



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

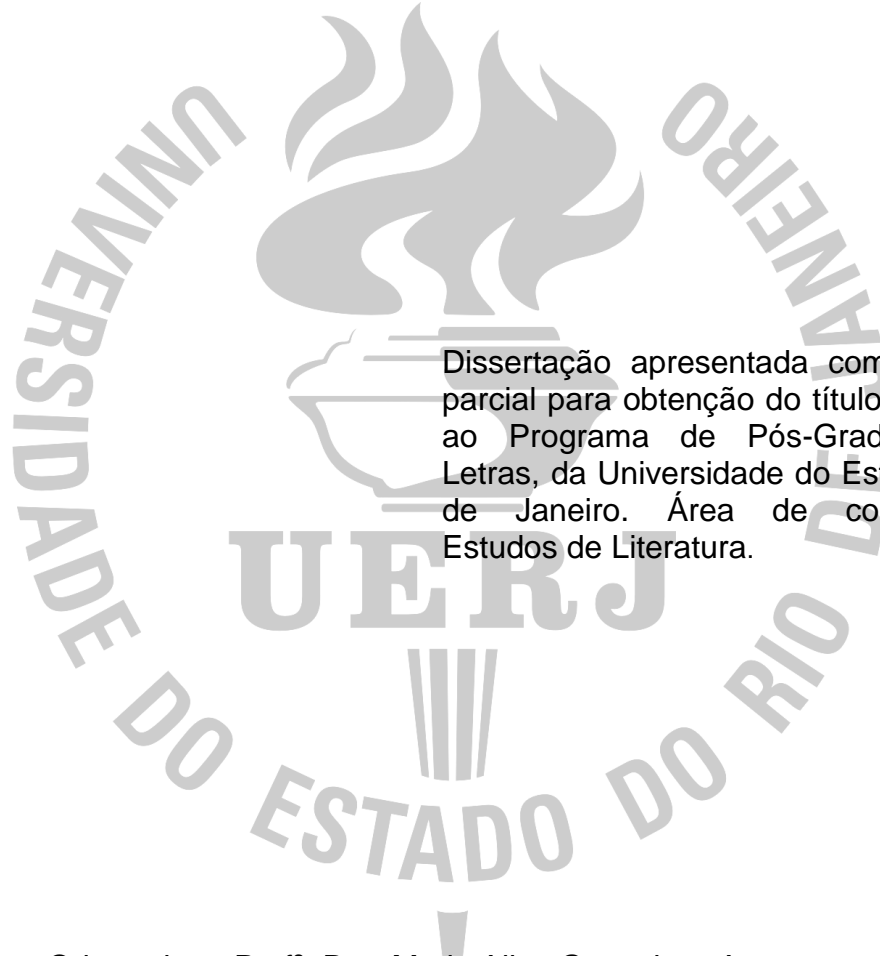
Thais Abreu Vianna

**Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo
Henriques Britto**

Rio de Janeiro
2022

Thais Abreu Vianna

Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo Henriques Britto



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Alice Gonçalves Antunes

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V617 Vianna, Thais Abreu.

Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo
Henriques Britto / Thais Abreu Vianna. – 2022.
83 f. : il.

Orientadora: Maria Alice Gonçalves Antunes.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Autotradução - Teses. 2. Tradução e interpretação – Teses. 3.
Britto, Paulo Henriques, 1951- - Crítica e interpretação - Teses. 4.
Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Antunes, Maria Alice
Gonçalves, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.035

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thais Abreu Vianna

Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo Henriques Britto

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 16 de agosto de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Alice Gonçalves Antunes (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Janice Inês Nodari
Universidade Federal do Paraná

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao Autor e Consumador da minha fé.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, meu agradecimento se dirige a Deus por ter me dado forças para continuar trilhando o caminho que Ele mesmo preparou e por ter sido e ser meu alicerce em dias difíceis.

À minha mãe pelo apoio e incentivo transmitido por sempre acreditar que a educação poderia transformar nossas vidas. Além de, é claro, ser uma pessoa espetacular e forte.

À minha avó por ser um modelo a ser seguido de serenidade, paciência e sabedoria e por ser minha conselheira quando eu não sabia o que fazer. Sou muito grata por ela ter contribuído ativamente em minha educação.

Ao meu pai Paulo Roberto dos Santos Vianna (*in memoriam*) por ter me mostrado a importância dos estudos (e em particular da leitura) em nossos oito anos de vivência. Suas palavras “aquele que lê, sabe mais” estão cravadas em meu coração.

À minha melhor amiga Tuane Vicente (*in memoriam*) que sempre esteve ao meu lado desde a infância, me dando suporte com sua alegria contagiante e me incentivando a correr atrás de meus sonhos. Amiga, esta vitória também é sua!

À minha orientadora Maria Alice por ter acreditado em mim e pelo apoio desde a graduação quando fui sua aluna e estagiária. E por toda paciência e construção de conhecimento.

À banca composta por profissionais que acreditam na educação e que se mostraram empenhados em compartilhar o conhecimento científico em nosso país. Muito obrigada pela leitura atenta que permitiu que este trabalho fosse aperfeiçoado.

Ao Paulo Henriques Britto, por ter me aceitado como aluna ouvinte, pelas inúmeras trocas de *e-mails* e pela prestatividade.

À minha família Abreu e à família Vianna que direta ou indiretamente contribuíram para essa vitória.

Aos meus queridos amigos, por acreditarem em meu potencial e por entenderem minhas diversas ausências por conta deste presente trabalho durante algumas reuniões.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro por ter me acolhido e ter permitido que meus sonhos se tornassem realidade com seus grupos docente e discente maravilhosos.

Amo todos vocês e muito obrigada por tudo!

[...] for the poet has a butcher's face and the butcher a poet's

Virginia Woolf. Orlando: a biography

RESUMO

VIANNA, Thais Abreu. *Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo Henriques Britto*. 2022. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A presente pesquisa surgiu de discussões entre um grupo de discentes participantes do projeto de extensão FORTRALIT do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, interessados em entender sobre o campo tradutório e sobre o papel do tradutor. Ao compreender que há diversos ramos dentro da área dos Estudos de Tradução, este trabalho se encaminhou para investigar a prática autotradutória do poeta, tradutor e professor no Departamento de Letras da PUC-Rio, Paulo Henriques Britto. Foram selecionados poemas publicados e inéditos para que fossem feitas as análises cotejadoras, a fim de entender as escolhas tradutórias tomadas quando o tradutor e o autor são a mesma pessoa. Nossa base teórica tem como suporte a pesquisa feita pela professora de Língua Inglesa e Tradução, Simona Anselmi, da Universidade Católica do Sagrado Coração, em Milão, que pode ser encontrada em sua obra intitulada *On Self-translation: an exploration in self-translator's teloi and strategies* (2012). Nessa pesquisa, ela divide as motivações autotradutórias em quatro macro categorias a fim de nos ajudar a entender o *telos*, isto é, a finalidade e o objetivo, por trás da autotradução. Nosso trabalho está dividido em quatro capítulos, a saber, o primeiro, que traz uma breve introdução sobre a atividade autotradutória; o segundo, que apresenta as investigações sobre a presença de alguns autotradutores na literatura brasileira buscando entender suas motivações; o terceiro, dedicado integralmente ao nosso objeto de pesquisa, Paulo Henriques Britto; e o quarto, dedicado às análises dos poemas autotraduzidos. Acreditamos que, apesar de diversas vezes o autotradutor agir de uma maneira mais desprendida nas tomadas de decisões durante o ato tradutório (ANSELMINI, 2012, p. 21), uma vez que se trata de seu próprio trabalho, nos foi mostrado, em nossas análises, que não há arbitrariedades. As escolhas são baseadas no que o autotradutor julga mais pertinente ao se aproximar do primeiro texto - também chamado de texto original.

Palavras-chave: Tradução. Autotradução. Paulo Henriques Britto. Poesia.

ABSTRACT

VIANNA, Thais Abreu. *Self-translation in Brazil: the case of Paulo Henriques Britto's bilingual poetry*. 2022. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The present research arose from discussions among a group of students participating in the extramural project called "FORTRALIT" at the Languages and Literatures Institute of the Rio de Janeiro State University, who were interested in understanding the field of translation and the role of the translator. By understanding that there are several branches within the Translation Studies field, this work set out to investigate the self-translation practice of the poet, translator, and professor at the Department of Letters of PUC-Rio, Paulo Henriques Britto. Published and unpublished poems were selected for comparative analyses in order to understand the translation choices made when the translator and the author are the same person. Our theoretical support is based on the research done by Simona Anselmi, professor of English Language and Translation at the Catholic University of the Sacred Heart in Milan, which can be found in her work entitled *On Self-translation: an exploration in self-translator's teloi and strategies* (2012). In this research, she classifies self-translation motivations into four macro categories in order to help us understand the telos, that is, the purpose and goal, behind self-translation. Our work is divided into four chapters: the first one contains a brief introduction to the activity of self-translation; the second one mentions the investigations on the presence of some self-translators in Brazilian literature seeking to understand their motivations; the third one is entirely dedicated to our research object, Paulo Henriques Britto; and the fourth one presents the analyses of the self-translated poems. We believe that although several times the self-translator acts in a more detached way when making decisions during the translation act (ANSELM, 2012, p. 21) since it is his own work, it was shown to us in our analyses that there is no arbitrariness. The choices are based on what the self-translator deems most pertinent when approaching the first text - also called the original text.

Keywords: Translation. Self-translation. Paulo Henriques Britto. Poetry.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	SOBRE A AUTOTRADUÇÃO	12
2	AUTOTRADUÇÃO NO BRASIL	19
2.1	João Ubaldo Ribeiro	20
2.2	ANA MARIA MACHADO	21
2.3	MATHEUS GUMÉNIN BARRETO	25
3	PAULO HENRIQUES BRITTO	30
3.1	PAULO HENRIQUES BRITTO COMO AUTOR NO BRASIL (E FORA DELE)	31
3.2	PAULO HENRIQUES BRITTO, TRADUTOR	35
3.3	PAULO HENRIQUES BRITTO COMO AUTOTRADUTOR E SUAS RESPECTIVAS AUTOTRADUÇÕES POÉTICAS	37
4	ANÁLISE	47
4.1	“Sonetinho de verão” e “Summer Sonettino”	49
4.2	“Bonbonnière”	53
4.3	“Sete sonetos simétricos” e “Soneto Simétrico”	58
4.4	“Três tercinas – II” e “Quatro autotraduções – III – Tercina”	61
4.5	“Soneto sentimental” e “Dois sonetos sentimentais – I”	63
4.6	“Cinco sonetos grotescos – IV” e “Três autotraduções (Two grotesque sonnetettes) – II”	66
4.7	“Cinco sonetos grotescos – V” e “Três autotraduções (Two grotesque sonnetettes) – III”	68
4.8	“Lorem Ipsum” e “Três autotraduções – (Lorem Ipsum) – I”	69
4.9	“Nenhuma arte” e “Duas autotraduções – (Nenhuma arte, I)”	71
4.10	“Caderno – XIV” e “Duas autotraduções (Caderno – XIV)	73
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
	REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

A presente dissertação surgiu de discussões e debates entre membros de um grupo de estagiários e voluntários da comunidade discente que pesquisavam a tradução literária no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) entre os anos de 2017 e 2020. Tal grupo, do qual eu fazia parte, questionava a pouca visibilidade de certos temas tradutórios dentro da academia, uma vez que é sabido existir uma vastidão de assuntos passíveis de serem explorados e pesquisados nesse campo.

A tradução – como ofício e pesquisa – está presente em diversas esferas sociais. Desde o momento em que um produto (seja ele audiovisual ou textual) é colocado à disposição de um público leitor em uma determinada língua, selecionado, em seguida, para que possa ter um alcance ainda maior – mas em uma outra cultura em uma língua diferente –, e chega no estágio em que ele é cuidadosamente pensado, reescrito e finalmente publicado para que faça sentido em um outro contexto, muitas pessoas foram envolvidas de forma direta ou não. Por sua vez, se formos mais específicos e pegarmos, como exemplo, um livro de poemas que compramos em uma livraria, sendo esse livro de origem estrangeira, podemos afirmar certamente que, até o momento em que tal livro chegou a nossas mãos, ele passou por diversas etapas e estudos as quais, lamentavelmente, não são do conhecimento da maioria dos consumidores.

Tendo em vista a precariedade de maior aprofundamento nos assuntos tradutórios e a pouca divulgação de pesquisas que são desenvolvidas a fim de mostrar a relevância tanto do tema quanto do ofício no Brasil, decidi pôr em prática minha experiência como estagiária em tradução literária, sob o projeto “Formação de Tradutores Literários” (FORTRALIT), projeto de extensão do Instituto de Letras da UERJ¹. Aqui visio contribuir academicamente com o tema aspirando surtir alguma repercussão social quanto ao conhecimento prático e teórico da tradução e dos processos tradutórios.

É necessário destacar que o assunto ao qual darei maior ênfase neste trabalho tem sua essência fincada na área dos “estudos da autotradução”, a qual

¹ Projeto está registrado junto ao Departamento de Extensão (DEPEXT), pró-reitoria de Extensão e Cultura da UERJ, sob o número 5467.

compõe um dos diversos ramos dentro dos estudos da tradução e foi um termo cunhado por Simona Anselmi (2012). É bem verdade que, comparado aos outros temas como tradução para legendagem ou tradução da língua portuguesa para Libras, por exemplo, este é um assunto ainda tímido no Brasil no quesito de conhecimento público e até mesmo de pesquisas. Essa escassa divulgação, comparada aos outros temas tradutórios, no entanto, não simboliza que a prática autotradutória seja inexistente no país, muito pelo contrário. É a evidência de uma necessidade por parte daqueles que compõem a academia pesquisar e tornar público um assunto que pode enriquecer a percepção literária de uma região e de um público acadêmico (ou não). Diante disso, senti-me impulsionada a aprofundar meus conhecimentos a fim de continuar difundindo a temática no Brasil – algo que já foi iniciado por outras pesquisadoras brasileiras, como Ana Helena Bezerra de Sousa, Diva Cardoso de Camargo, Janice Inês Nodari, Maria Alice G. Antunes e Vanessa Massoni da Rocha – fazendo uso dos poemas autotraduzidos pelo professor, escritor brasileiro e (auto)tradutor Paulo Henriques Britto como objeto de pesquisa e com grande potencial investigativo.

Quanto à finalidade deste trabalho, ressaltamos a de compilar as autotraduções de Britto publicadas no Brasil e que se encontram publicadas de forma não paralelas; isto é, seus poemas autotraduzidos não estão reunidos em coletâneas bilíngues². Um dos pontos que nos leva a fazer essa compilação é justamente a sua falta diante da grande contribuição poética que Britto já proporcionou e proporciona para a literatura brasileira.

De forma a atender esse objetivo, a dissertação está dividida em três capítulos, que, por sua vez, estarão divididos em subtópicos, de maneira que o leitor consiga, na seguinte ordem: (a) ter uma visão panorâmica sobre o que é e como funciona a prática autotradutória, ou seja, informar-se sobre conceitos e da importância da temática para os estudos tradutórios e literários; (b) tomar ciência de como esse tema se evidencia em nossa literatura nacional, além de seus reflexos fora das fronteiras do país; e, por fim, (c) conhecer a biografia e a bibliografia de nosso (auto)tradutor Paulo Henriques Britto de maneira comentada, com o foco, evidentemente, na discussão de sua produção e prática autotradutória.

² Para exemplificar podemos mencionar um caso: um poema chamado “Soneto sentimental”, o qual iremos analisar em seção posterior, foi publicado no livro *Tarde* em 2007, mas só teve sua autotradução, essa sem título, publicada na obra *Mínima Lírica* em 2013.

1 SOBRE A AUTOTRADUÇÃO

Quando lidamos com os Estudos da Tradução, devemos, primeiramente, entender que estamos diante de uma grande árvore a partir da qual se dividem diversos ramos e que há ainda muito o que ser estudado e explorado pelos pesquisadores e possíveis interessados. Da mesma forma, tratando-se do tema que aqui nos interessa, a autotradução, também encontramos uma gama de assuntos que são passíveis de discussões. Um deles, por exemplo, é o fato de que autotradutores “habitam o espaço que existe entre duas línguas e duas culturas. Eles não pertencem a um grupo linguístico, mas a ambos, e ao mesmo tempo.”³ (BANDÍN, 2003, p.36, tradução nossa).

A fim de abrirmos a exposição sobre o assunto, devemos iniciar com as definições da prática autotradutória. Grutman e Van Bolderen (2014, p. 323, tradução nossa), de forma sucinta, definem como “[...] o processo de transferência da escrita do próprio autor para outra língua, sendo o produto deste o texto autotraduzido.”⁴ Seguindo na mesma linha de raciocínio, mas de uma maneira mais ampla, Elena Bandín (2003, p.36) apresenta a autotradução como

[...] o processo pelo qual um autor bilíngue transfere seu próprio trabalho (literário ou não literário) de um idioma para outro. Nesta definição, as noções de língua de origem e língua de destino são difusas devido ao fato de que o autor é considerado perfeitamente competente em ambos os idiomas e qualquer um desses idiomas pode ser o idioma de origem ou o idioma de destino.⁵ (tradução nossa)

Quanto a sua origem, o primeiro registro documentado de um autotradutor é do século I e tem como figura o historiador judeu Flavius Josephus. Vejamos o que a pesquisadora em tradução literária e professora na Universidade Autônoma de Barcelona, Helena Tanqueiro diz.

³ O trecho correspondente, no original, é: “They inhabit the space that exists between two languages and two cultures. They do not belong to one language group but to both, and at the same time.”

⁴ O trecho correspondente, no original, é: “[...] the process of transferring one’s own writings into another language, and the product thereof, i.e., the self-translated text.”

⁵ O trecho correspondente, no original, é: “[...] the process by which a bilingual author transfers his/her own (literary or non-literary) work from one language to another. In this definition, notions of source language and target language are blurred due to the fact that the author is presumed to be perfectly competent in both languages and either of those languages can be the source language or the target language.”

Ao que se sabe, o primeiro “autotradutor” conhecido foi Joseph bem Mattathias ‘Flavius Josephus’ que viveu e narrou a destruição de Jerusalém e do Templo pelos romanos no século I. Escreveu a história da guerra primeiro em aramaico e depois traduziu-a para grego que era a língua mais usada no Império. Também é sabido que, na Idade Média, muitos autores traduziam obras ou poemas de outros escritores e se autotraduziam, indiferentemente, devido ao seu bilinguismo, mas muitas vezes a opção da utilização da língua prendia-se sobretudo a uma questão de exercício estético-literário. (TANQUEIRO, 2022, p. 38)

Neste momento, nosso diálogo pode ser direcionado para a ampliação de nossa compreensão da prática autotradutória. Primeiro, é preciso dizer que o autor que desejar se autotraduzir deve, na maior parte dos casos, possuir o domínio de uma língua estrangeira para então realizar a tradução de seus textos para uma outra língua/cultura-alvo. Em outras palavras, a fim de transferir o conteúdo escrito na língua X (que está situado em uma cultura-fonte), o autotradutor precisa apresentar competência linguística em uma outra língua, no caso a língua Y (situada em uma cultura-alvo), por exemplo, para que o trabalho de transição seja realizado com sucesso. E por sucesso, consideramos aquele texto traduzido que faz sentido tanto culturalmente quanto linguisticamente na cultura-fonte e na cultura-alvo, podendo haver estranhamentos, desde que não impeçam a ação comunicativa, isto é, não criem barreiras para o entendimento dos receptores da cultura-alvo. (NORD, 2016, p. 61)

É bem verdade que não existe um momento pré-definido sobre quando um texto deve ser autotraduzido — talvez porque a tarefa em si seja mais relevante do que o período em que é realizada. Sobre esse assunto, há alguns processos autotradutórios que merecem ser comentados aqui quanto ao espaço no tempo em que eles podem ocorrer. Isso pode nos ajudar na classificação e no melhor entendimento de uma obra/texto autotraduzida/o.

As formas de autotradução variam se a obra for traduzida após um longo período desde a escrita do texto original, se a obra for traduzida pelo autor imediatamente após terminá-la ou se ele estiver sendo traduzido ao mesmo tempo em que está escrevendo no idioma original.⁶ (ALBALADEJO; CHICORICO, 2018, p. 124 e 125, tradução nossa)

Ou seja, se levarmos em conta esses diferentes “momentos autotradutórios”, poderemos cogitar uma possível interferência na literariedade das obras

⁶ O trecho correspondente, no original, é: “The ways of self-translational activity vary if the work is translated after a long period since the writing of the original text, if the work is translated by the author immediately after finishing it or if it is being translated at the same time s/he is writing in the original language.”

autotraduzidas. Podemos citar como exemplo uma autotradução simultânea, isto é, aquela em que o autor traduz ao mesmo tempo em que escreve o texto original. Em tal caso, à medida em que o autor vai operando a tradução de seu próprio texto, ele pode optar por reescrever ou modificar algumas palavras ou sentenças do original para tentar achar uma correspondência mais precisa, ou até mesmo para adaptar a obra para um contexto diferente seguindo suas preferências pessoais, como, por exemplo, o caso de André Brink – romancista, poeta e tradutor sul-africano. Ao ser entrevistado pelo jornal *The New York Times* (1980) sobre sua prática autotradutória simultânea, ele compartilha que

“É um tipo estranho de diálogo que tenho comigo mesmo”, disse ele. “No momento em que você traduz seus clichês, eles se destacam”. E, às vezes, há coisas que funcionam em uma língua e não em outra; até mesmo cenas inteiras. E, como sou tanto autor quanto tradutor, posso tomar liberdades com cada versão”.⁷ (EDER, 1980, tradução nossa)

Outro ponto que deve ser discutido é a pressuposição de que o autor sempre fará uso de sua língua materna como cultura-fonte para depois, então, traduzir para a língua estrangeira, o que não necessariamente acontece. Autotradutores também podem iniciar seus projetos na língua estrangeira e traduzi-los para sua língua materna e vice-versa. Nosso objeto de estudo neste trabalho, Paulo Henriques Britto, é um exemplo disso. Quando perguntado se escrevia também em “outras línguas” ele respondeu que

Não escrevo em outras. Escrevo nas línguas que considero minhas, português e inglês. Leio muito em inglês, tanto quanto em português, senão mais. [...] Às vezes, tenho a ideia para um poema que já sai em inglês. Muitas vezes, o poema sai em inglês antes de sair em português. Muitas vezes, escrevo em português e faço uma versão em inglês. Todos os meus livros têm poemas traduzidos. (BRITTO, 2020)

Além disso, ocorre a questão da escrita simultânea dos projetos, como mencionamos anteriormente. Podemos exemplificar esse último mencionando o caso da escritora canadense Nancy Huston, que fazia de suas obras verdadeiros laboratórios linguísticos no par francês-inglês e que optou por ficar “sob a égide de Beckett” (GRUTMAN, 2014).

⁷ O trecho correspondente, no original, é: “It is a strange kind of dialogue I have with myself,” he said. “The moment you translate your clichés they stand out. And sometimes there are things that work in one language and not in another; whole scenes, even. And since I am author as well as translator, I can take liberties with each version.”

Muitos bilíngues não podem evitar a distinção de seus “eus” entre seus dois idiomas: e a escritora Nancy Huston certamente não é exceção. Em sua curta e pouco conhecida obra intitulada *Limbes/Limbo: un hommage à Samuel Beckett*, e em sua versão original não publicada e simplesmente intitulada *Limbes*, ela explora essa divisão de suas línguas e identidades, ampliando-a para um espaço independente entre elas. A versão original de Huston de *Limbes* vai além dos parâmetros de autotradução atualmente definidos e examinados. Como tal, ela constitui um gênero particular de escrita definido aqui como “escrita bilíngue simultânea”, um prisma no eixo de suas duas identidades definidas por idioma, honrando a prática e a vida de Samuel Beckett vivida no limbo, ou no espaço entre as duas línguas. (DANBY, 2014, p. 83, tradução nossa)⁸

Seguindo uma ideia parecida, Samuel Beckett, em um certo momento de sua carreira, oscilou entre a produção em língua francesa e em língua inglesa — ele traduzia “sua obra do inglês ao francês e vice-versa” (ANTUNES, 2019, p. 13) construindo assim sua própria coletânea bilíngue. Além disso, ele “é um exemplo de um autotradutor cujo trabalho fez parte de dois cânones literários: o inglês e o francês.” (ANTUNES, 2019, p. 31), e tal realização é digna de observação, já que o ato de se autotraduzir implica certos motivos e objetivos que iremos discutir em seguida.

Apesar da prática tradutória em si ser conhecida como laboriosa e exaustiva, seja ela literária ou não, quando um autor decide traduzir seus próprios escritos, ele geralmente opta por tal escolha baseando-se em um contexto e/ou motivo específico. Em outras palavras, mesmo sabendo que a tarefa de se autotraduzir será cansativa, o autor tem um objetivo em mente. Um deles, segundo a pesquisadora do tema aqui no Brasil (ANTUNES, 2009), é o exílio/migração, isto é, quando os autores saem de seus países de origem devido à perseguição política, religiosa, ou a ocorrências que põem em risco sua integridade física, tornando, então, a adoção de uma nova língua e cultura necessária para que seus escritos consigam circular na nova localidade.

Nesse cenário, cabe discutir a questão da autonomia absoluta (ANTUNES, 2009) diante das decisões tradutórias. Autores-tradutores, muitas vezes, dão preferência à tradução de suas próprias obras, visto que desejam assumir essa

⁸ O trecho correspondente, no original, é: “Many bilinguals cannot help but struggle with the distinction between their two language-bound selves: and writer Nancy Huston is certainly no exception. In her short and little-known work entitled *Limbes/Limbo: un hommage à Samuel Beckett*, and in its original unpublished version simply entitled *Limbes*, she explores this division of her languages and identities, widening it into an independent space between. Huston’s original version of *Limbes* stretches beyond the parameters of currently defined and examined self-translation. As such it constitutes a particular genre of writing defined here as “simultaneous bilingual writing”, a prism at the axis of her two language-defined identities, honouring Samuel Beckett’s practice and life lived in limbo, or in the space between the two languages.”

posição de grande privilégio durante o processo tradutório em relação à tomada de decisões. Além disso, eles também não sofreriam o comum estranhamento de receber, interpretar e produzir um segundo texto a partir de um primeiro que foi escrito por outra pessoa. Sendo assim, o produto autotraduzido seria mais acurado, se pensarmos por este viés, mas, ao mesmo tempo, a tarefa tradutória continuaria sendo laboriosa, pois se trata de uma atividade que busca encontrar correspondências em outra língua, o que a mantém como uma prática complexa.

Além disso, manifesta-se o desejo de alcançar um sistema literário estrangeiro maior (ANTUNES, 2009), isto é, um sistema que possua uma grande circulação de obras e que seja receptivo a novos autores, entretanto é preciso admitir que nem todos os autores dispõem do privilégio de ter um agente literário que os coloque em contato com uma editora predisposta a publicar uma obra que vem de uma língua minoritária, isto é, não hegemônica. Ocorrem também casos de dificuldades em encontrar um tradutor disposto e capaz de traduzir suas obras, principalmente quando se trata de tradução literária — visto que obras de cunho científico já possuem uma circulação considerável no meio acadêmico, e o processo para conseguir uma publicação pode ser baseada na relação entre o autor/pesquisador e a revista.

Por fim, temos a questão do “[...] crescente multilinguismo das sociedades modernas e globalizadas [...]”⁹ (ANSEMI, 2012 p. 19) que nada mais é do que a grande quantidade de cidadãos cosmopolitas e políglotas que transitam entre diferentes línguas devido aos diferentes contextos sociais e políticos em que vivem. Assim, a autotradução torna-se necessária (de forma verbal ou escrita), por motivos variados, entre eles, a divulgação de produção científica, por exemplo.

Sendo assim, é possível afirmar que a iniciativa autotradutória é normalmente motivada. Quando não por fatores externos, como esses que acabamos de comentar, então por fatores internos, como, por exemplo, a prática de reescrita em busca de um exercício criativo. Em um capítulo dedicado a discutir a criação e a limitação da autotradução, Anselmi (2012) cita que a prática autotradutória permite ao autor reinventar, corrigir, e enriquecer a obra anterior.

É vital mencionar que questões relacionadas à fidelidade dos textos autotraduzidos não são interessantes para nossa discussão, uma vez que

⁹ O trecho correspondente, no original, é: “[...] the growing multilingualism of modern, globalized societies [...]”

entendemos que na autotradução o autor ocupa uma posição distinta, ou seja, de privilégio no que tange tanto ao conhecimento quanto à tomada de decisões. Sobre isso Grutman e Van Bolderen afirmam que:

A verdadeira liberdade do autotradutor, portanto, residiria nesta possibilidade única de esculpir um nicho, uma possibilidade que deriva em grande parte de sua condição duplamente privilegiada como autor e como agente autorizado.¹⁰ (GRUTMAN; VAN BOLDEREN, 2014, p. 324, tradução nossa)

Além disso, os casos em que há uma grande liberdade tradutória não devem ser encarados como eventos que demonstram arbitrariedade por parte desses autores-tradutores perante as obras, pelo contrário:

O autotradutor reformula seu trabalho não para si mesmo, por assim dizer, mas para o bem dos outros. Isto pode resultar em mudanças significativas no texto, como se o autor-tradutor cometesse algum ato de violência contra sua própria intenção autoral: a outra língua e cultura podem exigir mudanças que o autor não teria permitido no original, exigindo que o autor se dividisse em dois para refazer a obra.¹¹ (FINKEL, 2021, p. 157)

Desse modo, é de se esperar que autotradutores optem, uma vez que gozam de privilégio interpretativo e autoral, por fazerem modificações mais livres, caso julguem necessário, no segundo texto a ser produzido, texto esse que também pode ser chamado de continuação do primeiro (FEDERMAN, 1993).

Diante do exposto, podemos então nos questionar qual seria a razão de termos relativamente poucas pesquisas no Brasil voltadas para os estudos autotradutórios, comparado a outros temas dentro dos estudos de tradução, uma vez que podemos encontrar materiais e estudos de caso em diversas línguas e culturas para serem explorados e que temos exemplos de autores, ainda que poucos, que adotam a prática. Além disso, nos intriga saber que há uma certa relutância dos autores em iniciar e/ou continuar com a atividade autotradutória.

Sobre esse assunto, os pesquisadores Grutman e Van Bolderen (2014, p. 324 e 325) comentam de forma breve que,

¹⁰ O trecho correspondente, no original, é: "The self-translator's real freedom, then, would reside in this unique possibility of carving out a niche, a possibility that stems largely from her doubly privileged status as an author(ity) and as an authorized agent."

¹¹ O trecho correspondente, no original, é: "The self-translator reformulates their work not for themselves, so to say, but for the sake of others. This may result in significant changes being made to the text, as if the author-translator were committing some act of violence against their own authorial intention: the other language and culture may demand changes that the author would not have allowed in the original, requiring the author to split themselves in two in order to remake the work."

apesar deste *status* privilegiado, o fato é que a transferência de um texto para outro idioma é uma tarefa desafiadora e especialmente demorada. Por esta mesma razão, muitos escritores que possuem as habilidades linguísticas apropriadas e uma formação bicultural ainda estão relutantes em se engajar nela. Nas palavras de Mavis Gallant, uma canadense inglesa que fez de Paris sua casa desde 1950 e se sente perfeitamente à vontade em francês: "Traduzir meu próprio trabalho seria como escrever a mesma coisa duas vezes"[...].¹²

Ou seja, aquelas motivações comentadas anteriormente servem como estímulos e, quiçá, como principais impulsionamentos para que um autor bilíngue decida por se aventurar no mundo da autotradução. Todavia, um ponto a ser pensado é o fato de que o tempo e o esforço que poderiam ser gastos produzindo uma outra obra estão sendo investidos em transformar e reescrever – isto é, autotraduzir – uma obra já existente, algo que pode ser encarado como desestimulante por alguns. A autotradutora canadense Nancy Huston (2007) compartilha sua experiência sobre essa questão e expressa um outro ponto de vista dizendo:

[...] porque quando está terminado, quando está realmente terminado, quando, depois de todo esse trabalho duro, o livro finalmente toma forma e consegue existir na outra língua, bem, então eu me sinto melhor, me sinto curada, porque é o mesmo livro, conta as mesmas histórias, desperta as mesmas emoções, toca a mesma música [...]. (tradução nossa)¹³

Já o escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, sobre o qual trataremos no capítulo que virá em seguida, após verter duas de suas obras para a língua inglesa, “desistiu da tarefa [...] e preferiu ver *O sorriso do lagarto* e *A casa dos budas ditosos* traduzidos para o inglês por Clifford E. Landers, tradutor profissional norte-americano”. (ANTUNES, 2009, p. 164)

¹² O trecho correspondente, no original, é: “This privileged status notwithstanding, the fact remains that transferring a text into another language is a challenging and especially time-consuming task. For that very reason many writers who possess the appropriate language skills and bicultural background are still loath to engage in it. In the words of Mavis Gallant, an English Canadian who has made Paris her home since 1950 and feels perfectly at ease in French: ‘Translating my own work would be like writing the same thing twice’[...].”

¹³ O trecho correspondente, no original, é: “[...] quand c’est fini, quand c’est vraiment terminé, quand, après tout ce dur labeur, le livre prend enfin forme et réussit à exister dans l’autre langue, eh bien, là je me sens bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c’est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique [...]” (HUSTON, 2007c: 159-160).

2 AUTOTRADUÇÃO NO BRASIL

Neste capítulo destacaremos, de forma breve, as repercussões e motivações de três casos de autotradutores brasileiros e suas respectivas obras dentro de um determinado contexto a fim de discutir como esses textos e, conseqüentemente seus autotradutores, foram recebidos em uma outra cultura, tendo em vista que nem a literatura brasileira e nem a língua portuguesa são vistas como hegemônicas nos sistemas literários. Em seguida, e em um capítulo à parte, falaremos sobre a biografia de Paulo Henriques Britto, autor cujas contribuições autotradutórias são o foco desta pesquisa.

Nos subcapítulos que virão a seguir, serão apresentados os casos de dois autores que são conhecidos por escreverem majoritariamente em prosa e um caso de um autor que se dedica à poesia. Achamos pertinente mencionar isso, pois em um artigo chamado “Poetas-Tradutores: Quando a Tradução Encontra a Criação”, escrito pela doutora em Estudos da Tradução e professora da UnB Marlova Gonsales Aseff (2020), é comentado o fato de que um dos motivos que podem levar um autor, neste caso em específico, um poeta, a traduzir outros poemas, é a possibilidade de encontrar nesta tarefa uma atividade pedagógica. Ou seja, ao traduzir, o poeta estaria aprimorando suas habilidades de escrita e, conseqüentemente, assimilando o estilo de um outro poeta para a sua cultura literária local.

Por que os poetas traduzem com tanto afinco, o que os atrai nesta tarefa? Susan Bassnett e Bush acreditam que o potencial inovador da tradução está entre as respostas possíveis para explicar a dedicação dos mesmos. Ocorre que, muitas vezes, a tradução pode assumir a função de um exercício de estilo para quem cria [...] (ASEFF, 2020, p. 97)

Ainda que, em sua pesquisa, Aseff (2020) esteja tratando sobre o ato de um poeta-tradutor traduzir o trabalho de um outro poeta, atividade distinta da autotradução, acreditamos que a tarefa tradutória em si, seja do seu próprio texto ou de outra pessoa, é bastante pedagógica e enriquecedora tanto para um escritor de poesias quanto de prosa, uma vez que é possível adquirir conhecimentos estilísticos e incorporar, até mesmo a sua literatura local, particularidades de outros poetas. É algo que será mencionado de forma transitória nos próximos capítulos deste trabalho e poderemos ver nas experiências autotradutórias dos autores abaixo.

2.1. João Ubaldo Ribeiro

A partir de uma curta biografia, temos o caso de João Ubaldo Ribeiro, nascido em Itaparica, na Bahia; foi escritor, jornalista e professor na Universidade Federal da Bahia. Além disso, não podemos deixar de mencionar que Ribeiro foi também o ganhador do Prêmio Camões em 2008, e de dois Jabuti: um em 1972 com *Sargento Getúlio*, e outro em 1984, com *Viva o povo brasileiro*, de acordo com o site da Academia Brasileira de Letras.¹⁴

Sendo essas as duas obras que justamente abordaremos a seguir e que nos são de interesse, neste instante temos como objetivo fazer uma breve exposição sobre a tarefa tradutória desempenhada por Ribeiro e as prováveis motivações que o levaram a traduzir dois de seus romances para a língua inglesa.

Como Antunes (2009) pontua em seu estudo dedicado a investigar as duas obras autotraduzidas por Ribeiro, um dos fatores principais que o permitiu realizar tal feito foi o bilinguismo. Isto é, além de possuir como língua materna a língua portuguesa do Brasil, ele também era proficiente em língua inglesa sendo inclusive reconhecido e encorajado por seus editores estadunidenses de que ele seria a pessoa apropriada a traduzir *Viva o povo brasileiro* (1984) — que ganhou o título de *An invincible memory* (1989) em sua publicação em inglês.

Da mesma forma, em *Sargento Getúlio* (1971) – *Sergeant Getúlio* (1978) em inglês –, o “sergipês” (ANTUNES, 2009, p. 165) acabou se tornando um empecilho para que um outro tradutor aceitasse continuar a tarefa de traduzir o romance, chegando inclusive, após trinta páginas, a desistir da missão. O regionalismo presente na obra, algo tão marcado, era, de fato, um motivo que desafiava qualquer tradutor a obter sucesso na realização da atividade, algo para o qual João Ubaldo não possuía dificuldades por sua posição privilegiada; isto é, além de ter conhecimento da cultura em que a obra estava baseada, ele é o próprio autor da narrativa, portanto, estava praticamente isento da falta de conhecimento sobre questões relacionadas ao léxico e à interpretação da língua portuguesa.

Assim como comentamos antes sobre o que é a tarefa autotradutória na prática e como ela ocorre, precisamos sempre pensar também nas situações

¹⁴ Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/joao-ubaldo-ribeiro/biografia>>

comunicacionais (NORD, 2016). Ou seja, para que uma tradução obtenha êxito, é preciso que o tradutor tenha em mente que o segundo texto produzido por ele, isto é, o texto-alvo, estará inserido em uma cultura-alvo, e que, por mais que o assunto da obra tenha como língua e base cultural uma outra, é preciso achar correspondências cabíveis para que a obra traduzida seja bem recebida pelo mercado editorial e leitores.

Dito isso, podemos relacionar a discussão ao biculturalismo, permeando uma das condições permitidoras de que João Ubaldo Ribeiro desempenhasse sua atividade autotradutória. Antunes (2009) comenta que

[o] biculturalismo é a segunda característica comum aos autotradutores mais estudados até hoje e também se aplica a João Ubaldo, um grande conhecedor de outras culturas. Além do vasto conhecimento geral adquirido por meio de muitas viagens e dos períodos em que morou na Europa e nos Estados Unidos, João Ubaldo leu muitas obras consagradas da literatura mundial e romances traduzidos [...]. Essas leituras possibilitaram a construção de sua competência enciclopédica, que incluem convenções textuais, estratégias e normas que permitem (e permitiram, portanto, a João Ubaldo), a partir da perspectiva de Jung, a autotradução de textos pertencentes ao mesmo gênero. (ANTUNES, 2009, p. 160)

O caso das obras autotraduzidas por Ribeiro foram, como comentamos, impulsionadas pela situação literária em que ele se encontrava; ou seja, havia um desejo de ter suas obras traduzidas a fim de alcançar um público leitor de língua inglesa, o que esbarrava em um cenário no qual suas obras não contavam com um intermediador linguístico para que o desejo se realizasse, sendo necessária, então, a intervenção do próprio autor. E quanto às consequências, isto é, se ele foi bem sucedido em sua empreitada, Antunes (2009, p. 163) afirma que João Ubaldo não conseguiu grande reconhecimento “fora das fronteiras de seu país”, contudo, a atividade autotradutória permitiu que “João Ubaldo se tornasse, dentro do território nacional, um escritor ainda mais prestigiado.”

2.2. Ana Maria Machado

Ao voltarmos nossa atenção agora para o caso da escritora Ana Maria Machado, conhecida por suas obras voltadas para o público infanto-juvenil,

discutiremos um episódio em que ela estabeleceu momentaneamente uma relação com a prática autotradutória. Tal prática é distinta da que vimos e comentamos na seção anterior, pois foi o resultado do que chamamos em inglês de “*close collaboration*” (HERSANT, 2017), isto é, quando o autor da obra e o tradutor trabalham de maneira conjunta quase que se misturando um à atribuição do outro.

Antes, parece relevante que deixemos registrados aqui alguns dos feitos de Ana Maria Machado ao longo de sua trajetória artística e acadêmica. Aqui no Brasil, além de ter trabalhado como professora na UFRJ e na PUC-Rio, Machado também foi ganhadora de 3 prêmios Jabuti. Além disso, ela ocupa a cadeira de número um na Academia Brasileira de Letras (ABL) e possui vasta experiência com tradução no par linguístico português-inglês. Com mais de cem livros publicados (FRAZÃO, 2020), seu reconhecimento diante do mundo das letras, como veremos mais adiante, não fica restrito às fronteiras do Brasil; ele vai muito além e, inclusive, foi capaz de abrir portas para que seu nome fosse conhecido em outros sistemas literários.

Sobre a autotradução, em um artigo chamado “A decisão de traduzir o próprio texto, motivações e consequências: um breve estudo dos casos dos escritores brasileiros Ana Maria Machado e João Ubaldo Ribeiro”, Antunes e Walsh (2014) discutem o trabalho colaborativo entre a autora e a filha, Luisa Baeta, que ficou responsável por verter a obra de sua mãe chamada *Do outro mundo* (2002) para a língua inglesa – *From another world* (2005) – publicado “pela editora canadense *Groundwood Books*, que distribui os livros tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos.” (NASCIMENTO, 2012, p. 47)

Essa prática colaborativa no campo da tradução é algo comum, pois, apesar de o tradutor desenvolver a longa atividade na maior parte do tempo de forma um tanto solitária, ele obrigatoriamente conta também com a ajuda, isto é, colaboração, de diversas pessoas, sejam elas editores, revisores e amigos próximos para tirar algumas dúvidas, além da cooperação de forma ativa, em alguns casos, dos próprios autores. E quanto a essa última, Albaladejo e Chico-Rico (2018, p. 125) afirmam que “a relação de colaboração entre o autor e o tradutor (MUNDAY, 2007,

p. 198-206) pode ser benéfica para a transferência adequada da literariedade e a equivalência do texto fonte e o texto alvo.”¹⁵

Pensando nisso, “podemos vislumbrar nesta prática uma forma particular de autotradução mediada, ou de tradução a quatro mãos, na qual o texto final, às vezes, aparece como o trabalho conjunto do autor e de seu tradutor.”¹⁶ (HERSANT, 2017) Sendo assim, é viável afirmar que a prática autotradutória de Ana Maria Machado foi possível devido a sua ativa participação durante o processo de versão de sua obra que sua filha realizou para a língua inglesa. Uma vez que Machado não se sentia confortável em desempenhar a tarefa tradutória de seu próprio texto (NASCIMENTO, 2012, p. 61), foi Luisa Baeta, sua filha, quem ficou responsável pela transformação da obra para língua inglesa e, conseqüentemente, possibilitou a inserção do nome da autora brasileira em um sistema literário estrangeiro.

Um relato da própria Luisa Baeta via *Facebook* para a pesquisadora Verônica Suhett do Nascimento, que investigou e detalhou em sua dissertação de mestrado essa atividade em parceria, expõe como sua carreira na tradução teve início, e como ela trabalhou de forma conjunta com sua mãe.

Muitas vezes as editoras pediam a minha mãe recomendação de tradutora, e ela algumas vezes recomendava o meu nome para livros infantis ou infanto-juvenis, porque sabia que eu falava e escrevia inglês com fluência e que estava muito acostumada com a leitura e linguagem de livros infantis e infanto-juvenis (é inevitável crescendo com a minha mãe. Sempre li muito livro quando era mais nova, e sempre ouvi leituras críticas sobre o[s] livros e já a acompanhei a palestras ou conferências sobre literatura ou tradução, então eu acabei tendo um certo conhecimento informal sobre o assunto). Dessa forma, a escolha foi natural. (NASCIMENTO, 2012, p. 61)

No artigo que trata da questão autotradutória de Ana Maria Machado diante do “*close collaboration*” (HERSANT, 2017), Antunes e Walsh comentam um fato interessante sobre como foi desempenhada, em um dado momento, a tarefa tradutória em parceria entre mãe e filha:

Os laços familiares com os tradutores e a conseqüente proximidade entre autor e tradutor permitem um maior controle sobre a tradução e a palavra final sobre o projeto tradutório. Sobre o caso de Ana Maria Machado, a tradutora Luisa Baeta afirma (via chat do Facebook) que “houve uma discussão sobre como traduzir termos muito específicos da realidade

¹⁵ O trecho correspondente, no original, é: “A collaborative relation between the author and translator (Munday 2007, 198–206) can be beneficial for the sake of the appropriate transfer of literariness and the equivalence of the source text and the target text.”

¹⁶ O trecho correspondente, no original, é: “We can glimpse in this practice a particular form of mediated self-translation, or of four-handed translation, in which the final text sometimes appears as the joint work of the author and his or her translator.”

brasileira que apareciam no texto”. Tal discussão contou com a tradutora, a editora e Ana Maria Machado. (2014, p. 17)

Outro ponto relevante a comentar é o fato de que, quando Machado ganhou o prêmio internacional Hans Christian Andersen, no ano 2000, isso acabou permitindo que ela ganhasse atenção mundial no âmbito literário gerando, como resultado, certa notoriedade para suas obras por parte das editoras internacionais que começaram a requisitar traduções. Concluindo, mesmo que sua atividade autotradutória tenha sido, digamos, indireta, mas ainda assim ativa, ela permitiu que Ana Maria Machado tivesse acesso “ao sistema literário de língua inglesa e o controle quase total do processo tradutório.” (ANTUNES e WALSH, 2014, p. 18)

Outra consequência que esse ato autotradutório e colaborativo provocou foi uma outra versão colaborativa para língua inglesa, também de Luisa Baeta com sua mãe, mas desta vez publicada na Irlanda. A versão foi de um conto infantil chamado *The history mystery* (2012), originalmente publicado no Brasil pela editora Ática com o título *Mensagem para você* (2008). Em uma conversa por meio da rede social *Instagram*, Luisa Baeta (2022) me explicou brevemente como funcionou a parceria tradutória com Ana Maria Machado, sua mãe:

Outra questão importante na colaboração desses livros foi a presença dos editores. Inglês não é minha língua materna, embora eu fale e escreva bem em inglês e tenha morado na Inglaterra quando pequena e quando adulta, então a presença de editores atentos ajuda também. Um exemplo concreto do processo colaborativo na tradução do *History Mystery* foram os nomes dos personagens. Inicialmente eu pesquisei e procurei nomes irlandeses (a editora é irlandesa), mas tanto a editora quanto minha mãe acharam que manter alguns dos nomes brasileiros ajudava a dar um certo sabor à história, então discutimos juntas quais nomes manter em português e quais seriam trocados para um nome inglês ou irlandês mais fácil de pronunciar por lá. (BAETA, 2022)

Sobre seu ofício tradutório enquanto responsável por transformar para a língua inglesa toda a literariedade do livro *Mensagem para você* (2008), ela diz:

A questão principal dessas traduções, pra mim, era manter o tom de voz e o estilo da minha mãe. Ela, muitas vezes, escreve com um tom bem coloquial, com diálogos soltos, e, em algumas traduções que li de livros dela pro inglês, achei que isso se perdeu. A maior colaboração e influência dela nessas traduções foi me ajudar a me soltar e ser menos literal e mais fiel ao tom do que às palavras exatas de cada frase. Nesse sentido, o fato de mostrar e conversar com ela sobre a tradução durante o processo me ajudou nisso, porque senti mais liberdade, tinha menos pressão de respeitar cada palavra individual e pude buscar o tom e o estilo, já que tinha o aval e a participação da autora no processo. (BAETA, 2022)

Um outro fato interessante é que a capa do livro em língua inglesa leva um selo de “ganhador do prêmio Hans Christian Andersen¹⁷”. Ou seja, de fato, ter recebido esse prêmio internacional considerado um Nobel da literatura infantil foi um grande passo para a carreira de Machado dentro e fora do Brasil. Além disso, sua parceria tradutória com sua própria filha também permitiu que suas obras circulassem tanto em outros continentes.

2.3. Matheus Guménin Barreto

Nosso terceiro estudo de caso é um auto(tradutor) mato-grossense, poeta contemporâneo, com textos traduzidos para a língua inglesa, espanhola, alemã e catalã. Matheus Guménin Barreto vem ganhando notoriedade por sua sólida experiência em tradução de poesia, por ser ativo na academia, já que, no momento, é doutorando na área de Língua e Literatura Alemãs na Universidade de São Paulo – USP, e na Universidade de Heidelberg, além de já ter publicado três livros de poesia aqui no Brasil, sendo o último deles chamado *Mesmo que seja noite* (2020) da editora Corsário-Satã. (LAVELLE, 2020)

O nome de Barreto é fruto de pesquisas na internet sobre autores brasileiros contemporâneos. Após conferir seu trabalho, tanto em seu próprio *site* quanto por meio do olhar de críticos literários brasileiros, e tomar conhecimento de seu ofício tradutório, julgamos pertinente entrar em contato com o poeta por *e-mail* ansiando saber se, anexada às suas atividades tanto de tradutor como de autor, ele já teria desempenhado ambas simultaneamente, isto é, se, alguma vez, teria exercido a tarefa de autotradutor. Para nossa surpresa e felicidade, o *e-mail* foi prontamente respondido e com uma resposta positiva. De forma sucinta, tentaremos abarcar os pontos que nos são relevantes seguindo a mesma lógica dos autores apresentados anteriormente.

Em nossa última troca de *e-mails*, Barreto encerrou sua fala da seguinte forma: “[...] acho que a página em branco me assusta menos do que a página já ocupada por um poema.” (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022), e é ela que usaremos

¹⁷ O trecho correspondente, no original, é: “Hans Christian Andersen Award”.

para iniciar o nosso estudo sobre o trabalho do autor em questão, visto que, como comentamos antes, autotradutores, de forma geral, tem uma motivação por trás de suas tarefas. Seguindo essa mesma ideia, em um dado momento de sua carreira literária, Barreto teve a oportunidade de ter alguns de seus poemas publicados em uma revista estadunidense — local inclusive de onde partiu o interesse — e, enquanto selecionava os poemas que já haviam sido traduzidos para o inglês, mas por outros tradutores, notou que “faltava algo” (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022). Ao se perceber em um momento poético e estilístico diferente em sua carreira, sentiu despertar um desejo de mostrar, também, para os leitores de língua inglesa, sua nova fase estética.

Queria uma seleção representativa do que eu fiz e faço em matéria de escrita – essa foi minha motivação. Então dei uma olhada no manuscrito do meu livro novo, escolhi um poema que marcasse esse novo momento e traduzi. Ou seja, enviei não seis, mas sete poemas à revista. (*e-mail*, 06/03/2022)

Retomando a primeira citação do próprio Matheus Barreto, parece-nos pertinente comentar que, mesmo que a sua vontade de ter um poema traduzido por ele e publicado em uma revista estadunidense pudesse lhe proporcionar maior alcance de leitores fora do nicho Brasil-língua portuguesa, ele admitiu que

[...] eu só fiz essa tradução porque o poema é bastante curto (seis versos) e porque ele não se apoia em aliterações, assonâncias ou em estruturas sintáticas complexas. Fosse esse o caso, eu nunca teria feito a tradução. Acho que o processo tradutório exige uma intimidade muito, muito, muito grande com a língua do texto de chegada (talvez até maior do que com a língua do texto de saída), uma intimidade que vai muito além de conseguir se comunicar ou de ser fluente na língua. Essa intimidade só nasce com a convivência muito de perto e por muito tempo, acho. (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022)

Isso é algo que reforça a concepção de que autotradutores desempenham essa função devido a uma motivação que seja palpável para eles, mas que, ao mesmo tempo, não é algo que seja agradável a ponto de quererem repetir a realização da tarefa e executá-la de bom grado. (GRUTMAN e VAN BOLDEREN, 2014, p. 325)

Todavia, no caso de Barreto, isso acaba apresentando mais ligação com questões culturais e linguísticas do que com o próprio ato laborioso de verter seu próprio trabalho para uma língua estrangeira. Ele confirma dizendo que “como o poema era propositalmente simples, acho que deu certo traduzi-lo, mas esse é um

dos poucos poemas que eu teria ‘coragem’ de traduzir para uma língua estrangeira, para falar a verdade.” (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022)

Refletindo sobre o único poema autotraduzido para língua inglesa que comentamos nos parágrafos anteriores, pode nos parecer complexo tirar conclusões com pouco aporte literário, mas, ainda assim, conseguimos ponderar sobre o que nos parece ser um “selo de autenticidade”¹⁸ (GRUTMAN e VAN BOLDEREN, 2014, p. 324) que uma tradução, ou versão, feita pelo próprio autor possui. Além disso, esse “selo” pode acabar gerando também uma certa barreira quanto ao fluxo poético e criativo de um artista. Enquanto alguns, como Matheus Barreto, olham com contrariedade o encargo de transformar seus próprios textos para uma outra língua, outros preferem, assim também como Barreto, simplesmente escrever na língua estrangeira a não traduzir, ou verter, para elas

Já aconteceu uma única vez de eu escrever um poema em outra língua – no caso, em francês. É um poema curto, e que por algum motivo “nasceu” em francês, não sei o porquê (acho que eu estava lendo um livro em francês na época, então meio que fiquei “contaminado” naqueles dias, mas não tenho certeza). O curioso é que eu não tenho a mínima vontade de traduzi-lo ao português, mesmo sendo o português a “minha” língua. Acho que ele nasceu e se formou a partir das estruturas (principalmente as sonoras) do francês, sei lá, então deixei em francês mesmo e coloquei no livro, ao lado dos poemas em português (um livro que ainda não foi publicado, mas que deve sair já nos próximos meses pela Corsário-Satã). Lógico que isso não impede que outra pessoa o traduza, mas eu sinceramente não tenho vontade. (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022)

Quanto à sua outra experiência autotradutória, ela nos remete ao caso de Ana Maria Machado por também ter sido uma (auto)tradução a quatro mãos (HERSANT, 2017). Em relação a essa autotradução colaborativa, Barreto (*e-mail*, 06/03/2022) comentou tê-la apreciado de forma demasiada comparada à autotradução solo, mas desta vez, o par linguístico utilizado foi o português-alemão, e o tradutor “oficial” foi seu amigo, um poliglota e falante nativo da língua alemã chamado Jan Schadalch — doutorando na Universidade de Leipzig.

A decisão de fazer esse trabalho em conjunto ocorreu por conta da não-familiaridade do tradutor com a língua portuguesa. Na verdade, ele não fala português, mas, segundo Barreto (*e-mail*, 06/03/2022), a fluência que o tradutor tem na língua italiana, língua neolatina assim como o português, pode ter sido um fator que contribuiu para o sucesso do projeto. E digo projeto, pois eles, Matheus Barreto e Jan Schadalch, juntamente com outros poetas e tradutores brasileiros, alemães e

¹⁸ O trecho correspondente, no original, é: “aura of authenticity”.

austríacos, vêm trabalhando em pares para criar uma antologia bilíngue que será publicada na Alemanha e no Brasil em breve.

Quanto à metodologia usada por eles para traduzir a quatro mãos os quatro poemas de Barreto (*e-mail*, 18/02/2022), apresentamos uma exposição feita por Hersant (2017, p. 91) que nos informa sobre o que uma tradução/autotradução em parceria com terceiros pode proporcionar no que se refere ao processo

A colaboração pode assim trazer à luz do dia uma atividade - a da tradução na confecção - normalmente mantida nas sombras, revelando suas linhas de força e fratura, hesitações e revisões, casos de audácia, ousadia e arrependimento.¹⁹

E aqui temos o relato de Barreto confirmando o que citamos anteriormente, além de destacar o quão laborioso, e, de fato, colaborativo, é esse tipo de atividade.

Organizamos o processo da seguinte maneira: 1) eu mandava áudios a ele lendo os poemas (para que ele ‘pegasse’ a sonoridade) e depois parafraseando em alemão o sentido semântico de cada verso dos poemas (realmente verso a verso, um trabalho de formiga), já dizendo onde havia aliterações, onde havia assonâncias, onde havia duplo sentido, onde havia um estranhamento linguístico proposital, onde havia palavras tidas como ‘grotescas’, onde havia palavras tidas como ‘simples’, onde havia palavras tidas como ‘inusitadas’; 2) depois ele ficava ouvindo muitas vezes esses áudios enquanto traduzia, se apoiava em algumas proximidades entre o português e o italiano, me mandava áudios perguntando novamente o sentido semântico de uma palavra específica ou o efeito estético de um trecho específico; 3) eu respondia aos áudios dele; 4) ele me mandava depois uma versão inicial das traduções em alemão; 5) eu lia e comentava, sugeria alternativas; 6) ele aceitava algumas sugestões e rejeitava outras; 7) depois chegávamos às versões finais das traduções. (*e-mail*, 06/03/2022)

Por fim, quando questionado sobre a possibilidade de continuar se desafiando na concomitância dos ofícios de autor e tradutor, ele compartilha: “eu não tenho agente literário, mas se qualquer pessoa me propusesse traduzir meus livros para outra língua eu com toda a certeza recusaria.” (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022). No entanto, também afirma que “curiosamente, eu tenho mais vontade de, por exemplo, escrever poemas direto em outras línguas do que vontade de traduzir meus poemas a outras línguas.” (BARRETO, *e-mail*, 06/03/2022).

A fim de seguirmos em nossa pesquisa sobre a autotradução e autotradutores, vejamos, no capítulo seguinte, uma investigação totalmente

¹⁹ O trecho correspondente, no original, é: “Collaboration can thus bring into the light of day an activity – that of translation in the making – normally kept in the shadows, revealing its lines of force and fracture, hesitations and revisions, instances of audacity, daring and regret.”

dedicada ao nosso objeto de estudo que é o poeta Paulo Henriques Britto e sua produção literária.

3 PAULO HENRIQUES BRITTO

Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1951 e leitor voraz desde a infância, Paulo Henriques Britto atualmente é poeta, tradutor e professor no Departamento de Letras da PUC-Rio. Mesmo que não se categorize como um escritor, mas como “um professor que faz traduções” (MANZOLILLO, 2022), como afirmou uma vez durante uma entrevista concedida em uma *live* que está disponível no canal ArteCult no *Youtube*, ele já publicou dezesseis livros: doze no Brasil – sendo sete de poesia, dois de contos, um sobre conceitos e práticas da tradução de literatura, e duas antologias – e três de poesia no exterior, dois em Portugal, um nos Estados Unidos e outro na Suécia. (GALINDO e COSTA, 2019, p. 63 e 64)

Embora sempre tenha vivido no Brasil, Britto passou duas temporadas de sua vida nos Estados Unidos, sendo a primeira em Washington com dez anos de idade, e a segunda em Los Angeles e São Francisco, já adulto, com o objetivo de cursar cinema. Após esse período, sem jamais concluir o curso, pois decidiu abandoná-lo, sua trajetória na academia e na literatura foi se consolidando com seu retorno ao Brasil, já que, durante a época em que estava fora de seu país, Paulo Henriques Britto teve despertado o desejo pela escrita poética que foi amadurecendo com o passar do tempo. Já no Brasil, ele se dedicou também à prática tradutória. Jovem, proficiente em uma língua estrangeira e com o propósito de conseguir alguma renda que lhe desse maior segurança financeira, Britto começou a ensinar a língua inglesa e, concomitantemente, a traduzir obras literárias do inglês para o português do Brasil, sendo seu primeiro trabalho tradutório de grande sucesso a obra *Rumo à estação Finlândia* (2006), do escritor estadunidense Edmund Wilson, que se tornou um *best-seller* no Brasil.

Após conquistar os títulos de licenciado em Língua Inglesa e Portuguesa (1978) e mestre em Letras (1982), ambos na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), ele obteve também o título de Notório Saber (2002) pela mesma instituição acadêmica onde se consolidou como um professor referência na área de tradução literária, literaturas e estudos da tradução, sendo considerado também

um dos maiores formadores de tradutores do país, trabalhando há quase quarenta anos no curso de tradução da PUC-Rio e, em nível de pós-graduação, lecionando, pesquisando e orientando na área há mais de quinze anos. (GALINDO e COSTA, 2019, p. 09)

Além de suas numerosas contribuições acadêmicas aqueles que se interessam por poesia em língua inglesa, tradução de poesia e a prática tradutória em geral, similarmente, suas obras literárias foram de grande importância para a literatura nacional, possibilitando que Britto ganhasse diversos prêmios literários ao longo de sua carreira — algo que reforça nossa visão de que ele é “quase certamente o maior poeta brasileiro em atividade” (GALINDO e COSTA, 2019, p. 09), e que a crítica literária valoriza sua produção e a qualidade desta. Quanto aos prêmios que ganhou durante sua carreira, são eles:

Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, pela obra *Macau*, concedido pela Portugal Telecom, em 9 de novembro de 2004; Prêmio Alceu Amoroso Lima - Poesia 2004, pela obra *Macau*, concedido pelo Centro Alceu Amoroso Lima Para a Liberdade e a Universidade Candido Mendes, em 9 de dezembro de 2004; Prêmio Alphonsus de Guimaraens na categoria Poesia, pela obra *Trovar claro*, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, em 22 de dezembro de 1997; e Prêmio Paulo Rónai na categoria Tradução de Autores Estrangeiros para o Português da obra *A mecânica das águas*, de E. L. Doctorow, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, em 20 de dezembro de 1995. (SCHAEFFER e COSTA, 2006, n.p.)

3.1. Paulo Heriques Britto como autor no Brasil (e fora dele)

A carreira de Paulo Henriques Britto como escritor se inicia antes da publicação de seu primeiro livro de poesia, *Liturgia da Matéria* (1982), no Brasil. Quando ainda era um menino, Britto teve contato com poesia durante o período de dois anos que morou nos Estados Unidos por conta do trabalho do pai, que era militar. Esse contato poético chegou por meio de uma professora que o apresentou Shakespeare, Walt Whitman e Emily Dickinson e ajudou a fomentar uma atração que ele sentia tanto pela escrita quanto pela leitura. Já adolescente e no Brasil, Britto era um leitor que admirava intensamente as obras de autores como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa e Drummond – personalidades que influenciam sua escrita e provocaram um fascínio pela “forma

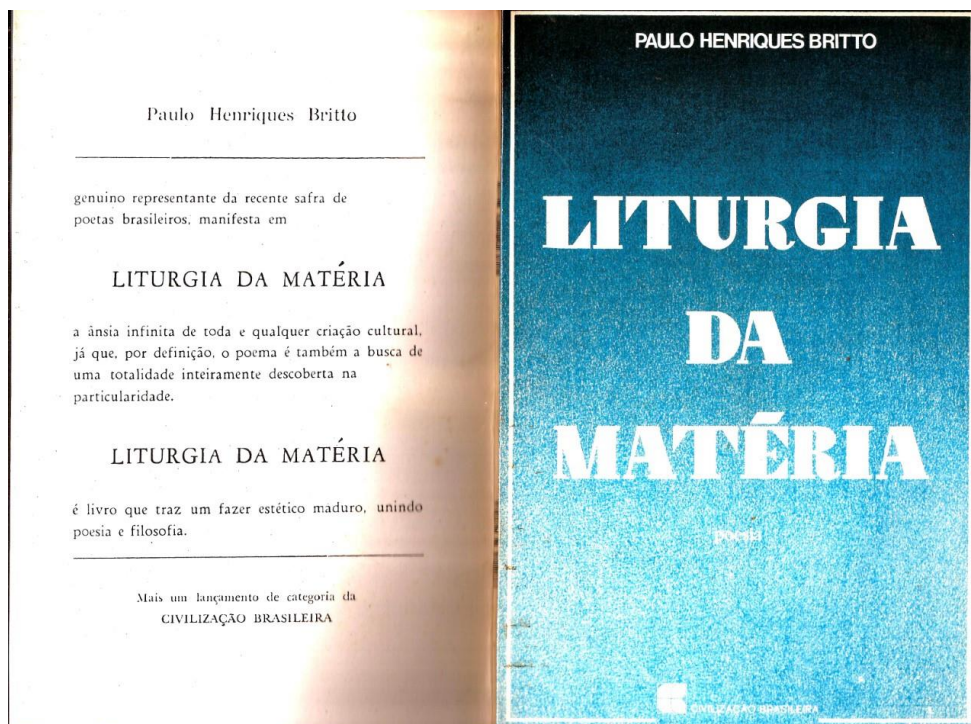
poética fixa, ou mais ou menos fixa, e linguagem coloquial”. (GALINDO e COSTA, 2019, p. 26)

Pensando em suas habilidades como escritor, é bem verdade que sua escrita é bastante singular por ocupar o que chamamos de entre-lugar na poesia brasileira contemporânea. Dessa forma, Britto sempre instigou a curiosidade dos críticos literários por sua maestria e conhecimento das formas tradicionais fixas e por subvertê-las de maneira que acaba criando novas formas poéticas a partir das fixas. Suas “técnicas e macetes” (GOMES, 2019), segundo suas próprias palavras, mostram que, em suas criações, não há abandono da forma fixa. Muito pelo contrário. Britto tem fascínio por ela, pois é a partir disso que se desenvolve seu processo criativo.

Esse é, por exemplo, o caso de Britto, cuja escolha pela “forma soneto”, recorrentemente feita, por si só já desencadeia múltiplas tensões. Agregasse a isso o fato de o poeta não somente trabalhar com a forma canônica estruturada em dois quartetos e dois tercetos, mas, na maioria das vezes, como já dito, solapa essa forma criando seus “sonetóides mancos”. “Dez sonetóides mancos” é o título de uma seção de poemas do livro *Macau* que traz todos os poemas estruturados em dois tercetos e dois dísticos. Há também a seção “Cinco sonetetos trágicos”, do livro *Tarde*, que rompe com a estrutura clássica por apresentar os poemas organizados em apenas um quarteto e um terceto. Na lógica desse raciocínio, está o “Sonetinho de verão”, do livro *Trovar claro*, que é formado por duas quintilhas e um quarteto. No último livro publicado, *Formas do nada*, encontramos a forma canonizada de quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. (ALENCAR, 2016, p. 121.)

Tendo dito isso, vamos à *Liturgia da matéria* (1982), sua primeira obra literária publicada.

Imagem 1 – Capa de quarta capa do livro *Liturgia da Matéria* (1982)



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Henriques Britto e cedido via e-mail.

É expressivo o fato de que, na quarta capa do livro, Britto é apresentado como “genuíno representante da recente safra de poetas brasileiros”, e a obra é entregue ao leitor como “livro que traz um fazer estético maduro, unindo poesia e filosofia”, como podemos observar na imagem acima. É interessante pensar também que Britto poderia ter iniciado sua carreira de escritor mais cedo, porém ele preferiu planejar o “momento certo” antes de realizar a publicação.

Eu sempre escrevi e dizia para os meus amigos que só publicaria quando tivesse 30 anos. Li uma crônica do Bandeira, que tenho até hoje. Acho genial, quando um bando de adolescentes vai à casa dele: “Não, não mostre isso para mim que já sei que é ruim. Mas não joguem fora, eu joguei fora e me arrependo. Guardem, mas não publiquem nada antes dos 20 anos”. Aí, eu pensei nisso e disse: “Vou esperar até os 30”. Quando eu fiz 30, as pessoas começaram a me pressionar. Comecei a organizar o livro, que acabou saindo aos 32 anos. (BRITTO, 2020, n.p.)

Em seguida, temos as publicações, também poéticas, de *Mínima Lírica* (1989) e *Trovar Claro* (1997), sendo este último o ganhador do prêmio Alphonsus Guimaraens. Após o lançamento dessas obras, teve início uma série de publicações premiadas e determinantes para consolidar de vez o nome de Britto na literatura contemporânea brasileira. Em um espaço de dez anos, foram publicados quatro

livros, sendo três deles publicados e premiados no Brasil, e um publicado, também premiado, nos Estados Unidos. São eles *Macau* (2003), livro de poesia e ganhador dos prêmios Portugal Telecom e Alceu Amoroso Lima (GALINDO e COSTA, 2019, p. 63); *Paraísos Artificiais*, seu primeiro livro de contos e ganhador do prêmio Jabuti; *Tarde* (2007) obra que também foi ganhadora do prêmio Alphonsus Guimaraens; e, pela editora estadunidense BOA Edition, Ltd., temos *The clean shirt of it: poems of Paulo Henriques Britto* (2007). Essa última contou com a tradução de Idra Novey, poeta e tradutora estadunidense que, inclusive, ganhou o *PEN Translation Fund Award* pelas suas traduções da poesia de Britto.

Após um curto intervalo, Britto retorna com uma antologia musical “com viés empírico” (PRETO, 2010) com o nome *Eu quero é botar meu bloco na rua* (2009), na qual analisa as canções de Sérgio Sampaio. No ano seguinte, ele lança outra antologia, mas desta vez poética, chamada *Claudia Roquette-Pinto* (2010) em que se propõe a analisar, com um olhar crítico, uma série de poemas dessa autora, além de divulgar no âmbito universitário “um dos mais importantes nomes da poesia brasileira surgidos a partir dos anos 80”. (BRITTO, 201-) Além disso, há também a publicação em Portugal, pela editora Ulisseia, de *Macau* (2010), livro que, devido ao sucesso que alcançou no Brasil, conseguiu ultrapassar as fronteiras de seu país natal.

Em seguida, aumentando o número de suas obras poéticas, publica *Formas do nada* (2012), que foi ganhador de dois prêmios literários: o Bravo! e o Bradesco Prime. No mesmo ano, Britto junta sua experiência prática e teórica do campo da tradução e lança um livro extremamente didático para os interessados na área intitulado *A tradução literária*, ganhador do prêmio Fundação Biblioteca Nacional.

Suas publicações mais recentes são duas obras poéticas: *En liten sol i flickan* (2014) na Suécia, que foi traduzida e selecionado por Márcia Sá Cavalcante Schuback e Magnus William-Olsson; *Nenhum mistério* (2018), que ainda hoje ocupa o top 120 de “literatura caribenha e latino-americana” na plataforma Amazon de venda de livros *online*. E quanto a este, podemos ressaltar que

O título do livro provém da tradução realizada por Britto do poema “One art” (2001) de Elizabeth Bishop, em que se lê, no primeiro verso: “A arte de perder não é nenhum mistério” (“The art of losing isn’t hard to master”). A tradução também se vincula a dois poemas do livro, de autoria de Britto: “Nenhuma arte” e “Nenhum mistério”. (DARIN e BARTOLOMEU, 2021, p. 05)

Em seguida, rodeada de expectativas, a coletânea de contos chamada *O Castiçal florentino* (2019) obteve uma recepção bastante calorosa por parte dos críticos devido ao espaço de tempo desde a primeira e única obra de contos publicada por Britto – *Paraísos Artificiais* (2004). Laura Eber (2021), por exemplo, crítica literária que escreve para a Folha de São Paulo, expressa sua opinião sobre a obra dizendo que “a precisão rítmica e semântica, as modulações quase milimétricas de tom são preocupações que valem para o tradutor, para o poeta e não menos para o contista. Só isso já explicaria o prazer de ler *O Castiçal Florentino*.”

Por fim, e, novamente alcançando outros territórios, temos *Por Ora. Poesia Reunida (1982-2018)* (2021), uma antologia poética lançada em Portugal com a direção literária de Jorge Reis-Sá, que, segundo a imprensa local, “oferece ao leitor uma visão abrangente da toda a produção lírica do brasileiro” (IMPRENSA NACIONAL, 2021, n.p.).

3.2. Paulo Henrique Britto, tradutor

Reconhecido por traduzir para a língua portuguesa respeitáveis poetas da língua inglesa como Emily Dickinson, Wallace Stevens, Elizabeth Bishop e Allan Ginsberg, fora, é claro, a grande lista de traduções de autores de obras ficcionais como Philip Roth, William Faulkner, George Orwell e Thomas Pynchon, para citar alguns, Paulo Henrique Britto, além disso, forma muitos novos tradutores para o mercado editorial no Brasil por meio de seus cursos ministrados na Pontifícia Universidade Católica do Rio. É também um dos profissionais com maior volume de obras traduzidas no Brasil, contando com mais de cem livros traduzidos. (GALINDO e COSTA, 2019)

É sabido que o par linguístico tradutório de Britto é o português-inglês, mas não deveríamos nos surpreender ao saber que, dentro das diversas obras já traduzidas e ou vertidas, há também produções no par linguístico português-latim. Ele já traduziu do latim para o português do Brasil poemas do escritor romano Catulo. Ao ser entrevistado pela Revista Continente e questionado sobre sua experiência tradutória, e habilidade com idiomas, Britto compartilha que

Não sou bom em línguas. As pessoas acham que eu sou bom em línguas porque falo inglês muito bem, mas não vale. Eu era garoto, aprendi, mas nem sou muito bom. Estudei um pouco de latim, já não lembro muito bem. Estudei francês, meu francês é péssimo. Leio espanhol e italiano mais ou menos. Mas não sou tão bom em línguas, não. (BRITTO, 2020, n.p.)

Defensor da ideia de que “a tradução certamente não é a mesma coisa que o original — e, no entanto, uma boa tradução tem que permitir ser lida *como se fosse o original*” (GALINDO e COSTA, 2019, p. 41), ele tem a preocupação de não só transmitir o conteúdo do original, mas também a sua literariedade. As traduções de poesia de Britto, por exemplo, são aclamadas devido a sua aptidão com as formas e com o vocabulário – com a língua de partida e de chegada. Em suas palavras, a tarefa de analisar uma poesia traduzida é “complexa e delicada” (BRITTO, 2017) pois, segundo ele

temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis — semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma boa parte deles. (BRITTO, 2017, n.p.)

Quando temos contato com as poesias traduzidas, ou autotraduzidas, de Britto, é surpreendente observar que ele, como tradutor, revela tamanha análise crítica – tanto em relação ao texto-fonte quanto ao texto-alvo – que consiga ser coerente com as diversas correspondências tradutórias presentes nas obras com que trabalha. Vejamos como exemplo a primeira estrofe do poema “The Burglar of Babylon”, de Elizabeth Bishop, e sua respectiva tradução “O Ladrão da Babilônia”, realizada por Britto (BISHOP, 2012, p. 264-265):

On the fair green hills of Rio There grows a fearful stain: The poor who come to Rio And can't go home again.	Nos morros verdes do Rio Há uma mancha a se espalhar: São os pobres que vêm pro Rio E não têm como voltar.
--	---

No ponto de vista formal, o que vemos no texto original é uma balada em sua maneira tradicional, isto é, ela apresenta e desenvolve uma história dramática. E o que observamos, na tradução, também são características da balada que estão

presentes no texto original, ou seja, há uma combinação e intercalação de rimas em ABAB, além de um jogo sonoro e linguístico bastante carioca – local onde se passa a história. A fim de exemplificarmos questões relacionadas aos efeitos poéticos, vejamos os dois primeiros versos dos poemas. Britto não só realizou o feito de manter a métrica original na tradução como também achou uma correspondência sonora da repetição dos fonemas /f/ e /s/, que aparecem em língua inglesa, para os fonemas em língua portuguesa /x/ e /s/, sendo o som /x/ mais enfatizado por leitores de determinadas regiões do Brasil, como o Rio de Janeiro, por exemplo.

Para que obtenha sucesso, Britto chama a atenção para alguns aspectos ao avaliar uma tradução:

[...] determinar quais os elementos formais e semânticos do original. Ao comparar cada um deles com sua contraparte na tradução, precisamos utilizar os conceitos antitéticos de “correspondência” e “perda”; quanto maior a correspondência entre um elemento do original e sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. Definimos esses conceitos a partir de uma visão de níveis de correspondência: quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. (BRITTO, 2017i, n.p.)

3.3. Paulo Henriques Britto como autotradutor e suas respectivas autotraduções poéticas

Tendo conhecido um pouco da biografia do poeta em questão, podemos seguir adiante e tentar compreender, ao discutir, a sua experiência autotradutória. Encontramos a seguinte declaração de Paulo H. Britto em um artigo que saiu na *Revista Philia&Filia*, com o tema “A Tradução Poética em Múltiplas Dimensões” (2013). Nela, Britto diz:

Quando, aos dezenove anos, fui estudar no estrangeiro, levei na minha bagagem as primeiras versões de alguns dos poemas que só viria a publicar mais de dez anos depois. Na intenção de mostrar alguns deles para meus colegas de faculdade na Califórnia, tentei traduzir para o inglês dois ou três deles — com não muito êxito, como era de se esperar, dada a minha prática inexistente como tradutor. Tive algumas experiências mais bem sucedidas quando, já de volta ao Brasil dois anos depois, passei para o português alguns contos que havia esboçado em inglês no estrangeiro; mas, nesse caso, eu estava insatisfeito com os textos originais, e utilizei a necessidade de traduzir como uma ocasião para fazer uma reescrita, por vezes, radical. (BRITTO, 2013, p. 60)

O que temos aqui é um testemunho que acaba corroborando o que apresentamos no capítulo 1 sobre as motivações, o exercício de reescrita e o aperfeiçoamento que a autotradução permite ao autor, além da questão da autonomia presente na vida desse autor-tradutor.

No entanto, apesar de a nossa visão atual ser clara quanto ao trabalho que Paulo Henriques Britto desenvolve ao verter ou traduzir suas próprias obras, durante uma entrevista concedida há dois anos para a Revista Continente, Britto preferiu não usar o termo “autotradução” para se referir à tarefa que executa ao transformar suas próprias obras para a língua inglesa, ou vice-versa. Hoje, com um pensamento mais meticuloso quanto à prática autotradutória, quando é perguntado sobre isso, ele prefere deixar claro que:

Chamo de tradução, porque é uma tradução mesmo. Não faço outro poema. Não caio naquela tentação de revisar drasticamente. Guardadas as diferenças de sempre, tento fazer o mesmo poema em outra língua. A ideia é essa. (BRITTO, 2020, n.p.)

Sua fala tem base na ideia de que uma tradução, ou melhor dizendo, uma boa tradução, é aquela que mais tenta se aproximar do texto original em relação a sua forma e ao conteúdo, e o mesmo se aplica à autotradução – não chamaremos de “tradução” apenas a fim de evitar confusões terminológicas.

Por certo, o que um leitor, consciente do encargo do tradutor por trás da obra, espera de um texto traduzido é não esbarrar com criações arbitrárias, nem mesmo encontrar casos de omissão e muito menos de adição ao texto original, porque, convenhamos, se o próprio autor quisesse adicionar ou retirar algo, assim ele teria feito. Além disso, o que um leitor, digamos, comum, espera, é ter a experiência de ler um texto traduzido sem a preocupação de ter que julgar se a obra com a qual ele está entrando em contato em sua língua materna foi de fato escrita pelo autor do original, porque, na verdade, ele quer acreditar que sim.

O exemplo mais óbvio é o que Jiří Levý apresenta em seu famoso livro sobre a tradução literária: se eu estou assistindo a uma representação teatral, por um lado eu sei que aquele homem no palco é um ator que vi recentemente num restaurante em Copacabana, mas ao mesmo tempo, e num outro plano, ele é Constantino, o personagem de Tchekhov que se suicida nos bastidores ao final do último ato. Ou seja: ele é e não é um russo que se suicida. Por um lado, eu aprecio o desempenho de um ator brasileiro que conheço bem, mas, por outro lado, eu me emociono quando compreendo que Constantino vai acabar se suicidando. Do mesmo modo, quando eu leio uma tradução brasileira de *A gaivota*, eu sei que estou lendo um texto em português, e ao mesmo tempo sei que estou lendo uma obra

de Tchekhov. A vida humana só é possível através dessa espécie de faz de conta, mais um exemplo de ficção útil. (GALINDO e COSTA, 2019, p. 41-42)

Assim como a visão de Britto (2020) se modificou quanto ao seu encargo autotradutório, a partir deste momento, é interessante discutir e pensar que autotradutores, diversas vezes, podem possuir pontos de vista distintos sobre a atribuição de suas tarefas e no que elas consistem. Raymond Federman, por exemplo, um romancista, poeta e tradutor nascido na França e que trabalhava com o par linguístico francês-inglês, partia do princípio que

os autotradutores deveriam poder tomar mais liberdades com suas próprias obras, principalmente porque elas lhes pertencem. O ato de autotradução, mais que o da tradução comum, não só aumenta, enriquece e até embeleza o texto original, mas também permite que o escritor corrija seus erros iniciais.²⁰ (ANSELMINI, 2012, p. 21, tradução nossa)

E por conta disso, Federman (1993), ao contrário de Britto, já não tinha a certeza de que o que ele fazia, ao autotraduzir seus textos, era de fato uma tradução, devido ao tamanho das modificações e alterações que sempre estava disposto a fazer, caso fosse necessário. Nesse sentido, o segundo texto poderia ficar muito distante, ou até mesmo ser considerado uma continuação, do primeiro.

Continuando, agora podemos chegar a um ponto da nossa análise que se refere a uma questão muito debatida por tradutores, leitores de textos traduzidos e pesquisadores da área, que é a fidelidade à obra original durante e após o processo tradutório. Primeiro, é preciso entender que, quando temos uma relação entre texto-fonte e texto-alvo, o que é possível estabelecer é um vínculo que permita uma certa “correspondência” (BRITTO, 2020, p. 19) entre os textos. Ou seja, em vez de usar o termo “equivalência”, que já ficou datado nos estudos da tradução por sua proposta ilusória e reforçar a questão da fidelidade, devemos pensar em correspondências textuais para que fique claro “que traduzir não é uma operação realizada sobre *sentenças*, estruturas linguísticas, mas sobre *textos*, que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais” (BRITTO, 2020, p. 19-20). Ou seja, é de extrema relevância pensar no contexto geral, além da cultura em que o texto-fonte e o texto-alvo estão inseridos. Trata-se, portanto, de diversos fatores tanto intratextuais como extratextuais. (NORD, 2016, p. 74)

²⁰ O trecho correspondente, no original, é: “For him self-translators should be allowed to take more liberties with their own works mainly because they belong to them. The act of self-translation, rather than that of ordinary translation, not only augments, enriches, and even embellishes the original text, it also allows the writer to correct its initial errors.”

Vejamos o que o próprio Britto diz sobre a questão da fidelidade:

Minha argumentação é essencialmente a mesma que foi desenvolvida antes. Não há como negar que é impossível que uma tradução seja absolutamente fiel a um original, por todos os motivos enumerados pelos tradutores: um mesmo original pode dar margem a uma multiplicidade de leituras diferentes, sem que tenhamos um meio de determinar de modo absolutamente inquestionável qual delas seria a correta; o idioma do original e o da tradução não são sistemas perfeitamente equivalentes, de modo que nem tudo que se diz num pode ser dito exatamente do mesmo modo no outro; [...] Ou seja: não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e incontestada. (BRITTO, 2020, p. 36-37)

Diante disso, estamos dispostos agora a buscar entender como Britto, juntamente atrelado com sua prática tradutória e com seu ponto de vista como autor-tradutor, é conduzido por determinadas motivações para justificar suas escolhas autotradutórias. A base teórica que utilizaremos para analisar os poemas autotraduzidos por Britto tem fundamentação na pesquisa feita por Simona Anselmi, professora de Língua Inglesa e Tradução da Universidade Católica do Sagrado Coração, em Milão. Em sua obra intitulada *On Self-translation: an exploration in self-translator's teloi and strategies* (2012), ela divide as motivações autotradutórias em quatro macro categorias a fim de nos ajudar a entender o *telos*, isto é, a finalidade e o objetivo, por trás dessa atividade. Tudo isso se baseia no fato de que, quando um autor(tradutor) opta pela autotradução, ele fixa um alvo em mente para o qual se direciona ansiando atingi-lo. Tal alvo seria a intenção por trás do propósito que seu texto de chegada, ou seja, o texto autotraduzido, teria.

De acordo com os teóricos e pesquisadores da tradução Andrew Chesterman e Mona Baker (2008, p. 17), “o *telos* é uma motivação ideológica do tradutor para trabalhar como tradutor, seja geralmente como carreira ou em alguma tarefa específica, talvez escolhida”.²¹ Em outras palavras, é preciso entender o que leva alguém a executar determinada tarefa para que possamos entender aquele que a realiza. Ante o exposto, vamos às categorias criadas por Anselmi (2012) para classificar as razões que os autotradutores literários podem defender/ seguir.

A primeira delas é a de “autores que se autotraduzem por motivos editoriais”²² (ANSELM, 2012, p. 35). Não é incomum descobrir intercorrências entre a relação do autor e do tradutor, ou do autor e do revisor. Diante disso, alguns escritores recorrem à autotradução para não correr riscos de ter sua obra alterada sem o seu

²¹ O trecho correspondente, no original, é: The *telos* is a "translator's ideological motivation for working as a translator, either generally as a career or on some specific, perhaps chosen, assignment."

²² O trecho correspondente, no original, é: Authors self-translating for editorial reasons.

consentimento para uma língua estrangeira. O caso mais famoso, segundo Hersant (2017, p. 93), talvez seja de Milan Kundera, um escritor tcheco que foi exilado na França e que “descobriu muito tarde, em um certo dia, que o público francês tinha uma imagem distorcida de seu trabalho porque o tradutor do *La Plaisanterie* teria “introduzido cerca de uma centena (sim!) de metáforas de embelezamento [...]”²³ a sua obra.

Anselmi (2012) analisa o mesmo caso de Kundera, por exemplo, mas já pensando que esse pode ter sido um dos motivos que o levou a começar a se autotraduzir, isto é, ele teria estado em busca de uma certa certificação da qualidade de seu trabalho em outros países e culturas. “Na opinião de Kundera, a autotradução é um meio que os autores têm à sua disposição para garantir que seus desejos estéticos sejam respeitados e suas obras protegidas da *infidelidade* dos tradutores²⁴”. (ANSELMÍ, 2012, p. 18, grifo meu) É importante deixar claro aqui que Kundera tinha em mente uma ideia fixa, e um tanto tradicional, sobre a indispensabilidade da equivalência. A autotradução, neste caso, funcionaria como um passe, um selo de aprovação e veracidade que apenas o autor do original pode conceder ao traduzir ou co-traduzir um texto.

No entanto, os pretextos autotradutórios não se resumem a esses mencionados com base na experiência de Kundera; há também autores que optam por traduzir suas próprias obras por conta de uma interação editorial que acontece fora do escopo inicial que havia sido estabelecido para o local em que suas obras circulassem, gerando, conseqüentemente, um desejo por alcançar e se consolidar nesse novo campo-alvo literário que fica fora das demarcações de sua localidade. Vejamos a própria experiência de Britto (2018) quanto a isso compartilhada em uma revista virtual:

Durante muito tempo, achei que seria impossível me traduzir sem cair na tentação de reescrever meus poemas de modo radical. Só comecei a me autotraduzir de uns dez anos para cá. Isso começou quando Idra Novey, uma jovem poeta de Nova York, resolveu editar nos EUA uma antologia de poemas meus, traduzidos por ela. Passamos um bom tempo trocando *e-mails*, eu respondendo perguntas dela, dando sugestões e toques, e, à medida que as traduções iam ficando prontas, eu dizia a mim mesmo: mas

²³ O trecho correspondente, no original, é: “who discovered quite late in the day that the French public had a distorted image of his work because of the translator of *La Plaisanterie* having ‘introduced around a hundred (yes!) embellishing metaphors [...]’”.

²⁴ O trecho correspondente, no original, é: “In Kundera’s view, self-translation is a means authors have at their disposal to ensure their aesthetic wishes are respected and their works protected from the infidelity of translators.”

não, não é assim que eu faria. Claro que houve uma hora em que a ficha caiu, e pensei: a tradução é dela, ela é que vai escolher as soluções que ela achar melhores. Mas isso me deu vontade de me traduzir, escolher alguns poemas que ela havia deixado de fora e vertê-los para o inglês, e também traduzir para o português poemas que eu havia escrito em inglês — não, acho que foi o contrário, creio que comecei me traduzindo do inglês para o português. O primeiro, se não me engano, foi o soneto simétrico “Surprised by what?”, que eu queria que fosse lido pelas pessoas para quem costumava mostrar meus poemas, só que algumas delas não liam inglês bem. Mas sem o trabalho na antologia da Idra talvez, eu não tivesse tentado fazer isso nunca. (BRITTO, 2018, n.p.)

Esse relato confirma as “linhas de força e fratura”²⁵, mencionadas por Hersant (2017, p. 91), entre o tradutor e o autor, quando se refere às tentativas de uma tradução feita a quatro mãos. De forma curiosa, essa tradução colaborativa foi, posteriormente, a responsável pelo desejo do próprio autor de se autotraduzir. Com isso, podemos relacionar, de certa forma, ao caso de Kundera, mas não no sentido de que Britto estava receoso de ter seus poemas distorcidos, mas sim, de, como discutimos no capítulo 1, Britto ter autonomia e total controle sobre os rumos que sua poesia poderia ter, literária e esteticamente falando, na língua inglesa.

A segunda categoria tem o título de “autores que se autotraduzem por motivos poéticos”²⁶ (ANSELMÍ, 2012, p. 41), e isso porque “para muitos autores, o ato da autotradução está indissolúvelmente relacionado ao da escrita”²⁷ (ANSELMÍ, 2012, p. 41). Escritores bilíngues, muitas vezes, se sentem aprisionados dentro de sua língua materna quando se trata de criações literárias e preferem produzir seus trabalhos em uma segunda língua, ou língua estrangeira, que não carregue o mesmo peso cultural/semântico/social de seu idioma materno.

Anselmi (2012, p. 42) inclusive discute o caso do escritor irlandês Samuel Beckett que preferia, na verdade, escrever seus romances e peças na língua francesa. Ela afirma ainda que “escrever em uma língua que não seja a ‘mãe’ coloca Beckett fora da segurança da familiaridade linguística e o salva de qualquer automatismo semântico.”²⁸ (ANSELMÍ, 2012, p. 42)

Aparentemente, para alguns autores, como Britto (2018), produzir o original em uma língua estrangeira soa mais libertador e fluido. Vejamos seu comentário

²⁵ O trecho correspondente, no original, é: “lines of force and fracture.”

²⁶ O trecho correspondente, no original, é: “Authors self-translating for poetic reasons.”

²⁷ O trecho correspondente, no original, é: “for many authors the act of self-translation is indissolubly related to that of writing”.

²⁸ O trecho correspondente, no original, é: “writing in a tongue that is not “mother” places Beckett outside the security of linguistic familiarity and saves him from any semantic automatism.”

sobre esse assunto durante uma entrevista concedida à revista *Cândido*, disponível virtualmente:

Quando você aprende uma língua estrangeira, descobre que não é exatamente a mesma pessoa nas duas línguas. Como aprendi inglês muito cedo, tinha 10 anos mais ou menos, virou uma coisa que não chega a ser uma segunda língua nativa, mas também não é apenas uma língua estrangeira. Quando vou para lá, posso trocar uma chave na cabeça e pensar na outra língua. É uma coisa muito esquisita. Cada vez mais difícil, porque agora eu falo muito pouco. Quando era mais jovem, era muito fácil trocar a chave. No meu primeiro livro, *Liturgia da matéria*, tem muitos poemas que eu só escrevi em inglês porque em português, sei lá, me sentia desprotegido. Em inglês eu me sentia mais distanciado. É uma coisa engraçada. O ponto de partida do poema é uma coisa do inglês, é um ritmo do inglês, um poeta que eu estou traduzindo ou lendo. E aí acaba que o poema sai em inglês. Às vezes eu traduzo para o português, ou vice-versa. E tento fazer uma tradução, tradução mesmo. Tento não refazer o poema, mas fazer o mesmo poema em outra língua. É um exercício de que gosto muito. (BRITTO, 2018, n.p.)

A terceira categoria tem por foco os “autores que se autotraduzem por motivos ideológicos”²⁹, e agora podemos localizar nossa discussão, a fim de um entendimento mais claro, naqueles autotradutores que vivem em uma localidade com mais de uma língua oficial. Ou seja, quando o idioma nativo e o que foi imposto por meio da colonização não sustentam uma equidade de poder linguístico. A consequência mais comum é a de que o autor/tradutor decide se autotraduzir por conta de um viés ideológico (ANSELMÍ, 2012, p. 45).

Um tipo de autotradutor que se encaixa nessas razões ideológicas é aquele, por exemplo, que vive em um território que está sendo colonizado ou que já foi colonizado. Com o intuito de fazer com que seus trabalhos “sobreviva(m)” e saiam das fronteiras de sua localidade, ele precisa escrever na língua que lhe foi imposta pelos colonizadores. Paul (2007 p. 36) apresenta o caso do autor indiano Rabindranath Tagore e diz que “[...] um escritor que escreve em um idioma indiano está fadado a ser desconhecido do resto do mundo, independentemente de suas realizações literárias, a menos que seja traduzido para um idioma importante.”³⁰

Dialogando com esse exemplo de Tagore, Elena Bandín (2004) aborda a autotradução em um contexto pós-colonialista em seu artigo intitulado “The role of self-translation in the decolonisation process of African countries”³¹, expondo que a

²⁹ O trecho correspondente, no original, é: “Authors self-translating for ideological reasons”.

³⁰ O trecho correspondente, no original, é: “a writer who writes in an Indian language is fated to be unknown to the rest of the world irrespective of his literary accomplishments, unless he is translated into a major language.”

³¹ Disponível em: <<https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHFFilologia/article/view/2661>>

autotradução pode criar conflitos em uma literatura nacional. A pesquisadora (BANDÍN, 2004, p.39) destaca que a simples decisão de um autor africano escolher a língua em que irá escrever já se torna uma questão de conflito, pois, ao optar por produzir, ou reproduzir, suas obras na língua que lhe foi imposta, o escritor, segundo a visão dos teóricos pós-colonialistas, acaba colocando em questionamento sua identidade enquanto escritor africano.

A questão tem sido amplamente discutida no campo da filosofia da linguagem, bem como na teoria pós-colonial. De uma perspectiva pós-colonialista, a escolha da linguagem é determinante, pois está relacionada a questões de identidade, nacionalismo e discurso (anti)colonialista, entre outros. Nos países africanos, a língua não tem sido apenas uma arma para impor a cultura ocidental, mas também uma arma para resistir a ela. Como a autotradução implica uma dupla escolha de língua(s), ela deve ser uma preocupação relevante para a teoria pós-colonial.³² (BANDÍN, 2004, p. 39, tradução nossa)

Seguindo em nossa discussão, é bem verdade que tentar encontrar um tradutor disposto a trabalhar com uma língua não hegemônica acaba sendo difícil; por conseguinte, os próprios autores precisam se encarregar da tarefa tradutória. Apesar de esse não ter sido o motivo de Britto, nosso objeto de estudo, ter decidido se autotraduzir, não podemos negar o fato de que há uma grande probabilidade de que seus poemas, tanto os traduzidos pela tradutora estadunidense quanto os traduzidos por ele mesmo, possam ter alcançado mais leitores que leem em língua inglesa, aumentando assim sua visibilidade também fora do Brasil, mais especificamente nos Estados Unidos. Sua decisão de escrever em língua inglesa, no entanto, não se deu pelo fato de o idioma ter lhe sido imposto colonialmente como no exemplo do parágrafo anterior, mas sim por ele ter sido exposto à língua desde criança quando morou por algumas temporadas nos Estados Unidos, chegando a considerá-la uma possível “segunda língua nativa” (BRITTO, 2018, n.p.), e não um idioma estrangeiro.

Agora, de forma breve, e de certa forma relacionado ao exemplo anterior, temos um tipo de autotradutor que é aquele que vem de “culturas minoritárias³³” (ANSELM, 2012, p. 51), isto é, não hegemônicas: “Para muitos escritores

³² O trecho correspondente, no original, é: “The question has been thoroughly discussed in the field of the philosophy of language as well as in postcolonial theory. From a postcolonialist perspective, the election of language is determinant since it is related to questions of identity, nationalism and (anti)colonial discourse among others. In African countries language has been not only a weapon to impose Western culture but also a weapon to resist it. As self-translation implies a dual choice of language(s) it should be a relevant concern for postcolonial theory.”

³³ O trecho correspondente, no original, é: “minor cultures”.

minoritários, traduzir seu trabalho é um ato natural, que lhes permite serem lidos por um grande público sem desistir de escrever na língua menor, o que é, para a maioria deles, uma condição essencial [...] ³⁴ (ANSELMÍ, 2012, p.52, tradução nossa). Por essa razão – e seguindo o interesse de nossa pesquisa, com foco principalmente no Brasil, país cuja cultura não é considerada dominante –, autotradutores têm a opção de não depender de outros tradutores para que suas obras ultrapassem os limites de suas fronteiras. Além disso, nossa literatura brasileira traduzida, aquela na qual Paulo Henriques Britto se encaixa, recebe incentivos governamentais para que seja propagada no mundo. O “Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros” (GOV.BR, 2022, n.p.) é um exemplo disso e “consiste em editais voltados para editoras, instituições e tradutores estrangeiros com o objetivo de promover livros e autores brasileiros no exterior”. No entanto, vale ressaltar que ainda que o programa permaneça desde 1993 e já tenha traduzido “cerca de 900 títulos em diferentes países” ele tem sempre sofrido com as “variações orçamentárias” (LINDOSO, 2017, n.p.). Algo que acaba não resolvendo a questão da (pouca) quantidade de literatura brasileira traduzida circulando fora do Brasil.

Por fim, temos o quinto e último motivo, quando “autores se autotraduzem por motivos econômicos e comerciais”³⁵ (ANSELMÍ, 2012, p. 53). Temos que esclarecer que esse talvez não seja um motivo de força maior, comparado a outros anteriormente mencionados, apesar de Anselmi (2012, p. 54) afirmar que uma das finalidades que autores podem ter em mente enquanto traduzem seus trabalhos é a possibilidade de ganhar algum prêmio literário de grande prestígio. Todavia, cremos que, como é sabido que a lista dos autores que concorrem a um prêmio é bastante seleta, poucos são os escritores que se sujeitariam a desempenhar a tarefa autotradutória somente almejando uma possível premiação. O próprio Paulo Henriques Britto, por exemplo, quando ganhou o prêmio Oceanos com o livro Macau (2003) – antes chamado de Portugal Telecom –, foi chamado pela Folha de São Paulo (2004) de “zebra”, “azarão entre os finalistas” e “um dos autores menos conhecidos” dos que concorriam, mesmo já sendo considerado um poeta proeminente no âmbito literário brasileiro.

³⁴ O trecho correspondente, no original, é: “For many minority writers translating their work is a natural act, which allows them to be read by a wide audience without giving up writing in the minor language, which is for most of them an essential condition [...]”

³⁵ O trecho correspondente, no original, é: “Authors self-translating for economic or commercial reasons”.

Sendo assim, reconhecemos que Britto talvez se encaixe, de uma forma ou de outra, nas macro categorias apresentadas por Anselmi (2012), possivelmente com menos intensidade na última mencionada no parágrafo acima, por ser muito específica. De fato, as categorias apresentadas levam em consideração tanto as circunstâncias nas quais o autor/ tradutor pode estar inserido quanto suas próprias motivações pessoais. Em suma, Britto é um escritor-tradutor bilíngue, que já esteve em contexto de migração e hoje oscila, em sua produção autotradutória, entre o uso de sua língua materna e sua “segunda língua” (BRITTO, 2018, n.p.), o inglês, de acordo com seus objetivos e com o cenário literário no qual está inserido.

4 ANÁLISE

Iniciaremos nosso capítulo de análises com a opinião que Britto (2017, p. 226) expressa em seu artigo “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. Nele, o autor esclarece que há uma necessidade de estabelecer alguns critérios para fazermos uma avaliação de uma tradução poética de forma não-arbitrária e a mais precisa possível. Tais critérios esses vão desde a forma, com todos os seus elementos fonéticos e rítmicos, ao conteúdo e suas questões semânticas.

Em um ciclo de palestras na instituição Casa das Rosas, em São Paulo, Britto (2013), ao dar a resposta para a pergunta “o que é poesia?”, manifestou seu ponto de vista em relação a como a tradução, e especificamente a tradução de poesia, é muitas vezes julgada baseada em parâmetros que não fazem sentido devido à tamanha complexidade de dois sistemas linguísticos diferentes. Ou seja, quando estamos diante de um trabalho em que deve ser feito um movimento de transferência textual de uma língua para outra, as perdas semânticas são inevitáveis por, justamente, estarmos diante de duas línguas diferentes. A tarefa de achar correspondências que sejam similares demanda grande pesquisa e conhecimento da cultura e língua – tanto da de chegada quanto da de partida.

Em seu comentário, Britto (2013) deixa claro que um tradutor deve saber que seu papel deve ser o de se aproximar o máximo possível do texto original ao produzir o de chegada, mas sempre levando em consideração que não existe perfeição e que as barreiras linguísticas serão limitadoras, de uma forma ou de outra, em sua ocupação.

Vejamos o que Paulo Henriques Britto diz durante sua palestra no evento.

Se você acha que o fato de não conseguir fazer uma tradução perfeita significa que traduzir é impossível, então esse mesmo raciocínio deve ser aplicado aos outros fazeres humanos. Vou dar o exemplo que sempre dou. A medicina. É possível você manter o sujeito absolutamente saudável pela eternidade? Não. Ele vai adoecer e morrer. Então a medicina não existe? É um fracasso? Um engodo? E aí eu levanto a pergunta que sempre levanto nesses contextos. Por que é que se exige só a perfeição da tradução? [...] Na tradução o sujeito acha em um catatau de 200 páginas uma bobagem. Sempre tem uma bobagem. E fala “está vendo? Essa tradução é uma porcaria.” Ou se um cara traduz um poeta e falam “ele não conseguiu manter aquela mesma riqueza de imagens visuais”. Se é um tradutor do inglês-português, ele não vai conseguir mesmo. [...] Se o poeta está

trabalhando basicamente com vocabulário sonoro e visual do inglês, a tradução vai ter perdas.³⁶ (BRITTO, 2013, n.p.)

Isso se faz relevante em nossa discussão, tendo em vista que, muitas vezes, dentro ou fora do âmbito acadêmico, o que observamos são discussões que levam em consideração apenas o produto final, isto é, o livro já traduzido. Ainda existe a falta de um entendimento mais significativo das pesquisas, do esforço linguístico e estilístico e do papel do tradutor em si para que esses tipos de julgamentos sem justificativas não se perpetuem.

E acessando agora o campo da autotradução, podemos pensar que o fato de um autotradutor conseguir realizar tal prática implica que ele tenha um bom gerenciamento de seu bilinguismo, isto é, dominar os idiomas de que se ocupa, e de seu biculturalismo, que se manifesta no conhecimento aprofundado e consistente das duas culturas com as quais trabalha.

Diferenças significativas entre a tradução literária e a literatura pós-colonial são óbvias e devem ser abordadas desde o início. A principal diferença é que, ao contrário dos tradutores, os escritores pós-coloniais não estão transpondo um texto. Como pano de fundo de suas obras literárias, eles estão transpondo uma cultura - a ser entendida como uma língua, um sistema cognitivo, uma literatura (composta de um sistema de textos, gêneros, tipos de contos, etc.), uma cultura material, um sistema social e uma estrutura legal, uma história, etc.³⁷ (BASSNETT e TRIVEDI, p. 20, 1999, tradução nossa)

Iniciaremos agora nossa análise dos pares de poemas autotraduzidos por Paulo Henrique Britto, e se faz necessário comentar que o presente estudo, e conseqüentemente o presente trabalho como um todo, só foram possíveis após nossa compilação dos poemas publicados e a colaboração do próprio autor/ tradutor ao ceder alguns trechos inéditos de um poema. Tal compilação exigiu que investigássemos diversos livros de Britto, folheando página por página, a fim de encontrar os poemas autotraduzidos, uma vez que eles não foram publicados de forma espelhada e nem, na maioria das vezes, possuíam o mesmo título – aliás, por diversas vezes, alguns poemas sequer tinham títulos.

³⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-yHyrLxEtAI&list=LL&index=69&t=5090s>>. Acesso em: 11 jul. 2021.

³⁷ O trecho correspondente, no original, é: "Significant differences between literary translation and post-colonial literature are obvious and should be addressed from the outset. The primary difference is that, unlike translators, post-colonial writers are not transposing a text. As background to their literary works, they are transposing a culture – to be understood as a language, a cognitive system, a literature (comprised of a system of texts, genres, tale types, and so on), a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth."

Queremos justificar que não usaremos unicamente como base o método de análise proposto por Paulo Henriques Britto em seu artigo “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (2017), pelo simples fato de que “o método proposto é ainda um esboço, em que muitos detalhes ainda precisam ser elaborados.” (BRITTO, 2017, p. 238), segundo as palavras do próprio autor.

No entanto, nossa proposta aqui será de fazer os estudos dos poemas cotejando os pares, buscando focar no momento da publicação, além de, no que difere e se assemelha em relação à forma do poema original e a do traduzido, quando se trata de fonemas e ritmo e, por fim, refletir sobre a semântica e em como ela foi (ou não) correspondida no segundo texto produzido/ traduzido pelo autor; quais foram os ganhos e perdas notáveis na autotradução. Vejamos o primeiro par de poemas:

4.1. “Sonetinho de verão” e “Summer Sonettino”

<p>“Sonetinho de verão” (<i>Trovar claro</i>, 1997, p. 81)</p> <p>Traído pelas palavras. O mundo não tem conserto. Meu coração se agoniza. Minha alma se escalavra. Meu corpo não liga não.</p> <p>A ideia resiste ao verso, o verso recusa a rima, a rima afronta a razão e a razão desatina. Desejo manda lembranças.</p> <p>O poema não deu certo. A vida não deu em nada. Não há deus. Não há esperança. Amanhã deve dar praia.</p>	<p>“Summer Sonettino” (<i>Tarde</i>, 2007, p. 48)</p> <p>Seduced and betrayed by words. The world is hopeless mess. My heart is bruised and hurt. My soul can’t bear such treason. My body couldn’t care less.</p> <p>My thoughts won’t go into verse, my verse refuses to rhyme, my rhymes are adverse to reason, and reason’s deserted my mind. Lust is in full season.</p> <p>My poetry is on the ropes. My life isn’t any better. There is no god. No hope. Hmm. Great beach weather.</p>
---	---

O primeiro poema foi publicado em 1997 em *Trovar claro*, a terceira obra publicada pelo autor, e possui como uma das temáticas centrais a metalinguagem; ou seja, nesse livro “[...] o poeta testemunha o seu próprio ofício enquanto o executa

[...]” (PESSÔA, 2009, p. 15). Augusto Massi, também poeta, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, foi o responsável por “apadrinhar” Britto nessa publicação e escreveu na orelha da capa sobre o que *Trovar claro* (1997) traz e o que o leitor pode esperar ao lê-lo.

Trovar claro resulta de uma decantada experiência poética. A presença ostensiva do discurso metalinguístico opera no polo da criação e no da crítica, penetrando fundo na consciência do sujeito. Penso que suas motivações são românticas e suas razões, modernas. Instaure-se dentro da tradição lírica recente, da qual seus poemas destoam em argumentos, extensão e complexidade, uma tensão notável: quando mais claro, mais crítico. (MASSI, 1997, Orelha do livro)

O segundo poema, isto é, o autotraduzido, que iremos analisar, só foi publicado dez anos depois no livro *Tarde* (2007). De forma geral, o que podemos encontrar ao ler os poemas ali reunidos é uma manifestação do eu-lírico sentimentalista que ao mesmo tempo tenta dialogar com a tradição, e em “Summer Sonettino” não é diferente.

O lirismo de *Tarde*, ao mesmo tempo em que reconhece os limites da linguagem, dá conta dos limites da existência. O poema de abertura do livro, “Op. Cit., pp. 164-165”, e o segundo, “Matinal”, espécie de prefácios ao livro; os posfácios poéticos que incluem os seis poemas da seção “Crepuscular” e o poema “Epílogo”, último do livro, anunciam a urgência do sujeito lírico em “expressar-se uma subjetividade/ numa personalíssima voz lírica” (ALENCAR, 2016, p. 73)

Tendo discutido brevemente o contexto geral das duas obras literárias, investiguemos a forma. Ao olhar de maneira atenta para o título dos poemas, percebemos que Britto já indica ao leitor o que esperar quanto à estrutura poética e ao tamanho curto dos versos. A disposição deste último, no entanto, não segue o convencional soneto italiano de dois quartetos e dois tercetos. Apesar de “Sonetinho de verão” e “Summer Sonettino” terem quatorze versos, assim como o soneto tradicional, a distribuição deles se dá em duas quintilhas e um quarteto. Quanto às rimas, há uma forte reiteração vocálica presente no poema original que também é correspondida no texto autotraduzido. Vejamos:

<p>“Sonetinho de verão” (<i>Trovar claro</i>, 1997, p. 81)</p> <p>Traído pelas palavras. O mundo não tem conserto. Meu coração se agoniza. Minha alma se escraviza. Meu corpo não liga não.</p> <p>A ideia resiste ao verso, o verso recusa a rima, a rima afronta a razão e a razão desatina. Desejo manda lembranças.</p> <p>O poema não deu certo. A vida não deu em nada. Não há deus. Não há esperança. Amanhã deve dar praia.</p>	<p>“Summer Sonettino” (<i>Tarde</i>, 2007, p. 48)</p> <p>Seduced and betrayed by words. The world is hopeless mess. My heart is bruised and hurt. My soul can't bear such treason. My body couldn't care less.</p> <p>My thoughts won't go into verse, my verse refuses to rhyme, my rhymes are adverse to reason, and reason's deserted my mind. Lust is in full season.</p> <p>My poetry is on the ropes. My life isn't any better. There is no god. No hope. Hmm. Great beach weather.</p>
---	---

O destaque feito acima serve para exemplificar a riqueza vocálica dos poemas. Devemos admitir que não foram apontadas todas as reiterações vocálicas, mas achamos pertinente evidenciar aquelas que possuem uma marca maior nos dois poemas. Em “Sonetinho de verão”, por exemplo, há um contraste muito evidente entre vogais abertas (representadas pela vogal /a/) e fechadas, ou semi-fechadas, (representadas pelas vogais “o” e “u”, e pelos encontros vocálicos “eu” e “ão”) ao longo do poema.

É importante ressaltar que há um certo tom subjetivo nesse tipo de análise por existirem variações de leituras dependendo da região do país em que o falante reside. Analisemos a palavra “resiste” no sexto verso. Há, por exemplo, pelo menos duas possibilidades de pronunciar a vogal “e” no final da palavra: /ê/ como os curitibanos e /i/ como os cariocas.

Nesse cenário, ao cotejarmos o primeiro poema com “Summer Sonettino”, vemos que o autotradutor se preocupou em encontrar palavras em língua inglesa em que os lugares de articulação das vogais também oscilassem entre aberta (como o caso de “my”), semi-fechada (como em “care”) e fechada (como em “body”). Britto não só elaborou isso, como também fez modificações visíveis no campo da semântica a fim de tentar manter a correspondência vocálica presente no original. A adição da palavra “seduced” no primeiro verso, pode soar, aparentemente, apenas

um experimento criativo da parte do poeta, quando na verdade, é uma clara tentativa de manter a métrica do original.

Outro ponto é a clara substituição dos artigos definidos, pelo *adjective pronoun* “my” em inglês. Novamente, essa escolha não foi arbitrária e se mostrou uma opção viável para não perder o timbre da vogal aberta “a” presente no texto original. Por fim, notamos também a adição da onomatopeia “Hmm” no texto traduzido para substituir o tom de dúvida que a palavra “deve” demonstrava no original.

O próximo par de poemas que iremos investigar possuem o mesmo nome “Bonbonnière”. O primeiro a ser publicado foi, assim como no poema acima, no livro *Trovar Claro* em 1997. Sua versão em língua inglesa, porém, foi publicada em 2007 em uma antologia organizada pela poeta e tradutora estadunidense Idra Novey chamada *The Clean Shirt of It: poems by Paulo Henriques Britto* (2007). O motivo de termos selecionado esse par de poemas dá-se pelo fato de que, ao ser perguntada via *e-mail* como ocorreu o interesse e a seleção dos poemas de Britto traduzidos por ela, obtivemos como resposta:

Ele deu excelentes conselhos e sugestões, e foi definitivamente um trabalho colaborativo. Britto havia traduzido cerca de cem livros quando eu o abordei sobre a tradução de seus poemas. Eu tinha vinte e quatro anos, e foi o meu primeiro projeto de tradução completa. Britto foi incrivelmente generoso com seu tempo e muito perspicaz sobre a tradução, e o que ele compartilhou comigo sobre as influências em seus poemas moldou muitas das escolhas dos poemas. (NOVEY, *e-mail*, 10/05/2022, tradução nossa)³⁸

No entanto, quando notamos que o trecho de número três na tradução de Novey havia sido omitido e não estava em “conformidade” com o original, decidimos investigar para saber se teria sido uma decisão conjunta entre o poeta e a tradutora – como é de costume ocorrer em traduções colaborativas – ou se foi uma escolha dela. Novey (*e-mail*, 10/05/2022, tradução nossa), porém, respondeu que “não me lembro o que aconteceu com *Trovar Claro*. Foi há vinte anos e desde então traduzi

³⁸ O trecho correspondente, no original, é: “He gave excellent advice and suggestions and it definitely was a collaborative work. Britto had translated close to a hundred books when I approached him about translating his poems. I was twenty-four and it was my first full-length translation project. Britto was incredibly generous with his time and so insightful about translation and what he shared with me about the influences on his poems shaped many of the choices in the poems.”

vários outros livros, além de publicar três romances meus e vários livros de poemas!”³⁹

Julgamos igualmente pertinente consultar Paulo Henriques Britto uma vez que ele acompanhou de perto o processo tradutório da antologia. Britto não só foi seguro ao nos fornecer uma resposta dizendo que “A decisão de omitir um dos poemas do grupo foi da própria Idra. Ela não deu nenhuma justificativa clara para isso. Me lembro que acabei traduzindo o tal poema, para uma leitura na Alemanha.” (BRITTO, *e-mail*, 10/05/2022), como também compartilhou conosco o trecho inédito do poema autotraduzido por ele. Vejamos:

4.2. “Bonbonnière”

<p>Bonbonnière (<i>Trovar Claro</i>, 1997, p. 95-103)</p> <p style="text-align: center;">I</p> <p>A seletividade da memória – a cor exata da pele, a textura, o odor de cada côncavo e orifício, o lábio, a língua, o dente, o plexo</p> <p>solar, a sola do pé, o suor e a saliva, a coxa arisca, a dobra escura, o beijo salobro, o sabor difícil, a carne assombrada, o esperma perplexo</p> <p>– falsa perfeição, mero artifício do tempo, a desmaiar todos os tons do que destoaria do desejo</p> <p>como um menino a retirar sem pejo da caixa que lhe deram os bombons de que ele abre mão sem nenhum sacrifício.</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Aquela lua era falsa, cenário de fancaria. (Foi mentiroso o passado ou a memória mentira?)</p> <p>A noite era puro engodo, Mero efeito Sherwin-Williams. (Talvez o mundo e sua máquina de suspeitas maravilhas,</p>	<p>Bonbonnière (<i>The Clean Shirt of It: poems by Paulo Henriques Britto</i>, 2007, p. 36-41)</p> <p style="text-align: center;">I</p> <p>The selectivity of memory – the exact shade of skin, its texture, the smell of every curve and orifice, of lip, tongue, tooth, solar plexus,</p> <p>sole of the foot, trickle of sweat, of saliva, furtive fold of thigh, brackish kiss, difficult taste, skin surprised, sperm perplexed.</p> <p>A false perfection, a mere artifice of time, eliminating any tone that conflicts with desire –</p> <p>as a small boy, given an entire box of bonbons, relinquishes those he can spare without sacrifice.</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>That moon was false, just shoddy stage setting. (Was the past full of lies, or was it just memory, fibbing?)</p> <p>A night of pure trickery, mere Sherwin-Williams effect. (the world and its machinery of mercurial wonders,</p>
---	---

³⁹ O trecho correspondente, no original, é: “I don't remember what happened with *Trovar Claro*. It was twenty years ago and I've translated a number of other books since then, in addition to publishing three novels of my own and several books of poems!”

<p>marzipãs inconfessáveis e licores traiçoeiros seja um mecanismo fácil, um simples truque de espelhos.)</p> <p>Aquele beijo tão fundo – que outra boca ainda o sente? (Do amor, é claro, só resta O que ficou entre os dentes.)</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>Nada devolve o ato. A escrita engana, engole a frio e a seco o mau bocado e faz uma careta, consolada.</p> <p>Porém o ensejo continua perdido e todas essas bocas imbeijadas, como uma espécie de estátua risível</p> <p>que não há verso ou prosa que derrube por mais que tente, insista, se repita: nada revoga o fato. A escrita embroma</p> <p>mas não abole o acaso consumado, não redesperta o desejo rendido nem morde tantas bocas mal beijadas,</p> <p>e o momento ridículo persiste, engalanado, feito um monumento, imune ao tempo, ao vento, a todo verso,</p> <p>mesmo o que sabe que jamais abala nada, somente embola, mente, embala. E não consola.</p> <p style="text-align: center;">IV</p> <p>Só não dói mais porque não é preciso. Se fosse o caso, a dor era pior. Não há nada nisso de extraordinário:</p> <p>A natureza odeia o desperdício, tal como o vácuo. Sem tirar nem pôr. É exatamente a conta necessária,</p> <p>até que alguma solução se encontre. O que aliás não acontece nunca. E isso também é natural. No entanto há sempre um tralalá, um deus, um bálsamo</p> <p>pra não perder a esperança e o bonde: A caixa de bombons. A <i>Marcha húngara</i> de Liszt. Ou Brahms. Um dos dois. Ou não. Tanto faz. A dor continua. Hoje é sábado.</p> <p style="text-align: center;">V</p> <p>Remorso manso, sem dentes, do já vivido e apagado.</p> <p>Aquele instante, aquele quarto de hora, aquele desejo indecifrável, decifrado, é claro, quando já não mais nada.</p> <p>As mãos esperam, mudas. E o telefone, gordo como um rei. A vida não quis esperar.</p> <p>Memória, Mãe amorosa de todas as mortes.</p>	<p>unutterable marzipans with their treacherous liqueurs, may be a simple mechanism, a minor trick with mirrors.)</p> <p>What other mouth still recalls that kiss – how it tasted, how deep. (Of love, all that remains Is what's left between the teeth.)</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>Nothing revives the act. Writing just fakes it, and swallows the cold stale morsel whole, and makes a grimace, and feels comforted.</p> <p>And yet the opportunity is still missed, and all those lips remain unkissed forever, standing there like ludicrous statues</p> <p>that can be toppled by no prose or verse however insistent, however repetitious: nothing revokes the fact. Writing just wriggles</p> <p>out of the fait accompli but cannot annul it, can't resurrect desire gone unslaked, nor bite so many lips kissed all awry,</p> <p>and the ridiculous moment lives on, bedecked and garnished, like a monument, immune to time and weather and all verse,</p> <p>even the verse that knows it can never abolish, only embellish, lull, and lie. And never comfort.</p> <p style="text-align: center;">IV (III)</p> <p>It hurts this much because that's what is needed. If necessary, the ache would be worse. There's nothing extraordinary about it:</p> <p>nature loathes waste, anything exceeded, as it does a void, with nothing in its purse. It's always the exact amount and fit,</p> <p>unless some solution is found. Which may never happen, and this is also natural, tough if course there's always a little music and flattery –</p> <p>so as not to lose hope—or drown. And a box of bonbons. Hungarian March by Liszt Or Brahms. One or the other, or not. The ache goes on. It's Saturday.</p> <p style="text-align: center;">V (IV)</p> <p>Remorse, docile and toothless, over the already lived and extinguished.</p> <p>That instant, that quarter of an hour, that indecipherable desire deciphered, of course, now that it's gone.</p> <p>The hands wait, dumb. And the telephone, fat like a king. Life refused to wait.</p> <p>Memory, doting mother of all deaths.</p>
--	---

A fim de sermos objetivos, olharemos a forma de início para observarmos o estilo do original e como a tradução tentou (ou não) corresponder a ele. Logo na primeira estrofe, é possível notar que há uma diferença na tradução tanto em relação à pontuação quanto à rima – algo que se perpetua ao longo de todo o poema traduzido. É importante deixar claro que a parte destacada em amarelo acima se refere ao trecho inédito cedido por Britto (*e-mail*, 10/05/2022) e que as numerações dos trechos que estão em parênteses dizem respeito à maneira como Novey dispôs no poema traduzido por ela.

Percebemos também que Idra Novey, ao contrário de Britto no trecho de número três, opta, diversas vezes, por uma reescrita semântica e ortográfica. Na quarta estrofe do segundo trecho, conseguimos compreender esse fato de maneira mais clara.

Aquele beijo tão fundo – que outra boca ainda o sente? (Do amor, é claro, só resta O que ficou entre os dentes.)	What other mouth still recalls that kiss – how it tasted, how deep. (Of love, all that remains Is what's left between the teeth.)
---	--

A inversão da pergunta que está no segundo verso no original e passa a ficar no primeiro verso na tradução nos chama a atenção quanto à omissão do ponto de interrogação para marcar o questionamento. Sabemos que nem sempre é possível manter todas as marcações que se fazem presentes no original, mas, ao observarmos a tradução de Novey e analisarmos o trecho autotraduzido de Britto, vemos que o autor/tradutor deu atenção a certos detalhes que não foram mantidos no restante da tradução. Torna-se, inclusive, difícil encontrar padrões para cotejarmos com maior eficiência.

No primeiro trecho, temos, de forma explícita, a marcação rítmica *ABCD ABCD CEF FEC* que não foi correspondida em nenhum nível na tradução. Já no segundo, vemos uma correspondência em relação ao plano rítmico. Ainda que não fosse possível de ser feito nos mesmos versos que o original apresenta, a tradução conseguiu resolver essa questão de harmonização do ritmo do trecho.

<p style="text-align: center;"> </p> A seletividade da memória – A a cor exata da pele, a textura, B o odor de cada côncavo e orifício, C o lábio, a língua, o dente, o plexo D	<p style="text-align: center;"> </p> The selectivity of memory – the exact shade of skin, its texture, the smell of every curve and orifice, of lip, tongue, tooth, solar plexus,
--	--

<p>solar, a sola do pé, o suor e a A saliva, a coxa arisca, a dobra escura, B o beijo salobro, o sabor difícil, C a carne assombrada, o esperma perplexo D</p> <p>– falsa perfeição, mero artifício C do tempo, a desmaiar todos os tons E do que destoaria do desejo F</p> <p>como um menino a retirar sem pejo F da caixa que lhe deram os bombons E de que ele abre mão sem nenhum sacrifício. C</p>	<p>sole of the foot, trickle of sweat, of saliva, furtive fold of thigh, brackish kiss, difficult taste, skin surprised, sperm perplexed.</p> <p>A false perfection, a mere artifice of time, eliminating any tone that conflicts with desire –</p> <p>as a small boy, given an entire box of bonbons, relinquishes those he can spare without sacrifice.</p>
--	--

<p style="text-align: center;">II</p> <p>Aquela lua era falsa, cenário de fancaria. G (Foi mentiroso o passado ou a memória mentira?) G</p> <p>A noite era puro engodo, Mero efeito Sherwin-Williams. H (Talvez o mundo e sua máquina de suspeitas maravilhas, H</p> <p>marzipãs inconfessáveis e licores traiçoeiros I seja um mecanismo fácil, um simples truque de espelhos.) I</p> <p>Aquele beijo tão fundo – que outra boca ainda o sente? J (Do amor, é claro, só resta O que ficou entre os dentes.) J</p>	<p style="text-align: center;">II</p> <p>That moon was false, just shoddy stage setting. A (Was the past full of lies, or was it just memory, fibbing?) A</p> <p>A night of pure trickery, B mere Sherwin-Williams effect. (the world and its machinery B of mercurial wonders,</p> <p>unutterable marzipans with their treacherous liqueurs, C may be a simple mechanism, a minor trick with mirrors.) C</p> <p>What other mouth still recalls that kiss – how it tasted, how deep. D (Of love, all that remains Is what's left between the teeth.) D</p>
--	--

Já no trecho três do original, notamos a forte presença de um trabalho fonético com as consoantes fricativas – /s/ /z/ /ʃ/ – variando entre vozeada e não-vozeada, o que foi correspondido na autotradução. Vale ressaltar que, ao fazermos as marcações para evidenciar o efeito sonoro, desconsideramos a fala conectada (*connected speech*) por entender que, dependendo do ritmo do leitor, alguns sons se perderiam.

Além disso, há um claro empenho em demarcar essa parte específica com o vozeamento bilabial; a forma de correspondência encontrada possível no poema em língua inglesa foi o vozeamento alveolar. São perceptíveis também os versos brancos, pois foram mantidos no segundo texto, e é justamente por esse motivo que não fizemos a marcação rítmica. No entanto, foi verificado o eco de uma frase nos dois poemas, o que sinalizamos sublinhando-os.

<p style="text-align: center;">III</p> <p>Nada devolve o ato. A escrita engana, engole a frio e a seco o mau bocado e faz uma careta, <u>consolada</u>.</p> <p>Porém o ensejo continua perdido e todas essas bocas imbeijadas, como uma espécie de estátua risível</p> <p>que não há verso ou prosa que derrube por mais que tente, insista, se repita: <u>nada revoga o fato</u>. A escrita embroma</p> <p>mas não abole o acaso consumado, não redesperta o desejo rendido nem morde tantas bocas mal beijadas,</p> <p>e o momento ridículo persiste, engalanado, feito um monumento, imune ao tempo, ao vento, a todo verso,</p> <p>mesmo o que sabe que jamais abala nada, somente embola, mente, embala. E não consola.</p>	<p style="text-align: center;">III</p> <p>Nothing revives the act. Writing just fakes it, and swallows the cold stale morsel whole, and makes a grimace, and feels comforted.</p> <p>And yet the opportunity is still missed, and all those lips remain un-kissed forever, standing there like ludicrous statues</p> <p>that can be toppled by no prose or verse however insistent, however repetitious: <u>nothing revokes the fact</u>. Writing just wriggles</p> <p>out of the fait accompli but cannot annul it, can't resurrect desire gone unslaked, nor bite so many lips kissed all awry,</p> <p>and the ridiculous moment lives on, bedecked and garnished, like a monument, immune to time and weather and all verse,</p> <p>even the verse that knows it can never abolish, only embellish, lull, and lie. And never comfort.</p>
--	--

Seguindo em nossa análise, temos agora o trecho de número quatro – contagem do original – para o qual ambos os textos apresentam uma elaboração consonantal. Ademais, há uma presença de rimas imperfeitas no português que se tornaram uma marca desse trecho em específico, e que ao ser traduzido, fica claro o empenho da tradutora em manter a marca do original.

<p style="text-align: center;">IV</p> <p>Só não dói mais porque não é preciso. L Se fosse o caso, a dor era pior. M Não há nada nisso de extraordinário: N</p> <p>A natureza odeia o desperdício, L tal como o vácuo. Sem tirar nem pôr. M É exatamente a conta necessária, N</p> <p>até que alguma solução se encontre. O O que aliás não acontece nunca. P E isso também é natural. No entanto Q há sempre um tralalá, um deus, um bálsamo R</p> <p>pra não perder a esperança e o bonde: O A caixa de bombons. A <i>Marcha húngara</i> P de Liszt. Ou Brahms. Um dos dois. Ou não. Tanto Q faz. A dor continua. Hoje é sábado. R</p>	<p style="text-align: center;">IV (III)</p> <p>It hurts this much because that's what is needed. E If necessary, the ache would be worse. F There's nothing extraordinary about it: G</p> <p>nature loathes waste, anything exceeded, E as it does a void, with nothing in its purse. F It's always the exact amount and fit, G</p> <p>unless some solution is found. H Which may never happen, and this I is also natural, tough if course J there's always a little music and flattery – L</p> <p>so as not to lose hope—or drown. H And a box of bonbons. Hungarian March by Liszt I Or Brahms. One or the other, or J not. The ache goes on. It's Saturday. L</p>
---	---

Por fim, temos o último trecho que é o de número cinco. Similar ao caso acima, com exceção das rimas no final dos versos, não achamos grandes variações quando se trata do trabalho com as consoantes. Além disso, os versos dispostos nesse fragmento também são brancos, assim como no fragmento três.

V	V (IV)
Remorso manso, sem dentes, do já vivido e apagado.	Remorse, docile and toothless, over the already lived and extinguished.
Aquele instante, aquele quarto de hora, aquele desejo indecifrável, decifrado, é claro, quando já não mais nada.	That instant, that quarter of an hour, that indecipherable desire deciphered, of course, now that it's gone.
As mãos esperam, mudas. E o telefone, gordo como um rei. A vida não quis esperar.	The hands wait, dumb. And the telephone, fat like a king. Life refused to wait.
Memória, Mãe amorosa de todas as mortes.	Memory, doting mother of all deaths.

4.3. “Sete sonetos simétricos” e “Soneto Simétrico”

Na sequência, temos o poema de número cinco da série “Sete sonetos simétricos”, publicado em *Macau* (2003), escrito originalmente em língua inglesa, e a sua autotradução, para a língua portuguesa, publicada quatro anos depois em *Tarde* (2007), que compõem o terceiro par de poemas que iremos analisar. Nossa argumentação aqui apresentada contou com o apoio excepcional do artigo “Uma experiência de autotradução” (BRITTO, 2013) e com trocas de *e-mails* com o próprio autor para que pudéssemos entender melhor tanto o trabalho de escrita do original, quanto o de autotradução.

Antes de iniciarmos, no par de poemas abaixo foi respeitado um pedido de Britto (*e-mail*, 18/04/2022) feito em nossas trocas de *e-mails* quanto a uma correção no sétimo verso dos dois poemas. Adicionamos um “m” as palavras *cammin* que estavam escritas nas duas publicações com apenas um “m”.

<p>Sete sonetos simétricos - V (<i>Macau</i>, 2ed 2003, p. 45)</p> <p>Surprised by what? Not necessarily by what a thing of beauty's supposed to be forever – Götterfunken kind of stuff. No way. Lightning like this strikes (if at all) but once, and only when you're young enough, when you still have the spark, the wherewithal. And yet, long past lo mezzo del cammin, there're moments when it feels as if a pall of fog lifted, and a sight long unseen lay suddenly before your eyes. You say:</p>	<p>Soneto Simétrico (<i>Tarde</i>, 2007, p. 50)</p> <p>Será o pavão Vermelho? Ora, direis, este raio não cai mais que uma vez no mesmo lugar – é a prova dos nove, é Götterfunken, uma coisa arisca só dada (e olhe lá!) a quem é jovem, que ainda guarda em si uma faísca. Porém, passado o mezzo del cammin, às vezes uma luz fraquinha pisca, e é como se sumisse uma neblina que há muito esconde uma paisagem bela.</p>
---	--

It's <i>that</i> , again. Well, nearly <i>that</i> . I mean, as near as it gets, this late in the day. Breathe in deep. The moment's not over yet. And make a mental note: <i>Not to forget</i> .	É ela, sim – pensa você – ali, na sua frente. Ou talvez a parte dela que ainda lhe cabe. Encha os pulmões de ar. Goze esse instante. Ele não vai durar.
--	--

Como é de costume, é possível encontrarmos alguma(s) referência(s) da estrutura ou do assunto dos poemas somente ao lermos os títulos, e com “Sete sonetos simétricos” não é diferente. O que temos é um soneto no estilo shakespeariano não tradicional, pois a rima do poema se estabelece em *AABCBCDCDEDEFF*. Já sobre a simetria presente no poema, Britto comenta em seu artigo que

O esquema de rimas clássico do soneto inglês é *ababcbcddefefgg*. No poema acima, porém, o esquema é *aabcbcdcdedeff*. A relação rímica entre os vv. 1 e 2 é a mesma que se dá entre os vv. 13 e 14 — são dois dísticos rimados; do mesmo modo, os vv. 3–5 rimam em *bcb*, padrão análogo ao dos vv. 10–12, que é *ede*; e assim por diante. (BRITTO, 2013, p. 62)

Pensando nesse momento sobre a temática contida na obra *Macau*, na qual o poema original foi publicado, Cid Ottoni Bylaardt, doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, afirma, em sua resenha para a revista *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*,

Macau é um livro de poemas dedicado quase que inteiramente a indagações sobre o fazer poético, num total de quarenta e sete textos. O próprio poema que remete ao título, o segundo dos “Sete sonetos simétricos”, refere-se ao estado de introspecção exigido do poeta no ato da criação. (BYLAARDT, 2005, p. 173)

Já quanto à habilidade de Britto, de adaptar as formas poéticas fixas de modo a “conversar” com o próprio texto e de evidenciar que há espaço para demonstrar como a técnica, quando dominada e compreendida, soa como uma grande ferramenta a fim de enriquecer a criação poética, Bylaardt (2005) afirma

Quanto às formas poéticas, o autor brinca com espécies consagradas, particularmente o soneto, que é descaracterizado em “sonetóides mancos” e “sonetos simétricos”. A forma, nessa concepção de arte, é mais a expressão do poder de fogo das palavras (balística) do que propriamente um sistema que as sustente (arquitetura). Ela serve então para garantir o caráter sintético da poesia: ela é pouca, é pequena, mas comporta o imensurável. (BYLAARDT, 2005, p. 176)

Talvez esse par de poemas seja o mais discutível quando se trata das escolhas tradutórias de Britto, pois, em um primeiro momento, o leitor pode sofrer um forte estranhamento ao cotejar sem muita profundidade os dois textos, até chegar à conclusão de que o que foi realizado, na verdade, foi uma reescrita da

parte do autotradutor, e não uma tradução propriamente dita. Isso se dá porque o que é esperado da maioria dos leitores, sem conhecimento da prática literária, é uma “tradução literal” com a ideia de que fidelidade ao texto original é quando a tradução para o texto de chegada foi, o que chamamos, de “palavra por palavra”. A fim de exemplificar, peguemos os três primeiros versos dos dois poemas.

Surprised by what? Not necessarily by what a thing of beauty's supposed to be forever – Götterfunken kind of stuff.	Será o pavão Vermelho? Ora, direis, este raio não cai mais que uma vez no mesmo lugar – é a prova dos nove,
---	---

O que acontece, em ambos os casos, e ao longo dos poemas também, é uma série de intertextualidades que aludem, no caso do texto original, a poesias de língua inglesa e alemã.

O início do v. 1, “Surprised by what?”, é uma citação truncada de um soneto escrito por William Wordsworth que não é uma de suas obras mais conhecidas. As circunstâncias em que o soneto em questão foi escrito são relevantes. Wordsworth havia perdido uma filha com menos de quatro anos de idade, o que o deixara deprimido; tempos depois, num momento de intensa felicidade — momento em o poeta é *surprised by joy*, surpreendido pelo júbilo — ele se vira para o lado, com a intenção de compartilhar a alegria com a filha, e só então se lembra de que ela morreu. O final do v. 1, o 2 e o início do 3 de “Soneto simétrico V” aludem à abertura de *Endymion*, de autoria de outro poeta romântico inglês, John Keats: “A thing of beauty is a joy forever”. Na paráfrase feita nos vv. 1-3, lê-se: “Not necessarily / by what a thing of beauty's supposed to be / forever”. Observe-se que aqui, tal como na citação de Wordsworth, a palavra-chave *joy* é omitida. Este verso, que é amplamente conhecido pelos leitores de poesia inglesa, esclarece o sentido da citação de Wordsworth, extraída de um poema menos famoso. (BRITTO, 2013, p. 64)

Igualmente, quando voltamos nossos olhares para o texto traduzido, encontramos também “uma rede de citações de poemas” (BRITTO, 2013), mas, desta vez, esse trabalho se deu a fim de corresponder às marcas literárias do original. É possível observarmos, de forma clara, após lermos a explicação, como Britto se empenhou em ser fiel ao seu poema escrito em língua inglesa, isto é, reproduzindo as manifestações intertextuais na tradução.

Assim, em vez de abrir com a citação a Keats, a versão portuguesa do poema começa com uma discreta alusão ao soneto “Pavão vermelho”, de Sosígenes Costa, em que, logo no primeiro verso, a figura do pavão é apresentada como metáfora da alegria [...] O poema de Sosígenes Costa é pouco conhecido pelo leitor brasileiro — tal como ocorria com a citação de Wordsworth no original. Para que o leitor se desse conta ao menos de que as palavras iniciais do soneto aludiam a um poema, completei o verso com uma citação direta a um famoso soneto de Olavo Bilac, “Ouvir estrelas”. Observa-se que o original começava com uma citação de um poema de

Wordsworth não muito conhecido, mas a citação de Keats que vinha logo em seguida deixava claro que o tema era *joy*. A função de “Ora, direis” na tradução é análoga à da citação de Keats no original; porém o tema do soneto de Bilac é o amor, e não a alegria. Assim, julguei necessário acrescentar mais uma citação que fosse facilmente identificável e que se referisse à alegria. Utilizei uma passagem muito citada do “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade, que também aparece numa canção de Gilberto Gil e Torquato Neto, “Geleia geral” — “A alegria é a prova dos nove” — com a palavra “alegria” devidamente suprimida. Foram necessárias, pois, três citações de poetas brasileiros — uma delas extraída não de um poema, e sim de um manifesto (ou de uma canção) — para recriar o efeito obtido no original com apenas duas citações. (BRITTO, 2013, p. 67 e 68)

Ao ser questionado sobre a possibilidade de enxergar esse trabalho tradutório em específico como uma adaptação, uma vez que as escolhas lexicais – sem considerar as correspondências feitas no plano intertextual – causam um impacto visual no leitor que espera encontrar uma “fidelidade” maior, Britto nos respondeu que além dos poemas terem sido “rigorosamente paralelos” (BRITTO, *e-mail*, 18/07/2022)

[...] do terceiro verso em diante, a tradução é tão literal quanto é possível ser literal uma tradução poética -- língua coloquial, a imagem do relâmpago, o pensamento final que aquele momento tem que ser guardado; e também o mesmo esquema métrico e o mesmo esquema rítmico. Adaptação criativa? Não; para mim, tradução é exatamente isso. (BRITTO, *e-mail*, 18/07/2022)

Agora, quando pensamos que um tradutor sempre leva, ou deveria levar, em consideração o público que lerá o texto traduzido, podemos concluir que Britto não fez a tradução de “Sete sonetos simétricos – V”, que se encontra em *Macau* (2003), pensando em um leitor acostumado com a tradução palavra por palavra. Na verdade, essa tradução é voltada para aqueles leitores que já carregam um repertório linguístico e literário mais robusto e que sejam capazes de identificar as alusões feitas ao longo do texto (original e escrito).

4.4. “Três tercinas – II” e “Quatro autotraduções – III – Tercina”

Nosso quarto par de poemas, similar aos da análise de cima, também se encontra no livro *Macau* (2003) e *Tarde* (2007), e assim como é esperado, os títulos já indicam aos leitores o que esperar sobre os textos poéticos. O nome “tercina”

remete ao que, na música, também é conhecido como quiálteras, isto é, quando as subdivisões, que originalmente são binárias, se apresentam fora dessa regularidade. Como Britto não esconde sua paixão por música ao conceder entrevistas e ao falar de seus fazeres poéticos, achamos pertinente fazer a ligação entre a música e a poesia neste caso em específico, visto que, no campo poético, essa “irregularidade” da tercina, que aqui chamaremos de esquema rítmico não-padronizado, é exibido em *ABCCABBCABA*. Ou seja, as rimas são alternadas na medida em que vão mudando de estrofe.

<p>Três tercinas – II (Macau, 2003, p. 24)</p> <p>A word, a will, an eye, a hand – that’s what it takes to make a world. All else follows from that, you say.</p> <p>It may well be just as you say. I could, of course, give you offhand five other versions of the world –</p> <p>save that I wouldn’t for the world find fault with anything you say. Caution and love go hand in hand.</p> <p>What <i>did</i> you say about the world? Give me your hand.</p>	<p>Quatro autotraduções – III – Tercina (Tarde, 2007, p. 49)</p> <p>“Vontade, verbo, olho e mão – com isso faz-se todo um mundo. O resto é o resto”, você diz.</p> <p>Concordo com o que você diz. É claro, eu tenho bem à mão outras quatro versões do mundo –</p> <p>porém por nada neste mundo negaria o que você diz. Cautela e amor se dão as mãos.</p> <p>O que você diz sobre o mundo? Me dê sua mão.</p>
--	--

Quanto à marcação visual da rima que fizemos, pode-se dizer que Britto, ao compor esses poemas, foi além do que é esperado no plano da reiteração, uma vez que o esperado, de forma geral, são rimas toantes, nas quais ocorre uma repetição “das vogais a partir da última forte dos versos.” (CHOICIAY, 1974, p. 180) No entanto, o que se opera é a repetição das palavras em todos os tercetos; no dístico que encerra o poema, são escolhidos também, respectivamente, a segunda e a primeira palavra que encerram o primeiro par de versos da primeira estrofe.

Quanto à temática dos dois poemas, há alguns elementos, no decorrer dos versos, que nos ajudam a ter uma ideia mais clara do conteúdo. Peguemos, como exemplo, o primeiro verso do poema autotraduzido. “Vontade, verbo, olho e mão” se apresentam como quatro itens, digamos assim, para fazer o que ele chama de “mundo”. Número quatro que acabava sendo uma questão importante neste texto

em específico, pois se reverbera nas passagens dos versos. A palavra “mundo” é transmitida com quatro visões diferentes. Isto é, “um mundo”, “do mundo”, “neste mundo” e “o mundo”. A palavra “diz”, acreditamos ser uma referência ao “verbo” do primeiro verso; além disso, ela também se repete quatro vezes nesta poesia – o mesmo acontece com a palavra “mão”.

<p>Três tercinas – II (Macau, 2003, p. 24)</p> <p>A word, a will, an eye, a hand – A that’s what it takes to make a world. B All else follows from that, you say. C</p> <p>It may well be just as you say. C I could, of course, give you offhand A five other versions of the world – B</p> <p>save that I wouldn’t for the world B find fault with anything you say. C Caution and love go hand in hand. A</p> <p>What <i>did</i> you say about the world? B Give me your hand. A</p>	<p>Quatro autotraduções – III – Tercina (Tarde, 2007, p. 49)</p> <p>“Vontade, verbo, olho e mão – A com isso faz-se todo um mundo. B O resto é o resto”, você diz. C</p> <p>Concordo com o que você diz. C É claro, eu tenho bem à mão A outras <u>quatro</u> versões do mundo – B</p> <p>porém por nada neste mundo B negaria o que você diz. C Cautela e amor se dão as mãos. A</p> <p>O que você diz sobre o mundo? B Me dê sua mão. A</p>
---	--

A impressão deixada ao cortejar os dois poemas é algo sobre o que comentamos nos capítulos anteriores, no que tange à tentação do autotradutor em “melhorar” certos aspectos do texto no momento tradutório. Dizemos isso, pois notamos a mudança do número de “versões” no verso três da segunda estrofe, algo que acaba fazendo mais sentido no texto traduzido do que no original, o acréscimo das aspas na primeira estrofe para sinalizar a fala de alguém, e, além disso, a mudança do tempo verbal do dístico final. Enquanto que, no original, estava no passado, na tradução o verbo “diz” está no presente.

4.5. “Soneto sentimental” e “Dois sonetos sentimentais – I”

Nosso quinto par de poemas é composto por uma única estrofe de quatorze versos, no original, e quinze versos na tradução. Essa característica dos poemas em

questão reforça uma ideia já defendida anteriormente de que Britto usa das formas fixas, neste caso o soneto, para compor suas próprias criações formais a partir de modificações seja na disposição do verso ou da métrica.

<p>Soneto sentimental (Tarde – 2007, p. 47)</p> <p>O que você chama de amor é isso? Essa perda do parco tempo e espaço que ainda te restam, esse desperdício de esperma? Esse viver sempre em compasso de espera, sempre com o mesmo desfecho que te faz dar o que te falta mais? Que amor mais besta – uma espécie de peixe Palerma, que nada, nada e não sai do lugar – é isso? Esse diz-que-diz que não te deixa louco por um triz e só te inspira mesmo ódio e horror? Que te machuca tanto que no fim não dá pra perdoar? É isso? Sim, é isso que você chama de amor.</p>	<p>Dois sonetos sentimentais - I (Mínima Lírica – 2013, p. 89)</p> <p>You call this love? This waste of time and sperm, This yielding and retreating, giving ground until you've barely room enough to squirm? This squandering of touches, faces, sounds, giving what you can ill afford to give – is this what you want? This thing that hurts you more than anyone could possibly forgive? A queer fish it is, this love of yours, that swims around with much fuss and a great many waste movements of fins and tail, and never leaves its place – this thing that makes you [hate, Tries to drive you mad but always fails – Is this what you mean? all of the above? Yes. That's what you have in mind when you say love.</p>
--	---

Como já comentamos sobre o livro *Tarde* nas análises acima, nos é pertinente focar agora no que *Mínima Lírica* tem a nos oferecer. Em sua tese de doutorado, Rosana Alencar, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Rondônia, também investigou a maneira como o eu lírico se comporta ao longo da obra, já que, ao ler o título, nos é esperada uma presença pequena, ou até mesmo “mínima” diríamos, de um sentimentalismo.

Essa visão desencantada da vida, vista por nós como uma espécie de fadiga, também está em *Mínima lírica* (2013a), segundo livro publicado. Alguns temas e procedimentos de *Liturgia da matéria* são retomados nessa perspectiva de balanço acerca da vida (e também da arte). Todavia, o traço irônico anunciado no livro de estreia, agora, incorpora a maior parte dos poemas, propiciando, inclusive, que analisemos o gênero lírico de modo desconfiado ou à espreita. Aliás, o título do livro é irônico. O gesto que leva o poeta a caracterizar a lírica de mínima pode ser lido como ausência, falta, ou mesmo menor (no sentido de valoração). De modo geral, em *Mínima lírica*, duas questões são apresentadas. Por um lado, acentua-se a discussão no entorno da autorreflexividade crítica; por outro, o lirismo sentimental coloca-se como possibilidade para analisar a vida em diferentes momentos. Afora essas questões, também fazem parte desse segundo livro poemas que investigam a natureza do ser numa postura crítico-irônica. (ALENCAR, 2016, p. 61 e 62)

<p>Soneto sentimental (Tarde – 2007, p. 47)</p> <p>O que você chama de amor é isso? A Essa perda do parco tempo e espaço B que ainda te restam, esse desperdício A de esperma? Esse viver sempre em compasso B de espera, sempre com o mesmo desfecho C</p>	<p>Dois sonetos sentimentais - I (Mínima Lírica – 2013, p. 89)</p> <p>You call this love? This waste of time and sperm, A This yielding and retreating, giving ground B until you've barely room enough to squirm? A This squandering of touches, faces, sounds, B giving what you can ill afford to give – C</p>
--	--

<p>que te faz dar o que te falta mais? D Que amor mais besta – uma espécie de peixe C Palerma, que nada, nada e não sai D do lugar – é isso? Esse diz-que-diz E que não te deixa louco por um triz E e só te inspira mesmo ódio e horror? F Que te machuca tanto que no fim G não dá pra perdoar? É isso? Sim, G é isso que você chama de amor. F</p>	<p>is this what you want? This thing that hurts you more D than anyone could possibly forgive? C A queer fish it is, this love of yours, D that swims around with much fuss and a great E many waste movements of fins and tail, F and never leaves its place – this thing that makes you G [hate, E Tries to drive you mad but always fails – F Is this what you mean? all of the above? H Yes. That's what you have in mind when you say love. H</p>
---	---

Na marcação que fizemos acima, é possível notar que o esquema rítmico do texto original, *ABABCDCDEEFGGF*, difere da autotradução *ABABCDCDEFGEFHH*. Isso se dá pelo acréscimo de um verso no segundo texto, que, na verdade, se caracteriza como um duplo *enjambement* (do verso 11 para o 12 e do verso 12 para o 13) que confere uma expressividade maior ao trecho. Inclusive, há também a repetição do primeiro verso do original no último, mas agora não em forma de questionamento, e sim de afirmação.

Notamos também uma forte presença de fonemas com o modo de articulação oclusivo em ambos os poemas. No de língua portuguesa, por exemplo, onde /p/ é mais marcado, é produzido um efeito de pequenas pausas precisas que soam como uma convicção do tom acusatório que está sendo usado. Já no poema em língua inglesa, o /t/ possui uma frequência maior e, conseqüentemente, estabelece um teor de aversão e de aborrecimento sobre a situação que está ocorrendo. É relevante comentar também que todos esses recursos sonoros utilizados conversam com a temática crítica dos dois textos, porque o que vemos é uma espécie de denúncia, um tom de desaprovação à banalidade do amor Eros.

Ademais, há “ecos” encontrados nos dois poemas, ou seja, palavras que se repetem e produzem uma série de rimas internas – além das externas que evidenciamos com o esquema alfabético mostrado acima. Vejamos:

<p>Soneto sentimental (Tarde – 2007, p. 47)</p> <p>O que você chama de amor é isso? Essa perda do parco tempo e espaço que ainda te restam, esse desperdício de esperma? Esse viver sempre em compasso de espera, sempre com o mesmo desfecho que te faz dar o que te falta mais? Que amor mais besta – uma espécie de peixe Palerma, que nada, nada e não sai do lugar – é isso? Esse diz-que-diz que não te deixa louco por um triz e só te inspira mesmo ódio e horror? Que te machuca tanto que no fim</p>	<p>Dois sonetos sentimentais - I (Mínima Lírica – 2013, p. 89)</p> <p>You call this love? This waste of time and sperm, This yielding and retreating, giving ground until you've barely room enough to squirm? This squandering of touches, faces, sounds, giving what you can ill afford to give – is this what you want? This thing that hurts you more than anyone could possibly forgive? A queer fish it is, this love of yours, that swims around with much fuss and a great many waste movements of fins and tail, and never leaves its place – this thing that makes you [hate,</p>
--	--

não dá pra perdoar? É isso? Sim, é isso que você chama de amor.	Tries to drive you mad but always fails – Is this what you mean? all of the above? Yes. That's what you have in mind when you say love .
---	---

Além do elemento do enjambement, o qual acrescentou mais uma linha ao texto traduzido, observamos que Britto tentou fazer as correspondências em diversos níveis para que ocorressem as acomodações possíveis na língua de chegada. É importante ter em mente que, quando tratamos de dois sistemas linguísticos diferentes, alguns aspectos como coloquialidade, número de pronomes e preposições, podem variar, pois, como dissemos, são dois sistemas distintos.

4.6. “Cinco sonetos grotescos – IV” e “Três autotraduções (Two grotesque sonnetettes) – II”

Antes de iniciarmos a análise do par de poemas em questão, vejamos um termo importante para os estudos literários e das artes que conversa com o poema e pode nos ajudar a entendê-lo no campo semântico.

O termo “grotesco” foi tema de pesquisa de diversos estudiosos da arte como Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, sendo este último aquele que traz uma definição/ visão mais próxima do que estamos investigando. Para ele, o grotesco tem ligação com o que é disforme e com o que causa repulsa.

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 1986, p. 20)

Além disso, no livro onde o segundo texto autotraduzido foi publicado, *Formas do Nada*, a escritora e crítica literária, Noemi Jaffe, que escreve para a Folha de São Paulo, descreveu os poemas dessa obra como

[...] tal modo amarrados, bem resolvidos e convictos de suas afirmações ou negações, que seu desmembramento é um desafio. [...] As partes que compõem os poemas, além e aquém de formarem um todo, mantêm-se ainda propriamente como partes: ruínas de sentidos, fracassos de projetos. (JAFFE, 2012, n.p.)

Possuindo a ideia de grotesco em mente, agora podemos tentar compreender os poemas abaixo de uma forma mais nítida, pois já entendemos um pouco sobre o tema que estamos lidando. Vale ressaltar também que uma das grandes referências na literatura mundial que faz uso do grotesco e da fantasia como temáticas em seus contos é o escritor Franz Kafka. E a partir de um conto dele, chamado “A tribulação de um pai de família”, iremos notar a intertextualidade que Britto trouxe neste par de poemas.

<p>Cinco sonetos grotescos - IV (Tarde, 2007, p. 34)</p> <p>Dorme a família. Este ser (ou objeto) A surge na sala, num surto (ou cio), B rola no chão, nas paredes, no teto, A senhor da noite e do espaço vazio. B</p> <p>Todos acordam. Já nosso odradek C hiberna dobrado — espécie de leque — C dentro do armário mais fundo e secreto D</p>	<p>Três autotraduções (Two Grotesque Sonnetettes) – II (Formas do nada, 2012, p. 65)</p> <p>The house is asleep. This object or creature A erupts in the parlor with the utmost violence, B rolls on the ceiling, hangs from the fixtures, A lording it over the dark and the silence. B</p> <p>The family awakes. Our brave Odradek C lies folded like a fan into its own neck C in a drawer with no distinguishing feature. D</p>
---	--

Os nomes “odradek” ou “Odradek”, como aparecem no original e na tradução, respectivamente, são retirados do conto Kafkaniano que mencionamos acima e, assim como é esperado, a presença desse “ser ou objeto” não é definida com exatidão, causando no leitor uma mistura de curiosidade, desconforto e estranhamento.

Odradek é uma pequena esfinge, feita de fios e remendos gastos e inúteis, esfinge cujo enigma é a sua própria existência. Sem função, sem sentido, dotado de uma quase fala e uma quase risada, Odradek é quase nada. Ao estranhamento causado pela criatura, que é friamente narrada pelo homem comum, junta-se um segundo estranhamento, produzido por uma leitura rápida: por detrás da observação fria, algo na existência da criatura perturba gravemente o homem comum, experiência que dá nome ao texto. (OLIVEIRA, 2020, p. 67)

Algo que é interessante é o fato de que, no conto de Kafka, há também essa diferença entre o “Odradek” com letra maiúscula e com letra minúscula, uma vez que não se sabe exatamente se é um ser ou uma coisa. Cremos que Britto, ao fazer uma espécie de pastiche do conto com esse par de poemas, nos impõe propositalmente o ar da dúvida sobre a classificação de “Odradek”. Digamos que, graças à autotradução, é possível ter uma certa continuação do poema que nos leva às duas cogitações, sendo no primeiro texto a de um objeto e, no segundo, de um ser.

Sobre a forma, o título já entrega que se trata de um soneto não tradicional. Temos sete versos em vez de quatorze e apenas um quarteto e um terceto, sendo a forma de um soneto convencional dois quartetos e dois tercetos. Nos parece que tanto a temática quanto a forma conversam entre si nesse par de poemas, pois soam “grotescas” por oferecerem o inesperado e o abrupto aos leitores. O ritmo se estabelece em *ABABCCD*, e no plano fonológico, a única correspondência que encontramos foi no segundo verso do original e no terceiro da tradução. Há o uso da fricativa alveolar /s/ nos dois casos, e só achamos pertinente sinalizar os que estão nesses dois versos em específico, já que a presença se faz mais notória quando falada em voz alta.

4.7. “Cinco sonetetos grotescos – V” e “Três autotraduções (Two grotesque sonnetettes) – III”

Novamente em relação à série “Cinco sonetetos grotescos”, temos na temática do texto original algo que não sabemos exatamente o é, mas “É a mais nova versão do real”, “É natural” e “É a nossa cara”. Com esse jogo de linguagem sobre dizer sem dizer, Britto instiga nos leitores a curiosidade de achar ou na forma, ou no título, ou na métrica algo que possa entregar o que está, digamos, velado.

<p>Cinco sonetetos grotescos – V (Tarde, 2007, p. 35)</p> <p>É a mais nova versão do real. A Não tão bela quanto a anterior, B que no último verão fez furor B e não deixou vestígio. É natural. A</p> <p>Esta de agora, tímida e avara, C já bate as asas, feito um estertor, D e alça vôo. É a nossa cara. C</p>	<p>Três autotraduções (Two Grotesque Sonnetettes) – III (Formas do nada, 2012, p. 65)</p> <p>Here's the latest version of the real. A Not half as comely in figure or in face B as last year's issue, which for all its appeal A with in six months had sunk without a trace. B</p> <p>This new one sags like an empty purse, C a bat of sorts, all clammy wings and squeals. D And yet it flies. We could have done far worse. C</p>
---	---

No cotejamento do texto original com o texto autotraduzido abaixo, não conseguimos encontrar outras correspondências além do plano semântico, fonológico e do esquema de rimas. Começando por este último, como o título já

anuncia, temos uma estrutura de um soneto italiano não convencional, até incompleta, diríamos, haja vista ter ser constituído de apenas um quarteto e um terceto. Enquanto que no primeiro texto ela se materializa em *AABBACDC*, na tradução temos *ABABCDC*. Já no plano fonológico, fizemos um pouco de esforço e percebemos um certo padrão, no original, da repetição do ditongo nasal estabelecendo a rima interna na primeira estrofe. Na autotradução, com menos intensidade e frequência, temos também a presença nasal por meio da preposição. Por fim, no plano semântico, temos esse algo que é “real” e apresenta características humanas e animais ao mesmo tempo. Isso nos leva ao âmbito do que o grotesco propõe. Algo que fragiliza a estrutura do que é conhecido como compatível e incontroverso, tendo em vista que não conseguimos explicar usando nossas mentes acostumadas ao habitual.

4.8. “*Lorem Ipsum*” e “Três autotraduções – (*Lorem Ipsum*) – I”

Eu seu artigo “*‘Lorem Ipsum’: Uma autoversão poética*”, Britto (2014) diz que irá analisar o par de poemas de poemas por ele autotraduzido, sendo que, como o original foi escrito em língua portuguesa, e conseqüentemente, sua tradução foi para a língua inglesa, ele informa que “Nesse caso, seria lícito chamá-la de “autoversão”.” (2014, p.23). No entanto, a fim de unificarmos as terminologias, também a chamaremos, assim como nos pares anteriores, de tradução.

Antes de iniciarmos, vale ressaltar que esse – e os três pares que virão em seguida – é o primeiro par de poemas autotraduzido de nossa compilação que é publicado na mesma obra. Porém, não foram publicados de forma espelhada, isto é, o original em uma página e a tradução logo na outra. Ao notarmos abaixo, perceberemos a diferença da disposição dos poemas no número de folhas. Vejamos os poemas em questão:

<p><i>Lorem Ipsum</i> (Formas do Nada, 2012, p. 11)</p> <p>"Venham", diz ele, "que eu lhes ofereço sinéreses, cesuras, hemistíquios e muito mais, e em troca só lhes peço</p>	<p>Três autotraduções – (<i>Lorem Ipsum</i>) – I (Formas do Nada, 2012, p. 64)</p> <p>"Come", he says, "and I will give you kennings, trochees, caesurae, hemistichs to burn; meaning is all I ask you in return,</p>
---	---

sofríveis simulacros de sentido.	or if not meaning, then the next best thing.
Venham, que a noite é sólida e solícita, e aguarda apenas o momento exato de nos servir a suprema delícia, como um garçom anódino e hierático."	Come when the night is solid and solicitous like an ancient and hieratic maître d', awaiting the time that'll suit us to a T to serve us a feast most ample and luscious."
Porém apelos tantos, tão melífluos, atraem tão-só máscaras sem rosto, cascas vazias e rabiscos pífios.	But such entreaties are to no avail; and vacuity is all that comes of it, worthless scribbling, words like empty shells.
Tudo resulta apenas neste dístico: <i>Ninguém busca a dor, e sim seu oposto, e todo consolo é metalinguístico</i>	And it all boils down to a single distich: <i>No one seeks pain, but rather pain's opposite, and solace is always metalinguistic.</i>

Talvez o que chame atenção do leitor e intrigue-o em um primeiro momento seja o próprio título dos poemas "*Lorem Ipsum*". E, quanto a essa, Britto justifica sua escolha como ponto de partida poético.

O ponto de partida desse poema foi o título. Há algum tempo me intrigava o texto em latim corrompido que, segundo informa a *Wikipedia*, vem sendo usado nos Estados Unidos desde a década de 1960, por diagramadores e artistas gráficos, para testar fontes e esquemas de diagramação em bonecas de livros e revistas. Como o pseudotexto nada quer dizer, ele não distrai a atenção de quem está interessado em avaliar apenas o *design* da página. O "Lorem ipsum" nem sempre é exatamente o mesmo, admitindo pequenas variações; [...] (BRITTO, 2014, p. 23 e 24)

Assim como o texto em latim "*Lorem Ipsum*" não é utilizado a fim de informar, todavia cumpre seu propósito no local onde é inserido, a temática dos poemas também se comporta da mesma maneira. Isto é, executa seu papel poético, porém não há muitos esclarecimentos no campo semântico. O poema

[...] funcionava como um significante possível para a noção da intransitividade do verbo "escrever": escreve-se (poesia, literatura) não por ter a dizer algo previamente definido (pelo menos não sempre), e sim porque se deseja escrever, ou porque não se consegue *não* escrever. Por fim, a relação entre poesia e dor — ou, mais precisamente, a visão da poesia como um meio de buscar uma compensação pela dor — também despertou meu interesse. (BRITTO, 2014, p. 24)

No plano rítmico, este soneto italiano apresenta uma estrutura estabelecida em *ABABCDCDEFEGHG* no original e *ABBACDDCEFEGHG* na tradução, além de uma forte aliteração com o fonema /s/ bem correspondida nos dois textos. É possível observar uma solução encontrada por Britto no segundo verso da segunda estrofe, em que ele utiliza a expressão francesa "*maître d*" para corresponder ao "garçom" do texto original.

<p><i>Lorem Ipsum</i> (Formas do Nada, 2012, p. 11)</p> <p>"Venham", diz ele, "que eu lhes ofereço A sinéreses, cesuras, hemistíquios B e muito mais, e em troca só lhes peço A sofríveis simulacros de sentido. B</p> <p>Venham, que a noite é sólida e solícita, C e aguarda apenas o momento exato D de nos servir a suprema delícia, C como um garçom anódino e hierático." D</p> <p>Porém apelos tantos, tão melífluos, E atraem tão-só máscaras sem rosto, F casca vazias e rabiços pífios. E</p> <p>Tudo resulta apenas neste dístico: G <i>Ninguém busca a dor, e sim seu oposto, H</i> <i>e todo consolo é metalinguístico G</i></p>	<p>Três autotraduções – (<i>Lorem Ipsum</i>) – I (Formas do Nada, 2012, p. 64)</p> <p>"Come", he says, "and I will give you kennings, A trochees, caesurae, hemistichs to burn; B meaning is all I ask you in return, B or if not meaning, then the next best thing. A</p> <p>Come when the night is solid and solicitous C like an ancient and hieratic maître d', D awaiting the time that'll suit us to a T D to serve us a feast most ample and luscious." C</p> <p>But such entreaties are to no avail; E and vacuity is all that comes of it, F worthless scribbling, words like empty shells. E</p> <p>And it all boils down to a single distich: G <i>No one seeks pain, but rather pain's H</i> <i>opposite, and solace is always metalinguistic. G</i></p>
---	--

No dístico em itálico que encerra ambos os poemas, notamos escolha por uma tradução literal. Além disso, está presente também uma intertextualidade em que

[...] combinam-se a citação truncada de Cícero sobre a indesejabilidade da dor enquanto dor e a ideia da escrita da poesia como uma forma de consolo. Ora, o poeta-personagem não logrou redigir seu poema e, portanto, foi-lhe negado o consolo da poesia; só que, é claro, o eu lírico escreveu, sim, um poema — o que acabamos de ler — e o dístico escrito pelo poeta-personagem é também o dístico que encerra o soneto. (BRITTO, 2014, p. 26)

4.9. “Nenhuma arte” e “Duas autotraduções – (Nenhuma arte, I)”

Assim como no par de poemas acima, achamos “Nenhuma arte” e “Nenhuma arte, I” da série “Duas autotraduções” no mesmo livro, porém não de forma espelhada. Os poemas abaixo se encontram na aclamada obra *Nenhum mistério* (2018), que surgiu após um hiato de seis anos de uma publicação poética. A Folha de São Paulo chegou a dizer que, com essa obra, Britto voltou “à poesia com versos sobre a perda e a ausência de sentido” (MEIRELES, 2018, n.p.). Algo que é perceptível no par de poemas abaixo.

A melancolia de “Nenhum Mistério” se reflete também em muitas frases na negativa, palavras que denotam vazio, ausência ou falta. Para se ter uma ideia, a palavra “não” aparece 111 vezes nos 27 poemas; já a palavra “nada”, 90. (MEIRELES, 2018, n.p.)

Tanto o poema “Nenhuma arte” quanto a obra são uma clara referência a um poema específico da poeta estadunidense que viveu alguns anos no Brasil, Elizabeth Bishop, chamado “One art”. Poema este que Britto traduziu para o português brasileiro, assim como outras antologias dessa autora. Paulo Henriques Britto é amplamente reconhecido por ser o tradutor de obras bishopianas Brasil e respeitado por encontrar soluções quanto a métrica e semântica, nas suas traduções, o que surpreende os leitores.

<p>Nenhuma arte (Nenhum mistério, 2018, p. 9)</p> <p>Os deuses do acaso dão, a quem nada lhes pediu, o que um dia levam embora; e se não foi pedida a coisa dada não cabe se queixar da perda agora. Mas não ter tido nunca nada não seria bem melhor — ou menos mau? Mesmo sabendo que uma solidão completa era o capítulo final, a anestesia valeria o preço? (Rememorar o que não foi não dá em nada. É como enxergar um começo no que não pode ser senão o fim. Ontem foi ontem. Amanhã não há. Hoje é só hoje. Os deuses são assim.)</p>	<p>Duas autotraduções – (Nenhuma arte, I) (Nenhum mistério, 2018, p. 54)</p> <p>The gods of chance give what was never prayed for; they change their minds, and then take back their gift. And since a gift is given, not bought and paid for, they will not brook complaints from the bereaved. You wonder whether never to have had were better than to have, then face the loss (not “better”; what you mean is “not as bad”) – even if the price were utter loneliness? (No sense in reminiscing about a past that never was. Don’t overplay your hand. The game, in fact, is over, and you lost, and there’s no second chance: this is the end. What’s gone is gone. Nothing comes next. The odds were never on your side. Such are the gods.)</p>
---	---

O primeiro poema da obra *Nenhum mistério* é “Nenhuma arte”, e ele já “prenuncia o que vem pela frente, uma sucessão de versos sobre a perda, a falta de sentido, a ausência.” (MEIRELES, 2018, n.p.) – justamente o que deixaremos marcado quanto ao plano semântico.

Abaixo podemos notar que, quanto à forma, constatamos a presença de enjambements; já o esquema rítmico se estabelece em *ABABCDCDEFEGFG* no original, variando pouco na tradução *ABABCDCDEFEGG*, e, sobre esta última, é importante comentar que ela se dá com mais ênfase na esfera consonantal. Não devemos compará-la à língua portuguesa, na qual as vogais possuem uma presença e sonoridade explícita nas palavras. Como comentamos, há uma forte influência das escolhas das palavras para deixar o tom do poema pessimista e um tanto cético. Ademais, notamos uma diferença de pontuação em alguns versos do texto

traduzido, o que, no entanto, não influenciou no campo semântico, pelo contrário, confirmou a questão da autonomia autotradutória a qual comentamos nos capítulos anteriores.

<p>Nenhuma arte (Nenhum mistério, 2018, p. 9)</p> <p>Os deuses do acaso dão, a quem nada A lhes pediu, o que um dia levam embora; B e se não foi pedida a coisa dada A não cabe se queixar da perda agora. B Mas não ter tido nunca nada não C seria bem melhor — ou menos mau? D Mesmo sabendo que uma solidão C completa era o capítulo final, D a anestesia valeria o preço? E (Rememorar o que não foi não dá F em nada. É como enxergar um começo E no que não pode ser senão o fim. G Ontem foi ontem. Amanhã não há. F Hoje é só hoje. Os deuses são assim.) G</p>	<p>Duas autotraduções – (Nenhuma arte, I) (Nenhum mistério, 2018, p. 54)</p> <p>The gods of chance give what was never prayed for; A they change their minds, and then take back their gift. B And since a gift is given, not bought and paid for, A they will not brook complaints from the bereaved. B You wonder whether never to have had C were better than to have, then face the loss D (not “better”; what you mean is “not as bad”) – C even if the price were utter loneliness? D (No sense in reminiscing about a past E that never was. Don’t overplay your hand. F The game, in fact, is over, and you lost, E and there’s no second chance: this is the end. F What’s gone is gone. Nothing comes next. The odds G were never on your side. Such are the gods.) G</p>
---	--

4.10. “Caderno – XIV” e “Duas autotraduções (Caderno – XIV)

Nosso último par de poemas a ser analisado também se encontra na obra *Nenhum mistério* e se trata de um original escrito em língua inglesa, depois autotraduzido – ou autovertido, como comentado duas análises anterior, para a língua portuguesa, língua materna do autor.

<p>Caderno – XIV (Nenhum mistério, 2018, p. 47)</p> <p>This, too, will one day be remembered not quite like what it feels like now. It’s not that memories are tampered With purposely, but that, somehow, between life lived and life recalled things go awry, details get lost and are replaced – not by a bald- faced fabrication, but at worst a plausible version of what could have happened, in circumstances at just a slight remove from fact. We’re talking subtlety, nuances, not downright lies. Don’t you forget it Your life is yours (at least) to edit.</p>	<p>Duas autotraduções – (Caderno – XIV) (Nenhum mistério, 2018, p. 55)</p> <p>Isto, também, será lembrado um dia, porém não tal qual é sentido agora. Não que as lembranças sejam distorcidas de propósito; é só porque a memória, entre o vivido e o lembrado, interpõe como que um filtro, com pequenas falhas ou até mesmo substituições – nem tanto por mentiras deslavadas, mas por versões plausíveis do ocorrido. São mudanças sutis, que se desculpam, como perdas num texto traduzido, e não trapaças. Pois a vida é tua, e se nem sempre é possível amá-la, tens o direito (ao menos) de editá-la.</p>
---	--

O par de poemas acima aborda a ficção que se torna uma lembrança, ou memória, no momento em que é escrita. A memória em si já é selecionadora do que de fato foi vivido e, ao fazer mais um recorte e colocá-la em um “caderno”, o produto final, digamos assim, acaba sendo bem distante do que de fato aconteceu. É como se ocorresse um recorte do recorte, mas que não é proposital, como o verso quatro diz. A comparação feita com o ato de traduzir em (São mudanças sutis, que se desculgam, / como perdas num texto traduzido), por exemplo, pode ser considerado metalinguístico, pois é exatamente sobre o que se trata esse segundo texto, isto é, o autotraduzido.

Investiguemos agora o plano formal.

<p>Caderno – XIV (Nenhum mistério, 2018, p. 47)</p> <p>This, too, will one day be remembered A not quite like what it feels like now. B It’s not that memories are tampered A With purposely, but that, somehow, B between life lived and life recalled C things go awry, details get lost D and are replaced – not by a bald- C faced fabrication, but at worst D a plausible version of what E could have happened, in circumstances F at just a slight remove from fact. E We’re talking subtlety, nuances, F not downright lies. Don’t you forget it G Your life is yours (at least) to edit. G</p>	<p>Duas autotraduções – Caderno – XIV (Nenhum mistério, 2018, p. 55)</p> <p>Isto, também, será lembrado um dia, A porém não tal qual é sentido agora. B Não que as lembranças sejam distorcidas A de propósito; é só porque a memória, B entre o vivido e o lembrado, interpõe C como que um filtro, com pequenas falhas D ou até mesmo substituições – C nem tanto por mentiras deslavadas, D mas por versões plausíveis do ocorrido. E São mudanças sutis, que se desculgam, F como perdas num texto traduzido, E e não trapaças. Pois a vida é tua, F e se nem sempre é possível amá-la, G tens o direito (ao menos) de editá-la. G</p>
---	--

Os poemas apresentam uma estrutura de soneto italiano, ainda que estejam em um único bloco, com um total de quatorze versos. As rimas se organizam *ABABCDCDEFEEFGG* em ambos os textos. Nos dísticos *GG* que encerram os textos, fizemos uma marcação em vermelho, ao notarmos outra referência ao poema “One art” de Elizabeth Bishop. A similaridade do poema em questão da autora estadunidense, que também vemos em “Caderno – XIV”, é a espécie de comentário interior do eu lírico entre parênteses que possui um tom de “tentativa” de autoconvencimento de que tudo o que foi dito faz, sim, sentido e não são unicamente palavras jogadas ao vento, ou neste caso, no caderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa tratou de evidenciar como a prática autotradutória na literatura se faz presente no Brasil e teve como objetivo divulgar este feito para que o fenômeno da autotradução se torne cada vez mais conhecido, seja na academia – ou fora dos seus muros. Nossa ideia, com o presente trabalho, também foi de evidenciar o quão laboriosas são a atividade tradutória e as diversas etapas pelas quais um texto, ao ser traduzido, é submetido para que chegue ao que chamamos de “produto final”, isto é, o texto na língua de chegada com todas as transformações linguísticas e culturais necessárias e cabíveis para que o leitor dessa língua leia um texto traduzido coerente com o que o autor original propôs.

Mostramos também como o ato de se traduzir pode se dar em diferentes momentos da escrita do texto original – ou primeiro texto. Desse modo, um autotradutor pode decidir começar a trabalhar em sua própria obra a fim de convertê-la para uma outra língua durante a criação do original, ou após o original estar pronto, ou ainda contar com a colaboração de uma outra pessoa para que a atividade se desenvolva.

Existe também a questão da necessidade de se autotraduzir, pois quando pensamos no que pode levar um(a) autor(a) a se empenhar em produzir uma tradução de um texto que é de sua autoria, nos questionamos sobre o que pode tê-lo motivado. No caso de Paulo Henriques Britto, sabemos que sua poesia é o nosso foco literário central no presente trabalho e, para além disso, temos o conhecimento também de que a poesia já conta com poucos adeptos e leitores. E, caso não esteja escrita em espanhol ou em língua inglesa, dificilmente terá algum impacto literário na região em que foi publicada ou fora dela. Há exceções, é claro, como no caso do poeta sueco Thomas Tranströmer, que ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 2011.

No entanto, isso nos faz refletir sobre a importância da tradução, igualmente da autotradução, quanto ao fato de que, quando um texto é transformado linguisticamente, isto é, traduzido, para uma língua hegemônica, ele exerce um potencial de alcance, seja de reconhecimento ou de público leitor, muito maior. No caso comentado no parágrafo anterior sobre o poeta sueco, comprovam-se que as traduções feitas por seu amigo, o também poeta estadunidense Robert Bly, para o

inglês, foram a porta de saída das fronteiras de seu país para que Tranströmer alcançasse o mundo. Isso é algo que confirma também o predomínio literário em língua inglesa.

No caso de Britto, como ele bem disse, sua motivação inicial para se autotraduzir surgiu ao participar de forma colaborativa no processo tradutório da criação da antologia de seus poemas em língua inglesa que foi publicada nos Estados Unidos. Ao perceber que, para certas decisões, tomaria um rumo tradutório completamente diferente do da tradutora oficial, ele decidiu, por motivos editoriais (ANSELM, 2012, p. 35), começar a se autotraduzir para o inglês. E isso, de forma similar ao caso de Tranströmer – mas agora tratando-se da autotradução –, pode significar novas oportunidades em um outro sistema literário.

O motivo de estarmos mencionando esse ponto mais uma vez é para expor o quão relevante se torna para um autor quando ele possui suas obras publicadas em outra língua também. Podemos afirmar que, para Britto, a publicação de poesia diretamente em inglês, sua segunda língua, ou de suas autotraduções, igualmente para o inglês, proporcionou ainda mais reconhecimento acadêmico e literário dentro e fora do Brasil. Ressaltamos que seus poemas também chegaram a ser traduzidos e publicados por outros tradutores para outra língua.

Uma pesquisa conduzida pelo Mapeamento Internacional da Literatura Brasileira, em 2012, evidenciou como as literaturas de língua portuguesa ocupam um lugar de menor reconhecimento diante das de língua inglesa, por exemplo. Isso porque, em países onde o inglês é a língua oficial, há programas de apoio à tradução que visam difundir sua literatura local em outros países. Posto isso, vemos, mais uma vez, como a tradução e a autotradução se fazem relevantes para a propagação e a internacionalização da literatura brasileira no exterior.

[...] idioma português sofria de certo tipo de subalternidade ou falta de reconhecimento *vis-à-vis* a outros idiomas. Ou, como poderia dizer Pascale Casanova, o português tinha menos valor no capital literário internacional. Esse “valor menor” do idioma é certamente um dos fatores que dificultam a difusão internacional da literatura brasileira. (LINDOSO, 2017, n.p.)

Algo importante também de ser mencionado é que o fato de Britto possuir maior produção autotradutória, quando comparada aos outros autores brasileiros mencionados aqui neste trabalho. Além disso, a prática da autotradução para Britto parece, até aqui, contínua, ao contrário de João Ubaldo Ribeiro e Ana Maria Machado, por exemplo, cujo exercício da atividade foi pontual. Tal fato pode se dar

pelo motivo de Britto traduzir poesias – o que não tira a complexidade literária, ainda que, geralmente, seja menor em extensão. No entanto, ao falar de Matheus Guménin Barreto, por exemplo, que também é poeta e foi citado no capítulo dois por suas duas autotraduções, é válido ressaltar que ele não possui tantas publicações ao ser comparado ao Paulo Henriques Britto, não só por sua idade, mas também por levar em consideração que poetas, por via de regra, não publicam com a mesma frequência de um autor que escreve em prosa. O caso de Barreto é significativo para evidenciar como recorrer a autotradução pode se tornar uma ferramenta e um caminho que proporcionam a travessia das fronteiras literárias do próprio país.

Por fim, nos cabe ressaltar, neste momento, sobre os pares de poemas autotraduzidos que nos propomos a compilar, cotejar e analisar. Os textos de chegada, isto é, os poemas traduzidos/vertidos mostraram o que já suspeitávamos: que as escolhas tradutórias tomadas por Britto não acontecem de forma arbitrária e que as decisões são tomadas tentando manter o máximo de correspondência possível entre os dois textos. Sabemos que não é possível ser totalmente “fiel” a um original, justamente por se tratar de dois sistemas linguísticos e duas culturas diferentes. Em relação à última, vale frisar, que, embora as publicações tenham ocorrido no Brasil, a língua inglesa parte de cultura(s) diferente(s).

Cabe ainda a pesquisas futuras investigar quais foram os impactos e os alcances do fenômeno da autotradução das obras de Paulo Henriques Britto na literatura brasileira e fora dela, para que possamos ter uma ideia mais clara de como essa prática se constitui nas esferas sociais e literárias.

REFERÊNCIAS

ALBALADEJO, Tomás e CHICO-RICO, Francisco. "Translation, style and poetics". In: HARDING, Sue-Ann; CORTÉS, Ovidi Carbonell (ed.). *The Routledge handbook of translation and culture*. London: New York: Routledge, 2018.

ALENCAR, Rosana Nunes. *Lirismo, Tradição e autoreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto*. 2016. p. 121. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

ANSELMI, Simona. *On self-translation: an exploration in self-translators' teloi and strategies*. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2012.

ANTUNES, Maria Alice. *Autotradução: breve histórico, razões, consequências, práticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

ANTUNES, Maria Alice. *O respeito pelo original: João Ubaldo Ribeiro e a autotradução*. São Paulo: Annablume, 2009.

ANTUNES, Maria Alice; WALSH, Bianca. A decisão de traduzir o próprio texto, motivações e consequências: um breve estudo dos casos dos escritores brasileiros Ana Maria Machado e João Ubaldo Ribeiro. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 12-22, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.23235>. Acesso em: 19 fev. 2022.

ASEFF, Marlova Gonsales. Poetas-tradutores: quando a tradução encontra a criação. *Cadernos de Tradução*, n. 40, p. 92-108, 2020.

BAETA, Luisa. [Mensagem direta via Instagram]. Enviada por @thaisvianna. Recebida por @luisabaeta. 20 mar. 2022.

BANDÍN, Elena. *The role of self-translation in the decolonisation process of African countries*. León: Universidade de León, 2004. p. 35-53. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283237317_The_role_of_self-translation_in_the_colonisation_process_of_african_countries. Acesso em: 01 maio 2020.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. *Postcolonial translation: theory and practice*. [S.l.]: Routledge, 1999.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARRETO, Matheus G. "Pesquisa sobre autotradução no Brasil" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <thais.abreu.vianna2@gmail.com> em 18 de fevereiro de 2022.

BARRETO, Matheus G. “Pesquisa sobre autotradução no Brasil” [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <thais.abreu.vianna2@gmail.com> em 06 de mar. de 2022.

BRASIL. Imprensa Nacional. *Novidade editorial: Por Ora. Poesia Reunida* (1982-2018), de Paulo Henriques Britto. 19 out. 2021. Disponível em: <https://impresnanacional.pt/imprensa-nacional-lanca-por-ora-poesia-reunida-1982-2018-de-paulo-henriques-britto/>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BRITTO, Paulo H. Uma experiência de autotradução. *Philia&Filia*, Porto Alegre, v.4, n. 1, p. 59-71, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/51170>. Acesso em: 25 dez. 2021.

BRITTO, Paulo H. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRITTO, Paulo H. *Liturgia da matéria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BRITTO, Paulo H. *Mínima Lírica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

BRITTO, Paulo H. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITTO, Paulo H. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRITTO, Paulo H. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITTO, Paulo H. *The clean shirt of it: poems by Paulo Henriques Britto*. New York: BOA Editions, Ltd., 2007.

BRITTO, Paulo H. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Editora Língua Geral, 2009.

BRITTO, Paulo H. *Claudia Roquette-Pinto*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BRITTO, Paulo H. *Macau*. Lisboa: Ulisseia, 2010.

BRITTO, Paulo H. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo H. *Mínima Lírica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BRITTO, Paulo H. Paulo Henriques Britto: O que é a Poesia? Youtube, 2 abr. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yHrLxEtAI&list=LL&index=70&t=5090s>. Acesso em: 10 jul. 2022.

BRITTO, Paulo H. *En liten sol i flickan*. Estocolmo: Wahlström & Widstrand, 2014.

BRITTO, Paulo H. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRITTO, Paulo H. *O castiçal florentino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRITTO, Paulo H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BRITTO, Paulo H. *Por Ora. Poesia reunida (1982-2018)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.

BRITTO, Paulo H. *Um poema de Claudia Roquette-Pinto*. [S.l.: s.n., 201-]. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Um%20poema%20de%20Claudia%20Roquette-Pinto.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

BRITTO, Paulo H. Para uma avaliação mais objetivas das traduções de poesia. *Eutomia*, Recife, v.1, n. 20, p. 229-245, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/234813>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BRITTO, Paulo H. Palavra, para mim, é trabalho. Entrevista concedida a Erika Muniz. *Revista Continente*, Recife, n. 232, abr. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/232/rpalavra--para-mim--e-trabalhor>. Acesso em: 02 mar. 2022.

BRITTO, Paulo H. Um escritor na Biblioteca: Paulo Henriques Britto. Entrevista concedida a Um Escritor a Bibliotec]. *Cândido*, Paraná, ed. 87. outubro 2018. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Paulo-Henriques-Britto>. Acesso em: 10 mar. 2022.

BRITTO, Paulo H. *Dúvida sobre “The clean shirt of it: poems by Paulo Henriques Britto”*. [Mensagem pessoal]. Destinatário: thais.abreu.vianna@hotmail.com. Acesso em: 10 maio 2022.

BRITTO, Paulo H. *Soneto Simétrico – dúvida*. [Mensagem pessoal]. Destinatário: thais.abreu.vianna@hotmail.com. Acesso em: 18 jul. 2022.

BRITTO, Paulo H. “Lorem Ipsum”: Uma autoversão poética. *Tradução em Revista*, v. 16, n. 1, p. 24, 2014. Acesso em: 24 jul. 2022.

BYLAARDT, Cid Ottoni. BRITTO, Paulo Henriques. Macau. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 11, p. 173-178, dez. 2005. ISSN 2358-9787. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3185/3131. Acesso em: 19 jul. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.11.0.173-178>.

CHESTERMAN, Andrew; BAKER, Mona. Ethics of renarration. An interview with Mona Baker. *Cultus*, v. 1, n. 1, p. 10–33, 2008.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DANBY, Nicola. The space between: Self-translator Nancy Huston's Limbes/Limbo. *La linguistique*, v. 40, n. 1, p. 83-96, 2004.

EDER, Richard. An interview with André Brink. *The New York Times*, New York, 23 mar. 1980. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/03/21/specials/brink-interview.html>. Acesso em: 20 mar. 2022.

ERBER, Laura. *Paulo Henriques Britto oferece o prazer banal e raro da leitura de contos*. 2 maio 2021. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/paulo-henriques-britto-oferece-o-prazer-banal-e-raro-da-leitura-de-contos.shtml>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FEDERMAN, Raymond. *Critifiction: postmodern essays*. New York: State University of New York, 1993.

FINKEL, Alexander M. On autotranslation (Based on material relating to Hryhorii Kvitka-Osnovianenko's authorial translations). *Translation and Interpreting Studies*, Amsterdam, v. 16. p.156-183, maio 2021.

FOLHA DE S. PAULO ILUSTRADA, São Paulo, 10 nov. 2004. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1011200422.htm>. Acesso em: 15 mar. 2022.

FRAZÃO, Dilva. *Ana Maria Machado: Uma escritora brasileira*. Ebiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/ana_maria_machado/. Acesso em: 17 mar. 2022.

GALINDO, Caetano; COSTA, C. Walter. *Paulo Henriques Britto – Entrevista*. Curitiba: Medusa, 2019.

GOMES, Ravik. *O poeta e tradutor Paulo Henriques Britto fala sobre processos criativos para a TV UFMG*. Youtube, 3 jun. 2019. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=3YxgGSmeuOM>. Acesso em: 21 mar. 2022.

GRUTMAN, Rainier; VAN BOLDEREN. Self-translation. In: *A COMPANION to translation studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. p. 323-332.

GRUTMAN, Rainier. Beckett: a quintessência da autotradução?. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, v.6, p. 1-11, 2014. Disponível em:
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23242/23242.PDF>. Acesso em: 22 mar. 2022.

HERSANT, Patrick. Author-translator collaborations: a typological survey. In: CORDINGLEY, Anthony; MANNING, Céline Frigau (ed.). *Collaborative translation: from the renaissance to the digital age*. London: Bloomsbury Academic, 2017. p. 91–110.

HUSTON, Nancy. Traduttore non è traditore. In: HUSTON, Nancy. *Pour une littérature monde*. Michel Le Bris et Jean Rouaud (ed.). Paris: Gallimard, 2007. p. 151-160.

JAFFE, Nomemi. O avesso de um livro: Paulo Henriques Britto, 30 anos de poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 nov. 2012. Ilustríssima. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/78571-o-avesso-de-um-livro.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2020.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LAVELLE, Patrícia. *Arcas de Babel*: Matheus Guménin Barreto traduz Rilke. [S.l.: s.n., 2020]. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/matheus-gumenin-traduz-rilke/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

LINDOSO, Felipe. *As dificuldades de internacionalização da literatura brasileira*. Itaú Cultural, São Paulo, 8 nov. 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/as-dificuldades-de-internacionalizacao-da-literatura-brasileira>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MACHADO, Ana M. *Do outro mundo*. São Paulo: Ática, 2002.

MACHADO, Ana M. *From another world*. Toronto, Canadá: Groundwood Books, 2005.

MACHADO, Ana M. *Mensagem para você*. São Paulo: Ática, 2008.

MACHADO, Ana M. *The history mystery*. Dublin: Little Island, 2012.

MANZOLILLO, César. *AC LIVE – Literatura: AC Encontros Literários com Paulo Henriques Britto*. Youtube, 01 fev. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WPTFLCws_Ro&t=215s. Acesso em: 01 mar. 2022.

MASSI, Augusto. [Orelha do livro]. In: BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEIRELES, Maurício. *Paulo Henriques Britto volta à poesia com versos sobre a perda e a ausência de sentido*. 8 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/paulo-henriques-britto-volta-a-poesia-com-versos-sobre-a-perda-e-a-ausencia-de-sentido.shtml>. Acesso em: 24 jul. 2022.

NASCIMENTO, Veronica. S. *A ação dos componentes da patronagem sob a literatura infanto-juvenil brasileira – o efeito sobre a tradução de Do outro mundo de Ana Maria Machado*. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação*. Trad. Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OLIVEIRA, Richard de. Odradek, pequeno criminoso da linguagem: a forma e o valor poético da vida. *Ide*, São Paulo, v. 42, n. 70, p. 61-77, dez. 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062020000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 21 jul. 2022.

PAUL, Samiran. K. The voice bengal turns the voice of the globe: Rabindranath Tagore's Political Evaluation. In: PAUL, S. K.; PRASAD, A. N. (ed.). *Indian poetry in English: roots and blossoms*. New Delhi: Sarup & Sons, 2007. v. 1.

PESSÔA, André Vinícius. Uma ética da composição em Trovar claro, de Paulo Henriques Britto. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.1, n. 2. p. 15–21, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17163>. Acesso em: 15 jul. 2022.

PRETO, Marcus. Álbuns da MPB são dissecados em livros. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0901201011.htm>. Acesso em: 21 mar. 2022.

RIBEIRO, João Ubaldo. (1971) *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sergeant Getúlio*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, João Ubaldo. *An invincible memory*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1989.

SCHAEFFER, Franciele; COSTA, C. Walter. *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. Disponível em: <https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/PauloHenriquesBritto.htm>. Acesso em: 02 fev. 2022.

TANQUEIRO, H. *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. 2002. Tese (Doutorado) – Departamento de Tradução e Interpretação, Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2002.

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.