectual¹¹⁶. Portanto, acredito que a utilização de palavras francesas em sua tradução não tenha acrescentado nenhuma dificuldade à leitura da obra.

Não obstante, é curioso notar alguns procedimentos adotados por Quintana no que concerne à inserção dos termos franceses. Quanto aos topônimos, há certa arbitrariedade na tradução, uma vez que determinados termos são mantidos em francês, ao passo que outros são traduzidos, sem considerar a representatividade dos mesmos, de modo que vemos a “*Champs Elysées*” tornar-se “Campos Elíseos”, “*L’arc du Triomphe*”, tornar-se “Arco do Triunfo”, enquanto “*Sacré coeur*” é mantido em sua forma original, assim como “*Comédie Française*”, entre outros.

Ademais, não se trata simplesmente de uma opção por não traduzir certos termos, mantendo-os em língua francesa tal qual aparecem no texto-fonte. Há também casos em que Quintana opta por uma tradução intralingual, que ocorre quando um termo francês do texto-fonte é substituído por outro termo francês que veicule a mesma informação ou similar, mas que seja difundido no Brasil, de modo a manter vivos aspectos culturais franceses sem, para tanto, dificultar a compreensão da obra. Como exemplo, é possível destacar o termo “*pince-nez*”, fruto de uma tradução intralingual operada por Quintana sempre que termos como “*lorgnon*”, “*lunettes*” e “*monocle*” aparecem no texto-fonte. O mesmo ocorre com a expressão francesa “*maisons de passe*”, traduzida por Quintana como “*os rendez-vous*”, como podemos conferir no exemplo a seguir:

¹¹⁶ A esse respeito, Sauthier salienta que “*Parallèlement à ce nouveau rapport de la culture de masse à Proust, on constate que par capillarité, l’intérêt pour celui-ci et la caution de légitimité intellectuelle qu’il représente s’étend de l’élite culturelle et intellectuelle (constituée le plus souvent d’élites sociales, mais qui ne représente pas leur entier), à l’élite sociale dans son ensemble*” (2014, p. 502).

Quadro 33 - Proust, 1919, p. 324 / Quintana, 1948, p. 294

PROUST, 1919, p. 324	QUINTANA, 1948, p. 294
<p><i>Un jour, il reçut une lettre anonyme qui lui disait qu'Odette avait été la maîtresse d'innombrables¹ hommes (dont on lui citait quelques-uns, parmi lesquels Forcheville, M. De Bréauté et le peintre), de femmes, et qu'elle fréquentait les maisons de passe.</i></p>	<p>Recebeu um dia uma carta anônima, dizendo-lhe que Odette fora amante de inúmeros homens (entre os quais lhe citavam alguns, como Forcheville, o sr. de Bréauté e o pintor), de mulher, e que frequentava os rendez-vous.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Este trecho, em que o Narrador fala sobre a vida amorosa de Odette, é apenas um exemplo dentre outros da mesma natureza que não incluirei aqui, pois não é minha intenção tecer uma lista exaustiva de tal procedimento, razão pela qual limito-me a apontar o método adotado por Quintana em tais casos. Embora a tradução literal da expressão “*Maison de passe*”, a saber, “casa de passe”, possua significado análogo em português, Quintana prefere oferecer uma tradução intralingual na qual o significado seja mantido, assim como a referência linguística francesa. Contudo, ainda que a palavra francesa “*rendez-vous*” seja dicionarizada no Brasil, ao buscar no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* seu significado, o mesmo não fornece a acepção contida no texto-fonte, a saber, bordel, dando somente como entrada “1. Ponto de encontro; local escolhido para entrevista, conversa etc. 2. Encontro combinado de antemão. 3. Ver *Randevu*. 4. Encontro de dois ou mais engenhos espaciais” (2007, p. 2427). É somente na entrada de “*Randevu*”, que apresenta como definição “casa de prostituição; bordel; prostíbulo” (2007, p. 2382), que encontramos o significado contido no texto-fonte.

Se a ideia defendida nesta tese de que as traduções de Quintana são extremamente transculturadoras, por conta da mescla de elementos culturais de diversas partes do mundo, não somente do Brasil e da França, mas também de Portugal, como assinalado anteriormente, e da região dos Pampas, como veremos mais adiante, indica uma intenção por parte do escritor-tradutor em inserir sua tradução em um espaço híbrido, por vezes o escritor-tradutor opera de maneira diversa, optando por apagar determinados marcadores culturais, como é o caso do excerto a seguir:

Quadro 34 - Proust, 1919, p. 340 / Quintana, 1948, p. 308

PROUST, 1919, p. 340	QUINTANA, 1948, p. 308
<p>– <i>Je ne vous demande pas, monsieur, si un homme dans le mouvement comme vous a vu, aux mirlitons, le portrait de Machard qui fait courir tout Paris. Eh bien, qu'en dites-vous? Etes-vous dans le camp de ceux qui approuvent ou dans le camp de ceux qui blâment? Dans tous les salons on ne parle que du portrait de Machard; on n'est pas chic, on n'est pas pur, on n'est pas dans le train, si on ne donne pas son opinion sur le portrait de Machard.</i></p>	<p>– Não lhe vou perguntar se um homem em dia, como o senhor, ja viu os Mirlitons, o retrato de Machard que movimenta toda a cidade. E então? Que me diz? Está no campo dos que aprovam ou no campo do que condenam? Em todos os salões só se fala no retrato de Machard, não se é chic, nem se é direito, não se é adiantado, se não se dá opinião sobre o retrato de Machard.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Trata-se de uma fala da Sra. Cottard dirigida a Swann, em que aquela indaga sobre o novo retrato de Marchard “*qui fait courir tout Paris*”. Ora, certamente o leitor brasileiro não ignora a origem da obra e de seu autor, de modo que quando Quintana traduz o trecho destacado em negrito por “que movimenta toda a cidade”, apagando a referência à capital francesa, reforça a ideia de um terceiro espaço da tradução, não mais o espaço “original”, tampouco o brasileiro, mas um entre-dois, onde convivem em harmonia malandros e barões, como podemos verificar no exemplo a seguir:

Quadro 35 - Proust, 1919, p. 371 / Quintana, 1951, p. 263

PROUST, 1919, p. 71	QUINTANA, 1951, p. 63
<p>“<i>Quand viendrez-vous ? Demain ? On vous fera des toasts aussi bons que chez Colombin. Non? Vous êtes un vilain</i>”.</p>	<p>“Quando virá? Amanhã? Faremos toasts tão bons como os de Colombin. Não? Você é um malandro...”</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste exemplo, retirado do segundo livro, *A l'ombre des jeunes en fleurs*, bem como de sua tradução, intitulada *À sombra das raparigas em flor*, além de imprimir uma de suas marcas típicas, a saber, as reticências, antes inexistentes, Quintana também insere no universo proustiano uma personagem tipicamente brasileira, a saber, o malandro. Trata-se de um trecho no qual a Sra. Swann convida o jovem Narrador, amigo de sua filha Gilberte, a tomar o chá da tarde em sua casa. Contudo, ao traduzir o termo genérico “*vilain*”, Quintana opta pelo

específico “malandro” que, de acordo com o antropólogo Roberto Damatta, é uma figura que habita o imaginário brasileiro e está intimamente ligada à construção de uma identidade nacional (cf. DAMATTA, 1997).

Ora, conforme ressalta Aubert, “Toda operação tradutória que não se resume a uma mera transcodificação léxico-sintática envolve, em maior ou menor grau, um conjunto de componentes culturais” (1995, p. 31). De modo que é impossível eliminar, sobretudo de uma tradução literária, realizada por um(a) tradutor(a) humano(a), o componente cultural, ou então pretender que sejam mantidos intactos no texto-alvo todos os elementos culturais encontrados no texto-fonte. Destarte, não se trata de censurar qualquer “interferência” cultural na tradução de Quintana, e sim de realizar um trabalho de identificação e reflexão sobre a forma como essas culturas dialogam e se transformam por meio da tradução.

Canclini, em sua obra *Culturas híbridas* (2008), lança mão do conceito de hibridação para tratar dos “Processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. XIX). No mesmo sentido, porém sob outra perspectiva, é possível pensar no conceito de transculturação, que estuda as transformações verificadas em culturas em contato, as quais tendem a comutar determinados elementos, que acabam produzindo algo novo, fruto dessa combinação, como pode ser verificado, entre outros, nos exemplos retirados das traduções do ciclo quintaniano.

De acordo com Rosa, autora de uma tese que tem por objeto de estudo a figura do malandro nas obras de João Antônio, em um primeiro momento, “a imagem do malandro parece nos suscitar certa simpatia, uma vez que ele traz em si aspectos culturais e folclóricos, ou seja, a cor, o samba, a predileção pelas mulheres, o dribble, a ginga” (2008, p. 18). Contudo, uma análise aprofundada de sua identidade traz à tona outras nuances de sua personalidade, como podemos constatar ao pensarmos nos malandros de obras clássicas da Literatura Brasileira, como Leonardo Pataca, de *Memórias de um sargento de milícias*, ou Macunaíma, personagem que dá nome ao livro, e que compartilham uma característica comumente atribuída ao malandro: a *vadiagem*. Soma-se a isso a *astúcia*, graças a qual as personagens conquistam o que desejam, “tentando sempre burlar a Ordem ou as leis que regem a sociedade” (ROSA, 2008, p. 22), postura cristalizada na expressão “dar um jeitinho brasileiro”, típico do malandro. Rosa cita ainda a “predileção do malandro pela rua e pelo convívio com os outros em detrimento da

família” (2008, p. 29), traço facilmente identificado na figura do malandro, que passa grande parte de seu tempo em ambientes abertos, sociais, como bares, praças, cais, onde pode agir em liberdade, longe do controle da família. De modo que a identidade do malandro é com maior frequência atribuída a um adulto, uma vez que tais características dificilmente seriam utilizadas para descrever uma criança da idade do Narrador no trecho em destaque. Portanto, ao fazê-lo, Quintana desorienta o leitor quanto à imagem do jovem Narrador, completamente oposta à do malandro tal qual o conhecemos.

Não obstante, o escritor-tradutor faz uso regular da figura do malandro para descrever o jovem Narrador, bem como outras personagens, como ocorre no exemplo a seguir:

Quadro 36 - Proust, 1919, p. 384 / Quintana, 1951, p. 365

PROUST, 1919, p. 384	QUINTANA, 1951, p. 365
<p><i>Nous fîmes abordés un instant par le champion de golf et joueur de baccara, Octave. Je pensai avoir découvert un lien entre nous, car j'appris dans la conversation, qu'il était un peu parent, et de plus assez aimé des Verdurin. Mais il parla avec dédain des fameux mercredis, et ajouta que M. Verdurin ignorait l'usage du smoking, ce qui rendait assez gênant de le rencontrer dans certains "music-halls" où on aurait tant aimé ne pas s'entendre crier: "Bonjour, galopin" par un monsieur en veston et en cravate noire de notaire de village.</i></p>	<p>- Fomos abordados um instante pelo campeão de golfe e jogador de bacará, Otávio. Pareceu-me ter descoberto um laço comum entre nós, porque, segundo deduzi da conversa, era parente afastado dos Verdurin, que o estimavam muito. Mas falou-me desdenhosamente das famosas quartas-feiras, acrescentando que Verdurin ignorava o uso do smoking, motivo pelo qual era verdadeiramente vexante encontrá-lo nalguns music-halls, onde a gente bem desejaria não ser saudado a gritos: "Olá, malandro!", por um senhor de paletó e gravata preta de notário de aldeia.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, retirado do segundo livro, o Narrador relata um encontro com Octave, campeão de golfe, jogador de bacará e parente distante dos Verdurin, a propósito do qual tece uma crítica sugerindo uma certa vulgaridade por parte do Sr. Verdurin, que ignorava o uso do *smoking* e possuía o mau hábito de interpelar de maneira informal seus conhecidos em público. Para demonstrar sua assertiva, cita o cumprimento coloquial típico do Sr. Verdurin, a saber, "*Bonjour, galopin*", o qual Quintana traduz por "**Olá, malandro!**". Ora, o dicionário *Le Robert Micro* (2006) apresenta a seguinte definição para a

palavra “galopin”: “*Gamin qui court les rues. Enfant espiègle, effronté. ⇒ chenapan, garnement, polisson*” (p. 598). Ao passo que o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* propõe como definição para a palavra malandro:

“1. Que ou aquele que não trabalha, que emprega recursos engenhosos para sobreviver; vadio. 2. Que ou aquele que leva a vida em diversões, prazeres. 3. Que ou aquele que tem preguiça; mandrião, indolente. 4. Que ou aquele que furta, que vive fora da lei; ladrão; gatuno, marginal. 5. Que ou aquele que é sagaz, arguto. 5.1 Que ou aquele que se vale de astúcia enganosa; finório, espertalhão. 6. Que ou aquele que simboliza certo personagem-tipo carioca das classes sociais menos favorecidas, no sXIX ligado à capoeiragem e à valentice, e no sXX dado ger. como um boêmio sensual, de reconhecida lábia e modo peculiar de se vestir, mover, falar etc. (2007, p. 1817).

Como é possível perceber pela definição oferecida no *Houaiss*, a imagem do malandro está intimamente ligada à cultura brasileira, e mais particularmente ao personagem-tipo carioca, de modo que a atribuição de tal característica a qualquer personagem proustiana suscita um questionamento quanto à construção de sua identidade. Embora Quintana pudesse ter optado por termos sinônimos, porém menos marcados e mais adequados à personagem, tais como “gamenho” ou “tunante”, sua escolha revela sua *postura criativa* face ao texto. A esse respeito, Aubert afirma que:

Realiza-se plenamente a postura criativa, isso sim, quando o tradutor logra assumir a coautoria sem disfarces, quando, vencidos os temores antigos da sacralização do original e os temores modernos de desagradar o consumidor, o tradutor busca formular na língua e na cultura de chegada a sua leitura, a sua vivência, a sua sensibilidade, o seu texto (1995, p. 36).

Destarte, ao lermos a tradução de Quintana temos a real sensação de estarmos diante de um texto transculturado, ou seja, de uma tradução realizada por um escritor-tradutor que assume sem receio o papel

criativo inerente à tradução na produção de seu texto. Isso porque, conforme ressalta Laraia, “indivíduos de culturas diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características, tais como o modo de agir, caminhar, comer, sem mencionar a evidência das diferenças linguísticas, o fato de mais imediata observação empírica” (2009, p. 68). De modo que estas pistas deixadas por Quintana ao longo dos quatro primeiros volumes que traduziu permitem ao leitor, mesmo sem o auxílio do cotejo com o texto-fonte, identificar a presença do tradutor em suas escolhas linguísticas, como vimos nos exemplos anteriores, nos quais a escolha de termos axiomáticos não deixa dúvida quanto a tendência transculturadora de Quintana.

Além dos procedimentos transculturadores previamente citados, é possível identificar a voz do escritor-tradutor até mesmo no uso das interjeições presentes na tradução, como ocorre no exemplo a seguir. Contudo, embora o trecho suscite uma discussão acerca do registro linguístico utilizado no texto-fonte e na tradução, bem como a questão do ritmo e da pontuação das obras, por ser este capítulo dedicado à transculturação na tradução, deixarei de lado, por enquanto, os demais questionamentos que o excerto prevê, atentando somente para questões referentes à transculturação:

Quadro 37 - Proust, 1919, p. 137-138 / Quintana, 1948, p. 128

PROUST, 1919, p. 137-138	QUINTANA, 1948, p. 128
<p><i>Le docteur Percepied à qui sa grosse voix et ses gros sourcils permettaient de tenir tant qu'il voulait le rôle de perfide dont il n'avait pas le physique, sans compromettre en rien sa réputation inébranlable et imméritée de bourru bienfaisant, savait faire rire aux larmes le curé et tout le monde en disant d'un ton rude : “Hé bien ! Il paraît qu'elle fait de la musique avec son amie, Mlle Vinteuil. Ça a l'air de vous étonner. Moi je sais pas. C'est le père Vinteuil qui m'a encore dit ça hier. Après tout, elle a bien le droit d'aimer la musique, c'te fille. Moi je ne suis pas pour contrarier les vocations artistiques des enfants. Vinteuil non plus à ce qu'il paraît. Et puis lui aussi il fait de la musique avec l'amie de sa fille. Ah!</i></p>	<p>O doutor Percepied, cujo vozeirão e grossas sobrancelhas lhe permitiam desempenhar quanto quisesse o papel de pérfido, de que não tinha o físico, sem comprometer em nada a sua inabalável e imerecida reputação de casmurro bondoso, sabia fazer rir até as lágrimas ao cura e a todo o mundo, dizendo num tom rude: “Sim! Sim! Parece que a senhorita Vinteuil faz música com a sua amiga. Aham estranho? Não sei. Mas foi o velho Vinteuil quem ainda ontem me disse isto. Afinal de contas, essa moça tem todo o direito de gostar de música. Longe de mim contrariar as vocações artísticas dos jovens. Nem Vinteuil tampouco, ao que parece. E depois êle também faz música com a amiga da filha. Arre! Fazem uma música</p>

Sapristi, on en fait une musique dans c'te boîte-là. Mais qu'est-ce que vous avez à rire? Mais ils font trop de musique, ces gens. L'autre jour j'ai rencontré le père Vinteuil près du cimetière. Il ne tenait pas sur ses jambes."

naquela casa! Mas que estão rindo? O fato é que aquela gente faz música de mais. No outro dia encontrei o velho Vinteuil perto do cemitério. Ele não podia aguentar-se nas pernas”.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, em que o Narrador comenta a personalidade debochada do doutor Percepied, que toma a palavra para tecer alguns comentários irônicos sobre a Srta. Vinteuil, deparamo-nos com mais um indício transculturador, a saber, a interjeição “Arre”, utilizada por Quintana para traduzir a interjeição francesa “*Sapristi*”, que é empregada para expressar surpresa, contrariedade ou aborrecimento. De acordo com o *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* (1984), bem como o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2007), trata-se do som emitido pelo boiadeiro para forçar a marcha de animais, porém, por extensão, acabou sendo utilizado para exprimir enfado, zanga ou raiva. Por conseguinte, torna-se inevitável a associação de tal escolha com o pertencimento do escritor-tradutor à região rural do Rio Grande do Sul, particularmente, à cidade de Alegrete, onde nasceu e passou parte da juventude em contato estreito com o universo campestre, do qual tirou inspiração e matéria para sua criação poética. Ao contrário de Fernando Py, por exemplo, oriundo do Rio de Janeiro, que faz uso de um português padrão, que busca eliminar os regionalismos observados na primeira tradução, como ocorre no trecho em questão, em que o escritor-tradutor propõe a seguinte tradução:

O doutor Percepied, cujo vozeirão e grossas sobrancelhas lhe facultavam, o quanto quisesse, representar o papel de pérfido, do qual não tinha o físico, sem comprometer em coisa alguma a sua reputação inabalável e imerecida de rabugento benevolente, sabia fazer rir às lágrimas o cura e todo mundo ao dizer com um tom rude: “Muito bem! Parece que a Srta. Vinteuil faz música com sua amiga. Parece que isto os espanta. Quanto a mim, não sei. Foi o pai Vinteuil quem me disse isto ainda ontem. Afinal, a moça tem o direito de amar a música. Não estou aqui para contrariar as vocações artísticas das crianças. Vinteuil também não, pelo que parece. E além disso, ele também

faz música com a amiga da filha. **Opa!** Fazem uma tal música naquela casa! Mas de que é que estão rindo? De fato, eles fazem muita música. Outro dia encontrei o pai Vinteuil perto do cemitério. Não podia se agüentar nas pernas” (2004, p. 74).

Conforme constatamos, Py opta pelo genérico “Opa!”, em lugar de “Arre!”, posição, aliás, defendida pelo escritor-tradutor no prefácio à obra, em que declara, na parte intitulada “Conclusão: critérios desta tradução”, ter adotado como critério evitar ao máximo a inserção de lusitanismos e regionalismos de qualquer espécie:

Não é tarefa tranquila traduzir uma obra de vulto como a de Proust. Ainda mais quando já existem outras em português. Mas não há dúvida de que é uma aventura intelectual largamente compensadora, um trabalho altamente gratificante. Desde que se adotem critérios seguros e sejam obedecidas o mais fielmente possível as peculiaridades essenciais do autor. No caso, a fluência musical da frase, a por vezes enorme extensão desta e dos parágrafos, sem dividi-los em blocos retalhados, o movimento ondulatório dos períodos, etc. E mais, tratando-se de uma edição brasileira, construir frases e períodos à nossa maneira, sem lusitanismos nem regionalismos de qualquer espécie (2004, p. 12).

Embora Py declare sua intenção em produzir um texto “universal” brasileiro, ou seja, livre de “regionalismos de qualquer espécie” e que “respeitasse as peculiaridades essenciais do autor”, é curioso notar que todas as vezes em que Quintana utilizou a palavra “malandro” em sua tradução, Py recorreu ao mesmo termo, propondo para os referidos trechos uma tradução idêntica ou extremamente semelhante à de Quintana, como é o caso do exemplo seguinte, em que Py faz uso dos mesmos procedimentos transculturadores de Quintana em sua retradução:

Quadro 38 - Proust, 1920, p. 85 / Quintana, 1953, p. 69 / Py, 2004, p. 82

PROUST, 1920, p. 85	QUINTANA, 1953, p. 69	PY, 2004, p. 82
<p>À côté de l'hôtel, les anciens palais nationaux et l'orangerie de Louis XVI dans lesquels se trouvaient maintenant la Caisse d'Epargne et le corps d'armée étaient éclairés du dedans par les ampoules pâles et dorées du gaz déjà allumé qui, dans le jour encore clair, seyait à ces hautes et vastes fenêtres du XVIIIème siècle.</p>	<p>Ao lado do castelo, os antigos palácios nacionais e a estufa de Luís XVI, onde se encontravam agora a Caixa Econômica e o regimento, estavam iluminados do interior pelas douradas e pálidas lâmpadas do gás já aceso que, no dia ainda claro, assentava àquelas altas e amplas janelas do século XVII¹¹⁷.</p>	<p>Ao lado do hotel, os antigos palácios nacionais e a estufa de Luís XVI, nos quais se encontravam agora a Caixa Econômica e o regimento, estavam iluminados de dentro pelas douradas e pálidas lâmpadas do gás já aceso, que, no dia claro ainda, convinha àquelas amplas e altas janelas do século XVIII.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, no qual o Narrador descreve as mudanças observadas na paisagem do seu bairro enquanto passeava antes da hora do jantar habitual com Saint-Loup, deparamo-nos com uma mudança substancial no cenário proustiano. Trata-se da transformação do banco francês *Caisse d'Epargne*, inaugurado em Paris, no dia 22 de maio de 1818, e que passa a ser, nas traduções brasileiras, Caixa Econômica, banco popular brasileiro, fundado em 12 de janeiro de 1861, pelo Imperador Dom Pedro II. Ora, tal transmutação pode ser entendida como um procedimento transculturador, cujo resultado é um texto híbrido, de identidade amalgamada, no qual vemos a Caixa Econômica ao lado de castelos, antigos palácios e a estufa de Louis XVI, fruto de uma tradução transcriadora. Além disso, vale citar a diferença destacada no quadro acima entre as traduções de Quintana e Py no que diz respeito ao termo francês "*hôtel*". Ao optar por "castelo", Quintana evita uma tradução anacrônica, que desconsidera o sentido atual do termo de estabelecimento que oferece serviços de alojamento e, eventualmente, refeições ao público em geral. Não obstante, Py mantém o vocábulo

¹¹⁷ Não tecerei nenhum comentário acerca da mudança temporal da tradução de Quintana, na qual as "*hautes et vastes fenêtres du XVIIIème siècle*" são diminuídas de um século, passando a ser "do século XVII", pois acredito ter sido fruto de um mero erro de digitação.

"hotel" em sua retradução, o que pode desorientar o leitor brasileiro quanto à construção em questão, posto não se tratar de um estabelecimento desse gênero, mas sim de uma vasta e luxuosa residência particular, conforme indica sua definição francesa: "*Bel immeuble, situé en ville et appartenant à un particulier titré ou fortuné. Hôtel particulier*"¹¹⁸.

Na mesma orientação do exemplo anterior, algumas referências culturais específicas são apagadas para não causar estranhamento no leitor brasileiro, como é o caso do exemplo a seguir, em que Quintana adapta uma particularidade gastronômica, deixando-a ao gosto do "paladar" brasileiro:

Quadro 39 - Proust, 1919, p. 130 / Quintana, 1948, p. 123

PROUST, 1919, p. 130	QUINTANA, 1948, p. 123
<i>Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises.</i>	Eu também gostava mais de creme cor-de-rosa , em que me deixavam esmagar morangos.

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, Quintana opta por apagar a menção ao "queijo" de creme rosa, deixando somente "creme cor-de-rosa", por conta do exotismo vinculado ao prato no Brasil, ao passo que o "creme cor-de-rosa" não suscita nenhum espanto no consumidor brasileiro. Com isso, Quintana busca o equilíbrio entre uma tradução estrangeirizante e domesticadora, para usar a distinção proposta por Schleiermacher entre os dois métodos de tradução literária. A esse respeito, Paulo Henriques Britto ressalta a impossibilidade da adoção absoluta de um único método:

A própria ideia de que seria possível fazer uma tradução totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizante não pode ser levada a sério. Pois uma tradução totalmente domesticadora seria na verdade algo que não é mais uma tradução: isto é, uma adaptação. A relação entre o original e uma domesticação completa seria como a que existe entre *Threepenny opera* de John Gay e Pepusch e a *Ópera dos três vinténs* de Brecht e Weill ou a *Ópera do malandro* de Chico Buarque. Por outro lado, é difícil imaginar o que seria uma tradução

¹¹⁸ Definição retirada do *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/h%C3%B4tel>. Acesso em 03/04/18.

totalmente estrangeirizante; talvez o que mais se aproxime de tal coisa seja o projeto fictício do Pierre Menard de Borges, de reescrever o *Quixote* em espanhol, conservando o texto original palavra por palavra. Na prática, ao contrário do que afirma Schleiermacher, o que o tradutor faz é situar seu trabalho em algum ponto dessa escala entre a adaptação pura e simples e a reescritura menardiana, ora aproximando-se mais de um extremo, ora mais do outro (BRITTO, 2010, p. 136).

De modo que ao situar sua tradução entre esses dois extremos, Quintana contribui para o alargamento da cultura-alvo, sem descaracterizar em demasia seu próprio sistema linguístico-cultural. Se considerarmos que a possibilidade de uma abordagem equilibrada entre o eixo estrangeirização-domesticação se dá por conta da proximidade entre as culturas envolvidas na tradução, as escolhas adotadas por Quintana podem ser facilmente justificadas, uma vez que as culturas brasileira e francesa, embora próximas em determinados aspectos, possuem particularidades que obstam um fluxo contínuo e bilateral. Ademais, é necessário considerar a posição ocupada por cada cultura no sistema literário ocidental, a qual influi na prática adotada pelo tradutor. Assim, uma cultura que goze de um prestígio maior no sistema literário terá mais chances de ver suas particularidades mantidas na tradução, ao passo que uma cultura periférica, certamente, sofrerá maior manipulação ao ser traduzida, como exemplo, podemos pensar nas traduções francesas de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Não obstante, Britto ressalta que “Tanto faz que o Outro pertença a uma cultura central ou periférica; é sempre necessário respeitá-lo em sua especificidade e estranheza” (2010, p. 139), porém, o autor também salienta que essa postura “pressupõe uma certa autoconfiança — não apenas da parte do tradutor, como também da cultura a que ele pertence. Há culturas que se sentem seguras de si o bastante para permitirem que a elas se incorporem elementos estrangeiros sem medo de que se descaracterizem” (2010, p. 139).

Ora, a sua posição privilegiada de escritor-tradutor, certamente, contribui para as escolhas adotadas por Quintana em sua tradução. Como lembra Britto:

Todo ato de tradução é, necessariamente, uma forma de falsificação. É claro que na folha de

rosto, ou mesmo na capa, o nome do tradutor aparece estampado: *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, tradução de Mário Quintana. Mas ao longo da leitura, é necessário que o leitor acredite estar lendo Proust, muito embora as palavras que ele tem diante de seus olhos na verdade tenham sido escritas por Quintana. Uma falsificação anunciada, sem dúvida, mas assim mesmo uma falsificação. Ora, sendo assim, o mínimo que se pode pedir a Mário Quintana é que ele se mantenha tão próximo de Proust quanto é possível, sem violentar a língua portuguesa (BRITTO, 2010. p. 138).

Contudo, as traduções de Quintana não seguem esta “regra” apontada por Britto, de modo que ao lê-las não temos a impressão de estarmos, simplesmente, “lendo Proust”, tampouco, puramente, Mario Quintana. A singularidade de sua tradução reside na produção de um texto híbrido, sabidamente coletivo, cujas marcas, assim como a assinatura na capa, indicam sua dupla autoria.

Conforme ressalta Aubert, a correlação tradução-cultura não constitui um fenômeno secundário, “mas abarca todos os atos tradutórios, indistintamente, ainda que em graus variados de explicação” (1995, p. 31-32). Dessa forma, não se trata de refletir sobre a possibilidade de interferência cultural na tradução de Quintana, mas sobre o grau de intensidade da prática transculturadora.

Além dos procedimentos transculturais previamente apresentados, é comum vermos certas particularidades culturais do texto-fonte serem diluídas nas traduções de Quintana, como ocorre no exemplo a seguir:

Quadro 40 - Proust, 1920, primeiro volume, p. 9 / Quintana, 1953, p. 1

PROUST, 1920, primeiro volume, p. 9	QUINTANA, 1953, p. 1
<p><i>Le pépiement matinal des oiseaux semblait insipide à Françoise. Chaque parole des “bonnes” la faisait sursauter; incommodée par tous leurs pas, elle s’interrogeait sur eux; c’est que nous avions déménagé. Certes les domestiques ne remuaient pas moins, dans le “sixième” de notre ancienne demeure; mais elle les connaissait;</i></p>	<p>O CORTEJO matinal dos pássaros parecia insípido a Francisca. Cada palavra das criadinhas lhe dava um sobressalto; incomodada com todos os seus passos, interrogava-se a respeito deles; é que havíamos mudado de residência. Por certo, os criados não eram menos barulhentos no sexto da nossa antiga moradia; mas Francisca</p>

<i>elle avait fait de leurs allées et venues des choses amicales.</i>	os conhecia; fizera de suas idas e vindas coisas amigas.
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Trata-se da frase de abertura do terceiro volume da *Recherche*, em que o Narrador relata o desconforto de Françoise em sua nova morada, onde tudo a incomodava, desde o chilreio dos pássaros até o murmúrio das empregadas. Porém, no trecho em destaque, o Narrador faz alusão a um traço cultural francês que, se traduzido literalmente, sem uma nota de rodapé, não terá efeito algum sobre o leitor brasileiro, a saber, a referência ao “*sixième*”. Comumente conhecido como o andar das empregadas domésticas, nos imóveis franceses, a menção ao “sexto”, no Brasil, fica sem sentido, uma vez que este andar não é reservado aos empregados, mas um andar como qualquer outro. Com isso, o texto de Quintana apresenta certa seletividade cultural, uma vez que somente os leitores que dispõem de tal informação terão acesso ao conteúdo presente no texto-fonte. Outrossim, vemos manifestar-se a seletividade própria da tradução de Quintana quando no texto-fonte é feito o uso da variedade baixa da língua, particularmente, nos casos de uso de um léxico vulgar por parte de qualquer personagem, incluído o Narrador. A esse respeito, os próximos exemplos mostram-se esclarecedores quanto à posição adotada por Quintana:

Quadro 41 - Proust, 1919, p. 234 / Quintana, 1948, p. 213

PROUST, 1919, p. 234	QUINTANA, 1948, p. 213
<i>Je me suis approché, dit-il, pour voir comment c'était fait, j'ai mis le nez dessus. Ah! Bien ouiche! On ne pourrait pas dire si c'est fait avec de la colle, avec du rubis, avec du savon, avec du bronze, avec du soleil, avec du caca!</i>	Aproximei-me daquilo – dizia ele – e meti o nariz para ver como era feito. Qual! Não se poderia dizer se era feita com cola, com rubis, com sabão, com bronze, com sol, ou com cacaca!

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, retirado do primeiro volume da *Recherche*, em que o pintor relata a Swann sua opinião acerca da obra de um artista amigo da Sra. Verdurin que havia falecido há pouco, aquele faz uso de um vocabulário vulgar ao descrever a obra em questão, a qual não sabia se havia sido feita “*avec de la colle, avec du rubis, avec du savon, avec du bronze, avec du soleil, avec du caca!*”. Contudo, para o referido trecho, Quintana apresenta uma tradução pudica, que chama a atenção pelo uso do neologismo “cacaca” como tradução de “caca”. Ora, o substantivo

francês “caca” choca o leitor do texto-fonte pela informalidade, assim como o fez com os convivas na casa da Sra. Verdurin ao ouvirem tal expressão, como podemos comprovar na sequência do trecho em questão, em que o termo é novamente traduzido por Quintana como “cacaca”:

Quadro 42 - Proust, 1919, p. 235 / Quintana, 1948, p. 214

PROUST, 1919, p. 235	QUINTANA, 1948, p. 214
<p><i>Sauf au moment où il avait dit: “Plus fort que la ronde”, blasphème qui avait provoqué une protestation de Mme Verdurin qui tenait la ronde pour le plus grand chef-d’oeuvre de l’univers avec la neuvième et la samothrace , et à: “Fait avec du caca”, qui avait fait jeter à Forcheville un coup d’oeil circulaire sur la table pour voir si le mot passait et avait ensuite amené sur sa bouche un sourire prude et conciliant, tous les convives, excepté Swann, avaient attaché sur le peintre des regards fascinés par l’admiration.</i></p>	<p>Exceto no instante em que dissera: “mais forte que a Ronda”, blasfêmia que provocara um protesto da senhora Verdurin, que tinha a Ronda como a maior obra-prima do universo, juntamente com a Nona e a Samotrácia, e no “feito com cacaca”, que fizera Forcheville lançar uma olhadela circular pela mesa, para ver se o termo passava e em seguida esboçou um sorriso indulgente e conciliador, todos os convivas, menos Swann, tinham fixado no pintor um olhar fascinado de admiração.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Conforme constatamos, trata-se de uma posição assumidamente recatada e não de um possível erro de digitação por parte de Quintana, uma vez que o neologismo é reiterado na continuação do excerto. De modo que é possível atribuir tal escolha improvável a um pudor do escritor-tradutor, que preferiu inserir em sua tradução um neologismo pouquíssimo difundido a traduzir “caca” e ter de utilizar um termo chulo como “cocô” ou simplesmente manter a forma “caca” tal como aparece no texto-fonte, visto ser essa palavra dicionarizada e possuir o mesmo significado em português, a saber, “1. excremento, fezes. 2. Qualquer porcaria.” (HOUAISS, 2007, p. 548). De acordo com Aguilera (2012, p. 521), “cacaca” é um neologismo raro e não dicionarizado utilizado para referir-se à secreção nasal ressequida, em comunidades rurais do Paraná.

Destarte, a utilização de tal termo, por parte de Quintana, configura-se como uma clara evidência do alto grau de transculturação presente na tradução da *Recherche*, que reúne, nos quatro primeiros volumes, um grande número de variantes linguísticas, além de

neologismos e distintos registros de fala. Contudo, como essa tese se interessa pela presença do tradutor na dinâmica de uma tradução coletiva integral, realizada por escritores-tradutores consagrados, darei continuidade ao estudo através da análise da transculturação nos livros subsequentes da *Recherche*, de modo a identificar a forma como Manuel Bandeira e sua companheira Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira lidaram com a tradução de elementos culturais contidos no texto-fonte.

Embora *Em busca do tempo perdido* seja uma tradução coletiva, o que por si só configura uma prática atípica, uma vez que a maioria das traduções são de autoria de um único tradutor, cada escritor-tradutor selecionado pela Editora Globo atuou de maneira independente no volume que lhe cabia, com exceção de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Destoando do padrão praticado no restante da tradução da *Recherche*, estes são os únicos tradutores a atuar em conjunto na tradução de um único volume, o que torna a análise de traços que caracterizam o *modus operandi* de determinado escritor-tradutor indefinível, posto ser impossível atribuir seguramente qualquer característica do texto traduzido a um único tradutor. De modo que nesse caso apenas serão assinalados, com base nas categorias de análise aqui estabelecidas, aspectos da tradução que fomentem a discussão proposta sem, contudo, imputar a um dado tradutor a autoria do trecho examinado.

Além de escritor, Manuel Bandeira possui uma vasta atuação enquanto tradutor de poetas de diversas nacionalidades, dentre as quais francesa, italiana, americana, inglesa, espanhola etc., tendo inclusive reunido algumas de suas traduções em um volume intitulado *Poemas traduzidos* (1945). Além disso, traduziu peças de teatro, tais como *Juno e o pavão* (1965), de Sean O'Casey, pela Brasiliense, *Os verdes campos do Éden* (1965), de Anônimo Gala, *A fogueira feliz* (1965), de J. N. Descalzo, *Edith Stein na câmara de gás* (1965), de Gabriel Cacho, *A máquina infernal* (1967), de Jean Cocteau, estes quatro pela editora Vozes, *O círculo de giz caucasiano* (1963), de Bertold Brecht, além de romances como *O Calendário* (1934), de Edgard Wallace, pela Nacional, *O tesouro de Tarzan* (1934), de Edgard Rice Borroughs, Nacional, *Nômades do Norte* (1935), de James Oliver Curwood, Nacional, *Tudo se paga* (1935), de Elinor Glyn, Civilização Brasileira, *Minha cama não foi de rosas: diário de uma mulher perdida* (1936), de Marjorie Erskine Smith, Civilização Brasileira, *Aventuras maravilhosas do Capitão Corcoran* (1936), de Alfred Assolant, Nacional, *Gengis-Khan: romance do século XXI* (1936), de Hans Dominik, Nacional, *O*

túnel transatlântico (1938), de Bernhard Kellermann, Nacional, *Seu único amor* (1948), de Elinor Glyn, Nacional, entre outros. Já no que concerne às traduções assinadas por Lourdes Sousa de Alencar, sua companheira, além da tradução de *La Prisonnière* em parceria com Bandeira, apenas foi possível encontrar a tradução do texto de William Van O'Connor, "Vida e obra de William Faulkner", publicado no livro *Paga de soldado* (1970), de Faulkner, pela Opera Mundi, de modo que não disponho de dados suficientes para discorrer sobre sua prática tradutória em outro contexto que não este do texto proustiano.

Em uma tradução coletiva, alguns preceitos devem ser estabelecidos para que a obra mantenha, minimamente, sua unidade textual. Nesse sentido, é possível pensarmos em categorias básicas tais como tradução de antropônimos, topônimos, de citação, além da organização tipográfica da página, das circunstâncias do uso de notas de rodapé e outros paratextos, entre outros. Todavia, faz-se igualmente fundamental que haja uma certa preocupação interna, que considere os meandros do texto-fonte, suas sutilezas linguísticas, afinal, conforme reitera o tradutor e crítico literário Dr. Berthold Zilly:

Tudo pode ter um segundo ou terceiro sentido, tudo pode não significar aquilo que a gente pensou no primeiro momento, tudo pode ter uma correspondência intra ou intertextual, importante de ser transposta para a versão de chegada, qualquer palavra repetida algumas vezes pode eventualmente ser uma palavra-chave, constituindo uma isotopia (ZILLY, 2000, p. 89).

A qual deve ser levada em conta durante o processo de tradução de qualquer texto literário. Contudo, para que tais particularidades do texto-fonte estejam presentes em uma tradução coletiva, além da identificação individual das mesmas pelos tradutores, que depende de uma leitura crítica minuciosa do texto, é preciso que estes agentes compartilhem minimamente essa leitura entre si, discutam coletivamente suas impressões para que se chegue a um consenso quanto à existência de tais isotopias. Outrossim, faz-se necessária a adoção de uma estratégia de tradução dessas marcas linguísticas que caracterizam o texto-fonte para que as mesmas não se percam entre um volume e outro, com a troca dos tradutores, desorientando, com isso, os leitores da tradução. Tendo em vista essas dificuldades que envolvem a prática da

tradução coletiva, analisarei como algumas dessas isotopias, como as define Zilly, foram mantidas, ou não, na tradução da *Recherche*.

A primeira delas diz respeito a uma palavra-chave do texto-fonte, reiteradas vezes utilizada, inclusive compondo o título do segundo volume da obra, a saber, a expressão "*jeune fille*". Não é somente no segundo volume da *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, que a expressão se faz presente, uma vez que esta serve para designar, ao longo de toda a obra, não somente as moças que frequentavam a estação balneária de Balbec durante os anos de juventude do Narrador, mas também outras moças que passaram pela vida de Marcel. Destarte, vale ressaltar que embora esta expressão seja utilizada para identificar distintas jovens, e não apenas um grupo predeterminado, estas compartilham certas características, tais como faixa etária, estado civil, veiculando a essa imagem uma noção de pureza, castidade e inocência, mesmo que às vezes venha carregada de ironia, de modo que é possível afirmar tratar-se de um uso comum em diferentes circunstâncias, configurando uma isotopia.

Contudo, o uso reiterado e marcado da expressão no texto-fonte não é suficiente para que os tradutores se atentem à sua qualidade diferencial e busquem mantê-la em suas traduções, como veremos a seguir através de alguns exemplos:

Quadro 43 - Proust, 1923a, p. 17 / Bandeira; Alencar 1954, p. 6

PROUST 1923a, p. 17	BANDEIRA; ALENCAR 1954, p. 6
<i>Son charme un peu incommode était ainsi d'être à la maison moins comme une jeune fille, que comme une bête domestique qui entre dans une pièce, qui en sort, qui se trouve partout où on ne s'y attend pas et qui venait – c'était pour moi un repos profond – se jeter sur mon lit à côté de moi, s'y faire une place d'où elle ne bougeait plus, sans gêner comme l'eût fait une personne.</i>	O seu encanto um pouco incômodo era assim estar em casa menos como uma moça , do que como um animal doméstico que entra numa peça, e torna a sair, e está em toda parte onde menos se espera e vinha – era para mim um repouso profundo – atirar-se à minha cama, a meu lado, arranjando um lugarzinho onde não se mexia mais, sem incomodar como faria uma pessoa.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, retirado do quinto volume da *Recherche*, traduzido por Bandeira e Alencar, a expressão "*jeune fille*" é traduzida pela primeira vez como "moça". Até então, o tradutor da *Recherche* era Mario Quintana, único responsável pela tradução de mais de um volume, a saber os quatro primeiros. Nos volumes que traduziu,

Quintana optou pelo uso do vocábulo "rapariga" sempre que no texto-fonte surgia a expressão "*jeune fille*", tanto na tradução do título do segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, quanto no interior do texto. Dessa maneira, será preciso percorrer mais de mil páginas do romance para que nos deparemos com as "moças", ao mesmo tempo em que notamos o desaparecimento repentino das "raparigas", até então presentes na narrativa, como comprova o exemplo anterior e o seguinte:

Quadro 44 - Proust, 1923a, p. 22 / Bandeira; Alencar 1954, p. 9

PROUST, 1923a, p. 22	BANDEIRA; ALENCAR 1954, p. 9
<i>Et pourtant, au-dessus du regard souriant d'une jeune fille, qu'y a-t-il de plus beau que cette couronne bouclée de violettes noires.</i>	E no entanto, acima do olhar sorridente de uma moça , que haverá mais bonito do que esta coroa anelada de violetas pretas?

Fonte: Elaborado pela autora.

Se na tradução de Bandeira e Alencar as "*jeunes filles*" são, via de regra, traduzidas por "moças"¹¹⁹, há casos pontuais em que os tradutores optam por outra soluções, como ocorre no próximo exemplo:

Quadro 45 - Proust, 1923a, p. 91 / Bandeira; Alencar 1954, p. 52

PROUST, 1923a, p. 91	BANDEIRA; ALENCAR 1954, p. 52
<i>Elles étaient devenues obéissantes à mes caprices, de simples jeunes filles en fleurs, desquelles je n'étais pas médiocrement fier d'avoir cueilli, dérobé à tous, la plus belle rose.</i>	Haviam-se tornado obedientes aos meus caprichos, simples raparigas em flor , das quais não me sentia mediocrementemente orgulhoso de ter colhido, roubado a todos a rosa mais bela.

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, contrariando a opção até então adotada, os tradutores modificam pela primeira vez sua escolha, ao traduzir "*jeunes filles en fleurs*" por "raparigas em flor", ao invés de "moças em flor". Contudo, parece-me menos uma escolha natural por parte dos mesmos que uma preocupação com a referência ao segundo volume da obra, traduzido por Quintana, como *À sombra das raparigas em flor*. Porém, se a decisão por utilizar o regionalismo "raparigas" quando este faz parte da

¹¹⁹ Não elencarei todas as ocorrências em que as "*jeunes filles*" aparecem na tradução de Bandeira e Alencar, pois tal procedimento alongaria demasiadamente o trabalho. Limitar-me-ei, portanto, a assinalar a opção dos tradutores pelo uso do vocábulo "moça" em tais ocasiões, apontando as circunstâncias em que são adotadas outras soluções.

expressão maior "*jeunes filles en fleurs*" à primeira vista parece obedecer a certa atenção à unidade da obra, ao dar continuidade à análise da tradução vemos que tal hipótese não se sustenta, pois em outras ocasiões em que a mesma expressão aparece os tradutores não mantêm a referência. Nesse sentido, é possível citar o exemplo a seguir, em que a expressão, agora no singular, é modificada novamente pelos tradutores do quinto volume:

Quadro 46 - Proust, 1923a, p. 102 / Bandeira; Alencar 1953, p. 60

PROUST, 1923a, p. 102	BANDEIRA; ALENCAR, 1953, p. 60
<p><i>Je me connaissais sans doute bien mal alors, car mon plaisir d'avoir Albertine à demeure chez moi était beaucoup moins un plaisir positif que celui d'avoir retiré du monde, où chacun pouvait la goûter à son tour, la jeune fille en fleur qui si, du moins, elle ne me donnait pas de grande joie en privait les autres.</i></p>	<p>Sem dúvida me conhecia muito mal então, pois o meu prazer de ter Albertina morando em minha casa era muito menos um prazer positivo do que o de ter retirado do mundo, onde cada um poderia gozá-la por seu turno, a menina em flor que se, pelo menos, não me dava grande alegria, não a dava tão pouco aos outros.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Além das "raparigas" e das "moças", agora nos deparamos com a "menina", incorporada à narrativa para traduzir a mesma expressão "*jeune fille*". Ora, esse enriquecimento lexical pelo qual passa a obra na tradução brasileira é assaz comum na prática da tradução literária de modo geral, conforme ressalta Antoine Berman (1999). Porém, se por um lado a tradução, aparentemente, enobrece com a variedade de termos, por outro ela perde uma rede interna de significados cuidadosamente articulada por Proust. Nesse caso, as famosas "*jeunes filles*" dissipam-se na tradução, dando lugar a uma série de representações sinonímicas que contribui para uma multiplicidade de interpretações sobre as jovens, sobretudo se pensarmos nas distintas acepções do regionalismo "rapariga" no Brasil, por exemplo, em contraste com "moças" e "meninas". Mais adiante no quinto volume, a expressão surge novamente no plural, de maneira idêntica ao título do segundo volume, e dessa vez os tradutores abandonam as previamente incorporadas "raparigas em flor", como é possível comprovar a seguir:

Quadro 47 - Proust, 1923a, p. 261 / Bandeira; Alencar 1953, p. 161-162

PROUST, 1923a, p. 261	BANDEIRA; ALENCAR, 1953, p. 161-162
<p><i>Pour revenir à Albertine, je n'ai jamais connu de femmes douées plus qu'elle d'heureuse aptitude au mensonge animé, coloré des teintes mêmes de la vie, si ce n'est une de ses amies – une des mes jeunes filles en fleurs aussi, rose comme Albertine, mais dont le profil irrégulier, creusé, puis proéminent à nouveau, ressemblait tout à fait à certaines grappes de fleurs roses dont j'ai oublié le nom et qui ont ainsi de longs et sinueux rentrants.</i></p>	<p>Voltando a Albertina, jamais conheci mulheres mais dotadas do que ela da engenhosa aptidão para a mentira animada, colorida dos próprios matizes da vida, a não ser uma das suas amigas – uma das minhas meninas em flor também, rosada como Albertina, mas cujo perfil irregular, cavado aqui, proeminente ali, era tal qual certos cachos, de flores cor-de-rosa, cujo nome esqueci, e que apresentam também longas e sinuosas reentrâncias.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

No caso específico de uma tradução coletiva, a adoção de distintos termos para a mesma expressão francesa pode indicar mais que uma intenção em "enriquecer" lexicalmente o texto, uma vez que tal postura pode ser igualmente tomada como desatenção com relação à existência de isotopias no texto-fonte, ou ainda indicativo da falta de leitura do trabalho de seus antecessores. Não se trata, porém, de submeter os demais tradutores a regras ditadas por Quintana, responsável pela tradução de mais da metade da *Recherche*, mas sim da importância de se estabelecer um diálogo entre os tradutores pautado em uma leitura crítica não somente do texto-fonte, mas também das traduções dos colegas de empreitada, com o intuito de manter certos elos que perpassam volumes e sustentam a catedral proustiana, como ocorre com a tradução estadunidense que, ao mesmo tempo em que valoriza a polifonia natural da *Recherche* e de uma tradução coletiva, esforça-se por estabelecer estratégias de tradução que favoreçam a unidade textual proustiana.

Conforme dito anteriormente, em uma tradução coletiva, é imprescindível que se estabeleça diretrizes para a tradução de categorias básicas do texto, tais como tradução de antropônimos, de topônimos etc., sob o risco de comprometer a identidade textual e sua compreensão por parte dos leitores. Contudo, apesar da obviedade de tal afirmação, bem como da relevância da empreitada de tradução da *Recherche* pela Editora Globo, que envolveu, além de importantes escritores da

literatura brasileira, nomes como de Paulo Rónai, responsável pela revisão geral da tradução, vemos na primeira tradução integral brasileira da *Recherche* uma série de incongruências linguísticas que desorientam o leitor. Nesse sentido, é possível pensar na tradução de antropônimos e topônimos. Embora a tendência da época no país fosse pela tradução dos mesmos, o que se verifica, inclusive, na tradução da *Recherche* de modo geral, há casos pontuais no interior do texto em que o princípio de tradução não foi seguido, provocando, entre outros, uma confusão no que diz respeito à quantidade de personagens da obra, como veremos a seguir.

Mario Quintana, nos quatro primeiros livros, traduz quase todos os antropônimos da obra, com exceção de Jupien, mantendo apenas os patrônimos em sua forma nativa. Com isso, Charles torna-se Carlos, Françoise passa a ser Francisca, Albertine transforma-se em Albertina etc. O mesmo procedimento é utilizado por Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira, tradutores do sexto e sétimo volumes, respectivamente. Porém, Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar destoam do restante do time, como é possível verificar nos próximos trechos selecionados para discussão:

Quadro 48 - Proust, 1923a, p. 265-266 / Bandeira; Alencar 1954, p. 164

PROUST, 1923a, p. 265-266	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 164
<i>En effet, il avait, le mois précédent, poussé aussi vite qu'il avait pu, beaucoup plus lentement qu'il eût voulu, la séduction de la nièce de Jupien avec laquelle il pouvait en tant que fiancé, sortir à son gré.</i>	Com efeito, no mês anterior, apresara quanto pudera, não tanto porém quanto desejava, a sedução da sobrinha de Jupiano , com a qual podia, como noivo, sair quando quisesse.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, é possível notar uma transformação na narrativa. Até então, inclusive na tradução de Bandeira e Alencar, o nome de Jupien havia sido mantido em sua forma francesa¹²⁰. Porém, no meio do quinto volume, ocorre uma transformação na grafia do nome de Jupien,

¹²⁰ Para fins da discussão aqui levantada, cito a primeira ocorrência do nome de Jupien no quinto volume: "Como eu fazia o possível por deixar a duquesa antes que Albertina voltasse para casa, acontecia muitas vezes encontrar àquela hora no pátio, ao sair da casa da Sra. de Guermantes, o Sr. Charlus e Morel, que iam tomar chá em casa de **Jupien**, sumo favor para o barão." (BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 31, grifo meu).

que passa a ser traduzido por Jupiano, ocasionando, com isso, uma confusão interna que culmina com a duplicação de um personagem. Ora, segundo Benveniste, "*Ce qu'on entend ordinairement par nom propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique*" (1976, p. 200), de modo que é seguro afirmar que o nome próprio possui como característica elementar sua função dêitica, através do qual é possível identificar a pessoa a que se liga. Portanto, ao duplicar determinado nome próprio, os tradutores estão de fato duplicando as personagens, uma vez que a convenção social dita a existência de um único nome por pessoa, descartando, assim, a possibilidade de se tratar da mesma pessoa. Desse modo, o leitor da primeira tradução brasileira da *Recherche* encontrar-se-ia diante de uma nova personagem, dada a improbabilidade de Jupien e Jupiano serem a mesma pessoa.

Além disso, a confusão criada por Bandeira e Alencar torna-se ainda mais acentuada quando os nomes em questão aparecem no mesmo parágrafo com as duas grafias, como é possível constatar no trecho a seguir:

Quadro 49 - Proust, 1923b, p. 102 / Bandeira; Alencar 1954, p. 264

PROUST, 1923b, p. 145-146	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 264
<p><i>Déjà, dans l'esprit rusé de Morel, avait germé une combinaison analogue à ce qu'on appela au XVIIIe siècle le renversement des alliances. Décidé à ne jamais reparler à M. de Charlus, il retournerait le lendemain soir auprès de la nièce de Jupien, se chargeant de tout arranger. Malheureusement pour lui, ce projet devait échouer, M. de Charlus ayant le soir même avec Jupien un rendez-vous auquel l'ancien giletier n'osa manquer malgré les événements. D'autres, qu'on va voir, s'étant précipités du fait de Morel, quand Jupien en pleurant raconta ses malheurs au Baron, celui-ci, non moins malheureux, lui déclara qu'il adoptait la petite abandonnée, qu'elle prendrait un des titres dont il disposait, probablement celui de Mlle d'Oléron, lui ferait donner un</i></p>	<p>No espírito matreiro de Morel já havia germinado uma combinação análoga ao que no século XVIII se chamou inversão das alianças. Decidido a não falar mais com o Sr. de Charlus, voltaria, na noite seguinte, às boas com a sobrinha de Jupien, encarregando-se de ajeitar tudo. Infelizmente para ele esse projeto iria frustrar-se, pois nessa mesma noite o Sr. de Charlus teve com Jupien um encontro, ao qual o antigo coleiteiro não ousou faltar, apesar do acontecido. Como outras pessoas que veremos, intervissem no caso por obra de Morel, quando Jupiano contou chorando ao Barão as suas tristezas, este, não menos infeliz, declarou que adotava a pequena abandonada, que daria a ela um dos títulos de que dispunha,</p>

<i>complément parfait d'instruction et faire un riche mariage.</i>	provavelmente o da Sra. d'Oléron , que lhe proporcionaria um complemento perfeito de instrução e lhe arranjará um casamento rico.
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, deparamo-nos novamente com o problema de tradução antroponímica precitado, porém, com maior intensidade, uma vez que os nomes são grafados de duas formas distintas no mesmo parágrafo, reforçando a ambiguidade previamente instaurada acerca da existência de duas personagens de nomes semelhantes. No episódio acima, o Narrador expõe a crise pela qual passava o Barão e Morel, bem como os transtornos ocasionados com o triângulo amoroso entre o Sr. de Charlus, Morel e Jupien, que acabou envolvendo a sobrinha de Jupien. Portanto, trata-se de um evento confuso por si só, que envolve diversas pessoas, em busca de um entendimento mínimo, ao qual soma-se, na tradução brasileira, a ambiguidade do problema de tradução antroponímica, sobretudo no trecho em que o Narrador declara: "Como outras pessoas que veremos, interviessem no caso por obra de Morel, quando **Jupiano** contou chorando ao Barão as suas tristezas [...]", sugerindo, realmente, a existência de "outras pessoas", como o "personagem fantasma", Jupiano¹²¹.

Ao deparar-me com a primeira ocorrência de tradução do nome de Jupien, acreditei tratar-se de um lapso ocasionado pela troca de tradutores, pois, como dito anteriormente, este é o único volume sobre o

¹²¹ Além do caso da personagem de Jupien, pude detectar vários outros problemas com relação à tradução de antropônimos devido à falta de sistematicidade na tradução, cujo resultado é a duplicação de personagens, como ocorre com Charles Morel, por exemplo, cujo prenome foi traduzido por todos os demais tradutores do time como Carlos Morel, exceto por Bandeira e Alencar, que mantêm, em determinados pontos da narrativa, o nome francês Charles, mesmo quando este é grafado como "Charlie", como é possível confirmar no seguinte trecho: "*Toutefois, d'une façon générale, disons que M. de Charlus, malgré l'aggravation de son mal qui le poussait perpétuellement à révéler, à insinuer, parfois tout simplement à inventer des détails compromettants, cherchait pendant cette période de sa vie à affirmer que **Charlie** n'était pas de la même sorte d'homme que lui Charlus et qu'il n'existaît entre eux que de l'amitié*" (PROUST, 1923b, p. 16). Cujá tradução brasileira foi a seguinte: "todavia, de um modo geral, digamos que o Sr. de Charlus, apesar da agravação do seu mal, que o impelia perpetuamente a revelar, a insinuar, às vezes até a inventar pormenores comprometedores, procurava durante aquele período de sua vida afirmar que **Charles** não era um homem da mesma espécie que ele Charlus e que entre os dois não existia senão amizade" (BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 179).

qual atuaram dois tradutores concomitantemente, Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, de modo que é preciso ter em mente que, no quinto volume, há marcas de dois sujeitos tradutores. Embora não seja possível atribuir a um destes dois agentes tal lapso, é sustentável a ideia de que não houve uma leitura mútua da tradução, tampouco uma discussão aprofundada sobre estratégias de atuação que definissem parâmetros de tradução.

No trecho precitado, há ainda outra discussão a ser levantada que diz respeito à tradução de axiônimos. No final do excerto, o Narrador relata a intenção do Barão em oferecer à sobrinha de Jupien um de seus títulos de nobreza, no caso, o de "*Mlle d'Oléron*", ao que Bandeira e Alencar traduzem por "Sra. de Oléron", alterando, assim, o estado civil da jovem, uma vez que a tradução correta do pronome de tratamento "*Mlle.*" seria "Srta." e não "Sra.". Ao passo que, no mesmo trecho, os tradutores traduzem corretamente "*M. de Charlus*" por "Sr. de Charlus". Porém, assim como a tradução antroponímica, no caso dos pronomes de tratamento encontramos, no quinto volume, uma série de incongruências que desorientam o leitor. Para exemplificar do que se trata, segue a seguir o excerto:

Quadro 50 - Proust, 1923, p. 65 / Bandeira; Alencar 1954, p. 36

PROUST, 1923, p. 65	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 36
<i>Il paraît que la nièce de Jupien avait fait, presque enfant, une "faute". Et M. de Charlus, tout en faisant son éloge à Morel, n'aurait pas été fâché de le confier à son ami qui eût été furieux et de semer ainsi la zizanie.</i>	Diziam que a sobrinha de Jupien cometera, quase criança, uma "falta". Falta que M. de Charlus , apesar dos elogios que fizera da moça a Morel, gostaria de contar ao amigo, que teria ficado furioso, semeando assim a cizânia.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, retirado do início do quinto volume, portanto, anterior ao exemplo precitado, os tradutores mantêm o axiônimo do texto-fonte em sua forma francesa abreviada, a saber "*M. de Charlus*". Porém, ao fazê-lo os tradutores inserem a errônea ideia de que o "M." seria o prenome abreviado do Barão, cujo sobrenome, nesse contexto, pode ser entendido como Charlus. Os exemplos nesse sentido, aliás, abundam ao longo de todo o quinto volume, como ocorre poucas páginas após o episódio do excerto anterior, em que, novamente, o axiônimo é mantido em sua forma francesa, sugerindo com isso a abreviação do nome do Barão, ao mesmo tempo em que Jupien volta a

ter seu nome grafado em francês, e não como anteriormente apontado, Jupiano:

Quadro 51 - Proust, 1923a, p. 72 / Bandeira; Alencar 1954, p. 40

PROUST, 1923a, p. 72	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 40
<i>Ce n'était pas d'ailleurs très souvent qu'il m'arrivait de rencontrer M. de Charlus et Morel. Souvent ils étaient déjà entrés dans la boutique de Jupien quand je quittais la duchesse, car le plaisir que j'avais auprès d'elle était tel que j'en venais oublier non seulement l'attente anxieuse qui précédait le retour d'Albertine, mais même l'heure de ce retour.</i>	Não era aliás muito frequentemente que me acontecia encontrar M. de Charlus e Morel. Muitas vezes eles já tinham entrado na loja de Jupien quando eu deixava a duquesa, pois o prazer que me dava a companhia dela era tal que eu chegava a esquecer não só a espera ansiosa que precedia o regresso de Albertina, mas até a hora desse regresso.

Fonte: Elaborado pela autora.

Não obstante, o verdadeiro nome do Barão é Palamède de Guermantes, cujo título assumido por este fora o de Barão de Charlus, dentre os diversos que lhe eram possíveis, conforme revela ao Narrador Robert de Saint-Loup:

- Il porte le titre de baron de Charlus. Régulièrement, quand mon grand-oncle est mort, mon oncle Palamède aurait dû prendre le titre de prince des Laumes, qui était celui de son frère avant qu'il devînt duc de Guermantes, car dans cette famille-là ils changent de nom comme de chemise. Mais mon oncle a sur tout cela des idées particulières. Et comme il trouve qu'on abuse un peu des duchés italiens, grandesses espagnoles, etc., et bien qu'il eût le choix entre quatre ou cinq titres de prince, il a gardé celui de baron de Charlus, par protestation et avec une apparente simplicité où il y a beaucoup d'orgueil. « Aujourd'hui, dit-il, tout le monde est prince, il faut pourtant bien avoir quelque chose qui vous distingue ; je prendrai un titre de prince quand je voudrai voyager incognito. » Il n'y a pas selon lui de titre plus ancien que celui de baron de Charlus; (PROUST, 1919, p. 192)

A assistemática com que os tradutores lidaram com tal aspecto linguístico contribui para uma profusão de interpretações errôneas do texto-fonte, sobretudo no que diz respeito à identificação das personagens que compõem a obra. O caso se agrava à medida que avançamos na leitura do quinto volume, posto que além das duas formas – a brasileira Sr. e a francesa *M.* – que aparecem alternadamente no texto, surge uma terceira, resultante da fusão das duas anteriores, conforme é possível constatar no seguinte excerto:

Quadro 52 - Proust, 1923a, p. 67 / Bandeira; Alencar 1954, p. 37

PROUST, 1923a, p. 67	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 37
<p><i>Tout cela et même au besoin, les soirs où il s'ennuierait, de mettre la guerre entre les époux (le baron n'avait jamais détesté les tableaux de bataille) plaisait à M. de Charlus. Moins pourtant que de penser à la dépendance de lui où vivrait le jeune ménage. L'amour de M. de Charlus pour Morel reprenait une nouveauté délicieuse quand il se disait: sa femme aussi sera à moi autant qu'il est à moi, ils n'agiront que de la façon qui ne peut me fâcher, ils obéiront à mes caprices et ainsi elle sera un signe (jusqu'ici inconnu de moi) de ce que j'avais presque oublié et qui est si sensible à mon cœur, que pour tout le monde, pour ceux qui me verront les protéger, les loger, pour moi-même, Morel est mien.</i></p>	<p>Tudo isso e ainda, em caso de necessidade, nas horas de tédio, acender a guerra entre marido e mulher (o barão nunca detestara as pinturas de batalha) agradava ao Sr. M. de Charlus. Menos todavia do que pensar na dependência em que dele viveria o casal. O amor do Sr. de Charlus a Morel retomava uma novidade deliciosa ao dizer o barão consigo: a mulher dele também será minha, tanto quanto ele é meu, eles só agirão de maneira que não me contrarie, obedecerão aos meus caprichos e assim ela será um sinal (até aqui desconhecido para mim) do que eu já tinha quase esquecido e é tão sensível a meu coração, um sinal de que para todo o mundo, para aqueles que me verão protegê-los, hospedá-los, e para mim mesmo, Morel é meu.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, é possível notar mais uma ocorrência equivocada do antropônimo do Barão, posto que a primeira vez em que seu nome é citado no trecho, o mesmo aparece da seguinte forma: "Sr. M. de Charlus", reforçando, com isso, a hipótese anteriormente apontada sobre a possível abreviação do prenome do Barão, representado por M., conquanto seu nome seja Palamède. Ora, poucas vezes no romance o nome do Barão é citado, uma vez que o Narrador usa, sobretudo, seu título ao aludi-lo, de modo que os tradutores, ao optarem por uma

tradução que eu julgo transculturadora, posto que ela carrega elementos de ambas as culturas, tanto separadamente quanto fusionadas, contribuem para uma interpretação errônea acerca da personagem em questão.

Ora, o problema relativo à tradução de axiônimos não toca apenas o Barão de Charlus, o mesmo ocorre com relação a outras personagens da obra, conforme veremos no exemplo a seguir:

Quadro 53 - Proust, 1923a, p. 65 / Bandeira; Alencar 1954, p. 109

PROUST, 1923a, p. 180	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 109
<p><i>[...] le jour où je relavai cette contradiction, je pris un prétexte pour descendre parler au mécanicien (toujours le même, celui que nous avons vu à Balbec) pendant qu'Albertine s'habillait. "Vous m'avez dit que vous aviez déjeuné à Vatel, Mlle Albertine me parle des Réservoirs. Qu'est-ce que cela veut dire? " Le mécanicien me répondit: "Ah! J'ai dit que j'avais déjeuné au Vatel, mais je ne peux pas savoir où Mademoiselle a déjeuné. Elle m'a quitté en arrivant à Versailles pour prendre un fiacre à cheval, ce qu'elle préfère quand ce n'est pas pour faire de la route".</i></p>	<p>No dia em que observei essa contradição, arranjei um pretexto para descer e falar ao chofer (sempre o mesmo, o que vimos em Balbec) enquanto Albertina se vestia. "Você me disse terem almoçado no Vatel, a Srta. Albertina me falou dos Reservatórios. Que significa isto?" O chofer respondeu-me: "Ah! Eu disse que eu tinha almoçado no Vatel, mas não posso saber onde Mademoiselle almoçou. Ela separou-se de mim ao chegarmos a Versalhes para tomar um fiacre, que ela prefere quando não é para andar na estrada".</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, destaco a presença do axiônimo "*Mademoiselle*", presente tanto no texto-fonte quanto na tradução de Bandeira e Alencar. Ora, tal tradução mostra-se transculturadora à medida que se apropria de elementos culturais franceses mesmo quando estes possuem tradução no idioma português, como é o caso. Contrariando a prática adotada pelo tradutor anterior, Mario Quintana, Bandeira e Alencar mesclam em sua tradução axiônimos brasileiros e franceses, sem uma lógica de uso identificada na análise aqui empreendida, posto que os mesmos aparecem indiscriminadamente ao longo da tradução, ligados a diferentes personagens, sugerindo, com isso, não uma estratégia consensual, mas sim o revezamento de tradutores atuantes. A fim de exemplificar tal assistemática, destaco o seguinte excerto:

Quadro 54 - Proust, 1923a, p. 278 / Bandeira; Alencar 1954, p. 172-173

PROUST, 1923a, p. 278	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 172-173
<p><i>Au moment d'arriver chez Mme Verdurin, j'aperçus M. de Charlus naviguant vers nous de tout son corps énorme, traînant sans le vouloir à sa suite un de ces apaches ou mendigots, que son passage faisait maintenant infailliblement surgir même des coins en apparence les plus déserts, et dont ce monstre puissant était bien malgré lui toujours escorté quoique à quelque distance, comme le requin par son pilote, enfin contrastant tellement avec l'étranger hautain de la première année de Balbec, à l'aspect sévère, à l'affectation de virilité, qu'il me sembla découvrir, accompagné de son satellite, un astre à une tout autre période de sa révolution et qu'on commence à voir dans son plein, ou un malade envahi maintenant par le mal qui n'était il y a quelques années qu'un léger bouton qu'il dissimulait aisément et dont on ne soupçonnait pas la gravité.</i></p>	<p>No momento em que íamos chegando à casa de Mme. Verdurin, avistei M. de Charlus, que vinha navegando em direção a nós com o seu corpo enorme, arrastando sem querer, atrás de si, um desses apaches ou mendigos, que agora à sua passagem surgia infalivelmente até das esquinas aparentemente mais desertas e por quem aquele monstro poderoso era, muito a contragosto, sempre escoltado, se bem que a certa distância, como o tubarão o é pelo seu piloto, enfim contrastando tanto como o forasteiro arrogante do primeiro ano de Balbec, de aspecto severo, de afetada virilidade, que me pareceu descobrir, acompanhado de seu satélite, um astro em período inteiramente diferente de sua revolução e que se começa a ver em sua fase plena, ou um doente invadido agora pelo mal que era apenas, alguns anos atrás, uma borbulhazinha que ele dissimulava facilmente e de cuja gravidade não suspeitávamos.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, além da já reiterada forma "M. de Charlus", aparece pela primeira vez na tradução o axiônimo francês ligado à Sra. Verdurin, que passa a ser apresentada como "Mme. Verdurin". Ora, nos quatro primeiros volumes, bem como na primeira metade do quinto volume, o pronome de tratamento francês foi traduzido por Sra., indicando, mais uma vez, a troca de tradutores, bem como a falta de leitura do trabalho entre os companheiros de tradução e falta de revisão por parte dos editores. Na página seguinte, o mesmo lapso aparece agora com relação à Sra. de Surgis:

Quadro 55 - Proust, 1923a, p. 179 / Bandeira; Alencar 1954, p. 173

PROUST, 1923a, p. 279	BANDEIRA, ALENCAR, 1954, p. 173
<i>Mme de Surgis n'avait pas un sentiment moral le moins du monde développé, et elle eût admis de ses fils n'importe quoi qu'eût avili et expliqué l'intérêt, qui est compréhensible à tous les hommes!</i>	Mme. de Surgis tinha um sentimento moral nada desenvolvido, e teria admitido qualquer procedimento dos filhos manchado e explicado pelo interesse, compreensível a toda a gente!

Fonte: Elaborado pela autora.

Até então designada pelo pronome de tratamento brasileiro, a personagem da Sra. de Surgis aparece agora como *Mme. de Surgis*, sem indicação sobre a mudança ocorrida. O trecho anterior foi retirado da última página do primeiro volume de *La prisonnière*, o qual fora publicado em 1923 em dois volumes. Aleatoriamente, na terceira página do segundo volume de *La prisonnière*, cuja divisão em dois volumes não é indicada na tradução, que foi publicada em um único volume, portanto, segue em numeração continuada, vemos nova mudança no referido axiônimo:

Quadro 56 - Proust, 1923b, p. 9 / Bandeira; Alencar 1954, p. 175

PROUST, 1923b, p. 9	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 175
<i>Sur ces derniers mots et même si on pense à l'admirable poème auquel travaille chaque jour le même homme, on s'éloigne, comme les fils de Mme de Surgis s'éloignaient de M. de Charlus.</i>	Mas ao ouvirmos estas últimas palavras, e ainda que nos lembremos do admirável poema em que trabalha todos os dias esse mesmo homem, afastamo-nos, como os filhos da Sra. de Surgis se afastavam do Sr. de Charlus .

Fonte: Elaborado pela autora.

Sem indicação, a personagem volta a ser designada através do pronome de tratamento brasileiro, assim como o Barão, que torna a ser identificado como "Sr. de Charlus". Conforme dito anteriormente, os exemplos dessa assistemática tradutória pululam a cada página, cada vez em uma forma diferente, seja na forma brasileira, seja na francesa ou ainda amalgamada, de modo que não seria frutuoso arrolar todas as ocasiões em que os antropônimos e axiônimos assumem uma forma distinta, procedimento que alongaria demasiadamente o trabalho, razão pela qual apenas aponteï, através de alguns excertos, tal aspecto da

tradução, que dificulta o entendimento da obra, além de romper a unidade textual.

Segundo Zilly, as perspectivas adotadas pelos tradutores face ao texto "podem oscilar entre os pólos extremos do total estranhamento e da total assimilação com respeito ao novo âmbito cultural" (2000, p. 91). De fato, até então vimos que a opção adotada pelos tradutores da *Recherche* face a elementos culturais do texto-fonte tem oscilado entre a apropriação, como ocorre, por exemplo, com o axiônimo anteriormente analisado e demais termos mantidos em francês na tradução, mantendo, portanto, certo estranhamento, e a incorporação de traços culturais tipicamente brasileiros, tais como a presença do malandro e da pinga na tradução de Quintana, cujo resultado é um texto transculturado, fruto do contato entre agentes de culturas diferentes que se posicionam e marcam na tradução seu pertencimento.

Além da apropriação de elementos culturais estrangeiros, os quais são inseridos na tradução sem modificação, responsável por certo estranhamento, e da incorporação de elementos culturais brasileiros inexistentes no texto-fonte, princípio da assimilação da qual fala Zilly, há casos em que os tradutores optam pela explicação de determinado aspecto cultural do texto-fonte, como ocorre no trecho a seguir:

Quadro 57 - Proust, 1923a, p. 47-48 / Bandeira; Alencar 1954, p. 25

PROUST, 1923a, p. 47- 48	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 25
<p><i>Et si, profitant de ce point de départ, je poussais Mme de Guermantes sur les Rohan (avec qui sa famille s'était souvent alliée), sa conversation s'imprégnait un peu du charme mélancolique des Pardons, et, comme dirait ce vrai poète qu'est Pampille, de "l'âpre saveurs de crêpes de blé noir, cuites sur un feu d'ajoncs".</i></p>	<p>E se, aproveitando aquele ponto de partida, eu levava a Sra. de Guermantes a falar sobre os Rohan (com quem os seus se aliaram muitas vezes), sua conversação impregnava-se um pouco do encanto melancólico das romarias bretãs e, como esse verdadeiro poeta que é Pampille, "do acre sabor das panquecas de trigo preto, cozidas num fogo de juncos-marinhos".</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, ao discorrer sobre o charme da Sra. de Guermantes, o Narrador alude a uma festa religiosa bretã que se caracteriza por uma peregrinação com local e data fixos, em homenagem a um determinado santo. Essa forma de expressão da fé na região é extremamente popular, com mais de 1200 *pardons* por ano na Bretanha, com o intuito de obter

indulgências e o perdão divino e, assim, evitar o purgatório. Segundo Christiane Prigent, os *pardons* são "*l'un des fondements de la vie religieuse et sociale des bretons*" (2002, p. 117), constituindo, assim, uma importante referência cultural francesa. Ora, diante de tal aspecto do texto-fonte, os tradutores optaram pela via da explicação ao traduzir "*Pardons*" por "romarias bretãs". Contudo, mesmo diante da recriação do trecho em questão, os leitores brasileiros têm acesso ao princípio religioso da cerimônia, bem como à sua origem bretã, indicada na tradução, apontando, com isso, a eficácia de um posicionamento transculturador, que não se reduz a uma única forma de tradução, uma vez que seria, igualmente, eficiente a manutenção do termo na tradução acrescido de uma nota de rodapé explicativa, por exemplo, como fazem reiteradas vezes os tradutores do quinto volume em outras ocasiões. De natureza semelhante é o exemplo a seguir:

Quadro 58 - Proust, 1923a, p. 160 / Bandeira; Alencar 1954, p. 97

PROUST, 1923, p. 160	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 97
<i>C'était "ah! Le bigorneau, deux sous le bigorneau", qui faisait se précipiter vers les cornets où on vendait ces affreux petits coquillages, qui, s'il n'y avait pas eu Albertine, m'eussent répugné, non moins d'ailleurs que les escargots que j'entendais vendre à la même heure.</i>	Era o pregão dos mariscos: "marisco! Marisco! A dez cêntimos!" , atraindo a freguesia para os cestos onde eram vendidos horríveis conchinhas, que, se não fosse Albertina, me teriam causado repugnância, tanto quanto os caramujos que eu ouvia apregar à mesma hora.

Fonte: Elaborado pela autora.

No excerto acima, é possível destacar postura semelhante à adotada pelos tradutores face ao episódio dos *Pardons*. Ao decidir-se por uma tradução genérica dos termos do texto-fonte, na qual o "*bigorneau*" torna-se "marisco" e o "*escargot*" passa a ser "caramujo", os tradutores abarcam a referência animal sem, contudo, inserir no texto a especificidade cultural gastronômica que carregam. Sabe-se que o termo "marisco" é genericamente utilizado para referir-se a qualquer invertebrado marinho comestível, próximo ao genérico "*fruits de mer*", ao passo que "*bigorneau*" poderia ser traduzido como "búzio". O mesmo ocorre com relação ao "*escargot*", que passa a ser "caramujo", ainda que se trate de variedades diferentes, apenas a primeira sendo comestível, e o termo "escargot" seja dicionarizado e difundido no Brasil, como uma iguaria da cozinha francesa.

Ao longo da tradução do quinto volume, diversos casos de transculturação foram detectados, tanto sob a forma de apropriação de aspectos culturais do texto-fonte quanto de incorporação de elementos culturais brasileiros na tradução. Além dos casos previamente elencados, cito a seguir um trecho que fomenta a discussão sobre o tema:

Quadro 59 - Proust, 1923b, p. 97 / Bandeira; Alencar 1954, p. 232

PROUST, 1923b, p. 97	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 232
<p><i>Car M. de Charlus qui du fond de son bien-être d'homme riche raillait la pauvreté de la Reine, était le même qui souvent exaltait cette pauvreté et qui, quand on parlait de la Princesse Murat, reine des Deux-Siciles, répondait: "Je ne sais pas de qui vous voulez parler. Il n'y a qu'une seule Reine de Naples, qui est sublime celle-là et n'a pas de voiture. Mais de son omnibus, elle anéantit tous les équipages et on se mettrait à genoux dans la poussière en la voyant passer".</i></p>	<p>Pois o Sr. de Charlus, que do fundo de seu bem-estar de homem rico escarnecia da pobreza da Rainha, era o mesmo que muitas vezes exaltava aquela pobreza e que, quando se falava da Princesa Murat, rainha das duas Sicílias, replicava: "Não sei de quem se trata. Só há uma Rainha de Nápoles, que é sublime e anda de ônibus. Mas do alto do ônibus ela aniquila as carruagens mais luxuosas e a gente tem vontade de se pôr de joelhos na poeira ao vê-la passar".</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Trata-se de um problema semelhante ao que passou Fernando Py, retradutor da *Recherche*, com a palavra "*hôtel*" (Cf. quadro 22), cuja proposta de tradução fora "hotel", ao passo que Quintana optou por "castelo". No caso acima, a tradução de Bandeira e Alencar segue a mesma perspectiva anacrônica apontada na discussão do quadro 22 referente à retradução de Py. Afinal, ao traduzir o trecho "*Il n'y a qu'une seule Reine de Naples, qui est sublime celle-là et n'a pas de voiture*" por "**Só há uma Rainha de Nápoles, que é sublime e anda de ônibus**", os tradutores desconsideraram a conotação atual que o termo "ônibus" carrega, o que implicaria a improvável imagem de uma rainha deslocando-se em transporte coletivo público pela cidade. Ademais, o "*omnibus*" do qual fala Proust é um veículo de tração animal, semelhante aos fiacres, comuns nas capitais brasileiras do século XIX, de modo que a tradução brasileira "ônibus" não contempla a especificidade do hipomóvel francês. Destarte, creio que mais apropriado seria a escolha de um termo que abrangesse as peculiaridades do contexto do texto-fonte, tais como carruagem, fiacre ou sege.

Portanto, os exemplos da tradução de Bandeira e Alencar aqui analisados permitiram-me inferir que, assim como Quintana, os tradutores do quinto volume da *Recherche* produziram um texto extremamente transcultural, marcado tanto por elementos da cultura francesa quanto da brasileira, os quais coabitam na tradução, compartilhando paisagens, abalroando-se por vezes, sem, contudo, aniquilarem-se. Desse modo, darei continuidade ao estudo através da análise de aspectos culturais na tradução do sexto volume da *Recherche*, *La fugitive*, este a cargo de Carlos Drummond de Andrade.

A fugitiva (1956), penúltimo livro do ciclo, cujo título francês era *Albertine disparue* (1925), este publicado em dois volumes, centra-se na história da evasão de Albertine da prisão que se tornara a casa do Narrador, onde os dois viviam em constante conflito reprimido. Logo após a fuga de Albertine, o Narrador recebe um telegrama anunciando a morte da jovem, ao que se inicia uma profunda reflexão sobre o amor, o ciúme e a forma como o tempo nos transforma, até nas coisas que julgamos ser mais sólidas e perenes. Conquanto Carlos Drummond de Andrade tenha traduzido o sexto volume da *Recherche*, o autor de *A rosa do povo* não apreciava o estilo proustiano, chegando até mesmo a negá-lo, como deixa claro em uma resenha publicada n'A *Revista*, sob o pseudônimo de "C.", em 1925, acerca do livro de Benjamin Crémieux, *XXe siècle*, publicado pela Nouvelle Revue Française, em 1924, na qual o autor afirma que "Crémieux porêem chega a sinpatizar de mais, como no cazo de Proust, cujo estilo é justamente a auzencia de estilo e que confunde perturba dezespêra o leitor¹²²". Segundo Drummond, Crémieux avultou o valor literário de Proust, demonstrando, por sua vez, opinião contrária sobre este, conforme vemos no trecho em que afirma: "Eu também tenho uma opinião sobre Proust. Dois pontos: é o autor difícil do século 20. Não que seja obscuro, malarmêsco, isso não. *Mas escreve mal*. Os periodos não acabam nunca; arrastam-se por entre um cipoal de conjunções prepozições pronomes pessoa o diabo" [Sic] (1925, p. 53, grifo meu). Aliás, veremos no próximo capítulo desta tese a forma como Drummond lidou com os longos períodos proustianos em sua tradução, aspecto central da *Recherche*, e que o tradutor julga como *defeito de escrita*, como sugere ao afirmar que Proust "escreve mal". Por ora, destacarei apenas a maneira como o escritor-tradutor contemplou em sua tradução aspectos culturais do texto-fonte.

¹²² A *Revista*, ano I, n. II, Belo Horizonte, agosto, 1925, p. 53. (Foi mantida a ortografia original do texto, que pode ser consultado no acervo da Hemeroteca digital)

Assim como Quintana, Bandeira e Alencar, Drummond manteve em sua tradução certos termos da narrativa em francês, todos já mencionados por seus predecessores. Além disso, Drummond faz uso do mesmo procedimento realizado por Quintana face a determinados vocábulos e expressões francesas ao propor uma tradução intralingual, como ocorre quando surge no texto-fonte a expressão "*maisons de passe*", como no trecho:

Quadro 60 - Proust, 1925a, p. 94 / Andrade, 1956, p. 44

PROUST, 1925a, p. 94.	ANDRADE, 1956, p. 44
<p><i>Enfin Saint-Loup m'avait dit avoir eu la bonne surprise de rencontrer tout près de là, seule figure de connaissance et qui lui avait rappelé le passé, une ancienne amie de Rachel, une jolie actrice qui villégiaturait dans le voisinage. Et le nom de cette actrice suffit pour que je me dise: "C'est peut-être avec celle-là"; cela suffisait pour que je visse, dans les bras même d'une femme que je ne connaissais pas, Albertine souriante et rouge de plaisir. Et au fond pourquoi cela n'eût-il pas été? M'étais-je fait faute de penser à des femmes depuis que je connaissais Albertine? Le soir où j'avais été pour la première fois chez la princesse de Guermantes, quand j'étais rentré, n'était-ce pas beaucoup moins en pensant à cette dernière qu'à la jeune fille dont Saint-Loup m'avait parlé et qui allait dans les maisons de passe et à la femme de chambre de Mme Putbus?</i></p>	<p>Enfim, dissera-me Saint-Loup ter tido a agradável surpresa de encontrar pertinho dali uma única pessoa sua conhecida, e que lhe recordara o passado, uma antiga amiga de Raquel, atriz bonita, em férias nas vizinhanças. E bastou o nome dessa atriz para que eu dissesse comigo: "Talvez seja com esta"; bastava-me isso para ver, nos próprios braços de uma mulher que eu não conhecia, Albertina sorridente e corada de satisfação. E no fundo, por que não havia de ser assim? Teria eu me abtido de pensar em mulheres, depois que conhecera Albertina? Na noite em que, pela primeira vez, fôra à casa da Princesa de Guermantes, ao entrar, não pensava eu menos nesta última que na rapariga de que me falara Saint-Loup, e que frequentava rendez-vous, e na camareira da Sra. Putbus?</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim como Quintana, Drummond propõe a tradução intralingual de "*allait dans les maisons de passe*" por "*frequentava rendez-vous*" (cf. quadro 17). Com isso, o escritor-tradutor mantém em sua tradução aspectos culturais do texto-fonte, além de preservar a unidade textual, posto que ambos os tradutores utilizam a mesma construção, criando uma isotopia. Contudo, ao mesmo tempo em que é

mantida a expressão "frequentava os *rendez-vous*", vemos no mesmo trecho a reaparição da "rapariga", dessa vez, com sentido oposto ao atribuído por Quintana. Conforme dito anteriormente, Quintana, via de regra, faz uso do vocábulo "rapariga" para referir-se às jovens colegas do Narrador, que compartilham entre si a faixa etária e a presunção de virgindade, de pureza, ao passo que Drummond, assim como o fizeram Bandeira e Alencar, opta em tais casos pelo uso do vocábulo "moça", ou "jovem", reservando o termo "rapariga" para ocasiões como a precitada, que diz respeito a uma prostituta. No trecho acima, o Narrador alude a uma das prostitutas que trabalhava nos mesmos prostíbulos que ele frequentava e era amiga de Rachel, com quem Robert de Saint-Loup travara uma relação amorosa, sem saber que esta era prostituta, circunstância que levou Drummond a utilizar o termo "rapariga", contrariando o procedimento adotado por Quintana nos quatro primeiros livros que traduziu, fato que contribui para uma confusão referencial se tomamos a obra em sua integralidade. Ademais, destaco no fim do mesmo trecho a manutenção do axiônimo brasileiro por Drummond, agora em consonância com Quintana e em desacordo com Bandeira e Alencar.

Tal postura se mantém ao longo do sexto volume, posto que Drummond opta por utilizar o termo "rapariga" sempre que no texto-fonte houver qualquer conotação sexual ligada à jovem em questão, como é possível constatar no seguinte trecho: "*L'Enfer c'était tout ce Balbec, tous ces pays avoisinants d'où, d'après la lettre d'Aimé, elle faisait venir souvent les filles plus jeunes qu'elle amenait à la douche*" (PROUST, 1925a, p. 164, grifo meu), em que o Narrador discorre sobre a recente descoberta da vida homossexual de Albertine, exposta por Aimé através de uma carta em que este relata como se davam os encontros amorosos de Albertine com outras jovens nas duchas de Balbec, ao que Drummond traduz como "O Inferno era toda aquela Balbec, todos aqueles lugares vizinhos, de onde, segundo a carta de Aimé, ela fazia vir muitas vezes as **raparigas** mais jovens, para conduzi-las às duchas" (ANDRADE, 1956, p. 79). No trecho anterior, embora no texto-fonte o Narrador utilize o vocábulo "*filles*", e não "*jeune fille*", Drummond insere novamente as "raparigas", termo reservado para ocasiões semelhantes, em que há um teor sexual ligado à cena, ao passo que quando a expressão "*jeune fille*" aparece no texto-fonte sem tal conotação, o escritor-tradutor opta por outro termo, conforme podemos comprovar no trecho seguinte:

Quadro 61 - Proust, 1925b, p. 13-14 / Andrade, 1956, p. 113

PROUST, 1925b, p. 13-14	ANDRADE, 1956, p. 113
<p><i>D'ailleurs à Balbec, quand j'avais désiré connaître Albertine la première fois, n'était-ce pas parce qu'elle m'avait semblé représentative de ces jeunes filles dont la vue m'avait si souvent arrêté dans les rues, sur les routes et que pour moi elle pouvait résumer leur vie. Et n'était-il pas naturel que maintenant l'étoile finissante de mon amour dans lequel elles s'étaient condensées se dispersât de nouveau en cette poussière disséminée de nébuleuses? Toutes me semblaient des Albertine – l'image que je portais en moi me la faisant retrouver partout, – et même, au détour d'une allée, l'une d'elles qui remontait dans une automobile me la rappela tellement, était si exactement de la même corpulence, que je me demandai un instant si ce n'était pas elle que je venais de voir, si on ne m'avait pas trompé en me faisant le récit de sa mort. Je la revoyais ainsi dans un angle d'allée, peut-être à Balbec, remontant en voiture de la même manière, alors qu'elle avait tant confiance dans la vie. Et l'acte de cette jeune fille de remonter en automobile, je ne le constatais pas seulement avec mes yeux, comme la superficielle apparence qui se déroule si souvent au cours d'une promenade: devenue une sorte d'acte durable, il me semblait s'étendre aussi dans le passé par ce côté qui venait de lui être surajoutée et qui s'appuyait si voluptueusement, si tristement contre mon cœur. Mais déjà la jeune fille avait disparu.</i></p>	<p>De resto, quando pela primeira vez desejei conhecer Albertina, em Balbec, não foi por que ela me pareceu representativa dessas moças a cuja vista eu tantas vezes me detivera nas ruas ou nas estradas, por que, para mim, ela podia resumir suas vidas? E não era natural, agora, que a estrela desfalecente de meu amor, em que elas se haviam condensado, se dispersasse de novo nessa poeira esparsa de nebulosas? Todas me pareciam Albertinas – a imagem que eu levava em mim fazia-me encontrá-la por toda parte – e até na curva de uma alameda, uma, que tomava o automóvel, me fez lembrá-la de tal modo, era tão exatamente do mesmo corpo, que por um segundo perguntei a mim mesmo se não era ela que eu acabava de ver, se não me tinham enganado ao me contarem a sua morte. Tornava assim a vê-la num ângulo de avenida, talvez em Balbec, tomando o carro da mesma maneira, naquele tempo em que ela tinha tanta confiança na vida. e o ato de essa moça entrar no automóvel, eu não o verificara somente com os meus olhos, como a superficial aparência que se desenrola tantas vezes no decurso de um passeio: convertido numa espécie de ato duradouro, parecia estender-se também pelo passado, graças a esse elemento que acabava de ser-lhe acrescido, e que com tamanha voluptuosidade e tristeza se apoiava em meu coração. Mas, já a moça desaparecera.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, é possível notar uma abordagem diferente do tradutor face à mesma expressão anteriormente traduzida por "rapariga". Ora, a

mudança lexical operada por Drummond fundamenta-se no diferente sentido veiculado no contexto em questão, em que o Narrador fala sobre as jovens sem atribuir-lhes conotações sexuais explícitas. Em tais casos, Drummond opta pelo termo "moça", como vemos no trecho anterior, em que o Narrador recorda do grupo de jovens de Balbec que lhe recordavam Albertine. Segundo Matoré (1953), o léxico é um fato social, dinâmico, através do qual transmite-se, entre outros, conteúdo cultural. Contudo, por ser um sistema aberto, o léxico assume distintos significados de acordo com o contexto em que se apresenta, razão pela qual o mesmo termo "rapariga" adquire novos sentidos na pluma de cada escritor-tradutor, passando de jovem virgem à prostituta de um volume a outro. Drummond multiplica as possibilidades de tradução de uma expressão fixa no texto-fonte, a saber, *jeune fille*, propondo traduções distintas de acordo com a interpretação que o escritor-tradutor atribui ao trecho em questão, conforme é possível verificar se compararmos os dois quadros anteriores com o próximo:

Quadro 62 - Proust, 1925b, p. 40-41 / Andrade, 1956, p. 127

PROUST, 1925b, p. 40-41	ANDRADE, 1956, p. 127
<p><i>Gilberte assez indifférente aux personnes qui étaient aimables pour elle ne cessait de penser avec admiration à l'insolente Mme de Guermantes, à se demander les raisons de cette insolence ; même une fois ce qui eût fait mourir de honte pour elle tous les gens qui lui témoignaient un peu d'amitié, elle avait voulu écrire à la Duchesse pour lui demander ce qu'elle avait contre une jeune fille qui ne lui avait rien fait.</i></p>	<p>Gilberta, algo indiferente às pessoas que eram amáveis com ela, não deixava de sentir admiração pela insolente Sra. de Guermantes, indagando de si mesma as razões dessa insolência; certa vez, até, o que faria morrerem de vergonha por sua causa todas as pessoas que lhe testemunhavam um pouco de amizade – quisera escrever à Duquesa para perguntar-lhe o que tinha contra uma jovem que não lhe fizera nada.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, Drummond propõe uma terceira possibilidade de tradução para o mesmo sintagma nominal do texto-fonte, desfazendo, com isso, uma isotopia lexical cuidadosamente elaborada por Proust através dos livros que compõem a *Recherche*. No trecho acima, em que o Narrador discorre sobre a relação conflituosa entre a Sra. de Guermantes e a filha de Charles Swann e Odette de Crécy, Gilberte, a qual tivera de esperar décadas pela morte de seu pai e o casamento de sua mãe com o conde de Forcheville para que, então, fosse aceita pela Duquesa em sua

residência, Gilberte é descrita como uma jovem inocente injustiçada, razão pela qual Drummond abandona o termo “rapariga”, previamente utilizado para traduzir o mesmo sintagma, inserindo em seu lugar o vocábulo “jovem”, cuja conotação sexual contida em “rapariga” não aparece. Conforme explicitado anteriormente, as ocasiões em que Drummond faz uso do termo “rapariga” não se limitam, como ocorre com Quintana, aos episódios em que surge no texto-fonte a expressão “*jeune fille*”, e sim aos momentos em que o contexto veicula informações sexuais. Nesse sentido, o excerto a seguir mostra-se esclarecedor:

Quadro 63 - Proust, 1925b, p. 72 / Andrade, 1956, p. 143

PROUST, 1925b, p. 72	ANDRADE, 1956, p. 143
<p><i>Il se chargeait ainsi de plaire à de petites pêcheuses d'une plage éloignée, à de petites blanchisseuses, qui s'amourachaient d'un garçon, mais n'eussent pas répondu aux avances d'une jeune fille. Aussitôt que la petite était bien sous sa domination il la faisait venir dans un endroit tout à fait sûr, où il la livrait à Albertine. Par peur de perdre Morel qui s'y mêlait du reste, la petite obéissait toujours, et d'ailleurs elle le perdait tout de même, car, par peur des conséquences et aussi parce qu'une ou deux fois lui suffisaient, il filait en laissant une fausse adresse. Il eut une fois l'audace d'en mener une ainsi qu'Albertine, dans une maison de femmes à Corliville, où quatre ou cinq femmes la prirent ensemble ou successivement.</i></p>	<p>Ele ficou encarregado de procurar para elas garotas noviças, e tinha permissão para desfrutá-las por sua vez, pois também as apreciava. Logo que as punha no mau caminho, Morel as deixava. Assim, procurava atrair jovens pescadoras de uma praia afastada, e pequenas lavadeiras, que namorariam um rapaz, mas que não teriam correspondido às insinuações de outra moça. Quando a pequena estava completamente dominada, ele a conduzia para um lugar seguro, e a entregava a Albertina. Com medo de perder Morel, que aliás também tomava parte na história, a garota obedecia sempre, e afinal acabava sem ele, porque, com medo das consequências, e também porque uma ou das vezes lhe bastavam, Morel desaparecia, deixando um endereço falso. Certa vez, teve coragem de levar uma rapariguinha, juntamente com Albertina, a uma casa de mulheres em Corliville, e lá umas quatro ou cinco a possuíram juntas ou sucessivamente.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

O trecho acima encerra uma série de questionamentos pertinentes quanto à tradução de Drummond que seriam passíveis de comentário, desde a destruição rítmica do texto-fonte, ocasionada pela reorganização sintática do trecho, passando pela pontuação, que interfere igualmente no ritmo, bem como pelos acréscimos explicativos que alongam desnecessariamente o texto. Porém, com o intuito de manter o foco deste subcapítulo, dedicado à transculturação na tradução, deixarei por ora de lado tais questões a fim de concentrar-me apenas na desconstrução de uma isolexia presente no texto-fonte, ocasionada pelo aparente “enobrecimento” lexical da tradução. As “garotas noviças” do início do trecho surgem como acréscimo realizado por Drummond, de modo que não correspondem a nenhum termo do texto-fonte, não cabendo, portanto, discussão neste espaço, uma vez que há um subcapítulo dedicado apenas aos acréscimos e apagamentos na tradução da *Recherche*, embora seja um indicativo do repertório lexical específico de Drummond. Em seguida, temos dois sintagmas construídos a partir do mesmo qualificador, a saber, “*petites pêcheuses*” e “*petites blanchisseuses*”, cuja tradução ofertada por Drummond é “jovens pescadoras” e “pequenas lavadeiras”. Ora, tal modificação responde a uma tendência comumente detectada em traduções literárias, conforme denuncia Antoine Berman (1999, p. 63), que consiste na “destruição dos sistematismos do original”, motivada por um desejo de “enriquecer” o texto-fonte, através de uma tradução que prolifere sentidos, que transpareça uma certa diversidade lexical, por exemplo, mesmo quando esta não existe no texto-fonte, em detrimento de um texto cuja homogeneidade possa ser interpretada como fruto de uma “má tradução”. Desse modo, vemos na tradução de Drummond uma proliferação de termos traduzidos de um único vocábulo do texto-fonte, como ocorre com o adjetivo “*petite*”, por exemplo, que ora é traduzido por “jovem”, ora por “pequena” ou outro termo que lhe apraze, ou ainda com o sintagma “*jeune fille*”, que se torna “rapariga”, “moça”, “jovem”, “garota”, “mulher” etc., de acordo com a situação em que surge no texto-fonte. No quadro acima, Drummond traduz a frase “*Il eut une fois l’audace d’en mener une*” por “Certa vez, teve coragem de levar uma rapariguinha”. Ora, o pronome “*en*” da frase proustiana faz referência à precitada “*jeune fille*” convocada por Morel para juntar-se à Albertine em um prostíbulo feminino, onde esta teria mantido relações sexuais com diversas mulheres.

Além do caso previamente citado, é comum na tradução de Drummond o uso do termo “rapariga” como solução para diversos termos e expressões da língua francesa que conotem conteúdo sexual,

como ocorre no trecho em que uma amiga da mãe do Narrador a questiona sobre o casamento de Gilberte, então Forcheville, com Robert de Saint-Loup, declarando em seguida: “*Vous pensez bien qu'il n'y a qu'un aventurier pour épouser cette fille-là*” (PROUST, 1925b, p. 166), cuja tradução proposta por Drummond é a seguinte: “A senhora não vê logo que só um aventureiro era capaz de casar com uma **rapariga** dessas?” (DRUMMOND, 1956, p. 190), reforçando a hipótese aqui defendida do uso de tal regionalismo apenas em contextos em que há um teor sexual explícito, ao contrário do que ocorre com o escritor-tradutor Quintana, de origem gaúcha, região onde o mesmo termo assume conotação contrária.

Outra fonte de acesso à cultura linguística de uma determinada região é através das expressões idiomáticas, as quais têm como especificidade o fato de não ser possível identificar seu significado apenas por meio da tradução literal dos termos que compõem a expressão, como é o caso, por exemplo, do idiotismo francês “*poser un lapin*”, cuja tradução literal seria “colocar um coelho”, ao passo que seu significado é “não comparecer a um compromisso”, podendo ser traduzido pela expressão idiomática análoga em português “dar o bolo”. Em tais casos, portanto, é imprescindível que o tradutor busque em seu repertório linguístico idiotismo correspondente, para que o sentido veiculado pelo mesmo não se perca em uma tradução literal que apenas desorientaria o leitor. A fim de aprofundar a discussão sobre o tema, cito o seguinte excerto da tradução de Drummond:

Quadro 64 - Proust, 1956a, p. 159 / Andrade, 1956, p. 76-77

PROUST, 1956a, p. 159	ANDRADE, 1956, p. 76-77
<i>D'après elle la chose que supposait Monsieur est absolument certaine. D'abord c'était elle qui soignait (Mlle A.) chaque fois que celle-ci venait aux bains. (Mlle A.) venait très souvent prendre sa douche avec une grande femme plus âgée qu'elle, toujours habillée en gris, et que la douceuse sans savoir son nom connaissait pour l'avoir vu souvent rechercher des jeunes filles. Mais elle ne faisait plus attention aux autres depuis qu'elle connaissait (Mlle A.). elle et (Mlle A.) s'enfermaient toujours dans la cabine, restaient très longtemps, et la dame en gris donnait au moins 10 francs de pourboire à la</i>	"Segundo ela, a coisa que V. S. Supunha é absolutamente certa. A princípio era ela quem cuidava da (Srta. A.) toda vez que esta ia aos banhos (A Srta. A.) ia muitas vezes tomar sua ducha com uma mulher alta, mais velha, sempre vestida de cinzento, e que a encarregada, sem saber o seu nome, conhecia por tê-la visto muitas vezes procurando moças. Mas ela não prestou mais atenção às outras depois que conheceu a (Srta. A.). ela e a (Srta. A.) sempre se trancavam na cabina, ficavam lá muito tempo, e a senhora de cinzento dava pelo menos 10 francos de gorjeta à pessoa com quem conversei. Como me disse essa pessoa,

<p><i>personne avec qui j'ai causé. Comme m'a dit cette personne, vous pensez bien que si elles n'avaient fait qu'enfiler des perles, elles ne m'auraient pas donné dix francs de pourboire. (Mlle A.) venait aussi quelquefois avec une femme très noire de peau, qui avait un face à mains</i></p>	<p>V. S. Há de compreender que se elas tivessem estado apenas enfiando pérolas, não dariam 10 francos de gorjeta. Às vezes, (a Srta. A.) ia também com uma mulher de pele muito escura, que usava lorgnon.</p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Para compreender uma expressão idiomática ou metáfora é preciso conhecer a cultura em que esta se insere, uma vez que o sentido da mesma é construído através de elementos específicos dessa cultura. Ora, se a expressão idiomática faz parte da competência comunicativa de qualquer falante nativo, ou estrangeiro que possua bom conhecimento cultural do país em questão, é comum que os mesmos se expressem naturalmente por meio desses recursos, tanto na fala quanto na escrita. Como ocorre no exemplo acima destacado, cujas palavras são retiradas da carta de Aimé ao Narrador, informando a este as descobertas sobre a vida íntima de Albertine, após um período de investigação financiado pelo Narrador. Na carta, Aimé discorre sobre as idas secretas de Albertine a uma casa de banhos, onde a jovem costumava ter relações íntimas com outras mulheres. A pessoa a que Aimé se refere no início da carta é a dona do estabelecimento, que costumava receber uma gorjeta da mulher que encontrava Albertine como retribuição à sua discrição. Contudo, para explicar a motivação de tal paga, Aimé faz uso da expressão idiomática francesa “*enfiler des perles*”, cujo significado, que consta no CNRTL, é “*Passer son temps à ne rien faire*”¹²³.

A expressão “*enfiler des perles*” tem suas origens no século XVI, cujo primeiro registro literário ocorre na obra de Rabelais, *Gargantua* (1534), no seguinte trecho: « - *O (dist Spadassin) par Dieu, voicy un bon resveux ! Mais allons nous cacher au coing de la cheminée, et là passons avec les dames nostre vie et nostre temps à enfiller des perles, ou à filler comme Sardanapalus. Qui ne se adventure, n'a cheval ny mule, ce dist Salomon* » (p. 54). A alusão ao trabalho de feitura de colares e outras bijuterias similares é feita de maneira pejorativa, de

¹²³ “*Enfiler des perles. Passer son temps à ne rien faire. « Et veux-tu savoir ce qui t'embête, chéri?... C'est que toi-même tu trompes ta femme. Hein? Tu ne découches pas pour enfiler des perles. Ta femme doit s'en douter* » (Zola, Nana, 1880, p. 1415)”. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/perle> Acesso em: 12 abril 2018.

modo a sugerir o fastio de tal tarefa, a qual acabou por ser caracterizada como uma perda de tempo. Destarte, seu significado não se encontra no léxico em si, mas sim na ideia veiculada por meio da expressão idiomática, fruto de uma construção social. Conforme afirma Keromnes, “*l’idiomaticité est précisément ce qui appartient en propre à une langue, et ce qui ne se laisse donc pas traduire*” (2013, p. 4). De modo que ao traduzir “*enfiler des perles*” por “enfiando pérolas”, Drummond abdica do sentido da expressão, em prol de uma tradução literal que apenas desorienta o leitor, posto não ser possível por meio de sua tradução lograr seu real significado. Como declara Keromnes, não é possível ter acesso ao significado de uma expressão idiomática por meio da tradução, sendo, portanto, indispensável que o tradutor *recree* na língua de chegada a expressividade que lhe é característica, seja através de uma outra expressão correspondente ou de uma tradução *explicativa*, caso não exista no repertório da língua da tradução expressão análoga. Curiosamente, trata-se da estratégia adotada por Drummond em tais casos, conforme podemos constatar através de outros exemplos de mesma natureza, como o faz diante da expressão idiomática proferida por sua mãe ao dizer ao Narrador “*Tu m’as fait faire un pas de clerc*” (PROUST, 1925b, p. 70), ao que Drummond traduz por “Tu fizeste cometer uma tolice” (ANDRADE, 1956, p. 142). Ora, assim como o exemplo destacado no quadro anterior, trata-se de uma expressão idiomática, que tem origem no século XVI, cujo significado transborda as barreiras lexicais, remetendo aos aspirantes a receber a tonsura, considerados noviços pelo clero, e que por isso eram mais suscetíveis a cometer erros, de modo que se Drummond optasse pela mesma estratégia de tradução literal, o trecho também ficaria sem sentido, pois a frase “Tu me fizeste dar um passo de clérigo”, ou algo semelhante, não fornece ao leitor a informação necessária para a compreensão do episódio. Drummond, em vista disso, opta pela tradução explicativa “Tu fizeste cometer uma tolice”, suprimindo o pronome pessoal oblíquo átono da primeira pessoa do singular, em uma tradução que comunica o significado do texto-fonte sem, contudo, guardar a marca cultural da expressão idiomática.

Ao comparar o exemplo do quadro anterior com as demais ocorrências de expressões idiomáticas do texto-fonte, é possível concluir que a tradução literal da expressão “*enfiler des perles*” tenha sido um erro motivado pelo desconhecimento de tal expressão, a qual o escritor-tradutor, possivelmente, julgara ser um fato real. Diante de idiotismos do texto-fonte, Drummond, via de regra, propõe uma tradução explicativa dos mesmos, exceto quando encontra em sua língua materna

expressão idiomática correspondente, como ocorre, por exemplo, com a expressão “*je suis dans les choux*” (PROUST, 1956b, p. 95), que Drummond traduz como “estou frito” (ANDRADE, 1956, p. 154). Evidentemente, uma tradução literal seria absurda em tal caso, pois “estou nos repolhos” de modo algum expressaria ao leitor brasileiro o sentido veiculado pela expressão francesa, cuja origem remete à proximidade sonora entre o termo “*chou*” e o verbo “*échouer*”, que significa falhar, fracassar em algo. Portanto, a tradução de Drummond, nesse caso, mostra-se eficiente à medida que o tradutor faz uso da expressividade linguística brasileira ao propor “Estou frito”, idiotismo que, além de transmitir o significado contido no texto-fonte, ainda mantém a referência gastronômica, entre legumes e frituras, todos salvos.

Drummond, assim como o fez Quintana, realiza em determinadas circunstâncias uma tradução intralingual, como ocorre no quadro anterior, em que o “*face à mains*” torna-se “*lorgnon*” na tradução brasileira. Anteriormente, foi citada a utilização do mesmo procedimento com relação às “*maisons de passe*”, cuja tradução brasileira foi “*rendez-vous*”. Com isso, o escritor-tradutor provê seu texto de elementos culturais do texto-fonte, fruto de uma tradução transculturadora, posto que ele não busca apagar ou silenciar a presença do outro no texto, mas sim dá voz e espaço ao estrangeiro.

Outrossim, o escritor-tradutor, embora tente “corrigir” o que julga problemático na escrita de Proust, mantém, assim como seus antecessores, elementos linguísticos da cultura francesa, como ocorre, por exemplo, durante um pedido realizado pelo Sr. de Norpois em um restaurante em Veneza onde encontra-se em companhia da Sra. de Villeparisis. Ao fazer o pedido, o velho amante da Sra. de Villeparisis declara: “*Garçon, apportez-nous d’abord des rougets pour Madame et un risotto pour moi*” (PROUST, 1925b, p. 121), ao que Drummond traduz como segue: “Garçon, traga-nos, primeiro, salmonetes para madame, e um risoto para mim” (ANDRADE, 1956, p. 167). Adotando medida semelhante à de Bandeira e Alencar, Drummond opta por manter o axiônimo francês “madame” que, apesar de dicionarizado no Brasil, é considerado um galicismo devido à existência do correspondente português “senhora”. Não obstante, os escritores-tradutores da *Recherche* mantêm, por vezes, intactos tais elementos linguísticos em suas traduções reforçando, com isso, o processo de transculturação pelo qual passa a tradução.

Para dar continuidade ao estudo, passarei a analisar a forma como elementos da cultura francesa foram traduzidos por Lucia Miguel

Pereira, responsável pela tradução do último volume da *Recherche*, a saber, *Le temps retrouvé*, cujo título em português é *O tempo redescoberto*. Conforme dito anteriormente, Lucia não concordava de modo algum com a escolha do mesmo, tendo, inclusive, se indisposto com a editora por conta de tal intervenção editorial:

Com o escolhido – *O tempo redescoberto* – não concordo de modo algum. Já ouvi que se reservam em geral os editores, sob a alegação de conhecerem melhor os que atraem os compradores, o direito de opinar sobre os títulos, mas até este momento ignorava que usassem alguns nem ao menos consultar senão os autores, os tradutores. Fica-me a lição, infelizmente tardia¹²⁴.

De fato, há em francês o termo “*redécouvert*”, equivalente linguístico do verbo escolhido pelos editores, “redescoberto”, o qual não fora utilizado por Proust, que optou pelo verbo “*retrouver*”. Mais próximo ao título original, encontra-se a tradução portuguesa do escritor-tradutor Pedro Tamen, publicada pela editora Relógio d’Água sob o título de *O Tempo reencontrado* (2005), o qual o poeta português afirmou, em entrevista concedida, em 2004, à Raquel Santos, no programa *Entre Nós*¹²⁵, ter sido seu maior desafio enquanto tradutor, e que buscou em sua tradução proporcionar ao leitor português a sensação de estar lendo um texto que Proust teria escrito no início do século XX se escrevesse em português. Evidentemente, este é um ponto de vista questionável como qualquer outro, e que suscita um questionamento quanto ao pertencimento da obra em seu tempo e a possibilidade de recriação de um outro estado da língua. Afinal, embora a obra seja de fato de outro século, não se pode negligenciar o contexto histórico do leitor da tradução, que se encontra um século à frente de seu referente e que possui, portanto, outra relação com a língua que um leitor do início do século XX.

Além de Lucia Miguel Pereira e Pedro Tamen, podemos citar a retradução brasileira realizada integralmente pelo também poeta e tradutor Fernando Py, que escrevera em seu prefácio à obra, publicada

¹²⁴ PEREIRA, Lucia Miguel. "Sobre a tradução de Proust". *O Estado de S. Paulo*. 22 de junho de 1957. p. 37.

¹²⁵ Acesso em 7 de maio de 2018. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/pedro-tamen-2/#sthash.Trv7arbo.dpbs>

pela editora Ediouro, que “Em *Le temps retrouvé*, julgamos mais acertado o título *O Tempo Recuperado*, pois de modo algum se trata de uma redescoberta” (PY, 2004, p. 12-13). Assim como Lucia, Py não julgava acertada a escolha do verbo “redescobrir” para o título, tendo proposto, por sua vez, o verbo “recuperar”. Contudo, é curioso notar que em sua declaração o poeta faz uso do pronome na primeira pessoa do plural, sugerindo, com isso, a participação de outrem na decisão, posto não se tratar de pronome majestático, uma vez que o escritor-tradutor utiliza o pronome na primeira pessoa em outras partes do prefácio ao dar informações sobre os critérios de tradução e o enredo.

Infelizmente, Lucia não explicita em seu artigo “Sobre a tradução de Proust” o título que sugerira à editora para o sétimo volume, tampouco encontrei tal informação em outras fontes, de modo que não é possível sabermos qual a sua proposta de tradução para o “*Temps retrouvé*”, restando apenas a informação de que o título escolhido pela editora não correspondia à sua intenção, fato que causou-lhe vivo descontentamento pela forma como os editores lidaram com tal tema, sem ao menos questioná-la quanto à acuidade de tal escolha. A esse respeito, Paul Bensimon, organizador do volume *Traduire la culture* (1998), recorda que:

O editor é um elemento-chave nos mecanismos culturais que não apenas seleciona as obras a serem traduzidas, mas pode influenciar o próprio conteúdo dos trabalhos traduzidos. Como patrocinador da tradução, detentor do poder econômico, ele influencia as opções de tradução - quando não as determina completamente. Muitas vezes, ele atribui a si mesmo o direito discricionário de escolher o *título* da obra traduzida, mesmo que seja muito diferente do título original: por esse *signal* capital, ele pode direcionar a leitura numa direção radicalmente distante daquela que o autor e seu tradutor pretendiam. Finalmente, o editor está livre para fazer *cortes* mais ou menos substanciais no texto traduzido (BENSIMON, 1998, p.13, grifos do autor, tradução minha)¹²⁶.

¹²⁶ « L'éditeur est un rouage-clé dans les mécanismes culturels qui, non seulement sélectionnent les oeuvres à traduire, mais peuvent infléchir le contenu même des oeuvres traduites. En tant que commanditaire de la traduction, détenteur du pouvoir économique, il influe sur les options traductives – quand il ne les détermine pas

De modo que a discussão aqui levantada não pode, sem prejuízo, desconsiderar essa instância na elaboração do produto final da tradução. Embora tal prática seja assaz comum no mundo editorial, não vemos com frequência declarações semelhantes à proferida por Lucia Miguel Pereira, seja por imposições contratuais, ética ou falta de espaço na mídia. Destarte, a opinião geral tende a atribuir todas as decisões, acertadas ou questionáveis, ao(s) tradutor(es), desconsiderando a participação, por vezes problemática, dos editores nas escolhas tradutórias. Aliás, Paulo Henriques Britto, poeta e tradutor, denuncia em artigo intitulado “As condições de trabalho do tradutor” tais interferências editoriais ao descrever as etapas do processo de tradução:

Uma vez recebida na editora, minha tradução passava para o revisor, e a partir desse ponto eu perdia o controle sobre ela. O revisor passava um pente fino no meu texto, corrigia um sem-número de cochilos, omissões e erros de todo o tipo que eu deixara passar; ao mesmo tempo, porém, acrescentava erros de sua própria lavra, e por vezes desfazia com uma só penada uma solução que me havia custado muito esforço, várias pesquisas e reescritas, colocando em seu lugar a solução mais óbvia, que eu tinha descartado por um bom motivo. (BRITTO, 2007, p. 196-197)

Se por um lado a interferência editorial existe, e atua silenciosamente nas traduções, por outro é preciso ter em mente que esta ingerência não se manifesta da mesma forma entre tradutores e escritores-tradutores, uma vez que estes dispõem de maior liberdade criativa, conquistada com a notoriedade de seu nome nas letras. Além disso, até entre os escritores-tradutores as concessões se diferenciam de acordo com o prestígio de cada nome, como podemos constatar se compararmos a tradução de Carlos Drummond de Andrade com a de Lucia Miguel Pereira no que tange às notas de rodapé, por exemplo. Porém, por se tratar de um tema

entièrement. Il s'attribue souvent le droit discrétionnaire de choisir le titre de l'oeuvre traduite, fût-il très différent du titre original: par ce signal capital, il peut orienter la lecture dans une direction radicalement éloignée de celle que l'auteur et son traducteur avaient voulue. Enfin, l'éditeur a tout loisir d'opérer, dans le texte traduit, des coupures plus ou moins substantielles » (BENSIMON, 1998, p. 13, grifos do autor).

que dispõe nesse trabalho de um espaço específico para a discussão, limitar-me-ei a assinalar tal circunstância, que será discutida pormenorizadamente no subcapítulo dedicado à presença paratextual.

No que tange aos elementos culturais presentes no texto-fonte, a tradução de Lucia Miguel Pereira mostra-se particularmente pertinente à discussão. Conforme corrobora Paulo Henriques Britto, “o trabalho do tradutor é uma forma de mediação cultural”(2010, p. 136), que envolve diferentes níveis de manipulação do texto-fonte, com vistas à formulação de uma tradução que possa ser lida por um novo público-leitor, sem perder de vista seu referente, caso contrário sairíamos do domínio da tradução para adentrar na adaptação. Portanto, é seguro afirmar que sempre haverá manipulação e transformação de elementos culturais na tradução, até mesmo em traduções ditas “estrangeirizantes”, posto que a manutenção total de elementos do texto-fonte acarretaria em uma reescrita semelhante à de Pierre Ménard de Borges.

Na tradução de Lucia, ressurgem temas anteriormente discutidos aqui, tais como a tradução antroponímica e toponímica, o uso dos axiônimos franceses no texto traduzido, apagamento de elementos culturais que não possuem equivalentes na cultura brasileira, bem como a inserção de elementos culturais tipicamente brasileiros na tradução. Para fomentar a discussão sobre o tema da tradução antroponímica e toponímica, destaco o seguinte trecho:

Quadro 65 - Proust, 1927a, p. 12 / Pereira, 1957, p. 3

PROUST, 1927a, p. 12	PEREIRA, 1957, p. 3
<p><i>Françoise qui avait déjà vu tout ce que M. de Charlus avait fait pour Jupien et tout ce que Robert de Saint-Loup faisait pour Morel n'en concluait pas que c'était un trait qui reparaisait à certaines générations chez les Guermantes, mais plutôt – comme Legrandin aimait beaucoup Théodore – elle voit finim elle personne si morale et si pleine de préjugés, par croire que c'était une coutume que son universalité rendait respectable.</i></p>	<p>Francisca, testemunha do que o Sr. de Charlus fizera por Jupien e Robert de Saint-Loup fazia por Morel, não o atribuía a um traço a reaparecer em certas gerações dos Guermantes, mas – porque Legrandin ajudava muito Teodoro – acabara, embora virtuosa e cheia de preconceitos, por ver nisso um hábito respeitável pela universalidade.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Este excerto, retirado do início do último volume, em que o Narrador discorre sobre a visão de Françoise a respeito da relação de

Gilberte e Saint-Loup, bem como do Sr. de Charlus com Morel, traz uma nova posição diante dos antropônimos do texto-fonte. Ao contrário de seus predecessores, Lucia mantém tal qual o nome do marido de Gilberte, Robert de Saint-Loup, como é possível notar no trecho. Todavia, não se trata de uma posição adotada conscientemente, posto que em outros trechos da obra o antropônimo é traduzido por Roberto, alternando a grafia aleatoriamente, assim como o fizeram Bandeira e Alencar com relação a Jupien, Charles Swann e o Barão de Charlus. Lucia age da mesma forma com relação aos topônimos, mantendo alguns locais com sua grafia francesa, como ocorre com o *Jardin des Plaintes* (PEREIRA, 1957, p. 5) e a *Sorbonne* (PEREIRA, 1957, p. 11), topônimo traduzido por Quintana como Sorbona (1954, p. 175). A tradutora mantém a mesma postura transculturadora diante dos axiônimos do texto-fonte, a qual consiste em guardar marcas de ambas as culturas, sem aniquilar a cultura francesa, tampouco a brasileira. Como exemplo, é possível citar o trecho em que o Narrador discorre sobre os verões passados ao lado dos Verdurin, comparando-os à obra-prima de Diderot, “as cartas a Mademoiselle Voland” (PEREIRA, 1957, p. 13), a qual não vem grifada no texto-fonte, sem itálico ou aspas, postura mantida por Lucia em sua tradução. Ou então ao falar de Elstir, pouco adiante, quando a Sra. Verdurin toma a palavra em um diálogo para lembrar a seus convivas de que Elstir somente tornara-se “o pintor de flores considerado hoje o melhor pelos entendedores, superior até a Fantin-Latour” (PEREIRA, 1957, p. 13), graças a seus ensinamentos em matéria de botânica. Contudo, ao discorrer sobre o fato, a Sra. Verdurin recorda que “*On ne l'appelait chez nous que Monsieur Tiche*” (PROUST, 1927, p. 31), cuja tradução proposta por Lucia foi “Nós o chamávamos Monsieur Tiche”, remetendo uma nota de rodapé em que a escritora-tradutora adverte que “Noutros livros Proust fala em Monsieur Biche”. O fato é que o axiônimo francês é mantido tal qual tanto no interior do texto quanto na nota, reforçando a presença da cultura francesa em um texto que, embora seja uma tradução, faz uso corrente da língua francesa como veículo da cultura.

Britto defende o trabalho do tradutor como uma forma de mediação cultural, porém o autor afirma que:

Para que o tradutor possa agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, tem de haver um pressuposto básico: o de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra. Não deixa de ser curioso

constatar o sentimento de insegurança que há por trás de medidas como as propostas de lei para impedir o uso de palavras estrangeiras no Brasil. (BRITTO, 2010, p. 141)

De modo que para que haja, de fato, um texto transcultural é preciso que os tradutores tenham consciência da possibilidade de uma interação cordial entre as culturas por meio da tradução, sem que esse contato culmine em dominação ou silenciamento de uma das partes envolvidas. Ora, em uma tradução coletiva, como a que nos compete, é possível identificar posicionamentos distintos com relação à presença do Outro na tradução. Assim como foi apontado anteriormente, Quintana possui uma postura mais resistente às *importações linguísticas*, por exemplo, traduzindo sistematicamente os axiônimos, topônimos e antropônimos do texto-fonte, mantendo em francês apenas palavras que já haviam sido incorporadas ao nosso vocabulário e, portanto, não chocavam o leitor da época.

A esse respeito, Bensimon é preciso ao afirmar que “*la traduction contribue à la formation ou au renforcement d’une certaine ‘image’ de l’Autre chez les lecteurs qui n’ont pas accès à la ‘réalité’ de l’original où s’exprime cet Autre. Or l’‘image’ d’une œuvre littéraire étrangère a souvent, sur les membres d’une culture, un impact beaucoup plus grand que la ‘réalité’ de cette œuvre*” (1998, p. 11). Portanto, adotar uma postura transculturadora, em que o tradutor assume o papel de “mediador cultural”, nas palavras de Britto, é imprescindível, na medida em que permite ao leitor da tradução ter acesso a uma parcela dessa cultura até então “desconhecida”. Outrossim, a responsabilidade do tradutor ante os aspectos culturais do texto-fonte torna-se substancial, uma vez que a imagem construída por este é, muitas vezes, a única referência de uma massa de leitores.

Para dar continuidade à discussão, destaco o seguinte exemplo:

Quadro 66 - Proust, 1927a, p. 109 / Pereira, 1957, p. 54

3	PEREIRA, 1957, p. 54
<p><i>Mme Verdurin souffrant pour ses migraines de ne plus avoir de croissant à tremper dans son café au lait, avait obtenu de Cottard une ordonnance qui lui permettait de s’en faire faire dans certain restaurant dont nous avons parlé. Cela avait été presque aussi difficile à obtenir des</i></p>	<p>A Sra. Verdurin, piorando de suas enxaquecas por não ter mais meias-luas para molhar no seu café com leite matinal, obtivera de Cottard uma receita que lhe permitira encomendá-los no restaurante de que já falamos. A licença fora tão difícil de arrancar dos poderes públicos como a nomeação de</p>

<p><i>pouvoirs publics que la nomination d'un général. Elle reprit son premier croissant le matin où les journaux narraient le naufrage du Lusitania. Tout en trempant le croissant dans le café au lait et donnant des pichenettes à son journal pour qu'il pût se tenir grand ouvert sans qu'elle eût besoin de détourner son autre main des trempettes, elle disait : « Quelle horreur ! Cela dépasse en horreur les plus affreuses tragédies. »</i></p>	<p>um general. Saboreou o primeiro pãozinho na manhã em que os jornais narravam o naufrágio do <i>Lusitânia</i>. Mergulhando-o na xícara, e dando piparotes no jornal, a fim de mantê-lo bem aberto sem o auxílio da outra mão, a da gula, exclamava: "Que horror! Nunca houve tragédia igual!"</p>
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, em que o Narrador discorre sobre os problemas de saúde da Sra. Verdurin, que a levaram à interdição de desfrutar de seus desejados *croissants* cotidianos, Lucia Miguel Pereira realiza em sua tradução uma adaptação cultural no que diz respeito à gastronomia francesa. Ao contrário de Quintana, Bandeira e Alencar, por exemplo, que mantiveram intacta em suas traduções a referência ao *croissant*, Lucia opta por traduzir o nome da iguaria francesa. Contudo, a escritora-tradutora multiplica em seu texto as traduções do mesmo alimento, que figura agora como “meias-luas” no início do trecho destacado, em seguida passando a constar como “pãozinho” e, finalmente, implícito no pronome oblíquo “mergulhando-o”. Com isso, Lucia Miguel Pereira priva o leitor de um aspecto cultural relevante do texto-fonte, que diz respeito à culinária francesa, assaz presente na *Recherche*. De mesma natureza é o caso do exemplo seguinte, em que são aludidas as famosas *madeleines*, que se tornaram representativas da obra proustiana:

Quadro 67 - Proust, 1927b, p. 8-9 / Pereira, 1957, p. 121

PROUST, 1927b, p. 8-9	PEREIRA, 1957, p. 121
<p><i>Et presque tout de suite je le reconnus, c'était Venise dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc, m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur</i></p>	<p>E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza, da qual nunca me satisfizeram meus ensaios discritivos (<i>sic</i>) e os pretensos instantâneos tomados pela memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de S. Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas no mesmo dia, que haviam ficado à espera, em</p>

<i>rang, d'où un brusque asard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avaiet rappelé Combray.</i>	seu luga na fila dos dias esqueidos, de onde um súbito acaso as fazia imperiosamente sair. Tal como o gosto do pequeno bolinho me recordava Combray.
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim como no exemplo anterior, que encerrava elementos da gastronomia francesa, aqui, deparamo-nos com as célebres *madeleines*, umas das responsáveis por desencadear as memórias involuntárias no espírito do Narrador. Trata-se, portanto, de um objeto significativo, uma vez que está ligado a episódios da narrativa que expõem um conceito central da obra proustiana. De modo que as *madeleines* tornaram-se um símbolo da *Recherche*, cujo conhecimento por parte dos leitores, muitas vezes, precede a leitura da obra. Destarte, o apagamento desta referência culinária acarreta mais que a perda de um componente da cultura francesa, posto tratar-se, igualmente, de um elemento-chave da obra em si, como ocorre na tradução de Lucia Miguel Pereira, em que vemos as “*madeleines*” tornarem-se genéricos “*bolinhos*”. A esse respeito, as palavras de Marianne Lederer (1998, p. 171) são esclarecedoras quando discorre sobre a importância da explicitação do fato cultural, uma vez que o desconhecimento de sua existência impediria a compreensão de determinados aspectos da narrativa.

Mario Quintana, nos primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*, é o responsável pela introdução das “*madeleines*” na narrativa. No *caminho de Swann*, livro de abertura do romance, apresenta o primeiro episódio em que é exposto o conceito de memória involuntária motivado pelas “*Petites Madeleines*” (PROUST, 1919, p. 46), as quais foram traduzidas por Quintana como “*madalenas*” (QUINTANA, 1948, p. 45), passando, em seguida, a serem grafadas com maiúscula (QUINTANA, 1948, p. 47). Apesar disso, Lucia Miguel Pereira decide traduzi-las por um termo genérico, destituído do valor referencial que lhe é característico. A fim de confirmar tal hipótese, cito o exemplo a seguir:

Quadro 68 - Proust, 1927b, p. 12 / Pereira, 1957, p. 123

PROUST, 1927b, p. 12	PEREIRA, 1957, p. 123
<i>Me rappelant trop avec quelle indifférence relative Swann avait pu parler autrefois des jours où il était aimé, parce que sous cette phrase il voyait autre chose qu'eux, et de la</i>	Lembrando-me muito bem da relativa indiferença com que Swann pudera outrora falar dos dias em que fora amado, porque as palavras lhe suscitavam lembranças outras, e da dor

<p><i>douleur subite que lui avait causée la petite phrase de Vinteuil en lui rendant ces jours eux-mêmes, tels qu'il les avait jadis sentis, je comprenais trop ce que la sensation des dalles inégales, la raideur de la serviette, le goût de la madeleine avaient réveillé en moi n'avait aucun rapport avec ce que je cherchais souvent à me rappeler de Venise, de Balbec, de Combray, à l'aide d'une mémoire uniforme ;</i></p>	<p>súbita causada pela curta frase de Vinteuil, que lhe restituía aqueles mesmos dias tais como os sentira, eu compreendia que as sensações em mim despertadas pelo contato das pedras desiguais, a goma do guardanapo e o gosto do bolinho não se prendiam de modo algum às tentativas de evocar Veneza, Balbec, Combray por meio da memóriasem cambiantes;</p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

No último volume, as *madeleines* reaparecem em outro episódio significativo da obra, uma vez que retoma momentos relevantes da jornada do Narrador em busca do tempo perdido, sendo, portanto, um ponto de encontro com o início da narrativa, construída de maneira cíclica. No excerto anterior, que se passa em uma recepção na casa dos Guermantes, o Narrador revive sensações passadas por meio de um estímulo qualquer, a saber, um copeiro que acabava de romper o silêncio do recinto em que o Narrador se encontrava ao bater uma colher em um prato, fazendo com que um bem-estar semelhante ao que fora ocasionado pelas pedras irregulares lhe tomasse o corpo. Ao discorrer sobre as sensações que lhe chegavam, o Narrador alude às *madeleines*, primeira responsável por esse fenômeno. Contudo, Lucia retira de sua tradução a alusão ao famoso doce, rompendo o elo que juntava as duas pontas do romance. Ora, tal postura por parte de Lucia Miguel Pereira sugere a falta de um projeto unificado para uma tradução coletiva, que estabelecesse premissas básicas e direcionamentos para os tradutores atuarem de maneira independente sem, contudo, destruir a unidade da obra. Outrossim, a decisão de Lucia por ofertar outra tradução para o termo em questão, que eliminasse a referência já fixada por Quintana desde o primeiro volume, indica a falta de leitura do trabalho de seus predecessores. Tal hipótese, aliás, é reforçada por um fato particular que me levou a solidificar a ideia de que não houve uma leitura prévia das traduções por parte de Lucia. Trata-se de um período de pesquisas que realizei no Rio de Janeiro, onde pude conhecer a Biblioteca Octavio Tarquínio de Sousa e Lucia Miguel Pereira, cujo acervo pertence à Procuradoria Geral do Estado, no qual constam todas as obras que pertenceram ao casal, coleção que representa o fruto de uma vida de pesquisas, somadas às centenas de livros ofertados por amigos que

vieram juntar-se às aquisições pessoais do casal, dentre os quais, pude encontrar o quinto volume de *Em busca do tempo perdido*, traduzido por Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, com dedicatória à Lucia e Octavio, cujo conteúdo encontrava-se intacto, tendo sido eu a responsável por destacar as páginas com o auxílio de um estilete, após ter obtido a autorização dos responsáveis da Biblioteca para tanto. De modo que é possível afirmar que a escritora-tradutora não lera o exemplar da tradução de Bandeira e Alencar que lhe fora ofertado. A partir disso, pode-se inferir, igualmente, que não houve leitura dos volumes anteriores, traduzidos por Quintana, fato que levou Lucia Miguel Pereira a destruir certos sistematismos da obra, como ocorre com as *madeleines*, por exemplo, que são regularmente¹²⁷ traduzidas por “bolinho”:

Quadro 69 - Proust, 1927b, p. 14 / Pereira, 1957, p. 124

PROUST, 1927b, p. 14	PEREIRA, 1957, p. 124
<p><i>Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ;</i></p>	<p>Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor do bolinho fazendo o passado permear o presente ao ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dois dois me encontrava;</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

¹²⁷ Além dos exemplos precitados e discutidos no corpo do texto, destaco a última aparição das *madeleines* na obra, cuja tradução segue o mesmo princípio de apagamento da referência cultural, conforme é possível comprovar no trecho: “*Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note, que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une **madeleine**, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas*” (PROUST, 1927b, p. 47), cuja tradução ficara da seguinte forma: “ Como teria qualquer valor a literatura descritiva, se a realidade se oculta sob pequenas coisas que enumera (a grandeza no ruído distante de um aeroplano, na linha do campanário de Santo Hilário, o passado no sabor de um **bolinho**, etc.) e por si mesmas nada significam, se não se souber desentranhar o que encerram?” (PEREIRA, 1957, p. 141).

Neste trecho, sequencial ao anterior, o Narrador continua a explicar as sensações causadas pelo fenômeno da memória involuntária, aludindo, constantemente, às *madeleines*, um dos principais estímulos responsáveis pela irrupção de experiências anteriores, que passam a ser vividas no momento presente, a ponto de confundir o Narrador, conforme declara no fim do trecho anterior. Bensimon afirma que “L’instance éditoriale occupe une place importante dans les processus fondamentaux de choix-exclusion qui contribuent à la reproduction de la culture” (BENSIMON, 1998, p. 11). Contudo, parece-me que faltou, nessa grande aventura editorial que foi a tradução da *Recherche*, como os próprios Bertaso e Veríssimo assim a descreveram, a participação dos editores na organização do volume enquanto unidade única de sentido, enquanto discurso. Embora não conste oficialmente na ficha catalográfica, a organização da tradução ficara a cargo de Paulo Rónai (cf. BARBOSA, 2012, p. 42), cuja atuação parece ter-se dado em outros níveis, que não o textual, posto que os exemplos aqui analisados apontam para uma falta de revisão integral do trabalho, que considerasse a obra como uma unidade única de sentido, e não como volumes independentes, à semelhança d’*A comédia humana*, de Balzac.

Além da questão aqui discutida sobre as famosas *madeleines*, que remete à cultura gastronômica francesa, é possível destacar outras formas de transculturação na tradução de Lucia, como, por exemplo, em casos de natureza linguística. Para tanto, consideremos o seguinte excerto:

Quadro 70 - Proust, 1927a, p. 52 / Pereira, 1957, p. 25

PROUST, 1927a, p. 52	PEREIRA, 1957, p. 25
<p><i>M. Bontemps ne voulait pas entendre parler de paix avant que l’Allemagne eût été réduite au même morcellement au’au Moyen-Age, la déchéance de la maison de Hohenzollern prononcée et Guillaume ayant reçu douze balles dans la peau. En un mot, il était ce que Brichot appelait un « Jusquauboutiste », c’était le meilleur brevet de civisme qu’on pouvait lui donner.</i></p>	<p>O Sr. Bontemps não queria ouvir falar em paz sem reduzir-se a Alemanha à mesma fragmentação da Idade-Média, declarar-se a degradação da casa de Hohenzollern, meterem-se doze balas no corpo de Guilherme. Numa palavra, era o que Brichot chamava de um “Jusquauboutiste”, no melhor diploma de civismo que se lhe poderia dar.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, que fala sobre o Sr. Bontemps, tio de Albertine e verdadeiro representante da burguesia reacionária, o Narrador faz uso do

adjetivo “*jusquaboutiste*” para descrevê-lo, usando um termo do repertório do Professor Brichot. Ora, ao contrário das *madeleines*, dos *lorgnons* e das casas de *rendez-vous*, o termo “*jusquaboutiste*” não é difundido no Brasil a ponto de ser familiar para os leitores da tradução, de modo que ao deixá-lo intacto, Lucia Miguel Pereira impede que os leitores tenham acesso ao significado que o termo veicula, restando-lhes apenas o contexto apresentado pelo Narrador, que sugere a posição política conservadora do Sr. Bontemps. O termo em questão é construído por um processo de sufixação incorporado à locução adverbial “*jusqu’au bout*”, formando, então, o adjetivo “*jusquaboutiste*”, que pode, igualmente, ser grafado como “*jusqu’au boutiste*” ou então “*jusqu’au-boutiste*”. Em português, para que o leitor tivesse acesso ao conteúdo do termo, seria necessário *explicar* por meio de uma perífrase, tal como afirmar que o Sr. Bontemps é “alguém que vai às últimas consequências”, ou simplesmente, reduzir a explicação a um termo como “extremista”. Bensimon alude ao dilema no qual se encontra o tradutor ao deparar-se com um conteúdo cultural do texto-fonte, posto que ao explicá-lo ele pode desnaturalizar o funcionamento discursivo de sua tradução, ao passo que ao mantê-lo intacto pode ser acusado de propor uma tradução obscura, com informações que escapariam a seu leitor. Bensimon recorda, igualmente, que “o biculturalismo do tradutor - um dos seus instrumentos essenciais - consiste não só no conhecimento íntimo da cultura de origem e cultura de chegada, mas também, como aponta Jean-Louis Cordonnier, na experiência de intertextualidade em ambas as culturas” (BENSIMON, 1998, p.12, tradução minha)¹²⁸.

De modo que, além de possuir profundo conhecimento acerca das duas culturas, é essencial que o tradutor aja como mediador cultural, demonstrando sensibilidade para incorporar à sua tradução elementos culturais estrangeiros sem, contudo, impedir o leitor de acessar determinado conteúdo do texto. Para dar continuidade à discussão, segue a seguir outro exemplo de mesma natureza:

Quadro 71 - Proust, 1927a, p. 80 / Pereira, 1957, p. 39

PROUST, 1927a, p. 80	PEREIRA, 1957, p. 39
<i>Au contact d’une telle grandeur, le mot poilu est devenu pour moi</i>	Ao contato de tanta nobreza, o nome de poilu tornou-se para mim, como o

¹²⁸ « le biculturalisme du traducteur – l’un de ses instruments essentiels – ne consiste pas seulement en la connaissance intime de la culture d’origine et de la culture d’arrivée, mais aussi, comme le souligne Jean-Louis Cordonnier, en l’expérience de l’intertextualité dans l’une et l’autre culture » (BENSIMON, 1998, p. 12)

<p><i>quelque chose dont je ne sens pas plus s'il a pu contenir d'abord une allusion ou une plaisanterie que quand nous lisons « chouans » par exemple. Mais je sais poilu déjà prêt pour de grands poètes comme les mots déluge ou Christ, ou barbares qui étaient déjà pétris de grandeur avant que s'en fussent servis Hugo, Vigny, ou les autres</i></p>	<p>de chouans por exemplo, alguma coisa da qual não sei mais se teve origem nalguma alusão ou nalguma brincadeira. Mais sei que poilu está à espera dos maiores poetas, como as palavras "dilúvio", "Cristo" ou "bárbaros", que já eram grandiosas antes de as empregarem Victor Hugo, Vigny e os demais.</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, retirado de uma carta de Robert de Saint-Loup ao Narrador, em que o amigo militar descreve o cenário atual da guerra, retratando o espírito dos civis franceses, o heroísmo do povo, dos operários e pequenos comerciantes, dispostos a morrer com um sorriso no rosto por amor ao seu país, Saint-Loup faz alusão aos “*poilus*” e aos “*chouans*”, mantidos intactos na tradução de Lucia Miguel Pereira, conforme é possível constatar no trecho anterior. Ora, trata-se de um termo que veicula um conteúdo cultural francês específico do contexto da Primeira Guerra Mundial, posto que refere-se aos soldados franceses que lutaram especificamente nessa guerra, uma vez que o termo não fora reutilizado na Segunda Guerra Mundial, por exemplo. A origem da palavra “*poilu*” data de mais de três séculos antes da Primeira Guerra (1914-1918), contexto em que o termo fora consagrado entre os franceses. A expressão mais antiga com o termo figura na obra de Molière, de 1659, *Les précieuses ridicules*, a saber, “*un brave à trois poils*”, cujo significado remete a um homem corajoso, valente. Os pelos dos homens são vistos como símbolo de virilidade, segundo Albert Dauza, autor do livro *L'argot de la guerre d'après une enquête auprès des officiers et soldats* (1918), tendo seu significado se ampliado com os anos, passando do sentido denotativo de homem barbudo, para uma representação conotativa de força, pujança, masculinidade. Contudo, embora o termo tenha sido difundido no Brasil na época da guerra, através de periódicos e circulares, a data da publicação da tradução de Lucia no Brasil é posterior à Segunda Guerra Mundial, portanto, quarenta anos após a Primeira Guerra Mundial, quando o termo circulou entre os brasileiros. De modo que é importante considerar na elaboração da tradução os conhecimentos do público-leitor de acordo com seu contexto histórico-social, e não apenas a partir do conhecimento do tradutor, cuja erudição sobre as culturas envolvidas no processo de tradução é assaz elevada, se comparada ao público em geral. A postura

sourcière de Lucia perante o texto de Proust indica a “opinião desatenta de quem, afastada das novas gerações, não se dava exatamente conta do declínio da influência francesa entre nós”¹²⁹, conforme relata em artigo ao justificar sua postura crítica com relação à tradução da *Recherche* pela Livraria do Globo, pois julgava “desnecessário o empreendimento, já que lia certamente francês toda a gente capaz de apreciar Proust”. Ora, parece-me que sua explicação auxilia, de certo modo, a compreensão de sua posição em manter em francês certos termos do texto-fonte, pois Lucia Miguel Pereira, profunda conhecedora da cultura francesa, supunha tratar-se de conteúdo familiar ao leitor da tradução.

O mesmo ocorre com relação ao termo “*chouans*”, mantido em francês na tradução de Lucia Miguel Pereira, sem qualquer explicação paratextual que contextualizasse o leitor da tradução quanto ao significado do vocábulo. Assim como os “*poilus*”, os “*chouans*” remetem ao vocabulário bélico, uma vez que serve para designar os jovens camponeses insurgentes das províncias do oeste da França, da Bretanha, Maine, Anjou e Normandia, que lutavam na *Chouannerie*, uma guerra civil que opunha republicanos e monarquistas, contra a Revolução de 1791 a 1799, em defesa da Monarquia, buscando restabelecer leis e costumes bretões extintos em 1789. Portanto, trata-se de um termo que está intimamente ligado à história da França, que não possui tradução direta para o português e necessitaria, por conseguinte, de explicação paratextual para que o leitor da tradução tivesse acesso a seu conteúdo. Contudo, ambos os termos são mantidos na tradução em sua forma francesa, sem nota de rodapé que explicasse seu significado, como a tradutora o faz na página anterior ao episódio em questão, ao acrescentar uma nota de rodapé para explicar o termo “*taube*”, mantido em francês em sua tradução. Na nota, Lucia Miguel Pereira esclarece: “*taube*: ‘pombo’ em alemão. Nome que se dava aos monoplanos alemães da 1ª grande guerra. N. T.” (PEREIRA, 1957, p. 38).

Na contamação da tendência aqui apontada em manter termos franceses na tradução, Lucia Miguel Pereira traduz “*monocle*” (PROUST, 1927^a, p. 18) por “monóculo” (PEREIRA, 1957, p. 6), ao passo que Quintana optou por uma tradução intralingual, ao propor o termo “*lorgnon*”, conforme apontado anteriormente. Em outras ocasiões, a escritora-tradutora opta por inserir em sua tradução o componente estrangeiro, como ao preservar a expressão “*avant guerre*” (PEREIRA, 1957, p. 50), utilizada para descrever o Sr. de Charlus, ou então,

¹²⁹ PEREIRA, Lucia Miguel. "Sobre a tradução de Proust". *O Estado de S. Paulo*. 22 de junho de 1957. p. 37.

“*douairière*” (PEREIRA, 1957, p. 50), retirado do título da crônica “*Les mésaventures d’une douairière en us, les vieux jours de la Baronne*”, assinada por Morel, em que este difamava o Barão, cuja tradução proposta por Lucia Miguel Pereira fora “As desventuras de uma *douairière* em atividade, a velhice da baronesa” (PEREIRA, 1957, p. 50). Com isso, a tradutora assume que o termo seja de conhecimento do leitor brasileiro, uma vez que o mesmo vem sem tradução ou nota de rodapé que explicasse tratar de um termo retirado do Direito Antigo para designar uma viúva do meio aristocrático, herdeira do *douaire*, os bens de seu falecido marido.

Segundo Bensimon, “*au lieu de considérer l’«exactitude» d’une traduction selon des critères purement linguistiques, l’approche culturelle scrute les fonctions respectives du texte premier dans la culture d’origine et du texte traduit dans la culture réceptrice*” (BENSIMON, 1998, p. 13). De modo que não se trata de buscar “equivalências linguísticas”, fruto de uma tradução literal, que valorize as palavras ao discurso, e sim de ponderar ao máximo as funções que as palavras exercem no discurso, tomando-as não como objeto acabado em sim, mas como ferramentas interdependentes na construção do sentido do texto. Para fins da discussão aqui levantada, destaco o seguinte exemplo:

Quadro 72 - Proust, 1927a, p. 128 / Pereira, 1957, p. 65

PROUST, 1927a, p. 128	PEREIRA, 1957, p. 65
<i>Mais d’abord on se rappelle peut-être que déjà à la Raspelière, Brichot était devenu pour les Verdurin du grand homme qu’il leur avait paru être autrefois, sinon une tête de Turc comme Saniette, du moins l’objet de leurs railleries à peine déguisées</i>	Mas, em primeiro lugar, talvez os leitores se recordem de que, já em Raspelière, Brichot passara, para os Verdurin, do grande homem que dantes lhes parecera, se não a um bode expiatório como Saniette, pelo menos a alvo de mal disfarçadas zombarias.

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, o Narrador chama a atenção para Brichot, professor da Sorbonne, loquaz, um pouco pedante e frequentador do “grupinho” da Sra. Verdurin. Contudo, ao fazê-lo, o Narrador faz uso do pronome indefinido “on”, destacado no quadro acima, na frase “*on se rappelle peut-être*”, cuja tradução oferecida por Lucia Miguel Pereira foi “talvez os leitores se recordem”. Ora, trata-se, portanto, de uma tradução que não se apega estritamente às palavras do texto-fonte, e sim à função que estas exercem no discurso, razão pela qual a tradutora

optou por determinar o interlocutor que encontrava-se implícito no pronome indefinido do texto-fonte, estabelecendo, com isso, um elo com o leitor de sua tradução. Além disso, é possível destacar no mesmo trecho a abordagem da escritora-tradutora diante de expressões idiomáticas do texto-fonte, como a utilizada pelo Narrador para descrever Saniette, “*une tête de Turc*”. Tal expressão tem origem no século XVII e foi forjada a partir da ideia de que os turcos, conhecidos por serem incrédulos, cruéis e sanguinários, causavam medo nos ocidentais, tendo o preconceito fomentado a criação de um jogo popular nas feiras e parques de diversões da época, que se caracterizava por uma cabeça enfeitada com um turbante, de modo a recriar o aspecto cultural dos turcos, sustentada por uma espécie de dinamômetro que media a intensidade dos golpes desferidos sobre a cabeça com o auxílio de uma marreta. Por analogia, a expressão “*tête de Turc*” passou a designar uma pessoa que é alvo de chacotas e perversidades diversas. Diante de tal expressão idiomática, Lucia Miguel Pereira propôs como tradução “bode expiatório”, cujo significado é idêntico ao veiculado pela expressão francesa, embora tenha origem distinta, esta vindo do Antigo Testamento, particularmente, ligada ao Dia da Expição.

Lucia Miguel Pereira mantém uma postura transculturadora ao longo de sua tradução, inserindo constantemente elementos da cultura brasileira no texto, ao mesmo tempo em que guarda aspectos culturais franceses, conforme é possível identificar no exemplo a seguir:

Quadro 73 - Proust, 1927b, p. 96 / Pereira, 1957, p. 166

PROUST, 1927b, p. 96	PEREIRA, 1957, p. 166
<p><i>Comme quelqu'un entendant dire que j'étais souffrant demanda si je ne craignais pas de prendre le frippe qui régnait à ce moment-là, un autre bienveillant me rassura en me disant : « Non, cela atteint plutôt les personnes encore jeunes, les gens de votre âge ne risquent plus grand'chose ». Et on assura que le personnel m'avait bien reconnu. Ils avaient chuchoté mon nom, et même « dans leur langage », raconta une dame, elle les avait entendu dire : « Voilà le Père... » (cette expression était suivie de mon nom. Et comme je n'avais pas d'enfant, elle ne pouvait se rapporter au'à l'âge).</i></p>	<p>Como alguém, sabendo-me fraco, perguntasse se não receava apanhar a gripe que então grassava, um bondoso tranquilizou-me, explicando: “Não, o contágio é mais perigoso para os moços, a gente de sua idade não corre grande risco”. E garantiram-me que os criados me haviam reconhecido. Segredavam entre si meu nome, “na sua linguagem”, contou uma senhora que os surpreendera a dizer: “Chegou <i>le Père...</i>” (a essa expressão seguia-se meu nome. E, não tendo filhos, só a minha idade se poderia ela referir).</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, retirado do segundo tomo do último volume da *Recherche*, o Narrador encontra-se na casa da Duquesa de Guermantes, após um longo período afastado de seu antigo círculo social, onde um dos convivas busca confortá-lo a respeito de um surto de gripe, alegando que o vírus só é perigoso para os jovens. Com isso, o Narrador, mais uma vez, conscientiza-se do tempo que passou, cujas marcas encontram-se, igualmente, em seu corpo. Para tanto, o mesmo cita a expressão “*le Père*”, que teria sido mencionada por um dos criados da Duquesa, cujo significado é duplo, remetendo diretamente a um genitor ou, no sentido figurado, a um homem idoso. Diante de tal expressão, Lucia Miguel Pereira opta por mantê-la em francês, sem o auxílio de nota de rodapé, uma vez que a própria sequência textual elucida a razão da expressão. Com isso, a escritora-tradutora marca sua posição transculturadora face ao texto-fonte, assumindo uma postura contrária à tendência da época, como podemos comprovar até mesmo no próprio projeto de tradução da *Recherche*, o qual possui posicionamentos distintos entre os escritores-tradutores quanto a questões estruturais da tradução literária. A respeito do posicionamento conservador brasileiro aqui apontado, as palavras de Paulo Henriques Britto são esclarecedoras:

O ideal de pureza linguística se manifesta na obrigação de grifar palavras não aportuguesadas e na tendência a propor grafias normalizadas quando uma palavra estrangeira é incorporada ao vocabulário, bem como nas periódicas campanhas contra o uso de termos estrangeiros na publicidade. Se o anglófono vê seu idioma como enriquecido pelas constantes infusões de palavras e expressões de outras línguas, o lusófono vê a “última flor do Lácio” como uma planta tenra ameaçada de extinção. Por esse motivo, as estratégias estrangeirizantes muitas vezes são encaradas como ameaças à pureza do português. Espera-se do tradutor que seu amor protetor pela língua e cultura nacionais seja maior do que seu respeito pela língua e cultura do texto traduzido, e dificilmente se dá ouvidos ao argumento [...] de que um idioma pode ser enriquecido com a importação de elementos estrangeiros, sendo justamente esse enriquecimento uma das contribuições que o tradutor pode dar a sua própria cultura. (BRITTO, 2010, p. 140)

Com efeito, é possível identificar na tradução brasileira da *Recherche* uma certa tendência a propor grafias normalizadas para termos estrangeiros por parte da maioria dos escritores-tradutores, embora todos tenham pontualmente feito uso de palavras estrangeiras. Ao passo que Lucia Miguel Pereira posiciona-se, sobretudo, a favor da transculturação, da inserção de termos estrangeiros na tradução, da manutenção de antropônimos e topônimos em sua grafia francesa, como é o caso de “Versailles” (PEREIRA, 1957, p. 91), por exemplo, traduzido pelos demais tradutores por “Versalhes”, assim como o trecho seguinte:

Quadro 74 - Proust, 1927b, p. 131 / Pereira, 1957, p. 184

PROUST, 1927b, p. 131	PEREIRA, 1957, p. 184
<p>« Tu me peins peut-être cela trop en beau, me dit-il ; ainsi la maîtresse de maison d'ici, la Princesse de Guermantes, je sais bien qu'elle n'est plus jeune, mais enfin il n'y a pas tellement longtemps que tu me parlas de son charme incomparable, de sa merveilleuse beauté. Certes je reconnais qu'elle a grand air, et elle a bien ces yeux extraordinaires dont tu me parlais, mais enfin je ne la trouve pas tellement inouïe que tu disais. Evidemment elle est très <i>racée</i> mais enfin ».</p>	<p>“Talvez estejas me pintando tudo embelezado”, disse; “sei, por exemplo, que já não é moça a dona desta casa, a Princesa de Guermantes, e, entretanto, não há muitos anos me falavas de sua sedução incomparável, de sua maravilhosa beleza. Possui sem dúvida um porte aristocrático e os olhos extraordinários que descrevias, mas não a acho, afinal, o portento que anunciaste. Evidentemente é <i>racée</i>, mas...”</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

O excerto refere-se a um episódio em que Bloch questiona o Narrador sobre personalidades da sociedade, particularmente, a respeito da Princesa de Guermantes, de quem este dizia ser uma jovem assaz bela e sedutora. Todavia, ao conhecer a Princesa, Bloch objeta as declarações do Narrador, alegando que este exagerara em sua descrição, pois embora possuísse “olhos extraordinários” e fosse uma pessoa “*racée*”, não estaria à altura dos elogios proferidos pelo Narrador. Na sequência da cena, o Narrador esclarece tratar-se de pessoas diferentes, uma vez que a Princesa de Guermantes de quem falava já havia falecido, e a atual era a ex Sra. Verdurin, que se casara com o Príncipe após o falecimento da Princesa de Guermantes. Ora, Lucia Miguel Pereira, novamente, insere em sua tradução palavras estrangeiras sem o auxílio

de notas de rodapé, conforme podemos comprovar no trecho indicado, em que o adjetivo, formado a partir do substantivo “*race*”, que diz respeito a uma pessoa elegante, distinta, aristocrática, surge apenas com o itálico indicando tratar-se de uma palavra estrangeira. Nesse sentido, as palavras de Lederer (1998, p. 171) são significativas ao afirmar que a tradução é comunicação e que esta, quer seja estabelecida em um quadro unilíngue quer multilíngue, jamais será integral, de modo que é importante aceitar tal fato e buscar entender a cultura do Outro dentro dos limites impostos pelo contexto em questão.

Contrariamente à postura apontada nos exemplos anteriores, Lucia Miguel Pereira, por vezes, omite certas informações culturais em momentos em que estas lhe parecem desnecessárias ao entendimento da obra, como ocorre no exemplo a seguir:

Quadro 75 - Proust, 1927a, p. 129 / Pereira, 1957, p. 65

PROUST, 1927a, p. 129	PEREIRA, 1957, p. 65
<p><i>Mais quand il se mit à écrire presque quotidiennement des articles parés de ce faux brillant qu'on l'a vu si souvent dépenser sans compter pour les fidèles, riches d'autre part d'une érudition fort réelle, et qu'en vrai sorbonien il ne cherchait pas à dissimuler de quelques formes plaisantes qu'il l'entourât, le « grand monde » fut littéralement ébloui.</i></p>	<p>Mas quando começou a escrever, quase cotidianamente, artigos ornados daquele falso brilho que tanto prodigalizara aos "fiéis", cheios, por outro lado, de autêntica erudição que, como legítimo professor, não dissimulava, embora agradavelmente a apresentasse, a "alta sociedade" ficou literalmente deslumbrada.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste excerto, em que o Narrador refere-se aos artigos de autoria do Professor Brichot, aquele faz alusão à instituição onde o professor trabalha, atribuindo à Sorbonne características identificáveis na escrita do professor, notadamente, no que tange à erudição não dissimulada de seus conteúdos. Para tanto, o Narrador faz uso do adjetivo “*sorbonien*”, traduzido por Lucia Miguel Pereira como “*professor*”, retirando-lhe a especificidade cultural. Embora tenha mencionado a tradicional universidade linhas antes, aqui, Lucia opta por oferecer uma tradução livre, com o auxílio do termo genérico “*professor*”, sem filia-lo à instituição que este representa. Ora, no Brasil é comum o uso de adjetivos de mesma natureza, como, por exemplo, “*uspiano*”, adjetivo formado para designar pessoas ligadas à Universidade de São Paulo (USP). Destarte, seguindo a mesma lógica, uma possível tradução para o adjetivo “*sorbonien*” poderia ser “*sorboniano*”, formado a partir do

sufixo “ano”, que veicula a ideia de pertencimento, origem ou semelhança.

Além dos posicionamentos anteriormente apontados e discutidos, Lucia Miguel Pereira não hesita em inserir em sua tradução aspectos culturais tipicamente brasileiros, como é o caso do próximo exemplo:

Quadro 76 - Proust, 1927a, p. 161 / Pereira, 1957, p. 83

PROUST, 1927a, 161	PEREIRA, 1957, p. 83
<i>Tout à coup le patron entra chargé de plusieurs mètres de grosses chaînes capables d'attacher plusieurs forçats, suant, et dit : « J'en ai une charge, si vous tous vous n'étiez pas si fainéants, je ne devrais pas être obligé d'y aller moi-même. »</i>	De repente, o patrão entrou, carregando alguns metros de grossas correntes, capazes de atar vários forçados, suando e exclamando: "que trabalheira! Se vocês não fossem tão malandros eu não precisaria ter ido em pessoa"

Fonte: Elaborado pela autora.

Novamente presente, o “malandro” é inserido na tradução de Lucia Miguel Pereira para qualificar os funcionários do hotel em que o Narrador entrara para se refrescar e matar a curiosidade sobre o estabelecimento, após julgar ter visto dali sair Robert de Saint-Loup. Aliás, trata-se do mesmo hotel em que o Narrador surpreendera o Sr. de Charlus praticando atos sadomasoquistas com outros homens, auxiliado por Jupien. No episódio destacado no quadro anterior, o encarregado do hotel toma a palavra para repreender seus subordinados, censurando-lhes a ociosidade. Para tanto, faz uso do adjetivo “*fainéants*”, formado a partir das palavras “*faire*” e “*néant*”, as quais poderiam ser traduzidas por “fazer” e “nada”, e diz respeito a uma pessoa “preguiçosa”, sendo essa a definição proposta pelo dicionário *Le Petit Robert*. Não obstante, Lucia Miguel Pereira se afasta da tradução mais óbvia ao propor “malandros” como solução, cujo significado, embora possua também essa conotação, extrapola em sentidos, referindo-se, sobretudo, a uma pessoa arguta, ligada à vadiagem, à vida das ruas, bem como a manifestações culturais populares brasileiras, como o samba, a umbanda etc., conforme apontado anteriormente neste trabalho (cf. p. 222-224). Com isso, Lucia Miguel Pereira dá provas de sua atuação transculturadora, constantemente enriquecida pela cultura do Outro, como pudemos constatar aqui, sem perder de vista seu leitor, que fala de um determinado espaço, que também lhe constitui, mas que ainda assim é passível de ver-se modificado pela cultura de outrem. Segundo Lederer:

É do interesse do tradutor jamais perder de vista o fato de que traduz para um leitor que reage ao texto e cuja bagagem cognitiva é constantemente ampliada e retrabalhada por sua leitura; o leitor descobrirá a cultura do Outro à medida que a história se desenrola e até mesmo outras obras, desde que ele esteja interessado. (LEDERER, 1998, 171, tradução minha)¹³⁰

Além dos malandros, surge na tradução de Lucia Miguel Pereira um sentimento bem brasileiro:

Quadro 77 - Proust, 1927b, p. 239 / Pereira, 1957, p. 239

PROUST, 1927b, p. 239	PEREIRA, 1957, p. 239
<i>L'âme de ce Guermantes s'était évanouie ; mais la charmante tête aux yeux perçants de l'oiseau envolé, était venue se poser sur les épaules de Mlle de saint-Loup, ce qui faisait longuement rêver ceux qui avaient connu son père.</i>	Desvanecera-se a alma daquele Guermantes, mas, da ave que alçara voo para sempre, a bela cabeça de olhos agudos se viera pousar nos ombros da Srta. de Saint-Loup, acordando sonhos e saudades nos que haviam conhecido o pai.

Fonte: Elaborado pela autora.

Em uma tradução poética, Lucia Miguel Pereira se libera das limitações linguísticas ao propor como tradução para “*faisait longuement rêver*” “acordando sonhos e saudades”. Tal frase refere-se ao falecido Charles Swann, pai de Gilberte e avô da Srta. de Saint-Loup, de quem esta herdara o charme físico. Ao invés de propor uma tradução literal, que seria algo como “fazia longamente sonhar”, a escritora-tradutora reafirma sua postura diante do texto-fonte, a qual não consiste em produzir uma tradução submissa ao elemento linguístico, tampouco à cultura alheia, aniquilando a sua, mas sim uma tradução que toma o discurso como unidade da base, levando em consideração tanto a cultura brasileira quanto a francesa.

Conforme defende Jean-René LADMIRAL, “*En règle générale, on ne traduit pas des langues, ni des cultures, ni même des langues-cultures : on traduit des textes.*” (LADMIRAL, 1998, p. 26, grifo do autor). Nesse sentido, a tradução brasileira da *Recherche*, por sua

¹³⁰ « Il est de l'intérêt du traducteur de ne jamais perdre de vue qu'il traduit pour un lecteur qui réagit au texte et dont le bagage cognitif est sans cesse élargi et remanié par sa lecture ; le lecteur découvrira lui-même la culture de l'Autre au fil du récit, voire d'autres ouvrages pourvu qu'il soit intéressé » (LEDERER, 1998, p. 171)

qualidade coletiva, possui abordagens distintas diante de questões estruturais da tradução literária, conforme apontado com relação à tradução de antropônimos e topônimos do texto-fonte, por exemplo, entre outros, que se refletem na unidade textual, uma vez que rompem certos sistematismos da obra.

Não obstante, a tradução brasileira, conquanto feita a dez mãos, manteve, ao longo de seus sete volumes, presente diversos aspectos da cultura francesa sem, por isso, aniquilar a brasileira. Destarte, ainda que em diferentes níveis, é seguro afirmar terem todos os responsáveis por tal desafio adotado uma postura transculturadora ao longo de suas traduções.

A fim de dar continuidade ao estudo aqui empreendido, tratarei, no subcapítulo seguinte, do ritmo na tradução brasileira da *Recherche*, de modo a identificar as diferentes vozes que compõem o texto-alvo por meio da construção rítmica de cada volume, atentando para a transformação textual que esse aspecto acarreta com a troca de tradutores.

4.2.3 Ritmo e oralidade

Le rythme est la critique du sens
(MESCHONNIC, 1982, p. 67)

O ritmo ocupa, neste trabalho, um lugar central na análise comparativa das obras que compõem o corpus, pois, como afirma Henri Meschonnic (1982) em sua teoria do ritmo à qual subscrevo, o ritmo é a organização do sentido no discurso. Logo, sendo o sentido uma atividade do sujeito, o ritmo pode ser interpretado como uma organização do sujeito no discurso. Destarte, analisar a forma como cada escritor-tradutor lidou com este aspecto da obra proustiana faz-se uma etapa necessária na identificação das vozes que compõem a tradução.

Segundo Meschonnic (1982, p. 121), a história do ritmo tem suas origens na música. Contudo, tendo em vista que a linguagem escrita se estrutura de maneira diferente, a adoção de uma definição de ritmo comum a esses dois domínios seria falaciosa. Razão pela qual o autor propõe a desconstrução desse hábito, há séculos propagado, que consiste em pensar indiscriminadamente o ritmo poético e musical enquanto o retorno de um determinado elemento – nota musical ou sílaba – em intervalos iguais. Aliás, Meschonnic é enfático ao afirmar que "*Il s'impose de les dissocier, pour que leur relation ne soit pas leur confusion. Rythme dans le langage n'a pas le même sens que dans la*

musique. Il ne peut pas, il ne doit pas y avoir une théorie unique du rythme" (MESCHONNIC, 1982, p. 119). Porém, não se trata de tarefa fácil, uma vez que é preciso negar uma tradição secular¹³¹ para, enfim, passar a perceber o ritmo poético segundo suas próprias configurações.

Não obstante, essa confusão sempiterna entre música e linguagem escrita deu origem a uma subseqüente identificação inadequada entre ritmo e medida, a qual consiste em analisar o ritmo de uma obra literária apenas com o auxílio da métrica. Ao lado desse procedimento, que o teórico julga inapropriado, pois o mesmo afirma que "*La métrique retire le rythme au discours*" (MESCHONNIC, 1982, p. 21), Meschonnic aponta em seu livro, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982), a utilização de outros conceitos próprios à música que foram inadvertidamente associados ao ritmo poético, tais como a melodia, harmonia, cadência etc. Para fugir de tais armadilhas, o autor propõe uma teoria do ritmo no discurso que se oponha à teoria tradicional proveniente da música. Portanto, antes de analisar como o ritmo poético proustiano se transforma na tradução brasileira, apresentarei brevemente o panorama teórico proposto por Meschonnic para o estudo do ritmo.

Para compreender a teoria do ritmo proposta por Meschonnic é fundamental conhecer sua visão macroscópica sobre a linguagem, bem como a organização histórica da Literatura. Segundo o autor, todos os problemas teóricos e políticos relativos à escrita literária advêm da oposição entre prosa e poesia. Isso porque tal divisão, articulada a partir de três parâmetros, a saber, o verso, a imagem e a ficção, acaba retirando o ritmo da prosa, uma vez que a poesia é identificada ao verso e, conseqüentemente, o ritmo ao metro, ao passo que a prosa passa a ser caracterizada como uma manifestação literária "sem ritmo". Soma-se a isso a questão da imagem, que é associada à poesia enquanto a prosa vê-se destituída de imagem, sendo interpretada como a representação intelectual de um dado conteúdo. Por essa razão, é importante ter em mente que ao mencionar a "poesia" em seus estudos Meschonnic (1982, p. 398) não se limita às manifestações literárias dispostas em verso, uma vez que é justamente contra esse binarismo que o teórico se posiciona.

¹³¹ Meschonnic explicita que: "*Étant une origine, et si ancienne qu'était déjà perdue à l'époque d'Alexandrie, l'union de la poésie avec la musique a orienté une nostalgie, vers un âge d'or du rythme. Vers un triomphe de la musique. Les théories du langage, au XVIIIe siècle, ont contribué à tenir ensemble la poésie et la musique*" (MESCHONNIC, 1982, p. 123).

Outrossim, é relevante ressaltar que, historicamente, a teoria do ritmo proposta por Meschonnic se insere em um contexto no qual dois estudiosos exerceram um importante papel, a saber, Saussure e Benveniste. De acordo com Meschonnic, foi graças aos trabalhos desenvolvidos por estes teóricos que sua pesquisa pôde se desenvolver, uma vez que ela questiona um paradigma estabelecido pelos estudos linguísticos saussurianos, o qual têm como pilar o princípio da arbitrariedade do signo, este estruturado a partir da construção dicotômica significante/significado, responsável por unir não uma coisa e uma palavra, mas sim um conceito e uma imagem acústica, e, para tal, Meschonnic utiliza como amparo teórico a problematização levantada por Benveniste acerca da arbitrariedade do signo e de sua relação com o mundo exterior ao objeto linguístico. Segundo Meschonnic, parte de Saussure e Benveniste uma antropologia histórica da linguagem que permitiu a elaboração de sua teoria. De Benveniste o autor assinala que além de sua contribuição para o estudo da enunciação e do discurso, o teórico une filologia e linguística, evitando, com isso, formalismos abstratos que se pretendem teorias. Meschonnic (1982, p. 45) ainda realça ter sido através da crítica proposta por Benveniste sobre a etimologia da palavra “ritmo” possível estabelecer uma nova relação entre o sentido e o sujeito no discurso, razão pela qual sua proposta de ritmo busca continuar as reflexões iniciadas por Benveniste.

De modo que para assimilar a teoria do ritmo proposta por Meschonnic, é imprescindível que o leitor esteja ciente dessa relação histórica que o autor estabelece com seus predecessores, uma vez que ele dialoga constantemente com tais teóricos em seus textos, com vistas a problematizar a teoria linguística saussuriana dando, assim, continuidade ao trabalho de Benveniste, o qual, segundo as palavras de Meschonnic, tornou possível uma reformulação do conceito de ritmo que atendesse às reais necessidades do discurso.

De fato, Benveniste introduz o componente da realidade na reflexão iniciada por Saussure que, embora se aproxime do que o linguista suíço denominou "*parole*", transborda este conceito na medida em que sua teoria da enunciação refere-se, especificamente, ao *processo* de funcionamento da língua por um ato individual de utilização e não ao *texto* do enunciado. Portanto, a enunciação pressupõe a conversão individual da língua em discurso, conforme defende Benveniste (1970, p. 13). Ademais, ao retrazar, em seu livro *Problemas de linguística geral* (1976), a origem grega da palavra "ritmo", Benveniste expôs a generalização de seu emprego no pensamento ocidental moderno, assaz distante do sentido primitivo.

A partir da reflexão de Benveniste sobre a noção de ritmo na sua expressão linguística, Meschonnic buscou dar continuidade ao trabalho daquele, no sentido de desvincular o ritmo do signo e do primado da língua para, então, introduzi-lo no discurso. Com isso, o autor tenciona elucidar o fato de que o ritmo não pode ser encarado como um signo, de modo que é impossível pensá-lo a partir de uma perspectiva semiótica. Portanto, tomá-lo como um objeto passível de decomposição entre forma e conteúdo, segundo Meschonnic, configuraria apenas um reforço do pensamento binário sógnico, que não faz jus à complexidade rítmica, tampouco atende às necessidades do discurso, afinal, o autor recorda que “o ritmo de um discurso pode ter mais sentido que o sentido das palavras” (1982, p. 70, tradução minha), nesse sentido, Meschonnic recorda que “não é apenas a hierarquia do significado que é abalada, são as ‘divisões tradicionais’, como dizia Saussure: sintaxe, léxico... O sentido não é mais o significado. Não há mais significado. Existem apenas significantes, participípios presentes do verbo significar” (MESCHONNIC, 1982, p. 70, tradução minha)¹³²

Todavia, a visão tradicionalmente aplicada sobre o ritmo não prevê tais categorias, limitando-se a analisar o verso em termos métricos. Porém, parece-me que pensar o ritmo proustiano segundo tal perspectiva não faria jus à construção rítmica proposta pelo autor da *Recherche*, o qual possui uma visão assaz distante da concepção de ritmo praticada no século XX. Isso porque o ritmo poético proustiano possui a particularidade de ser constituído essencialmente através de um ponto de vista oral, forjado por meio do uso de uma pontuação prosódica, atrelada à oralidade da frase. Portanto, é fundamental ter em mente que não se trata de uma pontuação gramatical, cuja colocação segue princípios sintáticos, responsáveis por destacar elementos gramaticais da oração.

Nesse sentido, o trabalho desenvolvido por Isabelle Serça em seu livro *Esthétique de la ponctuation* (2012) mostra-se particularmente elucidativo no que concerne à transição pela qual passou a pontuação ao longo dos séculos até chegar à nossa concepção gramatical moderna. Conforme indica em seu estudo, a pontuação está longe de ser um campo homogêneo quanto à sua definição e posições teóricas, fruto da

¹³² « Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots [...] Ce n'est pas seulement la hiérarchie du signifié qui est ébranlée, ce sont les "divisions traditionnelles", comme disait Saussure: syntaxe, lexique... Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier » (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

divergência no que tange ao seu pertencimento à escrita ou à oralidade. Afinal, se ligada à escrita, a pontuação assumiria uma função gramatical, ao passo que quando pensada pelo viés oral, estaria ligada a aspectos rítmicos, prosódicos, muitas vezes confundidos com a própria voz do escritor. Desse debate decorre, igualmente, um questionamento quanto à utilização da pontuação na literatura e na música, semelhante à problemática apontada por Meschonnic no que concerne ao ritmo.

Segundo Serça (2012, p. 19), uma das fontes da pontuação oral tem sua origem no canto litúrgico, na Idade Média, em que símbolos de pausa e entonação eram usados para auxiliar a leitura dos textos em voz alta pelos religiosos. Com efeito, a abordagem histórica da pontuação mostra uma significativa mudança de paradigma, que ocorre com a passagem da pontuação oral à escrita. Segundo a autora, essa transformação está ligada à evolução das práticas de leitura, que, por sua vez, foram motivadas pelo desenvolvimento dos meios de produção dos textos, dentre os quais ela destaca a criação da impressão e a generalização da leitura silenciosa (2012, p. 35).

Embora a popularização da leitura silenciosa tenha sido lenta e desigual, ela está no cerne da transformação que ocorreria com a forma de se pontuar os textos. De fato, os trabalhos de Roger Chartier já demonstraram que a nossa maneira de ler é histórica, evoluindo da Antiguidade até a contemporaneidade de acordo com o suporte material dos textos, como podemos comprovar através do nosso próprio contexto, em que o livro numérico modifica, novamente, nossa forma de ler.

Tradicionalmente, o surgimento da pontuação é situado na Idade Média, embora Nina Catach defenda que sua existência data de mais de 24 séculos, com origem na Grécia. Com efeito, Aristóteles, em uma passagem da *Retórica* que trata sobre o ritmo, destaca a importância do signo de pontuação *paragraphos*, utilizado para marcar com um traço o fim de um trecho relevante. Serça recorda o projeto que Aristófanes de Bizâncio empreendeu em parceria com seus colegas para pontuar o texto de Homero, ressaltando a carga interpretativa dessa tarefa, ao afirmar que, nesse caso, "*ponctuer, c'est commenter*" (SERÇA, 2012, p. 40), de modo a facilitar a leitura do texto em voz alta. Portanto, em tais casos, a pontuação seria uma ferramenta de auxílio à pronúncia dos textos, semelhante às didascálias utilizadas pelo atores gregos para facilitar a declamação no teatro. Contudo, Serça (2012, p. 42) defende que fora o patrono dos tradutores, São Jerônimo (347-420), quem primeiro utilizou de maneira sistemática a pontuação, de modo a tornar a leitura de sua tradução da Bíblia mais fluída e organizada. Assim, surge o que a autora

considera o primeiro signo de pontuação, o *branco*, primeiro passo da separação entre escrita e oral, responsável por marcar o *tempo* no *espaço* da página. Ao lado desse primeiro signo de pontuação, tem-se a maiúscula e o ponto, formando os três signos de pontuação matriciais.

Em 1540, surge o primeiro verdadeiro tratado de pontuação, de autoria de Estienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue en autre. D'auantage. De la ponctuation de la langue Françoise*, obra que recolhe grande parte dos sinais de pontuação atuais. Nesse momento, os três pontos de base são o *comma* (dois pontos), que seria uma pontuação média, o *colon* (ponto final), uma pontuação forte, e o *incisum* (vírgula), uma pontuação fraca. Já nessa época, alguns escritores começavam a tomar consciência da importância da pontuação na construção da obra, como é o caso de Rabelais, que, de acordo com Serça, "*avait inventé un véritable système graphique et était extrêmement attentif à la ponctuation*" (2012, p. 47-48), como comprova o manuscrito do *Quart Livre*, que contém todas as correções de pontuação efetuadas pelo próprio escritor. Alias, a autora recorda que "*il désavoua même l'édition que Dolet fit de son œuvre en 1542, où celui-ci avait multiplié les virgules*" (SERÇA, 2012, p. 48).

Na era clássica, as definições encontradas acerca da pontuação ainda ligavam-se concomitantemente à gramática e à respiração, conforme podemos comprovar através do *Dictionnaire universel*, de Furetière, em que lê-se na acepção da palavra "pontuação" a seguinte definição: "*Observation grammaticale des lieux d'un discours où on doit faire de différentes pauses, & qu'on marque avec des points & des petits caractères pour en avertir les lecteurs. Ce correcteur d'imprimerie entend fort bien la ponctuation*" (FURETIÈRE, 1690, p. 1629, grifo do autor). Nessa perspectiva, ainda não há uma separação oficial entre escrita e oralidade no que diz respeito à pontuação, uma vez que a mesma é utilizada como suporte à fala/leitura. Contudo, a autora recorda que a função respiratória da pontuação atendia a uma necessidade semântica, já que os sinais e as pausas auxiliavam a construção do sentido do texto.

O legado de Ferdinand de Saussure, notadamente no que diz respeito à concepção da língua oral enquanto objeto de estudo da linguística, reinstala, negativamente, a discussão sobre a pontuação prosódica. Porém, no século XIX, a pontuação passa a ser vista, essencialmente, pelo viés sintático, deixando de lado o aspecto oral que lhe fora atribuído até então. Dentre as razões para tal transformação, a autora destaca que "*au moment où le cadre théorique de la phrase tend à remplacer le cadre rhétorique de la période, la fonction grammaticale*

de la ponctuation tend à prendre le pas sur sa fonction respiratoire" (SERÇA, 2012, p. 55). Embora a pontuação não corresponda restritamente à voz do escritor, muitos se utilizam de tal mecanismo para imprimir à narrativa seu ritmo de leitura, e não apenas para demarcar estruturas sintáticas, como preveem as gramáticas de então. De modo que ao analisar a pontuação literária de um dado autor, sobretudo quando se trata de Proust, é imprescindível transcender as convenções normativas, em busca da concepção individual do escritor acerca desse objeto estético.

Isabelle Serça destaca o descaso com o qual a pontuação foi tratada durante muito tempo pelas teorias linguísticas, âmbito no qual "*la ponctuation a été longtemps absente*" (2012, p. 59), mas também no campo da estilística e dos estudos literários, ao afirmar que "*la ponctuation était naguère l'objet du même mépris dans le domaine des études sur le style*" (2012, p. 60). Contudo, se a pontuação aparece apenas timidamente em alguns manuais até os anos 1980, tais como *La Grammaire d'aujourd'hui* (1986), de Michel Arrivé, a década de 1990 foi palco de uma intensa produção voltada à questão da pontuação no cenário francês, ganhando espaço em obras de referência, tais como a *Grammaire de la phrase française* (1994), de Pierre Le Goffic, e *Grammaire méthodique du français* (1994), de Martin Riegel, René Rioul e Jean-Christophe Pellat, entrando no século XXI com um fluxo contínuo e intenso, do qual a obra *Dictionnaire d'analyse du discours* (2002), de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, faz parte.

Atualmente, duas das maiores referências no tema na França, Nina Catach e Jacques Anis, reacenderam o polêmico debate sobre a ligação da pontuação à escrita ou à oralidade. Enquanto Catach (1994) defende um duplo pertencimento da pontuação ao plano da escrita e da oralidade, Anis (2004, p. 9) tende a limitá-la ao campo da escrita, embora admita sentir-se provocado pela declaração de Meschonnic, quando este afirma que "*La ponctuation est la part visible de l'oralité*" (2000, 289). De fato, ao afirmar que "*La ponctuation représente alors une physique de l'écriture et de la lecture. Par l'espace, une figuration du temps. Par le visible, une figuration de l'audible. De la voix*" (2000, 289), Meschonnic aproxima-se mais da concepção de Catach que de Anis, uma vez que ela abarca estes dois polos, tradicionalmente, opostos. Para os fins desse trabalho, subscrevo à concepção meschonniciana de pontuação, uma vez que ela compreende o componente oral desse objeto estético – o qual é atrelado à voz do escritor – e que passa a ser determinante na construção rítmica da obra.

De acordo com Meschonnic, "*la punctuation a jusqu'ici surtout été entre les mains des historiens et des philologues. Il importe d'en reconnaître la poétique*" (2000, p. 289). Com efeito, esta parece ser a fonte da querela entre editores e escritores, uma vez que estes agentes partem de perspectivas distintas sobre a pontuação, aqueles defendendo a "legibilidade" do texto e, conseqüentemente, favorecendo uma organização lógica do mesmo, enquanto estes pleiteiam uma maior liberdade na utilização da pontuação na obra poética. Aliás, saber a quem pertence a pontuação é um dos questionamentos centrais da obra de Isabelle Serça (2012), já que toda a discussão entre editores e escritores parece girar em torno dessa indeterminação, a qual é utilizada pelos editores como justificativa para operar uma série de alterações na pontuação da obra sem o consentimento dos escritores, que, muitas vezes, sequer são comunicados sobre as mudanças. Conforme ressalta Serça, "*Que l'on effectue des coupes dans un texte, que l'on en modifie l'expression, et l'on criera aussitôt à la censure; mais corriger la ponctuation d'un auteur ne semble pas ou tout du moins n'a longtemps pas été considéré comme un crime de lèse-majesté*" (2012, p. 78).

A posição de controle dos editores quanto à pontuação da obra literária era bem clara, eles tomavam para si a responsabilidade de pontuar os textos, retirando a autoridade dos escritores sobre a composição de sua própria obra, conforme defendem os editores do jornal *L'Imprimerie: journal spécial de la typographie, de la lithographie et des arts accessoires*, ao afirmar que "*Grâce aux soins de nos correcteurs et de nos protes, déclare L'imprimerie, la France est le pays où l'on ponctue le mieux: si on avait la faiblesse de céder aux prétentions fantaisistes de certains écrivains, nous descendrions au dernier rang*" (apud SERÇA, 2012, p. 80). Serça afirma que "*La revendication territoriale du domaine de la ponctuation donne lieu à une véritable guerre de frontières*" (2012, p. 80) e, de fato, o tom provocativo da afirmação anterior reforça o clima bélico ao qual a autora se refere.

Porém, muitos escritores não aceitavam tal imposição por parte dos editores e exigiam que fosse mantida a pontuação proposta, posto que para muitos trata-se de uma marca pessoal, uma ferramenta utilizada na organização rítmica do discurso. É o caso, por exemplo, de George Sand, que já no século XIX defendia a autonomia dos escritores e impugnava as injunções dos editores. Para a escritora, a pontuação é um elemento extremamente importante da obra literária, indissociável da voz de seu escritor, conforme declara em carta endereçada a Charles-Edmond, de 1871:

Dissemos "o estilo é o homem". A pontuação é ainda mais o homem do que o estilo. A pontuação é a entonação da fala, traduzida por sinais da maior importância. Uma bela página mal pontuada é incompreensível à visão; um bom discurso é incompreensível aos ouvidos se for debitado sem pontuação, e desagradável se a pontuação for ruim (SAND, 1871, tradução minha)¹³³.

De modo que ao adulterar a pontuação de um texto literário, em nome de uma suposta "legibilidade", os editores acabam retirando da obra o que lhe é mais substancial. Na mesma carta, em que George Sand explica a Edmond a razão do pedido de retificação feito pela autora aos editores por conta das alterações na pontuação de sua obra, ela é categórica ao afirmar que "*Le style doit se plier aux exigences de la langue, mais la ponctuation doit se plier aux exigences du style. Je nie qu'elle relève immédiatement des règles grammaticales, je prétends qu'elle doit être plus élastique et n'avoir point de règle absolue*" (cf. LORENCEAU, 1980, p. 56). A disputa entre a escritora e seus editores é conhecida no meio literário por ser Sand uma das primeiras autoras a reivindicar abertamente a responsabilidade de pontuar seu próprio texto sem nenhum tipo de ingerência por parte dos editores. Contudo, suas exigências não foram bem aceitas pelos editores, os quais replicaram lamentando a crítica lançada pela escritora e alegando ser a pontuação uma parte demasiadamente relevante ao entendimento da língua para ser deixada nas mãos dos escritores, que, em sua grande maioria, não têm grandes conhecimentos sobre o assunto¹³⁴.

¹³³ A carta integral de George Sand está anexa ao trabalho de: LORENCEAU, Annette. "La ponctuation au XIXe siècle [George Sand et les imprimeurs]". **Langue française**, n.45, 1980. p 56. « On a dit "le style, c'est l'homme". La ponctuation est encore plus l'homme que le style. La ponctuation, c'est l'intonation de la parole, traduite par des signes de la plus haute importance. Une belle page mal ponctuée est incompréhensible à la vue; un bon discours est incompréhensible à l'oreille s'il est débité sans ponctuation, et désagréable si la ponctuation est mauvaise ».

¹³⁴ « Nous regrettons d'avoir à critiquer les vues, tant soit peu fantaisistes de la grande prosatrice, mais c'est pour nous un devoir. La ponctuation a une part trop importante à la clarté de notre langue, comme de toutes les langues d'ailleurs, pour l'abandonner aux caprices des écrivains qui, la plupart, n'y entendent pas grand-chose » (L'Imprimerie, journal de la typographie et de la lithographie, n. 137, avril 1876 apud SERÇA, 2012, p. 80).

Embora o cenário tenha se modificado desde então, ainda nos deparamos, na metade do século XX, com editores que pretendem "melhorar" o texto alterando sua pontuação, até mesmo com obras canônicas, as quais tendem a ser mais respeitadas de modo geral, como é o caso da *Recherche*, de Marcel Proust, em sua edição de 1954, organizada por Pierre Clarac e André Ferré, segundo Serça, esses "*deux inspecteurs généraux de l'Éducation nationale qui ont restitué toutes les virgules manquantes au regard de la grammaire, en augmentant ainsi considérablement le nombre*" (2012, p. 82). De fato, a edição de 1954 é conhecida por um enorme trabalho de reconstrução do texto literário proustiano, que recebera uma nova organização em três volumes, e possui um ritmo poético completamente diferente da edição anterior, por conta da alteração na pontuação da obra, que passa de uma perspectiva oral à gramatical.

Ora, os primeiros volumes da *Recherche*, publicados sob a supervisão do autor, revelam um uso particular da pontuação, alheio às regras gramaticais vigentes e propenso à oralidade. Portanto, contrário à abordagem adotada na edição de 1954. Basta uma breve leitura das primeiras páginas de *Du côté de chez Swann*, em sua primeira edição, para que o leitor perceba a singularidade da pontuação proustiana. Conforme elucida Serça:

A pontuação de Proust é, de fato, uma pontuação incomum, pois apresenta, por um lado, pouquíssimas pausas fracas, como as vírgulas - muitas vezes ausentes, onde se esperaríamos sua presença - e, por outro lado, muitas pausas fortes, com uso maciço dos parênteses e traços duplos (2012, p. 82, tradução minha)¹³⁵.

Com efeito, a oposição entre oralidade e escrita parece ser a responsável pela querela da pontuação que, ao longo dos anos, se movimenta entre esses dois polos, ora pendendo para um ora para outro, ainda que com maior propensão para o campo da escrita. A esse respeito, Meschonnic elucida que o que está em jogo é a modernidade nos usos literários da pontuação, que desconhece, muitas vezes, seus

¹³⁵ « *La ponctuation de Proust est en effet une ponctuation hors norme, car elle présente d'une part très peu de coupes faibles comme les virgules – très souvent absentes là où l'on en attendrait – et d'autre part beaucoup de coupes fortes, avec un usage massif des parenthèses et du tiret double* » (2012, p. 82).

empregos diversos, que ultrapassam as regras gramaticais convencionais. Meschonnic (2000, p. 290) reforça a ideia de que as variações no uso da pontuação ocorrem tanto através de épocas quanto de culturas.

Conforme ressalta Meschonnic, o texto possui sua historicidade, sua relação com a oralidade do discurso, que transcende regras gramaticais. Ao tradutor, profundo crítico literário, cabe perceber essas nuances, destacando os aspectos expressivos do texto, responsáveis pela construção da poeticidade do discurso, antes de iniciar sua tradução, para que os mesmos possam estar ali contemplados de alguma forma. Tal aspecto da primeira tradução brasileira da *Recherche* será analisado mais adiante neste trabalho, de modo a perceber como os escritores-tradutores lidaram com a pontuação e, conseqüentemente, com o ritmo proustiano.

Se até o século XIX os escritores ainda não possuíam o poder de pontuar seu texto da forma como bem entendiam, como comprovam os conflitos de George Sand e seus editores, com o desenvolvimento do gênero romanesco surge a necessidade de criação de outros sinais de pontuação que auxiliassem, sobretudo, a organização do discurso indireto e dos diálogos¹³⁶. É nesse momento que os escritores começam a se rebelar contra as imposições dos editores sobre a pontuação, reforçando um coro iniciado timidamente há muitos anos com o escritor seiscentista Rabelais, ao qual vieram se unir, com o passar do tempo, outros nomes que se tornaram referências no debate sobre pontuação, como é o caso de George Sand, mas também de Balzac, Flaubert,

¹³⁶ Nesse sentido, é possível pensar no travessão, por exemplo, que, segundo Serça, é um marco histórico da passagem da pontuação de página à pontuação de frase e representa a superação da distinção entre pontuação e tipografia. A autora destaca, ainda, ter sido Balzac um dos primeiros escritores a utilizar o sinal na França, na Introdução à primeira edição de *Chouan* (1829), tendo o autor inclusive advertido seus leitores de tal uso em nota, na qual afirma que ele "*a essayé d'importer dans notre littérature le petit artifice typographique par lequel les romanciers anglais expriment certains accidents du dialogue*" (apud SERÇA, 2012, p. 89). A autora também que ressalta que "*le tiret participe en effet chez Flaubert de l'élaboration même de la phrase, constituant un des éléments à l'aide desquels l'auteur crée ce rythme auquel il attaché tant d'importance*" (SERÇA, 2012, p. 90). Para Proust, que analisou a utilização do travessão na obra de Flaubert em seu artigo intitulado "À propos du 'style' de Flaubert", o travessão exerce, igualmente, um papel fundamental na construção da frase, sendo com frequência mais utilizado pelo escritor que os sinais tradicionais, como as vírgulas, conforme veremos adiante, quando da análise do ritmo na primeira tradução brasileira da *Recherche*.

Sterne, Xavier de Maistre, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam e do próprio Proust, conforme veremos adiante.

Isabelle Serça ressalta que "*le rythme de la prose peut [...] s'appréhender à l'aide de ces minuscules marques qu'offre la ponctuation*" (2012, p. 94), de modo que para analisar o ritmo poético de uma obra, é fundamental examinar a pontuação da mesma, uma vez que ela é responsável por organizar o ritmo, razão pela qual este objeto estético possui um espaço privilegiado neste trabalho. De opinião similar é o teórico Meschonnic, que afirma que « a pontuação é de fato uma parte inalienável, na literatura e na poesia, da poética de uma obra, a parte visível de sua rítmica. A distinguir, como tal, da pontuação corrente, assim como uma obra se distingue, por sua especificidade, de outras atividades da linguagem » (MESCHONNIC, 2000, p. 295, tradução minha)¹³⁷.

Toda a discussão sobre ritmo e pontuação aqui levantada, vista pelo viés teórico proposto neste trabalho, o qual possui como princípio norteador a ideia de indissociabilidade do ritmo – e conseqüentemente da pontuação – e da voz do escritor, suscita uma reflexão maior sobre este conceito dúbio de voz. Anteriormente, neste trabalho (cf. p. 139), foi exposta a noção de "voz do tradutor", desenvolvida por Theo Hermans (1996), a qual adoto na análise que proponho da primeira tradução brasileira da *Recherche*. Isabelle Serça (2012), ao discutir a relação entre pontuação e oralidade, emprega tal conceito de maneira objetiva, identificando-o à voz do escritor, em um plano geral, bem como à voz das personagens, em uma perspectiva interna. Já para Bakhtin, o sentido da voz é de ordem metafórica e não diz respeito, restritamente, à produção vocal de um determinado sujeito, podendo assumir, em um plano virtual, uma forma coletiva, como a voz de um determinado grupo social, por exemplo. Embora, à primeira vista, pareçam definições antagônicas, elas serão úteis na análise aqui proposta, uma vez que contemplam as categorias presentes no trabalho, tanto do escritor, quanto do tradutor e do grupo de tradutores visto em sua coletividade, de modo que permitem uma reflexão em diferentes níveis.

Para Proust, a pontuação é uma forma de registrar no sistema escrito aspectos prosódicos, conferindo às personagens nuances rítmicas

¹³⁷ "*La ponctuation est donc une part inaliénable, dans la littérature et dans la poésie, de la poétique d'une œuvre, la part visuelle de sa rythmique. A distinguer, comme telle, de la ponctuation courante autant qu'une œuvre se distingue, par sa spécificité, des autres activités de langage*" (MESCHONNIC, 2000, p. 295)

que não poderiam ser abarcadas apenas com o uso de palavras e o emprego de uma pontuação gramatical padrão. Segundo Serça, "*la ponctuation restitue alors la parole dans ce qu'elle a de charnel*" (2012, p. 111) e, de fato, ao analisar a pontuação proustiana percebe-se nitidamente o tom da fala das personagens, a velocidade de sua execução, o movimento rítmico que diferencia as declarações de Françoise das demais personagens, por exemplo, conforme é possível destacar no trecho a seguir, retirado do primeiro volume da *Recherche, Du côté de chez Swann*:

Elle avait deviné que Françoise n'aimait pas son genre et qu'il lui gâtait le plaisir qu'elle avait à être avec sa fille, avec qui elle ne causait pas aussi librement quand il était là. Aussi, quand Françoise allait les voir, à quelques lieues de Combray, maman lui disait en souriant: « N'est-ce pas Françoise, si Julien a été obligé de s'absenter et si vous avez Marguerite à vous toute seule pour toute la journée, vous serez désolée, mais vous vous ferez une raison ? » Et Françoise disait en riant: « Madame sait tout; madame est pire que les rayons X (elle disait X avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant), qu'on a fait venir pour Mme Octave et qui voient ce que vous avez dans le cœur », et disparaissait, confuse qu'on s'occupât d'elle, peut-être pour qu'on ne la vît pas pleurer; maman était la première personne qui lui donnât cette douce émotion de sentir que sa vie, ses bonheurs, ses chagrins de paysanne pouvaient présenter de l'intérêt, être un motif de joie ou de tristesse pour une autre qu'elle-même. (PROUST, 1919, p. 54)¹³⁸

¹³⁸ Como o objetivo da citação era destacar o uso da pontuação proustiana, deixei o trecho francês no corpo do texto e insiro aqui a tradução de Quintana para o referido trecho: “Adivinhava que Francisca não gostava do gênero e que este lhe estragava o prazer que tinha em estar com a filha, com quem não podia falar com a mesma liberdade quando ele se achava presente. Assim, quando Francisca ia visitá-los, a alguma léguas de Combray, mãe dizia-lhe, sorrindo: “Se Juliano foi obrigado a sair e você tiver de ficar sozinha com Margarida o dia inteiro, vai ser mesmo uma pena; mas não há de ser nada, hem, Francisca?” E Francisca, a rir: “A senhora sabe de tudo, a senhora é pior que os raios X (dizia X com uma dificuldade afetada e um sorriso, para zombar de si mesma, uma ignorante, que se atrevia a empregar aquele termo científico), os raios X, que mandaram buscar para a sra. Octave e que enxergam o que a gente tem no coração’, e desaparecia, confusa de que se

O excerto acima, retirado de um episódio em que estão presentes o Narrador, sua mãe e Françoise, fornece material necessário para que possamos destacar algumas particularidades da pontuação proustiana. Trata-se de uma cena em que o Narrador discorre sobre a intimidade da relação de sua mãe com a empregada Françoise, a quem o tom atencioso causava um certo embaraço. As pausas fracas, como a vírgula, não seguem o padrão gramatical, embora algumas vezes a sua colocação coincida, como é o caso da vírgula após o advérbio em início de frase. Os dois-pontos, pausa média, são empregados no trecho para indicar as falas diretas das personagens, as quais são destacadas da fala do Narrador por meio de aspas, uma vez que Proust era avesso aos espaços em branco deixados pela separação dos diálogos por meio de travessão. O ponto-e-vírgula, outra pausa média, é bastante utilizado pelo Narrador para marcar uma pausa na leitura mais longa que a vírgula, como ocorre no trecho em que Françoise responde à mãe do Narrador, mas também para marcar uma ligeira mudança de perspectiva na narrativa, que não seja tão brusca a ponto de exigir um ponto final, como é o caso do último ponto-e-vírgula do trecho acima.

Ao comparar o trecho em que a mãe do Narrador dirige-se à Françoise: « *N'est-ce pas Françoise, si Julien a été obligé de s'absenter et si vous avez Marguerite à vous toute seule pour toute la journée, vous serez désolée, mais vous vous ferez une raison ?* », com sua tradução brasileira: "Se Juliano foi obrigado a sair e você tiver de ficar sozinha com Margarida o dia inteiro, vai ser mesmo uma pena; mas não há de ser nada, hem, Francisca?" (1948, p. 53), é possível perceber a mudança rítmica que a pontuação promove. Primeiramente, há uma reorganização frásica em que o vocativo é transferido para o fim da frase na tradução de Quintana, em um procedimento de deslocamento muito utilizado pelo escritor-tradutor ao longo dos quatro livros que traduziu. Para tanto, Quintana altera a pontuação da obra, segundo Serça, único modo de fazê-lo:

Como acrescentar um elemento no seio do quadro frástico, como alterar a ordem das palavras, senão pela pontuação? Da simples vírgula – se o elemento acrescentado for curto ou o

ocupassem dela, acaso para que a vissem chorar; mamãe era a primeira pessoa que lhe dava aquela doce emoção de sentir que a sua vida, suas ditas e pesares de camponesa podiam apresentar interesse, ser motivo de alegria ou de tristeza para uma outra que não ela própria" (PROUST, 1948, p. 54).

deslocamento anódino – aos signos de pontuação forte como o ponto e vírgula ou os parênteses se se trata de acrescentar um longo fragmento ou inseri-lo em um lugar em que ele não é esperado, a pontuação ajuda a passar de uma ordem canônica das palavras a uma ordem das palavras atualizada (SERÇA, 2012, p. 125, tradução minha)¹³⁹

Com efeito, no trecho em questão, o escritor-tradutor insere um ponto-e-vírgula onde antes havia apenas uma vírgula, além de isolar a interjeição "hem" entre vírgulas, o que também não acontecia no texto-fonte, o qual possui a particularidade de uma pontuação oral, que não segue princípios sintáticos. De acordo com Meschonnic, os deslocamentos sintagmáticos, em que "*ce qui était au début se retrouve au milieu ou à la fin de la phrase, le milieu au début, la fin au milieu, prétendument pour respecter les habitudes d'une autre langue – sans aucune contrainte linguistique, et sans aucune idée d'une sémantique de position*" (1999, p. 32), constituem uma forma de teratologia em tradução, uma vez que desnaturalizam, sem motivo aparente ou coerente, o ritmo da obra.

Outro recurso extremamente utilizado na escrita proustiana é o uso dos parênteses, que, no trecho em questão, assume uma função didascálica, em que o Narrador tece comentários sobre a forma afetada como Françoise pronunciava o "x" de "*rayons x*": "*(elle disait X avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant)*". Além de indicar a pronúncia de Françoise, o Narrador incorpora uma breve descrição da fisionomia da personagem na ocasião, de modo a criar uma imagem completa da cena, sem margens para interpretações aleatórias, conforme recorda em tom jocoso Mario Quintana em poema intitulado "Os Leitores de Proust", em que o poeta explica que "Marcel Proust não tem entrelinhas, explica tudo, sufoca o leitor, não o deixa respirar, não o deixa pensar" (2005, p. 708).

¹³⁹ « comment ajouter un élément au sein du cadre phrastique, comment bouleverser l'ordre des mots, si ce n'est par la ponctuation? De la simple virgule – si l'élément ajouté est court ou le déplacement anodin – aux signes de ponctuation forte comme le point-virgule ou les parenthèses s'il s'agit d'ajouter un long fragment ou de l'insérer à un endroit où il n'est pas attendu, la ponctuation aide à passer d'un ordre des mots canonique à un ordre des mots actualisé » (SERÇA, 2012, p. 125)

Com efeito, um dos sinais enunciativos mais utilizados por Proust para agregar informações que não poderiam vir incorporadas diretamente à cena são os parênteses, além do travessão e das aspas. Por vezes, eles assumem grandes proporções, tornando-se o ponto central do episódio, sobressaindo-se ao fato narrado em si, como no caso a seguir:

Quadro 78 - Proust, 1919, p. 93 / Quintana, 1948, p. 89

PROUST, 1919, p. 93, grifos do autor	QUINTANA, 1948, p. 89, grifos do autor
<p>– « C'est malheureux. Vous devriez leur demander. La Berma dans Phèdre, dans le Cid, ce n'est qu'une actrice si vous voulez, mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la « hiérarchie! » des arts; (et je remarquai comme cela m'avait souvent frappé dans ses conversations avec les sœurs de ma grand'mère que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire: « la hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules » ? Mais alors, si c'était ridicule, pourquoi disait-il la hiérarchie?) Un instant après il ajouta : « Cela vous donnera une vision aussi noble que n'importe quel chef-d'œuvre, je ne sais pas moi... que » — et il se mit à rire « les Reines de Chartres ! »</p>	<p>– É pena. Devias pedir a eles. A Berma, em <i>Phèdre</i>, no <i>Cid</i>, não é mais que uma atriz, se quiseres, mas sabe que não creio muito na "hierarquia" das artes. – E observei, como tantas vezes me havia surpreendido nas conversações de Swann com as irmãs de minha avó, que, quando falava de coisas sérias, quando empregava uma expressão que aprecia implicar um juízo sobre algum assunto importante, tinha o cuidado de isolá-la, numa entonação especial, maquinal e irônica, como se a pusesse entre aspas e não quisesse tomá-la por sua conta e risco, dizendo: "Sabem, a <i>hierarquia</i>", como dizem as pessoas ridículas". Mas então, se era ridículo, por quê o dizia êle? Um instante depois acrescentou: "Isso te dará uma visão tão nobre como qualquer obra-prima, como digamos..." (e pôs-se a rir) "como as Rainhas de Chartres!"</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, é possível perceber a importância dos parênteses na construção da cena, a qual possui pouca relevância se destituída dos comentários tecidos pelo Narrador acerca de Swann, que são incorporados no texto-fonte por meio desse recurso. O excerto se inicia com o discurso direto de Swann, em resposta ao jovem Narrador, que lhe relatara não poder frequentar o teatro por proibição de seus pais. Embora o autor já tivesse aberto as aspas para indicar a fala de Swann no início do parágrafo, logo em seguida, as aspas são novamente

utilizadas para destacar o termo "*hiérarchie!*" da fala de Swann, o qual vem, igualmente, grafado em itálico no texto-fonte. Ao passo que na tradução de Quintana, as aspas que indicavam a fala direta de Swann são substituídas pelo travessão no início do parágrafo, mantendo-se apenas para destacar a palavra "hierarquia", porém, sem o itálico do texto-fonte. Uma das características mais marcantes nas traduções de Quintana, diz respeito à sua tendência a condensar o texto, evitando repetições de palavras e possíveis excessos linguísticos, como é possível perceber no trecho "*« la hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules » ? Mais alors, si c'était ridicule, pourquoi disait-il la hiérarchie?*)", em que Quintana elimina a repetição da palavra "*hiérarchie*". O mesmo ocorre com relação ao itálico dentro das aspas eliminado por Quintana, uma vez que a função das aspas, nesse caso, é destacar o termo em questão e o itálico assume o mesmo papel, vindo reforçar o poder sugestivo que a palavra assume na fala de Swann. Contudo, esse tipo de reforço, assaz comum na obra de Proust, é considerado redundante por Quintana, que realiza uma espécie de simplificação em tais casos, mantendo apenas uma das formas.

No trecho precitado há, ainda, outra modificação significativa na tradução de Quintana que merece atenção especial. Trata-se do uso dos parênteses, recurso extremamente utilizado por Proust e que, no caso destacado, encerra todo o comentário do Narrador sobre determinadas características que definem Swann. De fato, Isabelle Serça afirma que "*Proust excelle en effet à user des nuances qu'introduisent les signes de ponctuation énonciatifs pour les rapporter à la personnalité du locuteur*" (2012, p. 113), conforme ocorre no excerto acima, em que a personalidade de Swann, seus trejeitos, sua forma de se expressar, são construídos com o uso singular que o autor faz da pontuação, tornando *audível* até mesmo o itálico. Quintana retira os parênteses do trecho em que o Narrador discorre sobre aspectos prosódicos da personagem de Swann, usando de uma memória de infância para reforçar a recorrência na mudança da entonação na voz de Swann "quando falava de coisas sérias". Porém, ao retirar os parênteses, Quintana incorpora esse longo comentário prosódico do Narrador ao texto, embora ele ocupe no texto-fonte um espaço distinto, fora da narrativa direta, portanto, trata-se de uma informação que pertence a um outro tempo, fruto de reflexões íntimas do Narrador. Já na tradução, tais considerações passam a ocupar o mesmo espaço e tempo da conversa entre Swann e o Narrador, uma vez que Quintana substitui os parênteses por um travessão, indicando que o trecho seria uma fala direta do Narrador. Não obstante, Quintana modifica novamente a pontuação proustiana ao acrescentar parênteses

para destacar o comentário do Narrador no trecho "(e pôs-se a rir)", indicando, com isso, falta de sistematicidade no uso da pontuação e desconhecimento do valor estético que a mesma possui na composição da obra.

Com efeito, os parênteses representam grande parte da pontuação utilizada por Proust em sua obra maior. Estes signos enunciativos permitem ao escritor introduzir na narrativa informações adicionais a determinados episódios, cujos conteúdos não são incorporados diretamente às cenas, tais como indicações prosódicas sobre as falas das personagens, impressões do Narrador de natureza vária, conexões com outros assuntos, entre outros, como ocorre no caso a seguir, em que os parênteses são utilizados de maneira atípica, separando um trecho da fala direta da mãe do Narrador direcionada à Françoise, em que aquela ressalta a condição para que Françoise faça boas gelatinas, apenas quando quer:

Quadro 79 - Proust, 1919b, p. 52 / Quintana, 1951, p. 44

PROUST, 1919b, p. 52	QUINTANA, 1951, p. 44
<p>« Mais enfin, lui demanda ma mère, comment expliquez-vous que personne ne fasse la gelée aussi bien que vous (quand vous le voulez) ? – Je ne sais pas d’où ce que ça devient », répondit Françoise (qui n’établissait pas une démarcation bien nette entre le verbe venir, au moins pris dans certaines acceptions, et le verbe devenir).</p>	<p>- Mas vejamos, como se explica que você saiba fazer gelatina melhor do que ninguém, quando quer? – perguntou-lhe minha mãe. - Não sei como me decorre isso – respondeu Francisca (que não estabelecia demarcação muito nítida entre os verbos ocorrer, decorrer)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro caso, os parênteses servem como signo pausal, assumindo uma função oral na frase, semelhante à vírgula, ao ponto-e-vírgula e ao ponto final. Possivelmente, por se tratar de um emprego incomum, uma vez que é aplicado não à fala do próprio do Narrador, e sim da sua mãe, destacando o requisito para a realização do prato, Quintana exclui os parênteses do trecho, substituindo-os por uma vírgula. Já na segunda ocorrência, os parênteses são mantidos por Quintana, os quais são utilizados da forma mais usual, ou seja, como uma espécie de adendo, em que o Narrador apresenta suas impressões sobre determinada personagem, no caso, sobre a forma como Françoise emprega os verbos "venir" e "devenir", os quais são traduzidos por Quintana como "ocorrer" e "decorrer", em uma tradução que mantém a

expressividade do texto-fonte, uma vez que recria a confusão linguística comunicada pelo Narrador a propósito de Françoise. Nota-se, igualmente, a separação das falas diretas na tradução, que deixam de ser introduzidas por meio das aspas e passam a ser destacadas pelo travessão, procedimento comum na tradução de Quintana, que, além de aerar o texto, alonga consideravelmente a obra.

Conforme dito anteriormente, o procedimento mais utilizado por Quintana no que tange à pontuação proustiana é o de *transformação*. Contudo, tais transformações não se dão apenas por meio da alteração da perspectiva oral da pontuação à gramatical, cuja mudança afeta, sobretudo, o ritmo da obra, uma vez que as vírgulas deixam de indicar pausas na leitura e passam a destacar sintaticamente os elementos das frases. Quintana realiza, igualmente, alterações tais como o apagamento de parênteses que não julga necessários em determinados trechos, como vimos no exemplo anterior, mas também insere parênteses em frases complexas, cuja estrutura de formação longa seja passível de confundir os leitores, como é o caso do exemplo a seguir:

Quadro 80 - Proust, 1922b, p. 56 / Quintana, 1954, p. 184

PROUST, 1922b, p. 56	QUINTANA, 1954, p.184
<p><i>Cet aveu à Albertine d'un sentiment imaginaire pour André, et pour elle-même d'une indifférence que, pour paraître tout à fait sincère et sans exagération, je lui assurai incidemment, comme par un scrupule de politesse, ne pas devoir être prise trop à la lettre, je pus enfin, sans crainte qu'Albertine y soupçonnât de l'amour lui parler avec une douceur que je me refusais depuis si longtemps et qui me parut délicieuse.</i></p>	<p>Nessa confissão a Albertina de um sentimento imaginário por Andréia e de indiferença por ela própria, (indiferença esta que lhe assegurei incidentalmente, como por um escrúpulo de polidez, a fim de parecer sincero e sem exagero, não devia ser tomada muito ao pé da letra) pude enfim, sem receio de que Albertina lhe suspeitasse amor, falar-lhe com uma doçura que me recusava desde tanto tempo e que me pareceu deliciosa.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

No excerto em questão, é possível perceber a forma como Quintana atua em sua tradução diante da pontuação proustiana. O escritor-tradutor se apropria desse recurso, o qual não é tomado como elemento intrínseco à obra e mantido intacto, e sim usado como ferramenta de reorganização rítmica e sintática. É comum na obra de Proust nos depararmos com frases complexas, formadas a partir de um processo de hipotaxe, ou seja, compostas por uma oração principal e

uma série de subordinadas, as quais são conectadas entre si através de diferentes formas, tais como o uso de pronomes relativos, à semelhança de Flaubert, de conjunções, preposições, além de formações paratáticas, nas quais a pontuação exerce um papel fundamental. A frase anterior, retirada de *Sodome et Gomorrhe*, permite que vejamos como se organiza a frase proustiana e como Quintana lidou com tal complexidade. A oração principal, destacada em negrito no quadro, na qual o Narrador relata certa satisfação sentida com a confissão feita à Albertine sobre seu sentimento por Andréé, é intercalada por quatro orações subordinadas, destacadas por vírgulas, em que o Narrador acrescenta informações sobre seu sentimento por Andréé. Nesse trecho, é possível notar a complexidade da frase proustiana, que não possui uma construção gramaticalmente linear, composta por sujeito, verbo e complemento, mas sim uma organização que parte do plano das ideias, e não se submete a regras gramaticais, sugerindo a leitores desatentos uma suposta caoticidade. Com vistas à “organização” do discurso proustiano, Quintana transforma a pontuação da obra de modo a torná-la mais fluida. A inserção de parênteses para destacar as orações subordinadas do trecho na tradução de Quintana, portanto, sugere essa busca pela ordenação dos componentes da frase. Com efeito, é inegável que a tradução de Quintana deixa-se ler com mais facilidade, sobretudo, por conta da nova pontuação dada à obra, que procura transformar a pretensa caoticidade do texto-fonte em linearidade. Além da alteração da pontuação, é possível notar no trecho acima a tentativa de evidenciar os encadeamentos sintáticos, como ocorre com a repetição criada por Quintana da palavra “indiferença”.

Contudo, se determinados trechos nos fazem crer que a tradução de Quintana visa tão somente à organização do discurso proustiano, ao realizar o cotejo integral dos quatro livros traduzidos pelo escritor-tradutor gaúcho não é possível confirmar tal hipótese, uma vez que esse procedimento não se configura como único adotado nas traduções que realizou da *Recherche*, como é possível perceber no exemplo a seguir:

Quadro 81 - Proust, 1920, p. 55 / Quintana, 1953, p. 42

PROUST, 1920, p. 55	QUINTANA, 1953, p. 42
<i>mes idées d'amour revenaient</i>	voltavam as minhas idéias de amor

Fonte: Elaborado pela autora.

Esse curto excerto, retirado do terceiro volume, *Le côté de Guermantes*, em que o Narrador reflete sobre seus sentimentos em relação à Sra. de Guermantes, ilustra uma postura contrária à tendência

adotada por Quintana no que diz respeito ao ritmo proustiano. A frase de Proust possui determinadas qualidades que, devido à sua condição canônica, são conhecidas até mesmo por quem nunca leu a *Recherche*, tais como a extensão da frase, que por vezes dá voltas nas páginas, de construção complexa. Dentre tais características, Serça cita uma predisposição a inversões sintáticas, que alteram a ordem tradicional da frase – sujeito, verbo, complemento. Contudo, na passagem anterior, é possível identificar um processo inverso, no qual Quintana opera a inversão sujeito/verbo em um trecho em que Proust utilizou uma construção simples. Depreende-se de tais alterações o caráter assistemático das escolhas tradutórias de Quintana, que não seguem um padrão de aplicação único, embora seja possível identificar uma certa recorrência a transformações que visam à clarificação do texto.

Se a pontuação no trecho anterior permanece inalterada, sendo o ritmo transformado pela inversão sintática destacada, no excerto a seguir, temos, novamente, um episódio em que uma pausa fraca, no texto-fonte representada pela vírgula, é substituída por uma pausa forte, a saber, o ponto de exclamação:

Quadro 82 - Proust, 1920, p. 113 / Quintana, 1953, p. 94

PROUST, 1920, p. 113	QUINTANA, 1953, p. 94
“ <i>Tiens, je ne savais pas</i> ”	“Homem! Eu não sabia!”

Fonte: Elaborado pela autora.

Com isso, Quintana busca isolar a interjeição, a qual fora fruto de uma tradução livre. Nesse trecho, não há acréscimos de palavras, como é possível notar, embora conte-se uma palavra gramatical a mais, resultado da estrutura francesa de negação, que se constrói através do par adverbial “*ne...pas*”. Não obstante, conforme recorda Isabelle Serça, é possível « *Allonger une phrase sans ajouter un seul mot, en modifiant uniquement les signes de ponctuation* » (SERÇA, 2012, p. 164). Ao transformar uma pausa fraca em forte, Quintana altera o ritmo da obra, atribuindo-lhe um intervalo maior de silêncio entre as declarações.

O exemplo a seguir representa uma postura tradutória típica de Mario Quintana:

Quadro 83 - Proust, 1919b, p. 284 / Quintana, 1951, p. 267

PROUST, 1919b, p. 284	QUINTANA, 1951, p. 267
<i>De deux ou trois « gigolos » qui étaient de la famille ou de l'intimité de Saint-Loup et dont celui-ci cita par</i>	Disse de dois ou três gigolôs, parentes ou amigos de Saint-Loup, que Roberto citara casualmente: "São uns

<i>hasard le nom, M. de Charlus dit avec une expression presque féroce qui tranchait sur sa froideur habituelle : « Ce sont de petites canailles. »</i>	canalhinhas", num tom de ferocidade que contrastava com a sua costumeira frieza.
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, retirado do segundo volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, é possível identificar duas tendências tradutórias do escritor-tradutor Mario Quintana. Além do apagamento, visível no trecho, fruto de uma pulsão de sintetização que também se observa em sua obra poética, há a alteração do ritmo da obra, efeito da inversão sintática operada por Quintana ao deslocar o verbo principal que se encontrava no meio da passagem para o início do trecho, reorganizando, assim, a frase destacada, cujo sujeito, *M. de Charlus*, fora eliminado da passagem, restando-lhe apenas a marca verbal. Ademais, Quintana transforma, novamente, a pontuação proustiana ao eliminar as aspas que destacavam a palavra “gigolôs” e mover os dois pontos. É pertinente notar que o nome de Charlus, eliminado da tradução de Quintana, é citado dez linhas antes da passagem destacada, de modo que o apagamento do sujeito dificulta a leitura do episódio, uma vez que demanda do leitor maior atenção à construção frásica e seus encadeamentos. Como dito anteriormente, o acréscimo de pontuação em um trecho pode, assim como a inserção de palavras, alongar uma frase, modificando seu ritmo de leitura. Ora, tal *sensação* de alongamento faz-se presente na leitura da passagem em questão, na qual Quintana triplica o número de vírgulas do texto-fonte, fazendo com que o texto, ainda que conte com menos palavras, devido aos apagamentos operados, seja lido mais lentamente, com outro ritmo.

Para finalizar a análise rítmica da tradução de Quintana, destaco o seguinte exemplo:

Quadro 84 - Proust, 1919b, p. 372 / Quintana, 1953, p. 353

PROUST, 1919b, p. 372	QUINTANA, 1951, p. 353
« <i>Après un trajet qui, me disait-il, s'est bien effectué, en lisant un livre acheté à la gare, qui est par Arvède Barine (c'est un auteur russe, je pense, cela m'a paru remarquablement écrit pour un étranger, mais donnez-moi votre appréciation, car vous devez</i>	« <i>Depois de uma viagem sem novidades (dizia-me) dedicada a ler um livro que comprei na estação, escrito por Arvède Barine (um autor russo, creio; mas pareceu-me que está muito bem escrito para ser de um estrangeiro; diga-me o que acha, pois você deve conhecê-lo,</i>

<p><i>connaître cela, vous, puits de science qui avez tout lu), me voici revenu, au milieu de cette vie grossière, où hélas, je me sens bien exilé, n'y ayant pas ce que j'ai laissé à Balbec ; cette vie où je ne retrouve aucun souvenir d'affection, aucun charme d'intellectualité ; vie dont vous mépriserez sans doute l'ambiance et qui n'est pourtant pas sans charme. [...]</i></p>	<p>voce que é um poço de ciência e já leu tudo o que existe) aqui estou outra vez em meio desta vida grosseira e me sinto muito sozinho porque não tenho nada do que deixei em Balbec; uma vida em que não encontro nenhuma lembrança afetiva, nenhum encanto intelectual; num ambiente que você desprezaria, mas que tem o seu atrativo. [...]</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

No trecho acima, retirado do segundo volume da *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, a voz ouvida é de Robert de Saint-Loup, em discurso direto destacado por aspas. Trata-se da reprodução de uma carta enviada ao Narrador, após a partida de Robert de Saint-Loup de Balbec para Doncières, por conta de suas obrigações militares. Em tom afetuoso e cordial, Saint-Loup dirige-se ao Narrador com o intuito de expressar sua gratidão pela amizade recém criada, ao mesmo tempo em que relata suas impressões sobre uma obra russa que lera durante o trajeto, bem como sobre a cidade em que se encontrava. Nessa passagem, diversos temas relativos à transformação rítmica operada na tradução de Quintana podem ser destacados. Primeiramente, resalto a questão dos parênteses, pontuação cara a Proust e que exerce na obra funções específicas que caracterizam a organização rítmica da obra.

Conforme recorda Isabelle Serça, « *D'un strict point de vue linguistique, la parenthèse est liée de façon nécessaire à l'opération d'ajout: c'est en effet un "ajout après coup"* » (2012, p. 152). Com efeito, o exemplo em questão corrobora a assertiva da autora, sobretudo se levarmos em consideração os parênteses inseridos por Quintana na tradução. Ao transcrever a carta de seu amigo, destacada por aspas no texto-fonte, o Narrador sobrepõe dois tempos à narrativa: ao tempo passado, que se refere à redação da carta por Saint-Loup, o Narrador insere a marca de sua leitura, separada por vírgulas no início do trecho: “*me disait-il*”. Contudo, Quintana opta por transformar as vírgulas em parênteses, retirando do texto direto de Saint-Loup a presença do Narrador. Segundo Serça, « *La parenthèse distingue en effet ces va-et-vient dans le temps, entre ce "plus tard" et ce "maintenant" qui évoquent tous deux la persistance, la rémanence – la permanence du souvenir* » (SERÇA, 2012, p. 234). Ora, no caso dos parênteses inseridos pelo escritor-tradutor, é evidente a diferença temporal implicada na

pontuação, uma vez que a mesma é utilizada para dissociar o tempo da leitura do Narrador, cuja marca encontrava-se inserida por meio de vírgulas. Com isso, Quintana sobrepõe, igualmente, o tempo de sua tradução, interpolando suas marcas à obra.

Além dos parênteses inseridos por Quintana, há, no trecho em questão, a presença dos parênteses referentes ao comentário de Saint-Loup. Trata-se de um uso corriqueiro de tal pontuação por Proust, que utiliza os parênteses como recurso para acrescentar informações que não estejam diretamente ligada ao conteúdo veiculado no texto. Nesse caso, a pontuação encerra as considerações de Robert sobre a obra de Arvède Barine, a propósito da qual demonstra-se surpreso com a qualidade da escrita “*pour un étranger*”, além de questionar o Narrador sobre sua opinião. Com efeito, as informações contidas nos parênteses não são essenciais à passagem, de modo que poderiam ser excluídas sem prejuízo do todo, posto que assumem uma função didascálica.

Além da função precitada, os parênteses atuam como temporizadores do discurso, uma vez que adiam a chegada do ponto final, como ocorre no trecho em questão, retirado de uma frase de dez linhas, ou seja, assaz longa para os padrões linguísticos franceses e brasileiros. Porém, é sabido que os longos períodos são característicos da escrita proustiana. Conforme ressalta Serça, « *Chez Proust, le lecteur est à la recherche du point final qui semble se dérober au fur et à mesure que la phrase progresse, qui semble se perdre pour surgir enfin, lorsque le lecteur le retrouve* » (SERÇA, 2012, p. 212).

A escrita hiperbática proustiana pode ser evidenciada no excerto analisado, assim como a postura de Quintana em face de tal particularidade estilística. Como é possível verificar no final do quadro acima, Quintana busca reorganizar os elementos da oração, eliminando repetições que julga desnecessárias, como é o caso de “*vie*”, cuja segunda aparição é excluída da tradução, assim como os advérbios destacados por vírgulas no texto-fonte: “*où hélas*”. Conforme dito anteriormente, a pontuação da obra de Proust não segue uma orientação sintática, e sim prosódica, como podemos notar no trecho. Ora, essa escolha estética do autor é responsável pela constituição de seu ritmo poético e representativa de sua escrita, de modo que ao alterá-la, na tradução, Quintana sobrepõe seu ritmo à obra de Proust e, conseqüentemente, sua voz, se partirmos do princípio defendido por Meschonnic, que toma o ritmo como a organização do sujeito no discurso.

Para dar seqüência à análise da tradução do ritmo da *Recherche*, passarei à tradução do quinto volume, realizada por Manuel Bandeira e

sua companheira, Lourdes Sousa de Alencar. Por se tratar do único volume traduzido a quatro mãos, não será possível identificar a voz do tradutor, tampouco relacionar de maneira assertiva eventuais escolhas tradutórias à obra poética de Bandeira. Não obstante, determinadas passagens, atreladas ao conhecimento da obra poética bandeiriana, permitem realizar certas inferências.

Assim como seu antecessor, Bandeira e Alencar reformulam a escrita hiperbática proustiana de modo a torná-la mais fácil para o leitor da tradução, como é possível verificar no excerto a seguir:

Quadro 85 - Proust, 1923, p. 66 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 37

PROUST, 1923, p. 66	BANDEIRA ; ALENCAR, 1954, p. 37
<i>«Tromper» dans le sens conjugal la future femme du violoniste, M. de Charlus n'eût même pas songé une seconde à en éprouver du scrupule.</i>	O Sr. de Charlus não teria um segundo sequer o menor escrúpulo de "enganar", no sentido conjugal, a futura mulher do violonista.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, em que o Narrador discorre sobre o sentimento do Barão de Charlus a respeito do possível casamento de Morel com a sobrinha de Jupien, deparamo-nos com uma transformação recorrente na tradução do quinto volume, a saber, a reorganização dos termos da oração da frase de Proust. Como vemos, enquanto o texto-fonte se inicia pelo complemento, destacado por uma vírgula, o qual é retomado na oração principal pelo uso do pronome “en”, a tradução vê-se padronizada, partindo do sujeito, seguido pelo verbo e seu complemento. Ora, tal procedimento retira do texto o que lhe é essencial, segundo a teoria meschonniciana do ritmo, a saber, a voz do autor, uma vez que ao sistematizar a frase, perde-se o ritmo prosódico que lhe é constitutivo. Contudo, se a recorrente reorganização frásica praticada na tradução do quinto volume faz-nos identificar uma tendência tradutória clara, vemos, em determinadas passagens, uma postura contrária, na qual os tradutores reformulam a frase proustiana direta, praticando um hipérbato que, embora não comprometa o sentido da frase, dificulta a leitura, prejudicando-lhe a clareza que era própria, como ocorre no seguinte trecho:

Quadro 86 - Proust, 1923, p. 270 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 167

PROUST, 1923, p. 270	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 167
<i>J'avais en moi deux produits de ma journée.</i>	Dois produtos guardava eu deste meu dia.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa curta passagem, em que o Narrador reflete sobre sua relação com Albertine, apontando a resolução de romper com ela, ao mesmo tempo em que pondera sobre a validade dos sacrifícios feitos em nome da Arte, temos uma frase de estrutura clássica – sujeito, verbo e complemento – no texto-fonte, ao passo que a tradução apresenta uma construção hiperbática, que remodela a estrutura da frase. Ora, as mudanças pontuais na postura adotada pelos tradutores diante da frase proustiana sugere, entre outras coisas, a troca de tradutor, além de uma falta de leitura mútua e do estabelecimento de um projeto tradutório a ser seguido pelos dois tradutores, de modo a evitar escolhas contraditórias. A respeito da tradução rítmica, Meschonnic afirma que:

O ritmo não é somente repetições, mas distribuições, posições, cortes, incipit e cláusulas, como a ordem relativa de todos os grupos, a sintaxe e a prosódia sendo tão somente aspectos de uma mesma semântica. A tradução tropeça tanto diante do sistema de predeterminantes que, por exemplo, diante do tempo (MESCHONNIC, 1999, p. 419, tradução minha)¹⁴⁰.

No entanto, embora em trechos pontuais da tradução seja possível identificar uma postura contrária à adotada de modo geral, como é o caso do exemplo anterior, a tradução do quinto volume segue a tendência iniciada por Quintana nos quatro primeiros livros no que concerne à clarificação da frase. Ademais, a pontuação da obra vê-se constantemente alterada, seguindo o padrão editorial da época, que via na pontuação um objeto externo à obra, destituído de projeto estilístico por parte do autor e, portanto, passível de mudança sem encargos. Nesse sentido, destaco o seguinte excerto:

¹⁴⁰ « Le rythme n'est pas seulement des répétitions, mais des distributions, des positions, des coupes, incipit et clauses, comme l'ordre relatif de tous les groupes, la syntaxe et la prosodie n'étant que des aspects d'une même sémantique. La traduction bute autant sur le système des prédéterminants que, par exemple, sur celui du temps » (MESCHONNIC, 1999, p. 419).

Quadro 87 - Proust, 1923, p. 211 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 130

PROUST, 1923, p. 211	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p.130
<i>J'étais prêt, Françoise n'avait pas encore téléphoné ; fallait-il partir sans attendre.</i>	Estava eu pronto e Francisca ainda não tinha telefonado; deveria partir sem esperar?

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, em que o Narrador considera os seguintes passos a serem dados para trazer de volta Albertine, que havia saído sem seu consentimento, fato que o levava a ordenar que Françoise fosse atrás de sua cativa, os tradutores transformam a pontuação do texto-fonte de modo a torná-lo mais claro. Além da vírgula transformada em conjunção no início do trecho, destaco o ponto de interrogação inserido no final da frase, onde no texto-fonte há um ponto final. Ora, conforme relata Isabelle Serça: « *L'efficace de la ponctuation, avec ces vrais-faux ajouts, n'est pas mince: les signes qui sont ajoutés dessinent une phrase qui, si elle présente les mêmes mots placés dans le même ordre, n'en est pas moins autre* » (SERÇA, 2012, p. 170). Com efeito, podemos identificar na passagem em questão o poder sugestivo da pontuação, que, mesmo sem acrescentar ou retirar palavras, é capaz de alterar o ritmo e o sentido do discurso. Como vimos, a pontuação de Proust possui uma série de particularidades que a tornam única, como, por exemplo, o uso prosódico das vírgulas, que não segue a colocação sintática padrão, muitas vezes infringindo as regras de pontuação gramatical, como quando aparece separando sujeito e verbo. Outrossim, o ponto de interrogação possui, na obra de Proust, uso diferenciado, sendo pouco usado pelo autor, que prefere utilizar ponto final e indicar através da inversão sujeito/verbo o tom interrogativo no texto, como vimos no exemplo acima. No entanto, em tais casos, a opção dos tradutores, de modo geral, é pela explicitação da incerteza veiculada no trecho através do uso da pontuação interrogativa.

Isabelle Serça destaca a importância da pontuação na construção do ritmo poético, que funciona, nas mãos do autor, como um instrumento de transformação do tempo:

Interrogar a obra romanesca pelo dado temporal é tocar na questão do ritmo. A frase – ou mais precisamente o cânone sintático da frase, delimitado e medido pela pontuação – cria um ritmo, ou seja, desenha uma forma no tempo; ao fazê-lo, ela dá forma ao tempo. A pontuação é,

nesse sentido, o instrumento utilizado pelo romancista em suas tentativas de contrariar a linearidade da língua alterando a ordem das palavras, ou até mesmo dispersando-as sobre o espaço da página, como Mallarmé (SERÇA, 2012, p. 185, tradução minha)¹⁴¹.

De fato, tal particularidade da pontuação encontra-se presente e no cerne da *Recherche*. Proust faz uso desse recurso de modo expressivo na busca da desconstrução da linearidade do tempo, como vimos até então, atrelado a uma estruturação sintática complexa, encadeada por pronomes, conjunções, além da pontuação, como podemos verificar no exemplo a seguir:

Quadro 88 - Proust, 1923, p. 123 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 73

PROUST, 1923, p. 123	BANDEIRA; ALENCAR, 1954, p. 73
<i>Il rencontraît chez elle la force électrique d'une volonté contraire qui la repoussait vivement ; dans les yeux d'Albertine j'en voyais jaillir les étincelles.</i>	E o meu sentimento encontrava nela a força elétrica de uma vontade contrária que o repelia vivamente; força cujas faíscas eu via saltar nos olhos de Albertina.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa passagem, em que o Narrador reflete sobre seu sentimento por Albertine, o pronome no início da frase alude ao nervosismo do Narrador para com Albertine, exposto duas frases antes. Ora, ao traduzir o trecho, Bandeira e Alencar optam por explicitar de que se trata o pronome em questão, de modo a facilitar a leitura do excerto, traduzindo-o por “e o meu sentimento”. O mesmo ocorre na segunda parte do trecho, após o ponto e vírgula, em que os tradutores retomam o referente marcado pelo pronome, além de empregar o pronome relativo “cujas” de modo a concatenar as frases. Ao fazê-lo, os tradutores sobrepõem à expressividade da obra o desejo de clareza, que busca facilitar a leitura da *Recherche* para os leitores da tradução, em

¹⁴¹« Interroger l'œuvre romanesque par la donnée temporelle, c'est poser la question du rythme. La phrase – ou plus précisément le canon syntaxique de la phrase, délimité et mesuré par la ponctuation – crée un rythme, autrement dit, dessine une forme dans le temps; ce faisant, elle donne une forme au temps. La ponctuation est à cet égard l'outil dont use le romancier dans ses tentatives pour déjouer la linéarité de la langue en bouleversant l'ordre des mots, voire en les dispersant sur l'espace de la page, comme Mallarmé » (SERÇA, 2012, p. 185).

detrimento do projeto estético do autor. Ora, tal postura denota uma visão da prosa romanesca que dissocia forma e conteúdo, atribuindo maior importância a este. Conforme recorda Meschonnic (1996), essa tendência reverbera a ideia clássica de que o ritmo seria próprio à poesia, restando à prosa apenas o conteúdo, cuja forma seria secundária.

Assim, para finalizar a breve análise aqui proposta sobre a tradução do ritmo da *Recherche*, particularmente no que toca ao quinto volume, *La Prisonnière*, apresento o seguinte excerto:

Quadro 89 - Proust, 1923, p. 162-163 / Bandeira; Alencar, 1954, p. 98

PROUST, 1923, p. 162-163	BANDEIRA ; ALENCAR, 1954, p. 98
<p><i>Comme il venait de loin il passait assez tard dans notre quartier; et les femmes accouraient avec un bol pour recueillir le lait qui devait donner la force à leurs petits. Mais aux airs pyrénéens de ce bienfaisant pasteur se mêlait déjà la cloche du repasseur, lequel criait : « Couteaux, ciseaux, rasoirs. » Avec lui ne pouvait lutter le repasseur de scies, car, dépourvu d'instrument, il se contentait d'appeler: «Avez-vous des scies à repasser, v'là le repasseur », tandis que, plus gai, le rétameur, après avoir énuméré les chaudrons, les casseroles, tout ce qu'il étamait, entonnait le refrain : « Tam, tam, tam, c'est moi qui rétame, même le macadam, c'est moi qui mets des fonds partout, qui bouche tous les trous, trou, trou, trou » ; et de petits Italiens, portant de grandes boîtes de fer peintes en rouge où les numéros – perdants et gagnants – étaient marqués, et jouant d'une crécelle, proposaient: « Amusez-vous, mesdames, v'là le plaisir»</i></p>	<p>Como vinha de longe, passava bem tarde pelo bairro; e as mulheres acorriam com uma vasilha para recolher o leite que daria força aos seus filhinhos. Mas às melodias pirenaicas daquele zagal benfazejo já se misturava a campainha do amolador, que gritava: "facas, tesouras, navalhas". Com ele não podia lutar o amolador de serrotes, pois, desprovido de instrumento, se limitava a chamar: "Quem tem serrotes para amolar? Olha o amolador!", ao passo que, mais alegre, o funileiro, depois de enumerar os caldeirões, as caçarolas, tudo quanto ele soldava, entoava o estribilho "Sou eu, tão, tão, tão! Conserto até o chão, ponho fundos em tudo, e tapo os buracos, raco, raco, raco!"; e italianinhos, carregando grandes caixas de ferro pintadas de vermelho onde os números – perdedores e ganhadores – estavam marcados, e agitando uma matraca, convidavam: "Venham, venham, madames, ótimo divertimento!".</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, o Narrador descreve a passagem de vendedores por sua rua, aludindo a seus trejeitos, bem como a suas táticas de venda, que consistiam, basicamente, em gritar pelos bairros por onde passavam suas

funções de maneira chamativa. Em sua descrição, o Narrador reproduz as falas dos vendedores, destacadas pelas aspas, fazendo uso de um registro oralizado, em que as repetições, bem como as contrações próprias à fala encontram-se presentes. Ora, trata-se, aqui, de uma característica marcante da escrita proustiana, a qual se destaca no cenário literário da época ao inserir registros orais em seu romance, marcando aspectos da oralidade que, até então, estavam ausentes da literatura. Tal é o caso do trecho «*Avez-vous des scies à repasser, v'là le repasseur* », traduzido por Bandeira e Alencar como "Quem tem serrotes para amolar? Olha o amolador!". Como vemos, os tradutores excluem da passagem as marcas de oralidade presentes no texto-fonte, transformando o registro oral em escrito. Segundo Meschonnic, «*le discours suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique* » (MESCHONNIC, 1999, p. 91). De modo que, ao apagar tais marcas em sua tradução, Bandeira e Alencar retiram do texto o sujeito individualizado em sua oralidade, que configura seu ritmo na linguagem. O mesmo ocorre no final do trecho em questão, em que a frase do vendedor «*Amusez-vous, mesdames, v'là le plaisir*» é traduzida por "Venham, venham, madames, ótimo divertimento!", novamente, sem marcas de sua expressão oral, silenciadas na tradução em nome de uma suposta literariedade que exclui tais marcas sob uma perspectiva clássica e conservadora do que seja literário.

Se Quintana, nos quatro primeiros livros, e Bandeira e Alencar, no quinto, optaram por uma postura clarificadora na tradução no que concerne ao ritmo, reorganizando as frases complexas de modo a torná-las mais acessíveis aos seus leitores, Carlos Drummond de Andrade potencializa esse procedimento de maneira extrema, realizando uma tradução que não somente se distancia demasiadamente do texto-fonte, no que diz respeito ao ritmo, como também destoa de seus antecessores, como veremos.

Primeiramente, Drummond destoa dos tradutores que o precederam na tradução da *Recherche* no que diz respeito ao trato das frases longas. Isso porque, enquanto Bandeira e Alencar realizam quatro cortes de parágrafos em *A Prisioneira*, e Quintana corta dois parágrafos no primeiro livro, *No caminho de Swann*, realiza oito cortes no segundo tomo, *À sombra das raparigas em flor*, nenhum corte no terceiro, *O lado de Guermantes*, e dezessete cortes no quarto livro, *Sodoma e Gomorra*, Carlos Drummond de Andrade realiza cento e vinte e três cortes de parágrafos em *A Fugitiva*, ao passo que Lucia Miguel Pereira realiza sete cortes de parágrafos em *O tempo redescoberto*. Com isso, sua

tradução torna-se, visivelmente, diferente dos volumes anteriores, uma vez que o ritmo do discurso muda bruscamente no sexto volume, o qual é apresentado como uma espécie de colcha de retalhos, composta por pedaços de frases costuradas com uma pontuação excessiva e dissonante do projeto estético proustiano. Já no *incipit*, Drummond começa a realizar os cortes que marcarão sua tradução, efetuando três cortes em um único parágrafo, dando assim, o tom da transformação rítmica que é característico de sua tradução.

Outrossim, o texto mostra-se visivelmente diferente dos demais volumes no que concerne aos diálogos presentes na narrativa, os quais passam a ser destacados por travessão na tradução de Drummond, aerando o texto, ao passo que Proust possuía uma declarada aversão aos diálogos desincorporados do texto, tendo discutido com seus editores para que os mesmos fossem mantidos segundo seu projeto estético, inseridos nas falas do Narrador, apenas destacados por aspas, sem espaços em branco, sem ir à linha, sem travessão. Para visualizar o efeito sobre o texto, destaco o seguinte exemplo:

Quadro 90 - Proust, 1925b, p. 86 / Drummond, 1956, p. 37

PROUST, 1925b, p. 86	DRUMMOND, 1956, p. 150
<p>« <i>Vous faisiez cela dans l'appartement inhabité de votre grand'mère ?</i> » « <i>Oh ! non jamais, nous aurions été dérangées.</i> » « <i>Tiens, je croyais, il me semblait...</i> » « <i>D'ailleurs Albertine aimait surtout faire cela à la campagne.</i> » « <i>Où ça ?</i> » « <i>Autrefois quand elle n'avait pas le temps d'aller très loin, nous allions aux Buttes-Chaumont. Elle connaissait là une maison. Ou bien sous les arbres, il n'y a personne ; dans la grotte du petit Trianon aussi.</i> » « <i>Vous voyez bien, comment vous croire ? Vous m'aviez juré, il n'y a pas un an n'avoir rien fait aux Buttes-Chaumont. – J'avais peur de vous faire de la peine</i> »</p>	<p>Vocês faziam isso no apartamento vazio de sua avó? Oh, nunca! Lá, seríamos importunadas. Pois olhe, eu supunha que... Aliás, Albertina gostava de fazer isso, era no campo. Onde? Antigamente, quando ela não tinha tempo para ir muito longe, nós íamos a Buttes-Chaumont. Ela conhecia uma casa lá. Ou senão, debaixo das árvores, onde não há ninguém. Na gruta do Petit Trianon, também. Está vendo, como posso acreditar em você? Tinha-me jurado, ha mais de um ano, que não fizera nada em Buttes-Chaumont... Eu tinha medo que você sofresse....</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, em que o Narrador questiona Andrée a respeito da relação amorosa existente entre a jovem e Albertine, é possível notar a

diferença visual que a separação dos diálogos ocasiona no texto, fato que alonga demasiadamente o mesmo, se considerarmos a extensão da obra. Além de se distanciar do projeto estético proustiano, tal procedimento diverge do adotado em geral na obra, uma vez que os outros tradutores mantiveram, salvo em raras exceções, os diálogos incorporados ao texto. Nesse sentido, é pertinente notar o poder da pontuação e da diagramação, que, durante muito tempo, foram vistas como secundárias, independentes do texto, periféricas. Embora não discorra diretamente sobre o assunto, a declaração do Narrador sobre sua impressão de Balbec em dois momentos distintos faz-se oportuna para pensarmos sua tradução: « *D'ailleurs, entre les deux tableaux de Balbec, au premier séjour et au second, composés des mêmes villas d'où sortaient les mêmes jeunes filles devant la même mer, quelle différence !* » (PROUST, 1923, p. 90). Ademais, Drummond transforma o ponto final em reticências, no final do trecho, operação condenada por Proust quando se tratava de reticências inseridas pelos editores¹⁴², conforme dito anteriormente. Apesar de haver no texto-fonte a presença dessa pontuação, no trecho em que o Narrador diz « *Tiens, je croyais, il me semblait...* », trata-se de um uso assaz raro na obra, posto que Proust repelia o caráter inacabado dessa pontuação, que sugere o não-dito, o raciocínio inconcluso, algo que contraria uma característica central da escrita proustiana, que diz respeito à sua busca pela expressão total, pelo esgotamento dos temas através da palavra. Não obstante, vemos, na tradução do sexto volume, uma multiplicação expressiva das reticências, as quais foram acrescentadas em trinta e cinco ocasiões por Drummond, alterando, substancialmente, o ritmo da obra.

A esse respeito, é pertinente notar que Drummond insere as reticências em episódios nos quais a mesma transforma radicalmente o tom do texto-fonte, como no caso seguinte:

¹⁴² « *Vous métriez aussi, comme j'ai horreur des points de suspension: 'Les points de suspension ne sont pas de l'auteur mais de la Rédaction de la Revue qui remplace par eux les passages que la brièveté du numéro l'oblige de supprimer'.* In: *Corr.*, t. XVIII, p. 185 [carta de 25 ou 26 de abril de 1919]. In: SERCA, Isabelle. *Les coutures apparentes de la Recherche*. Paris: Honoré Champion, 2010. p. 29.

Quadro 91 - Proust, 1925a, p. 17 / Drummond, 1956, p. 5

PROUST, 1925a, p. 17	DRUMMOND, 1956, p. 5
<i>Mais il est vraiment rare qu'on se quite bien, car, si on était bien, on ne se quitterait pas !</i>	Mas é raro que a gente se separe bem, pois, se estivesse bem, não se separaria...

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, em que o Narrador reflete sobre relacionamentos e términos, é possível perceber a diferença ocasionada pela alteração da pontuação na passagem, uma vez que a exclamação brada o que as reticências silenciam. Com efeito, trata-se, para retomar Meschonnic (1996), da inscrição de uma nova voz na obra, um novo corpo, que possui seu ritmo, sua visão do que seja Literatura e a tarefa do tradutor, fatos que transparecem, inevitavelmente, em suas traduções, como temos visto nessa tese. A esse respeito, as considerações de Isabelle Serça mostram-se, particularmente, pertinentes quando afirma que:

A pontuação está, de fato, na encruzilhada do espaço e do tempo, na prosa romanesca, como em outras formas artísticas. Questionar os elos que a escrita estabelece com o tempo, como vimos, levanta a questão do ritmo - e provavelmente também do estilo, na medida em que as duas noções mantêm "afinidades fundamentais", como nota in fine Éric Bordas em "Estilo": uma palavra, discursos, vendo no estilo uma presença no mundo sensível que é baseada em uma experiência temporal. Ora, o ritmo é uma característica comum a todas as artes, a da linguagem que é a literatura, tanto quanto a música, a pintura ou a arquitetura. (SERÇA, 2012, 247, tradução minha)¹⁴³.

¹⁴³ « *La ponctuation est en effet à la croisée de l'espace et du temps, dans la prose romanesque comme dans d'autres formes artistiques. Interroger les liens qu'entretient l'écriture avec le temps, on l'a vu, amène à poser la question du rythme – et sans doute aussi celle du style, dans la mesure où les deux notions entretiennent des "affinités fondamentales", comme le note in fine Éric Bordas dans "Style": un mot, des discours, voyant dans le style une présence au monde sensible qui se fonde sur une expérience temporelle. Or le rythme est un trait commun à tous les arts, celui du langage qu'est la littérature, tout autant que la musique, la peinture ou l'architecture* » (SERÇA, 2012, p. 247)

Comungando com a ideia de Meschonnic, os autores levantam a importância de se pensar o ritmo em sua intersecção entre o espaço e o tempo, que incide na questão do ritmo e do estilo. Além dos procedimentos previamente citados no que concerne à tradução do ritmo da *Recherche* por Carlos Drummond de Andrade, a saber, os diversos cortes de parágrafos, a separação dos diálogos e a inserção excessiva de reticências, o escritor-tradutor altera substancialmente a pontuação da obra, se comparado com seus antecessores, alterando significativamente o ritmo da obra, conforme podemos notar nos exemplos a seguir:

Quadro 92 - Proust, 1925a, p. 13 / Drummond, 1956, p. 4

PROUST, 1925a, p. 13	DRUMMOND, 1956, p. 4
<p><i>Mais tout de même si après le nouveau bond immense que la vie venait de me faire faire, la réalité qui s'imposait à moi m'était aussi nouvelle que celle en face de quoi nous mettent la découverte d'un physicien, les enquêtes d'un juge d'instruction ou les trouvailles d'un historien sur les dessous d'un crime ou d'une révolution, cette réalité en dépassant les chétives prévisions de ma deuxième hypothèse pourtant les accomplissait.</i></p>	<p>Mas, apesar de tudo, se, após o salto novo e imenso que a vida ora me compelia a dar, a realidade que se me impunha era para mim tão nova quanto a que defrontamos ante as descobertas de um físico, os interrogatórios de um juiz ou os achados de um historiador sobre os mistérios de um crime ou de uma revolução – essa realidade, ultrapassando as mesquinhas previsões de minha segunda hipótese, entretanto as executava.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, retirado do início do sexto volume, em que o Narrador pondera sobre o que deveria ser feito para trazer de volta Albertine após sua fuga, é possível notar a transformação rítmica que dará o tom de sua tradução. Trata-se da mudança radical, se comparada a seus colegas de equipe, da pontuação prosódica proustiana em pontuação gramatical. No trecho acima, o número de vírgulas triplica, além da inserção do travessão interno após “revolução”, o que diminui, ainda mais, o ritmo do trecho, inserindo uma pausa maior que a presente no texto-fonte, que conta com a pausa fraca da vírgula. Com efeito, trata-se da maior mudança no ritmo da *Recherche* em português, cujos exemplos abundam e podem ser retirados, literalmente, de todas as páginas. Para os fins da análise aqui empreendida, que não se pretende exaustiva, mas tão somente indicativa de tendências tradutórias identificadas na primeira tradução brasileira da *Recherche*, destacarei

quatro excertos de mesma natureza para, então, embasar minhas reflexões e discutir as implicações de tais mudanças na tradução:

Quadro 93 - Proust, 1925, p. 57 / Drummond, 1956, p. 25

PROUST, 1925, p. 57	DRUMMOND, 1956, p. 25
<i>De sorte que si le bonheur ou du moins l'absence de souffrances peut être trouvé, ce n'est pas la satisfaction, mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut chercher. On cherche à voir ce qu'on aime, on devrait chercher à ne pas le voir, l'oubli seul finit par amener l'extinction du désir.</i>	De sorte que, se a felicidade, ou, pelo menos, a ausência de sofrimento, pode ser encontrada, não é a satisfação, e sim a redução progressiva, a extinção final do desejo, que devemos procurar. Procuramos ver o objeto de nosso amor; devíamos procurar não vê-lo: só o esquecimento acaba trazendo a extinção do desejo.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse primeiro exemplo, o número de vírgulas passa de cinco para nove na tradução, além da inserção de ponto e vírgula onde o texto-fonte contava com uma vírgula, assim como a transformação da última vírgula do texto-fonte em dois pontos. O mesmo ocorre no excerto a seguir:

Quadro 94 - Proust, 1925, p. 84 / Drummond, 1956, p. 39

PROUST, 1925, p. 84	DRUMMOND, 1956, p. 39
<i>Quand Françoise vit qu'après avoir écrit une longue lettre j'y mettais l'adresse de Mme Bontemps, cet effroi jusque-là si vague qu'Albertine revînt, grandit chez elle.</i>	Vendo que, depois de ter escrito uma longa carta, eu a subscritara para a Sra. Bontemps, esse terror até aí tão vago, de que Albertina voltasse, cresceu em Franscica.

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, o número de vírgulas passa de dois para cinco, destacando elementos sintáticos e desacelerando radicalmente o ritmo do texto. De mesma natureza são as passagens a seguir:

Quadro 95 - Proust, 1925, p. 214 / Drummond, 1956, p. 103

PROUST, 1925, p. 214	DRUMMOND, 1956, p. 103
<i>Les romanciers prétendent souvent dans une introduction qu'en voyageant dans un pays ils ont rencontré quelqu'un qui leur a raconté la vie d'une personne.</i>	Muitas vezes, os romancistas fazem acreditar, num prólogo, que, viajando em certo país, encontraram alguém que lhes contou a vida de uma determinada pessoa.

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 96 - Proust, (2), p. 101 / Drummond, 1956, p. 157

PROUST, (2) p. 101	DRUMMOND, 1956, p. 157
<i>Peut-être aussi est-elle poussée à feindre en partie ce dédain de la fortune dans l'espoir d'obtenir plus en faisant souffrir.</i>	Talvez, quem sabe, seja ela impelida a fingir, em parte, esse desdém pela fortuna, com esperança de obter mais, fazendo sofrer.

Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro trecho, a transformação rítmica faz-se ainda mais evidente à medida que o texto-fonte passa de zero para cinco vírgulas na tradução, assi como o segundo, em que o número de vírgulas passa de zero para seis. Ora, tais acréscimos alteram significativamente o ritmo da obra, cuja pontuação exerce uma função indicativa de leitura, ao passo que a tradução, se lida segundo os mesmos postulados, tornar-se-ia demasiadamente dificultosa e travada. Meschonnic recorda que « *La ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel. Son historicité reste méconnue de la pire manière: on tient la ponctuation du XVIIe s. pour des caprices d'imprimeurs, qu'on corrige, au lieu de la prendre comme ponctuation orale* » (MESCHONNIC, 1982, p. 300).

As palavras de Drummond são esclarecedoras da razão pela qual o autor praticou essa transformação radical: "Eu também tenho uma opinião sobre Proust. Dois pontos: é o autor difícil do século 20. Não que seja obscuro, malarmêscico, isso não. *Mas escreve mal*. Os períodos não acabam nunca; arrastam-se por entre um cipal de conjunções preposições pronomes pessoa o diabo" [Sic] (1925, p. 53, grifo meu). Conforme declara anos antes de empreender a tradução de *Albertine Disparue*, Drummond não aprecia a escrita proustiana, chegando a criticar-lhe abertamente, ao dizer que o autor "escrevia mal". Com isso, o escritor-tradutor assume o papel de "corretor" ou "editor" da obra, julgando-se capaz de "corrigir" o texto de Proust, a partir de suas próprias impressões, sem levar em consideração a possibilidade de que tal pontuação pudesse fazer parte de um projeto estético refletido e consciente. Ora, tal postura diz muito a respeito da visão de Drummond sobre a escrita poética, seus componentes, o valor estético da obra de arte, mas também sobre a tarefa do tradutor e do escritor.

Segundo Serça, tais transformações partem de noções distintas sobre a função da pontuação:

"sintaxe" vs. "respiração": encontramos a oposição apresentada no levantamento histórico;

depois do século XVII, em que coexistiam as duas referências, o século XVIII privilegiava a respiração, enquanto o século XIX pregava a tradição gramatical na sua codificação dos signos. Hoje em dia, são os escritores que enfatizam a função respiratória da pontuação, propondo uma definição baseada no ritmo e não na lógica gramatical. (SERÇA, 2012, p.77, tradução minha)¹⁴⁴.

Com efeito, trata-se de uma premissa que define as bases rítmicas de toda obra, como pudemos confirmar através dos exemplos aqui apresentados, cujas visões diferem entre o autor do texto-fonte e seus tradutores brasileiros.

Para finalizar a breve análise aqui proposta sobre o ritmo da *Recherche*, discutirei a forma como o tema se apresenta na tradução do último volume, *Le temps retrouvé*, realizada por Lucia Miguel Pereira. Para tanto, destaco o seguinte excerto

Quadro 97 - Proust, 1927, p. 28 / Pereira, 1957, p. 12

PROUST, 1927, p. 28	PEREIRA, 1957, p. 12
« <i>On voit bien que vous ne le connaissez pas</i> », <i>me jette mélancoliquement la maîtresse de maison, et elle me parle de son mari comme d'un original maniaque, indifférent à toutes ces jolités, un maniaque, répète-t-elle, oui, absolument cela, un maniaque qui aurait plutôt l'appétit d'une bouteille de cidre, bue dans la fraîcheur un peu encanaillée d'une ferme normande</i> ».	"Bem se vê que não o conhece", observa melancolicamente a dona da casa, e trata o marido de maníaco original, indiferente a todo esse luxo, "um maníaco", repete, "sim, isso mesmo, um maníaco a quem talvez apetecesse mais uma garrafa de cidra bebida no ambiente o seu tanto acanalhado de uma herdade normanda"

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao contrário de seus colegas de equipe, Lucia Miguel Pereira propõe uma tradução cujo ritmo se aproxima bastante do ritmo proustiano, mantendo os diálogos incorporados ao texto, cortando

¹⁴⁴ « "syntaxe" vs. "souffle": on retrouve l'opposition présentée dans l'aperçu historique; après le XVIIe siècle où coexistent les deux références, le XVIIIe privilégie le souffle, quand le XIXe prône la tradition grammaticale dans sa codification des signes. De nos jours en effet, ce sont les écrivains qui mettent en avant la fonction respiratoire de la ponctuation, proposant ainsi une définition qui s'appuie sur le rythme plus que sur la logique grammaticale ». (SERÇA, 2012, p. 77)

apenas sete parágrafos, contra cento e vinte e três de seu antecessor, e modificando minimamente a pontuação original. Nesse excerto, retirado do início do último volume, em que o Narrador conversa com os Verdurin sobre os encantos da Normandia, tendo em resposta da Sra. Verdurin o trecho destacado após questionar o Sr. Verdurin sobre o valor simbólico da porcelana usada no jantar, é possível identificar alguns procedimentos adotados por Lucia Miguel Pereira em sua tradução, tais como a manutenção dos diálogos incorporados à fala do Narrador, destacados por aspas, o registro formal adequado à situação, bem como a pontuação da frase, que passa de nove vírgulas no texto-fonte para oito na tradução, representando uma transformação contrária à praticada, em geral, na tradução que nos compete, além de configurar uma alteração mínima, se comparada à tradução de Drummond, por exemplo. Com efeito, Lucia segue na contramão de seus antecessores no que diz respeito ao ritmo da obra, retirando as vírgulas do texto-fonte, como vemos no exemplo a seguir:

Quadro 98 - Proust, 1927b, p. 16 / Pereira, 1957, p. 125

PROUST, 1927b, p. 16	PEREIRA, 1957, p. 125
<i>Mais ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé, incompatible avec le présent, ce trompe-l'œil ne durait pas.</i>	Mas era efêmera a ilusão que colocava junto a mim um momento do passado incompatível com o presente.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse excerto, é possível identificar o procedimento contrário ao praticado por Drummond no que se refere à pontuação da obra, assaz próxima do texto-fonte na tradução de Lucia Miguel Pereira. Na passagem acima, o Narrador discorre sobre os efeitos da memória involuntária, motivada pelas madeleines, famoso tema da obra. Ao apresentar suas impressões, o Narrador isola entre vírgulas a oração subordinada adjetiva explicativa, ao passo que a escritora-tradutora modifica sintaticamente a frase, alterando a ordem dos componentes de modo a torná-la mais clara e evitar a repetição do sujeito da frase.

O leitor da tradução brasileira da *Recherche*, certamente, percebe a diferença no trato da pontuação entre o sexto e o sétimo volumes, por conta de sua grande discrepância, como podemos conferir ao longo dos livros. Contudo, se a opção de Lucia é, predominantemente, pela manutenção da pontuação do texto-fonte, em determinadas ocasiões a escritora-tradutora altera a pontuação de modo a desambiguar a leitura, como ocorre no trecho a seguir:

Quadro 99 - Proust, 1927b, p. 28 / Pereira, 1957, p. 125

PROUST, 1927b, p. 16	PEREIRA, 1957, p. 125
<i>Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps.</i>	Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo.

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, Lucia se aproxima de Quintana, Bandeira e Alencar, os quais optaram pela transformação da pontuação em episódios nos quais a ausência de pontuação pudesse prejudicar a leitura da obra, sem, contudo, descaracterizar em demasia o ritmo proustiano, como é o caso da tradução de Drummond. Lucia Miguel Pereira adota postura semelhante a de seus colegas de equipe no que concerne às frases interrogativas da *Recherche*, formadas a partir de inversões sujeito/verbo, bem como conjunções, locuções adverbiais, pronomes interrogativos, entre outros:

Quadro 100 - Proust, 1927, p. 28 / Pereira, 1957, p. 87

PROUST, 1927, p. 28	PEREIRA, 1957, p. 87
<i>Mais à quoi leur servait leur victoire, puisque après chacune ils trouvaient les Alliés plus résolus à leur refuser la seule chose qu'eux, les Allemands, eussent souhaité d'obtenir, la paix et la réconciliation.</i>	Mas que lhes adiantavam as vitórias, se após cada uma encontravam os Aliados mais inabaláveis na recusa da única coisa que eles, alemães, desejariam obter, a paz e a reconciliação?

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa passagem, em que o Narrador reflete sobre os rumos da Grande Guerra, aludindo à simpatia do Barão de Charlus pelos alemães, é possível identificar procedimento semelhante aos demais tradutores da *Recherche* no que concerne às frases interrogativas proustianas. Lucia insere a interrogação onde, no texto-fonte, existe ponto final, de modo a explicitar o caráter interrogativo do trecho. Ora, trata-se aí de uma característica da escrita proustiana, a qual impactava os leitores franceses, posto não configurar uma prática comum na literatura francesa, de modo que representa um aspecto do projeto estético proustiano, assim como a aversão às reticências. Conforme declara Serça, «*Proust ranime l'origine orale de la ponctuation en retraçant son évolution, de sa fonction pausale à sa fonction visuelle: il fait jouer ensemble les deux coordonnées des signes dans le "repère" de la*

ponctuation, l'une sur l'ordonnée de l'espace, l'autre sur l'abscisse du temps » (SERÇA, 2012, p. 288). De modo que em sua obra, as interrogações aparecem sugestionadas na própria construção sintática, e não no ponto interrogativo no fim da frase, uma vez que a leitura do trecho em questão já indicaria o tom da pergunta, descartando, com isso, a necessidade de tal pontuação.

O projeto de tradução de Lucia aproxima-se do proustiano em diversos aspectos, conforme dito anteriormente. Para exemplificar a assertiva, segue o exemplo a seguir:

Quadro 101 - Proust, 1927b, p. 187 / Pereira, 1957, p. 212

PROUST, 1927b, p. 187	PEREIRA, 1957, p. 212
<p><i>Ayant appris que Rachel récitait des vers chez la princesse de Guermantes (ce qui scandalisait fort la Berma, grande artiste pour laquelle Rachel était restée une grue qu'on laissait figurer dans les pièces où elle-même, la Berma, jouait le premier rôle – parce que Saint-Loup lui payait ses toilettes pour la scène – scandale d'autant plus grand que la nouvelle avait couru dans Paris que les invitations étaient au nom de la princesse de Guermantes mais que c'était Rachel qui en réalité recevait chez la princesse), la Berma avait récrit avec insistance à quelques fidèles pour qu'ils ne manquassent pas à son goûter, car elle les savait aussi amis de la princesse de Guermantes qu'ils avaient connue Verdurin.</i></p>	<p>Informada de que Raquel ia recitar na festa da Princesa de Guermantes (para maior escândalo da grande artista, que continuava a considerar Raquel uma prostituta, só figurando outrora nas peças onde ela, a Berma, tivera o principal papel porque Saint-Loup lhe pagava o vestuário, escândalo tanto mais profundo quanto se espalhara por Paris o boato de que, embora fossem os convites feitos em nome da princesa, era na realidade Raquel quem recebia nos salões daquela), a Berma escrevera, insistindo pela sua presença, a alguns íntimos que sabia também amigos da Princesa de Guermantes desde o tempo de Verdurin.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, deparamo-nos com uma pontuação cara a Proust: os parênteses, utilizados, segundo Serça, para « *ralentir la course éperdue vers le point final – voire de l'arrêter, pour un temps du moins: le scripteur, suspendant le cours de la phrase, a l'illusion de suspendre le cours du temps lui-même* » (SERÇA, 2012, p. 225). De fato, os parênteses dão a impressão de suspensão do tempo da narrativa, incorporando informações que pertencem a um outro tempo: o da reflexão. O trecho acima evidencia esse caráter da pontuação, o qual

alonga, visivelmente, o texto-fonte, cuja frase, de dezesseis linhas, é formada por parênteses de dez linhas, ou seja, maior que a própria frase principal. Ademais, no trecho em questão vemos os travessões inseridos no interior dos parênteses, configurando, de acordo com Isabelle Serça, uma pontuação oxímora:

Essa figura de pontuação oxímora que constitui a justaposição de um parêntese ou traço e a conjunção de coordenação "e" é, portanto, emblemática da tensão entre continuidade e descontinuidade subjacente à escrita de Proust, assim como à temática da *Recherche* (SERÇA, 2012, p.138, tradução minha)¹⁴⁵.

Ora, tal abundância de pontuação representa a organização do sujeito (Proust) na frase, de modo que apagá-la implicaria na exclusão de um aspecto relevante da escrita proustiana, que diz respeito a essa interpolação temporal construída a partir do uso particular que faz desse recurso discursivo. No entanto, Lucia Miguel Pereira transforma os travessões inseridos nos parênteses, que encerram o comentário do comentário, configurando uma espécie de terceira dimensão discursiva, em vírgulas, de modo a evitar esse “abismo narrativo”. Com efeito, Serça assinala que « *Le mouvement d'expansion quasi continu qui l'anime donne naissance à des spécimens tératologiques au regard des principes de la rhétorique* » (2012, p. 187). Ademais, a autora recorda que « *Proust apparaît en effet comme un virtuose des tempi, ralentissant ici, accélérant là pour déjouer les repères chronologiques, comme l'a montré Gérard Genette d'un point de vue narratologique dans Figures III* » (SERÇA, 2012, p. 187), fato que pode ser verificado através dos exemplos precitados.

Busquei, com esse subcapítulo, abordar um tema caro à escrita proustiana, o ritmo, e suas transformações operadas na tradução brasileira, fruto de um trabalho coletivo que multiplica as vozes do texto-fonte, criando novos caminhos e teias de significados antes inexistentes, as quais não existiriam em uma tradução realizada por um único tradutor. Como defende Serça :

¹⁴⁵ « *Cette figure de ponctuation oxymorique que constitue la juxtaposition d'une parenthèse ou d'un tiret et de la conjonction de coordination "et", est ainsi emblématique de la tension entre continuité et discontinuité qui sous-tend l'écriture de Proust, comme elle sous-tend la thématique de la Recherche* » (SERÇA, 2012, p.138)

A pontuação é o estilete - o estilo - que o autor usa para moldar a frase à sua maneira, para medir seu aspecto: é o viés pelo qual ele pode escrever o tempo. Ela bate o ritmo, marca a marcha do leitor que avança no romance: é o viés pelo qual ele pode entender o tempo. Desenhando aos nossos olhos as formas que nosso leitor desdobra, a pontuação delinea o espaço temporal criado pela obra de arte e é, portanto, um dos critérios necessários. (SERÇA, 2012, p. 289, tradução minha)¹⁴⁶.

A tradução vê-se, assim, pluralizada, uma vez que encerra diversas vozes, congregando vários estilos, dos quais, como vimos, alguns se destacam e deixam-se perceber mais facilmente pelo viés do ritmo.

¹⁴⁶ « *La ponctuation est le stylet – le style – dont use l’auteur pour façonner la phrase à son usage, pour mesurer son allure: elle est le biais par lequel il peut écrire le temps. Elle bat le rythme, elle jalonne la marche du lecteur qui s’avance dans le roman: elle est le biais par lequel il peut saisir le temps. Dessinant à nos yeux les formes que notre lecteur déplie, la ponctuation délimite l’espace temporel que crée l’œuvre d’art et en est ainsi un des critères nécessaires* ». (SERÇA, 2012, p. 289).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

La littérature est l'épreuve de la traduction.
(MESCHONNIC, 1999, p.102)

O tema central desta tese, que se insere na grande área dos Estudos da Tradução, é o tradutor. Mais especificamente, o escritor-tradutor, figura emblemática no âmbito da tradução literária por conta de sua dupla função, que lhe confere, como vimos, privilégios que são, via de regra, negados a tradutores que não possuem obra poética própria, como uma maior liberdade criativa face ao texto-fonte, a possibilidade de propor paratextos à tradução, tais como notas do tradutor, prefácios, posfácios, entre outros, além de uma maior exposição publicitária. Com efeito, o escritor-tradutor mostra-se mais visível no processo de tradução literária, uma vez que sua presença contribui para a publicidade da obra traduzida, impulsionando-lhe as vendas, razão pela qual este agente é visto pelas editoras como um instrumento publicitário importante, sendo cobiçado por várias editoras, como vimos no segundo capítulo.

Para refletir sobre a tradução literária realizada por escritores-tradutores, tomei como ponto de partida a obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1919-1927), bem como sua primeira tradução integral brasileira, realizada por expoentes da literatura brasileira, a saber, Mario Quintana, Manuel Bandeira, que traduziu o quinto volume em parceria com sua companheira Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e, finalmente, Lucia Miguel Pereira, publicada pela editora Livraria do Globo (1948-1957).

Esta tese foi dividida em três grandes capítulos, dedicados, respectivamente, à teoria da tradução, ao contexto histórico relativo à época de publicação da tradução da *Recherche* no Brasil e à análise comparativa entre texto-fonte e tradução. Optei por tal divisão com o intuito de sistematizar as informações de maneira progressiva, em uma sequência lógica que partisse do campo teórico rumo ao histórico para que, então, de posse desse conteúdo prévio, pudesse realizar a análise contrastiva aqui proposta com maior embasamento e fundamentação.

No primeiro capítulo, de cunho teórico, intitulado “O tradutor nas teorias contemporâneas da tradução”, tracei um panorama das principais teorias da tradução a partir da segunda metade do século XX, tendo como foco a figura do tradutor, de modo a analisar a forma como as teorias linguísticas, a teoria dos polissistemas, a teoria da transcrição, a desconstrução e as teorias feministas enxergavam a tarefa do tradutor,

partindo do princípio da impossibilidade de neutralidade e invisibilidade no processo tradutório.

Ao desenvolver esse capítulo, busquei analisar a definição de tradução segundo cada teoria, bem como sua visão acerca da tarefa do tradutor de modo a identificar a visibilidade atribuída a este agente no processo tradutório. Seguindo uma ordem cronológica, o estudo teve início com as teorias linguísticas, que encaram a tradução como a passagem ou transferência de um conteúdo estável, original e sacralizado de uma língua-fonte para uma língua-alvo. Segundo as teorias linguísticas, a tradução é uma operação que se realiza na língua, em que o tradutor seria um mero transportador de carga semântica, responsável por transferir um conteúdo único e estável de uma língua para outra, desconsiderando, portanto, aspectos externos à língua, bem como a subjetividade do tradutor.

Em seguida, analisei a teoria dos polissistemas, cujo método de análise desconsidera textos isolados e não se atém especificamente ao trabalho criativo do tradutor, mas sim à função que a tradução ocupa na cultura-alvo, privilegiando as relações em um contexto amplo. Na teoria dos polissistemas, embora o tradutor seja visto como uma espécie de produtor, este encontra-se submetido às regras ditadas pelas instituições com as quais interage, bem como condições socioculturais específicas.

Já na teoria da transcriação, o tradutor é visto como um agente criador de sentidos, assim como o escritor, seguindo o lema poudiano “*make it new*”. Haroldo de Campos, criador dessa teoria, poeta e tradutor, contribuiu para o avanço nos estudos da tradução no que diz respeito à visibilidade do tradutor, embora Moreno (2001) critique sua teoria, afirmando que a mesma não se aplicaria ao tradutor que não possui obra poética própria, argumentando que suas reflexões partem de sua posição privilegiada de poeta-tradutor e assumem uma postura de “tradição na inovação”.

A desconstrução, por sua vez, posiciona-se contra a supremacia do original sobre a tradução. Nesta nova perspectiva, não somente o produto da tradução vê-se, destarte, valorizado, como também seu agente, o tradutor, não mais apontado como figura secundária, mero reproduzidor de um sentido preconcebido, mas como participante ativo na construção do sentido do texto. Vista pela perspectiva desconstrutivista, a tradução não mais se constrói em torno do conceito de equivalência, dado o rompimento da relação de dependência entre original e tradução. Dessa forma, o tradutor vê-se *liberado* da opressão da existência de um significado definitivo, estável e transportável, sendo-lhe, finalmente,

reconhecido o papel de autor, responsável pela transformação e sobrevivência do original.

Finalmente, temos as teorias feministas, últimas analisadas no primeiro capítulo da tese. Segundo as teorias feministas, surgidas no final dos anos 1970, que encontram respaldo na desconstrução, a tradução é, antes de mais nada, uma leitura participativa, um ato colaborativo, que demanda participação ativa da tradutora, tendo por objetivo maior a inscrição do corpo feminino no texto traduzido. Trata-se, igualmente, de dar voz não somente à tradutora de maneira individual, mas à mulher de modo geral, buscando, com isso, retirá-la da clausura em que foi colocada pelo mundo androcêntrico. Por essa razão, as teorias feministas da tradução não poderiam limitar sua reflexão a questões puramente linguísticas, visto que as implicações textuais, nesse caso, são um reflexo de uma sociedade patriarcal que limita, quando não exclui, a participação da mulher em diversas instâncias, exigindo, assim, que a tradução seja, antes de mais nada, um ato político.

No segundo capítulo, intitulado, “Os escritores e a tradução na Editora Globo entre os anos 30 e 60”, realizei uma breve apresentação do contexto histórico-cultural da época, de modo a reunir informações úteis à análise da tradução da *Recherche*. Além de apresentar a história da Livraria do Globo, importante polo de divulgação literária, mais tarde Editora Globo, expus, brevemente, a história das famosas coleções, a saber, Verde, Amarela, Biblioteca dos Séculos, Catavento, Clube do Crime, Espionagem, Globo, Tucano, Universo e Nobel. Dei atenção especial à Nobel por se tratar de uma coleção exclusivamente dedicada à literatura estrangeira, criada durante o período de ouro da tradução no Brasil, entre 1933 e 1958.

No subcapítulo intitulado “ O cânone em tradução: análise do quadro de tradutores da Coleção Nobel”, propus uma leitura crítica do quadro de tradutores da Coleção Nobel, na qual Em busca do tempo perdido foi publicada atentando para a escolha dos tradutores e a relação com o valor literário atribuído à obra a ser traduzida. Alguns dados relevantes para a história do livro traduzido no Brasil puderam ser apresentados: dos 128 títulos que figuram no catálogo, apenas 43 foram traduzidos por tradutores que não possuem obra poética própria, configurando um total de 35%, contra 85 obras traduzidas por escritores-tradutores, o que equivale a 65% dos títulos traduzidos por escritores-tradutores. Além disso, destaco o fato de apenas treze obras, em 128, terem sido traduzidas por mulheres, sendo que sete delas exerciam, outrossim, a profissão de escritora, deixando como representantes da categoria de tradutora apenas Berenice Xavier,

Lourdes Sousa de Alencar e Felipa Muniz, representando um total de 2% do quadro. A partir de tal análise, foi possível, igualmente, verificar a hipótese segundo a qual é preciso ser escritor reconhecido junto ao público leitor para traduzir obras “canônicas”, relegando ao tradutor obras de menor valor literário.

Em seguida, no terceiro capítulo, intitulado “A catedral proustiana traduzida”, debruçei-me, diretamente, sobre a *Recherche* e sua primeira tradução brasileira. Primeiramente, sob um viés histórico de modo a retrazar o percurso de publicação da obra maior de Proust, a qual possui uma série de particularidades devido à sua extensão, bem como ao fato de ter sido publicada paulatinamente, tendo sido os três últimos volumes publicados após a morte do autor, fatores que suscitaram diversos questionamentos quanto à precisão da edição.

Após arrolar as diversas versões francesas da *Recherche*, apresentei um panorama das traduções de *À la recherche du temps perdu* no mundo, tomando como base a extensa obra *Traduire À la recherche du temps perdu* (2015), organizada por Sostero. Foram expostas as trajetórias editoriais das traduções da *Recherche* para o inglês, espanhol, catalão, alemão, italiano, português, neerlandês, norueguês, croata, turco, coreano, grego, búlgaro e mandarim. Esse levantamento ofereceu-me novas perspectivas para pensar a polifonia da tradução brasileira, característica comum à obra em sua versão francesa e reforçada a cada tradução, uma vez que a grande maioria é realizada por uma equipe, o que multiplica involuntariamente as vozes do texto.

Para realizar a análise comparativa das obras, ponto central da tese, parti de um cotejo individual de cada texto-fonte com sua respectiva tradução, a partir do qual busquei identificar indícios da presença do escritor-tradutor neste novo texto. Ao longo da leitura, estabeleci as seguintes categorias de análise: apagamento, acréscimo, ritmo e transculturação. Outrossim, reitero que a delimitação destas categorias não foi aleatória, ou tomada acriticamente de algum manual ou livro teórico, mas antes foi motivada pela leitura comparativa das obras, a partir da qual identifiquei os procedimentos mais recorrentes, de modo que a escolha das categorias partiu da escuta do objeto de estudo, que culminou em uma espécie de epistemologia da tradução. Em seguida, busquei subsídios teóricos para embasar minha leitura das obras, tomando a teoria do ritmo de Meschonnic como base para refletir sobre a forma como o ritmo proustiano foi traduzido para o português. No que concerne à categoria de transculturação, apoiei-me, sobretudo, nas obras de Fernando Ortiz e Ángel Rama, aplicando a reflexão por eles proposta ao campo da tradução literária. No que diz respeito aos

apagamentos e acréscimos, além de Berman e Meschonnic, tomei como base para as reflexões a criação poética dos próprios escritores-tradutores, de modo a identificar uma relação entre o projeto estético dos autores e os procedimentos adotados na tradução, como ocorre com Quintana, cuja escrita sintética, breve, contrasta com a opulência verbal proustiana. Ora, tal dissonância estilística se reflete, como pudemos verificar, em uma tendência maior ao apagamento na tradução de Quintana, se comparado a seus colegas de equipe.

É pertinente notar que os apagamentos operados por Quintana, os quais eu atribuí a um reflexo de seu estilo poético, muitas vezes, eram seguidos de reticências, pontuação cara a Quintana, como sua obra poética comprova, e condenada por Proust, reforçando, novamente, a hipótese da influência de aspectos do estilo do escritor presentes em suas traduções.

Ao contrário de Quintana, Alencar e Bandeira fizeram pouco uso dos procedimentos de apagamento e acréscimo em sua tradução, tendo suas maiores alterações concentrado-se no ritmo da obra. Da mesma forma, Drummond realiza curtos apagamentos pontuais ao longo do sexto volume, assim como pequenos acréscimos poéticos, como pudemos ver no terceiro capítulo. Já na tradução de Lucia Miguel Pereira, os apagamentos mais recorrentes decorrem da sintetização de estruturas linguísticas.

No que concerne às transformações decorrentes de aspectos culturais, vimos, na tradução brasileira, um imenso trabalho transculturador realizado por parte dos escritores-tradutores, em que diversos elementos da cultura brasileira foram incorporados à tradução. Assim, vemos malandros convivendo com princesas, em *soirées* regadas a champagnes e pingas, por exemplo, corroborando a ideia aqui defendida sobre a impossibilidade de invisibilidade tradutória. Com efeito, os tradutores deixam-se notar em diversos aspectos, dos quais os mais marcantes foram, certamente, a cultura e o ritmo.

Finalmente, temos o ritmo, última categoria investigada nesta tese, responsável pelo maior número de ocorrências suscetíveis de discussão acerca da inscrição do sujeito tradutor no texto traduzido. Conforme aponta Meschonnic, "*Dans l'écriture, dans l'art, un sujet est devenu son œuvre. Ce qu'indique la désignation commune: un nom d'auteur fait autre chose qu'un nom de personne qui n'est pas un nom d'auteur. Il signifie, en même temps qu'il désigne*" (MESCHONNIC, 1982, p. 85). Ora, tal afirmativa parece adequar-se perfeitamente ao caso do escritor-tradutor, uma vez que embora constituído a partir de uma dupla função, sua atuação enquanto escritor é primaz e proporciona a

este agente, além de uma maior liberdade criativa face ao texto a ser traduzido, uma posição publicitária privilegiada, que favorece a venda dos livros, como vimos. Com efeito, através da análise integral das obras, pude verificar no texto proustiano a presença de diversos traços do estilo dos escritores responsáveis pela tradução, sobretudo, no diz respeito ao ritmo, tomado aqui como a organização do sujeito no discurso, segundo a teoria meschonniciana.

Ora, a transformação realizada no ritmo da *Recherche* na tradução brasileira, sobretudo do sexto volume, parece-me, desconsidera a forma do texto, enxergando apenas um conteúdo semântico. A esse respeito, Meschonnic é sentencioso ao declarar: « *Réduisez le langage à l'information – aux schémas de la théorie de l'information – à un instrument de communication, et vous perdez le signifiant, le sujet, l'énonciation. La traduction ne sera plus la même* » (MESCHONNIC, 1999, p. 117). Ao desconsiderar aspectos prosódicos da obra, os escritores-tradutores reduziram a *Recherche* a uma informação, excluindo, com isso, um universo estético extremamente caro a Proust, que diz respeito à estrutura do texto, à organização do discurso. Não obstante, não acredito que tais alterações possam ser unicamente atribuídas aos escritores-tradutores da *Recherche*, afinal, como recorda Meschonnic:

Cada tradução é, portanto, mais ainda que a versão de um texto, e indissolivelmente misturada com essa versão, a escrita de sua própria historicidade. As traduções são a descrição do legível de uma época e de uma sociedade. [...] Daí essa tautologia de que uma sociedade tem as traduções que lhe correspondem, e que ela merece. (MESCHONNIC, 1999, p. 222, tradução minha)¹⁴⁷.

Portanto, é legítimo afirmar que a tradução da *Recherche* estava em consonância com a prática de seu tempo em diversos aspectos, tais como a tradução dos antropônimos e topônimos, ou ainda, a negligência com a pontuação. Não obstante, após esses anos debruçada sobre o texto

¹⁴⁷ « *Chaque traduction est ainsi, plus encore qu'une version d'un texte, et indissolublement mêlée à cette version, l'écriture de sa propre historicité. Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société. [...] D'où cette tautologie, qu'une société a les traductions qui lui correspondent, et qu'elle mérite* » (MESCHONNIC, 1999, p. 222).

proustiano e sua tradução brasileira, cheguei à conclusão de que grande parte das questões problemáticas identificadas na tradução decorre, sobretudo, da ausência de diálogo entre os escritores-tradutores, que objetivasse o estabelecimento de um projeto tradutório ou, minimamente, premissas a serem seguidas quanto a aspectos básicos da tradução, como os precitados, de modo a manter a unidade discursiva do texto-fonte.

Ademais, parece-me que os tradutores trabalharam de maneira completamente independente sobre o texto, sem a leitura mútua das traduções dos volumes que compõem a *Recherche*, como sugere, entre outros, a quebra da sistematicidade de algumas palavras-chave da obra, como as *madeines*, ora traduzidas por bolinho ranhurado, ora deixadas em sua forma francesa, ora traduzidas por bolinho, ou ainda as *jeunes filles*, que passam de raparigas a moças, ou até mesmo prostitutas, de acordo com o volume em que se encontra, ou então *souvenir* e *mémoire*, traduzidos indistintamente como sinônimos, enquanto Proust estabelece uma clara distinção entre as mesmas. Além disso, acredito que essas disparidades identificadas na tradução brasileira poderiam ter sido evitadas através de um trabalho editorial mais atento à obra como um todo, tomada em sua unidade maior, e não enquanto volumes independentes, à semelhança da *Comédie humaine*. Afinal, embora a Editora Globo afirme ter havido uma revisão rigorosa liderada por Paulo Rónai, a tradução não confirma a existência de um trabalho atento sobre aspectos básicos da obra, como os previamente citados.

Não obstante, é inegável o valor literário e histórico da primeira tradução integral brasileira da *Recherche*, a qual fora, inclusive, durante muito tempo a única existente também em Portugal, embora essa versão vendida pela editora Livros do Brasil contasse com a errônea atribuição de toda a tradução a Mario Quintana. No Brasil, mesmo após o surgimento da retradução integral da obra pelo também escritor-tradutor Fernando Py, a primeira tradução continua sendo a mais vendida e apreciada pelos leitores, certamente, por conta do valor simbólico que o nome dos tradutores carrega.

Este trabalho permitiu-me, igualmente, identificar uma série de outras questões pertinentes aos estudos da tradução e à análise contrastiva aqui empreendida, as quais não puderam ser contempladas na tese por conta da complexidade do tema. Como exemplo, destaco a presença paratextual na tradução, notadamente, manifesta através das notas de rodapé. Com efeito, trata-se de uma parte essencial do texto literário, reveladora de seus meandros, através da qual é-nos dado conhecer certos aspectos da obra, particularidades linguístico-culturais,

além de apresentar notas de leitura e, eventualmente, explicações sobre modos de traduzir, dificuldades encontradas, entre outros. Enquanto espaço privilegiado de contato entre tradutor e leitor, certos paratextos, como as “Notas do Tradutor”, fornecem pistas primordiais na identificação da concepção do traduzir de cada agente envolvido nessa tradução coletiva, bem como da leitura que cada um faz do texto-fonte. Embora, inicialmente, o projeto dessa tese contasse com este âmbito na análise, o tempo gasto com o cotejo, bem como com a pesquisa e a análise das demais categorias obrigou-me a retirar esse tema do trabalho. Não obstante, trata-se de um fruto dessa tese que será desenvolvido em trabalho posterior, posto haver material o suficiente para elaborar uma pesquisa pós-doutoral.

REFERÊNCIAS

Corpus analisado

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**: tome I. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Traduzido por Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948.

PROUST, Marcel. **A l'ombre des jeunes filles en fleurs**: tome II. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Traduzido por Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1951.

PROUST, Marcel. **Le côté de Guermantes I**: tome III. Paris: Nouvelle Revue Française, 1920.

PROUST, Marcel. **Le côté de Guermantes II; Sodome et Gomorrhe I**: tome IV. Paris: Nouvelle Revue Française, 1921.

PROUST, Marcel. **O caminho de Guermantes**. Traduzido por Mario Quintana. Rio de Janeiro, Globo, 1953.

PROUST, Marcel. **Sodome et Gomorrhe II**: tome V. Paris: Nouvelle Revue Française, 1922.

PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra**. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre, Globo, 1954.

PROUST, Marcel. **La Prisonnière**: Sodome et Gomorrhe III: tome VI. V. 1. Paris: Nouvelle Revue Française, 1923.

PROUST, Marcel. **La Prisonnière**: Sodome et Gomorrhe III: tome VI. V. 2. Paris: Nouvelle Revue Française, 1923.

PROUST, Marcel. **A prisioneira**. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Porto Alegre: Globo, 1954

PROUST, Marcel. **Albertine Disparue: tome VII**. V. 1. Paris: Nouvelle Revue Française, 1925.

PROUST, Marcel. **Albertine Disparue: tome VII**. V. 2. Paris: Nouvelle Revue Française, 1925.

PROUST, Marcel. **A Fugitiva**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1956.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé: tome VIII**. V. 1. Paris: Nouvelle Revue Française, 1927.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé: tome VIII**. V. 2. Paris: Nouvelle Revue Française, 1927.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lucia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1957.

Bibliografia geral

AGOSTINI-OUAFI, Viviana. Les enjeux de la révision et de la retraduction de la *Recherche* en Italie. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 121-128.

AGUILERA, Vanderci. Dados geolinguísticos diacrônicos e sincrônicos do campo semântico do corpo humano. In: LOBO, Tânia; CARNEIRO, Zenaide; SOLEDADE, Juliana (*et al.*). **Rosae: linguística histórica, história das línguas e outras histórias**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2012. p. 519-531.

ALBIR, Hurtado. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fábio (Org.). **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-59.

ALVES, José Édil de Lima. **Mario Quintana: cotidiano, lirismo e ironia**. Canos: Ulbra, 2006.

ALVES, Francisco das Neves. Revolução Farrroupilha e discurso historiográfico: os escritos de Carlos Dante de Moraes. **Biblos**, Rio Grande, 20: 131-143, 2006.

AMADO, Jorge. Em surdina. **Boletim de Ariel**, ano III, n. 4, jan. 1934, p. 97.

AMORIM, Sônia Maria de. **Em Busca de um Tempo Perdido**: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950). São Paulo, Edusp; Porto Alegre, Editora da Universidade, 2000.

AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (Orgs.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp digital, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANIS, Jacques. Les linguistes français et la ponctuation. **L'Information Grammaticale**, n. 102, 2004. p. 5-10.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARROJO, Rosemary. Os “estudos da tradução” como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. **DELTA**, v. 14, n. 2, p. 423-54. São Paulo, 1998.

ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kanavillil. **O signo desconstruído**. Campinas, Pontes, 2003.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo, Ática, 2007.

ARROJO, Rosemary. A tradução como “problema teórico”, as estratégias do logocentrismo e a mudança de paradigma. **Tradterm**, n. 1, 1994, p. 39-48

AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural: as aventuras tradutórias de Askeladden. **Tradterm**. v. 2, 1995, p. 31-44.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. Traduzido por Samuel Titan Jr. e José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

BAGNO, Marcos. **A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Traduzido por Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Traduzido por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BALLARD, Michel. “Les “mauvaises” lectures: étude du processus de compréhension”. In: Jean Delisle et Hannelore Lee-Jahnke (Org.). **Enseignement de la traduction et traduction dans l’enseignement**. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa, 1999. p 27-47.

BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das literaturas**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 28-102.

BANDEIRA, Manuel. **Poemas traduzidos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Márcia da Anunciação. **Em busca da tradução consagrada de Mario Quintana**. 2012. 166 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Seuil, 1972.

BARTHES, Roland. Longtemps je me suis couché de bonne heure. In: **Œuvres complètes: tome V 1977-1980**. Paris: Seuil, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

BASILIO, Kelly. Incipit romanesque et coup de foudre amoureux. **Poétique** 1/2009, n. 157, p. 69-88.

BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. Traduzido por Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1996

BECKETT, Samuel. **Proust**. Traduzido por Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENSIMON, Paul. Présentation, **Palimpsestes**, n. 11, Traduire la culture,

Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998. p. 9-14

BENVENISTE, Emile. L'appareil formel de l'énonciation. **Langages**, n.17, 1970. L'énonciation. p. 12-18.

BENVENISTE, Emile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris, Gallimard, 1976.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Gloria Novak & Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger**. Paris: Gallimard, Collection tel, 1984.

BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Seuil, "L'ordre philosophique", 1999.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

BERTASO, José Otávio. **A Globo da rua da praia**. São Paulo: Globo, 1993.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates – Círculo de Leitores, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Los traductores de las 1001 noches**. Buenos Aires: *Fundación el libro total*, 1935.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **Do campo para a cidade: estudo sociolinguístico de migração e redes sociais**. Traduzido por Stella Maris Bortoni-Ricardo e Maria do Rosário Rocha Caxangá. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOUQUET, Simon. Benveniste et la représentation du sens : de l'arbitraire du signe à l'objet extra-linguistique, **Linx**, n. 9, 1997. Consultado em 27/09/2017. Disponível em: <http://linx.revues.org/1008>.

BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Marcio Roberto (Org.). **Margens instáveis**: tensões entre teoria, crítica e história da literatura. Maringá: Eduem, 2011.

BORDINI, Maria da Glória. O tradutor poeta. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Mario Quintana. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 25, 2009.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

BRISSET, Annie. L'identité culturelle de la traduction : en réponse à Antoine Berman. **Palimpsestes**, n. 11, Traduire la culture, Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998. p. 31-51.

BRISSET, Annie ; JEON, M. La notion de culture dans les manuels de traduction : Domaines allemand, anglais, coréen et français. **Meta**, 51(2), 2006, p. 389-409.

BRITTO, Paulo Henriques. As condições de trabalho do tradutor. **Cadernos de tradução**. v. 1, n. 19, 2007. p. 193-204.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. **Synergies. Brésil** n. spécial 2 - 2010 p. 135-141

BRUNET, Etienne. La phrase de Proust. Longueur et rythme. **Travaux du cercle linguistique de Nice**, 1981, p.97-117. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01438683>>.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística**: uma introdução crítica. Traduzido por Marcos Macionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa: em um único volume. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 71-72.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição.** (Org.) TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANÇADO, José Maria. **Marcel Proust.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu:** biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Traduzido por Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antônio; MELLO E SOUSA, Gilda Rocha de. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-18.

CANDIDO, Antonio. **Recortes.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. In: **Recortes.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 13-23.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARA, Salete de Almeida. **Manuel Bandeira.** São Paulo: Abril, 1981.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Posfácio. In: PEREIRA, Lucia Miguel. **Ficção reunida.** Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 497-507.

CARPEAUX, Otto Maria. Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. XLV-XLVII.

CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lucia Sá; FERREIRA, Eliana Fernand Cunha. **Transcrições:** teoria e práticas. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco. Itinerário de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um único volume.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 13-27.

CARVALHO, Ronald de. Ariadne. **America Brasileira**, n. 4, Rio de Janeiro, Março, 1922.

CARVALHO, Marie Jane Soares; ROCHA, Cristianne Maria Famer. (Org.) **Produzindo gênero**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

CATACH, Nina. **La ponctuation**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

CATFORD, John Cunnison. **Um teoria linguística da tradução**: um ensaio de linguística aplicada. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980.

CÉSAR, Guilhermino. À deriva, com o poeta Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa**: em um único volume. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 62-64.

CHAMBERLAIN, Lori. "Gênero e a metafórica da tradução". In: OTTONI, Paulo. (Org.). **Tradução**: a prática da diferença. Traduzido por Norma Viscardi. Campinas: Unicamp, 2005. p. 37-58.

CHARTIER, Delphine. De la perception de l'hypotexte à sa traduction, une histoire de lectures.... Paris, **Palimpsestes**, n. 18, 2006.

CHAVEZ, Victor Hugo Pacheco. Transculturación y espacialidad del capital. A propósito de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. De **Raíz Diversa**, v. 1, n. 1, 2014. p. 115-143,

CHELLAIGH, Dairine NÍ. Longtemps, je me sus couché de bonne heure: la question des temps verbaux en anglais. In: .SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire "A la Recherche du temps perdu". Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 295-300

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COELHO, Saldanha (Org.). **Proustiana brasileira**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.

COELHO, Eduardo. Mundo vasto. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 9-20.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie: littérature et sens commun**. Paris: Editions du Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **Proust entre deux siècles**. Paris: Seuil, 1989.

COMPAGNON, Antoine. Proust, mémoire de la littérature. In: COMPAGNON, Antoine (Org.). **Proust, la mémoire et la littérature**. Paris: Odile Jacob, 2009. p. 9-46.

COMPAGNON, Antoine (Org.). **Proust, la mémoire et la littérature**. Paris: Odile Jacob, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **Le classique**. 2011. Disponível em: <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm>. Acesso em: 4 mar 2016.

COQUET, Jean-Claude. Préface: comment traduire l'expérience? In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 15-24.

CORÇÃO, Gustavo. Um encontro com Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um único volume**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 68-70.

COSTA, Walter. Manuel Bandeira, importador de poesia. **Travessia**, v. 5, no 13. Florianópolis: UFSC, 1986. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17526/16103>. Acesso em: 10 ago. 2016.

COURIER-BRIÈRE, Jacqueline. La temporalité en arabe: de la contrainte du système à la liberté du traducteur. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 323-342.

COUTINHO, Fabio de Sousa. **Lucia**: uma biografia de Lucia Miguel Pereira. Brasília: Outubro edições, 2017.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa: em um único volume. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 49-61.

CUNHA, Patricia Lessa Flores da. De Souza Júnior: um risco claro na vida da província. In: BAKOS; Margaret Marchiori; PIRES, Leticia de Andrade (Orgs.). **Os escritores que dirigiram a Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p. 59-71.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAUZA, Albert. **L' argot de la guerre d'après une enquête auprès des officiers et soldats**. Paris : Armand Colin, 1918.

DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

DEMANUELLI, Claude. **Lire et traduire**. Paris: Masson, 1991.

DÉPÊCHE, Marie-France. A tradução feminista: teorias e práticas subversivas. Nísia Floresta e a Escola de Tradução Canadense. **Textos de história**, v. 8, n.1/2, 2000. p. 157-188.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Traduzido por Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Moscou aller-retour**. Paris: L'Aube, 1995.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo. (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. Traduzido por Érica Lima. Campinas: Unicamp, 2005. p. 21-28.

DERRIDA, Jacques. Teologia da tradução. In: OTTONI, Paulo. (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. Traduzido por Nícia Bonatti. Campinas: Unicamp, 2005. p. 155-174.

DEZON-JONES, Élyane. Éditer Proust : hier, aujourd'hui et peut-être demain. **Littérature**, N.88, 1992. Formes et mouvement - Proust éditions et lectures. p. 46-53.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Traduzido por Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESLAVA, Fernando Vilarraga. Atualidade e pertinência do conceito de transculturação narrativa: uma hipótese de trabalho. Letras. **UFSM**, v. 35, 2007. p. 187-206.

FERRAZ, Eucanaã. Modos de morrer. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27 out. 2012. p. 110-144.

FILHO, Armando Freitas. Confluências. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 21-26

FOUCAULT, Michel. **Qu'est-ce qu'un auteur?**. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCHÉ, Pascal. Préface. In: PROUST, Marcel; GALLIMARD, Gaston. **Correspondance 1912-1922**. Paris: Gallimard, 1989. p. I-XIX.

FRAISSE, Luc. Le rôle du rythme dans la constitution du psychisme : théorie et pratique chez Proust. **Rhuthmos**, 10 juillet 2017 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2040>

GARCIA, Othon Moacyr. Esfinge clara. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. XLVIII-XLIX.

GAUVIN, Lise. **Letters for An-other**. Traduzido por Susanne de Lotbinière-Harwood. Te Woman's Press, Toronto, 1989.

GENETTE, Gérard. **Figures I**. Paris: Editions du Seuil, 1966.

GENETTE, Gérard. **Figures II**. Paris, Editions du Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Editions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Tha architexte**: an introduction. Traduzido por Jane E. Lewin. California: Editora da Universidade da Califórnia, 1992.

GENETTE, Gérard. Introduction to the Paratext. Traduzido por Marie Maclean. **New Literary History**, v. 22, n. 2, 1991. p. 261-272.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Traduzido por Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. [Tradutor não mencionado]. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GLEDSON, John. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Traduzido por Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Manuel Bandeira**: beco e alumbramento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Introdução. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 7-37.

GULLAR, Ferreira. Do encanto ao desencanto. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 177-180.

GUNDERSEN, Karin. Singularités de l'écriture proustienne éclairées par la traduction en norvégien. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 111-120.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Traduzido por Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Traduzido por Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Queroz Editor, 1985.

HEIDMANN, Ute. “Comparatismo e análise de discursos: a comparação diferencial como método”. *In*: RODRIGUES, Maria das Graças Soares; NETO, João Gomes da Silva; PASSEGGI, Luis. **Análises textuais e discursivas: metodologia e aplicações**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 61-82.

HERMANS, Theo. The translator's voice in translated narrative. **Target** 8:1, 1996. p. 23-48.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 13-25.

HORTA, Anderson Braga. Prefácio: uma biografia escrita com amor. *In*: COUTINHO, Fabio de Sousa. **Lucia**: uma biografia de Lucia Miguel Pereira. Brasília: Outubro edições, 2017. p. 13-18.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Traduzido por André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JARDIM, Mara Ferreira. **Manuel Bandeira: tão Brasil**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007, 180f.

JAKOBSON, Roman. Prefácio. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

JARDIM, Mara Ferreira. Manuel Bandeira e a poesia modernista. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 37-42, abr./jun. 2011

JOLY, André. Sous les paroles, l'air de la chanson (I): Prolégomènes pour une analyse des traductions anglaises de *Du côté de chez Swann*. *In*: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire “A la Recherche du temps perdu”**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 273-294.

JOLY, André. Sous les paroles, l'air de chanson: Traduire en anglais l'écriture impressionniste de Proust. *In*: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**:

traduire "A la Recherche du temps perdu". Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 451-464.

JOHNSON, Barbara. A fidelidade considerada filosoficamente. In: OTTONI, Paulo. (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. Traduzido por Lenita Esteves. Campinas: Unicamp, 2005. p. 29-36.

JULLIEN, Dominique. The way by Lydia's (I): réflexions sur la traduction de Lydia Davis. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 69-82

JULLIEN, Dominique. Paradoxes de la littéralité (II): les titres de Proust en anglais. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 193-196.

KAHN, Robert; SETH, Catriona (Orgs.). **La Retraduction**. Rouen/Havre: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010. Keromnes, Yvon. **Les Métaphores et leur traduction dans la vie quotidienne**. set., 2013, p. 68-87.

KORFMANN, Michael. Herbert Caro ou o tradutor como lenda. **Revista Contingentia**, V. 2, maio 2007. 29-35

KRISTEVA, Julia. **Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse** (extraits). Paris: Editions du Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Le temps sensible**. Paris: Gallimard, 1994.

KRISTEVA, Julia. L'autre langue ou traduire le sensible. **French Studies**, Paris, v. LII, n. 4, 1998.

KRISTEVA, Irena. (Re)traduire *Swann* en bulgare. L'effet de la brume. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 129-142.

- LADMIRAL, Jean-René. Le prisme interculturel de la traduction. **Palimpsestes**, n. 11, Traduire la culture, Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998. p. 15-30.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LAUB, Michel. Drummond por ele mesmo: Acontecimento e memória. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 33-55.
- LAUTEL-RIBSTEIN, Florence; DUPUIS, France. Motivations, profilages et thématisations dans la traduction de *Du côté de chez Swann* en anglais. Pour une nouvelle méthodologie du traduire littéraire. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 409-424.
- LLADÒ, Ramon. Temps verbal et sentimento de l'éphémère: *l'incipit de Combray* en catalan et en espagnol. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 305-319.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Traduzido por Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LESSA, Barbosa. **Relatório da diretoria: 100 anos (1883-1983)**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1983.
- LINS, Osman. **Evangelho na taba: outros problemas culturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1979.
- LINS, Alvaro. **A técnica do romance em Marcel Proust**. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.
- LINS, Álvaro. A Rosa Do Povo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. XLVII-XLVIII.
- LÔBO, Yolanda. **Cecília Meireles**. Recife: Editora Massangana, 2010.

LORENCEAU, Annette. La ponctuation au XIXe siècle [George Sand et les imprimeurs]. **Langue française**, n. 45, 1980. p. 50-59.

LUFT, Celso Pedro. **A vírgula**: considerações sobre o seu ensino e o seu emprego. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LUNGO, Andrea del. **L'incipit romanesque**. Traduzido pelo autor. Paris: Seuil, 2003.

NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

MAGALHÃES, Maria Jacinta Magalhães de Sousa de. **Pedro Tamen e a tradução: os caminhos do tradutor**. 2011. 259 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos Estudos de Tradução). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

MARQUES, Ivan. Modernismo desenfreado: o poeta na década de 20. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p.145-153.

MARSAL, Meritxell Hernando. A tradução cultura na literatura latino-americana. **Fragmentos**, n. 39, p. 73-83 Florianópolis/ jul - dez/ 2010.

MARTINS, Justino. Precisa-se de uma senhora ou senhorita. **Revista do Globo**: Porto Alegre, 6 dez. 1941. p. 21.

MARTINS, Hércio. A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. LIV-LV.

MATORÉ, George. **La Méthode en Léxicologie**. Paris: Didier, 1953.

MAURIAC DYER, Nathalie. Le cycle de Sodome et Gomorrhe: remarques sur la tomaisson d'*A la Recherche du temps perdu*. In: **Littérature**, n. 88, 1992. Formes et mouvement – Proust éditions et lectures. p. 62-71.

MAUROIS, André. **De Proust a Camus**. Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. “Marcel Proust et la victoire sur le temps”. **Fragmentos**. v.6, n. 2. Florianópolis, 1997.

MENDONÇA, Bernardo de. Prefácio. In: PEREIRA, Lucia Miguel. **A leitora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005. p. 11-26.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Traduzido por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: anthropologie historique du langage**. Lagrasse: Verdier, 1982 [2009].

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. La ponctuation, graphie du temps et de la voix. **Revue La Licorne**, n. 52, 2000. Disponível em: <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5856.php>
Consultado dia 17/11/2017.

MEYER, Augusto. O fenômeno Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um único volume**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 45-48.

MIKSÍĆ, Vanda. Les éditions croates d'*A la recherche du temps perdu*. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire “A la Recherche du temps perdu”**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 143-152

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

MILLY, Jean. **Proust et le style**. Genebra: Slatkine, 1990.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

- MONTEIRO, Adolfo Casais. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- MORALES, Emanuel de. Drummond Rima Itabira Mundo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. LIX-LX.
- MOSSOP, Brian. **Revising and editing for translators**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2001.
- MOUNIN, Goerges. **Les problèmes théoriques de la traduction**. Paris: Gallimard, 2008.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Poesia política. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 154-176.
- MOYA, Virgilio. **La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas**. Madri: Cátedra, 2004.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Poesia política. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 154-176.
- NETO, Paulo Bungart. **Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu**. 2007, 503f. Tese (Doutorado em Letras), Literatura Comparada. Porto Alegre, 2007.
- NÍ CHELLAIGH, Dairine. Longtemps, je me sus couché de bonne heure: la question des temps verbaux en anglais. In: .SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 295-300
- NIDA, Eugene. **Toward a Science of translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- NIDA, Eugene. **Language structure and translation**. Califórnia: Stanford University Press, 1975.

NOGUEIRA, Crisiane Venzke. Manuel Bandeira: o tradutor modernista. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau, v. 6, n. 2, p. 143-162, mai./ago. 2012

OLIVEIRA, Franklin de. Nota preliminar. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 29-32.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1983.

OTTONI, Paulo. (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. Campinas: Unicamp, 2005.

OUSTINOFF, Michäel. **Tradução: história, teorias e métodos**. Traduzido por Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática, 2008.

PEREIRA, Lucia Miguel. Miguel Pereira visto por Lucia Miguel Pereira. In: BARBOSA, Francisco de Assis. **Retratos de família**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 17-27.

PEREIRA, Lucia Miguel. **A leitora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção reunida**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

PEREIRA, Tatiana Antonia Selva. **Transculturização, identidade e diferença cultural em *O recurso do método e O reino deste mundo* de Alejo Carpentier**. 2006, p. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PERIUS, Cristiano. Três faces de um poema: Leitura do 'Poema de sete faces', de Carlos Drummond de Andrade. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 40, n. 1, p. 109-126 jan./mar., 2017

PIMENTEL, Luís Antônio. **Enciclopédia de Niterói: pessoas, lugares, histórias – obras reunidas**. Niterói: Niterói Livros, 2004.

PLANTEVIGNES, Marcel. **Avec Marcel Proust. Causeries – Souvenirs sur Cabourg et le Boulevard Haussmann.** Paris: A. G. Nizet, 1966.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

PLASSARD, Freddie. **Lire pour traduire.** Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

PLUCHART-SIMON, Bernard. **Proust, l'amour comme vérité humaine et romanesque.** Paris: Larousse, 1975.

PONTIERO, Giovanni. **Manuel Bandeira:** visão geral de sua obra. Traduzido por Terezinha Prado Galante. Rio de Janeiro: José Olympio 1986.

PRENDERGAST, Christopher. English Proust. **London Review of Books.** V. 15, n. 13, 8 jul. 1993. P. 20-23.

PRETI, Dino. **Sociolinguística:** os níveis de fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo literário. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

PRIGENT, Christiane. « Les pardons en Bretagne: célébrations religieuses et réjouissances profanes », Kubaba, L'Hartmann, v. 2, n. IV, mai 2002, p. 117-123

PROUD'HOMME, Johanne. L'incipit : frontière et lieu stratégique de contact en littérature québécoise pour la jeunesse. **Tangence**, n. 67, 2001, p. 69-80.

PROUST, Marcel. **Pastiches et mélanges.** Paris : Gallimard, 1919.

PROUST, Marcel; GALLIMARD, Gaston. **Correspondance 1912-1922.** Paris: Gallimard, 1989.

PROUST, Marcel. **O caminho de Guermantes.** Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PROUST, Marcel. **Nas trilhas da crítica.** Traduzido por Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1994.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Gallimard, 1954.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa: em um único volume. (Org.) Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

QUINTANA, Mario. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Mario Quintana. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 25, 2009.

RAMA, Ángel. **Tranculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RIBSTEIN-LAUTEL, Florence; NOWOTNA, Magdalena. La duchesse brisée. Sens e sensibilité en traduction. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire "A la Recherche du temps perdu". Paris: Classiques Garnier. 2015. p. 25-34.

REGIS, Maria Helena Camargo. **O coloquial na poética de Manuel Bandeira**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1986.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa, tomo II**. Traduzido por Maria Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

RODRIGUES, Marise. **Ressonâncias & memórias**: Maria Jacintha, dramaturga brasileira do século XX – História de uma pesquisa. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2006. 392 f.

RODRIGUES, Marise. A presença de Maria Jacintha na dramaturgia brasileira do século XX. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: Edufal, Salvador: EDUFBA, 2007. p. 275-289.

RODRIGUES, Maria das Graças Soares; NETO, João Gomes da Silva; PASSEGGI, Luis. **Análises textuais e discursivas**: metodologia e aplicações. São Paulo: Cortez, 2010.

ROKUS, Hofstede. Parti pris d'une retraduction néerlandaise de *Du côté de chez Swann* (I). In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-

RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes: traduire "A la Recherche du temps perdu"**. Paris: Classiques Garnier. 2015. p. 97-110.

ROLET, Serge. À propos de la traduction des cultures. In: **Revue des études slaves**, v. 83, n. 2-3, 2012. La lettre et l'esprit : entre langue et culture. Études à la mémoire de Jean Breuillard. p. 883-894

ROMANELLI, Sergio. **Gênese do processo tradutório**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

RÓNAI, Paulo. O mundo redefinido. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um único volume**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 65-67.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSA, Maria Eneida Matos da. **O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor**. 2008, 217 f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Edusp, 2002.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2009.

SALMAN, Lubna Hussein. **L'implicite dans À la recherche du temps perdu: Étude sur un aspect du discours proustien**. 2013, 330f. Tese (Doutorado em Letras Modernas). Faculdade de Letras e Filosofia, Universidade de Borgonha, França.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Drummond, o *gauche* no tempo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. LX-LXI.

SANTIAGO, Silvano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. III-XLI.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silvano. Confluências. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 27-31.

SANTOS, Juliana. **Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação**. 2012. 236 f. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTOS, Sheila Maria; ROMANELLI, Sergio. "Sobre a invisibilidade do escritor-tradutor: em busca de Mario Quintana e Fernando Py". **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 32, p. 267-282, 2016.

SANTOS, Sheila Maria. Os escritores e a tradução na Editora Globo entre as décadas de 1930 e 1960. **Belas Infiéis**, v. 6, n. 2, p. 105-115, 2017.

SAUTHIER, Etienne. **Combray sous les tropiques**: Diffusions, réceptions, appropriations et traductions de l'œuvre de Marcel Proust au Brésil (1913-1960). 2014. 604 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Paris 3- Sorbonne Nouvelle, Escola doutoral ED122, Europa Latina, América Latina, Paris, 2014.

SCHMIDT, Benito Bisso. Gilda e Lila: duas maneiras de ser mulher e comunista em Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950. **História Oral**, v. 9, n. 2, p. 9-32, jul.-dez. 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SECCHIN, Antonio Carlos. Alguma polimetria. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n.27, out. 2012. p. 177-190.

SERÇA, Isabelle. Écrire le Temps Phrase, rythme et ponctuation chez Proust. **Poétique**, n.153, março 2008/1, p. 23-39. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-poetique-2008-1-page-23.htm>>.

SERÇA, Isabelle. La ponctuation: petit tour d'horizon. **L'Information Grammaticale**, n. 102, 2004. p. 11-17. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_3665>.

SERÇA, Isabelle. **Esthétique de la ponctuation**. Paris: Gallimard, 2012.

SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire “A la Recherche du temps perdu”. Paris: Classiques Garnier. 2015

SOSTERO, Geneviève Henrot. “De Saint-André-des-Champs à Babel”. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire “A la Recherche du temps perdu”. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 35-52

SOSTERO, Geneviève Henrot. Cent ans de solitude: où va la Recherche?. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire “A la Recherche du temps perdu”. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 53-68.

SOSTERO, Geneviève. Ouvertures sur le temps: *L'incipit*. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire “A la Recherche du temps perdu”. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 257-272.

SPITZER, Leo. **Etudes de style**. Traduzido por Eliane Kaufholz; Alain Coulon; Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.

SPITZER, Leo. Le style de Marcel Proust. In: SPITZER, Leo. **Etudes de style**. Traduzido por Alain Coulon. Paris: Gallimard, 1970. p. 397-473.

SUENAGA, Akatane. Benveniste et Saussure : l'instance de discours et la théorie du signe. **Linx**, n. 9, 1997. Consultado em 27/09/2017. Disponível em: <<http://linx.revues.org/1011>>.

TADIÉ, Jean-Yves. **Proust et le roman**. Paris: Gallimard, 2003. (1971)

TARALLO, Fernando. **A pesquisa sociolinguística**. São Paulo: Ática, 2000.

TÁVORA, Araken. **Encontro marcado com Mario Quintana**. Porto Alegre: L&M Pocket, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. A poesia em 1930. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. XLIII-XLIV.

TELES, Gilberto Mendonça. "Drummond: a estilística da repetição". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. LV-LVI.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. **Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

TREVISAN, Armindo. **Mário Quintana poeta gaúcho e universal**. Porto Alegre: Prata, 1996.

TSUMORI, Keiichi. **Le paysage proustien: des écrits de jeunesse à la "Recherche du temps perdu"**. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. 384 f. Thèse (Langue, littérature et civilisation françaises).

VENUTI, Lawrence. **Rethinking translation: Discourse, Subjectivity, Ideology**. New York: Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence. **The Scandals of Translation: towards an ethics**. London: Routledge, 2009.

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

VENUTI, Lawrence. Traduction, intertextualité, interprétation. Traduzido por Maryvonne Boisseau. **Palimpsestes**, n. 18, Paris, 2006.

VERISSIMO, Erico. **Um certo Henrique Bertaso: artigos diversos**. São Paulo: Globo, 1996.

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**: memórias, primeiro volume. Porto Alegre: Globo, 1974.

VERMEER, Hans J. Translation today: old and new problems. In: SNELL-HORNBY, Mary; PÖCHACKER, Franz; KAINDL, Klaus (Org.). *Translation Studies: an interdiscipline*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins publishing company, 1992. p. 3-17.

VINAY, J-P; DARBELNET, J. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Paris: Didier, 1958.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Traduzido por Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010

WECKSTEEN, Corinne. De Janus à Ménèchme: portrait du traducteur en agente double. In: MARIAULE, Michaël; WECKSTEEN, Corinne (Org.). **Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux**. Arras: Artois Presses Université, 2011. p. 29-48.

WERNECK, Humberto. Croniqueiro maior. **Cadernos de Literatura Brasileira: Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: IMS, n. 27, out. 2012. p. 99-109.

WUILMART, Françoise. Quand la grammaire et le temps proustiens se germanisent. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire “A la Recherche du temps perdu”. Paris: Classiques Garnier. 2015. p. 83-96.

WUILMART, Françoise. Longtemps, je me suis couché de bonne heure: le dilemme de l'allemand. In: SOSTERO, Geneviève Henrot; LAUTEL-RIBSTEIN, Florence (Orgs.). **Revue d'études proustiennes**: traduire “A la Recherche du temps perdu”. Paris: Classiques Garnier, 2015. p. 301-304

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

YAGUELLO, Marina. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 11-19

ZALLA, Jocelito. Uma mulher tradicionalmente moderna: relações de gênero na trajetória de Gilda Marinho (1941-1956). **Em Tempo de Histórias** - Publicação do Programa de Pós-Graduação em História 14 PPG-HIS/UnB, n.11, Brasília, 2007.

ZAMARIN, Laura M. Diferenças lexicais luso-brasileiras. **Hispania**, v. 52, n. 1, mar., 1969, p. 45-52.

ZHANG, Yinde. Éléments nouveaux de la réception de Proust en Chine. **Bulletin Marcel Proust**, n. 54, décembre 2004, p. 181-196.

ZILBERMAN, Regina. **Mario Quintana**. São Paulo: Abril educação, 1982.

ZILLY, Berthold. O tradutor implícito: considerações acerca da translingualidade de *Os sertões*. **REVISTA USP**, São Paulo, n.45, p. 85-105, março/maio, 2000.

Obras de referência:

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionnaire universel**: contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes le sciences et des arts. Paris: Académie Française, 1690.

APÊNDICE A – Lista de livros da coleção Nobel da Editora Globo

Itálico: escritores-tradutores.

Normal: tradutores sem obra poética própria.

Negrito: tradutores que também são críticos profissionais e/ou professores acadêmicos.

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
1	ALDINGTON, Richard	O conviva recusado	Agenor Soares de Moura	1948
2	ABDERSON, Sherwood	A secreta mentira	<i>James Amado</i>	1950
3	BASHKIRTSEFF, Marie	O Diário de Marie Bashkirtseff	<i>Gilda Marinho</i>	1943
4	BAUM, Vicki	Hotel Shangai	<i>Mario Quintana</i>	1940
5	BROMFIELD, Louis	As chuvas Vieram	<i>De Souza Júnior</i>	1940
6	BROMFIELD, Louis	Noite em Bombaim	<i>F. Tude de Souza *</i>	1944
7	BROMFIELD, Louis	Um herói moderno	<i>Darcy Azambuja</i>	1941
8	BRONTË, Emily	Morro dos ventos uivantes	<i>Oscar Mendes</i>	1943
9	BUCK, Pearl	Casa dividida	<i>Antonio Acauã</i>	1957
10	BUCK, Pearl	China, velha China	<i>Oscar Mendes</i>	1937
11	BUCK, Pearl	Debaixo do céu	<i>Mario Quintana</i>	1955
12	BUCK, Pearl	O patriota	<i>Esther de Viveiros</i>	1940
13	BUCK, Pearl	Os filhos de Wang Lung	<i>Antonio Acauã</i>	1952
14	BUCK, Pearl	Pavilhão de mulheres	Lino Vallandro	1948
15	CARLISLE, Helen Grace	Carne da minha carne	Lino Vallandro	1951
16	CATHER, Willa	Safira e a escrava	<i>Miroel Silveira</i>	1943
17	CHESTERTON, G. K	A superstição do divórcio		

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
18	CHESTERTON, G. K	A volta de D. Quixote	<i>Pepita de Leão</i>	1934
19	CHESTERTON, G. K	O homem eterno	Lourival Cunha	1934
20	CONRAD, Joseph	A flecha de ouro	<i>Marques Rebello</i>	1940
21	CONRAD, Joseph	Lord Jim	<i>Mario Quintana</i>	1943
22	CONRAD, Joseph	Tufão	Queiroz Lima	1936
23	CONRAD, Joseph	Vitória	Leonel Vallandro	1942
24	DANE, Clemence	A lenda de Madala Grey	Esperança Medina	1949
25	DOUGLAS, Norman	Vento sul	Leonel Vallandro	1944
26	DREISER, Theodore	Carolina	Moacir Augusto	1946
27	FAULKNER, William	Luz de agosto	Berenice Xavier	1948
28	FEUCHTWANGER, Lion	Flavius Josephus	Álvaro Franco	1934
29	FORESTER, C.S	O general	Gino Luiz Cervi	1941
30	GALSWORTHY, John	Flor escura	<i>Miroel Silveira</i>	1940
31	GIDE, André	O imoralista	<i>Theodomiro Tostes</i>	1947
32	GLAESER, Ernst	Classe 1902	<i>Erico Verissimo</i>	1933
33	GLAESER, Ernst	O último civil	<i>Maria Jacintha</i>	1940
34	GREENE, Graham	O condenado	Leonel Vallandro	1952
35	GREENE, Graham	O poder e a glória	<i>Mario Quintana</i>	1953
36	HILTON, James	Adeus, Mr. Chips	<i>Erico Verissimo</i>	1941
37	HILTON, James	Apassionata	Leonel Vallandro	1949
38	HILTON, James	Aquele dia inesquecível	Leonel Vallandro	1947
39	HILTON, James	E agora, Adeus	Leonel Vallandro	1941

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
40	HILTON, James	Horizonte perdido	<i>Francisco Machado Vila</i>	1943
41	HILTON, James	Não estamos sós	<i>Erico Verissimo</i>	1940
42	HUDSON, W. H.	Verdes moradas	<i>M. Deabreu</i>	1942
43	HUGHES, Richard	Um ciclone na Jamaica	<i>Hamilcar de Garcia</i>	1940
44	HUXLEY, Aldous	Admirável mundo novo	Vidal de Oliveira	1941
45	HUXLEY, Aldous	Contraponto	<i>Erico Verissimo</i>	1934
46	HUXLEY, Aldous	Duas ou três graças	<i>Mario Quintana</i>	1951
47	HUXLEY, Aldous	O tempo deve parar	<i>Paulo Moreira da Silva</i>	1945
48	HUXLEY, Aldous	Ronda grotesca	<i>Moacir Werneck de Castro</i>	1943
49	HUXLEY, Aldous	Sem olhos em Gaza	<i>V. de Miranda Reis</i>	1938
50	HUXLEY, Aldous	Também o cisne morre	<i>Paulo Moreira da Silva</i>	1942
51	JOYCE, James	Retrato do artista quando jovem	<i>José Geraldo Vieira</i>	1945
52	KENNEDY, Marga ret	De amor também se morre	<i>Gilda Marinho</i>	1942
53	KENNEDY, Marga ret	O idiota da família	Leonel Vallandro	1941
54	LAGERLÖF, Selma	O livro das lendas	<i>Pepita de Leão</i>	1941
55	LEHMANN, Rosamond	Poeira	<i>Mario Quintana</i>	1945
56	LEWIS, Sinclair	Dr. Arrowsmith	Juvenal Jacinto	1943
57	LEWIS, Sinclair	O figurão	<i>José Geraldo Vieira</i>	1944
58	LEWIS, Sinclair	Rua principal	Juvenal Jacinto	1948

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
59	LLEWELLYN, Richard	Apenas um coração solitário	<i>Oscar Mendes/Milton Amado</i>	1945
60	LLEWELLYN, Richard	Como era verde meu vale	<i>Oscar Mendes</i>	1942
61	MALLEA, Eduardo	Todo verdor perecerá	<i>José Lins do Rego</i>	1949
62	MANN, Thomas	A montanha mágica	<i>Herbert Caro</i>	1952
63	MANN, Thomas	José e seus irmãos	Agenor Soares de Moura	1947
64	MANN, Thomas	José no Egito	Agenor Soares de Moura	1949
65	MANN, Thomas	José, o Provedor	Agenor Soares de Moura	1951
66	MANN, Thomas	O jovem José	Agenor Soares de Moura	1948
67	MANN, Thomas	Os Buddenbrook	<i>Herbert Caro</i>	1942
68	MANSFIELD, Katherine	Felicidade	<i>Erico Verissimo</i>	1940
69	MARTIN DU GARD, Roger	O drama de Jean Barois	Vidal de Oliveira	1949
70	MARTIN DU GARD, Roger	Os Thibault	<i>Casemiro Fernandes</i>	1922-1940
71	MAUGHAM, W. S.	A casuarina	Leonel Vallandro	1951
72	MAUGHAM, W. S.	A hora antes do amanhecer	<i>Moacir Werneck de Castro</i>	1943
73	MAUGHAM, W. S.	A indomável	Leonel Vallandro	1952
74	MAUGHAM, W. S.	A outra comédia	Genolino Amado	1947
75	MAUGHAM, W. S.	Ah King	Leonel Vallandro	1944

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
76	MAUGHAM, W. S.	As três mulheres de Antibes	Leonel Vallandro/Otávio Mendes Cajado	1956
77	MAUGHAM, W. S.	Biombo Chinês	<i>Mario Quintana</i>	1951
78	MAUGHAM, W. S.	Catalina	Leonel Vallandro	1950
79	MAUGHAM, W. S.	Cavalheiro de salão	<i>Mario Quintana</i>	1954
80	MAUGHAM, W. S.	Confissões	<i>Mario Quintana</i>	1951
81	MAUGHAM, W. S.	Dom Fernando	Homero de Castro Jobim	1958
82	MAUGHAM, W. S.	Férias de natal	Leonel Vallandro	1955
83	MAUGHAM, W. S.	Histórias dos mares do sul	Leonel Vallandro	1937
84	MAUGHAM, W. S.	Maquiavel e a dama	<i>Erico Verissimo</i>	1948
85	MAUGHAM, W. S.	O agente britânico	Vidal de Oliveira	1941
86	MAUGHAM, W. S.	O destino de um homem	<i>Moacir Werneck de Castro</i>	1943
87	MAUGHAM, W. S.	O fio da navalha	Ligia Junqueira Smith	1945
88	MAUGHAM, W. S.	O pecado de Liza	Leonel Vallandro	1956
89	MAUGHAM, W. S.	O véu pintado	<i>Hamilcar de Garcia</i>	1943
90	MAUGHAM, W. S.	Seis novelas	Leonel Vallandro	1951
91	MAUGHAM, W. S.	Servidão humana	<i>Antônio Barata</i>	1939

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
92	MAUGHAM, W. S.	Um drama na Malásia	<i>Theodomiro Tostes</i>	1943
93	MAUGHAM, W. S.	Um gosto de seis vinténs	Gustavo Nonnenberg	1941
94	MAUGHAM, W. S.	29 histórias	Juvenal Jacinto/ Gilberto Miranda	1954
95	MAUROIS, André	Os silêncios do Cel. Bramble	<i>Mario Quintana</i>	1936
96	MORGAN, Charles	A fonte	<i>Mario Quintana</i>	1944
97	MORGAN, Charles	A história do juiz	Lino Vallandro	1951
98	MORGAN, Charles	A viagem	<i>Sergio Milliet</i>	1945
99	MORGAN, Charles	Retrato num espelho	Lino Vallandro	1948
100	MORGAN, Charles	Sparkenbroke	<i>Mario Quintana</i>	1942
101	NORRIS, Kathleen	Marta, a inconquistada	J. de Sousa	1934
102	O'FLAHERTY, Liam	O delator	<i>Valdemar Cavalcanti</i>	1944
103	O'FLAHERTY, Liam	O puritano	<i>Joaquim C. Ferreira</i>	1945
104	PAPINI, Giovanni	Palavras e sangue	<i>Mario Quintana</i>	1934
105	PIRANDELLO, Luigi	O falecido Matias Pascal	<i>De Souza Junior</i>	1933
106	PROUST, Marcel	A fugitiva	<i>Carlos Drummond de Andrade</i>	1954
107	PROUST, Marcel	A prisioneira	<i>Manuel Bandeira/ Lourdes Sousa de Alencar</i>	1954

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
108	PROUST, Marcel	À sombra das raparigas em flor	<i>Mario Quintana</i>	1951
109	PROUST, Marcel	No caminho de Swann	<i>Mario Quintana</i>	1948
110	PROUST, Marcel	O caminho de Guermantes	<i>Mario Quintana</i>	1953
111	PROUST, Marcel	O tempo redescoberto	<i>Lucia Miguel Pereira</i>	1957
112	PROUST, Marcel	Sodoma e Gomorra	<i>Mario Quintana</i>	1954
113	RACHMANOVA, Alia	Diário duma exilada russa	<i>Esther de Viveiros</i>	1939
114	RACHMANOVA, Alia	Estudantes, amor, tscheka e morte	Felipa Muniz	1936
115	ROLLAND, Romain	Jean-Christophe	Vidal Oliveira/Carlos Dante de Moraes de	1941
116	SENDER, Ramon J.	Epitalâmio do preto Trinidad	<i>Oswaldo Alves</i>	1948
117	SHAW, G. B	Aventuras de uma negrinha que procurava Deus	<i>Moacir Werneck de Castro</i>	1949
118	SIMENON, Georges	O homem que olhava o trem passar	<i>Mario Quintana</i>	1953
119	STACPOOLE, H. De Vere	A laguna azul	<i>Mario Quintana</i>	1940
120	STEINBECK, John	As vinhas da ira	<i>Ernesto Vinhaes</i>	1940
121	STEINBECK, John	Ratos e homens	<i>Erico Verissimo</i>	1940
122	STEVENSON, R. L	O príncipe Otto	<i>Antônio Barata</i>	1940

N.	AUTOR	TÍTULO	TRADUTOR	ANO
123	VASZARY, Gabor von	Um pobre amor em Paris	<i>General Euclides Figueiredo (* sem tradutor no livro da Amorim)</i>	1933
124	WAST, Hugo	Dom Bosco e seu tempo	Almachio Cirne	1933
125	WHARTON, Edith	A casa dos mortos	<i>Moacir Werneck de Castro</i>	1947
126	WILDER, Thorton	O céu é o meu destino	<i>Rolmes Barbosa</i>	1930
127	WOOLF, Virginia	Mrs. Dalloway	<i>Mario Quintana</i>	1946
128	WOOLF, Virginia	Orlando	<i>Cecília Meireles</i>	1948

Fonte: Elaborado pela autora (2018).