





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

AVALOVARA
Nascido e nascido:
o voo do passarinho

LORENA TORRES TIMO

Brasília
Abril/2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

“*AVALOVARA* NASCIDO E NASCIDO: O VOO DO PÁSSARO ”

LORENA TORRES TIMO

Brasília

Abril/2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

AVALOVARA NASCIDO E NASCIDO: O VOO DO PÁSSARO

LORENA TORRES TIMO

ORIENTADORA: PROF.^a DRA. GERMANA HENRIQUES PEREIRA DE SOUSA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Brasília
Abril/2016

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

TIMO, Lorena Torres. *Avalovara Nascido e Nascido: o voo do pássaro*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016, 154f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

TT585a	<p>TIMO, Lorena Torres.</p> <p>Avalovara Nascido e Nascido: o voo do pássaro / Lorena Torres Timo; orientador Germana Henriques Pereira de Sousa. -- Brasília, 2016. 154 p.</p> <p>Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) -- Universidade de Brasília, 2016.</p> <p>1. Avalovara. 2. Gregory Rabassa. 3. Tradução Literária. 4. Crítica de Tradução. 5. Osman Lins. I. Henriques Pereira de Sousa, Germana, orient. II. Título.</p>
--------	---

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

***AVALOVARA* NASCIDO E NASCIDO: O VOO DO PÁSSARO**

LORENA TORRES TIMO

DISSERTAÇÃO DE Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Germana Henriques Pereira de Sousa (POSTRAD/UnB) (Orientadora)

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho (POSTRAD/UnB) (Examinador interno)

Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin (POSLIT/UnB) (Examinadora Externa)

Prof.^a Dr.^a Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB) (Suplente)

*A Rubens e Eliane,
pelos primeiros ensinamentos.*

AGRADECIMENTOS

Ao Criador, que mantém, com zelo, minha vida em órbita, alinhada com Seu querer e Sua vontade, agradeço pelo sustento. *Ebenézer!*

Aos meus pais, Rubens e Eliane, por entenderem minhas ausências, angústias, anseios, agruras.

À minha família, pelo apoio e torcida, unificada na pessoa de minha avó, Terezinha Aparecida Costa Timo, que nos deixou inadvertidamente enquanto eu findava esse processo.

A Guilherme dos Anjos, por ser compreensão na falta, força no prosseguir, quadrado na espiral.

Aos meus padrinhos Max Barbosa e Conceição Timo, pelo acolhimento e incentivo de sempre.

Ao meu irmão, Rafael Timo, por ter imprimido seu talento nas capas desta dissertação.

À minha tia Vânia Cruz, pelo envio das traduções.

Aos meus colegas, que compartilharam comigo as delícias e os desafios dessa jornada. Carinho especial a Agnes Sturzbecher, Gabriela Netto, Jakeline Nunes e Rodrigo D'Ávila. Estendo o agradecimento à Mônica Gomes, Patrícia Rodrigues Costa e Thiago Veríssimo, pela experiência compartilhada e pela agradável companhia.

Aos professores e colaboradores do POSTRAD/UnB, pelo conhecimento transferido e pelo suporte nos assuntos burocráticos. Pelas aulas e aconselhamentos, agradeço especialmente aos professores Alessandra Harden, Alice Araújo e Mark Ridd. Também agradeço ao Prof.º Eclair de Almeida Filho pelas valiosas colaborações em minha banca de relatório de pesquisa.

À Elizabeth Hazin, mais do que por estar presente em minha banca, por ter me apresentado ao infinito Osman Lins e por ter me introduzido, sem reservas, neste espiralado universo osmaniano. Infinitamente grata! Aproveito para estender os agradecimentos ao Grupo de Estudos Osmanianos da Universidade de Brasília, coordenado pela Prof.^a Elizabeth, pela fraternal acolhida a uma forasteira e por todas as ricas e generosas colaborações ao meu trabalho.

À Ângela Lins e Viviane Lins, filha e neta de Osman Lins, pela afetuosidade e generosidade em autorizar-me a pesquisar no arquivo do autor.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro – RJ, pela cessão do fundo arquivístico Osman Lins, constante do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – AMLB e, ainda, pela atenção e receptividade.

A Earl E. Fitz, professor da Vanderbilt University – USA, pela presteza e solicitude em intermediar meu contato com o tradutor.

A Gregory Rabassa, por gentilmente ter me cedido a entrevista e por ter, um dia, assinado o contrato para traduzir *Avalovara*, feito que reverberou por cartas, páginas e décadas, até que hoje viesse a tornar-se objeto de minha pesquisa.

Agradeço com carinho à Germana Henriques Pereira, mentora, orientadora e amiga, por ter sido gentil em me incentivar a chegar até onde cheguei.

Tudo em mim é gratidão.

Lorena Timo.

25/02/2016

* Este trabalho foi realizado com o auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante todo o período do mestrado.

RESUMO

A proposta deste trabalho é a de analisar a tradução para o inglês do romance *Avalovara*, do escritor pernambucano Osman Lins, assinada pelo tradutor norte-americano Gregory Rabassa (1979). Romance enigmático, matematicamente arquitetado pelo autor brasileiro, *Avalovara* apresenta uma enorme gama de interpretações e possibilidades de leitura. Tendo isso em vista, este trabalho tece uma análise a partir de trechos selecionados, tomando por auxílio elucidativo as correspondências trocadas entre Lins e Rabassa, constantes no arquivo do autor, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro-RJ. A análise também perpassará o olhar sobre os índices morfológicos, paratextos e textos de acompanhamento, entre outros aspectos editoriais da tradução, a partir de suas três edições publicadas, com o intuito de observar sua recepção na cultura de chegada. Para tanto, lançaremos mão dos conceitos propostos por Antoine Berman (1995) e Marie-Hélène Torres (2011), que tratam, respectivamente, da análise crítica de tradução e da análise morfológica da tradução. Em uma outra perspectiva, diante das dualidades inerentes à Tradução, proporemos, em paralelo ao texto científico, um olhar autorreflexivo, metalinguístico, expondo “percursos e revelações” da execução deste trabalho, rememorando o próprio estilo osmaniano – “viagem e relato de viagem”.

Palavras-chave: Osman Lins, Gregory Rabassa, *Avalovara*, Tradução Literária, Crítica de Tradução.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the translation into English of the novel *Avalovara*, by Osman Lins, signed by the well-known translator Gregory Rabassa. An enigmatic novel, mathematically masterminded by the Brazilian author, *Avalovara* presents a wide range of interpretations and possibilities in terms of reading. In view of this, this paper presents an analysis of selected passages, taking for elucidative support the correspondence exchanged between Lins and Rabassa, contained in the author's archive. The analysis will also focus on the morphological aspects, paratexts, supplementary texts, among other editorial aspects from the three published editions, in order to observe its reception in the target culture. Therefore, we will make use of the concepts proposed by Antoine Berman (1995) and Marie-Hélène Torres (2011), related to translation criticism and morphological analysis, respectively. In another perspective, given the inherent dualities of Translation, we propose, parallel to the scientific text, a reflective view, reminiscing the very "osmanian" style: "travel and travelogue".

Keywords: Osman Lins, Gregory Rabassa, *Avalovara*, Literary Translation, Translation Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1. Capa da edição de 1979.....	47
Figura 2.2. Capa da edição de 1990.....	48
Figura 2.3. Capa da edição de 2002.....	49

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.2.1. Sobre as listas.	62
Tabela 3.2.2. Jogos de palavras; aliterações.....	63
Tabela 3.2.3. Jogo de palavras; neologismos.....	64
Tabela 3.2.4. Jogo de palavras; fauna local.....	67
Tabela 3.2.5. Recursos gráficos; disposição do texto.....	70
Tabela 3.2.6. Ritmo; rimas; aliterações.....	74
Tabela 3.2.7. Ditos populares; figuras de estilo.....	76
Tabela 3.2.8. Tradução de epícenos.....	78
Tabela 3.2.9. Especificações; taxonomia.....	79
Tabela 3.2.10. Aliterações; Jogo de palavras.....	81
Tabela 3.3.1. Jogo de palavras.....	82
Tabela 3.3.2. Regionalismos.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. PÁSSARO FEITO DE PÁSSAROS.....	22
1.1 Criador-criatura.....	23
1.2 O Engendro do Engenho.....	28
2. AVALOVARA: NASCIDO E NASCIDO.....	35
2.1 Gregory Rabassa, tradutor (in)visível.....	36
2.2 O voo do pássaro.....	44
3. O PLANO DE VOO: REFAZENDO A TECELAGEM.....	56
3.1 Sobrevoos – dizem as cartas.....	58
3.2 Trechos selecionados – análise das traduções.....	61
3.3 Não-Traduções.....	82
3.4 Nomes Próprios.....	86
3.5 Arremate.....	88
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93
- Citadas.....	93
- Consultadas.....	95
ANEXOS.....	97



Introdução

Como, então, fazer repousar a arquitetura
de uma narrativa, objeto limitado e
propenso ao concreto, sobre uma entidade
ilimitada e que os nossos sentidos, hostis
ao abstrato, repudiam?
- Osman Lins

Como introduzir com ordem, num espaço
forçosamente limitado, tudo que
pretendemos?
- Osman Lins

INTRODUÇÃO

Na oficina de ideias de Osman Lins, um projeto-obra lhe perturbava para que invadisse o plano concreto. *Avalovara*, romance elaborado entre os anos 1969-1972, é considerado a grande obra-prima do autor pernambucano e que, diante da sua notável complexidade, sua arquitetura inovadora, seu detalhamento místico e sua narrativa minimamente calculada, faz com que a obra ofereça uma infinidade de aberturas para a fortuna crítica do autor, como também ocorre com outras obras que assina e que de igual modo envolvem muitos teóricos e pesquisadores no desvendar de seus mistérios.

A narrativa de *Avalovara* é guiada sob a égide de um quadrado místico, o chamado “quadrado SATOR”¹ que, no romance, é perpassado por uma espiral. O quadrado é formado por vinte e cinco quadrados menores, nos quais inserem-se letras que, no todo, formam a frase “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” na direção vertical, horizontal, de trás pra frente, de frente pra trás – um palíndromo. A frase tem duas acepções: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O Lavrador/Criador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. A espiral sobre o quadrado traça as chamadas “linhas” ou “temas” do romance; inicia seu caminho pelo tema R, segue para o tema S e, à medida que a espiral vai se fechando, mais letras (temas) o seu traçado toca.

Tal enigmática figura-guia ilustra muito mais que um mero caminho a ser percorrido na narrativa; surgem, então, as dualidades que tais ícones – a espiral e o quadrado – elucidam, sob sua metáfora. O quadrado representa o espaço; a espiral, o tempo²; o quadrado, o concreto; a espiral, o abstrato; o quadrado o limite, a finitude; a espiral o infinito; o quadrado, o objetivo; a espiral, o subjetivo; o quadrado, o literal; a espiral, a metáfora; o quadrado, a forma; a espiral, o espírito.

Este trabalho também se apresenta sob uma dualidade: a concretude de um trabalho científico, delimitado por normas e formas exigidas para o cumprimento de um dado estágio acadêmico, dialogando com a infinitude da crítica, do diálogo, do relato, da

¹ Vide anexo A, p. 95

² “Descobrimos, sim, uma diferença a guardar: o quadrado suscita a ideia de espaço; a espiral, a de tempo” (LINS, 2005, p. 73)

Sob a égide de um quadrado. Apenas o quadrado. Ordem, concreto. O cômodo. O acerto. É nele que se espalda a existência dos homens lógicos.

Um ciclo se fecha. O outro começa. Certeza contra o risco. Não há inconstância. Não há fundo falso. Não há curva; ah, há? Linha reta. Era ali que me assegurava. Me en(caixa)va? - aí reside o perigo: mesmo que você ouse em se abrigar entre linhas e ângulos retos, a espiral do caos e da incerteza invade, avassaladora, os limites do óbvio. É o início de uma viagem. É o fim de um velho rascunho sem muito futuro. No alto, um pássaro, plana em círculos. Nasce a inquietude. E nela, instaura-se o caos.

-XXX-

É preciso muita coragem para infringir o relógio dos homens; e de insanidade para guiar-lhe os ponteiros. No meio do caminho eu aponte para a via marginal. Um giro recente, decerto. Manterei, guardado, o segredo do enigma. Revelar-lhe garantirá minha liberdade. Manterei, sim, manterei com zelo, como um tesouro num cofre. Não: aliás, não sei.

-XXX-

glosa. Em vista disso, este trabalho se apresentará de forma dúplice, em duas camadas: i) a “viagem”, o desenvolver de um trabalho desde suas configurações iniciais, até suas considerações finais, trabalho no qual será possível perceber toda a formatação exigida por um texto de igual categoria: fonte, tamanho, espaçamento, margem, etc. ii) o “relato da viagem”, a revelação do processo, dos atalhos, da crítica, da reflexão que o trabalho suscita, esse já disposto em formato próprio, que o difira do texto primário e que pode ser lido de forma autônoma ao texto científico. Tal classificação fundamenta-se na proposição de Regina Dalcastagnè, que diz: “Movimento, ação e reconstituição na análise de uma obra como *Avalovara* podem ser traduzidos, mais uma vez, por **viagem e relato de viagem**” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 26, grifo nosso).

A Tradução, ao longo de toda sua caminhada em direção à consolidação de uma disciplina autônoma, também foi e é tomada por inúmeras concepções pareadas, insolúveis dialéticas. Umhas poucas e das mais comuns que podemos citar, são “autor X tradutor”, “original X tradução”, “língua/cultura de partida X língua/cultura de chegada”, e assim por diante. Antoine Berman (2013), em sua introdução de *A Tradução e a Letra – ou o albergue do longínquo*, estabelece a diferenciação entre “teoria e prática” e “experiência e reflexão”, elencando este último par como o conceito fundamental a nortear a tradutologia. O autor quer demonstrar, a partir desse par, que a prática da tradução nos leva à reflexão sobre o ato, e que ambas as atividades estão intrinsecamente correlacionadas.

O pensamento reflexivo também é gerado através da experiência da leitura, e essa reflexão é um dos condutores do que entendemos como *crítica*, no seu sentido mais puro, que é o de separar, julgar, discernir, observar, interpretar – ou no que resume Pierre Brunel (1988, p. 5), em seu estudo sobre a crítica literária, de “descrever, saber, julgar e compreender”. Haroldo de Campos (2013) posiciona o *traduzir* como um ato criador e também crítico, comentando que “se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores, e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico” (CAMPOS, 2013, p. 17). Assim, se considerarmos que um texto literário é o resultado do processo no qual um autor *traduz* sua visão de mundo (daí infere-se o ato crítico), no caso da tradução, lidamos com uma camada subjacente à do trabalho do autor, pois entendemos que o tradutor também faça esse trabalho interpretativo, de julgamento, separação – seria, portanto, antes de tudo, a tradução da tradução da visão de mundo de um autor. E, finalmente, no que concerne ao trabalho do crítico de tradução, essa série de fatores que compõem e descrevem a crítica

de modo geral, adquiriria uma dimensão terciária nesse processo; mais um trabalho de tradução em cima de todos os anteriores.

Avalovara, entre inúmeros outros questionamentos, suscita uma particular inquietude quando pensamos do ponto de vista da tradução: como um tradutor poderia trabalhar com uma obra tão meticulosa e enigmática? Tal romance de Osman³ já fora traduzido, de que se tem datado, para cinco línguas: francês, alemão, espanhol, italiano e inglês⁴. Tal inquietude, associada à nossa dileção e apreço pelo autor brasileiro, corroborou a concepção deste trabalho e sua abordagem. Ademais, acreditamos que este seja um trabalho que vá contribuir para os Estudos da Tradução, dialogando com as implicações da crítica literária e da crítica de tradução e, conseqüentemente, participando do engrandecimento da fortuna crítica de Osman Lins. Diante disso, propomos, para esta dissertação, uma análise da tradução de *Avalovara*, tomando como escopo a sua versão para o inglês, assinada pelo laureado tradutor Gregory Rabassa.

Antoine Berman (1995)⁵ propõe em seu *Pour une critique des traductions* um método bastante consistente para análise de traduções. O autor elenca alguns passos que devem ser tomados diante de uma análise crítica de tradução, propondo, assim, que esta resulte em uma *crítica produtiva*. O método traçado por Berman (1995, p. 64) resume a análise crítica de uma tradução em dois passos gerais: a) a leitura concreta da tradução e do original, bem como dos textos correlatos a um e a outro; b) o puro ato crítico propriamente dito, na forma escrita. O autor esmiúça esse primeiro passo, que precede a análise em si, em sub-instruções, como segue:

- I- *Ler e reler a tradução*: fazer a primeira leitura como a de um texto estrangeiro e a segunda como a de uma tradução. Neste estágio, deve-se resistir à tentação de recorrer ao texto original, pois nessa fase o crítico deverá observar se o texto “funciona”, se há consistência, sistematicidade, correlação e organicidade de todos os seus elementos na língua/cultura de chegada.
- II- *Ler e reler o original*: aqui, caberá ao crítico observar em sua minuciosa leitura os aspectos estilísticos do texto, o que configuraria uma “marca

³ Inteiramos, de antemão, que tomaremos a liberdade de referir-nos ao autor pelo seu primeiro nome, bem como de utilizarmos o termo “osmaniano(a)” como referência à sua obra.

⁴ c.f. **MULINACCI, Roberto**. Traduzido e abandonado: fortuna crítica e desfortuna editorial de Osman Lins na Itália. *Revista Cerrados*, v. 23, n. 37. 2014 (online).

⁵ Todas as citações e termos grafados referentes a essa obra são de tradução nossa.

registrada”, suas peculiaridades, buscando traçar uma rede de relações sistemática do original. É neste estágio, também, que o crítico fará o trabalho de selecionar exemplos estilísticos que sejam pertinentes e significativos para abordar na análise. Essa seleção está baseada na interpretação, que pode variar de analista a analista.

- III- *Buscar o tradutor*: conjuntamente ao perfil do autor, em que, para procurar compreender o estilo de uma obra, observa-se aspectos biográficos, psicológicos e existenciais, Berman propõe a busca pela resposta à pergunta “quem é o tradutor?”, mas, considerando aspectos mais específicos. Deve-se traçar seu perfil, procurando saber sua formação, o contexto em que está inserido, que tipo de textos traduz, com qual(is) par(es) de línguas trabalha, etc. Esse ponto é essencial para levantar os indícios para os passos seguintes.
- IV- *[Buscar] a posição tradutiva*⁶: esta seria o auto-posicionamento do tradutor em relação à tradução, o seu “compromisso” com a percepção da tarefa tradutória enquanto sujeito diante de seu “impulso de traduzir” e o modo como internalizou o discurso contemporâneo sobre a tradução (as normas).
- V- *[Buscar] o projeto de tradução*: esse projeto, ou intenção, é determinado tanto pela posição tradutiva quanto pelas limitações específicas configuradas pela obra a ser traduzida. O projeto define a maneira com a qual o tradutor realizará a *transferência* literária e também o modo em que desenvolverá o trabalho da tradução propriamente dito.
- VI- *[Traçar] o horizonte do tradutor*: o horizonte do tradutor é a conexão entre a posição tradutiva e o projeto do tradutor. Pode ser definido como o conjunto de todos os parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que “determinam” como o tradutor sente, age e pensa. A noção do horizonte é dupla: por um lado, designa o ponto pelo qual o ato tradutório é significativo e pode ser empregado, em outras palavras, traça

⁶ No original “*traductive*”, assumido aqui como “tradutivo/a”, fazendo a distinção do termo “tradutório”, conforme indicam os sufixos: o primeiro (-ivo) referente à natureza, modo de ser, e o segundo (-ório) referente à ação, ao processo.

o espaço aberto para esse ato. Por outro lado, designa aquilo que fecha, que encerra o tradutor em um “círculo de possibilidades limitadas”⁷.

Apesar de bem estruturada e fundamentada, essa sequência nem sempre é perfeitamente aplicável, a depender do objeto que se analisa. Em nosso caso, em que a análise recai sobre a tradução de um texto de nossa própria língua/cultura para uma língua estrangeira (versão), o *olhar crítico* se configura de uma maneira diversa, que seja plausível e realizável diante dessas condições – a do objeto analisado e a do próprio crítico⁸. Em suma, nossa análise pretende não *adotar* o método postulado por Berman, seguindo-o à risca, mas sim, *dialogar* com ele. Atesta isto a própria configuração de nosso trabalho, a ser discriminado a seguir, que é disposto em uma diferente ordem de estágios analíticos.

Dito isto, e sabendo das limitações às quais estamos condicionados diante de *Avalovara*, obra tão abundante em detalhes que, por vezes, nos fogem aos olhares alheios, estabeleceremos um recorte de trechos específicos da obra que, mediante a nossa leitura, pareceu-nos pertinentes para uma discussão substancial do ponto de vista da tradução, os quais Berman classifica como “zonas textuais problemáticas” e “zonas textuais miraculosas” (1995, p. 66)⁹. Outro condicionante para a seleção dos trechos foi a percepção de fatores de tamanha ligação à língua e à cultura do texto original, que parecem ser intransponíveis para outra língua ou cultura. Procuraremos também analisar, além das minúcias de ordem linguística que decorrem de uma operação tradutória, elementos de caráter editorial que são necessários para a publicação de uma obra, como: capa, contracapa, prefácios, prólogos, ficha catalográfica, entre outros textos e componentes auxiliares. A análise morfológica da tradução é um importante estágio para análise de tradução, pois, através dela, podemos levantar dados a respeito de sua **recepção**.

Cientes também de nossas limitações de *tempo e espaço*, sabemos que seria um empreendimento sobremodo pretensioso propor o levantamento de todos os casos passíveis de discussão sem considerar a possibilidade de negligenciarmos um ou outro item, dada a magnitude e complexidade da obra. E para reforço elucidativo de nossa seleção e de nossas reflexões, valer-nos-emos de um auxílio crucial: as correspondências

⁷ “*un cercle de possibilités limitées*” (BERMAN, 1995, pp. 80-81)

⁸ Por isso, julgamos que seja necessário incorporar a esse processo, também, o *perfil do crítico*. Este estará implícito nas páginas paralelas ao nosso texto-quadrado, o “relato de viagem”.

⁹ No original, “*des zones textuelles problématiques*” e “*des zones textuelles miraculeuses*” (p. 66)

trocadas entre Osman Lins e Gregory Rabassa entre 1975 e 1978, mantidas no *Arquivo Osman Lins* da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro-RJ.

Todas essas considerações preliminares serão explanadas ao decorrer deste trabalho, como se segue:

No **primeiro capítulo**, intitulado “O Pássaro Feito de Pássaros”, traremos a contextualização da obra, apresentando primeiramente o autor, além de tratarmos, em uma abordagem mais descritiva, da obra *Avalovara*, apoiando-nos em sua fortuna crítica. Discriminaremos os itens que conferem complexidade à obra, procurando remontar seu arcabouço e, assim, discutiremos quais desses itens representariam pontos questionáveis do ponto de vista da tradução.

Já no **segundo capítulo**, “*Avalovara: nascido e nascido*”, iniciaremos a análise da tradução sob o viés de sua recepção, item também levantado por Berman (1995) como uma das vertentes analíticas. Apresentaremos o tradutor, traçando seu perfil, buscando conceber, entre outros fatores, o que seria o seu *projeto de tradução* e qual o seu *horizonte*. Por conseguinte, analisaremos os índices morfológicos da tradução – à luz dos estudos de Marie-Hélène Torres (2011) – em suas três publicações: a) a de 1979, pela editora Knopf; b) a de 1990, pela University of Texas Press, dentro da coleção “Texas Pan American Series” e c) a de 2002, pela Dalkey Archive Press, dentro da coleção “Latin American Series”, estudando a tradução para o inglês à luz de suas respectivas crítica e recepção.

O **terceiro capítulo**, cerne deste trabalho, “Plano de Voo: Refazendo a Tecelagem”, será onde delimitaremos nossa análise crítica da tradução de Gregory Rabassa, observando e discutindo suas “estratégias” tradutórias. Mais do que descrever trechos selecionados, dispostos nesse capítulo nossa *avaliação* destes, o que configura um dos estágios do método analítico bermaniano, contando também com o respaldo de fontes documentais, como cartas, depoimentos, artigos e entrevistas que tratem diretamente da tradução de *Avalovara*. Nosso intuito é que, com isso, abramos ainda mais o espaço para a discussão da obra, através de uma tencionada *crítica produtiva*.

Acredita-se, muitas vezes, que a crítica restrinja um olhar sobre o seu objeto de discussão, transformando seu ponto de vista e seus denominadores em conceitos-estaque, palavras finais e incontestáveis. Tal não é o objetivo da *crítica produtiva* e, logo, desta dissertação. O olhar do crítico, a nosso ver, deve ser prudente o suficiente para considerar que suas aceções não são irrevogáveis e absolutas. Berman afirma que o objetivo da crítica seria “conduzir o leitor a um movimento de *abertura* constante e

No segundo quadrante do dia atirei-me, impensante, no acaso. Diante de uma plateia estranha e incerta, confiei parte do segredo. A paixão, quando nasce, é difícil de conter; os corações jovens e imaturos não sabem controlar os impulsos. (que faria eu, jovem e entregue a esse novo amor, mesmo sem ao menos, a fundo, conhecê-lo?) coragem e insanidade. Não me reconheci.

Foi então que tudo atirou-se no ventilador. O papel, em minhas mãos, fez-se em migalhas. Um segredo esfarelado, disputado entre leões.

Um processo, então, passou a assombrar-me diante de sua urgência em acontecer: era preciso reconhecer-se, domar as pernas para resistir à maré, trocar os dentes de leite. Encarar, mesmo acañada, de início, o espelho. E contemplar o fundo da cisterna sem medo de futuro que me aguardaria. Decisão: tão fugidia (assombração) de minha mente, agora era um monstro encarnado a ser dominado.

“Sim”

-XXX-

Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência.

-XXX-

apaixonante” (1995, p. 88, grifo nosso)¹⁰. Como a espiral, constante e indivisível, sem ponto final ou inicial, a crítica se propõe a convocar outros *quadrados*, como este, novos ou velhos, para que o diálogo nunca se esgote.

¹⁰ No original: “la critique vise (...) à *entraîner le lecteur dans un mouvement d’ouverture constant et passionnant*”. (BERMAN, 1995, p. 88)



Difícil encontrar alegoria mais precisa e
nítida do Criador e da Criação. Eis o
lavrador, o campo, a charrua e as leiras;
eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as
coisas criadas.

- Osman Lins

Idêntica é a imagem do escritor,
entregue à obrigação de provocar,
com zelo, nos sulcos das linhas,
o nascimento de um livro,
durável ou de vida breve (...)

- Osman Lins.

Mas o Pai gostaria, o
Mestre do Mundo, sobretudo,
Que a letra na sua firmeza fosse mantida
Com zelo.

- Hölderlin

1. PÁSSARO FEITO DE PÁSSAROS

No prefácio de *Avalovara*, Antonio Candido resume a obra como “um livro que não tem medo de se apresentar como livro” (2005, p. 9). Apesar de categorizado como romance, *Avalovara* é essencialmente uma obra difícil de se *enquadrar*, sobretudo quando pensamos em uma estrutura narrativa comum a esse gênero literário. Disposto em excertos que mesclam temas mediante a ordem da espiral, *Avalovara* diverge da lógica linear sequencial comum aos parâmetros tradicionais de uma narrativa, dando ao leitor o “trabalho” de reorganizá-la. Existe, decerto, um enredo que se desdobra ao longo do livro: a vida do personagem Abel e suas intersecções na vida de três mulheres: Anneliese Roos, Cecília e uma mulher cujo nome é apenas representado pelo símbolo “☉”. A história de Abel e as mulheres de sua vida configura o tronco da obra, mas justamente o que confere singularidade a ela são as suas “ramificações”, linhas paralelas, cujos temas não são necessariamente ligados à narrativa “central”. Além disso, por vezes, a obra intercala versos, rimas e outros recursos poéticos e visuais à narrativa, conferindo ao romance osmaniano ainda menos conformidade a um estilo definido, padrão. Como diz em entrevista: “Se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traindo minha maneira de ver, não refletiria minha visão do mundo” (LINS, 1979, p. 134).

Em uma dessas “narrativas paralelas”, Osman se utiliza da metalinguagem, convidando o leitor a adentrar à “casa de máquinas” e conhecer, sem protocolos, o processo de fabricação de sua obra-prima. As linhas S e P, uma de forma mais direta e outra de forma alegórica, descrevem o processo de construção do romance. Ademais, muito da história de Abel pode ser identificado como uma releitura da biografia do próprio autor, nos levando a crer que, como o livro, Osman também é um autor que não tem medo de se apresentar como autor.

Nesta seção, traremos a contextualização do romance a partir da apresentação de uma sintetizada biografia de Osman, acrescida de alguns olhares de sua fortuna crítica. Respaldados de alguns dos trabalhos que tratam da obra, traçaremos o perfil de *Avalovara* (romance), procurando explicar sua engenhosidade, remontar seu arcabouço, de modo que se possa obter um apanhado daquilo que pode representar *desafios* no processo tradutório.

1.1 Criador-criatura

Aos cinco dias do mês de julho, do ano de mil novecentos e vinte e quatro: esta data dá início à trajetória terrena de Osman da Costa Lins, pernambucano natural de Vitória de Santo Antão. Sua história de vida, logo em seu início, já anuncia um tema que perpassará toda a sua jornada literária. Com dezesseis dias de nascido, Osman perde a mãe em decorrência das complicações no parto. O fato de não ter tido sequer a chance de saber como seria o rosto da mãe, nem ao menos por meio de registro em fotografias, gera no autor uma lacuna insuperável. Eis, então, um tema que norteia sua obra: a busca por algo que não se sabe exatamente o que é.

A tragédia que sobreveio em seus primeiros dias de vida motivou seu convívio e relação maternal com a avó paterna, Joana Carolina, e sua tia Laura, cujo esposo, Antonio Figueiredo, encantava a Osman com seu dom de contar estórias. Tais estórias teriam sido o primeiro contato do menino com a narrativa e, assim, com o gosto de narrar:

A solidão e a estreiteza dos meus primeiros anos, atenuados pelas presenças de Laura, irmã de meu pai (que é, transfigurada, a Teresa de O Fiel e a Pedra), e da minha avó paterna, Joana Carolina, cuja vida agreste e, por assim dizer, simbólica, narrei em outro livro, foram ainda compensadas pela presença de um homem como não houve muitos no mundo: Antônio Figueiredo. Para quem não o conheceu, isto é apenas um nome. Para mim, é tudo o que pode sonhar o coração de um menino. Lá está ele, transformado, também em O Fiel e a Pedra, com o nome de Bernardo Vieira Cedro, vivendo aventuras muito semelhantes a algumas que enfrentou realmente. (...) Vivía contando histórias. Foi ele o meu primeiro livro, meu iniciador na arte de narrar, assim como a velha Totônia foi a primeira influência literária do José Lins do Rego (LINS, 1979, p. 189).

O convívio com seus familiares e os laços com eles firmados transformaram-nos em seus próprios personagens. Muitos deles são perfeitamente identificáveis, seja explicitamente, como o caso de sua avó, Joana Carolina, na narrativa “O Retábulo de Santa Joana Carolina”, inserida em *Nove Novena* (1966), seja implicitamente, trazendo todas as características sob outra alcunha, como também assinalado no trecho supracitado. Essa tendência faz com que a obra de Osman, ainda que repleta de engenhosidade e mistério, seja essencialmente – e sem medo de sê-lo, ou tentativa de escondê-lo – testemunhal. O próprio autor atesta em uma entrevista:

O verdadeiro trabalho de ficção reflete, sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. Não é necessário que os acontecimentos narrados sejam transposições de acontecimentos vividos pelo próprio

autor. Mas, no mínimo, são símbolos desses acontecimentos (LINS, 1979, p. 134).

Osman ingressou na carreira bancária e, por muitos anos, foi servidor do Banco do Brasil. O trabalho, porém, não foi impedimento para sua prolífica carreira como escritor. No início de sua trajetória literária, publicou textos tidos por “tradicionais”, mas ainda assim profundos e de semelhante densidade: *O visitante* (1955), *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961). Sua primeira publicação não-ficcional, *Guerra sem testemunhas* (1969), traz uma série de ensaios acalorados sobre o ofício do escritor e o sistema ao qual este tinha de se submeter. Essa obra é fundamental por representar um verdadeiro manifesto daquilo que Osman julgava ser ideal para sua classe, bem como uma denúncia de tudo o que não lhe parecia justo no sistema literário brasileiro. Ana Luiza Andrade (1987, p. 46) alude as três fases contidas em *Guerra sem testemunhas* às três fases da obra literária do próprio autor, que são: a “fase da procura”, que conta com as três primeiras obras citadas acima, a “fase de transição”, contando com *Nove, novena* (1966), obra que inaugura sua “nova maneira de narrar”, a “fase de plenitude”, com *Avalovara* (1973) e seu último romance publicado em vida, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Outros gêneros literários também compuseram sua bibliografia: *Marinheiro de primeira viagem* (literatura de viagem, 1963), *Lisbela e o prisioneiro* (peça de teatro, 1964 – uma de suas obras de maior repercussão popular, por ter sido adaptada para filme, em 2003), *Lima Barreto e o espaço romanesco* (sua tese de doutoramento, 1976), entre outros ensaios publicados postumamente.

Em 1961, Osman vai à França como bolsista da Aliança Francesa. Durante os seis meses em que esteve em solo europeu, o autor se empenhava em um projeto cultural que contava com um rigoroso programa de visitas a catedrais, museus e outras viagens intercontinentais, atuando também como crítico teatral correspondente da França para o *Jornal do Commercio*. Esse relato, em particular, além de ter sido transformado em seu *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963), é perceptível nos percursos de seu personagem Abel em um dos temas de *Avalovara*. Aquela obra seria considerada o elo entre a fase tradicional do autor e sua nova poética literária, pois narra justamente os encontros que o Osman teve com novas tendências literárias que eclodiam na França à época, sugerindo a obtenção de uma nova perspectiva do autor sobre o fazer literário.

Sobre esse assunto, é sabido que Osman sempre contestou as especulações da crítica sobre as fontes de onde o autor bebeu para a criação de *Avalovara*. O autor é comparado a James Joyce, a William Faulkner, aos representantes do *nouveau roman* e também a

escritores contemporâneos da América Latina, especialmente Julio Cortázar, Lezama Lima e Jorge Luís Borges. Em um artigo que aborda o intertexto canônico em *Avalovara*, Sandra Nitrini (2010) comenta sobre o que o próprio Osman assumia como sendo suas fontes, estas

situadas na tradição literária mais longínqua. Dante ‘na medida e na estrutura’; Rabelais, na ‘desmesura e na construção de um ou dois personagens’. Matila C. Ghyka ‘na presença da geometria, na natureza e na arte’, além de Pitágoras, dos alquimistas e dos artistas plásticos em geral. (NITRINI, 2010, p. 144)¹¹

No mesmo artigo, Nitrini discorre sobre as confluências das obras de Michel Butor, Herman Melville e Goethe em *Avalovara*. Em seu *Marinheiro de Primeira Viagem*, também podemos resgatar o encontro de Osman em uma palestra com “alguns romancistas de vanguarda” (LINS, 1980, p. 41), como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Marguerite Duras. No mesmo livro, Osman narra uma entrevista feita a Robbe-Grillet. Tendo confessado ou não a interferência desses encontros e leituras em uma nova perspectiva sobre o fazer literário, não há como negligenciar o poder de abertura desse contato para novos horizontes da escrita a Osman. É tanto que, logo depois de sua viagem, o autor publica *Nove, Novena* (1969), uma obra que revelaria as primeiras nuances desse novo modo de narrar osmaniano.

Ao ser questionado por Esdras do Nascimento sobre sua possível filiação com o *nouveau roman*, Osman afirma que não julga ser desse grupo o mérito de precursores da “atual revolução do romance”, além de apontar que o *nouveau roman* “é uma corrente intelectualizada e civilizada” (LINS, 1979, p. 179). Já ele, como afirma em tom de modéstia, seria um “primitivo”, no sentido de que os instintos, as coisas elementares e o incompreensível contassem para si. Em outra entrevista, o autor ainda contesta seu status de escritor vanguardista:

Nunca me preocupei em ser ou não de vanguarda, acho isso uma tolice muito grande. Sempre me preocupei foi em encontrar meus próprios caminhos. Minha narrativa está integrada na inquietação de nosso século no que se refere à criação artística. Mas não pretende ser a ilustração de qualquer teoria. Nem mesmo, a rigor, das minhas. Ela expressa a minha aventura individual em face do mundo, da escrita e do ato de narrar.¹²

¹¹ Vide nota de Nitrini: “Artigo publicado originalmente no livro *Tramos y tramas II*, com o título “La búsqueda de lo absoluto diálogo de *Avalovara* com algunas obras canônicas”, Rosario, Universidade Nacional de Rosario, 2008 (org. Graciela Cariello, Graciela Ortiz e Marcela Ristorto), com pequenas alterações”.

¹² In: **Revista Viver e Escrever** – *Entrevista concedida a Edla Van Steen – Porto Alegre, Vol 1, Editora L&PM, 1981*. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>, acesso em julho/2015.

Ainda assim, não há como não entregar-lhe o mérito de ser um escritor como poucos, amplamente comprometido com sua “luta” e extremamente consciente do seu papel no cenário literário.

Muito ainda lhe ocorre durante seu percurso: muda-se para São Paulo, separa-se da primeira esposa, mantém seu trabalho no Banco do Brasil para garantir-lhe o sustento e a educação das filhas e casa-se novamente, com a escritora Julieta de Godoy Ladeira. Um intuito não lhe abandona: o seu compromisso com a palavra. As inovações poéticas presentes em seus trabalhos mais recentes tinham uma dimensão política, revelando um escritor comprometido com seu tempo e sua realidade. Daí surgiram seus livros de ensaios, que traziam essa temática para discussão.

A docência também fez parte de seu trajeto. Depois de aposentar-se no Banco do Brasil, Osman assume, em 1970, a cátedra de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia de Marília, em São Paulo. Suas aulas, como suas obras, eram também meticulosamente preparadas, sempre trabalhando com a interdisciplinaridade entre arte e literatura. Com aproximadamente seis anos de atuação, Osman deixa a docência, mostrando-se decepcionado com o sistema e com o comprometimento de alunos e docentes com a literatura, criticando em seus ensaios, por exemplo, que os métodos de abordagem da Literatura tendem a ignorar o mundo além do cientificismo¹³.

Ainda em vida, Osman já era objeto da crítica literária e de estudos acadêmicos. Esse interesse pela obra do escritor pernambucano foi crescendo ainda mais após a sua morte, sendo tema de dissertações e teses, ensaios e biografias, entre outros. Da repercussão de seu trabalho¹⁴, contabiliza-se uma série de prefácios e posfácios, depoimentos da crítica, suplementos, dossiês e cadernos, teses e dissertações e ainda centenas de artigos e anais em congressos. Além disso, contam-se mais de vinte obras que tratam exclusivamente do trabalho de Osman compondo sua fortuna crítica.¹⁵

A obra osmaniana não conta, porém, com expressiva repercussão nas prateleiras das grandes livrarias. Seus livros não são facilmente encontrados nos grandes centros comerciais, ficando sua disponibilidade, na maioria das vezes, a serviço das bibliotecas, dos sebos e sob encomenda em livrarias. Assim, o fato de uma maior repercussão da obra osmaniana se dar no meio acadêmico também não é de se admirar: o escritor exigia muito

¹³ Vide artigo “Estudos Literários e Realidade Cultural”, IN: LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979. pp. 79-82.

¹⁴ “Repercussão”. Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp>, acesso em julho de 2015.

¹⁵ “Obra” – fortuna crítica. Disponível em: < http://www.osman.lins.nom.br/pg_biblio.htm>, acesso em julho de 2015.

Essa avidez de Osman por encontrar maneiras de mostrar o que faz para o mundo me encanta e me cativa. Ele sabe da qualidade de seu trabalho sem forçosas modéstias. Mais me alegra porque, por causa dessa audácia, astúcia, pude cruzar meu trabalho - ínfimo- com o seu.

Merecida confluência. Para o autor ou para o tradutor.

Nesse jogo de possibilidades, o que importava Osman falar na língua de Faulkner, na língua de Joyce,

~~XXX-~~

- É que se costuma fazer exatamente o contrário. Pega-se de lá para cá, aponta, lê, fala, escuta e sente. De cá para lá, os sentidos se adormecem.

Se o que me respalda me diz que devo fazer como o de costume, logo, o que farei?

- Faça o contrário.

-XXX-

A precisão da espiral é a sua alma; sem isto, a espiral enovelar-se-ia, jamais nos alcançando.

de seus leitores. O autor reflete em entrevista: “E quando todo mundo lê o que escrevemos, há a dúvida de que talvez estejamos fazendo alguma coisa que não estava nos nossos propósitos. O êxito comercial pode ser o fracasso literário” (LINS, 1979, pp. 147-148).

Ressaltamos, pois, que, ainda diante desse atual quadro, a obra de Osman Lins foi bem recebida pelo público à época de suas publicações, adquirindo espaço na lista de livros mais vendidos nacionalmente e vencendo vários prêmios literários por seus títulos, inclusive por sua obra inaugural. Osman também fora prestigiado no exterior, despertando interesse em estudiosos e críticos da literatura, jornais e editoras. Sobre a repercussão de sua obra, sobretudo no exterior, o próprio autor afirma em entrevista:

Pesa-me dizê-lo – minha obra tem sido bem mais estudada e compreendida no exterior. Nove, Novena, na França, com o nome de *Retable de Sainte Joana Carolina*, foi apontado pela *La Quinzaine Littéraire*, no ano em que foi editado, como um dos quatro mais importantes lançamentos do ano. Os dois outros eram livros de autores franceses. O quarto era *Le Seuil*, de Soijenitsin, nessa época no topo da onda. O *Retable* teve artigos de página inteira em diversos jornais. E artigos expressivos não só no *Le Figaro*, no *Le Monde*, em *Le Nouvel Observateur*, mas em jornais da Espanha, de Portugal, da Bélgica. Hoje, editado na Alemanha com o nome de “Perdidos e Achados” (*Verlorenes und Gefundenes*), já está com boa repercussão crítica. *Avalovara*, já lançado na França, na Espanha, na Alemanha – está sendo traduzido por Gregory Rabassa, nos Estados Unidos, para a Knopf. Os artigos sobre esse romance geralmente são gratificantes. E recebo estudos longos, teses de universitários dos Estados Unidos, da Europa. Há pouco veio um excelente trabalho da Itália, de Erilde Melillo Reali, do Instituto Universitário Orientale, de Nápoles. E o romance, embora já vertido para o italiano, ainda nem foi lançado nesse país. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* sairá em breve pela Gallimard e também na Espanha, pela Alfaguara. A tradução está muito bem feita.¹⁶

Neste ponto, já atestamos o serviço de uma grande aliada para a repercussão internacional: **a tradução**. Se o escritor já defendia uma literatura cosmopolita, a tradução, por fim, fez cumprir seu ideal da forma mais prática possível. O escritor, porém, não ignora seu real destinatário: “No fundo, por mais traduzido que seja um escritor, é para o seu país que ele escreve. Em suas obras, e não na de qualquer outro escritor estrangeiro, reflete-se a nossa maneira de ser” (LINS, 1979, p. 135).

O que se pode atestar, diante deste breve apanhado biográfico, é que o seu vigor, sua força e energias foram, em sua totalidade, canalizados para e pela literatura. Vítima

¹⁶ In: **Revista Viver e Escrever** – Entrevista concedida a Edla Van Steen – Porto Alegre, Vol 1, Editora L&PM, 1981. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>, acesso em julho/2015.

de um câncer, Osman descansou o punho no dia 8 de julho de 1978, aos 54 anos, deixando um romance inacabado, *A Cabeça Levada em Triunfo*. Produziu até o último suspiro. Sua ética e seu compromisso com a estética são características que reafirmam sua singularidade. Sua narrativa bem tramada, arquitetada nos detalhes mais ínfimos, convoca leitores cuidadosos e atentos. Seus mistérios, infinitos, embrenham-se na disposição das palavras, fazendo com que cada leitura seja como se fosse a primeira e que o trabalho de procurar desvendá-los nunca se esgote. Uma advertência, portanto, é cabida a leitores, críticos, tradutores e quantos mais se interessarem em mergulhar no universo do autor: “nada em Osman Lins é gratuito”.¹⁷

Confessemos, pois, aos brados: NOSSO LIVRO É NOSSA VIDA. Nele concentramos tudo o que somos e seu destino nos é tão importante quanto o nosso próprio destino. E talvez até mais. (LINS, 1979, p. 160)

1.2 O Engendro do Engenho

Esta seção trata de apresentar a estrutura do romance, explanando, sem interpretações muito estendidas, as referências fundamentais que se ocultam por trás de cada tema de *Avalovara*. A proposta consiste, basicamente, em traçar a estrutura do romance e o modo em que se apresenta. Por fim, discorreremos sobre algumas implicações que esse tipo de organização da narrativa suscita e, mais que isso, sobre algumas (das inúmeras) metáforas que ela esconde por trás do texto.

O mais interessante – e confortante – da obra ficcional de Osman é que ela não se limita ao ficcional. Não só dentro da própria obra, de forma mais velada, como também através de outros gêneros literários, de forma mais explícita, o escritor revela e explana alguns dos mistérios de sua narrativa, livrando-nos de trabalhar apenas em torno de especulações. Osman foi bastante questionado sobre os enigmas que intrigavam leitores e críticos literários e, por meio de entrevistas e outros relatos documentados, o autor situa,

¹⁷ *idem*.

ainda que sutilmente, o leitor diante do livro aberto. Em entrevista, Osman resume o propósito que tinha com o *Avalovara*:

Eu ambicionava realizar um texto que, sem limitar-se a apenas isto, expressasse a minha paixão pela escrita e pelas narrativas. Um livro que fosse, no primeiro plano, se assim posso dizer, uma **alegoria da arte do romance**. Há muito tempo preparava-me. O projeto básico da obra, seu arcabouço, estão ligados à arte de narrar e aludem constantemente à ambiguidade da palavra. Lendo-o com atenção, vê-se que tudo isto o atravessa gerando uma infinidade de motivos (LINS, 1979, p. 175, grifo nosso).

O autor oferece, portanto, o “caminho das pedras”, mas sem deixar escapar a solução para todos os seus enigmas. O olhar inquisitivo sobre algo que beira o ilógico (numa leitura crua) recairia no descobrir razão na história de Abel e dos demais personagens, procurando encontrar resposta à sucessão de fatos dispostas em narrativa linear. Mas, mais do que meramente compor uma narrativa espiralada apenas com o intuito de fugir à linearidade comum à disposição das narrativas tradicionais, o romance é, como atesta o próprio escritor, uma alegoria à arte de escrever, à arte que o configura como romance. Sobre essa paradoxal disposição estrutural da narrativa, resume Hazin:

(...) a narrativa – como vimos – segue exatamente, segundo o plano traçado pelo autor, o percurso de uma espiral. Naturalmente a entrada do leitor se dá *in media res*. Todavia, o que está sendo aqui levantado é mais que isso. As palavras aí dispostas, mostrando ao leitor – e apenas àquele que refaça a leitura após a conclusão do romance – que algo terá sido deslocado para a primeira página, indicam a impossível linearidade deste texto: estamos diante de uma narrativa em círculo, espécie de ouroboros literário, em que princípio e fim se atam (HAZIN, 2014, p. 110).

Circular, espiralada. Finita e infinita. Essa dualidade presente na narrativa já ressalta sua múltipla singularidade. Depreende-se, daí, que o autor já nos confronta a fugir do óbvio.

E é assim que a sua “alegoria da arte do romance” é composta: regida pelo quadrado SATOR e o movimento da espiral que o toca, a narrativa se desenrola. Os temas são fragmentados de 10 em 10 linhas, de modo que R-1, por exemplo, tenha 10 linhas; R-2, 20; e assim sucessivamente. Fogem a esse padrão a linha T, “Cecília entre os leões”, que conta de 20 em 20; a linha P, “O relógio de Julius Heckethorn”, de 12 em 12 e a linha N, “☉ e Abel: o Paraíso”, que não segue padrão algum. Essa formatação já se exemplifica como um ponto discutível no que tange à tradução, levando em consideração a inerente incompatibilidade entre as línguas no que diz respeito ao tamanho das palavras e à disposição sintática, por exemplo. O compromisso com a tradução – do texto propriamente dito, não de sua estrutura – já implicaria em abrir mão de uma reprodução

exata dessa progressão numérica de linhas. Vale lembrar que esse rigor também é comprometido diante das configurações tipográficas do texto impresso, mesmo no texto original – já nota-se diluído, por exemplo, na edição de nossa referência, de 2005, da Companhia das Letras, em que essa relação numérica se apresenta de forma bastante irregular.

Ainda sobre a configuração do romance, são os temas S, A, T, O, R, P, E e N, que fragmentam a narrativa em seu curso audacioso, dispostos na seguinte ordem de aparição:

- 1) Linha R: ☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações;
- 2) Linha S: A Espiral e o Quadrado;
- 3) Linha O: História de ☉, Nascida e Nascida;
- 4) Linha A: Roos e as Cidades;
- 5) Linha T: Cecília entre os Leões;
- 6) Linha P: O Relógio de Julius Heckethorn;
- 7) Linha E: ☉ e Abel: ante o Paraíso;
- 8) Linha N: ☉ e Abel: o Paraíso.

A linha **R**, em que se inicia o romance, narra o encontro de Abel e a última mulher com quem se relaciona na ordem cronológica. O tema narra a percepção de Abel diante de seu romance com a mulher-símbolo, cujo corpo, conta, é “feito de palavras”. Seguindo uma narrativa que reúne diferentes fragmentos da história de Abel e ☉ em uma só linha (tema), o autor registra o processo de identificação entre os personagens na ocasião de um eclipse solar, dá voz a ☉, que descreve o íolipo, narra o enterro de Natividade, narra os encontros dos dois no litoral paulista e antecipa a descrição do ato de “consumação” do amor do casal sobre o tapete-paraíso. É também nessa linha que se encontram os trechos do livro que Abel aspira escrever, “A Viagem e o Rio”. Conta Igel (1988, p. 130) que esses trechos representariam “uma reformulação alegórica do gênero romance, sem que se exclua a possibilidade de que represente o processo de composição e a essência de *Avalovara*”. É, portanto, um tema bastante denso, que mistura presente, passado, futuro, sobrepondo todos esses eventos em um mesmo excerto de texto.

A linha **S** é, juntamente com a linha **P**, a parte que foge à narração da história de Abel. É nessa linha que o autor explica a espiral e o quadrado, trazendo sua própria versão da gênese do quadrado e da enigmática frase palíndroma que, segundo o romance, teria sido elaborada por um escravo a custo de sua liberdade. Apresentada em dez partes, a linha da espiral e do quadrado acrescenta ao livro a mais pura metalinguagem, revelando

os percursos da estruturação do romance, ainda que partindo de uma história fictícia. Talvez seja essa uma das linhas mais sóbrias, no sentido de não mesclar, abruptamente, diferentes tempos e acontecimentos.

A linha **O** conta a história de $\text{V}\odot$, narrada por ela própria. Também é uma narrativa que se caracteriza pela regressão e antecipação dos fatos. Traz, além da história de vida de $\text{V}\odot$ desde a infância, o seu próprio ponto de vista da relação com Abel, chegando até a reproduzir cenas da linha R, mas, sob o seu olhar. É nessa linha, também, que surge o “Avalovara”, pássaro avistado por $\text{V}\odot$ do alto do edifício Martinelli, onde morava, em São Paulo. Conta ainda a conturbada história de $\text{V}\odot$ e seus pais, a angústia por sua mudez tardia, sua convivência com os avós e sua criada, o casamento com Olavo Hayano e seu dúbio nascimento. Por vezes, nessa linha, a sintaxe se dispõe de forma bem intrincada, em períodos demasiado longos e até mesmo sem pontuação.

A linha **A** conta a história de Anneliese Roos, alemã a quem Abel conhece durante seu intercâmbio em Paris. Cronologicamente, Roos é a primeira mulher, das três, a surgir na vida de Abel. Roos tem o corpo “feito de cidades” e, por muitas delas, Abel viaja em busca da Cidade, esta que é a grande procura que instiga a vida do personagem-autor. Essa linha trata, indiretamente, da angústia do “querer dizer”, uma vez que, para se comunicarem, ambos os personagens tinham de usar uma língua que não era a materna. Essa linha é também marcada pelo amor não correspondido de Abel por Roos. Sua descrição das paisagens europeias confere um toque de universalidade ao livro, trazendo, consigo, referências a locais icônicos para história da civilização ocidental, além de referências a obras de arte, personagens históricos e seres mitológicos. Igel (1988, p. 128) define a personagem Roos, dizendo que ela sugere a personificação de uma Europa “inconquistável”, a frustração de latino-americanos diante de sua “terra-mater”, “enfrentando a insofismável realidade da rejeição histórica”.

A linha **T** conta a história de Abel e Cecília, no Recife. O corpo da moça é “feito de pessoas” e descobre-se que ela é hermafrodita. É uma linha repleta de dualidades, do oposto e do complementar. Trata-se de uma narrativa que alterna narradores de modo sutil – ora a história dos dois é narrada por Abel, ora por Hermelinda e Hermenilda, duas irmãs idosas que se permutam e se confundem. Esse é o tema que mais conta sobre a história de Abel: sua conturbada família, a começar pela mãe, Gorda, ex-prostituta tirada da zona pelo personagem de nome Tesoureiro, e dos irmãos errantes, que com ele são treze. Também narra a rotina como bancário na cidade do Recife, sempre oferecendo

detalhes sobre topônimos e logradouros. Essa é a linha contendo mais marcadores culturais, referenciais folclóricos da cultura pernambucana, vocabulário carregado de regionalismos, entre outras referências culturais e locais, podendo ser um dos temas mais complexos do ponto de vista da tradução.

A linha **P** trata de uma narrativa paralela à história de Abel. Conta a história do alemão Julius Heckethorn que, no início do século XX, idealiza a criação de um relógio minuciosamente construído, a partir de cálculos precisos e sequências musicais rigorosas. Começando da história de J. Heckethorn, da execução de seu projeto, e da longa viagem do relógio até chegar à sala de estar de Olavo Hayano, onde Abel e \heartsuit se amam, a linha **P** compõe uma bela metáfora para o escritor (o relojoeiro) e a elaboração do romance (o relógio).

A linha **E** traz a fusão de Abel e \heartsuit , em que os dois se alternam de um modo que, por vezes, não fica claro qual dos dois personagens está à frente da narrativa. Nesse tema, os amantes estão sobre o tapete da sala, na consumação plena da união entre dois corpos, duas mentes, duas almas. Essa linha anuncia a chegada ao “Paraíso”.

A linha **N** encerra o romance, e nela encerra-se a espiral. É o tema que descreve o Paraíso, a glória dos amantes, cujo cumprimento só seria possível por meio da morte, “onde nada nos atinge”¹⁸. Nesse tema, por trazer a sucessão dos acontecimentos finais da obra em um clima de extrema tensão, o autor se utiliza de um discurso solto, não pontuado, proporcionando uma sensação de ofego.

E é assim, no intercalar dessas linhas temáticas, que a narrativa se desenrola, em seu formato espiralado. Combinando rigor e mistério, a história de Abel é disposta nesses fragmentos dependentes, independentes e interdependentes ao mesmo tempo que, unos, perfazem o longo percurso de busca do personagem – e, no plano alegórico, da concepção do romance.

Igel (1988, p. 125) define *Avalovara* como um romance alegórico ilustrado pela procura épica do personagem Abel, que carregava, em seu nome, o destino fatal de seu homônimo na narrativa bíblica. A resolução dessa busca se configuraria na conquista da Unidade, que seria a identificação dos seres pelo amor carnal em fusão irreversível com o espiritual e com a “Ideia”, representada pela figura do “Paraíso”. Com essa imagem,

¹⁸ C.f.: final da linha N-2 (LINS, 2005, p. 381).

Preparam a dupla, como se verá, e sem o saberem, o plano deste quadrado onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-a, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a ela o unem. Contempla, com gratidão, aquela, por sobre as quatro décadas que a ele a unem.

Eis-me: no terceiro quadrante, uma folha ainda em branco. Disfarço com rabiscos e empilho livros e outros rascunhos por cima da tarefa inexistente. Minto: existente, mas inconclusa.

Sorrio e aceno entre relances e encontros casuais; finjo. Engano a um, a dois, a três. Engano a mim. O que vi lá no fundo me amedronta e me regozija. Num instinto já conhecido, sei que sigo segura nesta ROTA. Amo-me e odeio-me. Me escondo. Mas me acho.

-XXX-

Alguém disse que sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável.

revela-se a própria cosmovisão do autor, que imprime no romance uma fusão de elementos mítico-religiosos nas fabulações da ficção.

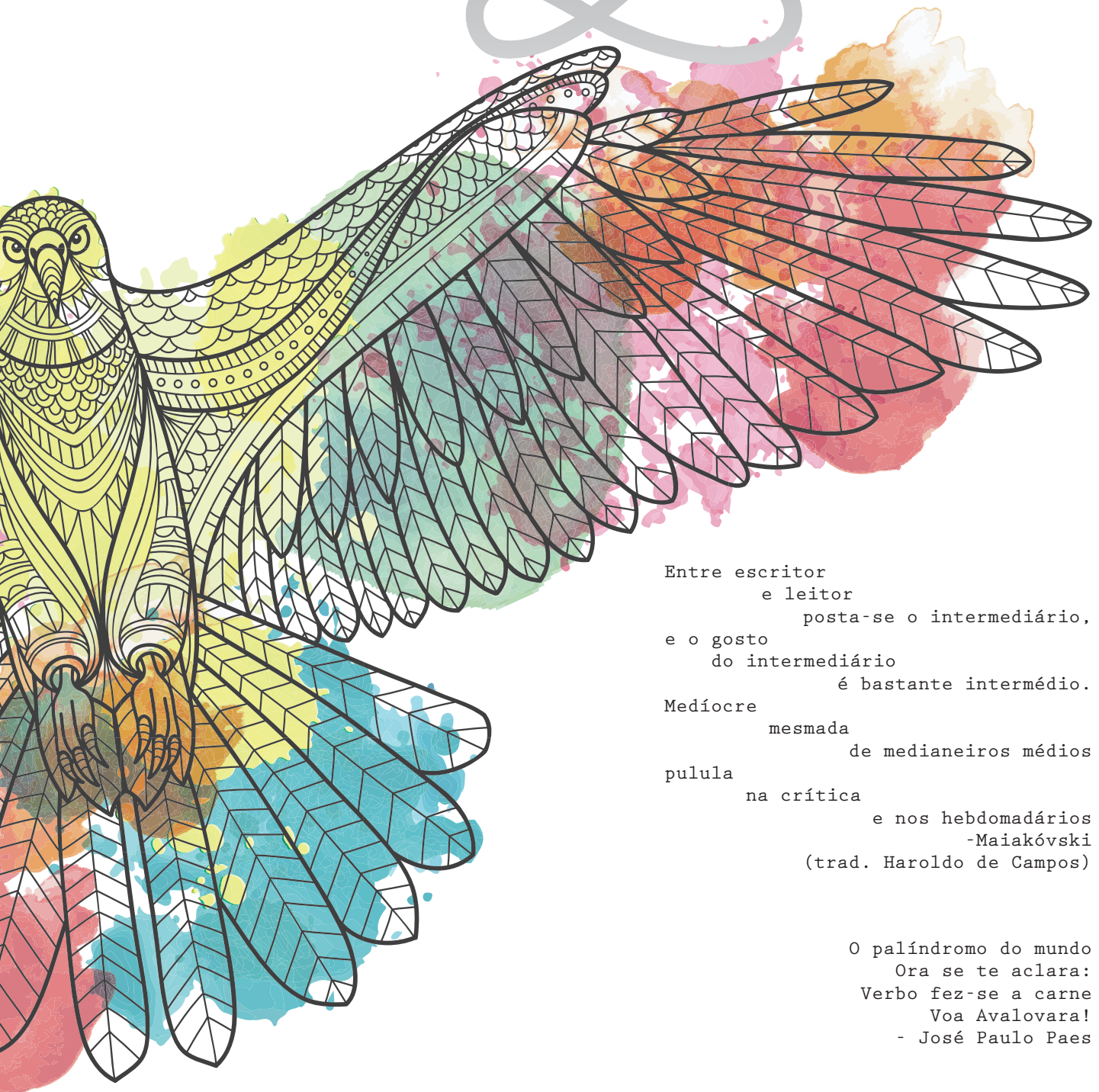
Rememorando a proposta de Andrade, “*Avalovara* (1973) assinala a fase de plenitude de Osman Lins ao integrar a sua vida à sua profissão, o homem ao escritor, o mundo vivido ao mundo ficcional” (ANDRADE, 1987, p. 165). Sobre o papel do leitor nessa dinâmica textual, Igel resume:

Ao leitor caberá unir sempre as extremidades, os presságios e suas precipitações, descobrindo a carga premonitória dos primeiros através da análise, em retrospectiva, das últimas. Os recursos textuais instigam o leitor a exercitar suas habilidades associativas, a discernir as conotações e a referenciar o fluxo, no avançar da enunciação, com o seu refluxo, no cumprimento da expectativa. É uma questão de leitura interpretativa, requisito primordial para a assimilação de um romance mitológico (ou narração mitológica) (IGEL, 1988, p. 149).

Tamanho esforço e comprometimento do autor com cada ínfimo detalhe que compõe a obra, representa, para o tradutor, um processo de recriação, no mínimo, exigente, considerando que o leitor é a figura de protagonismo que faz a tradução necessária. Transmitir todos esses elementos, que combinam estrutura, representação imagética (metáforas), ritmo, sonoridade, entre outros, além dos aspectos puramente linguísticos para transposição textual, faz do processo tradutório um verdadeiro trabalho de artesão. Constataremos esse fator mais claramente nos capítulos seguintes.

Avalovara é movimento, é o deslizar da espiral sobre o quadrado, deslizamento que – à semelhança do tempo (ou do rio) – nunca apressa ou ralenta o passo: é sempre constante em seu fluir. E, assim, a escrita segue, indo e vindo, singrando (HAZIN, 2014, p. 169).

Avalovara: nascido e nascido



Entre escritor
e leitor
 posta-se o intermediário,
e o gosto
 do intermediário
 é bastante intermédio.
Medíocre
 mesmada
 de medianeiros médios
pulula
 na crítica
 e nos hebdomadários
 -Maiakóvski
(trad. Haroldo de Campos)

O palíndromo do mundo
Ora se te aclara:
Verbo fez-se a carne
Voa Avalovara!
- José Paulo Paes

2. *AVALOVARA*: NASCIDO E NASCIDO

Osman não ocultava seu desejo de ver sua obra propagada; daí entende-se um dos porquês de sua obra ter uma temática tão universalista (sendo, no mesmo gesto, tão local). As correspondências constantes em seu arquivo e, também, algumas de suas entrevistas revelam que o autor era ávido nesse projeto de se universalizar: contatava editores, buscava tradutores, aproximava-se de pessoas influentes e mantinha uma comunicação frequente com todos esses. Conta Regina Igel sobre *Avalovara*:

O invulgar da situação de fazer contatos e originar contratos primeiro fora do próprio país em cuja língua o romance fora escrito, foi o primeiro sinal de um caminho pleno de controvérsias, espantos críticos e expressões de gênero, que saudariam *Avalovara* em suas primeiras horas e que seguiriam, por muito tempo, a trajetória pública do romance. (IGEL, 1988, p. 98)

A versão em língua inglesa da obra não foi concebida de maneira diferente. Foi por meio de correspondências que Osman firmou o contrato com a editora Knopf que, por sua vez, assinou com o tradutor Gregory Rabassa para que, assim, *Avalovara* pudesse, finalmente, ser lido pelo público anglófono.

Como primeiro estágio de nossa análise, em um primeiro tópico traçaremos o perfil do tradutor Gregory Rabassa, procurando responder ao questionamento bermaniano “quem é o tradutor?”, considerando¹⁹: sua origem/nacionalidade; se atua apenas como tradutor ou se exerce outra profissão, como o magistério, por exemplo; se é também escritor e já publicou livros; com qual(is) par(es) de línguas trabalha; que tipo de relação tem com essas línguas; se é bilíngue e até que ponto o é; que gênero geralmente traduz; quais outras obras já traduziu; quais são seus domínios linguísticos e literários e se segue tais abordagens em suas traduções; qual é o seu trabalho mais importante; se escreveu artigos, estudos, teses ou obras sobre os livros traduzidos; quais princípios o norteiam em suas traduções; se já traduziu em conjunto, etc. Por conseguinte, diante do levantamento desses dados, buscaremos aqui esboçar sua *posição tradutiva*, seu *projeto de tradução* e, finalmente, *o horizonte do tradutor*.

No segundo tópico, abordaremos a tradução mediante suas configurações editoriais, a fim de observarmos como se deu a recepção da obra na língua/cultura alvo. Para isso,

¹⁹ Vide BERMAN, 1995, pp. 73-74.

trataremos da análise dos índices morfológicos e os textos de acompanhamento das três publicações em língua inglesa: a) A. Knopf, de 1979; b) University of Texas Press, de 1990 e c) Dalkey Archive Press, de 2002. Para essa análise em específico, lançaremos mão do método proposto por Marie-Hélène Torres (2011), baseado nos estudos de José Lambert e Hendrik van Gorp²⁰, que será explanado e aplicado em seguida.

2.1 Gregory Rabassa, tradutor (in)visível

Gregory Rabassa é um dos poucos e raríssimos tradutores respeitados tal qual um escritor. Seu nome é referido nos Estados Unidos como o grande ícone da tradução para a língua inglesa. Diante de tal reputação, responder à questão bermaniana sobre o sujeito tradutor não demanda, nesse caso, uma laboriosa pesquisa.

Rabassa nasceu no estado de Nova York, Estados Unidos, em 1922, em uma família chefiada por um imigrante cubano. Sugere-se, daí, o seu primeiro contato com a língua espanhola. Depois de ter servido na Segunda Guerra Mundial como criptógrafo e ter-se graduado pela Universidade de Dartmouth, onde se dedicou a estudar a fundo o espanhol e o português, Rabassa conquistou o título de doutor pela Universidade de Columbia. Lecionou na mesma unidade por mais de duas décadas, até ter sido transferido para o Queens College, também em Nova York. Quando se aposentou, pela mesma universidade, Rabassa adquiriu o título de Professor Emérito de Línguas Românicas e Literatura Comparada.

Tendo estudado espanhol e português, Rabassa aventurou-se no universo da tradução. Produziu versões para o inglês de obras diversas de romancistas latino-americanos, sendo mais notado pelas traduções que fez de Julio Cortázar, Jorge Amado e Gabriel García Márquez. Conta-se deste último que, mediante o conselho de Cortázar, esperou três anos por uma vaga na agenda de Rabassa, para que este traduzisse para o inglês seu famoso *Cien años de soledad* (*Cem anos de solidão*) (1967, publicado nos EUA em 1970)²¹. García Márquez declararia, tempos mais tarde, que a tradução de

²⁰ C.f. LAMBERT, Jose. VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations. In: T. HERMANS (org.) *The Manipulation of Literature*. London, Croom Helm, 1985, pp: 42-53.

²¹ Rabassa também relata o ocorrido em seu livro. C.f.: RABASSA, 2005, p. 51; p. 94

Rabassa estava superior ao texto original. Na capa do livro de Rabassa, *If this be a treason* (2005), inscreve-se o elogio do escritor colombiano: “O melhor escritor latino-americano na língua inglesa”.

Não é só por esse apreço da parte de García Márquez que Rabassa foi reconhecido; o tradutor recebeu vários prêmios por suas contribuições para a literatura traduzida para a língua inglesa. Em 1977, Rabassa recebeu o “*PEN Translation Prize*” e a “*PEN/Ralph Manheim Medal for Translation*” em 1982. Em 2001, foi premiado com o “*Gregory Kolovakos Award*” do PEN American Center pela expansão da literatura hispânica para o público anglófono. Além disso, Rabassa dividiu o prêmio revelação do “*U.S. National Book Award*” na categoria “Tradução” com Julio Cortázar, pela tradução de *Rayuela* (*O Jogo da Amarelinha*, no Brasil) (1963, publicado nos EUA em 1966). Em 2006, também foi condecorado com a “*National Medal of Arts*”, a mais importante premiação especificamente a conquistas no campo das artes dada a um artista em nome do povo norte-americano.

Em 2005, Rabassa publicou um livro de memórias sobre seu ofício de tradutor. *If this be a treason: translations and its dyscontents: a memoir* esteve na lista do jornal *Los Angeles Times* como “*Favorite Book of the Year*” em 2005 e recebeu o “*PEN/Martha Albrand Award*” em 2006. Além disso, seu discurso se estende a artigos e entrevistas, através dos quais revela suas impressões e testemunhos de sua relação com a tradução, o que entende dela, e também de suas impressões sobre literatura e a linguística.

Rabassa define a *tradução* recorrendo ao controverso termo “equivalência”. Para ele, equivalência em tradução não deve ser confundida com equivalência em Matemática:

Parece haver uma demanda da parte dos críticos e leitores para que a versão em outra língua seja absolutamente equivalente com o que foi escrito na língua original. Isto é evidentemente impossível. Flocos de neve nem sempre são iguais, nem mesmo 2 sempre será igual a 2 fora de uma fórmula matemática, porque o segundo 2 é, entre outras coisas, mais recente que o seu predecessor. Considerando as noções matemáticas, o que a tradução almeja não é um signo *igual*, mas sim, a mais utilitária das abordagens. Logo, nosso critério deve ditar que a melhor tradução é a abordagem mais próxima (RABASSA, 1987a, p. ix, tradução nossa).²²

²² *There seems to be a demand on the part of critics and readers for the version in another tongue to be the absolute equivalent of what it had been in the original language. This is patently impossible, no snowflakes are ever alike, nor does 2 ever equal 2 outside of a mathematical formula because the second 2 is, among other things, younger than its predecessor. Sticking with mathematical notions, what translation aims at is not the equals sign but, rather, the more useful one of approaches. So our criterion must state that the best translation is the closest approach.*

O autor reitera a mesma ideia em um outro artigo: “[...] a tradução nunca poderá igualar-se ao original; pode aproximar-se dele, e sua qualidade pode apenas ser julgada pela precisão do que for o mais próximo que ela chegar” (RABASSA, 1989, p. 1, tradução nossa). Diante dessas considerações, podemos perceber que Rabassa apresenta um pensamento que reflete a tradução puramente como uma operação *lingüística*. No entanto, isto não quer dizer que tal pensamento excluirá do plano conceitual do tradutor outros aspectos, como por exemplo, as variáveis socioculturais.

Rabassa considera que o tradutor deveria possuir um conhecimento específico, o qual denomina “o ouvido na tradução”. Seria outro importante aspecto a ser considerado no processo tradutório, pois

[...] pode ser ainda mais importante para a tradução que para a escrita do original, pois na tradução, quem domina a ação de escrever deve ser tanto ouvinte quanto emissor, podendo até perder-se em uma dessas direções. [O tradutor] deve ter um bom ouvido para o que seu autor está dizendo e até para o que ele mesmo está dizendo. (RABASSA, 1987b, p. 85, tradução nossa)²³.

Isto seria um indicativo da importância que Rabassa confere ao texto escrito para os leitores da língua-alvo, focando, sobretudo, em sua funcionalidade. Por outro lado, enfatizar o “ouvido” para o que diz o autor do texto original também demonstra o seu compromisso com o original, que não deixa de ser também voltado ao público da língua de chegada, pois revela a intenção de compartilhar os efeitos causados no leitor do texto original com o seu público leitor. O que nos leva a outra concepção de Rabassa: a de que o tradutor não seria livre para fazer o que bem entendesse, ao contrário, o tradutor seria um “*prisioneiro*”:

[...] ele deverá sempre estar ciente de que, em um sentido mais profundo, ele é o prisioneiro de seu autor, condenado por inúmeras acusações. Mas ao mesmo tempo, ele deve ser um prisioneiro modelar, confiável, voluntariamente à mercê do texto que está vertendo e a todos os obstáculos que ele possa apresentar. Caso contrário, é melhor que retorne ao impulso original de escrever algo de sua própria inspiração e impressionar. (RABASSA, p. 1987b, p. 81, tradução nossa).

Aqui, Rabassa revela uma visão romantizada da condição servil do tradutor. Além de prisioneiro, o tradutor ainda deveria prestar-se voluntariamente à missão do traduzir, pondo à prova a sua fidelidade ao autor. Sua capacidade criativa estaria confinada em

²³ [...] *he must always be aware that in a very deep sense he is the prisoner of his author, convicted on any number of counts. But at the same time he must be a model prisoner, a trusty, willingly at the mercy of the text he is rendering and of all the turns it might take. If not, he had best return to the original urge of writing something of his own inspiration and bust out.*

São muitas as metáforas que encontro sobre a tradução em Avalovara, sobretudo na linha A. Sim, Roos e Abel, Osman e Rabassa. Ambos viviam dramas semelhantes: querer dizer. E [não] saber fazê-lo.

-XXX-

Vejo Osman em Abel - e quem não o faz? - e uma nação em Roos. Ela, feita de cidades. Nessa comunicação, os meios justificam os fins. E o que falta para quem tem muito a dizer, a muitas cidades?

- Uma boa escada.

XXX-

Assim, a sombra de um lírico grego, vertido para uma língua que não é a de Goethe nem a de Camões por um tradutor do século XVIII, lido por mim numa edição de mil setecentos e tantos (...) fala pelas nossas bocas a dois milénios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil.

delimitadas fronteiras, excluindo qualquer possibilidade de autonomia no processo tradutório. É certo que nada deve ser considerado a partir de um só olhar, fundado em conceitos generalizados. Quando comentava sobre as traduções de Shakespeare, Rabassa discorre:

É óbvio que o tradutor terá que tomar liberdades com o texto de modo a preservar o espírito do que Shakespeare “quer dizer” [...] Portanto, quando traduzimos uma maledicência, devemos olhar para os sentimentos por trás dela, e não para as palavras que a compõem. (RABASSA, 1989, p. 3, tradução nossa)²⁴.

Uma consequência imediata da postura de Rabassa sobre o respeito ao original e a sua compreensão pelo leitor da língua de chegada é a sua defesa por utilizar uma estratégia estrangeirizadora quando traduz termos aparentemente “intraduzíveis”, ou seja, termos que são claramente arraigados no contexto cultural da língua fonte. Por exemplo, quando discute a tradução das palavras “jeito” e “saudade”, Rabassa considera que:

Essas palavras são realmente impossíveis apenas quando o conceito por trás delas é difícil de encontrar na segunda língua e é contra isso que o tradutor se posiciona a maior parte do tempo. Tais palavras podem ser deixadas no original, conferindo, assim, à tradução um sabor deliciosamente exótico que ela não tem; ou uma nota-de-rodapé pode ser adicionada. (RABASSA, 1987b, p. 84, tradução nossa).²⁵

Nesse ponto podemos observar uma certa incongruência no pensamento de Rabassa ou, na melhor ou mais natural das hipóteses, uma mudança de visão ao longo dos vários anos de serviços prestados ao ofício. Isto porque, em outro momento, o autor se revela um tanto contrário a essa última sugestão que ele mesmo deu. Em entrevista concedida em 2001 à Válmí Hatje-Faggion, pesquisadora das traduções de Machado de Assis e, portanto, de Rabassa, o tradutor afirma que “(...) as notas de rodapé atrapalham a leitura fluente, (...) tiram você do curso da leitura da obra. (...) Caso você tenha notas, coloque-as no fim do livro” (HATJE-FAGGION, 2014, p. 188, em nota de rodapé). Hatje-Faggion acrescenta o exemplo de que ele se negou a colocar notas de rodapé na tradução que fez de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Quincas Borba*, mesmo com a insistência da editora Oxford University Press.

²⁴ *It is obvious that the translator will have to take liberties with the text in order to preserve the spirit of what Shakespeare ‘wants to say’ [...] Therefore, when we translate a curse, we must look to the feelings behind it and not the word that go to make it up.*

²⁵ *These words are really only impossible when the concept behind them is hard to find in the second language and this is really what the translator is up against most of the time. Such words can be left in the original, thus giving the translation a deliciously exotic flavor which it should not have; or a footnote can be added.*

No que compete a suas estratégias, Rabassa aponta alguns procedimentos adotados no processo tradutório. Um conceito curioso é o de ir traduzindo o texto na medida em que se lê pela primeira vez. Sobre sua experiência na tradução de *Rayuela*, de Cortázar, Rabassa diz: “eu traduzi o livro enquanto o lia pela primeira vez [...]. Esta se tornaria a minha técnica habitual com os livros subsequentes” (RABASSA, 2005, p. 27). Essa estratégia traria, em primeiro plano, o “*feeling*” do texto original, seu sentido mais amplo, estrutural. Daí, só então que o tradutor faria um segundo trabalho, mais analítico, onde suas minúcias e particularidades seriam consideradas.

Quando aborda a tradução de nomes próprios, Rabassa diz acreditar que

a não-tradução de nomes pode manter uma certa aura da língua original e de sua cultura. [...] Em minhas próprias traduções, eu prefiro manter os nomes no original, a não ser quando traduzo alguns apelidos, caso eles tragam algum valor descritivo e pode ser traduzido sem muito prejuízo ao tom da história. (RABASSA, 2005, p. 14, tradução nossa).²⁶

Em correspondência a Osman, o tradutor também faz uma ressalva de que gosta de manter o nome de logradouros, como por exemplo “Praça Roosevelt” ao invés de “Roosevelt Square”, para que o leitor se localize na cultura do texto original.²⁷ Tomaremos mais a fundo essa questão da tradução de nomes no capítulo seguinte.

Não apenas no que diz respeito ao sentido, mas as limitações de ordem sintática também devem ser consideradas. Rabassa confessa:

Infelizmente, não há como preservar a estrutura gramatical do original em uma tradução para demonstrar que o livro em questão foi na verdade escrito em espanhol ou em português, etc. Para fazê-lo, a tradução poderia resultar em uma linguagem sem nexos que seria ininteligível para ambos. Ao mesmo tempo, entretanto, deve haver um tipo de sub-corrente, um zunido de plano de fundo que faça com que o leitor anglófono sinta que aquele não é um livro inglês. (RABASSA, 1991, p. 42, tradução nossa).²⁸

²⁶ *By not translating names we can at least maintain a certain aura of the original tongue and its culture [...] In my own translations I prefer keeping names in the original while sometimes translating nicknames if they carry some descriptive value and can be translated without much mischief to the tone of the story.*

²⁷ Em resposta a Osman, correspondência do dia 14 de julho de 1977, Rabassa escreve: “*Você perguntou se não seria melhor dizer “Roosevelt Square” em vez de deixá-lo no original. Eu acho que o anglizar os nomes de ruas e de praças, etc., dá a impressão que o lugar esteja nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Quase sempre deixo a terminação rua, rue, calle ou Strasse quando aparece num texto*”. In: *Arquivo Osman Lins*, Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro-RJ.

²⁸ *Unfortunately, there is no way we can preserve the grammatical structure of the original in a translation to show that this book was really written in Spanish or in Portuguese or whatever. To do so would be to produce some kind of gibberish that would be unintelligible to both sides. At the same time, however, there ought to be some kind of under-current, some background hum that lets the English speaking reader feel that this is not an English book.*

Uma outra estratégia de Rabassa é a de optar por acepções lexicais de raiz latina para aproximar ainda mais a tradução da língua de chegada. Essa tendência é apontada por Cuéllar (2011), na análise que faz da tradução de Rabassa de *Cién Años de Soledad*:

Sempre quando fosse possível traduzir uma palavra espanhola por duas outras escolhas, tanto uma palavra de origem anglo-saxônica quanto uma de raiz latina, Rabassa tendia a escolher sempre pela entrada lexical de origem latina, e no caso de existir outra escolha também de origem latina que não fosse similar ao espanhol do original, ele geralmente escolheria a opção similar. O efeito imediato dessas escolhas lexicais por Rabassa é que o texto em inglês é lido com um registro estilístico mais elevado quando comparado ao original “puro” em espanhol usado pelo estilo de García Márquez que é caracterizado pela escolha de palavras do espanhol geral, contando com apenas uns poucos exemplos de expressões lexicais tipicamente colombianas. (CUÉLLAR, 2011, p. 122, tradução nossa)²⁹.

Isso confirma o que dissemos anteriormente, sobre o tradutor e seu compromisso de respeitar o conteúdo do original, expressando, assim, uma estratégia clara de estrangeirização (manutenção de características da língua e da cultura de origem), a fim de mostrar ao leitor que aquele texto foi originalmente escrito naquela dada língua estrangeira.

No que tange à literatura brasileira traduzida, Rabassa é amplamente reconhecido por ter vertido, principalmente Clarice Lispector, Jorge Amado e Machado de Assis. Na lista³⁰ de autores brasileiros vertidos por Rabassa encontramos:

- i) Clarice Lispector, *A maçã no escuro* (1961), em inglês, *Apple in the Dark* (1967);
- ii) Afrânio Coutinho, *Introdução à Literatura no Brasil* (1966), em inglês, *An Introduction to Literature in Brazil* (1969);
- iii) Dalton Trevisan: *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de Elefantes* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965) e *A Guerra Conjugal*

²⁹ Whenever it was possible to render a Spanish word by two choices, either a word of Anglo-Saxon origin or another one from a Latin root, Rabassa tended to choose always the lexical entry from Latin origin, and in case there is another choice also from Latin origin that is not similar to the Spanish original, he would generally prefer the similar one. The immediate effect of these lexical choices by Rabassa is that the English text reads with a higher stylistic register when compared with the original Spanish because, generally speaking, when a word from Latin origin is used in English it automatically evokes a high register of language use, different from the original ‘plain’ Spanish used by García Márquez’ style that is characterized by the choice of words of general Spanish with only a few instances of typical Colombian lexical entries.

³⁰ Cf: vide RABASSA, 2005, com alterações/acréscimos.

- (1969), publicadas em inglês em um só volume, *The Vampire of Curitiba and Other Stories* (1972);
- iv) Osman Lins, *Avalovara* (1973), em inglês, *Avalovara* (1979);
 - v) Vinícius de Moraes: a coletânea de poemas diversos adotada por Rabassa sob o título de *The Girl from Ipanema* (1982);
 - vi) Jorge Amado, *Mar Morto* (1936), em inglês *Sea of Death* (1984);
 - vii) Carlos Drummond de Andrade: a seleção de poemas intitulada em inglês *Travelling with the family: selected poems* (1986), traduzida em conjunto com Elizabeth Bishop, Thomas Colchie e Mark Strand³¹;
 - viii) Jorge Amado, *Capitães de Areia* (1937), em inglês, *Captains of the Sands* (1988);
 - ix) Jorge Amado, *Tocaia Grande* (1984), em inglês, *Showdown* (1988);
 - x) Jorge Amado, *O Sumiço da Santa* (1988), em inglês, *The War of the Saints* (1993);
 - xi) Oswaldo França Junior, *O Homem de Macacão* (1972), em inglês, *The Man in the Monkey Suit* (1986);
 - xii) Fernando Tasso Fragoso Pires e Nicolas Sapiéha, *Fazendas: as grandes casas rurais do Brasil* (1995), em inglês, *Fazendas – The great houses and plantations of Brazil* (1995)³²;
 - xiii) Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), em inglês, *Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1997);
 - xiv) Machado de Assis, *Quincas Borba* (1891), em inglês *Quincas Borba* (1998);
 - xv) Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro* (1995), em inglês, *The Brazilian People* (2000);
 - xvi) José Sarney, *O Dono do Mar* (1995), em inglês, *Master of the Sea* (2005);
 - xvii) José Sarney, *Saraminda* (2000), em inglês, *Saraminda: black desire in a field of gold* (2007).

³¹ Dados extraídos do *Index Translationum*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=&stxt=&sl=&l=&c=&pla=&pub=&tr=Rabassa&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>>. Acesso em fevereiro de 2016.

³² *idem*.

Desta lista, *Avalovara* certamente se localiza entre os de maior complexidade tanto pela temática, quanto pela configuração estrutural. Rabassa não ignora a magnitude da obra e do autor e de sua representatividade em sua carreira como tradutor:

Um som nada mais é do que uma onda silenciosa até o momento em que é ouvido, uma ponte nada mais é do que um conjunto de tábuas até o momento em que é atravessada, e assim, um romance nada mais é que uma coletânea de palavras e artificios até o momento em que é lido. Por alguma razão, os novos escritores latino-americanos são aqueles que chegaram mais perto dessa essencial compreensão da importância da criação coletiva na literatura, assim como em outras artes. Nenhum, no entanto, chegou tão perto de seu espantoso temor fundamental como fez Osman Lins. (RABASSA, 1979, tradução nossa)³³

Esse relato, que trata da relação do tradutor especificamente com a obra de nosso escopo, será mais detalhadamente exposto e discutido no terceiro capítulo, onde residirá a análise da tradução.

Em fevereiro deste ano, o tradutor Gregory Rabassa aceitou ceder-nos uma breve entrevista, com a condição de que fossem feitas poucas perguntas (entre 4 e 5), falando sobre o seu trabalho como tradutor de *Avalovara*. O tradutor ofereceu respostas curtas e bastante objetivas, mas que puderam trazer conclusões mais apuradas acerca desse processo.³⁴ Entre as respostas mais interessantes, quando perguntado sobre o motivo de ter aceitado traduzir *Avalovara*, Rabassa responde: “Gostei muito do romance e a semelhança com o *Rayuela* de Júlio Cortázar”³⁵. E ainda, quando perguntamos se a morte precoce do autor havia prejudicado de alguma maneira o resultado final, Rabassa negou a afirmação, dizendo que o auxílio do autor em vida quanto ao sentido de certas palavras lhe foi suficientemente satisfatório.

Falamos aqui de um tradutor que também produz, vive a *experiência* da tradução e também *reflete* sobre ela. Com conceitos e pontos de vista tidos por vezes como herméticos, ultrapassados, segundo seus relatos em outras publicações, é somente repousando um olhar sobre a tradução propriamente dita que poder-se-á aferir as primeiras conclusões do projeto de Rabassa para analisarmos a versão de *Avalovara*. Por enquanto, pudemos inferir as nuances do *horizonte do tradutor* e sua *posição tradutiva*.

³³ *A sound is but a silent wave until it is heard, a bridge is but a set of planks until it is crossed, and so a novel is but a collection of words and devices until it is read. For some reason, the new Latin American writers are the ones who have come closest to this essential understanding of the importance of collective creation in literature the same as in the other arts. None, however, has come as close to its fearsome underlying awe as did Osman Lins.*

³⁴ “Entrevista de Gregory Rabassa a Lorena Timo”, reproduzida integralmente no anexo B, p. 96.

³⁵ In: “Entrevista de Gregory Rabassa a Lorena Timo”, reproduzida integralmente no Anexo B, p. 96.

No capítulo seguinte, buscaremos observar o olhar do tradutor sobre um objeto definido – *Avalovara* –, justamente por acreditarmos que toda teoria, proposição, fundamento, método, etc. *depende* de seu referencial para tornar-se praticável.

2.2 O voo do pássaro

Neste tópico, descreveremos a recepção de *Avalovara* por meio da análise da editoração da tradução. A partir dessa análise, poderão ser avaliadas questões como: visibilidade do autor, visibilidade do tradutor, prefácios, posfácios e outros textos auxiliares que tratem do texto traduzido, entre outros. A fim de sistematizarmos e sintetizarmos essa análise, tomaremos como base o trabalho de Marie-Hélène Torres (2011), que propõe um abrangente modelo de análise de traduções.

Avalovara foi publicado por três diferentes editoras: na editora Knopf, em 1979, com quem o próprio Osman firmou contrato; na University of Texas Press, em 1990 e na editora Dalkey Archive Press, em 2002. Vale ressaltar, de antemão, que não se tratam de retraduições, mas sim, de reedições da mesma tradução de Gregory Rabassa. A análise que propomos neste tópico gira em torno da recepção da tradução, feita através do estudo comparativo entre aspectos morfológicos e os discursos de acompanhamento das diferentes publicações. Segundo Marie-Hélène Torres (2011), são índices morfológicos

Todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas capas internas dos livros (página de rosto, páginas do falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam. E por “discurso de acompanhamento” entendemos que seja qualquer marca paratextual (prefácio, pareceres etc), o *lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais clara*” (2011, p.17)

O objetivo é, portanto, mostrar como os textos de acompanhamento e esses índices autenticam e legitimam a obra no contexto da língua de chegada.

Antes que se inicie a análise propriamente dita, uma breve contextualização: a partir de um amigo em comum, Gerald Moser, Gregory Rabassa, recebeu um exemplar de

Um tanto preocupa-me em executar tal empreendimento. Por que quis seguir adiante? Porque gosto da adrenalina que dá o medo. Medo e regozijo - se brincam e se confundem entretecendo esse fio. O fio da meada. Fim da picada?

-XXX-

“Procurar na vida um rumo é igual a buscar, num palheiro, a agulha que pode ter caído em outra parte”.

MAS NÃO SE PREOCUPE:

Guia-se o homem, na sua viagem, com mapas incorretos e outras ajudas falsas. Sempre se perde? Não. Existem mapas visíveis no escuro: entramos nas coisas, às vezes por trás do que são.

Avalovara, assim que lançado no Brasil³⁶. A essa altura, Rabassa já era um tradutor reconhecido, sendo um dos maiores responsáveis pela divulgação da literatura latino-americana nos Estados Unidos.

Firmado o contrato com a editora Knopf, Rabassa envia a Osman a primeira de suas correspondências em setembro de 1975, dizendo-se feliz pelo contrato e afirmando que *Avalovara* seria um dos 5 ou 6 melhores livros que já leu nas últimas décadas. O tradutor, então, propõe a Osman que colabore na tradução, assim como fez com Cortázar, Trevisan, Vargas Llosa e outros. Rabassa promete a tradução para abril de 1976, dizendo que seus instintos lhe diziam que o romance agradaria a crítica nos EUA³⁷.

Ora, tudo estava em ordem: contrato firmado com a editora, acordo feito com o tradutor, disposição do autor para sanar-lhe as eventuais dúvidas. O prazo, no entanto, não foi cumprido como previsto. Justificado pelos compromissos de Rabassa como professor universitário e pelos trabalhos mais urgentes como tradutor, o (re)nascimento de *Avalovara* foi, por vezes, adiado. Rabassa só viria a enviar as primeiras porções da tradução quase um ano depois, em carta redigida em 15 de agosto de 1976. Muitos outros longos intervalos se sucederam após esse primeiro contato, o que, obviamente, deixou Osman um tanto quanto aborrecido e impaciente: por vezes enviou cartas e telegramas a Rabassa cobrando-lhe a tradução, mostrando-se bastante desapontado com a demora. Em meio a vários pedidos de desculpa, Rabassa ia, aos poucos, enviando-lhe trechos traduzidos. As correspondências foram trocadas entre 1975 e 1978, interrompidas pela morte prematura do escritor, que não chegou a ver *Avalovara* publicado em língua inglesa. Sobre isso, Rabassa escreve, com pesar:

Enquanto estava terminando a tradução de *Avalovara*, que vinha sendo feita com a presente colaboração do autor, uma carta chegou de São Paulo, de seu grande amigo José Paulo Paes, na qual dizia: ‘Escrevo para dar-te más notícias: Osman Lins faleceu no último sábado, dia 8 de julho. Ele lutou bravamente contra sua doença (a mais impiedosa de todas), mas foi derrotado no fim. Ele deixou um grande vazio no coração de seus amigos e da literatura criativa neste país que, com ele, perde seu mais forte e brilhante romancista’ (RABASSA, 1979, nota, tradução nossa).

No ano de 1979, enfim, *Avalovara* era publicado em inglês. Uma das mais belas edições do romance, em capa dura, revestida de tecido, com uma jaqueta envolta, que traz

³⁶ Essas informações foram retiradas mediante consulta às correspondências pessoais de Osman Lins, em seu arquivo situado na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro-RJ.

³⁷ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins de 20 de setembro de 1975. Arquivo Osman Lins. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro - RJ.

a fotografia de uma bela tapeçaria chinesa. Talvez como forma de resignação por sua demora, Rabassa chegou a publicar alguns artigos sobre o romance, além de mencioná-lo em entrevistas como uma das mais marcantes obras que leu e traduziu. As três publicações da obra nos Estados Unidos – muito curiosas, por sinal, pelo fato de não terem uma alteração sequer entre si, nem na tipografia, nem na paginação – em três diferentes décadas, podem ser justificadas pelos estudos em literatura latino-americana no país. Em carta de 31 de março de 1978, Rabassa comenta sua faceta publicitária em suas palestras em universidades: “Vou dar uma palestra no mes [sic] que vem para um grupo de professores de português e o tema terá que ver [sic] com AVALOVARA. Estou fazendo uma campanha pessoal de propaganda para preparar a gente”.³⁸ Não só como tradutor, mas como representante-mor da literatura latino-americana difundida nos EUA, Rabassa certamente exerceu grande poder de influência na inserção de *Avalovara* nos currículos dos cursos de Literatura Brasileira nas universidades de seu país.

Partindo, pois, para a análise, observaremos os seguintes itens, como proposto por Torres (2011):

1. Capa;
2. Contracapa;
3. Ficha catalográfica;
4. Quarta capa;
5. Textos de acompanhamento.

³⁸ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins de 31 de março de 1978. Arquivo Osman Lins. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro - RJ.

I. Edição de 1979:

- Capa: A bela figura de um pássaro em tapeçaria, intitulada “Mandarin Square”, foi uma cortesia do Metropolitan Museum of Art, artefato datado à época da dinastia Ming (1368-1644). Abaixo, consta em grandes fontes garrafais o título *Avalovara*, com o nome do autor logo abaixo, pouco menor que o título.



Figura 2.1: Capa da edição de 1979

- Contracapa: Traz o nome do autor acima, o título do livro em letras destacadas, com a inscrição em tamanho menor: *Translated from the Portuguese by Gregory Rabassa*. Tal inscrição mostra ao leitor que a obra se trata de uma tradução, cujo texto original é em língua portuguesa. Abaixo, consta o nome da editora e o ano.
- Ficha catalográfica: Nela estão inseridos os dados editoriais da publicação. Não deixa, pois, de mencionar os direitos autorais da tradução, além dos direitos autorais do texto original, indicando a referência bibliográfica da primeira edição brasileira, de 1973. Na ficha também menciona o fomento recebido pelo Centro de Relações Interamericanas e do Conselho de Artes do Estado de Nova Iorque para a execução da tradução.
- Quarta capa: Nada consta.
- Textos de acompanhamento: na primeira orelha do livro, uma breve sinopse apresenta o romance, exaltando, de igual modo a tradução. Diz: “Primeira aparição em Inglês do escritor brasileiro aclamado pela crítica Osman Lins, *Avalovara* é um épico moderno em grande escala, um rico e lírico romance de questionamentos que consideram as dificuldades do amor e celebra seus prazeres. (...) um romance extraordinário, em uma elegante tradução de Gregory Rabassa”. – demonstra que a edição privilegiou o escritor, mas legitimou-o ainda mais por meio de um tradutor de amplo reconhecimento pelo público. Na

outra orelha, uma breve biografia do autor, apresentando, também, os prêmios que recebeu. Logo abaixo, os créditos da capa.

No fim do texto literário, a edição apresenta uma nota sobre o autor, com uma biografia pouco mais estendida que a da orelha. De semelhante modo, a edição traz, logo em seguida, uma nota sobre o tradutor, também contando com suas premiações. Um texto curioso também é uma nota sobre a tipografia da edição, falando da gênese da fonte em que o texto se apresenta.

II. Edição de 1990

Trata-se de uma edição universitária, provavelmente indicada ao público acadêmico. Faz parte da coleção de obras latino-americanas da editora. Temos, nessa edição, algumas sutis diferenças da primeira:

1. Capa: Traz o título no alto, com o nome do autor circunscrito na letra “O” de *Avalovara*. Abaixo, em uma faixa vermelha, a inscrição: “*Translated By Gregory Rabassa*”. Percebemos que, desde a capa, a edição se apresenta como tradução, legitimando a obra sob a assinatura de um tradutor de renome. A imagem da capa, assinada por Ed Lindlof, traz um casal que se beija em meio a uma nuvem de pássaros.
2. Contracapa: apresenta-se como na primeira edição, salvo a inscrição da editora.
3. Ficha catalográfica: apresenta-se quase que idêntica à da primeira edição, com a diferença da menção à editora e ao fomento recebido para a publicação pela Pan American Sulphur Company.
4. Quarta capa: apresenta excertos de algumas críticas que celebram a recepção de *Avalovara* nos jornais norte-americanos:

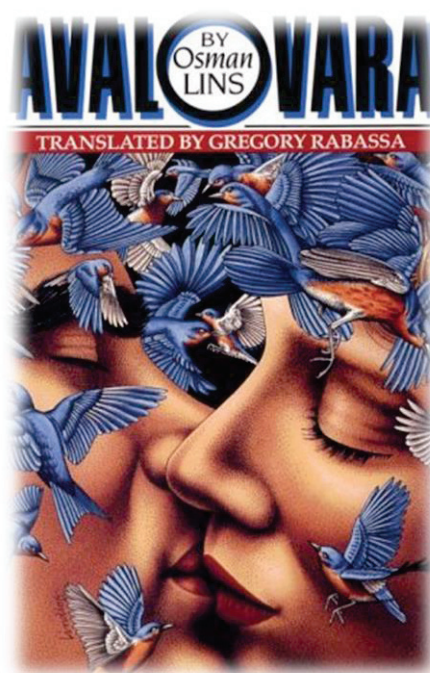


Figura 2: Capa da edição de 1990

“...um dos mais majestosos estilistas da prosa que a América Latina já produziu, suntuoso, original, impenitente, e repleto de uma força madura; o Villa-Lobos do romance”³⁹ – *Washington Post*.

“...Lins fez, lindamente, da forma o significado do livro; ele soprou vida no mais abstrato dos elementos, a espiral e o quadrado”⁴⁰ – *Baltimore Sun*.

Abaixo, a mesma sinopse da orelha da primeira edição, com a adição da menção a essa e de uma brevíssima biografia do autor e do tradutor. Também consta na quarta capa menção a outra obra da série em que o livro se apresenta, *Paradiso* de Lezama Lima, que também foi traduzido por Rabassa.

5. Textos de acompanhamento: Os mesmos da primeira edição.

III. Edição de 2002

A edição de 2002 apresenta mais diferenças no que concerne à índices morfológicos e textos de acompanhamento. Nela, a legitimação conferida pelo nome do tradutor é ainda mais explícita.

1. Capa: Trata-se de uma capa bem mais moderna que as outras, com sobreposição de imagens e outros efeitos de tratamento digital, assinado por Todd Michael Bushman. O nome do livro consta destacado, com o nome do autor logo abaixo, em fonte pouco menor. Abaixo, não em igual destaque, consta: “*Introduction and Translation by Gregory Rabassa*”. Em menor fonte, um trecho da crítica do *Washington Post*: “Um dos mais majestosos estilistas da prosa que a América Latina já produziu”. Como

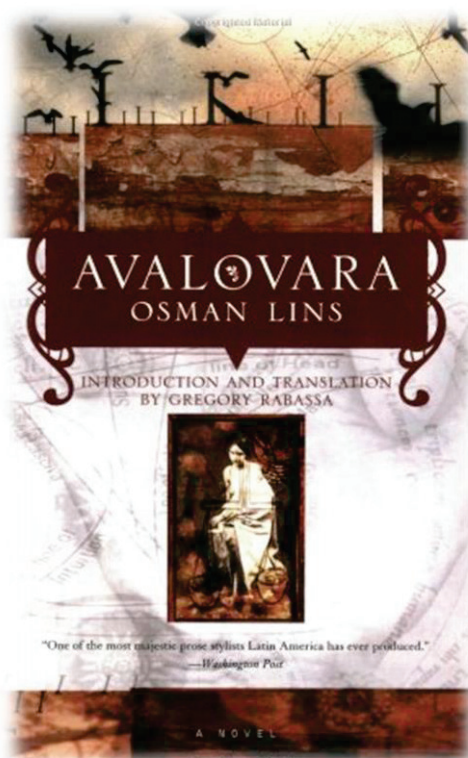


Figura 3: Capa da edição de 2002

³⁹ No original: “one of the most majestic prose stylists Latin America has ever produced, sumptuous, original, impenitent, and gravid with mellow power; the Villa-Lobos of the novel”.

⁴⁰ No original: “Lins has beautifully made the form the meaning of the book; he has breathed life into the most abstract elements, the spiral and the square”.

no romance original, traz, no pé da página, a inscrição que o categoriza: “um romance”.

2. Contracapa: antes da folha de rosto, a edição apresenta os livros de Osman Lins que foram vertidos para o inglês: *Avalovara*, *Nine*, *Novena* e *The Queen of the Prisons of Greece*. Já na contracapa, repete-se o título e o nome do autor, em letras destacadas, o mesmo que se inscreve na capa em menção ao tradutor. Abaixo, o nome da editora.
3. Ficha catalográfica: difere-se das demais, menciona a primeira edição, da Knopf, mas não menciona a publicação de 1990. Destaca apenas o fomento da presente edição, por uma agência federal (*National Endowment for the Arts*) e uma estadual (*Illinois Arts Council*), mas nada diz sobre o fomento dado à execução da tradução.
4. Quarta capa: No topo, o nome da coleção da qual o livro faz parte. Inscreve-se um novo excerto da crítica, desta vez do *Nation*, que o compara ao *Paradiso* de Lezama Lima e *Hopscotch* (ou *Rayuela*) de Cortázar⁴¹, curiosamente traduzidos, todos, por Rabassa. Apresenta, abaixo, uma nova sinopse da obra, comparando-a à *Hopscotch* de Cortázar e à *Mr. Palomar* de Calvino. Encerra-se com o mesmo excerto do *Baltimore Sun* disposto na edição anterior, com uma pequena biografia de Osman ao final. Mais abaixo, em menor fonte, outra categorização: “Ficção”, com o valor sugerido para venda: US\$15.95.
5. Textos de acompanhamento: essa edição traz uma introdução assinada pelo tradutor, Rabassa, em primeira pessoa. Rabassa traz uma espécie de resenha da obra, dispondo seus pontos de vista como leitor (crítico literário) e não como tradutor. Rabassa revela demais sobre a obra para uma introdução (ou prefácio); provavelmente, alguns leitores da tradução podem ter se desapontado. Nesta edição, não constam as notas sobre autor e tradutor como nas outras, resumindo a apresentação do autor no que consta na quarta capa: “Nascido no Brasil em 1924, Osman Lins, recebeu muitos prêmios literários ao longo de sua vida, incluindo o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. Além de

⁴¹ “*Avalovara rivals Lezama Lima’s Paradiso in capricious difficulty and Cortázar’s Hopscotch in its gimmickry, but behind all of its intricate mystification there is a simple and powerful tale*”.

Em algum momento do fim do quarto quadrante, o mundo desestabiliza. Já não sei segurar a pena no papel.

E alguma coisa pulsa, uma voz sussurra:

Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. A vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caco, hoje, um texto e estou convencido de que quase todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde ele está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei)

-XXX-

Mas, e então:

Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível).

- Não há o novo.

-XXX-

Avalovara, escreveu outros cinco livros, incluindo *Nine*, *Novena* e *The Queen of the Prisons of Greece*. Ele morreu em 1978”⁴².

Torres (2011, p. 18) propõe, por fim, que respondamos às seguintes perguntas ao fim da análise dos índices morfológicos de uma tradução:

- i) Como se apresenta a tradução?
- ii) O que nos mostra o paratexto?
- iii) O texto traduzido apresenta-se como uma *tradução assumida* (deixando transparecer a cultura a qual pertence)?

Perguntas essas que dialogam, de semelhante modo, com as questões postuladas por Berman (1995, p. 95-96) no que tange à análise da recepção de uma tradução, em que se busca saber, em primeiro lugar, se a tradução foi referida como tradução (na própria obra) e de que modo a tradução apareceu para a crítica, ou seja, como ela foi apresentada, em outras mídias (jornais, revistas), para o público leitor. Diante disso, podemos responder:

- i) A tradução se apresenta em uma roupagem que se distingue do original, em suas três publicações, porém obedecendo a mesma disposição estrutural do texto;
- ii) Não há nota-de rodapé. O prefácio só está contido na terceira publicação, que se trata de um comentário do tradutor não na posição de tradutor, mas de crítico literário. Os demais elementos paratextuais nos indicam que o tradutor é referido no mesmo patamar – se não em um maior – que o do próprio autor da obra.
- iii) Sim, trata-se de uma tradução assumida. Percebemos, no entanto, cada vez mais a investida na legitimação da obra por meio de um tradutor de renome. Tal estratégia, claro, gira em torno de perspectivas de boa vendagem e aceitação do público. O apreço pela obra e porventura a tentativa de resignação pelo atraso na tradução, fez com que Rabassa colocasse Osman ao lado de Cortázar e García Márquez, quando referido pela crítica.

Levando-se em consideração as três publicações do romance, por três editoras diferentes, e todas as constatações a respeito de sua recepção nos Estados Unidos, podemos concluir que a tradução de Gregory Rabassa, nesse ponto de vista, fora bem-

⁴² No original: “Born in Brazil in 1924, Osman Lins received many literary prizes in his lifetime, including the Coelho Neto Prize of the Brazilian Academy of Letters. In addition to Avalovara, he wrote five other books, including *Nine*, *Novena* and *The Queen of the Prisons of Greece*. He died in 1978”.

sucedida. É claro que, essa é uma perspectiva global da tradução; os aspectos pontuais do processo tradutório serão averiguados no capítulo seguinte.

Encerrando este capítulo, a fim de complementarmos as considerações anteriores, comentaremos sobre um importante artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, de 25 de setembro de 1983.⁴³ Assinado por Julieta de Godoy Ladeira, esposa do autor, o artigo intitulado “Osman Lins, literatura sem fronteiras” discorre sobre a propagação da obra osmaniana e conta, curiosamente, com a imagem em destaque da capa da edição de 1979 da tradução norte-americana de *Avalovara* ilustrando o artigo. O artigo conta da tradução de outras obras de Osman e para outras línguas, do afincamento com o qual o autor exercia o ofício de escritor, os sacrifícios que fez para que sua obra se propagasse em novos horizontes, além das dificuldades econômicas, sociais e políticas do Brasil para que um escritor conseguisse ser publicado no exterior, reivindicando mais flexibilidade para esse mercado. Num relato que mescla perspectivas pessoais – testemunhais, inclusive – e uma visão mais analítica, Ladeira revela os bastidores do percurso e da repercussão dos textos de Osman no mercado literário internacional.

Diz Ladeira que o interesse do autor pela publicação fora do país surgiu apenas após a publicação de *Nove, novena*, sua “fase de transição”, pois julgava não estar preparado anteriormente. Apesar de sempre afirmar ser um escritor de seu tempo e de sua terra, diz Ladeira, o autor considerava importante que seus livros conquistassem outros mercados, listando algumas razões⁴⁴:

- i) “Por saber que o universo do artista também tem de se ampliar, uma vez que o homem se encontra sempre mais só e precisando do homem, de sua comunicação, de suas reflexões, num mundo onde se interroga, entre toda a sorte de pressões, à procura da identidade e de razões para viver”;
- ii) “Por aspirar levar mais longe suas descobertas e a maneira de exprimi-las como expressão artística”;
- iii) “Por reconhecer a literatura como um valor universal”;
- iv) “Por desejar entregar sua obra a um critério crítico amplo, diversificado, menos dependente de critérios ou tendências locais”;
- v) “(...) pela aspiração, tão válida, tão legítima do escritor: ser lido por um número sempre maior de pessoas.

⁴³ Reproduzida, na íntegra, no Anexo C, p. 97

⁴⁴ LADEIRA, Julieta de Godoy. Osman Lins, literatura sem fronteiras. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (Estadão). Caderno de Cultura, no. 172, ano IV, p. 13.

- vi) “E, a longo prazo, (desejo também legítimo) poder, quem sabe, receber direitos autorais capazes de proporcionar certa possibilidade de escrever sem tantas preocupações”.

Ladeira afirma que são essas razões que motivam um escritor a encarar o mercado editorial estrangeiro. E faz uma belíssima declaração:

Parte da grandeza da literatura, me parece, é o seu poder de chegar longe, atingir leitores não sonhados, aproximar, levar o melhor de nós pelo mundo através da palavra, através do sensível. Em literatura, só há o limite do idioma, nenhum outro. Então esse limite deve ser transposto.⁴⁵

Logo, a tradução exerce a missão de “transpor esse limiar” que faz com que a literatura não se enclausure em uma só cultura. *Seria a tradução a liberação do universal?*

Ladeira, então, reflete sobre a relação entre autor e tradutor e das divergências culturais entre os sistemas literários em questão, com uma visão despretensiosa, porém, bastante amadurecida acerca da tradução, que vale a reprodução:

Depois de contrato realizado através de agente ou diretamente entre autor e editora, vem o período da tradução. Quando não se recebe cartas dos tradutores, com dúvidas, deve-se desconfiar. Para um tradutor europeu traduzir um livro brasileiro de ficção há dificuldades criadas pelo próprio desconhecimento de nossa cultura, de nosso **espaço**. Como nos habituamos a ler russos, franceses e o romance inglês, mesmo sem viajar sabemos das plantas, dos pássaros, dos animais e dos hábitos desses países. A força da literatura também consiste nisso. Vai incorporando uma nação, seu povo, paisagem, costumes a um imenso universo onde as pessoas que leem absorvem diferentes culturas, enriquecendo-se não só através da variedade de conceitos recebida, mas de imagens, de **atmosfera**. Tendo uma presença ainda muito pequena no mercado estrangeiro, nossa literatura leva ao tradutor um mundo que ele não conhece direito, parando diante de designações que não consegue associar a imagens, como, por exemplo, **casa-de-farinha**, **cisterna**, **jambu**, **caítitu**, e uma infinidade de outros vocábulos. Então começam as cartas, e se estendem, e é preciso que seja assim, que haja apoio para o trabalho avançar direito.⁴⁶

Ladeira continua o relato, mencionando, enfim, a tradução de *Avalovara* nos Estados Unidos. Diz que foi uma publicação sem intermediários (agentes literários), firmada diretamente com a editora de Alfred A. Knopf, resultando em uma belíssima edição, que, infelizmente, não fora contemplada pelo autor. Conta que Rabassa enviava a tradução por capítulos, quase todos revisados por Osman conjuntamente com Ladeira.

⁴⁵ *idem*.

⁴⁶ *ibidem*, pp. 13-14 (grifo nosso).

Conta ela que Rabassa “empolgou-se com *Avalovara* e envolveu-se com o livro também de modo emocional, o que tornou a tradução, além de bem-feita, extremamente viva”.⁴⁷

Assim, Julieta de Godoy Ladeira consagra a tradução de Rabassa, com relatos extremamente conscientes que posicionam a tradução como condição propícia para que o pássaro de Osman pudesse voar.

⁴⁷ *ibidem*, p. 14.



O plano de voo: reparando a tecelagem

Os fios, enlaçando-se, formam a renda.
Emaranhados, nada expressam e tendem a
partir-se.
- Osman Lins

Acertos e enganos (assim como surpresas e
acontecimentos esperados) tecem a nossa
vida - elaboram as narrativas.
- Osman Lins

Eu lembro que na época em que eu traduzia,
eu me sentia como se estivesse desmanchan-
do a costura, desmanchando o crochê de
certos escritores, descobrindo os pontos,
os truques prediletos deles.
- Rachel de Queiroz

3. O PLANO DE VOO: REFAZENDO A TECELAGEM

Nas teorias da Tradução, é bastante expressivo o uso de metáforas e comparações acerca do trabalho do tradutor para ilustrar o ofício e o processo tradutório propriamente dito, além de elucidar os conceitos e proposições dos teóricos. Um exemplo disso é a metáfora do vaso quebrado de Walter Benjamin (2010), em seu famoso estudo *A tarefa do tradutor*. Defensor da tradução da *forma*, Benjamin ilustra o trabalho do tradutor como o de alguém a reconstruir um vaso que se quebra:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se cuidadosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2010, p. 221)

Em outras palavras, poderá observar-se as falhas, as rachaduras e as inconsistências inevitáveis do processo de “recolagem”, no entanto, o “vaso” ainda poderá ser identificado como tal, por ter-se conservado a sua *forma*.

Tomamos essa analogia proposta por Benjamin para também discutirmos a questão da impossibilidade da obtenção de uma tradução íntegra, tal como o vaso outrora intacto. Essa concepção nos exime dos normatismos acerca do processo tradutório, considerando a intraduzibilidade como fator inerente à tradução, e não como uma prova de fracasso da parte do tradutor. Tal argumento, no entanto, não será tomado como “defesa do tradutor, traidor e vítima”⁴⁸ em nossa análise, mas sim como uma realidade insuperável que condiciona muitas – se não todas – tomadas de decisão do tradutor.

Tal como Benjamin compara o processo tradutório à “reconstrução” de um vaso quebrado, comparamos, aqui, o trabalho do tradutor ao de quem (re)tece uma tapeçaria desfeita. Já inferido em sua etimologia, o termo “texto” remete àquilo que foi “tecido”. Não apenas em *Avalovara*, mas em outras obras e relatos, como no conto “O Retábulo de Santa Joana Carolina, presente em *Nove, Novena*, por exemplo, Osman lança mão desse artefato para ilustrar o ofício do escritor, que é o de “tecer narrativas”⁴⁹. Encontra Eder

⁴⁸ Referência ao ensaio intitulado “Em defesa do tradutor, traidor e vítima”, de Osman Lins, que aborda a questão marginal da profissão do tradutor no país, publicado em 1979 na coletânea de ensaios *Evangelho na Taba*: outros problemas inculturais brasileiros, pela Summus Editorial.

⁴⁹ “Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. (...) Antes do fuso, da roca, do tear, das (...) invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los, o algodão, (...)”

TRADUÇÃO E ORIGINAL:

Olham-se duplamente.


A noção que um tem de sua individualidade é uma, ele sente-se um, mas ao mesmo tempo sente um em cada um que é e nas duas formas, simultaneamente.

De modo que em nenhuma hipótese poderia dizer: 'Ela o olha'. Ou: 'Respondo-lhe'. É como se estivesse no espelho, mas sem saber em qual dos lados está o seu reflexo. Com as agravantes de que estes reflexos não são idênticos; nem agem como reflexos, e nenhuma lâmina os separa.

- Ilusão de ótica.

XXX-

E dizem: Nós: as duas margens do rio? As duas faces de uma faca?

Rodrigues Pereira, nos arquivos de Osman, uma inscrição do autor em que diz que “A Arte de Tecer Romances” seria o nome provisório do que mais adiante viria a ser *Avalovara*.⁵⁰ Logo, a escolha dessa arte/ofício para ilustrar esta seção foi feita sobretudo pela representatividade que a peça tem também na obra; é sobre onde Abel e  se amam – o paraíso. Nesse processo de refazer a tecelagem – a *tradução* – algumas nuances podem não ser as mesmas; algumas cores podem adquirir diferentes tonalidades; o arremate pode variar de artesão para artesão; mas o trabalho final será claramente identificável – um tapete.

Em um primeiro tópico, trataremos das considerações gerais acerca da tradução de *Avalovara*, à luz dos documentos consultados no Arquivo Osman Lins, da Fundação Casa de Rui Barbosa, além de comentários e entrevistas da parte de Gregory Rabassa, incluindo algumas perguntas a nós diretamente respondidas em fevereiro de 2016. Ainda que tenhamos delimitado o nosso olhar sobre excertos selecionados da tradução, parece-nos pertinente considerar os aspectos gerais da tradução, seja a partir de um ponto de vista estratégico da parte do tradutor, seja da perspectiva ideológica do próprio autor, revelada em seu contato direto com o processo tradutório. Esse panorama auxilia na contextualização desse processo, preparando o terreno para o tópico seguinte, onde inscrevemos a análise propriamente dita.

O segundo tópico deste capítulo envolve uma análise descritiva da tradução no âmbito das operações linguísticas do processo tradutório. Como foi antecipado na introdução, a seleção de cada um dos trechos de análise foi feita considerando os aportes bermanianos no que se refere às “zonas problemáticas” ou “zonas miraculosas”. Em outras palavras, seriam trechos inçados de consideráveis dificuldades para a transposição para outra língua/cultura por estarem arraigados, de uma maneira aparentemente indissociável, à língua/cultura do texto original e que, portanto, culminariam em um destino polarizado: ou um resultado problemático, comprometendo negativamente o texto traduzido, ou um resultado miraculoso, ou seja, mais do que satisfatório, extraordinário, mediante as circunstâncias limitadoras da diferença entre línguas. Em um tópico mais específico, abordaremos as não-traduições, ou seja, termos que permaneceram na língua

a seda, era como se ainda estivessem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos (...) humanos, iluminados pelo espírito do homem” (LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 88-89).

⁵⁰ In: **PEREIRA, Eder Rodrigues**. Da leitura à escritura: matrizes e marginália da estrutura de *Avalovara*. *Manuscrita*: revista de crítica genética, nº 22. São Paulo: 2012. (pp. 159-190)

original e, em seguida, trataremos dos nomes próprios, também selecionados seguindo o mesmo raciocínio dos trechos elencados para a discussão. Em um primeiro momento, selecionamos cerca de trinta trechos para análise contendo elementos discutíveis do ponto de vista da tradução⁵¹. Por representar uma tarefa demasiadamente dispendiosa (condicionada aos limites deste *trabalho-quadrado*), resumimos nossa análise a dez trechos, selecionados e dispostos no segundo subtópico, reproduzidos e discutidos diante de nossas possibilidades.

3.1 Sobrevoos – dizem as cartas

Por meio dos documentos selecionados no Arquivo Osman Lins⁵² e com base nos textos e entrevistas publicados que abordem diretamente a tradução de *Avalovara* para o inglês, pudemos aqui inserir um apanhado geral dessa tradução e de seu contexto. Baseamo-nos nas informações triadas das correspondências trocadas entre Osman e Rabassa, entre 1975 e 1978, e também de um documento escrito pelo autor com diretrizes gerais para a tradução de *Avalovara*⁵³. Tais documentos nos valem de auxílio fundamental para a análise das traduções por testificarem e revelarem os bastidores do processo tradutório, bem como os artifícios osmanianos na tessitura de seu tapete-obra (aos tradutores, Osman confiou algumas chaves a mais para a abertura de seus segredos). Traremos aqui, portanto, os aspectos que descrevem essa tradução como um todo; da parte do autor, suas solicitações gerais; da parte do tradutor, suas estratégias gerais.

Em carta datada de 20 de setembro de 1975, em que Rabassa anuncia o contrato firmado para a tradução de *Avalovara*, o tradutor revela o seu *modus operandi* particular, no que tange às colaborações entre autor e tradutor. Diz o tradutor que costuma enviar sua tradução em porções, destacando palavras ou frases que lhe dão dificuldades. O autor, por sua vez, fazia anotações e comentários, retornando-os ao tradutor. É só depois desse processo que Rabassa enviaria o manuscrito à editora:

⁵¹ Os trechos selecionados encontram-se disponíveis no Anexo E, p. 111, com a devida classificação.

⁵² O constante do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – AMLB, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro – RJ.

⁵³ Vide Anexo D, p. 104 Obs.: não consta nesse documento menção a nenhum tradutor em específico, apesar de estar incluído no arquivo de correspondências entre Rabassa e Osman.

Espero podermos colaborar na tradução. Não sei se o senhor sabe inglês mas não é sempre necessário, ainda que é [sic] útil para apanhar os meus erros. O que faço com Cortázar, Trevisan, Vargas Llosa e outros autores que vou traduzendo [sic] é mandá-lhes [sic] uma cópia da tradução final por porções indicando as palavras ou frases que me dão dificuldades. Como quase sempre são poucas a correção é fácil e não precisa de um novo manuscrito. Também assim eles pescam os meus erros que corrijo antes de passar o manuscrito à editora. Fazem tudo isso nas mesmas páginas e mas [sic] devolvem⁵⁴.

A carta que sucede à mencionada acima só será redigida quase 1 ano depois, em agosto de 1976. É a partir desta que se inicia o intercâmbio entre o autor e o tradutor sobre o processo tradutório propriamente dito. Nela, Rabassa anuncia seus primeiros desafios com a tradução de *Avalovara*, como a tradução do termo “iólipo”, por exemplo, do qual falaremos no tópico adiante. Além disso, relata suas estratégias com a personagem-símbolo e com o título que denomina a linha O:

(...) espero que você tiver [sic] o tempo de examinar o sentido ou de interpretação. Estou fazendo o símbolo 0 de mão por agora, mas quando o livro vai [sic] para a imprensa eles podem reproduzi-lo [sic] como está na edição original. “Nascida e Nascida” tenho traduzido como “Twice-Born” porque “Born and Born” tem um som bastante desagradável em inglês, “awkward”.⁵⁵

Já na carta em resposta à Rabassa, redigida em 24 de agosto de 1976, Osman elogia e enaltece a tradução de Rabassa e, curiosamente, confessa que, originalmente, o título da linha O corresponde exatamente à estratégia adotada pelo tradutor:

Devo dizer-lhe, antes de tudo, que “Nascida e Nascida” é um subtítulo posto depois. Inicialmente, eu usara mesmo a expressão “Duas Vezes Nascida”. Portanto a solução, dada por você (Twice-Born), repete, o que não deixa de ser curioso, a minha solução primitiva.⁵⁶

Na mesma carta, quando inicia a pontuação dos trechos discutíveis, Osman questiona ao tradutor o porquê de ele não ter traduzido o termo “praça” em “Praça Roosevelt” (linha R-5), sugerindo que trocasse para “*Square*”. Em carta posterior, Rabassa responde ao questionamento do autor reportando uma estratégia que procura manter em todas as suas traduções:

Você perguntou se não seria melhor dizer “Roosevelt Square” em vez de deixá-lo no original. Eu acho que o anglizar os nomes de ruas e de praças, etc., dá a impressão que o lugar esteja nos Estados Unidos ou

⁵⁴ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins, em 20/09/1975, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁵⁵ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins, em 15/08/1976, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁵⁶ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 24/08/1976, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

na Inglaterra. Quase sempre deixo a terminação rua, rue, calle ou Strasse quando aparece num texto.⁵⁷

Esse trecho despretensiosamente diz muito sobre a *posição tradutiva* de Rabassa e seu *projeto de tradução*: percebe-se que não é a intenção do tradutor retirar a alteridade do texto traduzido, nem tampouco livrar seu leitor de um possível estranhamento. Antes, o tradutor ratifica a origem do texto, a fim de localizar o leitor.

Em uma carta anterior, redigida apenas para justificar seus atrasos, Rabassa traz algumas considerações que também fomentam sua *posição tradutiva*. Diz o tradutor que a leitura de Osman iria ajudá-lo a fazer “uma versão mais próxima dos desejos do autor”⁵⁸, além de atestar que, em todos os casos, Osman teria “a última palavra, sendo o autor”. E finaliza: “para mim a tradução é fazer uma versão que fosse como seria o livro se o autor o tivesse escrito em inglês”.⁵⁹ Essa última proposição é bastante curiosa, pois contradiz a sua proposta de exotização com fins de localizar o leitor da tradução, pois, ao contrário, tal procedimento configuraria uma estratégia de naturalização. Resta-nos observar, mediante a análise da tradução, qual dessas tendências seria a mais expressiva.

Em correspondência subsequente, após uma série de tópicos-problema levantados para elucidações e correções, Osman traz um comentário bastante consciente do processo tradutório e de suas decorrências. Diz o autor:

À primeira vista, pode parecer muita coisa; na verdade, é quase nada. São falhas miúdas (se chegam a ser falhas), que não chegam a alterar o texto, só detectáveis a uma leitura atenta (eu quase diria neurótica) como a minha. Afinal de contas, não é possível realizar uma tradução sem equívoco nenhum. O seu trabalho espanta-me pela segurança verdadeiramente exemplar.⁶⁰

Com essa consciência, Osman traz ao tradutor uma mensagem de encorajamento, apontando erros, mas reconhecendo os embaraços naturais à tessitura de uma tradução. Como resultado, mediante a análise de todas as cartas, constatamos que Rabassa segue praticamente todas as recomendações do autor. Mas não é sempre que o tradutor se submete por completo a essas recomendações às custas de sua *posição tradutiva*. Um

⁵⁷ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins, em 14/07/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁵⁸ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins, em 05/06/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 05/08/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

caso que ilustra bem essa questão é quando Osman comenta a **necessidade** de inserir-se uma nota de rodapé em um trecho bastante específico:

IMPORTANTE: Segue-se, nessa página, no segundo parágrafo, a cena das pastoras. É necessário, aí, acrescentar uma nota de pé de página. Não se trata de uma “pastoral scene”, e sim de “pastoril”, uma manifestação folclórica, que aliás é descrita na cena. Acho que, aí, a palavra “pastoril” deve aparecer no original, em itálico. Assim como “pastoras”, em lugar de “shepherdesses”(sic). A nota de pé de página daria as explicações necessárias.⁶¹

Rabassa não somente negligencia essa recomendação, como não justifica ao autor sua recusa a cumpri-la. Como falamos anteriormente (tópico 2.1 desta dissertação), faz parte da “política” do tradutor a não inserção de notas de rodapé. Na entrevista a nós concedida, Rabassa é categórico no que tange a tal estratégia tradutória: “*Romance é romance e notas pertencem a estudos acadêmicos*”.⁶² No tópico que se segue, veremos mais um exemplo como este.

Quanto ao mais, percebemos uma relação cordial e de efetiva colaboração, mesmo com as intempéries dos atrasos da tradução, cuja finalização se concretizou somente após a morte do autor. Esmiuçaremos as pontualidades desse intercâmbio autor-tradutor no tópico subsequente.

3.2 Trechos selecionados – análise das traduções

Aqui disporemos os trechos selecionados para a análise. Os excertos do texto original são extraídos da edição de 2005, da Companhia das Letras⁶³, e os excertos da tradução, da edição de 2002, da Dalkey Archive Press (ressaltando que a paginação da tradução é a mesma em todas as edições). Os trechos estão dispostos na ordem em que se

⁶¹ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 19/04/1978, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁶² RABASSA, Gregory. Sobre a tradução de *Avalovara* (POSTRAD/UnB). [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lorenatimo@gmail.com>. Entrevista concedida a Lorena Torres Timo em 9 fev. 2016. (entrevista reproduzida na íntegra no anexo B, p. 96)

⁶³ Selecionamos essa edição por ser mais recente, logo, mais acessível e mais fácil de ser manuseada. Sabemos, pois, das incongruências existentes entre as diferentes edições, sobretudo nessa edição de 2005, da Companhia das Letras, em relação à 1ª edição. Tendo isso em mente, todos os trechos que selecionamos foram checados na primeira edição, de 1973, caso houvesse alguma irregularidade.

apresentam na obra, com enumeração seguida dos temas a serem discutidos nos excertos. Os comentários seguem abaixo da tabela a que se referem.

Tabela 3.2.1. Sobre as listas.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“O quarto cheira a cânfora, a toucinho, a palha de milho, a fogo de lenha, a tábua de lavar, a chão encerado, a água sanitária, a goma, a orégão, a vinagre” (R-6, p. 32)</p>	<p>“The room smells of camphor, fatback, ensilage, wood fire, washboard, waxed floor, disinfectant, starch, oregano, vinegar.” (R-6, p. 15)</p>

A narração em listas é um recurso bastante presente ao longo de toda a obra e que muito caracteriza o estilo osmaniano. Elas conferem ritmo à multiplicidade de vocábulos utilizados para ilustrar, enfatizar ou detalhar um determinado local, pessoa, objeto, situação, etc. Tal período foi elencado para representar esse estilo utilizado pelo autor e sua funcionalidade para a leitura. Nesse trecho, tal recurso introduz elementos que servem para apurar as sensações olfativas do leitor.

No caso supracitado, os termos listados não configuram enorme dificuldade em termos de transposição linguística e cultural; no entanto, não devemos ignorar que, ainda que com termos isolados pelo recurso das listas, o tradutor possa se deparar com vocábulos que se categorizem na famosa ala dos ditos “elementos *intraduzíveis*”. Estes, ao contrário de serem atravancamentos que impediriam o avançar da tradução, entendemos como sendo aberturas para que o tradutor exerça sua mais pura função criadora, recriadora ou transcriadora, como descreve Haroldo de Campos.⁶⁴ Isso quer dizer que, apesar de aparentemente simples, a depender da disposição de seus componentes e das particularidades destes, esse artifício demandaria um cuidado da parte tradutor muito mais do que tratar as palavras isoladamente. As listas podem indicar a correlação de vocábulos em um dado conjunto, uma gradação, entre outros efeitos, possibilitando que o tradutor exerça sua função transcriadora.

⁶⁴ C.f. CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável* e outros ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

Sua vinda e voos dão-me a impressão de uma frase escrita que eu - contemporâneo da Torre e da Confusão das Línguas - sou incapaz de entender.

-XXX-

Então, aventuro-me no empreendimento. Infrinjo todas as regras e assumo uma posição outrora desconhecida - domo a caneta. Ela, arma capaz de estragos. Aliada ao tempo, ou para o bem, ou para o mal.

- Consigo, no fim.

- É, sei.

ROOSABELINSRABASSA

Duas pessoas que usem ao mesmo tempo X essas duas escadas helicoides, veem-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado - eis o que desejo dizer-lhe e não consigo -, o destino de muitos. O nosso, inclusive. Não iremos subir a mesma escada X por mais que eu - talvez até X - deseje o contrário. Tanto uma escada como outra levavam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma X e um X só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada.

-XXX-

Rabassa dispõe os vocábulos traduzidos em lista, adotando a preposição “*of*”, complementar do verbo “*smell*”, apenas uma vez. Já no original, a preposição “*a*”, que compartilha da mesma função, é repetida diante de todos os vocábulos listados. Esse efeito de repetição poderia ser suprimido no português sem alterar o sentido do período, o que é até preferível para um texto de melhor fluidez. Seria prudente ao tradutor observar que a repetição da preposição pode não estar disposta ao acaso mas, sim, propositalmente causar esse efeito exaustivo da disposição em lista. Isso exemplifica que o recurso das listas pode não ser tão elementar quanto aparenta.

Tabela 3.2.2. Jogos de palavras; aliteraões.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Ordena alguém: ‘Nasce!’, e então obedeco, sou nada? Serei, em meu segundo nascimento, um ser como os outros nascido de mulher? Nado de si mesmo? Nado no ar, do ar?”. (O-9, p. 62, grifo nosso)</p>	<p>“Someone gives the command: ‘Be born!’, and then I obey, am I nothing? Shall I be, in my second birth, a being like others born of woman? Do I swim out of myself? Do I swim in the air, out of the air?” (O-9, p. 43, grifo nosso)</p>

Nas “Notas para o Tradutor”⁶⁵, Osman comenta o trecho: “Nada: nascida. É a forma arcaica. Aqui, jogo com o homônimo ‘nada’, advérbio”⁶⁶. Sabemos que, dificilmente, traduzir jogos de palavras terá um resultado satisfatório na tradução. Quando tais marcas de estilo estão dispostas em um texto, um dos aspectos que compõem essa peculiaridade muito provavelmente terá de ser sacrificada na tradução. Ou o tradutor busca palavras com sons e ritmos semelhantes, ou procura manter o sentido do que, de fato, representam. Nesse caso, não fosse a menção de Osman nas diretrizes para o tradutor, dificilmente se notaria a relação entre o advérbio “**nada**” e o adjetivo “**nascido**”, até pela denotação arcaica do termo anterior. Uma comparação mais imediata poderia se estabelecer entre o advérbio “**nada**” e o verbo “**nadar**” na primeira pessoa do singular, “**nado**”. Resguardando a compreensão do trecho, Rabassa traduz as palavras por seus

⁶⁵ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 105).

⁶⁶ Osman Lins em “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 106). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

correspondentes imediatos, “**nasce!**” (verbo no imperativo) por “**born!**”, “**nada**” por “**nothing**”, “**nascimento**” por “**birth**”, “**nascido**” (adjetivo) por “**born**” e “**nado**” por “**swim**”. Naturalmente, as palavras não trazem a mesma carga semântica e nem a sonoridade transmitida no original, tornando-se mais um exemplo das implicações insolúveis da tradução.

Tabela 3.2.3. Jogo de palavras; neologismos.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Aposso-me da aditiva <i>e</i>, com seu dúplice poder de unir e separar, e então me divirto em encontrar e confrontar noções afins: <i>ir e voar, veia e impulso, cão e látego, centro e espera, eu e vós, eu e eu</i>. [...] Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem. <i>Tenderne</i> é essa luz que evoca a porcelana e que vemos no quarto antes do amanhecer. <i>Lanstoso</i>: o ar da pessoa que deseja agredir-nos e não o faz por temor. <i>Emarame</i>: ato de ir e vir ao mesmo tempo; e também o duplo, o indissolúvel movimento, ante o espelho, de um corpo refletido em seu cristal, desde que ambos – corpo e reflexos – sejam contemplados por alguém”. (O-11, p. 81, grifo em negrito nosso)</p>	<p>“I take possession of the additive “and,” with its dual power of joining and separating, and then I amuse myself by finding and placing face to face affinitive notions: “to flee” and “to fly,” “vein” and “throb,” “dog” and “bark,” “depths” and “fear,” “I” and “you,” “I” and “I.” [...] Even though I still cannot speak, I go along putting together in me words that still do not exist. “Tenderne” is that light which reminds one of porcelain and which we see in the bedroom before dawn. “Lanstous”: the air of a person who wants to attack us and doesn’t out of fear. “Emarame”: the act of going and coming at the same time; and also the dual, the indissoluble movement in front of the mirror of a body reflected in its glass, provided that both – body and reflection – are seen by someone.” (O-11, p. 61, grifo nosso)</p>

No trecho em questão, observamos algumas palavras que, a fim de enfatizá-las, o autor as dispõe em itálico; na tradução, tais termos se apresentam entre aspas. Em um primeiro momento, as palavras grifadas são tidas por isoladas; em outro, são dispostas em pares cujos elementos são correlatos: *ir e voar, veia e impulso, cão e látego, centro e*

espera, eu e vós, eu e eu. No comentário que faz sobre o trecho, Osman esclarece tais pares ao tradutor:

Aí, voar, impulso, látigo e espera são desfigurações de: vir pulso latido e esfera. Constituem associações claras, desfeitas mediante acréscimos ou substituições de letras. O processo associa-se a todo o tema da birrefringência, dos pares semelhantes e ao mesmo tempo alterados, como é o caso da própria Twice-Born. Traduzido como está, à exceção de vein and impulse, o processo se esvai.⁶⁷

Osman demonstra, aqui, sua preferência pela manutenção da forma em detrimento do conteúdo. É uma difícil missão para o tradutor, pois, para que o processo “não se esvaia”, seria fundamental a semelhança entre “voar” e “vir”, “látigo” e “latido” e “espera” e “esfera” também em sua língua. Na tradução, temos: i) “to flee” and “to fly”, correspondente a “*ir e voar*”; ii) “dog” and “bark”, que correspondem a “*cão e látigo*”; iii) “vein” and “throb”, correspondente a “*veia e impulso*” e iv) “depths” and “fear”, correspondente a “*centro e esfera*”.

No caso i), além de delimitar o amplo significado do verbo do texto original, o verbo escolhido pelo tradutor confere um efeito aliterativo ao par, o que não é necessariamente requerido. Do ponto de vista semântico, o par em inglês tem uma relação de sinonímia, enquanto a ideia do original é de brincar com os contrários. Embora no português “ir” e “voar” não sejam exatamente antônimos, permanece uma sutil alusão ao par comum “ir” e “vir”, como relatado por Osman no trecho citado. Mais ainda é explorado no campo semântico desse par: “fly”, enquanto substantivo, refere-se ao que conhecemos como “mosca”;⁶⁸ já “flee” rememora o homófono “flea”, substantivo que denomina “pulga”, também um inseto.

No caso ii), Rabassa extingue a relação de contrariedade transfigurada, como propunha o autor, e dispõe o par dentro da obviedade da relação: “cão” e “latido”. “Látigo”, segundo o dicionário Houaiss⁶⁹, denomina: “1. correia ou corda própria para açoitar; chicote, açoite, azorrague; 2. pena ou punição que se inflige a pessoa ou animal; castigo; 3. aquilo que incita à atividade, à realização de algo; estímulo”. Seu som e grafia rememoram o substantivo “latido”, som emitido por cães.

⁶⁷ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 05/08/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁶⁸ **FLY.** **1 Zool** mosca vulgar ou doméstica. **2** qualquer inseto díptero. **3** qualquer inseto de asas transparentes como a efeméride. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁶⁹ **LÁTEGO.** In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

No caso iii), uma proposta interessante: “vein” e “throb” significam, respectivamente, “veia”⁷⁰ e “palpitação”⁷¹. “Throb” lembra a grafia de “thrust” que tem como uma das acepções o substantivo “impulso”⁷², no português. Isso nos faz questionar o porquê de Rabassa não ter adotado o último termo em inglês para buscar estabelecer um semelhante jogo com as palavras e seus significados. Por fim, no ponto iv), temos o par “depths” and “fear”, que traz uma correlação com mais de um sentido. O par em inglês pode se identificar imageticamente: o primeiro termo, “profundeza”, traz uma carga de mistério e temor diante de algo grandioso e desconhecido, trazendo uma sensação de “medo”, termo que se refere a “fear”⁷³. O curioso é que “depth” é também remissivo a “centro”, “centro de uma circunferência”, em inglês⁷⁴. Já “fear” relembra a sonoridade de “sphere”, “esfera”.

Quase no fim do trecho, o autor introduz as palavras “tenderna”, “lanstoso” e “emarama”. Apesar de se tratarem de neologismos, elas trazem estruturas e sufixos que as fazem identificáveis como substantivos (“tenderna”, “emarama”) e adjetivo (“lanstoso”), classificações reforçadas pelas definições que o autor traz de cada um dos vocábulos. Em carta⁷⁵, Rabassa sugere anglicizá-las, justamente para trazer a ideia de uma semelhante classificação na língua inglesa. i) tenderna → *tenderne* – o tradutor modificou a grafia do termo para ajustar-se aos padrões gramaticais do inglês. Poderia se pensar em optar pelo sufixo “-nal”, como, por exemplo, observamos no par *eterno* (port.) → *eternal* (eng.), ou mesmo na supressão da última letra, seguindo a lógica *moderno* (port.) → *modern* (eng.). No entanto, essas possibilidades remetem à classe dos adjetivos e, como consta na descrição, trata-se, no caso, de um substantivo. Proporcionalmente, poucos são os vocábulos terminados em “-erne” no inglês, mas todos quantos o são (fora os termos

⁷⁰ **VEIN.** 1 *Anat, Zool* veia: canal que conduz o sangue ao coração. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷¹ **THROB.** 1 batimento, pulso. 2 pulsação, palpitação. *vi* 1 pulsar, bater. 2 palpitar. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷² **THRUST.** 1 empurrão, impulso, ímpeto. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷³ **FEAR.** 1 medo, temor, susto, receio, apreensão. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷⁴ **DEPTH.** 6 centro, lugar situado no interior de uma circunferência. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷⁵ “Um caso semelhante existe em *O-11* com as palavras inventadas. Eu as tenho deixado como no original, mas me pergunto se não seria melhor tratar de anglicizá-las sobre a base do original: *lanstous* por *lanstoso*, por exemplo”. Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins, em 14/07/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁷⁵ Vide pesquisa no *Merriam-Webster Dictionary*, em <www.merriam-webster.com> e no *Word Finder*, em <www.wordfind.com>. Acesso em: setembro/2015.

arcaicos), são substantivos⁷⁶; ii) *lanstoso* → *lanstous* – aqui, o tradutor modificou o termo para o sufixo correspondente na categoria dos adjetivos em inglês; *emarama* → *emarama* – aqui, o tradutor decide pela não-tradução, que não figura uma má decisão, pelo contrário, de outra sorte o termo perderia seu caráter palíndromo, cuja presença tem, obviamente, enorme representatividade na obra osmaniana.

Tabela 3.2.4. Jogo de palavras; fauna local.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Olho de uma em uma as gaiolas de junco, fabricadas pelas velhas, algumas de formato original, com suas aves cantantes (corto e cruza nomes de pássaros: papa-campinas, xeúnas, ós, galos-de-capins, rios, curinás, caxéus, sagrabiás” (...)” (T-5, p. 99)</p>	<p>“One by one I look at the wicker cages – made by the old women, some of original design – with their singing birds (I cut and cross the names of birds: Baltimore cardinals, chickhatches, swalls, seagles, robs, red-winged sparrows, bullbirds, moonlings);” (T-5, p. 77)</p>

Esse trecho é bastante peculiar por apresentar nomes de pássaros em uma combinação aglutinada. O trecho reúne os pássaros “papa-capim”, “curió”, “sabiá”, “xexéu”, “galo-de-campina”, “graúna” e “canário” em construções que combinam as desmembrações desses nomes em outros novos, como sendo outras espécies. Sobre o trecho, Osman diz nas “Notas para o Tradutor”: “papa-campinas, xeúnas, ós, etc. (sílabas misturando nomes de pássaros; podem ser outros os pássaros, conhecidos no país do tradutor)”.⁷⁷ Nas correspondências trocadas com Rabassa, o trecho referido é comentado outra vez:

corto e cruza – isso mesmo: corto os nomes e cruza-os, misturo-os – ainda a idéia de permutação. Eu, sendo você, escolhia uns seis nomes de pássaros do seu país e, simplesmente, misturava esses nomes, criando nomes novos, pássaros novos. É a melhor coisa a fazer.⁷⁸

⁷⁷ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 107). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁷⁸ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 05/08/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

A sugestão de Osman é sensata, levando em consideração a particularidade das espécies e de sua origem que, muitas vezes, não corresponde com outras localidades. Essa estratégia, porém, pode trazer prejuízos para o *projeto tradutivo* já relatado anteriormente de identificar o texto como uma tradução, caso selecione espécies sobremodo atreladas à cultura de chegada. É o que ocorre com o termo “**Baltimore cardinals**”, que traz um topônimo que aclimata o nome do pássaro para uma localidade familiar à cultura de chegada. O termo também é duvidoso por causa de uma outra representatividade que tem na cultura de chegada – “Baltimore cardinals” é o nome dado a um determinado time de baseball sub-22 da cidade de Baltimore, fundado em 1962. Desse modo, além de transmutar a origem do pássaro, o imagético do leitor da língua de chegada pode ser comprometido por causa da remissão a um elemento popular da área esportiva. Essa escolha poderia advir do pássaro chamado “*Baltimore orioles*” que em português encontramos com o nome de “corrupião-de-baltimore” ou “corrupião-laranja”⁷⁹. Isso exemplifica uma incoerência com aquele projeto de identificação do texto como tradução e da localização do leitor do texto traduzido, além de camuflar o efeito de aglutinação de espécies diferentes. Quanto aos demais⁸⁰:

- Em “*chickhatches*”, verificamos a união das palavras “*chick*” e “*hatch*” que, em um mesmo contexto, designa a expressão remetente a um ovo chocado e não exatamente a um pássaro⁸¹.

- “*Swalls*” seria a abreviação de “*swallows*” (“andorinhas”)⁸².

⁷⁹ **CORRUPIÃO-DE-BALTIMORE**. *Wikipédia*. In: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Corrupi%C3%A3o-de-baltimore>>. Acesso em fevereiro de 2016.

⁸⁰ Todas as referências do campo da ornitologia contaram com o auxílio d’*A Enciclopédia de Aves do Brasil* – disponível em: <www.wikiaves.com.br>. Acesso em fevereiro de 2016.

⁸¹ Na entrada do dicionário, temos: a) **CHICK n 1** pintinho. **2** passarinho recém-saído do ovo; b) **HATCH¹ n 1** ninhada, cria. **2** choco. In: *MICHAELIS* – Moderno Dicionário Inglês & Português. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁸² **SWALLOW²**. *n* andorinha. In: *MICHAELIS* – Moderno Dicionário Inglês & Português. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

Em uma mesa de escritório, os nervos se afloram. As canetas desorganizadamente dispostas numa caneca comemorativa; papeladas rabiscadas, documentos a assinar, computador ligado ao desperdício e um velho ventilador a embalar pernilongos. O que chama a atenção, porém, além das mãos firmes que o seguram, é aquele familiar artifício marcador de datas. O calendário, delimitador de dias e meses, é fera viva e ameaçadora, apesar de estar disposto em frágil papel. É daquelas coisas que, mesmo se as destruímos, continuam vivas, circulando sua existência em forma de insulto aos mortais.

As mãos firmes espiralam o lapis a procura de uma data.

- Estamos de acordo?

- Sim.

(e rogo)

Ó agir humano, ó sucessão das coisas, detende-vos se podeis: Tempo, contraria teu curso, viola o teu ritmo, interrompe teu sereno fluxo impassível ou desaba, sem leito e sem comporta, sobre mim.

- “*Seagles*”, sim, traz um efeito aglutinador com as aves “*seagull*”⁸³ e “*eagle*” (“águia”⁸⁴).

- “*Robs*” abrevia “*robin*”, pássaro característico da fauna norte-americana⁸⁵.

- “*Red-winged sparrows*” faz alusão ao existente “*red-winged parrot*”⁸⁶ (periquito da asa vermelha), ao passo que o termo troca “*parrot*” (“periquito”) por “*sparrow*” (“pardal”).

- “*Bullbird*” é provavelmente uma referência a “*blue bird*”, pássaro comum à fauna norte-americana e facilmente encontrado em histórias fantasiosas, fábulas e demais contos de fada. Traz, a permuta de “*blue*” (a cor azul) por “*bull*” (“touro”). Além disso, segundo o *Urban Dictionary*, “*bullbird*” seria uma expressão a indicar uma falsa informação, usada mais comumente para desdenhar uma ameaça verbal, mostrando ter descrédito diante de uma proposição radical⁸⁷. Apesar de constar nesse banco de expressões populares e idiomatismos, “*bullbird*” não é um termo muito recorrente nos resultados dos mecanismos de busca, mas vale, aqui, a menção.

- Por fim, “*moonlings*” é um termo bastante incógnito, pois não encontramos referências diretas a um pássaro em específico. Segundo o *Wikitionary*, “*moonling*”⁸⁸ seria um termo obsoleto para referir-se a alguém como “tolo” ou “lunático”, este termo correspondendo à relação “*moon*” → “lua”. Referente a pássaros, encontramos o termo “*birdling*”⁸⁹, que é definido apenas como sendo um pássaro pequeno, e dele só aproveitamos o sufixo “*-ling*”.

⁸³ “*Seagull*”, ou “*gull*”, faz referência ao grupo de aves da família dos “larídeos”. No dicionário *Houaiss*, encontramos a denominação para o termo: “Rubrica: ornitologia. **3** fam. de aves caradriiformes, representadas pelas gaivotas e trinta-réis, com muitas spp. migratórias, ger. marinhas, que frequentam as costas e os grandes rios, se alimentam de peixes e detritos orgânicos e nidificam em colônias”. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁷⁷ **EAGLE**. **1** águia. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷⁸ **ROBIN**. *n* **Ornith** **1** espécie de tordo americano (*Turdus migratorius*). **2** espécie de tordo europeu (*Erithacus rubecula*). In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁷⁹ **RED-WINGED PARROT**. *Wikipédia*. In: <https://en.wikipedia.org/wiki/Red-winged_parrot>. Acesso em fevereiro de 2016.

⁸⁷ **BULLBIRD**. “*False information, another word for bullshit. Best if used to undermine a verbal threat, or show disbelief of a radical claim.*” Disponível em: <<http://pt.urbandictionary.com/define.php?term=Bullbird>>. Acesso em fevereiro de 2016.

⁸⁸ **MOONLING**. *Wikitionary*. Disponível em: <<https://en.wiktionary.org/wiki/moonling>>. Acesso em fevereiro de 2016.

⁸⁹ **BIRDLING**. Disponível em < <http://www.merriam-webster.com/dictionary/birdling>> Acesso em fevereiro de 2016.

Verificamos aqui uma desconformidade do tradutor com a construção proposta por Osman. O autor dispõe de sete espécies de pássaros e as cruza entre si para a construção de novos pássaros. Essa imagem não foi contemplada na tradução, em que o tradutor elenca alguns termos ao acaso, modificando-os em combinações aleatórias. Esse procedimento é prejudicial para a compreensão da construção metafórica que alude à dualidade, à fusão, à complementaridade, presente ao longo de toda linha T. A incompatibilidade entre as faunas de cada cultura não é um pretexto para esse procedimento, uma vez que o autor deu liberdade ao tradutor para que adaptasse à fauna da cultura de chegada. Logo, a estratégia de Rabassa não pode ser justificada por uma mera incompatibilidade cultural ou pelo gasto mito da *intraduzibilidade*. O tradutor anulou a poeticidade contida na construção do texto original, embora sua reprodução fosse indubitavelmente factível na língua de chegada, dadas as circunstâncias.

Tabela 3.2.5. Recursos gráficos; disposição do texto.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da primeira comunhão. Homens de c éu e bengal, lado a lado, uma pe na estendida e o o har distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos; moças de meias n gras e longos vesti claros, grande ç branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras-reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al vestidos de mar, segurando um ar ...” (T-5, p. 99, grifo meu)</p>	<p>“Two children kneeling on First Communion day. Men with ats and cane, side by side, one l g outstretched and a distant look, as if the camera had caught them in a short silence between profound dialogues; women sitting, lbow resting on a able with wisted egs, graciously closing a fa between their ands; girls with lack s ockings and long white dresse, a large w ite bow in their hair, holding a book with a posy between the pages and with their y s in my direction; others in between rocks and royal alms reflected on the backdrop; beside dogs; famil s in a group, each family looking in one direction; in the center of the group a pair of children with tra hats, dressed in ailo suits, holding a arp ...” (T-5, p. 78)</p>

Esse trecho reproduz um efeito poético na prosa a partir de uma peculiar disposição das palavras, que remonta as falhas contidas na fotografia que o narrador descreve. Muitas das palavras, por estarem incompletas – “corroídas pelas traças” – só podem ser assumidas quando contextualizadas. Osman alerta, nas “Notas para o Tradutor”: “atenção aí para o trecho com claros, que procura representar o álbum roído das traças. Mas os cortes não estão feitos ao acaso: buscam certo efeito poético, como em “chapéus de (p)al(ha) vestidos de mar(ujo)”⁹⁰

Aqui, o importante seria trazer à tradução não somente a transposição linguística, de ordem semântica, mas também a disposição estrutural do texto – mais do que as próprias palavras e o sentido que carregam, a estruturação do texto também tem essencial representatividade. Isso nos faz lembrar do conceito de “reimaginação” proposto inicialmente por Haroldo de Campos e reiterado por Álvaro Faleiros (2012), quando aborda os poemas cuja disposição estrutural é um elemento de bastante atrelamento ao seu efeito poético e cujo processo tradutório implica na “[reestruturação] do espaço gráfico, para aproximar-se do modo de significar do texto original” (FALEIROS, 2012, p. 58). Na descrição da fotografia, os elementos gastos também são gastos nas palavras a que se referem. O leitor recebe as diretrizes para “visualizar” a imagem exatamente como está na reprodução do narrador (e no imagético do autor). Temos, pois, no original e na tradução, respectivamente:

- i) *c(hap)éu(s) – (h)ats*
- ii) *bengal(as) – cane(s)*
- iii) *pe(r)na – l(e)g*
- iv) *o(l)har – look*
- v) *(c)otovel(o) – (e)lbow*
- vi) *(m)esa – (t)able*
- vii) *(p)és (r)etorcidos – (t)wisted (l)egs*
- viii) *leq(ue) – fa(n)*
- ix) *(m)ãos – (h)ands*
- x) *n(e)gras – (b)lack*
- xi) *vesti(dos) – dresse(s)*

⁹⁰ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 107). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

- xii) (la)ç(o) branco – w(h)ite bow
- xiii) o(lh)os – (e)y(e)s
- xiv) (p)almeiras-reais – royal (p)alms
- xv) famí(lia)s – famil(ie)s
- xvi) (p)al(ha) – (s)tra(w)
- xvii) mar(ujo) – (s)ailo(r)
- xviii) ar(pão) – (h)arp(oon)

Em itálico, temos o que foi “preservado” e, entre parênteses, o que deveria conter na palavra para torná-la completa. Pelo que podemos perceber, Rabassa rasurou na tradução exatamente as palavras correspondentes do original. Justamente por estar correlacionada à imagem que reproduz, essa disposição das palavras em fragmentos necessitava ser mantida na tradução, a fim de preservar a poeticidade que o autor quis explorar (e a qual menciona em suas “Notas para o Tradutor”). No entanto, quando diz que “os cortes não estão feitos ao acaso”, Osman demonstra que o que resta das palavras também transmite um efeito poético, como o “céu” que sobra de “c(hap)éu(s)” (ponto i).

Observemos, pois, alguns pontos:

- No item i), o que resta da palavra “hats” é “ats”, que pode ser interpretada como a pluralização da preposição indicativa de lugar “at”, no inglês. A substantivação de uma preposição, verbo ou até mesmo de um sufixo, por exemplo, pode ser entendido como um recurso poético intencionado por Osman, já que este atesta que os cortes são propositais. No original, vemos os exemplos vii), “és” e ix), “ãos”, para demonstrar esse nosso ponto de vista.
- O ponto ii), na tradução, descaracteriza a estratégia do original, pois o que observamos na palavra remanescente é apenas que ela deixa de ser plural e se dispõe no singular, tornando menos óbvio o efeito de remoção.
- No ponto iv), enquanto no texto original encontramos a construção “o har distante”, na tradução, temos “distant look”, sem qualquer alteração que ilustrasse o efeito de rasura.

- No ponto vi), na tradução, observamos o remanescente “*able*”, adjetivo em inglês que quer dizer “capaz, apto”.⁹¹
- Em “*ç branco*”, destacado no item xii), Rabassa mantém a palavra “*bow*” (laço) completa, ao passo que fragmenta “*white*” (branco), que está completo no original. Isso é curioso porque podemos pensar que, pelo fato de “*bow*” ser uma palavra muito pequena, o tradutor decidiu por desmembrar o termo qualificante, para manter a alusão; no entanto, no original, a palavra “laço” é representada apenas pela letra “ç”, ficando também difícil de presumir a palavra, não fosse o contexto.
- Na tradução do termo demarcado no ponto xiv, o que resta de “*palms*”, “*alms*”, corresponde a um arcaísmo no inglês, cujo significado remete à caridade⁹². Associado ao adjetivo “*royal*” (“*real*”, de realeza, em português), o termo remanescente traz uma representação ainda mais intrigante, podendo remeter o leitor da tradução à construção de uma nova imagem além da inferida nos claros, e que não é despertada no original – algo como “esmolas reais”.
- “*mar*”, o remanescente de “*mar(ujo)*”, referido no ponto xvii, é o exemplo citado por Osman nas notas. Neste caso em específico, a palavra restante na tradução não traz um efeito semelhante, nem ao menos um substantivo admissível na língua inglesa.
- Por fim, no ponto xviii temos o remanescente “*ar*”, em português e o remanescente “*arp*”, no inglês, derivados das palavras “*arpão*” e “*harpoon*”, respectivamente. No inglês, a palavra que resta da desconstrução não alude a uma palavra de remissão imediata a um expressivo significado, como ocorre no original.

Vemos, portanto, diante dos pontos levantados, que o que ocorre na tradução em relação à estratégia expressa por Osman é a compensação de uns casos em relação a outros. As palavras remanescentes no original que despertaram um novo sentido em frente à palavra completa não necessariamente trouxeram um efeito correspondente no mesmo

⁹¹ **ABLE**. *adj* 1 capaz, apto. 2 hábil, ágil, destro. 3 competente, talentoso. 4 autorizado, qualificado. In: *MICHAELIS* – Moderno Dicionário Inglês & Português. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

⁹² **ALMS**. *subst. pl*. Esmola, donativo. In: *MICHAELIS* – Moderno Dicionário Inglês & Português. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

termo de referência na tradução. O tradutor o faz quando é possível em outras ocorrências, como apresentamos, mas não se pode afirmar com exatidão se esses casos são acidentais ou intencionados pelo tradutor.

Um outro ponto notável é a palavra “*frol*”, possivelmente questionada por Rabassa, pelo que Osman responde, em carta: “*frol* – forma portuguesa arcaica de flor – pode traduzir mesmo por *flower*, a não ser que haja, em inglês, a forma arcaica de *flower*”.⁹³ É então que Rabassa traduz por “*posy*” que, segundo o *Merriam-Webster*, designa: “a small bunch of flowers; a single cut flower”.⁹⁴ Apesar de não representar um arcaísmo no inglês, a adoção de Rabassa por esse termo poderia ser considerada como um esforço válido apenas por dispensar o termo genérico.

Tabela 3.2.6. Ritmo; rimas; aliterações.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Assim, pois. Tom e som. Eu e eu e eu, Hermenilda e Hermelinda (...). Temperar o bandolim. Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. Sol no cão, ar na mão. Não é? Enorme. As coisas que conquanto em volta os brados tantos. Ah, ondas do tempo e armadilhas rastejantes! Que faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz.” (T-9, p. 150, grifo meu)</p>	<p>“So it is, then. Sound and round. I and I and I, Hermenilda and Hermelinda (...). Tune the mandolin. Randy raids reels, Robert runs. Sun on the ground, breeze all around. Isn’t it? Enourmous. The things so runabout, so many noises. Ah, waves of time and dragging nets! What does the seamstress do with the rest of the thread? She silently sews the corpse’s mouth <u>and nose.</u> This way and that. Zap. This ballad is unraveled. One thread holds it together: the needle. Run, Robert, read, rail, rant? <u>Urn.</u>” (T-9, pp. 123-124)</p>

⁹³ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 15/09/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁹⁴ “*um pequeno maço de flores; uma única flor arrancada*”. C.f. **POSY**. a small bunch of flowers; a single cut flower. In: *Merriam-Webster’s Dictionary*. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/posy>> Acesso em: fevereiro de 2016.

-II-

o dever
o devir
e a dúvida.

-XXX-

Há tempo? - linhas se cruzam e nos emaranham em laços firmes. Laço ou nó?

De dentro, a mente silencia e murmura:

Quanto resta ainda da viagem? Um terço, um quarto? Assim aguardamos, na juventude, durante anos, algum evento que não sabemos bem qual seja, que pode vir de um encontro, de uma carta, que não vem nunca e cuja impossibilidade só reconheceremos quando descobrirmos haver fugido a época adequada à sua vinda, que agora tememos, pois seria desesperante vir depois do tempo, vir quando não mais pode regozijar-nos.

-XXX-

- Perdeu algo?

-XXX-

Esse trecho traz elementos dotados de ritmo e sonoridade – consideráveis desafios para um tradutor. Muitas são as alternativas para transpor o impasse: traduzir o sentido, traduzir o ritmo e a rima e tentar associar as alternativas anteriores seriam as mais gerais. Rabassa elege a opção de reproduzir o efeito rítmico da rima, ainda que isso comprometa o sentido das palavras disposto no original. Nesse caso, a maioria dos períodos em que constam esses efeitos sonoros são espécies de *nonsense*, o que pode aliviar o distanciamento semântico na tradução. Nas “Notas para o Tradutor” Osman comenta o trecho, validando a estratégia do tradutor:

Prestar atenção: Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. (ra, re, ri, ro, ru) Rude, Roderico, ris do redingote da rã? (ru, ro, ri, re, ra) (Manter. Imita, grosseiramente, as notas: do-re-mi etc.) Tom e som. (Usar duas palavras curtas, com significado assim, equivalente, e que rimem.) Alcatruz (Vaso de barro. Alcatruzar, curiosamente, significa: curvar-se por velhice).⁹⁵

Isso atesta que o que deve ser destacado no período como técnica narrativa para efeito de prosa poética é o efeito rítmico que ele traz. Rabassa demonstra essa preocupação, sobretudo com a sequência vocálica, quando dispõe “*Randy raids reels*”, cuja grafia não demonstra por si só o efeito sequencial, mas sim a emissão fonética – *Randy*, /æ/, *raids* /eɪ/, *reels*, /i:/.

Outro trecho em destaque é o que traz a construção “cose”-“calada”-“cadáver”; na tradução, Rabassa transmitiu efeito quando dispôs “she”-“silently”-“sews”. Só não há aparente razão para o acréscimo de “nose” na tradução, em “*the corpse’s mouth and nose*” para o original “*boca do cadáver*”. O ritmo fica alongado, caso mantê-lo como no original fosse a razão do acréscimo.

Sobre a tradução de “*alcatruz*”, termo comentado nas “Notas para o Tradutor”, é curioso observar a tradução por “*urn*”⁹⁶, que remete justamente ao vaso onde depositam-se as cinzas da cremação, ou semelhante depósito funerário. Podemos inferir, assim, que o termo adotado foi condicionado pelos requisitos do autor, fazendo uma ligação à velhice (como definido no trecho supracitado) e, portanto, ao fim da vida. Vale lembrar, ainda, que “*alcatruz*” rememora “*alcatraz*”, substantivo que, no dicionário *Houaiss*, tem duas distintas acepções. A primeira, curiosamente, de um termo da ornitologia: “**1** *atobá-*

⁹⁵ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 108). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

⁹⁶ URN. “**1** urna (também cinerária ou funerária). **2** vaso, cântaro. **3** túmulo”. In: *MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

pardo (*Sula leucogaster*); **2 tesourão** (*Fregata magnificens*)”⁹⁷. E a segunda, termo informal que designa “indivíduo que conserta ossos deslocados”⁹⁸. Essa última acepção correlaciona-se com os termos anteriormente referidos no texto (“cose, calada, a boca do cadáver”), bem como tem ligação com o comentário do autor em relação ao termo. Levando-se em conta essa última alusão que a semelhança gráfica entre os termos “alcatruz” e “alcatraz” suscita, na tradução, o termo “*urn*” limitou-se, naturalmente, na relação de correspondência semântica, perdendo esse outro elemento de referência.

Tabela 3.2.7. Ditos populares; figuras de estilo.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“O jogo é o mesmo de antes, só que mais descansado. Para que enfeitar o maracá? Pensa que agora vou bancar a senhora dona e arrotar puritanismo? Dar conselhos às moças? Ah! Tire o cavalo da chuva. Nada mais enjoado do que uma cadela das ruas feito eu querer bancar o cachorro de são Roque” (T-11, p. 181, grifo meu)</p>	<p>“The game is just the same as it was before, except more restful. Why fancy things up? Do you think I’m going to play the fine lady and belch out puritan stuff? Give young girls advice? Oh, not a chance. There’s nothing more sickening than to have a street bitch like me putting on the airs of a pet pekinese or Saint Rocco’s kindly dog.” (T-11, p. 151)</p>

A personagem que reproduz o diálogo, a “Gorda”, quase sempre carrega de humor a sua fala, inserindo também aí muitas expressões regionais, ditos populares e outras interessantes metáforas e comparações. O trecho acima, apesar de curto, traz três expressões bastante pitorescas, de forte correlação com a língua e a cultura brasileira.

- i) “*Enfeitar o maracá*”, Osman mesmo explica nas “Notas para o Tradutor”: “enfeitar o maracá (embelezar as coisas)”⁹⁹. Segundo o dicionário *Aulete*, no verbete *maracá*: “Enfeitar o maracá - 1 Pop. Enfeitar uma história, um

⁹⁷ **ALCATRAZ¹**. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁹⁸ **ALCATRAZ²**. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁹⁹ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 109). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

relato, com algo inventado, fantasiado”.¹⁰⁰ Rabassa traduz por “*fancy things up*”, um modo também coloquial (mas não figurado, como no original), para dizer da ação de tornar as coisas mais enfeitadas, “chiques”.

- ii) “*Tire o cavalo da chuva*”, exemplificado por Osman nas notas: “Tire o cavalo da chuva (Perca as esperanças)”.¹⁰¹ Rabassa traduz a expressão por “Oh, not a chance”, que traz esse efeito irônico, coloquial da frase, mas sem representações figuradas. Fez bem por não ter seguido a sugestão de Osman, pois, traduzindo literalmente “perca as esperanças” soaria mais formal, distante.
- iii) “*bancar o cachorro de São Roque*” – expressão peculiar, com uma estratégia tradutória curiosa, reforçada por Osman, em carta ao tradutor:

Caso interessante. Você pegou mais ou menos o sentido. Mas S. Roque, na tradição católica, é representado ao lado de um cachorro (portanto, um cachorro caridoso ou “santo”), que colabora com ele em seus atos de bondade. Você estaria autorizado a acrescentar algo por sua conta, como, por ex.: uma cadela das ruas, feito eu, querer bancar o cachorro de S. Roque, que passava por caridoso e lambia as feridas dos leprosos. Acho que se conservaria melhor, assim, o pitoresco da expressão original.¹⁰²

Além de reproduzir a imagem do santo e de seu cachorro companheiro, acrescenta a imagem do “*pet pekinese*” (cão de estimação da raça pequinês), introduzida pela conjunção alternativa “*or*” (ou), como alusão a um cachorro de colo, que acompanha o dono por onde for. Rabassa também qualifica o cão do santo, adicionando o termo “*kindly*”, referindo-se à gentileza do cachorro. Vemos aqui que Rabassa se dispôs a clarificar a expressão para o leitor de chegada, ainda que isso resultasse em alongamento da sentença.

¹⁰⁰ **MARACÁ**. In: *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em:

<<http://www.aulete.com.br/maraca,%20marac%C3%A1>> acesso em fevereiro de 2016.

¹⁰¹ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 109). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

¹⁰² Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 19/04/1978, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

Tabela 3.2.8. Tradução de gêneros; epicenos.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Pequenos animais, leves como palavras, voam em torno de mim e de Cecília ou passeiam em nossos corpos: aranhos, grilas, formigos, efeméridos, vespos, vagaluzes, cantáridos, escorpiãs, cigarras. Trilam as grilas, noturnas; as cigarras zunem. [...] Planam, acima de nós, como se fossem alados, bichos do chão e da água: rãos, lontros, peixes-vacas, emos, búzias, tartarugos, camarãs, arraios, lesmos, calangas, suçuaranos” (T-16, pp. 267-268)</p>	<p>“Little animals, light as words, fly around me and Cecília or walk through our bodies: spiders, crickets, ants, Mayflies, wasps, fireflies, Spanish flies, scorpions, locusts, all with gender changes. The crickets chirp, nocturnal; the locusts buzz. [...] Gliding over us as if winged are beasts of land and water: frogs, otters, <u>cowfish</u>, rheas, conch shells, turtles, shrimp, rays, sea snails, lizards, cougars, also with a switch in their gender.” (T-16, p. 229)</p>

Este talvez seja o texto de maior complexidade do ponto de vista da tradução, por apresentar uma incompatibilidade linguística fundamental para a compreensão do texto e de sua poeticidade. Osman trabalha com animais com o gênero trocado; trata-se de epicenos, ou seja, substantivos que designam animais com apenas um gênero, de modo que para especificá-lo seja necessária a inclusão das palavras “-macho” ou “-fêmea”. Na língua inglesa isso não existe, logo, não haveria uma maneira de identificar essa transformação na tradução. Verificamos, aqui, um momento em que as barreiras impostas pelas diferenças entre as línguas resultam numa planificação da imagem do original. Sobre o trecho, escreve Osman em suas instruções para o tradutor:

Há um trecho muito delicado nesta página, quando falamos em “rãos, lontros” etc. Jogo aí com os EPICENOS. Não há em português as formas que uso, todas apresentando exatamente o gênero contrário ao existente: rã, lontra, etc. brinco com o problema da inversão dos sexos. Rogo, do tradutor, fazer o possível para conservar, de algum modo, esse efeito.¹⁰³

O que restaria, pois, ao tradutor? Rabassa adota, então, a seguinte estratégia: dispor o nome de todos os animais traduzidos, seguidos da indicação “*all with gender changes*” (todos com mudanças de gênero). Parece técnico demais e, de fato, perde-se bastante na

¹⁰³ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 110). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

poeticidade do texto original. A tradutora do alemão, Marianne Jolowicz, por exemplo, pede a Osman que suprima o trecho diante da impossibilidade de transposição também na língua germânica¹⁰⁴, ao que lhe responde o autor: “Problema muito sério. Todas as ‘mudanças de sexo’ operadas por mim nesse trecho são absurdas e inaceitáveis em português. Daí, exatamente, vem o efeito obtido, o seu caráter insólito. (...)Não gostaria de cortar o trecho, do qual tenho certo orgulho...”¹⁰⁵

Mesmo diante da incompatibilidade linguística no que diz respeito aos epíctenos em inglês, que inviabilizaria uma construção semelhante à do texto original, Rabassa arrisca na tradução de um único termo dentre os listados, “peixes-vacas”, como sublinhado na tabela. Osman transmuta o animal “peixe-boi”, que em tradução palavra por palavra para o inglês, seria “*ox-fish*”. Ainda que no inglês exista um termo para cada gênero dos bovinos, a saber, “*ox*” para “boi” e “*cow*” para “vaca”, “*ox-fish*” não é o termo que denomina “peixe-boi” em inglês, mas sim, “*manatee*”. Logo, ainda que mantendo a construção “peixes-vacas”, a tradução não corresponde ao animal que Osman elencou; é, porém, um *nonsense* na língua de chegada entre todos os outros termos traduzidos, que são plausíveis no inglês.

Tabela 3.2.9. Especificações; taxonomia.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
“A peroba-rosa (<i>Aspidosperma gomezianum</i>), cortada em retângulo e portanto assentável em desenhos variados, é a mais empregada, dentre as madeiras de lei, como revestimento dos pisos” (R-19, p. 313)	“The pink peroba (<i>Aspidosperma gomezianum</i>), cut in a rectangle and therefore usable in varied designs, is the most used, among fine woods, as flooring.” (R-19, p. 270)

Muitas são as possibilidades de efeito que Osman pode ter intencionado explorar com a disposição do nome científico da árvore referida – figura de acúmulo, hipérbole, sobreposição de termos, sobreposição de línguas, etc. Do ponto de vista da tradução, essa

¹⁰⁴ Carta de Marianne Jolowicz a Osman Lins, em 12/09/1974. Arquivo Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁰⁵ Carta de Osman Lins à Marianne Jolowicz, em 18/09/1974. Arquivo Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa.

inserção funciona como grande aliada para precisar a referência do leitor da tradução, no caso de tratar-se de uma espécie não pertencente à vegetação de sua localidade. Consta no dicionário *Merriam-Webster* a seguinte definição para o verbete:

PEROBA. noun: any of several important Brazilian timber trees: such as a) **peroba rosa:** a tree (*Aspidosperma polyneuron*) with very hard rose-yellow wood common in the state of São Paulo; b) a tree (*Paratecoma peroba*) of the family Apocynaceae with yellowish brown wood found along the coast of South America – called also *ipê peroba*.¹⁰⁶

Em casos como este, em que o termo em questão remete a um fator bastante específico de uma dada cultura ou localidade, o tradutor poderia recorrer a alguns artifícios para tornar clara a passagem para o leitor da língua de chegada, como notas de rodapé, ou a explicação diluída no próprio texto. Como já observamos anteriormente, esses recursos dificilmente seriam adotados por Rabassa, diante do que já pudemos perceber de sua *posição tradutiva*. Portanto, essa inserção de Osman (cuja utilidade ainda não compreendemos), forneceu, a princípio, desprezioso auxílio para o processo tradutório: ainda que a definição se disponha de forma taxonômica, o que pode, muitas vezes, tornar ainda mais complexa a compreensão, esse recurso se faz útil principalmente quando o termo popular não possui referente em outras línguas e/ou culturas, como é o caso deste trecho. Assim, o tradutor pode buscar a imagem do termo por aproximações entre espécies.

Esse último aspecto nos leva a questionar: sendo assim, por que o tradutor não adotou um termo remetente a uma árvore de espécie aproximada, familiar à cultura de chegada? Bem, em primeiro lugar, se analisarmos melhor o trecho, vemos que o autor restringe o uso do termo, quando diz: “*é a mais empregada, dentre as madeiras de lei, como revestimento dos pisos*”. Em segundo lugar, como o termo em questão não traz arraigada, à primeira vista, uma forte carga semântica, que comprometesse o sentido no texto, não teria a necessidade de traduzi-lo por um equivalente dinâmico da língua/cultura de chegada. Levando-se em conta a tendência de Rabassa de localizar o leitor, a estratégia de manter o termo como no original fomenta sua *posição tradutiva*. E, nesse caso, o nome

¹⁰⁶ **PEROBA.** “qualquer uma das importantes árvores madeireiras do Brasil, tais como: a) peroba rosa: árvore (*Anspidosperma polyneuron*) de madeira bastante resistente de coloração rosa-amarelada, comum no estado de São Paulo. b) árvore (*Paratecoma peroba*) da família Apocynaceae, de madeira marrom-amarelada, encontrada ao longo da costa sul-americana – também chamada de *ipê peroba*”. In: *Merriam-Webster’s Dictionary*. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/peroba>> acesso em fevereiro de 2016. (tradução nossa)

-12-

De que disponho para julgamento, senão o olhar, coração e caneta? Para saber até onde posso ir, segura e zelosamente, preciso de um amparo: o limite. E aceitar tê-lo, com humildade, para, assim, poder enfrentar a maré e chegar ao cais.

-XXX-

Planejo escrever. Para quê? (...) Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado.

No momento, tudo isso aqui, representa um modo de não me entregar... ao acaso.

-XXX-

O ALÍVIO:

'uma desordem bem meditada constitui o verdadeiro método'

-XXX-

- e não há o novo.

-XXX-

Rio de Janeiro, 9 de setembro de 2015. Brasília, 10 de março de 2016.

científico que acompanha o termo alivia a carga do estranhamento que sua especificidade possa suscitar.

Tabela 3.2.10. Aliteraões; Jogo de palavras.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Volvo para o teto a vulva ergo-a para o zênite escuro como à espera de que finquem em mim do alto e para sempre o tronco da árvore do mundo cruza os pés nos briosos rins de Abel e alteio o mais que posso a vulva em fogo boca de cão uivando uiva o meu útero eu uivo e abro-me abro-me e urro trovão amor girassóis estendo os braços em T (...) (N-2, pp. 378-379, grifo nosso)</p>	<p>I turn the vulva toward the ceiling raise it to the dark zenith as if waiting for the <u>trunk of the tree</u> of the world to land on me <u>from</u> on high and <u>forever</u> I cross my <u>feet</u> on Abel's <u>active back</u> and I raise as much as possible the fiery vulva mouth of a howling dog my uterus howls I howl and I open myself open myself and roar thunder love sunflowers I extend my arms in a T (...) (N-2, p. 330)</p>

Neste importante trecho, que “encerra” o romance, Osman narra uma cena que transmite ao leitor uma sensação ofegante, graças ao ritmo impingido à narrativa. O autor também se utiliza de aliteraões, “brincando” com termos e seus sons, como se vê nos termos grifados. Nesse caso, Rabassa buscou preservar o sentido das palavras ao invés dos sons explorados. No entanto, o tradutor faz compensações em outras sentenças, como vemos nos termos sublinhados na tradução. Lembramos que nem tudo que se dispõe na narrativa osmaniana apresenta uma obviedade lógica, direta e racional; como atestado nas cartas já citadas (vide Tabela 3.2.6), o autor dá preferência à sonoridade que a disposição das palavras emite. As correspondências mais aproximadas verificamos na tradução de “*vulva*”, que tem a mesma grafia na língua inglesa e “*útero*” que em inglês se diz “*uterus*”.

Correspondentes aos pares, temos:

- i) Volvo-vulva → turn-vulva
- ii) Uivando-uiva → howling-howls
- iii) Útero-uivo → uterus-howl
- iv) Urro-trovão → roar-thunder

O efeito aliterativo é diluído, no entanto, conservam-se significado e ritmo. Já nas compensações, temos:

- i) “**Trunk of the tree**”, para “tronco da árvore”;
- ii) “**from on high and forever I cross my feet**”, para “do alto e pra sempre (...) cruzo os pés”.

Nisto se observa também a inversão da ordem “*do alto e pra sempre o tronco da árvore do mundo cruzo os pés*” para, em tradução literal, “*do tronco da árvore do mundo [para fincar em mim] do alto e pra sempre eu cruzo os pés*”, a fim de aproximar as aliterações. Isso traz uma alteração do sentido. Enquanto, no original, o sujeito é indeterminado, “que finquem em mim (...) o tronco da árvore”, na tradução, temos “waiting for the trunk of the tree to land on me”, onde o sujeito da ação é o “tronco da árvore”. Além disso, a escolha do verbo “to land”¹⁰⁷ para “finquem” descarta o efeito “invasivo” do verbo no original, atribuindo um efeito de toque superficial à sentença.

3.3 Não-Traduções

Tabela 3.3.1. Jogo de palavras.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
“(...) ao mesmo tempo, flui de sua pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor – talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares – <i>vida, ave, uva, sonho, hoje, ver</i> –, as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu	“(...) at the same time, a splendor flows from her skin, as if many candles were lighting her up inside – perhaps the visible expression of what I dream of finding in the City, in a concrete way, thus uniting the expression and its object, just as if over the years I had read, in dissimilar words – “ <i>vida,</i> ” “ <i>ave,</i> ” “ <i>uva,</i> ” “ <i>sonho,</i> ” “ <i>hoje,</i> ” “ <i>ver,</i> ” (“ <i>life,</i> ” “ <i>bird,</i> ” “ <i>grape,</i> ” “ <i>dream,</i> ” “ <i>today,</i> ” “ <i>see</i> ”) – the scattered letters still not united of the word “ <i>vinho</i> ” (“ <i>wine</i> ”) <u>before wine existed</u> , and

¹⁰⁷ **LAND. 2. verbo.** pousar, aterrar, aterrissar. **3. verbo.** parar, acabar [como em: o ladrão acabou na cadeia]. **4. verbo.** pegar, apanhar (peixes). In: *MICHAELIS* – Moderno Dicionário Inglês & Português. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

<p>nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver.” (A-11, pp. 91-92, grifo nosso)</p>	<p>one day, suddenly, I discovered wine and drank it and I got drunk and I knew that wine was its name and that in it there are also dreams, today, life, birds, grapes, seeing.” (A-11, p. 71, grifos nossos)</p>
--	--

Nesse trecho encontramos vocábulos estrategicamente selecionados pelo autor, por evocarem letras e sílabas da palavra “vinho”. Nas “Notas para o Tradutor”¹⁰⁸, Osman comenta o trecho, sugerindo que o tradutor poderia modificar as palavras, desde que estivesse dentro do mesmo campo de sugestões. Então, temos aqui um caso em que o sentido das palavras, para o autor, não seria mais importante do que o jogo de palavras e a sonoridade que essa construção evoca. A estratégia de Rabassa consistiu em manter as palavras como no original, com a tradução consecutiva dos termos, entre parênteses. No que consta nas correspondências, essa estratégia não foi completamente acatada por Osman, que sugere:

Penso que aí, ao invés de pôr as palavras vida, ave etc., em português, e depois em inglês, talvez fosse mais interessante pôr as palavras em português apenas, com uma nota de pé de página, depois de ver, dizendo: - Life, bird, grape, dream, today, see. O autor dissemina, em torno da palavra uva (grape), letras e fonemas constantes da palavra vinho (wine).¹⁰⁹

Mais uma vez, Rabassa resistiu à sugestão de inserir a nota de rodapé, ainda que o autor tenha redigido como haveria de ser. Observamos que, apesar de apresentar um princípio de subserviência ao autor e às suas solicitações (como relatamos no segundo capítulo deste trabalho), Rabassa é bastante categórico no que diz respeito às notas, demonstrando, assim, o seu compromisso com sua *posição tradutiva*.

Rabassa mantém os termos no português, seguidos de sua explicação – a tradução literal dos termos – mesmo no corpo do texto. Esse é mais um exemplo em que o estranhamento se faz presente para o leitor, deixando indícios de que o texto se trata de uma tradução. O tradutor poderia venturar-se na escolha de termos que tivessem correspondências estruturais com a palavra “wine”, relativo a vinho em inglês, já que o

¹⁰⁸ “Todas essas palavras têm letras ou sílabas da palavra vinho. Na tradução, as palavras podem ser outras, mas dentro do mesmo campo de sugestões”. Osman Lins em “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 107). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

¹⁰⁹ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 05/08/1977, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

que está em jogo é justamente a disposição das palavras e não a sua carga semântica. No entanto, Rabassa dispôs as palavras como no original e, com a tradução dos termos em seguida, conseguiu atrelar o efeito do jogo de palavras à carga semântica de cada uma delas, ainda que resultando em um alongamento do período, para que o leitor da língua de chegada tivesse acesso à construção disposta no original. Outro ponto curioso é o acréscimo que faz do período sublinhado, que seria uma proposta de clarificação da ideia da composição da palavra “**vinho**” pelas palavras listadas anteriormente. No original, a referência é feita à palavra “**vinho**” (significante) e não ao significado, como Rabassa sugere em “*before wine existed*” – (“antes que o vinho existisse”, em tradução literal). O que é questionável nesse ponto é justamente a utilidade da adição do período na tradução, já que em nenhum momento essa informação é referida no texto original.

Tabela 3.3.2. Regionalismos.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Duas conduzem uma cesta com jambos, laranjas e mangas-rosas; duas sobraçam dalias, lírios e açucenas. [...] Rugem leões verdes, nas ondas, entre os peixes. As pastoras, de repente, iniciam uma loa, marcando o compasso da música com os pés e os pandeiros, estes enfeitados de fitas como a grande roda desaparecida:</p> <p style="text-align: center;"><i>Vinde, vinde, moços e velhos vinde todos apreciar, como isto é bom, como isto é belo, como isto é bom e bom demais.</i></p> <p>(...) “Sou Modesto Francisco Chagas Canabarro. Sou conhecido nestas paragens. (...) Sou Modesto Francisco das Chagas Canabarro!” (T-12, p. 199)</p>	<p>“Two bear a basket with jambos, oranges, and pink mangoes; two hold dahlias and white and colored lilies under their arms. Diana, ceasing her playing, raises her arms even higher, silence falls, and we all stop. Green lions roar in the waves, among the fish. The pastoras suddenly begin a carol, keeping time to the music with their feet and tambourines, the latter decorated with ribbons like those on the great wheel that has disappeared:</p> <p style="text-align: center;"><u><i>Come ye, come ye, young and old, come ye all here to behold, how good this is, how beautiful, how good this is and good too bold</i></u></p> <p>(...) I am Modesto Francisco das Chagas Canabarro! I am known in these parts. (...) I am Modesto Francisco das Chagas Canabarro!” (T-12, pp. 167-168)</p>

Esse trecho traz uma manifestação da cultura popular regional, presente no nordeste do país. Comentamos anteriormente sobre as colocações de Osman sobre esse trecho no tópico 3.1 deste capítulo, quando o autor roga pela inserção de uma nota de rodapé, ao que o tradutor não obedece. Relembrando a nota:

IMPORTANTE: Segue-se, nessa página, no segundo parágrafo, a cena das pastoras. É necessário, aí, acrescentar uma nota de pé de página. Não se trata de uma “pastoral scene”, e sim de “pastoril”, uma manifestação folclórica, que aliás é descrita na cena. Acho que, aí, a palavra “pastoril” deve aparecer no original, em itálico. Assim como “pastoras”, em lugar de “shepherdesses”(sic). A nota de pé de página daria as explicações necessárias.¹¹⁰

Fica, ao leitor da tradução, o estranhamento irresoluto dos termos “jambos” e “pastoras”, que estão dispostos naturalmente no original, apenas com o último termo ressalvado em itálico. Nas “Notas para o Tradutor”, Osman define o primeiro termo: “jambos (frutos róseos, de polpa branca e macia)”¹¹¹. O autor parece ceder, de antemão, as informações necessárias para uma nota de rodapé. Rabassa, por sua vez, não traduz o termo, assumindo o leitor da tradução se tratar de uma fruta pelo contexto, associando o termo aos termos que se lhe sucedem.

Sobre a cena do pastoril, Osman acrescenta, nas mesmas notas: “cordões do pastoril (Pastoril: festejo popular. Há o cordão – ou fila – encarnado e o azul. A Diana, no centro, pertence aos dois. Veste-se de encarnado e azul)”¹¹². Ainda que defina a cena, trata-se de uma manifestação bastante singular e característica que, apesar de pautada na tradição cristã do festejo natalino, facilmente identificada pela civilização ocidental, pode ser de difícil correspondência ao leitor de outra cultura. Portanto, ainda que o tradutor se dispusesse a inserir uma nota explicativa, é muito provável que o termo seja, inerentemente, ressignificado pelo leitor da tradução.

Rabassa aventura-se na tradução da cantiga do festejo, procurando emitir, na tradução, efeitos de sonoridade semelhantes ao original. Foi uma feliz tradução, contemplando quase que na totalidade dos versos a associação entre som e sentido das palavras, como se pode observar no período sublinhado. Diante do que se “perdeu” nos termos não traduzidos ao longo do excerto, os versos da cantiga trouxeram um certo equilíbrio à passagem na tradução.

¹¹⁰ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 19/04/1978, presente no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

¹¹¹ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 109). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

¹¹² *idem*.

3.4 Nomes Próprios

Os nomes são importantes itens a serem analisados em uma tradução, sobretudo quando trazem em si aspectos que transmitam características de uma pessoa ou um lugar¹¹³. Dispostemos aqui, aqui, alguns termos que destacamos.

- i) Topônimos e logradouros
 - [Praça do] Arsenal da Marinha (T-11) → **Marine Arsenal Square**

Como já expomos anteriormente, no tópico 3.1, Rabassa costuma não traduzir topônimos e logradouros, com a finalidade de localizar o leitor. Notamos aqui, a princípio, uma incoerência com essa proposta. No entanto, conferimos nas “Notas para o Tradutor” que o autor solicita que o termo seja traduzido: “Praça do Arsenal da Marinha (traduzir)”¹¹⁴. Muitas vezes, o nome do local possui, no trecho, alguma representatividade que confira sentido ao texto. Como Rabassa afirmou anteriormente (citado no tópico 2.1 da dissertação), “a última palavra é do autor”, então, nesse caso, sua vontade é respeitada.

- ii) Nomes de seres, representações.
 - [A] Coisa Única (T-7) → **The One and Only**
 - Deixa Falar (T-17) → **LET SPEAK**

Osman introduz alguns nomes inventados que aludem a uma entidade ou ser misterioso, que não têm um sentido claro e óbvio. Tais nomes carregam referências que precisam ser traduzidas para que a imagem do termo permaneça.

Como no trecho abaixo:

“Quem será este, frente à catedral? O **Assomo Anônimo?** O **Não-Sendo?** O **Furado-às-Avessas?**” (R-20, p. 328)

“Who can that be in front of the cathedral? The **Anonymous Appearance?** The **Non-Being?** The **Upside-Down Hole?**” (R-20, p. 283)

¹¹³ A lista com todos os nomes próprios pode ser conferida no Anexo F, p. 133. Os casos selecionados para o tópico 3.4 estão em negrito.

¹¹⁴ “Notas para o Tradutor” (vide Anexo D, p. 109). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

Naturalmente, para que se adeque às acepções da língua de chegada, algumas modulações precisam ser feitas. No último termo destacado, verificamos, porém, a tradução do adjetivo “*furado*” pelo substantivo “*hole*” (buraco, furo), que pode trazer alterações na concepção da imagem – enquanto no original o nome designa alguém que *sofreu* algum tipo de perfuração, na tradução o nome designa o próprio *furo*.

iii) Nomes e caracterizações;

Verificamos, aqui, alguns personagens cujos nomes não permaneceram como no original justamente por trazerem algum tipo de referência a uma característica ou proveniência.

- Deolinda Ferro-Velho (T-8) → **Deolinda Rusty-Iron**
- Gorda (A-6, A-8, A-9, A-13, A-19, T-2, T-3, T-4, T-6, T-7, T-8, T-9, T-10, T-11, T-13, T-15, T-16, T-17, N-2, R-21) → **Fat Woman**
- Tesoureiro (T-2, T-3, T-4, T-6, T-7, T-8, T-9, T-10, T-11, T-13, T-14, T-15, T-17, A-9, A-11) → **Treasurer**

iv) Casos especiais;

- Iólipo (R-7, R-8, R-13, R-14, R-15, R-16, R-18) → *yolyp*

Osman introduz sua criatura nas “Notas para o Tradutor”: “iólipo – Nome e ser inventados. Às vezes, grafo com a maiúscula inicial”¹¹⁵. Rabassa comenta em sua primeira carta de dúvidas que este era o termo que mais havia lhe intrigado:

Nestas páginas só encontro uma dificuldade que fica na p. 31 do manuscrito. É “iólipos”. Estava pensando que talvez fosse um erro da imprensa por “pólipos”, mas não tinha nenhuma confiança nisso. Como não existe tal palavra nem no meu dicionário grego, pensei que o melhor é perguntar a você.¹¹⁶

Ao passo que o autor lhe responde:

Quanto a “Iólipo”, não encontrará mesmo em dicionário algum. É nome (e ser) inventado por mim. Observará que, quando uso o singular, o Iólipo, emprego maiúscula; e minúscula quando no plural: os iólipos. Seria interessante, assim, que, na tradução, você evitasse um singular

¹¹⁵ “Notas para o Tradutor”, (vide Anexo D, p. 105). Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa.

¹¹⁶ Carta de Gregory Rabassa a Osman Lins, em 15/08/1976. Arquivo Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa.

com S final. Isto para estabelecer mais facilmente a diferença entre “esse” Iólipo especial, Olavo Hayano, e os outros¹¹⁷.

Um nome e um ser inventado pode parecer mais fácil para o tradutor, por não lhe cobrar uma correspondência muito específica, sobretudo em termos de cultura local. No caso de “iólipo”, a remissão à língua grega (que, de fato, o termo rememora através de seu sufixo) condicionou uma adequação na tradução, pelo que Rabassa modificou sua grafia para atender ao termo em sua disposição fonética e sintática. Dizemos da mudança fonética pela substituição pela letra “y”, a fim de que se evite a pronúncia /ai/ da letra “i”, comum ao inglês.

3.5 Arremate

Como pudemos atestar nos exemplos levantados, a tradução de Rabassa se apresenta, por vezes, ora ambígua, paradoxal, ora estritamente compromissada com seu *projeto de tradução* e com sua *posição tradutiva*. É certo que a tradução de *Avalovara*, assinada por Rabassa, não pode ser resumida a choques de estratégias ou contradições; também como vimos, assim como existem as “zonas problemáticas”, existem aquelas ocasiões em que o tradutor oferece brilhantes alternativas diante dos impasses que surgem naturalmente dada a inconformidade entre as línguas.

Acreditamos ainda que o reconhecimento que Rabassa possui no cenário literário como tradutor não faz da obra traduzida por ele um texto “insuperável”, definitivo. Aqui, consideramos a amplitude da tradução, que carrega, intrinsecamente, esse caráter atemporal, de constante movimento, que a difere do texto original. Isso também compõe o propósito da *crítica produtiva*, que consiste em oferecer olhares não necessariamente inquisidores, de reprovação, mas sim de abertura para novos textos críticos, retraduições, para que não cesse essa espiralada viagem do texto original.

¹¹⁷ Carta de Osman Lins a Gregory Rabassa, em 24/08/1976. Arquivo Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa.



Refeito o trajeto, concluído o roteiro,
resta àquele que viaja a nostalgia do que
não viu. Por isso alguns percursos não têm
volta - todo retorno é sempre um novo
ponto de partida, que se faz outro cada
vez que a gente pensa em retomá-lo.
- Regina Dalcastagnè

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre este trabalho científico, o *texto-quadrado*, fundamentou-se o espiralado e instável objeto da crítica, amplo conceito que aqui encerro nas máximas de interpretar, observar, discernir, julgar, separar. Para dar vida a esse movimento, tomei como ponto de partida a obra que representa o esplendor da escrita osmaniana, o romance *Avalovara* traduzido para o inglês. O próprio romance carrega em si esses elementos complementares, que de si partiram para serem imprimidos neste trabalho – a dualidade espiral-quadrado.

Com o primeiro capítulo, levantei os dados biográficos de Osman, bem como os aspectos gerais de *Avalovara*. O perfil do autor traçado neste capítulo também revelou a avidez de Osman na propagação de sua mensagem, ou, rememorando seu livro de ensaios, seu “evangelho”. Em constante contato com editores, tradutores e outros agentes literários, o autor demonstrou claramente seu desejo e urgência para universalizar-se, empreendimento que só seria possível por meio da tradução. Além de apresentar essa necessária contextualização, procurei remontar o arcabouço do romance, desmembrando e definindo suas partes, os “pequenos pássaros” que compõem o pássaro-romance. Desse modo, foi possível demarcar ou, ao menos, oferecer nuances das complexidades que o romance poderia apresentar à tradução em termos de estrutura, especificidades da narrativa, entre outros aspectos que inçaria de “zonas problemáticas” e, também, de “zonas miraculosas” o produto final da tradução.

Registrando o “duplo-nascimento” do pássaro, no segundo capítulo, dispus os dados biográficos do tradutor, tomando por base a proposta de Berman (1995) de conjugar o perfil do tradutor à crítica de tradução. Em outras palavras, no método bermaniano de crítica de tradução, adiciona-se a esse processo o sujeito tradutor, para que, assim, se determinem a sua *posição tradutiva*, seu *projeto de tradução* e, conseqüentemente, seu *horizonte*, itens que podem elucidar muitas das estratégias tradutórias do texto em questão, bem como fundamentar a crítica. Além disso, faz parte da delimitação do nascimento do pássaro a sua repercussão, esta constatada através da análise morfológica das edições. A análise dos índices morfológicos das três edições da tradução em inglês demonstrou o curioso papel de protagonismo do tradutor e de sua influência para que novos volumes fossem publicados por três diferentes editoras, em três diferentes décadas.

Dispus, no terceiro capítulo, a delicada tarefa da crítica, que também entendo ser um ato tradutório, por envolver interpretação, reflexão, adoção e apuração de estratégias. Para que a tarefa fosse possível, foi necessária a delimitação do escopo: em primeiro lugar, os trechos citados para a análise foram elencados seguindo a premissa de Berman (1995) no que tange às chamadas “zonas textuais problemáticas” e “zonas textuais miraculosas”. Pode ser que se julgue ser dispensável repousar o olhar crítico sobre este último conceito, uma vez que, do ponto de vista tradicional, a crítica deveria limitar-se a destacar os “processos de perda” em uma tradução e não seus pontos de ganhos e produtividade. No entanto, por basear-me no conceito bermaniano da *crítica produtiva*, a colocação dessas “zonas miraculosas” se faz necessária também, pois essa forma de crítica denota uma maneira de oferecer alternativas para projetos futuros. E em segundo lugar, a delimitação do objeto analisado também foi feita levando em conta os fatores de considerável atrelamento à língua e à cultura de origem, contidas no texto original, que demandariam estratégias tradutórias mais meticulosas.

Dalcastagnè comenta que Osman “comparece como organizador da narrativa; é, a uma só vez, *fio e tessitura da trama*” (2000, p. 210, grifo nosso). Refazendo a tecelagem, Rabassa assume linha e agulha para um novo tapete-obra: usa diferentes cores, pontos, pespontos, mas não conclui o arremate – acabamento que nenhuma tradução possui; a tradução é, antes, propensa ao puxar dos fios, ao desmanche, para poder ser reconstruída em forma de crítica, tarefa intrínseca ao ato de traduzir. O texto/tapete original é como o é. Já uma tradução se apresenta como uma das inúmeras possibilidades de transposição cultural, condicionada à cosmovisão de um dado sujeito tradutor.

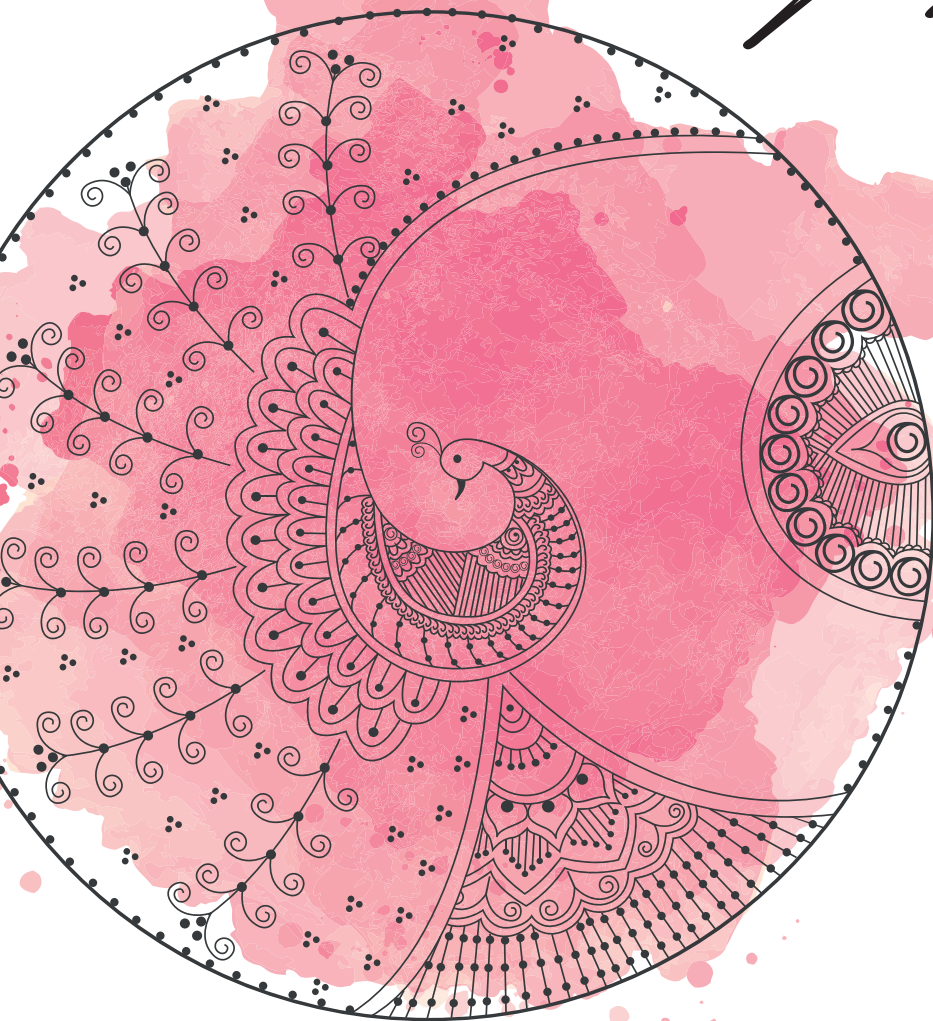
O aporte das correspondências trocadas entre autor e tradutor serviu de evidência de que a visão de mundo do tradutor, de fato, traz fundamentais consequências para a tradução. A partir desses documentos, pude obter uma noção mais ampla do *projeto de tradução* de Rabassa, bem como de sua *posição tradutiva*. É no diálogo entre autor e tradutor que esses conceitos são fundamentados, pois, é através dele que descobrimos os questionamentos do tradutor, as sugestões e solicitações do autor e de que modo essa troca afetou o resultado final da tradução. As cartas evidenciam o “plano de voo”, ou seja, as circunstâncias por trás da tradução, os bastidores do processo tradutório, também revelando alguns dos “mistérios” outrora velados do texto original.

Quadrado e espiral, língua e tradução, viagem e relato de viagem. O presente trabalho não poderia fugir dessa natureza dual; oferece, portanto, as camadas sobrepostas ao *texto-quadrado*, rememorando o estilo plural da obra osmaniana. Essa foi a maneira

que encontrei de apresentar-me como sujeito crítico, seguindo o mesmo princípio de analisar a tradução contando com o elemento do sujeito tradutor. Trata-se de uma camada independente do texto científico, mas que, também sob a égide da metáfora, tem muito a responder sobre os condicionantes de minha análise.

Reiterando, a espiralada disposição da crítica aqui proposta teve por objetivo o direcionamento do leitor a um movimento de constante abertura, na *crítica produtiva*, cuja proposta seria, inicialmente, a de desvencilhar-se da tradicional noção negativista, de depreciar um texto e apontar apenas as suas falhas. Antes, essa noção de crítica visa abrir o caminho para que outros *quadrados* se sintam intimados, tanto para oferecer novos olhares acerca do objeto traduzido, como também propor a tessitura de novos “tapetes”, o que chamamos de *retradução*. Acredito firmemente nesse caráter fluido da tradução, no sentido de não se manter estanque, restrita a um processo em específico, mas sim, de estar em constante movimento, abertura, evolução.

Referências Bibliográficas



Existem mapas visíveis no escuro: entramos
nas coisas, às vezes, por trás do que são.
- Osman Lins

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Citadas

ANDRADE, Ana Luiza Britto Cezar. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2 ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. 2.ed. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRUNEL, P. e outros. *A Crítica Literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”. Prefácio. In: **LINS, Osman.** *Avalovara*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CUÉLLAR, Sergio Bolaños. Gregory Rabassa’s views on Translation. *Forma y Función* vol. 24, nº 1, 1º/2011. Bogotá, Colombia.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A Garganta das Coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o Poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

HATJE-FAGGION, Válmi. Tradução de Osman Lins para o inglês: aspectos editoriais e discursivos. In: **HAZIN, Elizabeth** (org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014

HAZIN, Elizabeth. Palíndromia. In: **HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [orgs.]**. *Palíndromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz; [Brasília, DF]: INL, 1988.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Osman Lins, literatura sem fronteiras. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (Estadão). Caderno de Cultura, no. 172, ano IV, p. 13.

LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979

_____. *Avalovara*. Trad. Gregory Rabassa. New York: Knopf, 1979.

_____. *Marinheiro de primeira viagem*. 2 ed. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *Avalovara*. Trad. Gregory Rabassa. Austin: University of Texas Press, 1990.

_____. *Avalovara*. Trad. Gregory Rabassa. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002.

_____. *Avalovara*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NITRINI, Sandra. O intertexto canônico em *Avalovara*. In: *Estudos Avançados*, nº 69. São Paulo: IEA, 2010. pp. 143-156.

PEREIRA, Eder Rodrigues. Da leitura à escritura: matrizes e marginália da estrutura de *Avalovara*. *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 22. São Paulo: 2012. (pp. 159-190).

RABASSA, Gregory. Osman Lins and *Avalovara*: The Shape and Shaping of the Novel. *World Literature Today* Vol. 53, No. 1, Winter: Board of Regents of the University of Oklahoma, 1979.

_____. Preface to the Third Printing. In: *The World of Translation*. With an Introduction by Gregory Rabassa. 3 ed. New York: PEN American Center, 1987. (pp. ix-x).

_____. The Ear in Translation. In: *The World of Translation*. With an Introduction by Gregory Rabassa. 3 ed. New York: PEN American Center, 1987. (pp. 81-85).

_____. No two snowflakes are alike: translator as metaphor. In: **BIGUENET, J. SCHULTE, R.** (Org.) *The Craft of Translation*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1989. (pp. 1-12).

_____. Words cannot express... the translation of cultures. In: **Luis, W. RODRÍGUEZ-LUIS, J.** (Orgs.) *Translating Latin America. Culture as Text*. New York: State University of New York of Binghamton, 1991. (pp. 35-44)

_____. *If this be a treason: translation and its dyscontents: a memoir*. New York: A New Directions Book, 2005.

REVISTA VIVER E ESCREVER – Entrevista concedida a Edla Van Steen – Porto Alegre, Vol 1, Editora L&PM, 1981. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>, acesso em julho/2015.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Vol. 1. Trad. Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

- Consultadas

ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins. O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins. Poética de la lectura*. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

HAZIN, Elizabeth (org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAMBERT, Jose. VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations. In: T. HERMANS (org.) *The Manipulation of Literature*. London, Croom Helm, 1985, pp: 42-53.

MULINACCI, Roberto. Traduzido e abandonado: fortuna crítica e desfortuna editorial de Osman Lins na Itália. *Revista Cerrados*, v. 23, n. 37. 2014 (online)

- Websites:

“*Dicionário Aulete Digital*”. Disponível em:
<<http://www.aulete.com.br/maraca,%20marac%C3%A1>> acesso em fevereiro de 2016.

“INDEX TRANSLATIONUM” – disponível em:
<http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> acesso em fevereiro de 2016.

“*Merriam-Webster’s Dictionary*”. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/posy>> Acesso em: fevereiro de 2016.

MICHAELIS – Moderno Dicionário Inglês & Português. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

“Osman Lins” – site oficial: <<http://osman.lins.nom.br>> acesso em julho de 2015.

“UMA REDE NO AR - Os fios invisíveis da opressão em Avalovara, de Osman Lins” - <<http://www.um.pro.br/avalovara/>> acesso em julho de 2015.

Averos



A verdade tem sempre um fundo falso
onde se esconde uma palavra ou
evento essencial.
- Osman Lins

ANEXOS

Anexo A – O QUADRADO SATOR



Créditos: M Disdero – Tirada em Oppede, Luberon, France.

Fonte: *Wikipédia.*

Anexo B – “Entrevista de Gregory Rabassa a Lorena Timo”

RABASSA, Gregory. Sobre a tradução de *Avalovara* (POSTRAD/UnB). [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lorenatimo@gmail.com>. Entrevista concedida a Lorena Torres Timo em 9 fev. 2016.

Perguntas ao Professor Gregory Rabassa

1) Sabe-se que Gerald Moser foi quem lhe apresentou a Osman Lins e a seu romance *Avalovara*. Como o senhor se interessou pela sua tradução?

Gostei muito do romance e a semelhança com o Rayuela de Julio Cortázar.

2) Quais foram os maiores desafios que o senhor encontrou ao longo da tradução de *Avalovara* e qual é o lugar de *Avalovara* na sua carreira de tradutor literário?

Não muitos, só ao ler como se pronúncia o símbolo σ .

3) O senhor considera o tradutor literário um outro autor e o texto traduzido um outro original?

Depende da obra e a tradução.

4) Consta, em uma das correspondências trocadas entre o senhor e Osman Lins, que o autor lhe sugeriu a inserção de uma nota de rodapé quando fazia referência a uma festa folclórica pernambucana. No entanto, o senhor optou por não inseri-la e em nenhum momento o faz. Qual é a sua opinião sobre as notas do tradutor/notas de rodapé?

5) Após a morte do autor, o senhor passou a se corresponder com José Paulo Paes acerca da tradução de *Avalovara*. A ruptura desse contato com Osman Lins afetou a conclusão da tradução?

Resumidamente é resumidamente e notas pertencem a estudos acadêmicos.

A morte do autor não afetou a tradução senão fosse a ajuda do autor em quanto ao sentido de certas palavras segundo o momento no texto.

Anexo C – “Osman Lins, literatura sem fronteiras”. *Julieta de Godoy Ladeira* fala da conquista do mercado literário internacional por Osman Lins, de seus tradutores e de seus agentes. In: *Jornal O Estado de São Paulo* (Estadão). Caderno de Cultura, no. 172, ano IV, pp. 13-16.

França, Alemanha, Chile, Espanha, Itália, Portugal, Espanha, Brasil. As línguas — a obra de Osman Lins cada vez mais se espalha pelo mundo. Em geral se encontram todos os idiomas para se reproduzir e traduzir, até a língua de Moisés ou o hebraico bíblico. Mas onde se trata de idiomas desconhecidos que o empresário brasileiro procura, há sempre um problema. Há quem diga que não é fácil e até impossível. Outros afirmam que não é impossível, mas sim um desafio. Há quem diga que não é impossível, mas sim um desafio. Há quem diga que não é impossível, mas sim um desafio.



Marysela Lapaça O livro em francês tem o título de *Os*. O autor é brasileiro de São Paulo. Ainda a respeito deste livro há uma curiosidade: em português do Brasil há uma tradução de José Paulo, na Editora Barco, de Curitiba em rigor de autorizações. Há quem diga que não é impossível, mas sim um desafio.

Julieta de Godoy Ladeira fala da conquista do mercado literário internacional por Osman Lins, de seus tradutores e de seus agentes

Osman Lins, literatura sem fronteiras

Foi a partir de 1965, no entanto, que os brasileiros começaram a publicar em seu idioma fora do País. Sempre através de editores, e sempre em idiomas estrangeiros, os livros de sua obra foram traduzidos para o mundo. Desde então, os livros de sua obra foram traduzidos para o mundo. Desde então, os livros de sua obra foram traduzidos para o mundo. Desde então, os livros de sua obra foram traduzidos para o mundo.

Julieta de Godoy Ladeira fala da conquista do mercado literário internacional por Osman Lins, de seus tradutores e de seus agentes

Osman Lins, literatura sem fronteiras

França, Alemanha, Checoslováquia, Finlândia, Portugal, Espanha, Estados Unidos — a obra de Osman Lins cada vez conquista um espaço maior. Em geral se conhece tudo sobre qualquer partida esportiva internacional, seja Copa do Mundo ou futebol de botão. Mas nada se sabe a respeito do escritor que ultrapassa fronteiras através de sua arte, de seu pensamento. Luta que não é fácil e leva tempo. Guerra isolada, quase sem testemunhas. Por isso, acho interessante contar alguma coisa sobre isso. Adquiri certa experiência na linha de frente.

Quando Osman Lins esteve pela primeira vez na Europa (com bolsa de estudos da Aliança Francesa — anos 60/61), permanência longa que seria narrada em seu livro **Marinheiro de**

livro **Marinheiro de Primeira Viagem**, já possuía alguns dos mais importantes prêmios literários do Brasil, publicada pela editora José Olympio **O Visitante** (romance), **Os Gestos** (contos), e o romance **O Fiel e a Pedra** estava para ser lançado. Além disso, sua peça **Lisbela e o Prisioneiro**, também premiada, estreava no Rio pela Cia. Tônia-Celi-Autran, com tanto sucesso que chegou a ser apresentada em três sessões aos sábados e domingos. Entretanto, na Europa, nessa ocasião, Osman Lins não procurou nem agentes literários nem editores, em nenhum dos vários países onde esteve. Não achava chegada a hora. Não que se sentisse inseguro sobre seu próprio trabalho ou que superestimasse o mercado literário europeu. Diante de sua obra sempre teve as certezas e as dúvidas que todo verdadeiro escritor tem. Apenas, estudando há muito o fenômeno do livro no mundo, sabia da multiplicidade desse mercado e conhecia os números relativos ao movimento editorial estrangeiro. Então, queria tentar esse mercado atra-

Então, queria tentar esse mercado através de uma obra que representasse uma expressão literária de fato incomum, o que é coerente com o seu rigor crítico, utilizado também e principalmente para si mesmo.

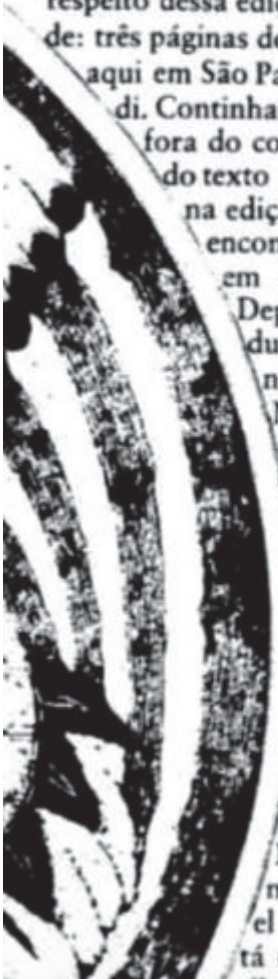
Foi depois de *Nove, Novena*, narrativas, que se interessou pela publicação de sua obra fora do País. Sempre afirmou, e repetiu em diversas entrevistas, escrever para o homem de seu tempo e de sua terra. Desconfiava, por isso, de certo tipo de regionalismo, não desejando que seus livros fossem lidos em algum outro país sob o ponto de vista de curiosidade turística. Não queria falar de um Brasil apenas colorido, carnavalesco, mascarado. Diz, em entrevista a *Les Nouvelles Littéraires*: "Não gostaria que meus livros se parecessem com essas danças que os africanos apresentam à rainha da Inglaterra". Mas considerava importante que seus livros conquistassem outros mercados. Por ter o sentido cósmico do mundo, tão presente em sua obra. Por saber que o universo do artista também tem de se ampliar, uma vez que o homem se encontra sempre mais só e precisando do homem, de sua comunicação, de suas reflexões, num mundo onde se interro-

ga, entre toda a sorte de pressões, à procura de identidade e de razões para viver. Por aspirar levar mais longe suas descobertas e a maneira de exprimi-las como expressão artística. Por reconhecer a literatura como um valor universal. Por desejar entregar sua obra a um critério crítico amplo, diversificado, menos dependente de critérios ou tendências locais. E pela aspiração, tão válida, tão legítima, do escritor: ser lido por um número sempre maior de pessoas. E a longo prazo (desejo também legítimo) poder, quem sabe, receber direitos autorais capazes de proporcionar certa possibilidade de escrever sem tantas preocupações. Creio que sempre, na maioria dos casos, essas razões é que levam o escritor a trabalhar para ser editado em outros países. Quando ouço um escritor dizer que o mercado externo não o interessa, acho estranho. Respeito a afirmação, mas a acho estranha. Porque parte da grandeza da literatura, me pare-

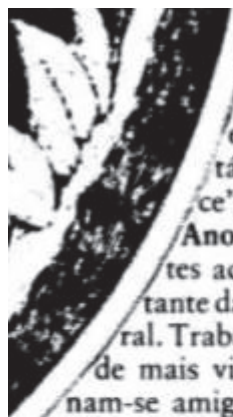
ce, é o seu poder de chegar longe, atingir leitores não sonhados, aproximar, levar o melhor de nós pelo mundo através da palavra, através do sensível. Em literatura só há o limite do idioma, nenhum outro. Então esse limite deve ser transposto.

Em 1967 Osman Lins e eu iríamos à Europa já então com o endereço de duas agentes literárias: Helena Strassova (Paris) e Carmen Balcells (Barcelona). Nomes e endereços nos foram enviados pelo escritor português Fernando Namora, que administra sua obra de forma bastante profissional.

Helena Strassova, checa, morando em Paris há muito, se tornaria para nós pessoa amiga e querida. Foi quem lançou o primeiro livro de Osman Lins na Europa, a edição francesa de *Nove, Nove*, publicada pela Denöel (Lettres Nouvelles), publicação dirigida por Maurice Nadeau, em tradução (excelente) de



Maryvonne Lapouge. O livro em francês tem o título de uma das narrativas: **Re-table de Sainte Joana Carolina**. Ainda a respeito dessa edição há uma curiosidade: três páginas do livro foram editadas aqui em São Paulo, na Gráfica Bisordi. Continham um tipo de estrutura fora do comum, uma disposição do texto que a Bisordi já fizera na edição em português, não encontrando dificuldades em colocá-la em francês. Depois, nas edições produzidas em outros países, não houve problemas. No mesmo ano, 1967, em Barcelona, conhecemos Carmen Balcells ainda num acanhado escritório. Lembro-me do sofá de couro onde então nos sentamos diante de uma Carmen de cabelos escuros. À frente de sua mesa, uma foto que mostrou, explicando: "Este é meu agenciado. Muito talentoso. Chama-se Gabriel. Gabriel García Márquez. Está escrevendo um roman-



"Este é meu agenciado. Muito talentoso. Chama-se Gabriel. Gabriel García Marques. Está escrevendo um romance". O romance seria **Cem Anos de Solidão**. As agentes acabam participando bastante da vida do escritor. É natural. Trabalham com o que ele tem de mais vivo, de mais fundo. Tornam-se amigos, uma nova espécie de parentes. Com quem também se briga, como se briga com as pessoas mais próximas de nós. Essa criatura agitada, inquieta, Carmen Balcells, com quem Osman Lins se encontrava para reuniões de trabalho em aeroportos, por falta de tempo tanto de um como de outro, incorporou-se ao quadro de personagens ligadas a nós, assim como Ana Maria Santeiro, sua representante no Rio.

Hoje não tenho, para a obra de Osman Lins, no setor internacional, uma ou outra agente. As áreas mais ou menos estão definidas, mas há certa liberdade. Trabalho com opções para este ou aquele livro, este ou aquele país. Isso abre mais o leque para a obra. Tem dado certo.

Avalovara foi publicado nos Estados Unidos sem intermediários, um trabalho direto de Osman Lins com a editora Alfred A. Koopf. Um ano de correspondência. Infelizmente ele não viu o livro pronto. Uma belíssima edição.

Depois do contrato realizado através de agente ou diretamente entre autor e editora, vem o período da tradução. Quando não se recebe cartas dos tradutores, com dúvidas, deve-se desconfiar. Para um tradutor europeu traduzir um livro brasileiro de ficção há dificuldades criadas pelo próprio desconhecimento de nossa cultura, de nosso espaço. Como nos habituamos a ler russos, franceses e o romance inglês, mesmo sem viajar sabemos das plantas, dos pássaros, dos animais e dos hábitos desses países. A força da literatura também consiste nisso. Vai incorporando uma nação, seu povo, paisagem, costumes a um imenso universo onde as pessoas que lêem absorvem diferentes culturas, enriquecendo-se não só através da variedade de conceitos recebida, mas de imagens, de atmosfera. Tendo uma →

→ presença ainda muito pequena no mercado estrangeiro, nossa literatura leva ao tradutor um mundo que ele não conhece direito, parando diante de designações que não consegue associar a imagens, como, por exemplo, **casa-de-farinha**, **cisterna**, **jambo**, **caititu**, e uma infinidade de outros vocábulos. Então começam as cartas, e se estendem, e é preciso que seja assim, que haja apoio para o trabalho avançar direito. Através dessa experiência **Osman Lins** chegou a fazer uma lista explicativa para tradutores de **Avalovara**. Muitos apresentavam as mesmas dúvidas, tanto na Europa como nos Estados Unidos.

Alguns mandam a tradução pronta para ser revista pelo autor. Outros vão enviando capítulos (ou contos). Gregory Rabassa, traduzindo **Avalovara** para o inglês, mandava capítulos. **Osman** e eu revimos, juntos, quase todos. Menos os três últimos, revistos então por José Paulo Paes por **Osman Lins** já se encontrar no hospital. Rabassa (tradutor também de Cortázar, Vargas Llosa e estudioso de Machado de Assis) empol-

E houve Giuliana Segre Giorgi, de Turim, que traduziu **Avalovara** e foi a Milão com a pasta embaixo do braço. Onde andarà dona Giuliana? Não tive mais notícias. Idosa, pequena, com problemas de vista e ainda assim trabalhando. Tradutora importante, ganhara prêmios recentemente e acabava de traduzir as **Líricas** de Mário de Andrade.

Osman Lins leu a tradução espanhola de **A Rainha dos Cárceres da Grécia**, editada pela Alfaguara. Mas não conheceu o tradutor, Mário Merlino. Leu e achou a tradução muito bem-feita. Corresponderam-se pouco. Mais tarde eu conheceria Mário Merlino, aqui em São Paulo, esse tradutor também escritor, poeta, de gestos mansos e que se tornaria amigo, um amigo a quem nem sempre escrevemos, que nem sempre escreve, mas que sabemos amigo. Já a tradução de **Avalovara**, encomendada pela Barral Editores, e feita por Cristina Peri Rossi, uruguaia, foi um desastre. Escritora de livros que não são maus, esperávamos um trabalho de

ainda trabalhara no livro até a véspera do Natal desse ano. Saiu da mesa de trabalho para a ceia. O Brasil, politicamente, vivia um período bastante sombrio e o panorama editorial não era nada propício. Alguma vez terá sido? **Osman Lins** não queria esperar muito para ver o livro publicado, fosse onde fosse. Escrevera o romance em quatro anos, o livro absorvera muito de sua vida, representando demais em termos de sacrifícios, doação, em termos até de saúde. Chegava muitas vezes a Marília, onde dava aulas, e, depois de passar a noite sem dormir direito no trem ou no ônibus, ia para a máquina aproveitar as poucas horas antes da faculdade, para adiantar o livro. Não se achava com paciência para esperar, ficar à mereç de editores e suas programações. Comprou passagem a prestações e viajou. Tanto ele como eu sabíamos que o romance valia esse esforço. Dessa vez não pude ir. Entrara há pouco para novo emprego, na McCann Erickson, não contava com a mínima possibilidade de férias. Foi a única vez em que nos separamos

cação de seus livros no Exterior, isso quer dizer que esse mercado é vetado para grande número de escritores que não têm essa possibilidade. E nada mais injusto do que isso. Existem agentes literários que trabalham, fora, pelos escritores. É verdade. Conseguem muita coisa, em alguns casos, mas nada substitui a presença do autor. O texto, sua força, suas características? Poderão perguntar também como se publica autores que morreram há tempo. O texto pode abrir caminho, por si mesmo, só que demora muito mais, e, às vezes, por melhor que seja, não chega lá. Grandes escritores brasileiros poderiam estar publicados fora, se alguém fizesse algum esforço nesse sentido, mesmo de apenas informação. Machado de Assis não deveria contar com muitas edições no mundo todo? Entretanto, isso não acontece. Brasileiros viajam pouco. Hoje, pelo preço exorbitante do dólar, que nos fecha neste cerceado. Mas, também antes, por nos perdemos demais a diversos elementos que nos tornam pouco nômades. O chamado boom da lite-

diioso de Machado de Assis) empolgou-se com **Avalovara** e envolveu-se com o livro também de modo emocional, o que tornou sua tradução, além de bem-feita, extremamente viva.

As traduções alemãs dos livros publicados pela Suhrkamp (**Nove**, **Novena**, **Avalovara**, **A Rainha dos Cárceres da Grécia**) são de Marianne Jolowicz. Traduziu-os morando em Hamburgo, onde **Osman Lins** a visitou certa vez. Senhora simpática, suave. No início a parte erótica de **Avalovara** lhe pareceu excessiva, chegou a não querer traduzir o livro. Então **Osman Lins** explicou a razão desse erotismo, o romance construído em forma espiral, mas também na seqüência de um orgasmo, desde o início ao clímax, exatamente para a paixão humana ser valorizada, para o corpo ser tratado com amor, com beleza, numa época em que no país inteiro o corpo vinha sendo torturado, tratado com violência e descaço.

são maus, esperávamos um trabalho de bom nível. Expectativa frustrada. Uma pena. A edição fora uma conquista pessoal de **Osman Lins** junto ao próprio Barral.

Osman Lins terminara **Avalovara** no dia 12 de dezembro de 1972 mas

Foi a única vez em que nos separamos por mais tempo. Desse período tenho cartas de **Osman Lins** narrando sua incrível atividade para a colocação de **Avalovara**. Cartas escritas como podia, algumas em estações de metrô, outras em intervalos de teatro, em salas de espera de aeroportos, mas sempre cartas animadoras e cartas de amor, acima de tudo. Voltou com três contratos, de fato uma conquista. França, Alemanha, Espanha. O romance, aqui, ainda sem editor. Depois a Melhoramentos resolveu publicá-lo, o que fez, aliás, através de grande lançamento, com anúncios de até meia página em jornais. Se o autor ou alguém por ele precisa viajar para conseguir a colo-

co nômades. O chamado boom da literatura hispano-americana não se deu apenas pela força e pela visão nova de mundo que os autores apresentavam em seus livros, mas também pela promoção que faziam, eles próprios, movimentando-se pelas principais capitais, lutando em várias frentes. Em geral não ficaram em seus países de origem. O caso do Brasil é diferente. Pelo tamanho do território absorve mais as pessoas, elas acabam pensando que o Brasil é o mundo e criam raízes por aqui. Não têm uma necessidade violenta de sair para sobreviver, ou ainda não tiveram. E esse apego ao território se alastra por diversas classes sociais. Um tipo de acomodação que vem de longe. Para viagens eventuais, nem sempre a razão é econômica, pelo menos para determinada faixa que, mesmo com algum sacrifício, poderia viajar. Mas, de qualquer forma, deveríamos contar com facilidades para editar obras fora do Brasil.



O que a levou a escrever um livro sobre **Osman Lins**?
Entre muitas razões, identifiquei duas para fins de brevidade: comecei a pensar num livro com a fascinação que **Avalovara** exerceu sobre mim: eu, praticamente, viciiei neste romance, lendo-o e relendo-o como quem arma e desarma um jogo para armá-lo de novo, e foi só depois desta fase lúdica com o livro que me pus a estudá-lo criticamente, e esta foi a porta que me levou às outras obras dele; a segunda razão está no desafio que comecei a sentir com as outras leituras: seus livros me intrigaram, provocaram minha propensão analítica e crítica, envolveram-me, e pronto — compus um artigo (que sairá em breve numa revista especializada em literatura, nos Estados Unidos), compus outro (que provavelmente sairá na Europa), levantei uma sessão especial sobre ele num congresso da **Modern Language Association**, etc. O livro passou a ser uma decorrência natural do meu interesse por sua obra, mas não envolve, no seu corpus, uma crítica literária pura, pois trato da biografia literária de **Lins**, isto é, as passa-

acrescentaram alguma coisa à imagem que teria dele apenas através da obra?

Sim, acrescentaram, e muito, porque não tive a sorte de conhecê-lo pessoalmente, e através da sua obra de ficção eu jamais poderia construir a imagem que pude compor com as informações que coletei sobre ele, de muitas pessoas. Isto porque, como crítica, vejo a obra em si, em suas qualidades literárias, que incluem as experiências do escritor, mas que não são o material que busco numa análise literária. Na biografia literária, de outro lado, interessa a vida placentária da obra; portanto, para este tipo de trabalho, precisei do auxílio de muitas das pessoas que o conheceram. E foi extraordinária a disponibilidade de tantos, como a de Ricardo Ramos, Alexandrino Severino, James Amado, José Paulo Paes, Massaud Moisés, Carlos Felipe Moisés, Cyl Gallindo, Leticia **Lins**, Raduan Nassar, etc. Também mantive encontros com colegas, ex-alunos, editores e tradutores dele, aqui nos Estados Unidos, em São Paulo e em Pernambuco. O conjunto aglomerado de informações e opiniões me mostrou um **Osman Lins** em seu lado

A fusão da vida e da obra

Entrevista de Regina Igel
a Julieta de Godoy Ladeira

Anexo D – Notas para o Tradutor

Parte 1/7

AVALOVARA

(Notas para o tradutor)

- Pg. 14 - \mathcal{O} - "Nome" da principal personagem feminina. O sinal funde 2 símbolos: o da Trindade e o do ouro alquímico.
- Pg. 14 - Linha 16 - lancinante. - (Sim. Como um grito.)
- 15 - R-3 (Grande fusão de espaço e tempo neste capítulo. Há, aí, por vezes, um uso impróprio do verbo "ranger".)
- 16 " 5a., de baixo para cima - agora, como advérbio substantivado
- 18 " 25 - rumoroso - Isto mesmo: ela ressoa (como um salão em festa).
- 20 - R-5 (Novamente, vários tempos e lugares.)
- 21 " 25 - Veolorum. (Manter em Latim.)
- 22 - Nascida e Nascida - (Ela é 2 mulheres em uma. Por isto se fala, por ex., em "dois himens".)
- 25 " 9 - tu, Abel, - (Há aqui um desvio do ponto de vista.)
- 26 " 15 - grafita ao grafito - (Grafita: emprega-se p/fabricar lapis; grafito: inscrição nas paredes de antigos monumentos. Manter, se possível, o jogo de palavras.)
- 26 " (fim da pág.) - Castelo Branco etc. - (Essa parte em itálico refere-se a notícias de jornais.)
- 27 - " 1,2,3 e 22,23,24,25 - (Há, inserido no tema R, um diálogo descontínuo entre \mathcal{O} e Abel.)
- 28 " 10 - agulha, agulha - (Agulha: de coser.)
- 29 " 24 - velocípede - (triciclo)(para crianças)
- 34 " 20,21,22 - (Esta mulher é feita de carne e de palavras: é carne e verbo.)
- 35 (Os trechos do tema "R" impressos em itálico e entre aspas, representam trechos do ensaio de Abel sobre o tempo.)
- 38 - 1.^a linha do 2.^o parágrafo - presilhas (ligam as meias à calcinha ou a cinta)
- 39 - 1.^a linha - fios - fios - (Manter sempre essas repetições.)
- 40 - linha 6 - chalé - (Casa ampla e isolada, com alpendres.)
- 47 - (A partir deste ponto, só mencionarei a linha quando me parecer indispensável.) Iólipo - (Nome e ser inventados. Às vezes, grafado com maiúscula inicial.)
- 49 - os limites das limitações - (Isto mesmo. É o super-limite.)
- 50 - guelras negras do mar - (Como se o mar também fosse um peixe.)
- 51 - Enquanto o ouço, ...enquanto... (Sempre as repetições.) os ganchos da virilidade (ganchos. Isto: como de ferro.)
- 52 - entrevejo na cabeça de Roos uma cidade etc. - na cabeça - dentro da cabeça
inhaca (no fim da pág) - é mais forte que mau cheiro
- 53 - o florentino cujos coices - coices - Isto mesmo. Como se fosse um cavalo.
- 55 - anfisbena - é a chamada cobra-de-duas-cabeças
- 56 - baraço - (No sentido de "lço". Não é palavra muito usada em Português.)

Parte 2/7

-2-

FG.

- 57 - linha 3 - arreios - (Usa-se em relação a cavalos. Manter.)
- 58 - jurado de morte (A quem juraram matar; marcado para morrer.)
nas curvas do já, do agora (Substantivados. Construção insólita, em Português.)
Hermelinda e Hermenilda, assim nos chamam. (Isto. Os demais é que as chamam assim.)
macera a cera má - (Jogo de palavras.)
- 59 - tudo como determinado. (Elas falam, aí, de sua condição de personagens de romance. O romancista determinou que elas fossem assim. É o que elas dizem.)
- 60 - e então obedeço, gou nada? (Nada: nascida. É forma arcaica. Aqui, jogo com o homônimo "nada", adverbio.
no olho do meu corpo. (Mantar a imagem. Usa-se como se o corpo possuísse um grande olho invisível e sensível.)
- 61 - umerais, teêtrizes e áulalas, as rêmiges - (partes da plumagem das asas. São palavras raras.)
- 62 - possível (última palavra da página) - É o seguinte: Natividade não teve filhos. São todos imaginários.
- 63 - bilros (de madeira). (Servem p/fazer renda.)
Sobe a menina os degraus do alpendre, etc. - (É Natividade, menina.)
- 67 - Tomo o seio entre as mãos, etc. - (Aí, a personagem se separa das coisas.)
- 68 - cisterna - (um poço amplo)
dobra a risada-(ri ainda mais)
chepejar (está errado: o nome é chapejar) -
Verá com quem. (Elipse. Verá com quem (vai haver-se).
nos cornos das trevas - nos chifres das trevas
- 69 - no olho da goiaba (termo chulo: no ânus)
Formiga sabe que roça come. (Popular. As pessoas sabem com quem lidam. Conhecem quem é dominável e quem é resistente.)
- 73 - dissecados aqui com instrumentos pouco agudos. (São os instrumentos do Autor, sua frase, sua capacidade.)
com um pó que as transfigura. (um pó de ouro, uma luz, um fulgor)
- 76 - Detemo-nos. Seu rosto, etc. (É a Ronda da Noite, de Rembrandt, que surge e atravessa-os.)
- 77 -, no fim da página: "um quem, um que ou um ninguém" etc. (Substantivados. Construção insolita, em Português.)
- 78 - ouvir passos mortos afastando-se. Os passos da Leve! (A rigor: passos leves afastando-se. Os passos da Morte! - A permuta parece-me mais sugestiva.)
- 79 - zelação - (sinônimo de estrela cadente)
- 80 - Em meu corpo invadido, que governo ainda? (que domino ainda?)
- 81 -, parágrafo final; ir e voar, veia e impulso, cão e látigo, centro e espera - (Há um parentesco secreto nesses pares de palavras: ir e vir; veia e pulso; cão e late; centro e esfera. O 2º termo é sempre deformado, guardando certa afinidade com o 1º.
Tenderna - Lanstoso - Emarame - (palavras inventadas.)
- 82 e segs - Quase ao pé do cais em T, etc. (Peço o maior cuidado nesta cena do cais. Por ser minuciosa, beira a obscuridade.)

Parte 3/7

- 85 - mariposa aquerônica - espécie de mariposa, tem uma caveira desenhada nas asas
- 86 - palavras na altura - nuvens na altura - (manter a rima)
- 89 - vinhático - (madeira de qualidade; não é indispensável traduzir)
- 90 - almargem - (limite. As 2 velhas têm um vocabulário mais ou menos arcaico.)
mãos de cortiça (manter a expressão)
- 91 - Enússia - (Acho que não existe o lugar. Não me lembro.)
- 92 - Roos, essa cidades (voluntária a falta de concordância. Manter, se possível.)
- 93 - vida, ave, yva, sonho, hoje, ver (Todas essas palavras têm letras ou sílabas da palavra vinho. Na tradução, as palavras podem ser outras, mas dentro do mesmo campo de sugestões.)
- 98 - birrefringência - triclínico, rômboico (vocabulário especializado)
- 100 - e o abrigo de espáduas - (isto é: o fichu muda de espáduas)
- 101 - lavadeira (Muita atenção: pequeno pássaro brasileiro, branco, de asas escuras. Não confundir com lavadeira.)
papa-campinas, xeúnas, ós, etc. (Sílabas misturadas de nomes de pássaros; podem ser outros os pássaros, conhecidos no país do tradutor)
- 102 - a dextra (a mão direita) - beneplácito (no sentido de "juízo")
malfeitos (coisas mal feitas. É termo arcaico).
frol (flor, termo arcaico)
Atenção aí para o trecho com claros, que procura representar o album roído das traças. Mas, os cortes não estão feitos ao acaso: buscam certo efeito poético, como em "chapeus de (p)al(ha) vestidos de mar(u)jo"
- 107, 3º parágrafo - Motivo dissonante (o motivo dissonante é a velha)
- 109, 1ª linha - e nunca mais, sabemos, nunca mais. (A frase, inconclusa, é cortada aqui)
O caos, ... agita vagamente o caos um imprevisto. (Manter o anacoluto, para dar uma idéia de agitação.)
- 112 - a minha carga de animal. (o que eu tenho em mim de animal) (manter, se possível, a imagem)
- 115 - galernos - (ventos aprazíveis; refere-se ao lado feminino de C.)
seios grados (o adjetivo se usa, em Português, por ex., na expressão pessoas gradas (importantes))
- 116 - terral (vento que sopra da terra para o mar)
oitões (diz-se das paredes laterais)
(Na parte final da página, há vários termos especializados de Arquitetura.)
- 117 - (Aparece aí, pela 1ª vez, o "gato com cabeça de macaco noturno" ou gataco, "personagem" do livro.)
- 122 - dois pesqueiros, barcos (barcos pesqueiros; a inversão, se possível, deverá ser mantida)
- 124 - (A palavra peixe surge no fim de 9 períodos, intencionalmente. "Peixe" é o motivo básico da cena. Manter.)
- 125 - contrário rumo em se dirige agora, (A ordem correta é: agora se dirige-se em rumo contrário. Está assim para sugerir a volta. Estudar a manutenção desse efeito.)

Parte 4/7

-4-

- 129 - Colhe-se realmente entre canções quando em pranto jogamos as sementes? (Alusão ao salmo "In Convertendo Dominus".
carteira - (escrivaninha)
Cara de Calo (calo: esse endurecimento do tecido que surge às vezes nos pés)
dado a volta nos espelhos (dado a volta: experimentado, conhecido)
- 130 - Ascendente - fora da casa - Descendente - Legislador (Termos astrológicos.)
zona - (bas fond)
- 134, in fine - A máquina, a máquina... - (Insistir nas repetições)
- 136 - Adverte a música etc. (Separar-se, em todo o parágrafo, significante e significado.)
- 138 - descarga (autoclismo)
- 139 - dispõe o instante. (O instante não determina o que vai suceder em seguida. Tudo é imprevisível.)
tainha - (peixe brasileiro de água doce)
- 141 - friável (que se fragmenta facilmente)
- 144 - catraias (af, prostitutas de última classe)
no oco do mundo (ausente, sem que se saiba por onde anda)
- 146 - ovos (testículos, termo chulo)
- 148 - é o inverso que me veda (é o contrário que me impede)
- 151 - caítitus (espécie de porco do mato)
- 153 - Esta visão perante (Diante desta visão - a minha construção, af, é muito pessoal)
o lago Varese, para ela, nunca, não foi sonhado e anônimo.
(Sintaxe não usual. Buscar, por favor, construção equivalente.)
- 156 - passam a Gorda (possuem a Gorda (chulo)
- 158 - Assim, pois etc. (Todo este parágrafo não tem muita lógica. Procura imitar uma afinação de instrumento, antes de ser usado.)
Prestar atenção: Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude.
(ra, re, ri, ro, ru) Rude Roderico, ris do redingote da rã? (ru, ro, ri, re, ra) (Manter. Imita, grosseiramente, as notas: do-re-mi etc.) Tom e som. (Usar duas palavras curtas, com significado assim, equivalente, e que rimem.)
- 159 - Alcatruz (Vaso de barro. Alcatruzar, curiosamente, significa: curvar-se e por velhice.)
A sentença de que, insciente, ... (Ceçília está condenada a morrer. Abel, de certo modo, será a causa.)
- 163 - o olho mágico (dispositivo dos rádios da época; facilitavam a sintonia)
verdadeiramente (não existe o advérbio)
empena o seu destino (enverga, dobra, inutiliza)
- 164 - da Marquez de Ytu (da rua Marquez de Ytu)
olhos-de-boi (claraboias)
- 167 - que nem eu conheço, que não conheço melhor etc. (Cuidado. Trecho de compreensão meio difícil.)
- 170 - à uma o rosto e o punho (a expressão está nos clássicos do séc. XVI: de uma vez)

Parte 5/7

-5-

- 171 - cassacos - trabalhadores inferiores do campo
172 - pontos vulneráveis e são muitos. (e, no lugar de que)
173 - jambos (frutos róseos, de polpa branca e macia)
dão com os burros nágua - (fracassam)
Academia (lugar onde dançam taxi-girls)
177 - gataco (fusão de gato e macaco)
182 - manhã, radiosa, manhã, (assim mesmo, provocando um efeito de
estranhamento na frase banal)
mareada (o brilho perdido, oxidada)
183 - cachaço (nuca)
cruviana (frio intenso; é regionalismo)
188 - nesses aís (isso mesmo; tentar reproduzir)
Onivejo (neologismo: vejo de uma vez)
191 - Praça do Arsenal da Marinha (traduzir)
192 - doenças do mundo (doenças venéreas)
enfeltar o maracá (embelezar as coisas)
Tire o cavalo da chuva. (Perca a espermaça.)
196 - vigília tão semelhante (é a vigília que é semelhante)
198 - (Se a pontuação desta página estivesse no lugar, seria uma
redação normal. A pontuação arbitrária procura ajudar
a impressão de simultaneidade.)
200 - serpente - Ira (traduzir o nome: Ira, Raiva)
200, antepenúltima linha: * contra, (manter a palavra assim, isolada)
201 - Ira (traduzir)
espreita serpente (substantivo "serpente" usado como advérbio)
203 - Que me atormenta? são estas crianças? as duas? Se: devo per-
guntar a minha mãe. (Ordem direta: Devo perguntar a minha mãe
se as duas crianças que me atormentam são estas. - Manter,
dentro do possível, a ordem como está.)
Hernidom. (Nome inventado.)
205 - bolsim - (bolsinho)
meu Deuso (masculino arbitrário e um tanto cômico de Deus)
saúde ... do Passarinho Voou. (Não tem sentido, em Portu-
guês. Fazer o possível para manter a expressão.)
207 - períodos (menstruações)
211 - tamanduás (esse bicho come formigas)
212 - cordões do pastoril (Pastoril: festejo popular. Há o cordão
- ou fila - encarnado e o azul. A Diana, no centro, pertence
aos dois. Veste-se de encarnado e azul.)
214 - rostros (dos pássaros. Não confundir com rostos.)
217 - meteu-lhe o ferro - deflorou-a; é termo chulo)
225 - abraçados. Abrasados, (jogo de palavras)
242 - Eu abro as narinas, etc. (Conservar o ritmo)
247 - é como atravessar um passo, (uma passagem)
250 - A tenderna (nome inventado: v. pág. 81)
252, 1a. linha - que seja uma pressão (está errado; é: pressão)
260, in fine - subvejo a face (neologismo: vejo por baixo)

Parte 6/7

6

- 263 - Tiu? Pio? (Onomatopéias.)
Sorvendo o ar corrompido // trocadilho
Arco rompido // trocadilho
Tespassamo-nos (na penúltima linha). (Está errado; é: trespassa-
mo-nos)
- 264 - ao abrigo de escolhas (Não precisa escolher. Ela é tudo.)
- 266 - paus mandados (emissários subservientes)
- 268 - (Há um trecho muito delicado nesta página, quando fazemos em
"rãos, lonros" etc. Jogo aí com os EPICENOS. Não há em
Português as formas que uso, todas apresentando exatamente
o género contrário ao existente: rã, lontra etc. Brinco com
o problema da inversão dos sexos. Rogo, do tradutor, fazer
o possível para conservar, de algum modo, esse efeito.)
Existam esses grupos de crianças (Assim: no imperativo. Es-
tou determinando que, através da minha palavra, os gru-
pos passem a existir. Não constato que existam. Crio-os
com a palavra.)
- 290 - já estou ourada (tonta)
- 296 - em direção ao onde (advérbio como substantivo)
- 300 - cremona - corinto - alicante etc. - (os nomes de cidades es-
tão desmembrados; manter)
messina bruxlas cônia etc. (pedaços de nomes de cidades: bruxe-
las, messina, colônia etc.; manter
onia omnia (omnia: Latim)
- 306 - Sim. O meu amor por Cecília ... - e transformado (é o amor,
que se transformou)
- 309 - maríias-farinha (espécie de crustáceo, branco e translúcido, frá-
gil)
- 323 - ~~há~~ 6a. linha: língua, (não tem vírgula)
o ainda escuro e não aqui. (Isso mesmo. A expressão é um tanto
obscura.)
4a. linha, de baixo para cima: "move-nos a saltos" ; (está erra-
do; é: "movemo-nos a saltos")
- 351 -, 1a. metade da página: (a sintaxe irregular, aí, imita o traba-
lho das britadeiras)
- 352, in fine - idem
- 353 - corrente cheia, flor no quadro etc. (nomes de rendas)
- 366 - legisladores, ângulos, poder comatoso (vocabulário astrológico)
- 369 - Voassem as aves cósmicas de Humboldt etc. (A construção excên-
trica quer expressar o impossível. Atenção para a expressão
"em bandos e compactos cerrados", sínquise. Eis a ordem nor-
mal: "em bandos compactos e cerrados".
rhroêirh (onomatopéia, buscar correspondência para a mesma)
- 370 - pássaros diários (comuns, ordinários)
- 384 - voam reflexo e muro e curvo o casco urdido etc. (Novamente: ex-
pressar o inexprimível. A força do significado rompendo a
sintaxe.)
- 385 -, a partir do meio da página: "Canários ainda imprecisos novas
rectias" etc. (Parte-se da penumbra - tudo ainda confuso -
para a claridade. Assim, o início desse trecho é um tanto
incompreensível, mas, aos poucos, se ordena. Vemos em cima,
misturadas, muitas das frases que ressurgem a seguir, já
compreensíveis: "canários cruzam o ar, um galo canta matu-
nal, ladra um cachorro" etc. Cuidado.

Parte 7/7

7

- 386 - a figura foi (non sense)
olho sorrelfo (adjetivo inexistente; diz-se sair à sorrelfa,
comer a sorrelfa)
personagem goslalo (idem; diz-se olhar de goslalo) (Esse per-
nagem é construído com referentes sem referência.)
- 393 - Ambos de pé e voltados etc. - (Ambos como que formam aqui um
andrógino, com o que se retoma esse tema.)
Que me falta a nós? (Sim. Somos um e dois.)
- 394 - (Todo o primeiro parágrafo. O tema é a confusão dos sexos.)
- 397 - As imagens decoradas... abandonam as molduras (É isto: vão
corporificar-se na sala.)
- 401, fim do grande parágrafo: o destino ou o azo (o ensejo, a oportu-
nidade (nunca empregado desse modo))
- 401, 5a.linha: "tudo que sou e hei" (no sentido de "posso")
- 403 - tu portagem (portagem: tributo para passar numa ponte, às por-
tas de uma cidade)
cassaco - trabalhador inferior do campo
"Raah!" (Manter. Alusão ao deus RA (o Sol) dos egípcios.)
- 407 - (Aqui, ele descobre no corpo da mulher, definitivamente, as
palavras que existem nela, carne e verbo.)
- 409 - beluosos (pouco usado o termo: cheios de feras)
- 410 - linha 16: "completas" - (hora canônica)
- 411 - delícia dos acende os nossos e nós nos (mais uma vez,
aqui com os espaços em branco, represento o inexprimível)
que maravi (maravilha; não termina a palavra; como se dissesse
em francês: quelle merveille)
- 412 - exicial (ruinosa)
abonaxis (ave escolopácida, também chamada abaúbo, e que late
como cão)

Anexo E – Trechos selecionados

a) Sintaxe intrincada

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“O duplo baque dos caixotes, soturno, acaba de demarcar, assim como a passagem, ao largo, do barco a motor, mais uma unidade da composição que, à semelhança de um texto, ante a nós se organiza e da qual somos parte (pois não seria incompleta e, em certo sentido, perdida, inútil, se aqui não houvesse alguma consequência que, contemplando-a, apreendesse o sentido que contém – ou, ao menos, simula conter – e ao seu modo o traduzisse?)” (R-10, pp. 83-84)</p>	<p>“The somber double thud of the crates has just marked off, the same as the passage of the motorboat in the distance, one more unit of the composition, which, like a text, is being organized before us and of which we are a part (for would it not be incomplete and, in a certain sense, lost, useless, if there were no consciousness here, which, contemplating it, would learn the meaning it contains – or, at least, seems to contain – and in its way translate it?). (R-10, p. 63-64)</p>

b) Repetição de palavras.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“A criança mais alta, lenta, inicia, vinda quem sabe de onde, como um cerimonial, os poucos atos precisos que pouco expressariam em circunstâncias diversas e aqui esplendem com intensidade, iluminando as nossas vidas e o nosso encontro no mundo: curvando-se, abre o cesto onde jazem os peixes. A pescadora retira da água, pela vigésima vez, o anzol sem isca e sem peixe. Agudos grasnidos cortantes pontuam o confuso diálogo entre as meninas (ou pássaros?) e o homem: fulge várias vezes, argêntea, a palavra peixe. A mais nova, solerte, introduz a mão no cesto e devolve ao mar um dos peixes. Brilham nas seis mãos infantis, como facas, os corpos laminados dos</p>	<p>“The tallest child having come from who knows where, as in a ceremony slowly begins the few precise acts that would express little under different circumstances but here glow with intensity, illuminating our lives and our meeting in the world: bending over, she opens the basket with the fish. The fisherwoman, for the twentieth time, pulls in the hook without bait or fish. Sharp, cutting grunts punctuate the confused dialogue between the girls (or birds?) and the man: a word gleams several times, silvery, ‘fish.’ The youngest cunningly inserts her hand into the basket and back to the sea goes a fish. In the six childish hands, flashing like knives, the scaly bodies of the</p>

<p>peixes. Vêm os quatro (as vozes das crianças, agudas e tensas) em direção à velha, obstinada e muda — um peixe. Desconjunta-se o vívido equilíbrio de forças e todo o peso do quadro incide agora sobre uma asa do cais, a direita; mas é em torno da pescadora, do lado oposto e mais perto de nós, que o evento aqui articulado segundo as leis da narrativa e com precisão de todo improvável (uma vida inteira pode decorrer sem este encontro prodigioso e legível de alguns fragmentos à deriva na explosão do mundo, tão raro — sabemos, com nostalgia e júbilo — que ninguém o conhece duas vezes, por mais que viva) vai culminar, simulando coerência e mesmo certo caráter augurai: não há quem leia nas vísceras das aves e dos peixes?</p> <p>As meninas e o homem estão junto à pescadora, mas ☺ e eu sabemos, tão certo como se aguarda, num verso ainda inconcluso, o advento — inevitável — da tônica final, que as meninas de cinzento não surgem em vão; invasoras egressas de outro mundo, precipitam-se de longe (das nuvens?) para arrebatam esses peixes. O casal do Packard (os faróis ainda acesos e mais luminosos na tarde que escurece rápida) aborda o pescador e pede os peixes. As meninas saltam para o carro, que oscila sobre as molas: no interior, sombrio, cintilam os peixes”. (R-12, pp. 119-120, grifo meu)</p>	<p>fish. The four come (the voices of the children, sharp and tense) in the direction of the old woman, obstinate and mute – a fish. The vivid balance of forces becomes disjointed and the whole weight of the picture now falls upon one wing of the dock, the right one; but it is around the fisherwoman, on the other side and closer to us, that the event articulated here according to the laws of narrative and with the precision of all improbables (a whole life can run out with this prodigious meeting, readable from a few fragments drifting in the explosion of the world, so rare – we know, with nostalgia and jubilation – that no one knows it twice, no matter how long he lives) is going to culminate, simulating coherence and even certain prophetic character: aren’t there people who read things in the viscera of birds and fish? The girls and the man are next to the fisherwoman, but ☺ and I know, as certain as in a still-unfinished line of poetry, the advent – inevitable – of the final tonic accent is awaited, that the girls in gray do not come forth in vain; invaders emerging ” (T-9, pp. 123-124)</p>
--	---

c) Unidades de medida.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
----------	----------

<p>“Vou e vou, de Milão a Verona (cento e sessenta quilômetros) quarenta entre Verona e Pádua, entre Pádua e Veneza o duplo disto, duzentos de Veneza a Ravena (...), setenta ou oitenta separando Ravena de Ferrara, mais cento e vinte Ferrara de Florença, oitenta no trajeto Florença a Pisa, de Pisa a Roma: trezentos e tantos, de Roma a Nápoles: duzentos e trinta?, não muito menos de quatrocentos – ou talvez até mais – de Nápoles a Assis e daí a Arezzo, e quatrocentos no lance Arezzo-Milão, sem falar nos oitocentos e vinte e dois que me separam de Roos [...]. Os dois mil quilômetros desse itinerário têm alguma coisa de demência”. (A-17, p. 167-168)</p>	<p>“I go on and on, from Milan to Verona (96 miles), 24 between Verona and Padua, between Padua and Venice twice that, 120 from Venice to Ravenna (...), 42 ou 48 separating Ravenna from Ferrara, 72 more Ferrara from Florence, 48 on the trip from Florence to Pisa, from Pisa to Rome 180 something, from Rome to Naples 140(?), not much less than 240 – or maybe even more – from Naples to Assisi and from there to Arezzo, and 240 on the Arezzo-Milan stretch, not to mention the 444 that separate me from Roos [...]. The 1,200 miles of that itinerary has something demented about it.” (A-17, p. 139)</p>
---	--

d) Listas; sintaxe intrincada.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Olhos nos bairros da periferia, o nariz nas feiras, solta no ar a pele, os pés extraviados, a boca nos cafés, nos bordéis, exangue, o sexo, as orelhas nos mercados e em ônibus que ignoro aonde vão, a população dos subúrbios, suas casas, peixes, legumes, frutas, calamares, as temperaturas e as consistências das coisas, ruas desconhecidas, seguem-me putas fatigadas e pederastas tímidos, vinhos e perguntas, o sexo exangue, manipulado por mulheres que não penetrará, pois assim decidi, para que riam do seu</p>	<p>“Eyes on the peripheral neighborhoods, nose in the marketplaces, skin free in the air, feet wandering, mouth in cafés, brothels, sex listless, ears in stores and buses, I don’t know where they’re going, the suburban population, their houses, fish, vegetables, fruit, squid, the temperature and consistency of things, unknown streets, tired whores and timid pederasts follow me, wines and questions, sex listless, manipulated by women whom it will not penetrate, because that was how I had decided, so they could laugh at their possessor, judge him impotent, someone more</p>

possuidor, julguem-no impotente, alguém mais lastimável do que elas, as vozes, os gritos, os latidos, os dobres”. (A-17, p. 169)	pitiful than they, the voices, the shouts, the barking, the tolling of bells.” (A-17, p. 141)
--	---

e) Sintaxe intrincada; pontuação.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Malmequeres desbotados em um velho pedaço: de jornal o céu da madrugada empalidece (ouço o marpercutindo na amurada) e eu com este homem () nus () os joelhos no assoalho enquanto ele pergunta: repetindo, as, palavras ouvidas de outra boca em outra hora cingindo; com tal força meu pulso; que a mão fica dormente o que será? De nós? e eu respondo e soluço como se na verdade fosse o pranto a única. Resposta viável. Minha avó com sessenta e oito anos com setenta Olavo Hayano e eu o enterro da negra com setenta e cinco o incêndio do prédio em construção em frente ao Martinelli. (Eu.) Visitando meus pais o enterro da negra através da cidade Inácio Gabriel na praça da República um frio entardecer em fins, de junho minha avó, setenta e nove oitenta, outras idades o sol; das onze horas eu; com Inácio nós eu & ele olhando os gansos que deslizam no lago não apenas. Com essas várias idades. Dirigindo-se ao marido a mão direita voltada para mim, não, contra mim, meu avô na sua escrivania amontoada de</p>	<p>“Faded marigolds in an old piece: of newspaper the early morning sky grows pale (I hear the sea beating on the jetty) and I with this man () naked () knees on the floor while he asks: repeating, the, words heard from another time, gripping; my wrist with such force; that my hand goes to sleep what will become? of us? and I answer and sob as if sobbing really were the only. Passable answer. My grandmother sixty-eight years old seventy Olavo Haiano (<i>sic</i>) and I the funeral of the black woman at seventy-five the fire in the building under construction opposite the Martinelli. (I.) Visiting my parents the funeral of the black woman through the city Inácio Gabriel on the Praça da República one cold dusk toward the end, of June my grandmother, seventy-nine eighty, other ages the sun; at eleven o'clock I; with Inácio we I & he watching the geese glide along the lake not just. At those different ages. Turning to the husband the right hand turned toward me, no, against me, my grandfather at his writing desk piled high with writs under the light, of the lamp, he on his deathbed in some drawer or other his dentures, a metal lamp the girl behind him/ occupies the leather chair and looks at the gilt/ labels, of the books, on the</p>

<p>autos sob a luz, do abajur, ele em seu leito de morte numa gaveta qualquer a dentadura, um, abajur de metal a menina às suas costas/ ocupa a poltrona de couro e olha os dísticos/ dourados, dos livros, nas estantes e – no quarto – de Inês mais alta agora que Inês na mão uma tesoura de costura segurando a tesoura pela ponta ofereço-a a Inês num gesto instigador o rosto duro. Uma? Pedra. A serpente mordendo-me as costelas. Nesta sala: deitada no tapete, a perna direita flexionada e a coxa repousando sobre o flanco de Abel: em outra sala, escura, eu ainda, um ser escuro, olhando para as salas contíguas, umas iluminadas, outras não, eu – velha?, matura? –, pensando sombras, agindo. Meu ato: uma sombra”. (O-19, pp. 185-186)</p>	<p>shelves and – in Inês’s room – taller now than Inês in her hand a pair of sewing scissors holding the scissors by the tip I offer them to Inês in an instigating gesture my face hard. A? Stone. The serpent biting me in the ribs. In this parlor: lying on the rug, the right leg bent and the thigh resting on Abel’s flank: in another parlor, dark, still I, a dark being, looking into the rooms next door, some lighted, others not, I – old?, mature? – thinking shadows, acting. My act: a shadow.” (O-19, pp. 155-156)</p>
--	---

f) Diminutivos; nomes; nonsense.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“(…) e sua ternura desmedida, expressa em grau diminutivo, abrange as plantas, móveis, seres inexistentes, parte do seu corpo, seus pertences: ‘Onde está minha blusinha?’; ‘Tome um docinho?’; ‘Guardei no meu bolsim?’; ‘Machucou o seu pezinho?’; ‘Estou com os olhinhos tão cansados!’; ‘Que caminha quente’; ‘Que saudade, meu bem, do Passarinho Voou!’. Sopra-me adulações e hipocorísticos: “Luisinha, você foi feita</p>	<p>“(…) and her measureless tenderness, she expresses herself with diminutive suffixes, applied to plants, furniture, nonexistent beings, parts of her body, belongings: ‘Where’s my blousy?’ ‘Have a sweetsy.’ ‘I put on my pursy.’ ‘Did you hurt your footsy?’ ‘My eyesies are so tired!’ ‘What a warm bedsy.’ ‘How I miss my love, the Bird That Flew the Coop!’ She blows me adulations and pet names: ‘Luisinha, you were made for silks. Look at your little fingers, how straight they are. Such Skin, Lordsy. You’re a Lucky</p>

<p>para sedas. Olhe os seus dedinhos como são macios. Que pele, meu Deus. Você é que tem sorte, Vanju. [...] Prestou atenção no seu avô? Fala a você com carinho! Ele trabalha com as leis. É um homem importante, Naná. Coração de pomba” (O-20, p. 192, grifo meu)</p>	<p>one, Vanju. [...] ‘Did you notice your grandfather? He talks to you with such love! He Works with the law. He’s na importante man, Naná. The heart of a dove”. (O-20, pp. 161-162)</p>
--	---

g) Trecho antológico; a descrição do pássaro.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde-celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. Vejo-as adejando e nada ouço. Ele voa, o pássaro, da mesa para o chão e do chão para cima do relógio, como se fosse oco, um pássaro de ar. Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa-brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar</p>	<p>“Decked with all the colors of a peacock, the Avalovara reminds one of an illuminated manuscript. It is almost possible to read in it. The tail is long and curved, with copper reflections. The wings, six, of a sky-blue green shade when at rest, display on the inner side, when open, circles of many colors laid out with symmetry on a scarlet background. I see them flapping and I hear nothing. It flies, the bird does, from the table to the floor and from the floor to the top of the clock, as if it were hollow, a bird of air. Traced across its breast, purple bands and stripes. From the delicate head, seeming to be decorated with a diadem of small flowers and topped by a kind of tongue, descend long, light-colored feathers, similar to pennants. The rest of the body a brilliant pink. A reddish short beak, slanted eyes. When it flutters, breathless, the motion of the six wings gives off an odor of kapok, and flying doesn’t appear to weigh it down: its whole body is wings.” (O-24, p. 224)</p>

lhe pese: todo o seu corpo é asas”. (O-24, pp. 261-262)	
---	--

h) Listas.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
“Acompanham-nos (e da sua presença estamos penetrados) homens e mulheres do povo: estivadores, caixeiros, engraxates, pescadores, marafonas, lavadeiras, artistas de circo, empregadas domésticas, costureiras, caiadores de paredes, lavadeiras, camelôs, enfermeiras, vendedores de grampos, de pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras, pedreiros, sacristães” (T-16, p. 267)	“We are accompanied by (and we are penetrated by their presence) men and women of the people: stevedores, cashiers, shoeshine boys, fishermen, sluts, washerwomen, street peddlers, nurses, vendors of hairpins, of birds, of pins, kindergarten teachers, stonemasons, sextons.” (T-16, p. 229)

i) Ritmo; aglutinações.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
“Nápoles Ancona Coblença Nantes Burgos. Vamos costeando o Luxemburgo na direção da gare d’Austerlitz, atravessamos o Sena (um cão, nas Tulherias, com dentes fosforescentes, morde a cauda negra) rumo a Saint Lazare. Bilbao Pamplona Liverpool Lyon Dublin Antuérpia Groningen Monte Carlo brindisi ulm lübeck. Os bares fechados – boulevard Saint Michel – os cafês fechados – boulevard Malheserbes – Jardim das Plantas – fechadas as lojas, as agências postais – constança brunswick – mas a cidade desperta – pavianancymilão – move-se aos poucos na névoa da manhã.	“Naples Ancona Coblenz Nantes Burgos. We go along beside the Luxembourg in the direction of the Gare d’Austerlitz, we cross the Seine (a dog, in the Tuileries, bites its black tail with phosphorescent teeth) in the direction of Saint-Lazare. Bilbao Pamplona Liverpool Lyons Dublin Antwerp Groningen Monte Carlo brindisi ulm lübeck. The bars closed – Boulevard Saint-Michel – the cafés closed – Boulevard Malesherbes – Jardin des Plantes – shops closed, post offices – constance brunswick – but the city awake – pavianancymilan – it moves a little in the morning mist. At such an early morning hour, what can the Bois de Vincennes look like? Cre monacor int hali cante granadapalosopor tobor

<p>Que aspecto terá, em hora tão matinal, o Bois de Vincennes? Cre monacor int oali cante granadapalospor tobor deus, um trem do metropolitano no elevado à esquerda da gare d’Austerlitz, os números amarelos e os ponteiros vermelhos do relógio da entrada em Saint Lazare (por que tantos relógios na estação?), carrocinhas com sacos do correio, messna bruxlas cônia oxd plym gena ogunc ul onia omnia voem pulverizem-se”. (A-21, p. 278)</p>	<p>deaux, a suburban train on the elevated tracks to the left of the Gare d’Austerlitz, the yellow numbers and the red hands of the clock at the entrance on Saint-Lazare (why so many clocks in the station?), pushcarts with mail sacks, messna brussels cogne oxd plym gena ogunc ul onia omnia let them fly and fall to dust.” (A-21, p. 239)</p>
---	---

j) Palavras de baixo calão; gírias.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Putá que pariu. (...) Mundo filho-da-puta. (...) Rodeia um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos. (...) A vida: merda e breu. (...) Futuro e sonho, certeza e segurança, projetos engendrados na insciência, fodam-se. (...) Porra! Santas velhas, de chifres nos peitos, os brancos pentelhos negreando de chatos, trepam com jumentos, com bodes, urrando orações negras. As pastoras, enrugadas, sujas, batem pandeiros feitos com couro de colhões, as bocas arrolhadas com caralhos. Destino puto e amargo. (...) Sugue outra vez o mundo a imensa boceta que o pariu. (...) Levanto-me, olho em redor, vejo-me só. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago,</p>	<p>“Whorish. (...) Whoreborn world. (...) The Earth is surrounded by a stinking breath of farts, from bursting, filthy assholes. (...) Life: shit and pitch. (...) Future and dream, certainty and assurance, projects engendered in ignorance, can go fuck themselves. (...) Shit! Old saints with horns on their breasts, their white cunt hairs black with crabs, screw with donkeys, with goats, howling black prayers. The <i>pastoras</i>, wrinkled, dirty, beat tambourines made from the skin of balls, their mouths corked with pricks. Whorish and bitter fate. (...) Suck, world, suck the immense cunt that bore you again. (...) I get up, I look around, I see myself alone. Then I stay on all fours, I put my forehead to the ground, I sink my fingers into the edges of my behind, and I roar, I shit, I roar, I shout at the world, whore, weeping, whorish life, I talk through my tail, I</p>

<p>brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras” (T-17, p. 291)</p>	<p>blaspheme through my tail, between the teeth of my asshole that eats earth, I shit on the ground with my mouth, all of me is transformed in the sewer of words, shitting dead words, the shell of words, inside the dead girl, I can’t even recognize them myself, strange, talking is nothing and no one hears me anymore, I don’t hear myself, no one anymore, no one. The sea beats on the rocks.” (T-17, pp. 250-251)</p>
---	--

k) Feriado nacional.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Todos os anos, ao longo de mais de trinta anos, no dia 2 de novembro, às três horas da tarde, sai sem dizer para onde, compra um ramo de margaridas, entra no primeiro cemitério, procura um túmulo – seja de quem for – abandonado, deposita as flores, reza para um nome, imagina uma afeição, chora em silêncio”. (R-19, pp. 316-317)</p>	<p>“Every year for more than thirty years, on November 2nd, at three o’clock, without saying where she is going, she buys a bouquet of daisies, goes into the first cemetery, looks for a grave – no matter whose – that is abandoned, places the flowers on it, prays for a name, imagines na affection, weeps in silence.” (R-19, p. 273)</p>

l) Metonímia

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Artistas aparecem, gente de outros países, alguns com sandálias havaianas, por trás dos vestiários bale uma cabra, aproximam-se da morta os pobres domadores e acrobatas estrangeiros, mas os carros dão a volta e partem, acelerando” (R-19, p. 317)</p>	<p>“Performers appear, people from other countries, some wearing Hawaiian sandals, behind the dressing rooms a goat bleats, the poor animal tamers and foreign acrobats approach the dead woman, but the cars turn and leave, accelerating.” (R-19, p. 274)</p>

m) Aliterações.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p><i>“Filtram-se, através do Filho, Ele (quem?) e o seu Tempo. Tudo Ele pode e não pode descrever-se. Tentasse e a descrição tudo romperia, transcenderia tudo, tudo esmagaria e a duração dos reinos não comportaria o seu discurso, chamas estourando e mordendo-se, rolando sobre as coisas, nós um reflexo atravessado e apagado por velozes pássaros vermelhos, reflexo no muro, voam reflexo e muro e curvo o casco urdido rãorrerrão o verbo contorcido do hic cede a sintaxe velho barril aros quebrados”</i> (R-22, p. 355, grifo meu)</p>	<p><i>“They filter in, through the Son, He (who?) and his Time. Everything about him can and cannot be described. To attempt description would break everything, transcend everything, everything would be crushed and the duration of kingdoms would not suffer his discourse, flames exploding and biting themselves, rolling over things, we a reflection passed through and extinguished by swift red birds, a reflection on the wall, reflection and wall and curve fly the plotted shell reowereow the twisted word hic gives way to old syntax barrel broken hoops.”</i> (R-22, p. 309)</p>

n) Sintaxe intrincada; ritmo de ofego.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Canários ainda imprecisos novas réstias cruzam o ar ladra o chão matinal o Sol multiplicado um galo refletindo-se nas casas sob pedras um cachorro breve muitas estrelas ressurgem chão e casas perdem a intensidade esvai-se com o retorno do Sol árvore da noite novas réstias curvas – o Sol multiplicado – refletem-se nas pedras sob a árvore, canários cruzam o ar, um galo canta matinal, ladra um cachorro e chão e casas, ainda imprecisos, ressurgem da noite breve, muitas estrelas perdem a intensidade, esvai-se com o retorno do Sol, crescente ainda fino, o núcleo central da mancha escura ao longo da divisa, na</p>	<p>“Canaries still imprecise new beams of light cross the air the morning ground barks the Suns multiplied a cock reflected on the houses crows under stones a brief hound many stars resurge ground and houses lose their intensity dissolve with the return of the Sun tree of night new curved beams – the Sun multiplied – are reflected on the stones under the tree, canaries cross the air, a cock crows morningly, a hound barks, and ground and houses, still imprecise, rise up again out of the brief night, many stars lose their intensity, dissolve with the return of the Sun, crescent still thin, the central nucleus of the dark stain along the boundary, on the pasture hill peopled with flocks, of rams and stunned oxen, the herons put out their wings, I hear indistinguishable</p>

<p>coxilha povoada de rebanhos, de carneiros e de bois atordados, as garças afastam as asas, ouço vozes indistintas de adultos e meninos vindas das ruas próximas ou dos corpos de ☉, mariposas feridas pela passagem da pesada ave do eclipse e pela volta do Sol debatem-se no calçamento e no ar em redor dos corpos de ☉, do corpo tangível e do corpo que, oculto como o céu das profusas imagens, números, letras e riscos, contempla-me de dentro de si mesma” (R-22, pp. 355-356)</p>	<p>voices of adults and children coming from nearby streets or from the bodies of ☉, moths wounded by the passage of the heavy bird of the eclipse and by the return of the Sun struggle on the pavement and in the air around the bodies of ☉, the tangible body and the body that, hidden like the sky of profuse images, numbers, letters, and marks, contemplates me from within herself.” (R-22, pp. 309-310)</p>
---	--

o) Ritmo; sintaxe intrincada.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“O temporal armado a janela aberta sombreando a sala passar dos carros ganido das buzinas teus cabelos enlaçados nos ramos do tapete parecem haver crescido o Portador comprime as orelhas com as mãos abre a porta desce pela escada o vazio em torno dele os dois carneiros sobem no sofá a marcha dos ponteiros quatro e cinquenta e quatro a marcha do mecanismo de som o raio a explosão outra explosão outra explosão pausa breve o estrondo e ainda outra explosão vibram as folhas de vidro nos caixilhos tua beleza um rugido no teu rosto a serra mecânica descargas hidráulicas bater de porta as exclamações os beijos a vertigem o rumor no teu sexo de laranjas sugadas ou espremidas abre-se</p>	<p>“The storm forming at the open window darkening the living room cars passing croaking of horns your hair wrapped around the branches in the rug seem to have grown the Bearer presses his ears with his hands opens the door goes down the stairs the emptiness around him and the two rams climb up onto the couch the march of the hands on the clock four-fifty-four the march of the sound mechanism the flash the explosion another explosion another explosion brief pause the thunder and still another explosion vibrate the panes of glass in the window casements your beauty a roar on your face the mechanical saw hydraulic blows slamming of a door exclamations kisses dizziness the sound of your sex of oranges sucked or squeezed the door of the Chrysler opens the shapes of the portraits interposed between us</p>

a porta do Chrysler os vultos dos retratos interpostos entre nós e as paredes seu odor naftalina madressilva pó vagos borrrões amarelos nos chapéus ano 1910 nos véus nas rendas nas botinas um clarão na sala seus espectros lívidos vem a chuva grossa respingos soprados pelo vento molham o chão ela alteia as ancas bate no meu dorso implora morde-me a boca.

O livor dos relâmpagos movimentos das paredes e das sombras os rostos espantados das figuras que povoam a sala vivas as mesmas das fotografias o movimento triturante expande-se e amplia-se o ventre contraído ondear das ilhargas e das nádegas mais alto no meu sexo o anel o outro sexo o sexo escondido solerte e constritor escavo força e poder da minha insígnia escavo fundo firme e fundo quanto posso busco um centro um alvo um portão sou esta insígnia e busco seus cabelos agitados no meu braço direito e minha mão esquerda firme sobre o punho uma travessa arrastando-a para mim acunhando-a um golpe sua cabeça a de um ser torturado e rumores de asas de voos próximos na cabeleira revolta trançada cheia de nó sibila a sua língua como um rabo de lagarto (a língua sibilante móvel dupla insaciável, a língua sopradora veludosa quente ágil cheiro de verniz sabor de amêndoas cheiro de manhãs sabor de cuspe cheiro de barricadas sabor de

and the walls their naphthalene mint dust smell vague yellow spots on the 1910 hats on the veils on the lace on the boots a flash in the room their pale specters coming in a cloudburst drops blown by the wind wet the floor she raises her haunches pounds on my back imploring bites my mouth.

The discoloration of the lightning flashes movements of the walls and the shadows the frightened faces of the figure that people the living room alive the same as those in the photographs the slashing movement expands and the contracted stomach broadens a waving of the flanks and the buttocks higher in my sex the ring the other sex the sex shrewdly hidden and constrictive I dig force and power from my insignia I dig deep firm and deep as much as I can I look for a center a target a gate I am this insignia and I look for her agitated hair on my right arm and my left hand firm on the handle a passageway dragging it to me protecting it from a blow her head that of a tortured being and sounds of wings of flights near in her disheveled hair braided with knots her tongue kisses like a lizzard's tail (the sibilant mobile double insatiable tongue, the blowing velvety tongue hot agile smell of varnish taste of almonds smell of mornings taste of spittle smell of kegs taste of bread smell of burnt cloth taste of milk the tongue: dances in my mouth) I dig in search of the central "Raah!" the Bearer the rain the smell of horse sidewalks invaded mud-colored water and in the room the children of the portraits ruffs sailor sepia the laced dresses silk bows at hip level **your portage your**

<p>pão cheiro de pano queimado sabor de leite a língua: dança na minha boca) escavo em busca do centro “Raah!” o Portador a chuva o odor de cavalo calçadas invadidas água cor de barro e na sala as crianças dos retratos golos marujo sépia os vestidos rendados laços de seda à altura dos quadris tu portagem tu pórtico tu porto eis que finda a travessia e as palavras me invadem a princípio em tumulto irrompem em mim horda ríspida e silente irrompem em mim e minha carne conhece-as conhece e sofre a presença desses insetos de mica lâmina veloz do relâmpago correm entre nós as palavras e com elas o caos a balbúrdia a barafunda os carneiros mochos fitas rubras guizos os carneiros entre os viçosos girassóis que pendem pétalas ouro a chuva estronda pesada” (E-16, pp. 371-372)</p>	<p>portico your port behold the crossing is over and words invade me at first in a tumult a harsh and silent horde breaks out in me and my flesh knows it knows and suffers the presence of those mica-sheet insects quick blade of lightning the words run between us and with them chaos confusion clamor the dehorned rams ruddy ribbons bells the rams among the blooming sunflowers that hang petals gold the rain roars heavily.” (E-16, pp. 323-324)</p>
---	--

p) Ritmo; jogo de palavras; sintaxe intrincada; metonímia.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Vir e refluxo dos signos Vir e refluxo das vozes mortal combate dos signos as garras as mutilações vejo-a e o ser carnal a que me uno faculta-me o acesso ao seu mistério e algo de difícil e precioso uma realidade segunda contígua à que entorpecidos – o hábito, o hábito – manipulamos eis então seu sentido e sua força ela guarda em si o que nomeia o mundo o surgir o evolver o acabar sua</p>	<p>“Ebbing and flowing of the signs ebbing and flowing of the voices mortal combat of the signs the claws the mutilations I see her and the carnal being to whom I am joined grants me access to her mystery and somewhat difficult and precious a second reality contiguous to the one that clumsily – habit, habit – we manipulate behold then her meaning and her strength she keeps in herself what names the world the rising up the evolving the ending her flesh is also a resting</p>

<p>carne é também uma jazida aí jazem as palavras jazem e dilaceram-se raivosas brutas virulentas ímpeto de pedra atirada no olho (jazem? ou formam-se? ou abrigam-se?) aí são e por isto o corpo que conheço que em mais de um nível e plano conheço e que luxuriante copioso aprazível imita o aprazível copioso luxuriante mundo do jardim com ele quase se confunde (curva roliça do ombro com a marca dos meus dentes) por isto o corpo mas qual dos dois? e acaso não há outros? o corpo o seu é espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável por isto nele é possível contemplar com olho insubmisso o consumado o vigente o esperado o temido pêndulo relógio dois minutos e meio para as cinco suaves rostos de sépia chapéus asas de pássaro cabelos frisados girassóis plastrons bengalas espartilhos girassóis abertos eu te amo amo-te é a ti que eu amo tu a quem amo tu amada mordo meu queixo mordo cada vez mais próximo da boca dentes contra dentes surdo e rouco gemido o anel escondido e além do anel no segredo da carne finas patas de aranha tocam o falo seus tornozelos roçam meus jarretes suas unhas minhas nádegas arrasta-me fundos golpes compassados direção aranhas (cavidade do sovaco, nívea, sombra dos pelos raspados) canta invisível nela em mim por trás dos girassóis ou escondido nas eternas</p>	<p>place there lie words lie and are slashed wrathful brutal virulent the impetus of a stone thrown into the eye (lie? or are formed? or are sheltered?) there they are and that's why the body that I know which on more than one level and plane I know and which luxuriant world of the garden with it almost mingling (fleshy curve of the shoulder with the mark of my teeth) that's why the body but which of the two? and can't there be others perhaps? the body hers is a mirror of the world channel of things arcanum of the namable that's why in it it is possible to contemplate with insubmissive eye the consummated the effective the hoped-for the feared pendulum clock two and a half minutes to five soft sepia faces hats bird wings curled hair sunflowers shirtfronts canes corsets open sunflowers I love you you I love it is you I love whom I love beloved I bite my jaw I bite closer and closer to the mouth teeth against teeth muffled hoarse the moan the hidden ring and beyond the ring in the secret of the flesh thin spider legs touch the phallus its ankles brush the hollows of my knees its nails my buttocks it drags me deep regular blows direction spiders (snowy cavity of armpit , shadow of shaved hair) it sings invisible in her in me behind the sunflowers or hidden in the eternal branches of the rug a bird and slowly she invades me and is in me and shapes that I recognize and love show themselves blended in our bodies presences pulsate pass voices the now runs between banks and we ourselves are there entwined we enunciated or passive of enunciation we and what we witness we and what we both</p>
--	--

<p>ramagens do tapete um pássaro e lenta ela me invade e é em mim e mostram-se em nossos corpos fundidos vultos que reconheço e amo pulsam presenças perpassam vozes corre o agora entre margens e nós próprios lá estamos enlaçados nós enunciados ou passíveis de enunciação nós e o que provocamos nós e o que fabricamos nós e o que perguntamos nós e o que testemunhamos nós e o que ambos deglutimos o que ambos odiamos o que ambos escandimos o que ambos amamos sonhamos desejamos o que ambos” (E-17, pp. 375-376)</p>	<p>swallow what we both hate what we both scan what we both love dream desire what we both.” (E-17, pp. 327-328)</p>
---	--

q) Trecho antológico; ritmo; sintaxe intrincada; aliterações; palavras de baixo calão.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>“Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera, boca e boca (de quem?) coxas braços joelhos bunda orelhas (de quem?) membro garganta bainhas rorantes o prazer formando-se os colhões acesos cabeleiras ais. Relâmpagos arabescos convulsos lento rolar dos trovões estrondos dos trovões carradas de pedrouços entornados sobre lastro de madeira uma explosão atira-os para o ar a sala treme cintilam cristais lustres vidros caixilhos moldura nuvens de chuva</p>	<p>“We cross between each other, we go from me to me I I we I I from me to me, loop and figure eight, mouth and mouth, we cross and are, the sphere circumscribes us and we ourselves a sphere, mouth and mouth (whose?) thighs arms knees ass ears (whose?) member throat dewy vaginas pleasure taking shape burning balls hair ohs. Convulse arabesque lightning slow rolling of thunder thunderous thunder cartloads of heaped stone spilled over wooden ballast an explosion throws them into the air the room trembles crystal chandeliers sparkle panes casements molding clouds of rain whipped buildings lightning rods TV antennas. Cold sepia faces identical positions those of the photographs, deer with dog teeth</p>

açoítadas edifícios para-raios antenas de TV. Frios rostos sépia atitudes idênticas às das fotografias, gamos com dentes de cachorro cobrem em nossos corpos ovelhas com cabeça de leões, grupos juvenis chapéus de palha rendas crianças golas marujo, mariposas verdes e vermelhas, cabelos olhos mãos cor sépia silenciosos grupos enchem a sala uns mais visíveis outros apagados todos concretos tangíveis, os cordeiros passeiam, relâmpagos acendem redondos girassóis entre as figuras de sépia girassóis nos seus peitos e ombros e cabeças, afla na sala pássaro feito de pássaros bico rubro diademas e como ataviado em sedas laços flores o pássaro do júbilo da glória do encontro da misericórdia e seu nome é claro um Sol um dia. O ponteiro dos minutos quase vertical XII as rodas denteadas executam o projeto do obscuro fabricante fascinado pelos carrilhões pela confluência dos fatores pela ordem precisa e vulnerável do universo, veemência do abraço cabelos soltos glândula em V dentes luminosos (nomes de cidades e cidades com peixes aves insetos quadrúpedes nenhuma sombra humana) vem o prazer como um sopro benigno e temível na sua intensidade, eu sob e sobre, dois e um, **sou e somos**, "Raah!", o Portador a chuva ondula com o vento toldos agitando-se calçada úmida avenida Angélica o guarda-

cover in our bodies sheep with lion heads, youthful groups straw hats lacework children ruffs sailor, green and red butterflies, hair eyes hands sepia color silent groups fill the room some more visible others dim all concrete tangible, the lambs stroll, lightning brightens round sunflowers among the sepia figures sunflowers on her breasts and shoulders and heads, in the room a bird made of birds flies reddish beak diadems and as if decorated in silks bows flowers the bird of jubilation of glory of meeting of pity and its name is clear as a Sun a day. The minute hand almost vertical XII the toothed wheels execute the project of the obscure fabricant fascinated by carillons by the confluence of factors by the precise and vulnerable order of the universe, vehemence of the embrace hair loose glans V numerous teeth (names of cities and cities with fish birds insects quadrupeds no human shadow) pleasure comes with a gust that is benign and fearful in its intensity, I under and over, two and one, I am and we are ("Raah!"), the Bearer the rain undulates with the wind awnings flapping damp pavement Avenida Angélica the black umbrella the more distant buildings like muffled sounds lots of water trash in the stream the tormented trees Olavo Hayano the Agent the Key the Emissary, mud on the creaking boots, branches and flowers on the rug, the rain heavier the living room less shadowy tires on the damp asphalt oh Abel dawn me come through the glass wake the birds come dawn me oh (we the tree the square the dark Sun platbands truck the carved sky white moths) rusty pieces squeak in the

chuva negro os prédios mais distantes como apagados ruídos muitas águas detritos na enxurrada as árvores atormentadas. Olavo Hayano o Agente a Chave o Emissário, lama nas botinas rangentes, ramos e flores do tapete, mais pesada a chuva a sala menos sombrosa pneus no asfalto úmido ó Abel amanhece-me atravessa os cristais desperta as aves vem amanhece-me ah (nós a árvore a praça o Sol escuro platibandas caminhão o céu lavrado mariposas brancas) rangem no ar rude peças ferruginosas "Raah!". A deplorável solidão da Cidade, primeiro passo na revelação – não completa, decerto – da sua natureza, embebe-a de melancolia e mesmo os seus pomares agora se afiguram beluosos. Cândido peso dos escrotos aprazível peso doces calcanhares nos meus rins abre-me a vara pródiga une-me a vara pródiga golpeio o chão com as mãos cerradas sucções e gritos ferem-me as unhas morde-me o ombro (ondas fortes contra as pedras dos Milagres flores vermelhas dos flamboyants no quadro da janela e urros de leões rondando os tetos das casas) teu rosto as flores abrindo teu rosto os dias surgindo as alegrias vindo e lanternas secretas revelando na tua face carnal o luminoso rosto de palavras. Olavo Hayano a entrada do edifício azulejo policromo com cena de caçada os cordeiros berregam

unpolished air "Raah!" The deplorable solitude of the City, first step in the revelation – not complete, of course – of its nature, it soaks in that of melancholy and yet its orchards are full of wild beasts now. Innocent weight of scrotums pleasurable weight soft ankles on my back the prodigal staff opens me the prodigal staff unites me I pound on the floor with my fists suction and shouts nails wound me she bites my shoulder (strong waves against the rocks of Milagres red flowers of the flamboyants in the square of the window and roars of lions prowling about the roofs of the houses) your face the flowers opening your face the days rising up the joys coming and secret lanterns revealing in your carnal face the luminous face of words. Olavo Hayano at the entrance to the building polychrome tiles with a hunting scene the lambs bleat terrified and spin Hayano the Conductor the sphere the Garden still impenetrable circumspect rigid figures half devoured by moths theirs mournful odor of flowers and gloves kept in traveling bags (the indistinct colors of the hairs on the flanks loving flesh haughty breasts graceful hips intoxicating fragrance of the pubis the outstanding phallus the proud buttocks of daisies camellias and lilies the wise tongue the excellent double slot) oh body verbal and resonant and proliferating behold that supposing I invade you I am invaded by you the bird of birds frees itself in ever greater and higher circles brushing sheets of steel the sheets spin slowly the bird flies through heavy clouds wounded by lightning a little before

<p>amedrontados e giram Hayano o Conducente a esfera o Jardim ainda impenetrável hirtas figuras circumspectas meio devoradas pelas traças seu flébil odor de flores e de luvas guardadas em malas de viagem (pelos cambiantes dos flancos carne amável airosos peitos coxas venustas fragrância inebriante do púbis o falo insigne as egrégias nádegas de margaridas camélias e açucenas a língua sábia a excelsa fenda dúplice) ah corpo verbal e ressoante e proliferador eis que supondo invadir-te por ti sou invadido libra-se o pássaro de pássaros em círculos maiores e mais altos roçando chapas como de aço as chapas giram devagar voa o pássaro através pesadas nuvens feridas por relâmpagos pouco para as cinco prematuras completas da chuvosa abafada tarde de novembro o guarda-chuva molhado no braço esquerdo do Agente ele ignora o ascensor galga os degraus de mármore lama nas solas. Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canal, contemplo as águas imóveis os palácios brilhantes como quartzo, as colunas muito altas e, de súbito, como se tivesse nas mãos um pássaro de plumagem sedosa e multicolor, e, soprando-a, descobrisse no pássaro um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes, a Cidade, sem nada perder da pompa visível, revela o seu asco, a sua</p>	<p>five premature complete on the rainy oppressed November afternoon the wet umbrella on the left arm of the Agent he ignores the elevator bounds up the marble stairs mud on his soles. I contemplate the City, radiant and insulated, over the cane field, I contemplate the motionless waters, the palaces gleaming like quartz, the extremely high columns and, suddenly, as if I were holding a bird with silky and multicolored plumage in my hands, and, blowing on it, discover the bird a scaly animal, covered with lice, pustules, and worms, the City, without losing anything of its visible pomp, reveals its foulness, its sickness, its evil-doing levels, hidden until now. I turn the vulva toward the ceiling raise it to the dark zenith as if waiting for the trunk of the tree of the world to land on me from on high and forever I cross my feet on Abel's active back and I raise as much as possible the fiery vulva mouth of a howling dog my uterus howls I howl and I open myself open myself and roar thunder love sunflowers I extend my arms in a T the abstruse visitors and their attic smell I keep my member implanted pounded nail blade and hilt I force and don't retreat the lips of the perineum bite the skin of the sack I extend my left hand along her right arm prostrate on the rug the convulsed fingers cross a kind of affliction the almost the apex the limit the animals in us the vines in us the bird of birds the plates of rusty metal a bird takes on plumage in our body and a great black bird a bird not visible over the low clouds flies firmly giving out his battered song song of raw leather cut with a handsaw</p>
--	--

<p>doença, suas camadas malélicas, até aqui dissimuladas. Volvo para o teto a vulva ergo-a para o zênite escuro como à espera de que finquem em mim do alto e para sempre o tronco da árvore do mundo cruzo os pés nos briosos rins de Abel e alteio o mais que posso a vulva em fogo boca de cão uivando uiva o meu útero eu uivo e abro-me abro-me e urro trovão amor girassóis estendo os braços em T os visitantes abstrusos e seu cheiro de sótão conservo o membro implantado prego batido lâmina e cabo força e não recuo os beiços do períneo mordem a pele do saco estendo a mão esquerda ao longo do seu braço direito prostrado no tapete cruzam-se os dedos convulsos espécie de aflição o quase o ápice o limite os animais em nós as lianas em nós o pássaro de pássaros as placas de metal ferruginoso empluma-se um pássaro em nosso corpo e uma grande ave preta uma ave não visível sobre as nuvens baixas voa firme lançando o seu canto estropiado canto de couros grossos cortados com serrote Olavo Hayano nos últimos degraus a arma destravada relâmpago dentes línguas ventres as vulvas latejam cinge-me o anel secreto e no fundo uma língua miúda quente ágil lambe a testa do falo (andando nas pontas dos pés mãos erguidas espáduas para trás o tremido das gorduras) armam-se os martelos do</p>	<p>Olavo Hayano on the last steps the weapon cocked lightning teeth tongues stomachs the vulvas throb the secret ring encircles me and underneath a tiny hot tongue licks the head of the phallus (walking on tiptoe hands raised shoulders back the trembling of the fat) the hammers of the clock prepare the pendulum a sistrum or lute I more and more your body more and more the voice of the great and rebellious multitude and behold our flanks and backs break open crack split and the delight of the lights up our and we us the and all our mouths cry out like and when we think we've finally reached the supreme limit of the clock sings and note after note flows the fractured melody in the machine and we know what few or no one, live what they may . . . oh beauty of your face, sharp and whetted, reigning on a sloping bank, the magic of the City seems to me perilous perfidious infested with stings and not only that, the hammers on the clock strings precisely the strings we go from landing to landing and the City, motionless, moves, approaches slowly, Julius Heckethorn's structure goes along forming the sequence the harmony brings together what was dispersed and we jubilant the vertigo the flight the animals that inhabit us gallop leap and cry out cold and cloudy the beauty of the City, the claws of the Solitary and Soiled (and why this silence?), I want to get loose from the City and I cannot, I shout for help, but who could come to help me, my voice is the voice of a condemned man, mouth against mouth without control we give off shouts and moans</p>
---	--

relógio o pêndulo um sisto ou alaúde **eu mais e mais o teu corpo mais e mais a voz de grande e rebelde multidão e eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abrem-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos de chamas em torno do e todas as nossas bocas clamam como e quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo do canta o relógio e nota após nota flui a melodia fraturada na máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem...** ó formosura do teu rosto, aguda e afiada, reinando numa riba oblíqua, a magia da Cidade me parece perigosa pérfida infestada de ferrões e não só isto, os martelos do relógio ferem precisos as cordas vamos de patamar em patamar e a Cidade, imóvel, move-se, aproxima-se com lentidão, a armação Julius Heckethorn vai formando a sequência a harmonia reúne-se o disperso e nós rejubilados a vertigem o voo galopam saltam e lançam vozes os animais que nos habitam fria e turva a beleza da Cidade, as garras do Só e Soez, e por que este silêncio?, quero arrancar-me à Cidade e não posso, grito um pedido de ajuda, mas quem iria acudir-me, a minha voz é uma voz de condenado, boca contra boca lançamos sem governo gritos e gemidos e palavras cortadas meu amor

and words cut off my love what a marv I you and sheep and dogs entwine in our mouths and gazelles and lions butterflies fly about also in us helianthus flower I ejaculate the testicles whoreborn beauty that of her face bullet on the firing pin the Bearer on the clock the next to the last group of the sequence is missing extreme delight of flesh her right arm open and our fingers locked her fondling feet on the hollows of my knees one of the legs extended more than the other and the free hand putting me pulling me entering me the next to the last group of musical notes is missing the last one sounds and the clock continues its search. Terrified facing the City and like a man who cannot count anymore on his own forces I bellow, a human expression, but the voice is a sequel, a pig shouts for me, I shout with the mouth of a swine, still thinking how wrong I am in seeking that unique City, ostentatious and threatening, and the day darkens and certain of my end I lose the notion of everything. The static figures having fled from the frames turn around with one single movement Olavo Hayano flanked by the sunflowers the umbrella in one hand and in the other the pistol the room dark the tinkling of the bells and the sound of the rain and ☉'s voice which still repeats "Abel, Abel, I love you!" the Fat Woman comes to the porch lifts her aged head and looks at the weather the Yolyp a hole in the world we wait in silence the tender fingers on my face the steel plates come together the bird of birds opens up my whole life is concentrated in the act of searching knowing or not what heavy as lead

que **maravi eu te e** ovelhas e cães se enlaçam em nossas bocas e gazelas e leões revoam mariposas também em nós heliantos florescem ejaculo os testículos beleza **filha-da-puta** a do seu rosto bala na agulha o Portador falha no relógio o penúltimo grupo da sequência delícia extrema da carne aberto o seu braço direito e nossos dedos cruzados seus pés mimosos nos meus jarretes uma das pernas mais estendida que a outra e a mão livre metendo-me puxando-me enfiando-me falha o penúltimo grupo notas musicais soa o último e o relógio continua a sua busca. Aterrado em face da Cidade e como um homem que não pode mais contar com as próprias forças eu berro, uma expressão humana, mas a voz é um cuincho, grita um porco por mim, grito com boca de suíno, pensando ainda quanto erro em buscar essa Cidade única, ostentosa e ameaçadora e o dia escurece e certo do meu fim perco a noção de tudo. As figuras estáticas fugidas das molduras voltam-se a um só movimento Olavo Hayano ladeado pelos girassóis o guarda-chuva num braço e no outro a pistola a sala obscura o tilintar dos guizos o som da chuva e a voz de ♪ que ainda repete "Abel, Abel, eu te amo!" a Gorda vem ao alpendre ergue a cabeça envelhecida olha o tempo o Iólipo um buraco no mundo nós esperamos calados

is lost in the clouds the gleaming bird of ignoble song the Bearer in the right hand death the end the conclusion the bird inside of us flaps its wings of silk and sings with a kind human voice Olavo Hayano his black and white hair his large teeth and devoured gap on one side of his face turns the barrel toward us we see his gesture well and we don't know what it means, we know nothing beyond recognition and beatitude, the ancient figures redolent of flowers and old things kept in drawers their tight coiffures shirtfronts lace hats remain motionless and turned toward the Bearer, he opens the pernicious mouth and several dogs or abonaxis birds bark at once, our pacifying bird sings louder our embrace, a new lightning flash in the room and we hear irate full of irate teeth the barking of the dogs and we cross a border and we join the rug we are woven into the rug I and I banks of a clear murmuring river peopled with fish and voices we and the butterflies we and sunflowers we and the benevolent bird more and more distant barking of dogs a new and luminous silence comes peace comes and nothing touches us, nothing, we walk, happy, entwined, among the animals and plants of the Garden." (N-2, pp. 328-332)

os ternos dedos no meu rosto juntam-se as placas de aço abre-se o pássaro de pássaros toda a minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o quê pesada como chumbo perde-se nas nuvens a fuliginosa ave de canto ignóbil o Portador na mão direita a morte o fim a conclusão o pássaro dentro de nós agita as asas de seda e canta com bondosa voz humana Olavo Hayano o cabelo negro e branco os dentes grandes e vazia devorada uma banda de cara volta para nós o cano vemos bem o seu gesto e não sabemos o que significa, nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude, as figuras antigas e recedentes a flores e a guardados seus bandós plastrons rendas chapéus continuam imóveis e voltadas para o Portador, ele abre a boca exicial e vários cães ou abonaxis latem de uma vez, canta apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre

os animais e plantas do Jardim” (N-2, pp. 376-381).	
---	--

ANEXO F – Lista de Nomes em Avalovara

Dispostos em forma de tabela, a fim de estabelecer melhor visualização, os nomes próprios (que incluem topônimos, logradouros, figura ou local mitológico, personagens históricos, entre outros) foram selecionados com o auxílio do “Glossário dos nomes próprios citados em *Avalovara*”, no livro *A Garganta das Coisas* (2000, p. 245), de Regina Dalcastagnè.

Os termos em destaque (negrito) são explanados no item 3.4 desta dissertação.

ORIGINAL (ref.)	TRADUÇÃO
☺	☺
Abel	Abel
Açores (A-21)	Azores
Adão (T-13)	Adam
[Norte da] África (A-20; R-16)	North Africa
Água Fria (T-12)	Água Fria
[Capitão] Ahab (A-11, A-12, A-17)	Ahab
Aigues-Mortes (A-15)	Aigues-Mortes
Alabama (A-16)	Alabama
[Edwin D.] Aldrin (R-5)	Edwin E. Aldrin, Jr.
Aldo Manucci (A-19)	Aldo Manucci
Alemanha (P-4)	Germany
[Cais da] Alfândega (T-12)	Customhouse Dock
Alfraganus (P-6)	Alfraganus
Aliança Francesa (A-5, A-9, A-19, A-21)	Alliance Française
Alto da Sé (T-17)	Alto da Sé
Amália (O-17)	Amália
Amboise (A-6, A-11, A-17, A-20)	Amboise
[Biblioteca] Ambrosiana (A-16)	Ambrosian Library
América (P-10)	America

Amsterdam (A-1, A-9, A-10, A-12, A-14, A-17)	Amsterdam
Anacreonte (A-6, A-7, A-18)	Anacreon
Anaximandro de Mileto (P-1)	Anaximander of Miletus
Ancona (A-21)	Ancona
Andes (R-19)	Andes
Antônio Callado (T-7)	Antônio Callado
Avenida Angélica (N-2, O-23)	Avenida Angélica
[Vale do] Anhangabaú (R-20, R-22)	Vale do Anhangabaú
Antártida (R-16)	Antarctica
[Praça] Antônio Prado (O-15, O-20)	Praça Antônio Prado
Antuérpia (A-12, A-13, A-21)	Antwerp
[Cais do] Apolo (T-11)	Apolo Docks
[Rua do] Apolo (T-8)	Rua do Apolo
Escola de Aprendizes Marinheiros (T-11)	Naval Cadet School
Arezzo (A-17, A-18)	Arezzo
Argélia (A-15)	Algeria
<i>Aristide et Bobine</i> (A-9)	<i>Aristide et Bobine</i>
[Museu] Armeniano (A-18)	Armenian [Museum]
Arno (A-15, A-17, A-20)	Arno
[Colégio] Arquidiocesano (R-21)	Archdiocesan College
[Praça do] Arsenal da Marinha (T-11)	Marine Arsenal Square
Arsenal Velho (A-11)	Old Arsenal
<i>Arte de Reloxes</i> (P-6)	<i>Art of Clocks</i>
Assis (A-17)	Assisi
Assomo Anônimo (R-20, R-21)	Anonymous Appearance
Atlântico (R-16)	Atlantic
Augusto (T-3, T-8, A-13, A-14)	Augusto
[Gare d'] Austerlitz (A-21)	Gare d'Austerlitz
[Quai d'] Austerlitz (A-13)	Quai d'Austerlitz
Áustria (P-9)	Austria
Avalovara (O-6, O-7, O-10, O-21, O-23, O-24)	Avalovara

Babel (T-13)	Babel
Bagé (R-6)	Bagé
Bahia (R-17)	Bahia
Balzac [ref. Honoré de] (A-19)	Balzac
Banco do Brasil (R-20)	Banco do Brasil
[Ponte das] Bandeiras (R-19)	Bandeiras Bridge
Bank of Boston (R-20)	Bank of Boston
Barros Hayano (E-6)	Barros Hayanos
Basiléia (P-4, P-6, P-9)	Basel
Bathilde (A-21)	Bathilde
Baveno (A-17)	Baveno
Beberibe (T-11)	Beberibe
[Hotel] Beethoven (A-10)	Hotel Beethoven
Beethovenstraat (A-10)	Beethovenstraat
Bélgica (P-10)	Belgium
Bellini [ref. Giovanni] (A-15, A-18)	Giovanni Bellini
Berlim (A-19)	Berlin
Berna (A-21)	Bern
Berthe (A-21)	Berthe
Bertrade (A-21)	Bertrade
Biblioteca Brera (A-15)	Brera library
Biblioteca Marciana (A-19, S-10)	Marciana Library
Biblioteca Municipal (R-5)	Municipal Library
Bilbao (A-21)	Bilbao
Bilia (O-18, O-22, O-23, R-22)	Bilia
[Ponte da] Boa Vista (T-13)	Boa Vista Bridge
<i>Bobine Chez Les Fauves</i> (A-9)	<i>Bobine Chez Les Fauves</i>
[Rua] Bom Jesus (T-12)	Rua Bom Jesus
Bonn (A-12)	Bonn
[Palácio] Borromeu (A-16)	Borromeo Palace
Brasil (P-10, R-6, A-14, T-10)	Brazil
Brasília (A-9, T-10)	Brasília
Bretagne (A-3)	Bretagne

Brindisi (A-21)	Brindisi
Bruges (A-12)	Bruges
Brunswick (A-21)	Brunswick
Bruxelas (A-15)	Brussels
[Ponte] Buarque De Macedo (T-11)	Buarque de Macedo Bridge
Budapest (A-21)	Budapest
<i>Burda</i> (A-17)	<i>Burda</i>
Burgos (A-21)	Burgos
Buttes-Chaumont (A-21)	Buttes-Chaumont
Calais (A-19)	Calais
[Rua das] Calçadas (T-7)	Rua das Calçadas
Califórnia (R-16)	California
Calvário (A-19)	Calvary
Camões [ref. Luís de] (A-6)	Camões
Campo Grande (T-13)	Campo Grande
Campobasso (A-16)	Campobasso
Campra [ref. André] (A-14)	Campra
Capibaribe (T-11)	Capibaribe
Capuleto (A-17)	Capulet
Cara de Calo (T-7)	Callus Face
Caraíbas (R-16)	Caribbean
Carl Orff (O-8, O-15, O-21)	Carl Orff
Carlos Magno (A-14, E-1, P-7)	Charlemagne
Carlos V (P-6)	Charles V
Cartagena (A-21)	Cartagena
Casa Branca (A-2)	White House
Casa das Cabeças Esculpidas (A-11)	House of Sculptured Heads
Casa dos Medidores de Cereais (A-11)	[House] of Grain Measurers
Casa Forte (T-1, T-14)	Casa Forte
Caspar van der Ley (A-10)	Caspar van der Ley
[Praia do] Cassino (R-7, R-13, R-16, R-18, R-20)	Casino Beach
Cassiodoro (P-5)	Cassiodorus

Castelo Branco [ref. Humberto de Alencar] (R-6, R-11, R-18, R-21)	Castelo Branco
<i>Catulli Carmina</i> (O-6)	<i>Catulli Carmina</i>
Catulo (O-21)	Catullus
Ceará (R-17)	Ceará
Cecília	Cecília
Cenira (T-3, T-8, T-11)	Cenira
Centro-Oeste (R-7)	Central West
Cernobbio (A-16)	Cernobbio
Cesarino (T-3, T-8, T-9)	Cesarino
[Viaduto do] Chá (R-22)	Chá Viaduct
Chacon (T-12)	Chacon
Chambord (A-5, A-8, A-13, A-14, A-18, A-20)	Chambord
Chargeurs Réunis (A-21)	Chargeurs réunis
Charles Trenet (A-18)	Charles Trenet
Chartres (A-19, A-21, P-7)	Chartres
Cheuilly (A-5)	Chevilly
Chevalier d'Or (A-10)	Chevalier d'Or
Chiasso (A-17)	Chiasso
Chrysler (R-13, R-18, R-19, R-21, E-13, E-16)	Chrysler
Churchill [ref. Winston] (A-2)	Churchill
Cine Metro (O-21)	Cine Metro
Circo Norte-Americano (R-19)	American Circus
Cité [ref. Île de la] (A-14)	Cité
[Rue du] Cloître Notre-Dame (A-14, A- 20)	Cloître Notre-Dame
Coblença (A-21)	Coblenz
[A] Coisa Única (T-7)	The One and Only
Coliseu (A-21)	Colosseum
Colônia (P-4, P-5)	Cologne
Como (A-17)	Como

[Rua] Conde Da Boa Vista (T-14)	Conde da Boa Vista
Consolação (R-5)	Consolação Church
[Rua da] Consolação (O-24)	Consolação
Constantinopla (A-20)	Constantinople
Constanza (A-21)	Constance
Coque (T-13)	Coque
Corday (O-13)	Cordays
Córdova (P-6)	Córdoba
Cornelis Ketel (A-11)	Cornelis Ketel
[Quai de] Corse (A-14)	Quai de la Corse
<i>Costumes dos Insetos</i> (O-21)	<i>Costumes dos Insetos</i>
Creusa (O-17)	Creusa
Cristina (O-17)	Cristina
Cruz Cabugá (T-11)	Cruz Cabugá
Da Vinci [ref. Leonardo] (A-7, A-8, A-21)	Leonardo Da Vinci
Dáfnis e Cloé (A-20)	<i>Daphnis and Chloë</i>
Dagoberto (T-3, T-8, T-10, T-11, T-15)	Dagoberto
Damião (T-3, T-8, T-9, T-10, T-11)	Damião
Dante Alighieri (R-5, A-7)	Dante Alighieri
Deixa Falar (T-17)	LET SPEAK
Del Nigro (O-13)	Del Nigro
Deolinda Ferro-Velho (T-8)	Deolinda Rusty-Iron
Derby-Tacaruna (T-13)	Derby-Tacaruna
Diana (T-12, T-17)	Diana
<i>Diário Oficial</i> (T-4)	<i>Official Bulletin</i>
[Rua] Direita (T-7)	Rua Direita
Disco de Festo (E-2, E-4)	Phaistos' disk
Dublin (A-21)	Dublin
Dubonnet (A-21)	Dubonnet
[Piazza] Duca d' Aosta (A-16)	Piazza Duca d' Aosta
Dulce (T-11)	Dulce
Dupontparnasse (A-3, A-20)	Dupontparnasse

East Coker (T-6, T-8)	<i>East Coker</i>
Ebro (A-20)	Ebro
Éden (O-14)	Eden
Edwin C. Porter (A-11)	Edwin C. Porter
Egito (P-2, S-10)	Egypt
Eisenhower [ref. Dwight] (A-15)	Eisenhower
Elba (A-20)	Elbe
Eltville (A-4, A-18, A-19, A-20)	Eltville
Emma Ledebör (P-10)	Emma Ledeboer
[Praça do] Entroncamento (T-13)	Praça do Entroncamento
Enússia (A-11)	Enussia
Érard (O-17)	Erard
Ercília (T-3, T-4)	Ercília
Esopo (A-19)	Aesop
Esparta (A-21)	Sparta
Esso (R-9)	Esso
Estevão (A-9, T-3, T-8, T-10)	Estêvão
Estrasburgo (A-4, P-8)	Strasbourg
Étampes (A-5)	Étampes
<i>Etymologiae</i> (P-5)	<i>Etymologies</i>
Eure (A-21)	Eure
Eurílio (A-9, A-13, T-3, T-8, T-10, T-11, T-15)	Eurílio
Europa (P-10, T-8, A-16)	Europe
Ferrara (A-17)	Ferrara
FFSS (A-17)	F.F.S.S.
Florença (A-7, A-17, A-21)	Florence
Floresta Negra (P-6)	Black Forest
França (A-21, P-6, P-10)	France
[Alameda] Franca (O-19)	Alameca Franca
Francisco Julião (T-12)	Francisco Julião
Franz Hals (A-11)	Frans Hals
Frígia (S-6)	Phrygia

Furado-Às-Avessas (R-20)	Upside-down hole
Gambrinus (T-10)	Gambrinus
Gand (A-13)	Ghent
Gargântua (A-8)	Gargantua
Gemini (R-13, R-17, R-19)	Gemini
Gênova (A-21)	Genoa
Geórgia (R-16)	Georgia
Gerasa (A-16)	Gadarene
Gerberto De Aquitânia (P-5, P-6)	Gerbert of Aquitaine
Girolamo Della Robia (A-7)	Girolamo della Robbia
Goethe [ref. Johann Wolfgang von] (A-6, A-14)	Goethe
Gorda (A-6, A-8, A-9, A-13, A-19, T-2, T-3, T-4, T-6, T-7, T-8, T-9, T-10, T-11, T-13, T-15, T-16, T-17, N-2, R-21)	Fat Woman
Graham [ref. George] (P-7)	Graham
Granada (A-4)	Granada
[Praia] Grande (R-3, R-8)	Praia Grande
Green Park (A-19)	Green Park
Groningen (A-21)	Groningen
Guadalquivir (A-20, P-6)	Guadalquivir
[Rua da] Guia (T-11)	Rua da Guia
Guilhermina (P-10)	Wilhelmina
Guimet (A-18)	Guimet
Guy-Mollet (A-15)	Guy Mollet
[Rue] Guynemer (A-13, A-18)	Rue Guynemer
Haia (A-4, P-9, P-10)	The Hague
Halicarnasso (A-21)	Halicarnassus
Hamburgo (A-4)	Hamburg
Hampl (P-5, P-9)	Hampl
Harrison [ref. John] (P-7)	Harrison
Harum-Al-Raschid (P-7)	Haroun al-Rashid
Havre (A-21)	Le Havre

[Charles William] Heckethorn (P-3, P-4, P-8)	Charles W. Heckethorn
[Erika] Haebler/Heckethorn (P-3, P-4)	Erika Haebler
[Heidi] Heckethorn (P-4, P-5, P-9, P-10)	Heidi Heckethorn
Helge Nielsen (A-11)	Helge Nielsen
Hermelinda (T-1, T-4, T-5, T-6, T-7, T-9, T-11, T-12, T-15)	Hermelinda
Hermenilda (vide Hermelinda)	Hermenilda
Hernidom (O-20, O-22)	Hernidom
Hitler [ref. Adolf] (P-9, P-10)	Hitler
Holanda (A-9, P-10, T-13)	Holland
Hölderlin [ref. Friedrich] (T-6)	Hölderlin
Humboldt [Alexandre Von] (R-21)	Humboldt
[Parque] Ibirapuera (R-20, E-11)	Ibirapuera Park
Iena (P-6)	Jena
[Rua do] Imperador (T-13)	Rua do Imperador
<i>In Convertendo Dominus</i> (A-14)	“In Convertendo Dominus”
Inácio Gabriel (O-5, O-8, O-14, O-17, O-19, O-20, O-21, O-22, O-24, R-14)	Inácio Gabriel
Inês (O-17, O-18, O-19, O-20, O-21, O-22, O-24)	Inês
Inglaterra (P-3, P-10)	England
INPS (R-11)	INPS
Instrumental (A-18)	Instrumental
Intra (A-17)	Intra
Iólipo(s) (R-7, R-8, R-13, R-14, R-15, R-16, R-18)	Yolyp(s)
Ipsitilla (O-21)	Ipsitilla
Ira (O-19, O-20, O-23, O-24)	Wrath
Isabel (T-3, T-8, T-10, T-11)	Isabel
Isidoro (P-5)	Isidore
Islândia (A-17)	Iceland
Isola Bella (A-16)	Isola Bella

Itália (A-18, A-19)	Italy
[Place d'] Italie (A-13)	Place d'Italie
Itamarati/Itamaraty (P-10)	Itamarati Palace
Itanhaém (O-23)	Itanhaém
Jaçanã (O-23)	Jaçanã
Jacquemart (P-6)	Jacquemart
Janira (T-3, T-8, T-10, T-15)	Janira
Jano (S-8, S-10, T-15)	Janus
Jean-Baptiste Schwilgué (P-8)	Jean-Baptiste Schwilgué
Jean Bernouilli (P-6)	Jean Bernouilli
Jean de Felains (P-7)	Jean de Felains
João Goulart (T-7)	João Goulart
Joost van Trappen (A-10)	Joost van Trappen
Judas [ref. Iscariotes] (R-22)	Judas
Julie (A-13, A-18, A-21)	Julie
Julius Heckethorn	Julius Heckethorn
[A.] Junghans (P-3)	A. Junghans
Kingsway (A-19)	Kingsway
Kruschev (sic) [ref. Nikita] (A-15)	Khrushchev
La Consigne (A-3)	La Consigne
<i>La Vie des Araignées</i> (O-21)	<i>La Vie des araignées</i>
Lagoa Mirim (R-6)	Lagoa Mirim
Lagoa dos Patos (R-6)	Lagoa dos Patos
Lâmpsaco (S-6, S-10)	Lampsacus
Lausanne (A-2, A-14, A-15, A-17, A-19)	Lausanne
LE MONDE (R-6)	LE MONDE
Léo Ferré (A-18)	Leo Ferré
Leonor (T-3, T-8, T-10, T16, A-13)	Leonor
Liév Nikoláievitch Míchkin (A-13, A-18, A-21)	Lev Nikolayevich Myshkin
Ligas Camponesas (T-10)	Peasant Leagues

Light [ref. companhia de fornecimento de energia elétrica em São Paulo e no Rio de Janeiro] (R-22)	Light Company
Linz (A-21)	Linz
Lisboa (P-10)	Lisbon
Liverpool (A-21)	Liverpool
[Vale do] Loire (A-5, A-7, A-18)	Loire Valley
Londres (A-3, A-11, A-19, A-21, P-10)	London
Loreius (S-5, S-10)	Loreius
Lorenzo de Médici (A-15, A-16)	Lorenzo de' Medici
[Museu do] Louvre (T-13)	Louvre
Lübeck (A-21, P-3)	Lübeck
Lucíola (T-3, T-8, T-10, T-11, T-15)	Lucíola
Luftwaffe (P-9, P-10)	Luftwaffe
Lunden (P-6)	Lunden
Luxemburgo (I) (P-10)	Luxembourg
Luxemburgo (II) [ref. Parque] (A-9, A-18, A-21)	Luxembourg
[Estação da] Luz (R-21)	Light Station
Lyon (A-2, A-21, P-6)	Lyons
[Gare de] Lyon (A-15)	Gare de Lyon
[Praça] Maciel Pinheiro (T-10)	Praça Maciel Pinheiro
MACROPACK-57 (A-9, A-10, A-12)	MACROPACK-57
<i>Madonna col Bambino</i> (A-15)	“Madonna col Bambino”
Maggiore (A-16)	Lake Maggiore
[Boulevard] Malheserbes (A-21)	Boulevard Malheserbes
[Canal da] Mancha (P-3)	Channel
<i>Manual De Astronomia Árabe</i> (P-6)	<i>Manual of Arab Astronomy</i>
Marduque (E-4)	Marduk
Maria Alice (O-17)	María Alice
Marilyn Monroe (T-8, T-14)	Marilyn Monroe
[Rua] Marquês de Olinda (T-10)	Marquês de Olinda
[Rua] Marquez De Ytu (O-17, O-23)	Marquez de Ytu

[Edifício] Martinelli (O-13, O-15, O-16, O-17, O-18, O-19, O-20, R-18, R-19, R-20)	Martinelli Building
Masaccio (A-19)	Masaccio
Mathilde (A-21)	Mathilde
Mauger (A-5)	Mauger
Mauro (T-3, T-9, T-10, T-11, A-13)	Mauro
Mediterrâneo (S-10)	Mediterranean
Melanésia (O-14)	Melanesia
Melville [ref. Herman] (A-11, A-12)	Melville
<i>Memória Sobre o Centro de Oscilação do Pêndulo</i> (P-6)	<i>Notes on the Center of Pendular Oscillation</i>
Meno (A-20)	Main
Menton (A-15)	Menton
[Praça do] Mercado (T-12)	Market Square
[Museu] Mermanno-Westreenianun (P-9)	Mermanno-Westreenianum Museum
México (R-16)	
[Praia dos] Milagres (T-2, T-4, T-6, T-11, T-14, T-15, T-16, T-17, E-12, N-2)	Milagres Beach
Milão (A-15, A-16, A-17)	Milan
Moby Dick (A-17)	Moby Dick
Modesto Francisco Das Chagas Canabarro (T-12, T-17)	Modesto Francisco das Chagas Canabarro
[Parc] Monceau (A-21)	Parc Monceau
Monte Carlo (A-15, A-21)	Monte Carlo
Montparnasse (A-18)	Montparnasse
[Rue] Montparnasse (A-19)	Rue du Montparnasse
Montpellier (A-15)	Montpellier
Mosteiro de São Bento (T-9)	Monastery of São Bento
Mosteiro de São Bento (O-10, O-15)	São Bento/Monastery of São Bento
Mozart [ref. Wolfgang Amadeus] (P-3, P-4, P-5, P-8, P-10)	[Wolfgang Amadeus] Mozart

Municipal [ref. Teatro em São Paulo] (O-13, O-14, O-20)	Municipal Theater
Münster (P-4, P-5, P-9)	Münster
Múrcia (A-21)	Murcia
Museu Britânico (A-19)	British Museum
Museu do Estado (T-7, T-14)	State Museum
Nantes (A-21)	Nantes
Não-Sendo (R-20)	Non-Being
Nápoles (A-17, A-19, A-21)	Naples
NASA (R-19)	Nasa
Natividade (R-5, R-6, R-7, R-8, R-9, R-10, R-13, R-16, R-18, R-19, R-20, R-21, R-22, O-19, O-23)	Natividade
[Piazza] Navona (P-10)	Piazza Navona
Nepal (P-10)	Nepal
Netuno (R-21)	Neptune
Ngo Dinh Diem (A-2)	Ngo Dinh Diem
Nice (A-15)	Nice
Nike-Apache (R-7, R-8, R-18, R-19)	Nike Apache
Nike-Hadac (R-7)	Nike Hadac
Nike-Javelin (R-7, R-13)	Nike Javelin
Nike-Tomahawk (R-5, R-7)	Nike Tomahawk
Nîmes (A-15)	Nîmes
[Rua das] Ninfas (T-14)	Ninfas
Nordeste (A-4, A-7, R-7, T-10)	[Brazil's] Northeast/[of Brazil]
Nordlingen (A-15)	Nordlingen
Norma Bergantini (O-13)	Norma Bergantini
[Avenida] Norte (T-11, T-13)	Avenida Norte
[Estação do] Norte (A-3, A-19, A-20)	Gare du Nord
Notre-Dame (A-14, A-20)	Notre-Dame
Notre-Dame de Champs (A-15)	Nôtre-Dame de Champs
[Pont] Notre-Dame (A-21)	Nôtre-Dame Bridge
Nuremberg (A-21)	Nuremberg

Oceania (O-14)	Oceania
[Rue d'] Odessa (A-18)	Rue d'Odessa
<i>Odisséia</i> (A-19)	Odyssey
Olavo Hayano (O-2, O-3, O-14, O-16, O-18, O-19, O-22, O-23, O-24, R-10, R-16, R-19, R-20, R-21, E-13, E-15, E-16, E17, N-2)	Olavo Hayano
Olinda (T-2, T-4, T-7, T-9, T-14, T-17, A-10)	Olinda
ONU (A-18)	U.N.
Oriente Médio (A-15)	Middle East
Orléans (A-21)	Orléans
Oslo (A-11)	Oslo
[Porta de] Ostende (A-12)	Ostend [gate]
Othon Palace Hotel (R-22)	Othon Palace Hotel
Ovídio (T-15)	Ovid
Oviedo (A-21)	Oviedo
Oxford St. (A-19)	Oxford Street
Packard (R-12)	Packard
[Rua] Padre Inglês (T-14)	Padre Inglês
Pádua (A-17, P-4)	Padua
Palladio [ref. Andrea di Pietro Dalla Gondola] (A-13, A-14)	Palladio
Pamplona (A-21)	Pamplona
Panthéon (A-20)	Panthéon
Paris (A-6, A-10, A-12, A-16, A-17, A-21)	Paris
Paris-Rennes (A-3)	Paris-Rennes
PARTENZA (A-17)	PARTENZA
Pedro II (T-6, T-12, T-17)	Pedro II [Hospital]
Pernambuco (R-17, A-10)	Pernambuco
Peru (P-10, R-19)	Peru
[Retábulo de] Pesaro (A-15)	[altarpiece in] Pesaro

[Le] Petit Suisse (A-18)	Le Petit Suisse
Pieter Pietersz (A-11)	Pieter Pietersz
Pisa (A-17, A-19)	Pisa
[Jardim das] Plantas (A-21)	Jardin des Plantes
Platão (P-2)	Plato
Polônia (P-10)	Poland
[Rua do] Pombal (T-11)	Rua do Pombal
Pompéia (S-5, S-9, S-10)	Pompeii
Portador (E-15, E-16, E-17)	The Bearer
Porte Dorée (A-19)	Porte Dorée
Portugal (P-10)	Portugal
<i>[The] printers of Basle in the XV aand XVIth centuries, their biographies, printed books and devises (P-3)</i>	<i>The Printers of Basel in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Their Biographies, Printed Books, and Devices.</i>
[do] Proconeso (A-20)	Proconnesian
[Rua do] Progresso (T-14)	Progresso
Publius Ubonius (S-5, S-6, S-7, S-10)	Publius Ubonius
[Rua] Quinze (15) De Novembro (O-13)	Rua 15 de Novembro
Racine [ref. Jean] (A-4)	Racine
[Boulevard] Raspail (A-5, A-13, A-14)	Boulevard Raspail
Ravena (A-17, A-21)	Ravenna
Recife (A-5, A-9, A-10, A-13, A-15, A-19, T-1, T-9, T-12, T-15, T-16, T-17, O-20)	Recife
Regina Olga (A-16)	Regina Olga
Regina Palace (A-16)	Regina Palace
Reims (A-4, A-21)	Reims
Reino Unido (P-4)	United kingdom
Rembrandt [ref. Rijn] (A-11)	Rembrandt
[Rue de] Rennes (A-19)	Rue de Rennes
René Coty (A-15)	René Coty
Reno (I) (A-20)	Rhine
Reno (II) (A-21)	Rhine

[Praça da] República (I) (T-11)	Praça da República
[Praça da] República (II) (O-19, O-20)	Praça da República
<i>Revista dos Tribunais</i> (O-20)	law journals
Riefler [ref. Clemens] (P-7)	Riefler
Riga (A-21)	Riga
[Avenida] Rio Branco (T-11)	Avenida Rio Branco
Rio de Janeiro (T-8)	Rio de Janeiro
Rio Grande (R-6, R-7, R-13, R-16, R-21)	Rio Grande
Ródano (I) (A-21)	Rhône
Ródano (II) (A-20)	Rhône
Rodes (A-21)	Rhodes
Roma (A-4, A-17, A-21, O-14, P-10)	Roma
[Anneliese] Roos	[Anneliese] Roos
[Praça] Roosevelt (R-5)	Praça Roosevelt
[São] Roque (T-11)	Saint Rocco
[Rua] Rosa e Silva (T-13, T-16)	Rosa e Silva
Rotterdam (A-21, P-10)	Rotterdam
Ruão (A-21, P-7)	Rouen
Sagres (A-21)	Sagres
[Boulevard] Saint-Jacques (A-13)	[Boulevard] Saint-Jacques
Saint-Lazare (A-21)	Saint-Lazare
[Boulevard] Saint-Michel (A-15, A-21)	[Boulevard] Saint-Michel
Saint-Placide (A-19)	Saint-Placide
Sainte-Chapelle (A-14)	Sainte-Chapelle
[Hotel] Ste. Marie (A-3, A-19, A-20)	Hôtel Sainte-Marie
Salamanca (A-21)	Salamanca
<i>Salão do Automóvel</i> (R-18)	<i>Auto Show</i>
Salerno (A-21)	Salerno
Salomon Mesdach (A-11)	Salomon Mesdach
Salônia (A-21)	Salonika
Salzburgo (A-21)	Salzburg
Samotrácia (A-21)	Samothrace
Santa Casa (O-17, O-18, O-21, O-22)	Charity Hospital

Santa Dorotéia (T-8)	Santa Dorotéia
[Viaduto] Santa Efigênia (R-21)	Santa Efigênia Viaduct
Santa Genoveva (A-21)	Sainte-Geneviève
[cais de] Santa Rita (T-12)	Santa Rita Dock
Santiago de Dondis (P-4)	Santiago de Dondis
Santíssima Trindade (P-5)	Most Holy Trinity
[Hospital de] Santo Amaro (T-11)	Santo Amaro Hospital
[Claustro] Santo Antônio (T-13)	[cloister of] Santo Antônio
[Matriz de] Santo Antônio (T-9)	Mother Church of Santo Antônio
Santo Eustáquio (A-15)	St. Eustace
[Avenida] São João (R-20, R-21, R-22)	Avenida São João
[Rua] São Luís (R-6)	Rua São Luís
[São] Paulo (I) (O-20, R-5, R-6, R-20, R-21)	São Paulo
[São] Paulo (II) (A-19)	St. Paul
São Pedro Dos Clérigos (T-12)	São Pedro dos Clérigos
São Petersburgo (A-13)	St. Petersburg
Saragoça (A-21)	Saragossa
Scania-Vabis (R-17)	Scania-Vabis
Scarlatti [ref. Domenico] (P-8, P-9, P-10)	Scarlatti
Sé (R-19)	Cathedral
[Praça da] Sé (O-13, O-15, R-20)	Praça da Sé
<i>[The] Sea Around Us</i> (O-21)	<i>The Sea Around Us</i>
Sena (A-14, A-20, A-21)	Seine
Ser (R-19, R-20, R-21, R-22)	Being
Sèvres (A-21)	Sèvres
Sicília (A-20)	Sicily
Sídon (A-21)	Sidon
Sierra Maestra (A-18)	Sierra Maestra
Silvestre II (P-5)	Sylvester II
Siracusa (A-21)	Syracuse
Sírio (R-5)	Sirius
Sodoma (A-21)	Sodom

Sodré [ref. Roberto Costa de Abreu] (R-17)	Sodré
Sofia (O-17)	Sofia
[Rua da] Soledade (T-14)	Soledade
Sorrento (A-21)	Sorrento
SOTTOPASSAGIO (A-17)	SOTTOPASSAGIO
Southampton (P-4)	Southampton
Stefania Doratti (O-13)	Stefania Doratti
<i>Stern</i> (A-17)	<i>Stern</i>
Stresa (A-17)	Stresa
Suécia (P-6)	Sweden
Suez (A-6, A-15, A-18)	Suez
Suíça (A-15)	Switzerland
Suzanne Weigel (A-13, A-18, A-21)	Suzanne Weigel
[Fábrica] Tacaruna (T-11)	Tacaruna Factory
Teatro de França (A-18)	Théâtre de France
Tejo (A-20)	Tagus
Telefunken (O-17)	Telefunken
Tesoureiro (T-2, T-3, T-4, T-6, T-7, T-8, T-9, T-10, T-11, T-13, T-14, T-15, T-17, A-9, A-11)	Treasurer
[River] Thames (A-19)	River Thames
Tigre (A-20)	Tiger
Tintoretto [ref. Jacopo] (E-10)	Tintoretto
[Avenida] Tiradentes (R-19)	Avenida Tiradentes
[Mar] Tirrênio (S-10)	Tyrrhenian
Tiziano Verzellio (E-10)	Titian
Toulon (A-15)	Toulon
Troyes (P-6)	Troyes
Tulherias (A-21)	Tuileries
Tyche (S-7, S-10)	Tyche
[Estrada das] Ubaias (T-1, T-4, T-14)	Estrada das Ubaias
Ubatuba (R-5, R-6, R-8, R-9, R-12, R-14, R-20)	Ubatuba

Ulm (A-21)	Ulm
Unicórnio (S-10)	Unicorn
URSS (A-15)	U.S.S.R.
USCITA (A-18)	USCITA
Utrecht (A-18)	Utrecht
[W.] van Valckert (A-11)	W. van Valckert
Van Gogh [ref. Vincent] (A-11)	Van Gogh
Varese (A-16, A-17)	Varese
VARIG (R-19)	“Varig”
Vargas [ref. Getúlio] (T-9, T-12)	Vargas
Vasco da Gama (T-12)	Vasco da Gama
Vaticano (A-15)	Vatican
[rue de] Vaugirard (A-9, A-18)	Rue de Vaugirard
Veneza (A-14, A-17, A-18, A-19, E-10, S-10)	Venice
Vênus (O-14)	Venus
Veolorum (R-5)	Veolorum
Verbania (A-17)	Verbania
Verona (A-16, A-17)	Verona
[A] <i>Viagem e o Rio</i> (R-13)	“The Journey and the River”
Viena (A-21)	Vienna
[Confeitaria] Vienense (O-20)	Viennese [Pastry Shop]
VIETATO (A-17)	VIETATO
[Hotel de] Ville (A-20)	Hôtel de Ville
[Bois de] Vincennes (A-21)	Bois de Vincennes
Vincennes (A-19, A-20)	Vincennes
Virgílio (O-14)	Virgil
Virgílio Marão (P-5)	Vergilius Maro
Vulcano (O-14)	Vulcan
Waterloo (P-6)	Waterloo
Weigel (A-9, A-18, A-21)	Weigel
<i>Werther</i> [ref. <i>Os sofrimentos do jovem</i>] (A-14)	<i>Werther</i>

Westminster (P-6)	Westminster
Wilhelm Bolsche (O-7)	Wilhelm Bolsche
White Label (A-18)	labels from Dewar's
Zarvos (R-6)	Zarvos Building