

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS DA TRADUÇÃO

LAURA SANTOS FOLGUEIRA

***The Obscene Madame D: um levantamento sobre a tradução de A
obscena senhora D, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos***

São Paulo

2017

LAURA SANTOS FOLGUEIRA

***The Obscene Madame D: um levantamento sobre a tradução de A
obscena senhora D, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos***

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução do
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em
Estudos da Tradução.**

Orientadora: Prof. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F664t Folgueira, Laura
The Obscene Madame D: um levantamento sobre a
tradução de A obscena senhora D, de Hilda Hilst, nos
Estados Unidos / Laura Folgueira ; orientador Lenita
Esteves. - São Paulo, 2017.
155 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Hilda Hilst. 2. Tradução. 3. Tradução de
literatura brasileira. I. Esteves, Lenita, orient.
II. Título.

FOLGUEIRA, Laura Santos. ***The Obscene Madame D***: um levantamento sobre a tradução de *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Caroline Ferreira, que não me deixa desistir nem desesperar – e que, nas noites longas de trabalho, revira a casa em busca de livros perdidos.

Aos meus pais, Ivany e Francisco, que nunca duvidaram e me deram tudo de que eu precisava para chegar aqui.

Agradecimentos

À Professora Doutora Lenita Maria Rimoli Esteves, orientadora dedicada sem a qual este trabalho não teria nascido e crescido, pela confiança, pela troca de ideias e por ser uma guia presente.

Aos professores doutores John Milton e Adriana Zavaglia, pela sinceridade, pela disponibilidade e por jogar luz em novos caminhos.

A todos os entrevistados que generosamente compartilharam comigo partes de seu trabalho e de suas vidas e me permitiram chegar às conclusões aqui apresentadas: Rachel Gontijo de Araújo, Stephen Motika, Nathanaël, John Keene, Daniel Fuentes, Adam Morris, Alex Forman, Sal Robinson, Gutemberg Medeiros, Leusa Araújo e Maria Luíza Furia.

A Luisa Destri, presença amiga sempre próxima, que vai na frente e me guia pelas veredas da academia – e que é sempre a primeira a ler tudo o que escrevo.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo mapear a rede de atores envolvida na tradução do livro *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, para o inglês, publicada em 2012 nos Estados Unidos como *The Obscene Madame D*. O corpo do trabalho, entrevistas com cada um desses atores, é analisado à luz da teoria da patronagem de André Lefevre e da teoria ator-rede, originalmente proposta por Bruno Latour e discutida por Héléne Buzelin em relação ao trabalho de tradução e editorial. Um dos aspectos peculiares à publicação aqui estudada é a coedição, também analisada segundo teoria desenvolvida por Héléne Buzelin. Outras traduções de Hilda Hilst para o inglês serão abordadas, criando um panorama da obra da autora nos Estados Unidos. Ao fim, esta pesquisa pretende ter jogado luz no mercado editorial brasileiro e norte-americano no que diz respeito a traduções da literatura brasileira para o inglês e ao trabalho de editoras independentes.

Palavras-chave: Hilda Hilst; tradução de literatura brasileira; literatura brasileira no exterior; teoria ator-rede; coedição; mercado editorial.

Abstract

The aim of this work is to map the network of actors involved in the translation of Hilda Hilst's *A obscena senhora D* into English, which was published in the United States in 2012 under the title *The Obscene Madame D*. The greater part of the work, interviews with each of these actors, is analyzed under André Lefevere's patronage theory and Bruno Latour's actor-network theory, as applied by Hélène Buzelin to translation and publishing. Among the peculiar aspects of this translation is that it was copublished by two publishing houses, and that, too is analyzed according to a theory by Hélène Buzelin. Other translations of Hilda Hilst's works into English will be mentioned, thus creating a panorama of the author's body of work in the United States. In the end, this research aims to have illuminated aspects of the Brazilian and American publishing market when it comes to translation of Brazilian literature into English and the work of independent publishers.

Keywords: Hilda Hilst; translation of Brazilian literature; Brazilian literature abroad; actor-network theory; copublishing; publishing market.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1. Breve histórico das traduções de Hilda Hilst	16
1.1 Hilda Hilst no mundo	16
1.1.1 Hilda Hilst em inglês	22
1.2.1 “O ano de Hilst”	23
1.3 Histórico dos programas de financiamento	26
Capítulo 2. Fundamentação teórica	31
2.1 Patronagem e agentes/atores de tradução	33
2.2 Teoria ator-rede e a pesquisa sobre tradução	38
2.2.1 Teoria ator-rede no contexto dos Estudos da Tradução	42
2.3 Considerações sobre metodologia e a teoria ator-rede	44
Capítulo 3. <i>The Obscene Madame D</i> : conversas com os atores	47
3.1 Entrevista com Stephen Motika	47
3.2 Entrevista com Rachel Gontijo Araújo	54
3.3 Entrevista com Daniel Fuentes	68
3.4 Entrevista com Nathanaël	80
3.5 Entrevista com John Keene	85
Capítulo 4. Compreendendo o mercado de tradução: comentários sobre a rede de atores e a produção de <i>The Obscene Madame D</i>	95
4.1 Sobre o processo de seleção do texto e de recrutamento dos atores	96
1.2 Quem participa das negociações de direitos de tradução?	103
1.3 Interação, negociação e espaços de manobra: a coedição como estratégia para editoras independentes	109
Considerações finais	114
Referências bibliográficas	118
Apêndices: entrevistas com outros atores	126

Introdução

A escritora paulistana Hilda Hilst escreveu mais de 50 obras, entre prosa, poesia, crônica e teatro, durante seus quase 50 anos de produção – entre 1950 (*Presságio*) e 1997 (*Estar sendo. Ter sido*). Trata-se de uma obra vasta, porém consistente – de um projeto ambicioso, segundo o crítico Anatol Rosenfeld, mas que alcançou bons resultados:

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst [...]. (ROSENFELD, 1970)

Tendo-se lançado nos escritos em prosa com *Fluxo-Floema*, em 1970 – ou seja, 20 anos depois de sua estreia como poeta e três depois de sua estreia como dramaturga, que ocorrera em 1967, com *A empresa (a possessa)* e *Rato no muro*¹ –, Hilst produziria dez livros desse gênero. *A obscena senhora D*, de 1982, situa-se na fase mais madura dessa produção, que terminaria em 1997, com *Estar sendo. Ter sido*, e antecede, portanto, a chamada “trilogia pornográfica” de Hilst, iniciada em 1990 com *O caderno rosa de Lori Lamby* (embora, em uma leitura superficial que leva em conta o “obscena” do título, já tenha sido confundida com essa fase da autora, não é obra de teor erótico).

Apresentar o livro pode ser, de saída, um desafio, no qual a compressão do enredo mostra-se determinante. A tentativa de resumir a narrativa de *A obscena senhora D* resulta quase sempre brevíssima e com poucos pilares apoiadores: protagonista, Hillé, tenta lidar com a morte de seu marido, Ehud, e se recolhe ao vão da escada; de dentro de sua casa, tem de lidar com questionamentos sociais de vizinhos, delírios, *flashbacks* e, por fim, a misteriosa aparição de um Menino-Porco.

¹ Toda a produção de teatro de Hilst se concentrou entre 1967 e 1969, totalizando oito textos. Em 2000, a Editora Nankin publicou uma primeira reunião de textos (HILST, 2000). A editora Globo publicou os textos completos apenas depois da morte da autora, em 2008 (HILST, 2008).

A construção desse discurso coloca dificuldades: o texto exige um leitor ativo, uma espécie de leitura que, sem um enredo declarado para ser analisado, procure pelas minúcias da linguagem.² A falta de uma história clara também é apontada por Caio Fernando Abreu em crítica escrita quando da publicação do livro:

A história – se é que há uma história aqui – é simples: após a morte do amante, Hillé, a Senhora D, se recolhe ao vão da escada, "um Nada igual ao teu, repensando misérias, tentando escapar, como tu mesmo, contornando um vazio, lembrando", em direção à própria morte. Numa prosa que se dilata e contrai, às vezes estufada, barroca, repleta de cintilâncias, outras se fazendo navalha, corte seco, a linguagem de Hilda Hilst avança sobre as camisas-de-força da sintaxe para desvendar insuspeitados espaços. O resultado é um texto que, fora de nossa literatura, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, só encontraria paralelo em Joyce ou Samuel Beckett. Mais além: é vivo (ABREU, 1982).³

Mesmo ao tentar resumir a história de forma simples, o crítico precisa recorrer a características da prosa e da linguagem adotadas pela autora, em vez de a fatos narrativos – pois uma sinopse assim seria impossível em uma obra que não tem começo, meio ou fim. É que a personagem principal se constrói, como sugere a letra D – de “derrelição”, abandono –, ao se perder na própria linguagem e, portanto, quase não há fatos narrativos que se prestem a uma sinopse no sentido mais amplamente aceito do termo. Na obra, não importam as ações ou os fatos: trata-se de uma construção em que a trama fica em segundo plano, enquanto o privilégio pertence ao discurso, à linguagem, ao pensamento quase puro. Nas palavras de Alcir Pécora, a literatura de Hilda Hilst em geral é

uma narrativa dramática da experiência pessoal de questões ou dúvidas (...) Por isso mesmo, personagens e histórias (...) são circunstâncias manifestamente secundárias, que apenas existem como atributos incidentais de uma forma de vida intelectual que os ultrapassa (PÉCORA, 2002, p. 12).

² Desenvolvo esse argumento na monografia *Construção da personagem e derrelição na linguagem: A obscena senhora D, de Hilda Hilst*, defendida no programa de especialização em Literatura da PUC-SP (FOLGUEIRA, 2010).

³ A resenha está disponível no primeiro site oficial dedicado a Hilda Hilst, <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>>, porém, não há referência a uma eventual publicação inicial ou original.

Uma compreensão mais clara e imediata do que é *A obscena senhora D* dá-se, portanto, quando se pensa não em estrutura narrativa, mas em questões temáticas e estéticas recorrentes para Hilst. Na opinião do crítico e organizador da obra de Hilst, Alcir Pécora, o livro reúne diversas dessas questões que se repetem tanto na prosa quanto na poesia da autora:

Estão aí, por exemplo, os votos amorosos, sinceros, terrenamente sensuais, as inquietações metafísicas mais sanguíneas e arrebatadas, como as dúvidas teológicas mais rigorosamente inteligentes, nascidas muitas vezes como questões do corpo (...). Estão aí, também, a ironia obscena e visceralmente política, que reduz à evidência chocante a mediocridade do bom-mocismo, a mesquinhez travestida de prudência, a vigilância da vizinhança burra (...). Está aí igualmente o humor negríssimo, que repassa desde o ridículo hilariante e caricato à fantasia mais desvairada (...). Aí, ainda, encontram-se as alusões literárias, vitais; o repertório largo de recursos estilísticos, aplicados com domínio e *licença*, até atingir a ruptura do emprego seguro ou conhecido; o desejo das palavras exatas, surgidas da violência e, por vezes, da violação, da gramática (PÉCORA, 2001, p. 11-12).

Temas como a procura por Deus e pelo Outro e os questionamentos metafísicos e teológicos muitas vezes expressos por meio de declarações de cunho carnal, entre outros, foram abordados por Hilda Hilst em todos os seus livros – e aparecem em *A obscena senhora D* como definidores daquilo que se pode considerar, em retrospecto, os temas essenciais hilstianos. A protagonista, Hillé, por exemplo, não se furta a questionar coisas como “Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado (...)” (HILST, 2001, p. 45) ou afirmar “a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender.” (HILST, 2001, p. 53).

A ideia de que *A obscena senhora D* é a obra seminal de Hilda Hilst tornou-se tão difundida que passou a ser repetida por estudiosos e, agora, por seus tradutores. Em entrevista para esta pesquisa, Adam Morris, tradutor de *Com meus olhos de cão*, explicou que sua intenção primeira era traduzir *A obscena senhora D*: “O primeiro livro [de Hilda Hilst] que todos recomendam é sempre *A obscena senhora D*, então foi com ele que comecei [...]. E, na verdade,

era esse o livro que eu pretendia traduzir”.⁴ Em outro trecho da entrevista, o tradutor diz, ainda, acreditar que há um “consenso de que a *senhora D* é a obra-prima” (MORRIS, 2016).

Ainda que tenha tido boa recepção crítica – como exemplificado, até aqui, pelas opiniões de Pécora, Abreu e Rosenfeld –, Hilda Hilst, em vida, teve dificuldade de ver suas obras aceitas pelo público brasileiro – o reconhecimento mais amplo só veio em torno de 2001, quando seus livros passaram a ser publicados pela editora Globo de forma sistemática e em tiragens maiores do que as de que desfrutou em vida – o primeiro deles a ser reeditado, não por acaso, é *A obscena senhora D*. A autora goza de certo prestígio acadêmico e entre a crítica literária: enquanto na Biblioteca Digital de Teses da Universidade de São Paulo registram-se 68 teses de doutorado e 77 dissertações de mestrado sobre a autora,⁵ no Banco de Teses da Capes há outras 23 produções oriundas de 22 universidades.⁶ Os caminhos encontrados por esses numerosos estudos têm sido diversos; há aqueles que se debruçam sobre a linguagem da escritora, e outros focados no livro específico que abordo nesta dissertação.

Entre essas teses, porém, identificam-se poucas que se detenham sobre as traduções, para quaisquer outras línguas, das obras de Hilda Hilst – um exemplo é a dissertação de mestrado de 2010 de Beatriz Cabral Bastos, na PUC-RJ, *Um corpo a corpo com a poesia: traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes*, uma proposta de tradução de poemas das autoras para a língua inglesa, orientada por Paulo Henriques Britto. A presente pesquisa, por sua vez, não é uma proposta de tradução, mas sim uma investigação sobre os processos e agentes que levaram à tradução de *A obscena senhora D* nos Estados Unidos.

O corpo principal desta pesquisa são as entrevistas com a rede de atores envolvidos na publicação de *A obscena senhora D* – e, acessoriamente, dos

⁴ “The first book out of everyone’s list of recommendations was always *A obscena senhora D*, so that’s where I began. [...] And actually that’s the book I intended to translate.” Daqui em diante, sempre que a tradução for minha, indicarei o trecho original em nota de rodapé. Essa declaração pode ser vista na entrevista com o tradutor, apresentada na íntegra na seção “Apêndices”, ao fim deste trabalho. Nela, ele explica que o motivo para a mudança de título escolhido para a tradução foi que, quando ia começar a tradução, descobriu que os direitos de tradução de *A obscena senhora D* para o inglês já haviam sido comprados.

⁵ Conforme dados disponíveis no site da biblioteca de teses (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2016).

⁶ De acordo com dados do banco de teses da instituição (CAPES, 2016).

outros três livros contratados para publicação naquele país.⁷ Assim, a maior parte dos envolvidos na projeção das obras de Hilda Hilst nos Estados Unidos foi contatada para chegar a um mapeamento das relações e dos processos que levaram à significativa publicação de três livros de prosa da autora em um intervalo de menos de dois anos, de 2012 a 2014 (com mais um previsto para 2016). Essa rede de atores é composta por tradutores, editores e o detentor dos direitos autorais, por brasileiros e por norte-americanos e, ainda, por instituições como a Fundação Biblioteca Nacional, no Brasil, e a Susan Sontag Foundation, nos Estados Unidos.

As entrevistas e os comentários tecidos a partir delas abrem uma cortina que encobre, muitas vezes, o funcionamento do mercado editorial. Este trabalho, portanto, tem entre seus objetivos:

(a) mapear os atores envolvidos na produção da tradução de *The Obscene Madame D* (e, com menor ênfase, de outras obras de Hilda Hilst);

(b) ao entrevistar cada um desses atores, jogar luz no mercado editorial brasileiro e norte-americano no que diz respeito a traduções e ao trabalho de editoras independentes;

(c) partir das entrevistas e da teoria ator-rede e do conceito de patronagem para definir e comentar o contexto que levou à publicação de *The Obscene Madame D*.

Na busca desses objetivos, este trabalho está dividido nas seguintes seções:

Introdução

Esta presente seção, em que se expõem brevemente a autora e o livro que constituem o objeto do trabalho e também os objetivos da pesquisa, explicando sua estrutura.

Capítulo 1. Breve histórico das traduções de Hilda Hilst

⁷ A saber, depois de *The Obscene Madame D* foram publicados *Letters from a Seducer* (tradução de John Keene para *Cartas de um sedutor*, 2014, Nightboat/A Bolha) e *With My Dog Eyes* (tradução de Adam Morris para *Com os meus olhos de cão*, 2014, Melville House). Para 2016, estava previsto o lançamento de *Fluxo-Floema* (ainda sem título em inglês, traduzido por Alex Forman para Nightboat/A Bolha). Esse contexto será abordado mais a fundo no capítulo a seguir e no capítulo 4, “Compreendendo o mercado de tradução: comentários sobre a rede de atores e a produção de *The Obscene Madame D*”.

O primeiro capítulo traz o histórico das traduções de Hilda Hilst em diversas línguas e vários países e um panorama da situação da tradução de suas obras nos Estados Unidos. Contém ainda breve histórico do programa de incentivo à tradução de literatura brasileira conduzido pela Fundação Biblioteca Nacional, sobre o qual se tecem considerações.

Capítulo 2. Fundamentação teórica

Apresenta o conceito de patronagem desenvolvido por André Lefevere – apoiado por outros textos sobre agentes de tradução – e os estudos desenvolvidos por Hélène Buzelin com editoras do Canadá por meio da utilização da teoria ator-rede, de Bruno Latour.

Capítulo 3. The Obscene Madame D: conversas com os atores

Traz as íntegras editadas de todas as entrevistas realizadas com os atores de *The Obscene Madame D*, bem como com os outros tradutores de Hilda Hilst para o inglês. Apresentadas na íntegra, essas declarações serão destrinchadas e comentadas no capítulo seguinte.

Capítulo 4. Compreendendo o mercado de tradução: comentários sobre a rede de atores e a produção de The Obscene Madame D

Usando dados colhidos em todas as entrevistas e tendo a fundamentação teórica dos dois autores mencionados acima como apoio, este capítulo mostra um histórico dos processos e os atores da tradução *The Obscene Madame D*. Discorre, ainda, sobre os aspectos da coedição, também apoiado em estudos realizados por Hélène Buzelin no mercado de Quebec. Aqui, as críticas às traduções de Hilst na mídia entrarão como textos de apoio, quando necessário, para corroborar ou não as declarações e impressões dos atores. Citações das demais entrevistas realizadas também serão incluídas, quando cabível, para fins de contexto e comparação.

Considerações finais

A partir de perguntas colocadas por H el ene Buzelin como essenciais para a an alise de tradu oes baseada na teoria ator-rede, este cap itulo traz os últimos coment arios relevantes e a conclusão da disserta o.

Referências bibliográficas

Apêndices

As entrevistas realizadas com outros atores importantes para fins de contexto serão inclu idas na íntegra ao fim da disserta o, de modo a contribuir para a constru o de um *corpus* de informaçoes.

Capítulo 1. Breve histórico das traduções de Hilda Hilst

1.1 Hilda Hilst no mundo

Como mostrou a introdução, a obra de Hilda Hilst é vasta em títulos editados e em gêneros praticados. Tendo começado a publicar no Brasil em 1950, a autora só foi traduzida pela primeira vez mais de quarenta anos depois.

A obscena senhora D foi uma das primeiras obras hilstianas a serem traduzidas – em 1994, para o francês (antes, haviam sido traduzidos *O caderno rosa de Lori Lamby* para o italiano e *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, também para o francês). Até o fim de 2012 (data da publicação de *The Obscene Madame D*, objeto desta pesquisa), apenas sete títulos da autora, incluindo *L'obscène madame D*, haviam sido traduzidos em sua íntegra e publicados integralmente e em volumes independentes (ou seja, não em coletâneas) em outras línguas – com o predomínio do francês:

- *O caderno rosa de Lori Lamby* [*Il quaderno rosa di Lori Lamby*] – tradução de Adelina Aletti para o italiano em 1992.
- *Contos d'Escárnio. Textos grotescos* [*Contes Sarcastiques - Fragments érotiques*] – tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli para o francês em 1994.
- *A obscena senhora D* e *Com os meus olhos de cão* [*L'obscène madame D suivi de Le Chien*] – tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli para o francês em 1997.
- *Da morte. Odes mínimas* [*De la mort. Odes minimes*] – tradução em edição bilíngue para o francês de Álvaro Faleiros, publicada em coedição Brasil-Montréal, 1998.
- *Cartas de um sedutor* [*Briefe Eines Verführers*] – tradução de Mechthild Blumberg para o alemão em 2000.
- *Rútilo nada* [*Rutilant Néant*] – tradução de Ilda Mendes dos Santos para o francês em 2005.

- *Do amor e Poemas malditos, gozosos e devotos [De l'amour précédé de Poèmes maudits, jouissifs et dévots]* – tradução de Catherine Dumas para o francês em 2005.

Além dessas obras, outros fragmentos foram incluídos em coletâneas e revistas de tradução. Tendo a autora sido incluída primordialmente em coletâneas de outras línguas, muitas delas perdidas ou de difícil acesso, é um desafio determinar qual foi a primeira tradução de um texto de Hilst, mas entrevistas com amigos da autora ajudam a elucidar alguns aspectos.

Segundo a jornalista Maria Luíza Furia (2016), que, em meados dos anos 1980, organizou, a pedido da autora, um arquivo de resenhas, entrevistas e notas da imprensa sobre Hilst, a primeira tradução teria sido para o inglês, em 1974:

[...] posso afirmar quase com certeza que Hilda foi traduzida pela primeira vez em 1974 (eu a conheci pessoalmente apenas em 1985), pois tenho cópia de dois números da *The Antigone Review*, publicação da St. Francis Xavier University, que fica justamente em Antigonish, na Nova Escócia, no Canadá. No número 20 – Winter 1974, há dois poemas de Hilda: o “Memória 16” e o “Passeio 15”, conjuntos de “Trajetória poética do ser”, que integra o livro *Poesia 1959-1967* (Livraria Sal, 1967). Já no número 22 – Summer 1975 da mesma revista, há o texto “Fragmentos de um caderno escatológico-poético (2)”. Nesse meio tempo, publica-se a *Branching Out – Canadian Magazine for Women (March/April 1975)*, na qual, em artigo sobre escritoras brasileiras que tem Lygia Fagundes Telles como fonte, são publicados dois poemas de Hilda Hilst: “Árias pequenas. Para bandolim II” (de *Júbilo, memória noviciado da paixão*) e “Memória 7” (de *Poesia 1959-1967*). Todos esses textos são tradução de Eloah F. Giacomelli, brasileira radicada no Canadá (FURIA, 2016).

Em 1977, outra tradução de Hilda saiu no volume *Brasileiras: voix, écrits du Brésil* – obra em francês na qual Hilda é entrevistada pelas organizadoras, Clélia Pisa e Maryvonne Lepouge-Petorreli, que traduz um fragmento do conto “Agda”. Depois, houve ainda a *Anthologie de la poésie brésilienne* (1998), organizada pela poeta brasileira Renata Pallotini, que traz cinco poemas de HH traduzidos por Isabelle Meyrelles e *Sobre a tua grande face [Sur ta grande face]*, conjunto traduzido por Michel Riaudel em *Pleine Marge: cahiers de littérature*,

d'arts plastiques & de critique (1997). No alemão, Mechthild Blumberg traduziu *Rútilo Nada* [*Funkelndes Nichts*] para a *STiNT – Zeitschrift für Literatur* (2001) e Curt Meyer-Clason traduziu algumas odes selecionadas de *Da morte. Odes mínimas* [*Vom Tod. Minimale Oden*], incluídas em *Modernismo Brasileiro und die brasilianische Lyric der Gegenwart* (1987). Para o inglês, “Agda” (conto incluído em *Kadosh*) foi traduzido com o mesmo título por Elizabeth Lowe em *Love Stories: A Brazilian Collection* (1977) e por Darlene J. Sadlier para a coletânea *One Hundred Years After Tomorrow: Brazilian Women’s Fiction in the Twentieth Century* (1992) e *Rútilo nada* [*Glittering Nothing*], traduzido por David William Foster, foi incluído na coletânea *Urban Voices: Contemporary Short Stories from Brazil* (1999), organizada por Cristina Ferreira Pinto – o mesmo conto fora traduzido para o espanhol por Liza Sabater em 1994 e publicado em volume intitulado *De azur* (1994).

O começo dos anos 2000 trouxe ainda mais traduções, todas incluídas em coletâneas e quase sempre fragmentadas (ou seja, não se tratava de títulos completos). Em “Hilda Hilst hoje” (2006), a pesquisadora Cristiane Grando – que traduziu, ela mesma, quatro poemas de Hilda Hilst para seu pós-doutorado – destaca a profusão de traduções feitas da obra da autora no começo do milênio:

Hilda Hilst tem sido cada dia mais traduzida e publicada. Graças ao Ano do Brasil na França, em 2005, novas traduções ao francês – propostas por Celso Libânio, Catherine Dumas, Espérance Aniesa, Ilda M. dos Santos e Michel Riaudel –⁸ juntam-se a textos traduzidos por Maryvonne Lapouge-Petorelli (*Contes Sarcastiques/Fragments Poétiques* e *L’obscène madame D suivi de Le Chien*, Gallimard) e Michel Riaudel (*Sur ta grande face*, revista *Pleine Marge*, 1997). Traduções do poeta chileno Leo Lobos são divulgadas em países como Chile (texto de Francisco Véjar publicado em *El Mercurio*; textos e poemas traduzidos publicados em jornais e revistas tais como *Rocinante* editada por Iván Quezada; *Carajo* editado por Sergio Ojeda, *Proyecto Patrimonio* editado por Luis Martínez Solorza), Argentina (*El Camarote* editada por Raúl Artola; *Museo Salvaje* editada por Sergio de Matteo), Espanha (*La Siega* editada por Luis Miguel Hermoza M.), Peru (*Ginebra Magnolia* editada por Reinhard Mori), Honduras (*Mundo Cultural Hispano*) e Canadá (*La Cita Trunca* editada por Jorge Etcheverry) (GRANDO, 2006).

⁸ Dentre essas, duas se destacam: a coletânea *La Nouvelle Revue Française* (Gallimard, 2005) e a *Europe Revue Littéraire: Litterature du Brésil* (nov.-dez., 2005).

No início dos anos 2000, Hilda foi também incluída em duas coletâneas de literatura brasileira em língua inglesa: *Oxford Anthology of Brazilian Literature* (Oxford University Press, 2006), onde está o conto “Agda” na mesma tradução de 1977, e a edição 207 da revista literária *The Paris Review* (2005), na qual Julia Powers traduz um poema sem título de *Alcoólicas (Alchologue)*.⁹

À primeira vista, chama a atenção o grande número de traduções para países e idiomas diversos, além da existência de uma tradução para o francês da obra em pauta – cuja produção foi acompanhada pela autora, incluindo correspondências com a tradutora¹⁰ e até uma visita do editor da Gallimard à sua casa, relatada por Hilst em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1999:

CLB [...] Há uma perspectiva de reencontro da sua literatura com o público?

HH Eu penso que sim. Um dia pode acontecer. Quando veio aqui o editor da Gallimard, eu fiquei besta. Perguntei: “O senhor veio aqui só para me conhecer?”. E ele: “*Parfait, madame*”. Por aqui, os editores não davam a mínima para mim. Fui publicada na França, e aí esse editor me escreveu dizendo: “Hilda, eu não entendo por que eles acham tão difícil ler você”. O jornal *Liberation* publicou uma resenha de *A obscena senhora D* referindo-se a mim como “*la cochonne hystérique*”, a porca histérica. Me comparavam ao Bataille; eu sou muito ligada a ele mesmo. Mas me chamaram de porca histérica. Eu até chorei. Pensei: “Quer dizer que não é só no Brasil, na França também?”. O comentário todo era bonito, mas o título... “A porca e o histérico” (apud DINIZ, 2013, p. 195).

Tais declarações, feitas pela autora apenas dois anos após a publicação da tradução, mostram que ela acompanhou não apenas o processo da tradução,

⁹ Diversos sites e até mesmo as edições dos livros de Hilda Hilst publicadas pela editora Globo trazem uma lista de traduções não tão completa quanto esta. Para compô-la, além de ter buscado fontes bibliográficas e de internet (como Releituras e Wikipedia), entrevistei pessoas que conviveram com Hilst na fase mais prolífica em traduções, os anos 1990 e/ou que se dedicaram a essa pesquisa antes de mim e têm em sua biblioteca um importante acervo dessas traduções (em especial Leusa Araújo e Gutemberg Medeiros).

¹⁰ Luciana Ticosky (2011, p. 161-162) apresenta um trecho dessa carta, em que a escritora faz à tradutora um pedido e um desabafo: “Querida, queria tanto que também *Cartas de um sedutor* fosse vertido para o francês. É bem mais bonito. E os meus textos seriíssimos ninguém quer. Virei uma escritora, como dizem aqui, pornô-chique. Tudo de melhor que eu escrevi não é mais nada. É karma. Só pode”.

conhecendo seus principais atores (tradutora e editor), mas também as principais críticas recebidas por *L'obscène madame D*.¹¹

O jornalista e pesquisador Gutemberg Medeiros foi um dos grandes amigos de Hilst em vida – tendo-a conhecido em 1985 – e acompanhou, nos anos 1990, as primeiras traduções de obras completas da autora. Até então, segundo ele, os trabalhos seguiam o mesmo padrão que se repetiria no início dos anos 2000: coletâneas que pretendiam fazer um grande painel da literatura brasileira e onde se incluía Hilda. “Tudo antes dos anos 2000 é exatamente neste diapasão: tudo muito pessoal ou casual”, explica. “A Hilda não tinha *manager*. Ela chegou a encontrar algumas vezes com o Thomas Colchie, que representava a Clarice e outros autores brasileiros, mas nunca deu certo” (MEDEIROS, 2016).

Assim, a primeira tradução de uma obra completa de Hilda, *Il Quaderno Rosa di Lori Lamby*, em 1994, realizada por Adelina Aletti, veio por uma conexão pessoal: Adelina era amiga de Hilst. O mesmo se repetiu com a tradução de *Contes sarcastiques – Fragments érotiques* por iniciativa de Maryvonne Lapouge-Petorelli. Gutemberg Medeiros, à época muito próximo de Hilst, explica como se deu esta última:

As traduções francesas do *Contos d'escárnio* e de *A obscena senhora D* e *Com meus olhos de cão* são capitais. E a Maryvonne era amiga da Hilda desde o começo dos anos 1970. Grandes amigas. A Maryvonne foi casada com um jornalista francês que atuou no Estadão, morou no Brasil, e a Hilda tinha relações no Estadão, como o [crítico literário] Leo Gilson Ribeiro, era amiga do Júlio de Mesquita Neto [proprietário do jornal] desde os anos 1940. [...] Essa relação das duas está consubstanciada por exemplo nesta importante coletânea [a *Brasileiras*] organizada pela Clélia Pisa, que também era amiga da Hilda, radicada em Paris, e pela Maryvonne. [...] Desde os anos 1970, sempre que lançava um livro, a Hilda enviava para a Maryvonne, sem esperança nenhuma de ser publicada, só porque tinha uma leitora amiga em Paris. E a Maryvonne já era a tradutora de língua portuguesa da Gallimard, tinha vertido Guimarães Rosa, Clarice Lispector, mais recentemente verteu Mia Couto... E ela tentava, a cada publicação, fazer um projeto, e mandava para a Gallimard e não rolava. Rolou com o *Contos d'escárnio*. Por que deu certo? Primeiro, a Maryvonne não fez um projeto tradicional falando da importância, defendendo a tradução. Ela

¹¹ A autora se refere a um texto publicado no jornal *Libération*. Cf. LORET, 1997.

traduziu e mandou. Ou seja, eu creio que ficou implícito para a Gallimard: “se vocês não publicarem essa tradução, vou para outra editora”. E é uma obra interessante porque foi o segundo livro erótico, “pornográfico”, fez um boom nessa época, e o primeiro foi *O caderno rosa de Lori Lamby*. [...] Mas foi pessoal, teve esse viés pessoal. [...] Nesse sentido, a Maryvonne e essa obra foram muito importantes nessa trajetória (MEDEIROS, 2016).

A jornalista Leusa Araújo, também próxima de Hilst nos anos 1990, reitera a importância de Lapouge para o conhecimento da autora no país de língua francesa: “Maryvonne Lapouge foi, claro, a embaixatriz de todas as nossas escritoras [na França]. Hilda já havia sido traduzida por ela (“Agda”) numa seleta em 1977” (ARAÚJO, 2016).

O papel de Clélia Piza também foi essencial. Além de mencionado em entrevistas por Gutemberg Medeiros e Leusa Araújo, seu nome foi destacado em matéria do *Jornal do Brasil* sobre a primeira publicação de Hilst em francês:

O sucesso na Europa se deveu ao esforço da leitora brasileira Clélia Piza, esposa do artista plástico Arthur Piza, que conhece a obra da Hilda e sugeriu seu livro para publicação na respeitada editora francesa Gallimard. “O editor mandou me dizer que não tem medo de deixar de ganhar dinheiro com meus livros. Isso é um milagre impossível no Brasil!”, exclama (BARROS, 1995).

Il Quaderno Rosa de Lori Lamby e Contes Sarcastiques tinham mais algo em comum: sendo as primeiras traduções importantes da obra de Hilda, não é coincidência que pertencessem à chamada “trilogia pornográfica” da autora – livros que, no Brasil, chamaram muita atenção, garantindo manchetes e esgotando tiragens, coisa que antes jamais acontecera com a autora. Segundo a mesma reportagem do *Jornal do Brasil*, o sucesso se repetia no exterior:

Contes Sarcastiques

esgotou 2.500 exemplares e ganhou grandes espaços na mídia. Hilda recebeu visitas como a do jornalista Mathieu Landon, que veio de Paris para a Casa do Sol, a fazenda de 50 mil metros quadrados, a uma hora de Campinas, onde Hilda mora desde 1965 e cuida de 50 cães. “Não consigo vender nem 500 livros no Brasil e vi esse amigo de Foucault me dar uma página no jornal. Ele disse que eu transformei a pornografia em arte”, diz Hilda, divertida (BARROS, 1995).

Esse histórico de primeiras traduções para o italiano e para o francês dá uma perspectiva muito clara sobre algo que será explorado a fundo nesta pesquisa: as traduções de obras de Hilda Hilst têm-se dado, em grande medida, por caminhos que começam nas relações pessoais. Sem ter um projeto profissional de divulgação da obra, a escritora contou com o interesse e a defesa por parte de amigas tradutoras que já tinham criado laços com as editoras pelas quais publicaram suas traduções. É um caminho que se repetiria, mais tarde, com as novas traduções de Hilst.

1.1.1 Hilda Hilst em inglês

Até a primeira década dos anos 2000, como visto, a aproximação de tradutores com a obra de Hilst esteve muito voltada para a língua francesa; no total de obras traduzidas não havia muitas traduções para o inglês; as poucas existentes encontravam-se sempre em coletâneas e nunca em obras individuais e completas. Maria Luíza Furia lembra, em entrevista, que um dos medos de Hilst era

que suas obras fossem traduzidas de modo literal e, portanto, ficassem sem sentido, já que sua linguagem é altamente inventiva e poética, com palavras impossíveis de ser vertidas em outro idioma.

A versão para o inglês a preocupava em especial:

ela tinha medo de suas expressões tão singulares, poéticas, resultantes de sua liberdade em relação às palavras, ficarem bizarras na tradução para o inglês. Acho que em francês e italiano a situação era mais confortável, pelo parentesco linguístico (FURIA, 2016).

Apenas em setembro de 2012 – e, portanto, exatamente 20 anos após a publicação da primeira tradução de obra completa de Hilst –, a editora brasileira A Bolha e a norte-americana Nightboat Books publicaram a primeira tradução de um livro em prosa da autora no sistema literário de língua inglesa: *The Obscene Madame D*, com tradução da escritora e tradutora canadense Nathanaël em colaboração com a editora brasileira Rachel Gontijo Araújo e prefácio do norte-americano John Keene, professor, escritor e tradutor.

A publicação se insere em um projeto intitulado “obá, obá” ou “Hilda Hilst para o bem de toda a humanidade”, com o ambicioso objetivo declarado de “combater a inexistência da literatura brasileira na América do Norte”¹², e contou com o financiamento da Fundação Biblioteca Nacional por meio do Programa de Apoio à Tradução de Autores Brasileiros 2010 – 2º semestre, além de uma bolsa do Literature Program do New York State Council on the Arts. Esses programas de financiamento foram essenciais para a publicação da obra, e serão abordados no tópico 1.3.

1.2.1 “O ano de Hilst”

Com as condições garantidas para sua publicação, *The Obscene Madame D* fez algum sucesso, mas, mais importante, cumpriu o papel de abrir a porta da literatura de Hilda Hilst para o mercado norte-americano. A autora passou a ser traduzida naquele país de forma inédita e prolífica – a parceria entre Nightboat e A Bolha resultou ainda em *Letters from a Seducer* (*Cartas de um sedutor*, tradução de John Keene, 2013) e *Fluxo-Floema* (em produção, tradução de Alex Forman, previsto inicialmente para ser lançado em 2016 e, depois, adiado para 2017). A editora Melville House lançou *With My Dog Eyes* (*Com os meus olhos de cão*, tradução de Adam Morris), em 2014.

Assim, quatro títulos – o correspondente a 40% da obra em prosa da autora – passaram a estar disponíveis em tradução inglesa em cerca de quatro anos. Quando se pensa no sistema literário norte-americano, notório pela quantidade de livros publicados, mas também pela porcentagem ínfima representada pelas obras traduzidas (a partir de qualquer língua) – apenas 3%¹³ –, os números impressionam.

¹² Uma versão anterior da página de divulgação, dentro do site da editora A Bolha, acessada por mim em 5 out. 2013, declarava ainda que o objetivo do projeto era “virar *best-seller*”. A versão atual não traz mais essa afirmação, e está disponível em: <<http://www.abolhaeditora.com.br/index.php/north-america/>>. Acesso em: 2 set. 2016.

¹³ Conforme argumenta o projeto Three Percent, da Universidade de Rochester, em descrição disponível no site oficial (UNIVERSITY OF ROCHESTER, [20--]).

Nas palavras da crítica Sarah Gerard, 2014 foi “o ano de Hilst, tendo em vista todas as obras que devem estar disponíveis neste ano e no próximo” (2014).¹⁴ John Keene (tradutor de *Letters from a Seducer* e prefaciador de *The Obscene Madame D*), entrevistado por Gerard, especula sobre essa expressão, deixando clara a necessidade de se colocarem parâmetros para tal declaração (que se referiria, na opinião dele, especificamente a traduções de livros completos para o inglês, sendo preciso ter em mente a importância de traduções anteriores, como demonstra também o levantamento contido nesta introdução):

Devemos ter o cuidado de lembrar que, quando se fala de um “ano de Hilst”, está-se falando especifica e essencialmente de traduções de livros completos de sua obra para a língua inglesa. Vários livros de Hilst já tinham sido traduzidos e publicados em francês no fim dos anos 1990, e [...] trechos de sua obra tinham sido traduzidos para o alemão e o italiano, além do inglês e do francês. [...] Por outro lado, podemos mesmo assim apontar o aparecimento, dentro de um ano e meio, de três livros dela em tradução para o inglês, o que é significativo. Por que agora, uma década após sua morte? Pensei sobre isso e também imaginei por que, dada a distinção de sua obra, esta não viajou nem mesmo pela fronteira menos íngreme do espanhol, diferente da obra de vários escritores brasileiros da mesma geração e posteriores. Parte disso pode ser porque a obra de Hilst, especialmente sua prosa, em português e em qualquer outra língua para a qual seja traduzida, exige muito do leitor. Ela é cheia de prazeres e satisfações (bem como de irritações e aborrecimentos para aqueles que procuram convenções literárias), mas ainda assim desafia o leitor consistentemente (KEENE apud GERARD, 2014).¹⁵

¹⁴ “[...] the year of Hilst, in light of all the work that stands to be available this year and next.”

¹⁵ “[...] we should be careful to remember that when one speaks of a “Year of Hilst,” one is speaking specifically and primarily of English-language, U.S. book-length translations of her work. Several of Hilst’s book-length texts had already been translated into and published in French in the late 1990s, and [...] selections of her work also have been translated into German and Italian, as well as English and French. [...] On the other hand, we can nevertheless point to the appearance, within the span of a year and a half, of three books of hers in English translation, which is significant. Why now, a decade after her death? I have thought about this, and also wondered why, given how distinctive her work is, it has not traveled, even across the less steep barrier of Spanish, unlike the work of a number of Brazilian writers of her generation and after. Part of it may be that Hilst’s work, particularly her prose, in Portuguese and in any language into which is it translated, is quite demanding on the reader. It brims with pleasures and satisfactions (as well as irritants and annoyances, for those seeking literary conventionalities) of all kinds, from the phonemic to the thematic levels, but it nevertheless consistently challenges the reader.”

Por si só, a noção de dificuldade da prosa de Hilst, levantada por Keene, não oferece uma resposta satisfatória ao questionamento sobre a demora para a tradução de Hilst em inglês, mas ressoa a opinião da própria autora sobre sua obra:

Eu sempre tentei me aproximar do outro, ainda que no decorrer da vida eu tenha medo dessa proximidade. [...] Mas eu também precisava me exprimir de forma que o outro “escutasse”... Porque é preciso reconhecer isto: não é todo mundo que consegue entrar facilmente no mundo da poesia, entrar poeticamente no meu mundo. [...] Eu sou editada, mas não sou lida (HILST, 1981 apud DINIZ, 2013, p. 42).

A declaração acima reflete uma ideia frequentemente propagada pela autora: que a dificuldade de recepção pelo público teria a ver com o fato de seus livros serem por demais eruditos e explorarem novas linguagens e temas “espinhosos”. Parecia-lhe que sua literatura não se tornaria acessível – e talvez nem devesse, como deixou claro em diversas declarações:

Começo a pensar na validade mesmo da literatura dentro de toda uma estrutura em que o fator econômico é o fator mais importante [...], em que dificilmente a palavra terá acesso, eu acho que aí a importância do escritor vai ficando cada vez menor e aí, por decorrência, a importância da crítica. São trinta milhões de analfabetos, mais ou menos setenta milhões de pessoas com uma vida miserável – isso é o nosso país. [...] Não há por que a minha literatura ter prioridade, existem coisas mais imediatas (HILST, 1987 apud DINIZ, 2013, p. 9).

A recepção que Hilst vem experimentando nos últimos anos, porém, com publicação de suas obras completas pela editora Globo e o interesse crescente por sua obra no exterior, mostra que a justificativa fornecida pela autora não é suficiente – e é possível que tenha vindo de uma profunda insatisfação com o mercado editorial, com o qual, em vida, Hilst lucrou pouquíssimo, e do qual sempre reclamava publicamente.

Independentemente das motivações da escritora em vida, é fato que seus livros demoraram a alcançar público – e, até a reedição pela editora Globo, a partir de 2001, quase não se encontravam títulos de Hilst, já que todos eram publicados por pequenas editoras independentes em baixíssimas tiragens. É de se esperar, portanto, que, em se tratando de autora virtualmente desconhecida

nos Estados Unidos e em outros países de língua inglesa, a recepção também demore a alcançar algum *status*.

Trata-se, portanto, de edições feitas para criar alguma espécie de capital simbólico – para “combater a inexistência da literatura brasileira”, para, ao fim e ao cabo, o deleite dos próprios tradutores e editores. Sem expectativa de grande público, portanto, tais publicações dependeram fortemente de um aspecto relativamente novo no mercado editorial (algo de que a própria Hilda, em vida, não desfrutou): o financiamento por meio de instituições culturais.

1.3 Histórico dos programas de financiamento

Dos dois programas de financiamento utilizados para a produção e publicação do livro, destaca-se o brasileiro, que forneceu a maior quantidade de dinheiro para a edição – 3 mil dólares (ou cerca de 6 mil reais, em conversão da época).¹⁶

O Programa de Apoio à Tradução de Autores Brasileiros no Exterior, da Fundação Biblioteca Nacional, nasceu em 1991 – e, até 2010, foi aplicado de forma intermitente, sem regularidade. Apenas a partir de 2010 ele se fortaleceu. Prova disso são os números: até 2015, o programa havia concedido um total de 770 bolsas para a publicação de autores brasileiros no exterior. Dessas, porém, 543 – ou 70% do total –, foram concedidas entre 2011 e 2014 (em um gasto total de 4,5 milhões de reais) (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015).¹⁷

Desde sua criação, porém, o programa foi errático. Diversos relatos dão conta de que, embora importante, sempre precisou de ajustes. Felipe Lindoso, por exemplo argumenta:

O caráter espasmódico do programa de apoio à tradução – importante para a difusão de autores brasileiros no exterior – se deve às irregularidades das dotações orçamentárias. O programa começou a funcionar razoavelmente, com

¹⁶ Levando-se em conta a cotação média do dólar comercial para venda no ano todo.

¹⁷ Embora os dados citados sejam oficiais, há controvérsias em relação a números divulgados na mídia. Coluna especializada em mercado editorial, a Babel, do jornal *O Estado de S. Paulo*, declarou em 2015 um número total de “cerca de 750” bolsas concedidas desde 1991, sendo 557 entre 2011 e 2014 (RODRIGUES, 2015).

bolsas destinadas a projetos editoriais de editoras estrangeiras com contratos assinados com os autores brasileiros. Durante um tempo modificou-se isso e aceitou-se dar a bolsa de tradução para o tradutor, sem que houvesse a garantia da edição. Isso desandou e voltou-se ao sistema anterior: quando o orçamento é liberado, o programa funciona; quando não, para (LINDOSO, 2004, p. 178).

Entre 1991 e 2010, houve anos em que o programa nem foi realizado. Em outros anos, foi pífio: em 2009, por exemplo, houve apenas 70 mil reais disponíveis, custeando nove obras.

A edição do programa que beneficiou *The Obscene Madame D* foi instituída em edital publicado no portal do Ministério da Cultura em 06 de agosto de 2010 que definia “valores, prazos e condições para a concessão de bolsas de tradução a editoras nacionais e estrangeiras, com a finalidade de apoiar a tradução do autor brasileiro” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010). O valor total do edital era 364 mil reais, divididos da seguinte forma:

Às editoras nacionais (valores em real):

1. R\$ 12.000,00
2. R\$ 10.000,00
3. R\$ 8.000,00
4. R\$ 6.000,00
5. R\$ 4.000,00

Às editoras estrangeiras (valores em dólar):

1. US\$ 6.000,00
2. US\$ 5.000,00
3. US\$ 4.000,00
4. US\$ 3.000,00
5. US\$ 2.000,00

(MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010)¹⁸

O visto crescimento exponencial do valor de 2009 para 2010 tinha um motivo: o governo já pensava no fomento em relação à Feira de Frankfurt de 2013, na qual o Brasil seria o país homenageado e, esperava-se, haveria grande interesse de editores estrangeiros em autores brasileiros. (O resultado preliminar pareceu de fato ter sido bom: após a feira, editoras participantes declararam

¹⁸ Vale dizer que a gradação apresentada diz respeito a um julgamento da comissão relativo às complexidades da tradução da obra; uma editora, assim, poderia receber qualquer um desses valores: enquanto uma receberia R\$12.000,00, outra receberia apenas R\$3.000,00.

esperar lucros, entre direitos autorais e obras impressas, de até 1,45 milhão de dólares no ano seguinte.) O plano, então, era investir no programa de forma a, enfim, torná-lo permanente – o que, até o momento em que esta dissertação é escrita, tem se cumprido, embora com atrasos e obstáculos.¹⁹ Segundo Moema Salgado, diretora do Centro de Cooperação e Difusão da Fundação Biblioteca Nacional:

[...] em 2010, com a assinatura do termo de compromisso entre o Ministério da Cultura (MinC) e a Feira do Livro de Frankfurt, houve essa nova compreensão de que a literatura é uma forma importante de penetração internacional da cultura brasileira, o tal do *soft power*, que foi muito falado naquele período do ministério, e o programa seria uma forma de dar perenidade à presença da literatura brasileira no exterior. Então, desde 2010, começaram a surgir mais recursos, já nesse espírito da participação do Brasil como país convidado da Feira do Livro de Frankfurt (apud RISSARDO; MADRI, 2015).

Os critérios para seleção dos beneficiados e estipulação do valor a atribuir também estavam explicitados:

23. O Conselho adotará como critérios de seleção:
- a. Relevância do autor e do livro a ser traduzido;
 - b. Qualidade do catálogo editorial da editora proponente;
 - c. Currículo do tradutor;
 - d. Importância da obra para a promoção e divulgação da literatura brasileira.
24. O Conselho adotará como critérios para o estabelecimento do valor da Bolsa:
- a. Complexidade do texto;
 - b. Volume de texto (número de páginas, quantidade de caracteres);
 - c. Índice de dificuldade linguística na tradução.
- (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010)

À primeira vista, parece tratar-se de critérios algo subjetivos – como estabelecer de forma objetiva e comparativa, por exemplo, qual texto é mais complexo ou apresenta maior índice de dificuldade linguística, devendo, portanto, receber mais dinheiro? Na mesma entrevista, Moema Salgado explica que, de fato, os fatores objetivos da seleção dizem respeito apenas à checagem

¹⁹ Por exemplo, em 2015, houve um problema com o pagamento e nem todas as editoras selecionadas o receberam – e as que sim, receberam com atraso.

da documentação da editora – e que mesmo a exigência de currículo do tradutor está calcada mais na burocracia do que no julgamento da qualidade de sua produção pregressa.

A inscrição passa por duas etapas: a primeira é uma avaliação mais técnica e procura verificar se eles têm todos os documentos e se estão suficientemente reais e sérios. Se sentimos alguma fragilidade nessa primeira fase da habilitação, procuramos saber mais e contatamos, por exemplo, o Ministério das Relações Exteriores (MRE) para que a Embaixada, localmente, consulte a editora. E a segunda fase da inscrição é o julgamento pela comissão avaliadora, que é mais da relevância do projeto. É uma avaliação bastante subjetiva (apud RISSARDO; MADRI, 2015).

Salgado elucida ainda o raciocínio por trás dos valores concedidos, justificando que o apoio à tradução é “complementar”: “Nunca cobrimos os custos inteiros de tradução, produção e publicação, simplesmente oferecemos apoio para a editora viabilizar um projeto de tradução no exterior”.

Fabio Lima, coordenador do Programa de Apoio à Tradução, explica, na mesma entrevista, que a seleção de um livro a ser apoiado não passa, necessariamente, por um julgamento sobre o potencial de público-leitor, nem carrega julgamento de merecimento por parte do autor:

O balanço é sempre positivo, a comissão chega a um consenso de que mesmo que fosse um autor relativamente desconhecido para o público brasileiro, poderia valer a pena divulgar, mediante a apresentação do projeto, da editora e tudo o mais. Mas sim, houve casos em que projetos foram rejeitados como um todo, não necessariamente pela relevância do autor, mas por uma certa inconsistência do projeto (apud RISSARDO; MADRI, 2015).

The Obscene Madame D foi agraciado com 6 mil reais. O livro foi inscrito no programa em nome da editora brasileira, A Bolha, sem menção à coedição com a norte-americana Nightboat. No ano seguinte, o programa mudaria as regras e passaria a não aceitar mais inscrições de editoras nacionais. Assim, mais um livro de Hilda Hilst foi inscrito na edição 2015-2017 do programa – desta vez, porém, em nome da Nightboat Books: *Fluxo-Floema* também recebeu 3 mil dólares.

Ainda que a Fundação Biblioteca Nacional não defina critérios para saber se a divulgação de um autor no exterior é bem-sucedida ou não – não há nem mesmo, na realidade, necessidade de comprovação de números de vendas, ainda que haja exigência de tiragem mínima de 1.000 exemplares em caso de primeira edição e 500 exemplares em caso de reedição –, o investimento em Hilda Hilst parece, à primeira vista, ter dado resultado, como será possível ver mais à frente.

Capítulo 2. Fundamentação teórica

O corpo deste estudo são as entrevistas conduzidas com os agentes da tradução e da publicação da obra em pauta. Para balizar tanto a condução dessas entrevistas quanto os comentários tecidos sobre elas posteriormente, usarei duas bases teóricas principais: o conceito de patronagem como cunhado por André Lefevere e os escritos de Hélène Buzelin sobre a teoria ator-rede (ou Actor-Network Theory, ANT) aplicada aos estudos da tradução. Acessoriamente, trarei também outros pensadores que se dedicam a elucidar aspectos de ambas as teorias.

Nos anos 1980, houve nos estudos da tradução – até então voltados especialmente para a linguística – o que se convencionou chamar de “virada cultural”. Em 1985, Theo Hermans publica o volume *The Manipulation of Literature*, com textos de diversos pesquisadores, todos identificados de alguma forma com o que se convencionou chamar estudos descritivos – *descriptive translation studies* (DTS). O “novo paradigma” defendido ali por Hermans é adotado por diversos estudiosos –

[...] não uma escola, mas uma coleção geograficamente espalhada de indivíduos com interesses amplamente variados, que estão, porém, largamente de acordo com algumas premissas básicas – ainda que essa concordância também seja apenas relativa, um terreno comum para a discussão, e não uma questão de doutrina. O que eles têm em comum é, brevemente, uma visão da literatura como sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deve haver uma troca contínua entre modelos teóricos e estudos de caso práticos; uma abordagem descritiva, voltada à meta, funcional e sistêmica em relação à tradução literária; e um interesse nas normas e amarras que governam a produção e a recepção de traduções, na relação entre a tradução e outros tipos de processamento de texto e no lugar e o papel das traduções tanto dentro de dada literatura quanto na interação entre as literaturas (HERMANS, 1985, p. 10-11).²⁰

²⁰ “[...] not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions – even if that agreement, too, is no more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine. What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target oriented,

Nesse grupo se situam autores importantes para compreender o estado das pesquisas atuais, como Itamar Even-Zohar, Theo Hermans, Gideon Toury, Susan Bassnett e André Lefevere, entre outros. Os dois últimos organizam, em 1990, um volume chamado *Translation, History and Culture* e, em 1998, escrevem *Constructing Culture: Essays on Literary Translation*, obras que marcam definitivamente tal virada cultural definitiva. Com Bassnett e Lefevere, a virada cultural se tornaria declarada, um projeto, uma tomada de posição, e não apenas uma tendência esparsa identificada. Essa nova forma de olhar a tradução levou, ainda, a estudos baseados em métodos da sociologia, que fizeram revelações sobre os tradutores e seus hábitos, quem são, como trabalham, para quem. O contexto, portanto, é especialmente importante nessa escola de estudos da tradução.

Já nos anos 2000, tudo isso daria espaço a estudos como a aplicação da teoria ator-rede à tradução e outras teorias vindas da sociologia, unindo a pesquisa de método sociológico com o posicionamento da tradução literária no contexto cultural – algo que Michaela Wolf chama de “virada social” nos Estudos da Tradução (2006 apud KHALIFA, 2014, p. 10). Trata-se de uma expansão natural da virada cultural, pois, para compreender como esses agentes individuais, tão bem descritos desde aquela época, se relacionam e se unem na criação de um produto de tradução, é preciso olhar para além do texto.

As abordagens culturais da tradução foram capazes de ampliar a perspectiva da disciplina para acomodar os contextos históricos e culturais ao lado do texto em si, adotando a ideia de que nada existe isoladamente e o significado de qualquer coisa é sempre determinado por seu contexto. [...] Porém, a principal fraqueza das abordagens culturais da tradução é que, em vez de mergulharem nos contextos sociais extratextuais nos quais o processo de tradução acontece, elas tendem a permanecer confinadas na “hermenêutica do texto” (Inghilleri 2005:134). A necessidade de superar a compreensão da tradução puramente voltada para a “hermenêutica” cultural mudou o foco das pesquisas em Estudos da Tradução para abordagens sociais. [...] Reconhecer que as implicações sociais que constituem o

functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.”

processo de tradução têm sido – quando o são – escassamente levadas em consideração, e que o “social” engloba intrinsecamente o “cultural”, o “textual” e até o que está para além disso, parece ter sido o estímulo por trás da reemergência da tendência social nos Estudos da Tradução (KHALIFA, 2014, p. 9-10).²¹

2.1 Patronagem e agentes/atores de tradução

André Lefevere apresentou, pela primeira vez, o termo “patronagem” no texto escrito para a já mencionada coletânea *Manipulating of Literature*, de Theo Hermans, chamado “Why Waste Our Time on Rewrites?”. Nele, o autor define as influências exercidas pelo sistema literário no sistema social e vice-versa, explicando que “estão abertos um para o outro, influenciam um ao outro” (LEFEVERE, 1985, p. 226).²² Haveria, assim, influenciando a literatura, elementos de controle em um e outro – o primeiro seriam os agentes que tentam controlar a produção literária de dentro de seu esquema definido: intérpretes, críticos, resenhistas, professores de literatura, tradutores. São “os intermediários, homens e mulheres que não escrevem a literatura, mas a reescrevem” (LEFEVERE, 1992, p. 1).²³

Já a patronagem seria um meio de controle e manipulação da literatura exercido de fora do sistema literário em si (neste caso, compreendendo-se o sistema literário como o puramente textual):

O segundo fator de controle [...] será chamado aqui de “patronagem” e compreendido como “os poderes (pessoas, instituições) que ajudam ou atrapalham a escrita, leitura e reescrita da literatura”. A patronagem em geral está mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética, ou seria possível dizer que o patrocinador “delega”

²¹ “The need to surpass the purely cultural-oriented “hermeneutic” understanding of translation has shifted the attention of research in Translation Studies to the socio-oriented approaches. [...] Recognising that the social implications constituting the translation process have been scarcely, if at all, taken into consideration, and that the “social” intrinsically encompasses the “cultural”, “textual” and even what is beyond that, seems to have been the stimulus behind the (re)emergence of the social trend in Translation Studies.”

²² “The literary system and the system of society are open to each other, they influence each other.”

²³ “[...] those in the middle, the men and women who do not write literature, but rewrite it”.

autoridade ao intérprete no que diz respeito à poética (LEFEVERE, 1992, p. 15).²⁴

Segundo Lefevere, “a literatura [...] consiste tanto em textos (objetos) quanto em agentes humanos que leem, escrevem e reescrevem textos [...] Dentro do sistema literário, os profissionais são os críticos, resenhistas, professores, tradutores” (1992, p. 12-14).²⁵ Este estudo se baseia em grande parte no que têm a dizer esses profissionais. Por adotar, porém, a teoria ator-rede como uma das bases teóricas, preferirei o termo “atores” a “agentes”, embora eles estejam se referindo aos mesmos profissionais.

Uma tradução como *The Obscene Madame D* é uma obra derivada, ou, usando o termo de Lefevere, uma reescrita, e seu contexto é definido pelos agentes nela envolvidos. Segundo John Milton e Paul Bandia, retomando os conceitos de Lefevere e as definições de Juan Sager (citado por Mark Shuttleworth no *Dictionary of Translation Studies*), agentes de tradução podem ser “responsáveis por grandes transições/mudanças/ inovações históricas, literárias e culturais por meio das traduções” (MILTON; BANDIA, 2008, p. 3).²⁶ Entre esses agentes, incluem-se – além de diversos outros – tradutores, mecenas, empresas, mídia ou instituições culturais e, muitas vezes, eles “são indivíduos que devotam grandes quantidades de energia e até suas próprias vidas para a causa de uma literatura, um autor ou uma escola literária estrangeiras” (MILTON; BANDIA, 2008, p. 3).²⁷ Certamente é o caso das traduções de Hilda Hilst, que se tornaram realidade, em grande parte, pelo trabalho individual de editores e tradutores (tanto no caso das traduções europeias dos anos 1990, como mencionado, quanto no das traduções norte-

²⁴ “The second control factor, the one which operates mostly outside the literary system proper, will be called ‘patronage’ here, and it will be understood to mean something like ‘the powers (persons, institutions) which help or hinder the writing, reading and rewriting of literature.’ Patronage is usually more interested in the ideology of literature than in its poetics, or it could be said that the patron ‘delegates’ authority to the interpreter where poetics is concerned.”

²⁵ “Literature [...] consists both of texts (objects) and human agents who read, write, and rewrite texts [...] Inside the literary system, the professionals are the critics, reviewers, teachers, translators.”

²⁶ “[...] responsible for major historical, literary and cultural transitions/changes/innovations through translation.”

²⁷ “Often they are individuals who devote great amounts of energy and even their own lives to the cause of a foreign literature, author or literary school, translating, writing articles, teaching and dissemination of knowledge and culture.”

americanas discutidas nesta pesquisa), apoiados por outras instituições culturais.

Em *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Lefevere retoma e explora mais profundamente o conceito de patronagem, especialmente importante para este estudo. Entende-se que a própria tradução, o mercado em que ela está colocada e as críticas sobre ela fazem parte do mesmo sistema. Esse sistema pode ser influenciado tanto por pessoas quanto por grupos ou instituições – o agente da patronagem, assim, pode tomar formas múltiplas, como aconteceu na tradução de *The Obscene Madame D*. Diz Lefevere:

A patronagem pode ser exercida por pessoas, como os Médici, Mecenas ou Luís XIV, e também por grupos de pessoas, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, finalmente, a mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes corporações televisivas (1992, p. 15).²⁸

No sistema de patronagem como apresentado pelo autor, é preciso levar em conta ao menos três componentes: econômico, ideológico e de *status*. No caso em estudo aqui, a patronagem foi exercida tanto por pessoas (editores) quanto por instituições (A Bolha e Nightboat, Fundação Biblioteca Nacional e New York State Council on the Arts), e trouxe todos os elementos elencados por Lefevere. Antes de mais nada, cabe trazer a definição dada pelo autor no artigo de 1985 (e retomada na obra de 1992) para cada um deles:

Há um componente ideológico, que age como uma amarra em relação à escolha e ao desenvolvimento tanto de forma quanto de conteúdo. Há também um componente econômico: o patrono garante que escritores e reescritores sejam capazes de sobreviver, dando a eles algum emprego [...], pagando direitos autorais sobre a venda de livros ou empregando-os como professores e resenhistas. Há, finalmente, um elemento de status envolvido: “a aceitação da patronagem sinalizava a integração a uma elite e aceitação ao estilo de vida associado com aquela elite” (Clark; Clark, 1977, p. 201). [...] Em tempos mais recentes, por outro lado, a aceitação da patronagem pode significar simplesmente a integração a um estilo de vida de um grupo de apoio ou de uma subcultura, que certamente nem

²⁸ “Patronage can be exerted by persons, such as the Medici, Maecenas, or Louis XIV, and also by groups of persons, a political party, a social class, a royal court, publishers, and last but not least, the media, both newspapers and magazines and larger television corporations”.

sempre precisam ser descritos como uma elite (LEFEVERE, 1985, p. 227-228).²⁹

Stephen Motika, um dos editores da obra, explica que o objetivo primordial na publicação de *The Obscene Madame D* não foi o sucesso econômico, já que a Nightboat Books funciona como instituição sem fins lucrativos – mas não se pode excluir, por enquanto, a ideia de patronagem econômica. Por outro lado, certamente a iniciativa tem a ver com ideologia. A ideia autodeclarada da editora brasileira de “combater a inexistência da literatura brasileira na América do Norte”, já mencionada, é determinante – a ideologia, aqui, consiste em, para usar os termos de Lefevere, escolher e desenvolver obras desconhecidas, pela mão de atores que acreditam individualmente na importância literária de determinado autor, além de um desejo de alterar, ainda que minimamente, o sistema editorial norte-americano, abrindo-o para obras brasileiras.

A iniciativa também está ligada a *status* no sentido de que as duas editoras envolvidas pretendem enriquecer seu próprio acervo editorial com obras de uma autora que consideram importante, por motivos que têm a ver principalmente com gosto pessoal. Embora Lefevere explique não ser preciso, hoje em dia, definir essa busca por *status* como participação em uma elite, trata-se, certamente, de uma: a elite cultural, o subgrupo de editoras independentes que investem em literatura traduzida por acreditarem em sua importância.

O aspecto econômico não está, como dito acima, ligado ao lucro – os editores, em entrevistas nas p. 47-54 e 55-69, explicam inclusive terem tido certo prejuízo, pagando do próprio bolso alguns itens da publicação.

Em sentido mais amplo, porém, essa patronagem econômica se identifica nas ações de patrocínio da Fundação Biblioteca Nacional e do New York State Council on the Arts, que viabilizaram a publicação da obra. Para citar um exemplo diverso daquele de que centralmente se ocupa este trabalho, *With My*

²⁹ “There is an ideological component, which acts as a constraint on the choice and development of both form and subject-matter. There is also an economic component: the patron sees to it that writers and re-writers are able to make a living, by giving them a pension, appointing them to some office [...], paying royalties on the sale of books, or employing writers and rewriters as teachers and reviewers. There is, finally, also an element of status involved: “acceptance of patronage signaled integration into an elite and acceptance of the style of life associated with that elite” (Clark & Clark 1977:201). [...] In more recent times, on the other hand, acceptance of patronage may simply mean integration into the lifestyle of a support group, or subculture, which certainly need not always be described in terms of an elite.”

Dog Eyes, única tradução hilstiana publicada pela Melville House, se valeu do mesmo tipo de patronagem econômica: o tradutor, Adam Morris (ver entrevista na íntegra na seção “Apêndices”), pôde se dedicar ao trabalho devido a uma bolsa de 5 mil dólares concedida pela Fundação Susan Sontag, em um concurso que buscava tradutores norte-americanos dispostos a verter alguma obra lusófona para o inglês.

Lefevere enquadra a patronagem em duas naturezas distintas: há, segundo o teórico, a patronagem diferenciada e a patronagem indiferenciada. A última, hoje em dia pouco comum, ocorre

quando seus três componentes – o ideológico, o econômico e o status – são oferecidos por um único patrono, como era o caso na maioria dos sistemas do passado e ainda é o caso em estados totalitários contemporâneos (LEFEVERE, 1985, p. 228).

Já a patronagem diferenciada é a mais comum atualmente, e acontece quando, ao contrário, os três componentes são independentes entre si e exercidos por pessoas ou instituições diferentes.

Lefevere (1985, p. 228-229) dá o exemplo de escritores de *best-sellers*, para quem o sucesso econômico não traz status no meio cultural, já que suas obras são pouco valorizadas; além disso, para seus editores, publicá-los não está ligado a ideologia alguma. Já no livro de Hilst, parece ter havido o contrário; isto é, seus editores, sem esperança de sucesso econômico, exerceram a patronagem apenas por ideologia e *status* (como mostrado anteriormente). A patronagem econômica, por outro lado, parece ter sido ligada principalmente à ideologia – já que a intenção do programa da Fundação Biblioteca Nacional é levar a literatura de seu país para o exterior.³⁰

³⁰ Existe dificuldade em categorizar a patronagem com relação a *The Obscene Madame D* quando se levam em conta apenas as categorias pré-definidas por Lefevere. Isso acontece porque, como explicado acima, há mais de um ator envolvido – o que já sugeriria diferenciação. Cada ator, porém, trabalha com os três elementos sugeridos por Lefevere – *status*, lucro e ideologia – de forma única. Por um lado, a patronagem é diferenciada pois, como exemplifica a atuação das editoras, os três elementos são independentes (há desejo de status e há presença de ideologia, mas não há expectativa de lucro) e há mais de um ator envolvido. Por outro, considere-se a patronagem exercida pela Biblioteca Nacional: embora não tenha sido suficiente para garantir a publicação do livro e, portanto, tenha exigido e aberto caminho para a atuação de outros agentes, ela engloba os três elementos essenciais. Isto é: a instituição deseja patrocinar a literatura brasileira em outros países pois a considera parte essencial de nossa cultura e de sua divulgação (ideologia); com tal patrocínio, crê que o nome do país se fortalecerá, sendo visto como produtor cultural de qualidade (*status*); por fim, sendo uma instituição estatal, espera que isso acabe por se transformar em incentivo para produção no próprio país e em geração indireta de dinheiro (lucro). Essa descrição nada mais é do que a de uma patronagem indiferenciada – embora os fatores envolvidos nessa publicação em nada lembrem a situação clássica colocada

Por fim, embora a patronagem esteja bem definida em termos teóricos dentro do campo dos estudos da tradução e seja essencial para compreender que tipo de instituições e quais contextos políticos e sociais influenciam, permitem e decidem que um livro traduzido seja publicado, o conceito não é suficiente, por si só, para jogar luz nas relações que determinam essa publicação. Segundo Milton e Bandia,

a patronagem pode certamente ser importante para decidir qual obra será publicada, mas diz pouco sobre agentes individuais, sejam eles tradutores, críticos, jornalistas ou políticos, figuras com influência no mundo literário, que não estejam satisfeitos com o status quo e tentem instigar mudanças (2008, p. 3).³¹

Assim, tendo determinado, por meio da patronagem, por que e sob quais amarras e influências *The Obscene Madame D* – e, acessoriamente, as outras obras de Hilst em inglês – foi escolhida para publicação, é importante adicionar a esta pesquisa um componente teórico capaz de explicitar melhor quem são e como se relacionam esses agentes individuais. Trata-se de conceitos que podem ser utilizados de forma complementar, pois, se, segundo Milton e Bandia, “Lefevere minimiza o poder exercido pela patronagem sobre os agentes de tradução, e também as relações pessoais dentro do sistema” (2008, p. 5-6), a teoria ator-rede supre o que falta: explicita essas relações e mostra como elas trabalham para criar o sistema que sustenta a publicação – como o próximo item procura mostrar.³²

2.2 Teoria ator-rede e a pesquisa sobre tradução

por Lefevere, em que estados totalitários patrocinam um autor escolhido. Assim, uma possibilidade é chamar este caso de estudo de patronagem “mista” – categoria não prevista pelos estudos de Lefevere. Trata-se de algo cada vez mais comum dentro do sistema de patrocínio da literatura, tanto a não traduzida quanto a traduzida: as fontes de recursos são variadas, assim como os motivos para a oferta desses recursos, mas uma não exclui a outra.

³¹ “Patronage can certainly be important in deciding which works get published but says little about individual agents, whether they be translators, critics, journalists or politicians, figures with influence in the literary world, who were not satisfied with the status quo and attempted to instigate changes.”

³² “Lefevere glosses over the power which patronage may exert over agents of translation, and the personal relationships within the system.”

A teoria ator-rede, criada por Bruno Latour nos anos 1980, está ligada à sociologia da ciência e à pesquisa etnográfica. Trata-se, resumidamente, de uma forma de analisar estruturas partindo justamente de seus atores, isto é, seus agentes – compreendidos como humanos e não humanos, criadores de artefatos e formadores de redes dinâmicas. No início dos anos 2000, uma pesquisadora de tradução da Universidade de Québec, Hélène Buzelin, começou a pensar em modos de aplicar a teoria ator-rede, cujo lema é “siga os atores”, aos estudos da tradução. Assim, Buzelin desenvolveu uma pesquisa sobre traduções publicadas por editoras independentes canadenses que, em parte, inspira este estudo. Entrevistando os atores e coletando dados extras, Buzelin foi capaz de chegar a algumas conclusões sobre o mercado editorial e a forma como ele lida com e recebe determinadas traduções. Segundo a autora,

Latour afirma que, para compreender uma sociedade, é preciso, acima de tudo, analisar como interagem humanos e não humanos, isto é, como os artefatos que circulam nessa sociedade [...] são produzidos [...], permitindo que avancemos no desenvolvimento de um tipo de pesquisa mais dirigida aos agentes e processos (BUZELIN, 2005, p. 193).³³

O artefato, neste caso, é *The Obscene Madame D*; produzir uma pesquisa voltada a agentes e processos é o objetivo deste trabalho. Seguindo a premissa da teoria ator-rede aplicada aos estudos da tradução, é possível unir a dimensão do “artefato” – a tradução publicada – aos fatores sociais que se referem à sua produção, ou seja, a produção e os processos editoriais. Ainda segundo Buzelin, um dos postulados ontológicos da teoria ator-rede é:

Uma perspectiva materialista que se transformou, mais ambiciosamente, em uma rejeição da divisão matéria/espírito. De fato, a teoria pressupõe que a própria natureza do que é produzido por cientistas, sejam fatos ou artefatos, e a forma como se produz não são arbitrárias, mas essenciais à compreensão das lógicas de inovação e, para além disso, das lógicas da sociedade em geral (2005, p. 196).³⁴

³³ “Latour claims that to understand a society one must, above all, analyze the way humans and non-humans interact, i.e., how the artefacts that circulate in this society [...] are produced [...] allowing us to move further in the development of a more agent- and process-oriented type of research”.

³⁴ “[...] a materialist perspective that turned, more ambitiously, into a rejection of the matter/spirit divide. Indeed, the theory presupposes that the very nature of what is produced by scientists,

Neste caso, em vez de cientistas – foco original de Latour –, estão em questão atores do mercado de literatura e tradução, ou seja, tradutores e editores. Ainda que não se possa pretender que os dados colhidos cheguem a desvendar a lógica da sociedade em geral, eles trarão informações importantes sobre o processo das traduções editoriais e das tomadas de decisão que levam a literatura brasileira até o mercado norte-americano.

O interesse crescente, desde *The Obscene Madame D*, por publicar Hilda Hilst nos Estados Unidos, não é fenômeno simples de explicar. A teoria ator-rede pode ajudar nessa tarefa: por não “despersonalizar” os agentes do processo, ela nos permite identificar ações e decisões capazes de, eventualmente, modificar um sistema ou, ao menos, criar nele uma nova categoria de interesse. Contrapondo o modelo de polissistemas à teoria ator-rede, Buzelin explica que uma das falhas do primeiro é partir da premissa de que as culturas recorrem à tradução para preencher lacunas (BUZELIN, 2005, p. 206). Essa premissa criaria uma sensação ilusória de simplicidade nos processos de tradução:

Portanto, o modelo de polissistemas pressupõe que os textos estrangeiros sejam selecionados ou escolhidos por sua habilidade de satisfazer uma necessidade, implicando que já exista espaço para sua recepção. Dessa perspectiva, a tradução parece um processo razoavelmente suave. É um modelo não apenas binário e funcionalista, mas também um pouco determinista. Apesar de poder haver alguma verdade na ideia de que a tradução pode responder a uma necessidade, elevar esse princípio a uma hipótese geral, se não um postulado, não deixa de ser problemático (BUZELIN, 2005, p. 206).³⁵

Se havia alguma “necessidade” de traduzir Hilda Hilst, ela estava muito mais ligada ao âmbito pessoal do que ao fato de haver espaços a serem preenchidos no mercado ou na cultura norte-americanos. E, por estar ligado a

whether facts or artefacts, and the way it is produced is not arbitrary but essential to the understanding of the logics of innovation and, beyond that, the logics of society in general”.

³⁵ “Hence, the polysystem model assumes that foreign texts are selected or picked up for their ability to satisfy a need, which implies that a space for their reception already exists. From that perspective, translation appears to be a rather smooth process. The model is not only binary and functionalist but also somewhat deterministic. While there may be some truth to the idea that translation can respond to a need, elevating this principle to a general hypothesis, if not a postulate, is not unproblematic”.

decisões pessoais, que facilmente se perdem como uma gota no oceano de inter-relações de um sistema literário tão grande quanto o norte-americano, o fenômeno dessas traduções pode ser considerado quase um acaso, como ocorre em diversos sistemas: “Algumas literaturas estrangeiras podem não receber nenhuma atenção e de repente se tornar, em poucos anos, altamente em voga e procuradas, sem nenhuma mudança aparente no sistema-meta” (BUZELIN, 2005, p. 206).³⁶

É possível que algo como esse “acidente” descrito por Buzelin esteja acontecendo com a literatura brasileira no sistema norte-americano: apesar de haver poucos autores publicados no país, eles têm conseguido atenção e penetração no mercado, como mostram tanto as traduções de Hilda Hilst quanto as de Clarice Lispector.³⁷ Chama atenção que diversos dos entrevistados para esta pesquisa tenham mencionado as traduções de Clarice Lispector como fator motivador para publicar Hilda Hilst – como também acontece com diversas críticas.³⁸

Portanto, como afirma Buzelin, a hipótese de que uma tradução seja apenas resposta a uma necessidade deixa a desejar no sentido de que não explora “as negociações, batalhas, tensões e basicamente todas as estratégias por meio das quais uma literatura estrangeira (seja um único livro ou um *corpus*

³⁶ “Some foreign literatures can receive no attention at all and suddenly become, within a matter of years, highly fashionable and in strong demand, with no apparent change in the target system”.

³⁷ Um fato que chamou atenção foi a inclusão, pela primeira vez, de uma tradução de autora brasileira (*The Complete Stories*, de Clarice Lispector) em uma prestigiada lista de melhores do ano do jornal *The New York Times* – fato que capturou a atenção dos maiores veículos de mídia brasileiros, como a *Folha de S. Paulo* (LIVRO..., 2015).

³⁸ Houve, sem dúvida, um *boom* de traduções de Clarice Lispector a partir do ano 2011. Um dos atores centrais nisso é Benjamin Moser, pesquisador, escritor e tradutor americano. Tudo começou com a publicação de sua biografia de Clarice, escrita em inglês para o mercado norte-americano, em 2009. Devido ao sucesso, a editora New Directions seguiu com mais diversas traduções da autora: a primeira, *A hora da estrela*, foi feita pelo próprio Moser. Vieram, depois, *Perto do coração selvagem*, *Água viva*, *A paixão segundo G.H.* e *Um sopro de vida* – cuja versão em inglês, *The Breath of Life*, recebeu introdução redigida pelo biógrafo em parceria com o cineasta espanhol Pedro Almodóvar (Cf. ESTEVES, 2016, p. 30). Em 2015, Moser ainda editou uma coleção de contos de Clarice que entrou para a lista de melhores livros do ano do *The New York Times*. Esteves afirma que o projeto está ligado a ideais pessoais de Moser, responsável por “uma divulgação muito bem articulada da obra de Clarice e do próprio editor Benjamin Moser, que é um profissional moderno e está talhado para realizar a promoção da obra e da persona da autora no exterior” (2016, p. 31). Tudo isso influenciou a forma como se vê nos Estados Unidos a literatura escrita por brasileiros; evidência disso são as menções ao fenômeno Clarice nas entrevistas realizadas para esta dissertação.

inteiro) se infiltra e cria seu próprio espaço em um campo literário doméstico” (BUZELIN, 2006, p. 208).³⁹

A rede de atores humanos envolvidos diretamente no processo de produção de *The Obscene Madame D*, com suas negociações, tensões e estratégias, é relativamente restrita, por se tratar de publicação feita por editoras pequenas. Assim, foram identificados apenas quatro agentes primordiais: Stephen Motika, editor da Nightboat; Rachel Gontijo Araújo, editora de A Bolha; Nathanaël, tradutora principal da obra; e Daniel Fuentes, detentor dos direitos autorais de Hilst. À primeira vista, pode parecer tratar-se de uma simples rede de contatos pessoais – pessoas trabalhando juntas, e nada mais. Latour, porém, destaca que, na análise de uma rede, devem-se considerar não apenas os atores humanos, mas também os não humanos: “[...] redes de atores englobam atores humanos e não humanos, isto é, qualquer coisa que possa induzir, intencionalmente ou não, uma ação. Dessa forma, são parcialmente distintas das redes sociais” (1997, apud BUZELIN, p. 197).⁴⁰ Na categoria de atores não humanos podem ser incluídos, por exemplo, os financiamentos recebidos para publicação.

2.2.1 Teoria ator-rede no contexto dos Estudos da Tradução

O desafio de adotar a teoria ator-rede em relação aos estudos da tradução não passa despercebido, já que ainda há poucos estudos sobre o assunto. A pesquisadora turca Şehnaz Tahir Gürçağlar foi uma das que aplicaram os mapas de rede a uma pesquisa sobre a tradução de literatura popular por editoras de Istambul. Ao afirmar, logo de início, que “a questão da contextualização é uma parte crucial dos estudos da tradução hoje” (GÜRÇAĞLAR, 2007, p. 724)⁴¹, ela define um dos objetivos da adoção da teoria ator-rede: trata-se de ampliar a visão

³⁹ “[...] negotiations, struggles, tensions and basically all the strategies by which a foreign literature (be it a single book or a whole corpus) makes its way and creates its own space in a domestic literary field”.

⁴⁰ “[...] actor-networks encompass human and non-human actors, i.e., anything that can induce, whether intentionally or not, an action. As such, they are partly distinct from social networks”.

⁴¹ “The issue of contextualization forms a crucial part of translation studies today.”

sobre como e por quais mãos um livro traduzido chega aos leitores e ao mercado.

Gürçağlar explica que se trata de um ramo dos estudos da tradução que ao mesmo tempo retoma e supera a teoria dos sistemas. As análises pura e simplesmente de rede (*network analysis*) muitas vezes deixam de lado os agentes/atores, focando exclusivamente em criar nós e linhas de ligação processadas matematicamente. Isso cria uma espécie de distorção da realidade, como explica a pesquisadora turca.

Ainda que olhar para fenômenos de tradução através da teoria dos sistemas ofereça um contexto que inclui relações causais, empregar os conceitos de Bourdieu também inclui se apoiar em forças sociais maiores que ajudam a dar forma a certos *campos* e *habitus*, ainda que dê mais espaço à agência (GÜRÇAĞLAR, 2007, p. 725).

Também é essencial que, aqui, a autora esteja retomando o conceito de agência. Como foi argumentado no início deste capítulo, é esse o conceito que permite falar essencialmente em pessoas e instituições que influenciam e, no fim, determinam quais traduções serão publicadas e como isso será feito – criando, assim, a própria imagem do que é a literatura estrangeira em determinado local ou mercado.

São justamente o mercado e a tradução como produto editorial que ainda escapam à maioria dos pesquisadores, dado que muitos estudos de tradução se debruçam sobre a obra final – ou, quando voltados à sociologia, sobre os hábitos dos tradutores. Durante as entrevistas conduzidas com tradutores para esta pesquisa, também fica claro que a maioria deles não enxerga a própria atividade como mercantil, aceitando, até, não monetarizá-la (o que será discutido no capítulo 4, *Compreendendo o mercado de tradução: comentários sobre a rede de atores e a produção de The Obscene Madame D*). Buzelin resume essa questão da seguinte forma:

[...] é impressionante que, ao dirigir nossa atenção para os processos de produção, esta abordagem nos lembre quão pouco (em comparação com a inovação científica ou artística) se sabe sobre a forma como são feitas as *traduções como produto*. Isso revela certa lacuna em dados empíricos sobre a verdadeira gênese de produtos

chamados traduções (BUZELIN, 2005, p. 202 – grifo da autora).⁴²

O mercado editorial, de fato, tem seus processos e especificidades, que informam a tradução e ditam, muitas vezes, o que será traduzido e como. Ao investigar os processos e os atores envolvidos na tradução desta obra, pretendo adicionar mais dados empíricos importantes sobre o tema.

2.3 Considerações sobre metodologia e a teoria ator-rede

Uma parte importante da metodologia deste trabalho consiste em entrevistas com tradutores e editores. Todos os atores ligados diretamente à publicação de *A obscena senhora D* foram entrevistados: Stephen Motika, editor e *publisher* da Nightboats; Rachel Gontijo Araújo, editora e *publisher* da editora A Bolha, além de cotradutora; Nathanaël, poeta e tradutora principal do livro; e Daniel Fuentes, herdeiro dos direitos autorais de Hilda Hilst. Além deles, outros atores forneceram informações essenciais sobre as outras traduções de Hilst nos Estados Unidos, para comparação com o processo de *The Obscene Madame D*: John Keene (prefaciador de *The Obscene Madame D* e tradutor de *Letters from a Seducer*), Adam Morris (tradutor de *With my Dog Eyes*), Sal Robinson (editora de *With my Dog Eyes*, à época da publicação trabalhando na Melville House) e Alex Forman (tradutora de *Fluxo-Floema*). Para a composição de detalhes sobre o histórico de traduções da Hilda Hilst apresentada no capítulo 1, *Breve histórico*, foram entrevistados também jornalistas e pesquisadores que as acompanharam, nomeadamente, Gutemberg Medeiros e Leusa Araújo.

Ao delinear os métodos de trabalho a serem usados para a aplicação dos conceitos da teoria ator-rede aos estudos da tradução, Hélène Buzelin sugere três métodos: entrevistas, reunião de material escrito (que, neste caso, se

⁴² “[...] strikingly, by directing our attention towards processes of production, this approach reminds us how (in comparison to scientific or artistic innovation) very little is actually known about the way *translations as products* are made. It reveals a certain lack of empirical data on the actual genesis of products labelled translations”.

compõe de declarações feitas nos sites das editoras e pesquisa sobre o livro na mídia) e observação participativa. Destes, apenas o terceiro não foi adotado, pois, nesta pesquisa, diferentemente do que sugerem autores como Buzelin e Latour, que adotam a pesquisa etnográfica, as entrevistas foram conduzidas *a posteriori*. Embora não coincida com o originalmente recomendado pelos pesquisadores, esse método permite que os atores ofereçam reflexões que desenvolveram desde a publicação do livro e apresentem resultados (como vendas e percepção da crítica) que não estariam disponíveis à época em que ainda se trabalhava na tradução. Nas palavras de Buzelin,

a metodologia que ele [Latour] criou pode certamente nos permitir dar um passo além na compreensão das muitas estratégias, negociações, batalhas, conflitos – mas também alianças – e conseqüentemente as razões por trás da importação da literatura estrangeira em determinado contexto (2005, p. 208-209).⁴³

Gürçağlar retoma o pensamento de um dos fundadores da teoria-ator rede, John Law, para demonstrar a importância desse método de pesquisa em tradução. Ela começa descrevendo a inconsistência de usar o método descritivo – que, em sua opinião, acaba criando um contexto que não corresponde à realidade.

Como aponta John Law, “os métodos, suas regras e, ainda mais, a prática dos métodos, não apenas descrevem, mas também ajudam a produzir a realidade que querem compreender” (2004, p. 5). Em outras palavras, quando se tentam encontrar sistemas e campos, encontram-se sistemas e campos. Mas temos possibilidade de nos libertar de nossas janelas metodológicas e teóricas e concordar em olhar além. [...] John Law, um dos fundadores da teoria ator-rede, com Bruno Latour e Michel Callon, argumenta que o mundo não pode ser descrito linearmente e analisado pelos métodos convencionais das ciências sociais, porque ele envolve ‘bagunça, confusão e relativa desordem’ (2004, p. 5) (GÜRÇAĞLAR, 2007, p. 725).⁴⁴

⁴³ “[...] the methodology he [Latour] designed “could certainly allow us to move one step further in the understanding of the many strategies, negotiations, struggles, conflicts – but also alliances – and consequently the reasons underlying the importation of foreign literature in a given context”.

⁴⁴ “As John Law points out, “It is that methods, their rules, and even more methods’ practices not only describe but also help to produce the reality that they understand (2004:5). In other words, when one sets out to look for systems and fields, one finds systems and fields. Yet how likely are we to free ourselves from our methodological and theoretical windows and agree to look further [...] John Law, one of the founders of the actor-network theory along with Bruno Latour and Michel

Nesse sentido, as perguntas pedem que os atores descrevam traços da realidade; os comentários que derivarão delas não têm a intenção de desenhar um contexto criado, mas sim de comentá-lo, a partir das teorias apresentadas neste capítulo, para que fique explícito.

Callon, argues that the world cannot be neatly described and analyzed through the conventional methods of social sciences because it involves 'mess, confusion and relative disorder' (2004: 2)."

Capítulo 3. *The Obscene Madame D*: conversas com os atores

A seguir, neste capítulo, encontram-se cinco entrevistas com os principais atores envolvidos na tradução *The Obscene Madame D*. Elas foram incluídas na ordem em que foram realizadas, de modo que não se deve depreender delas nenhuma hierarquia de importância. Outras entrevistas realizadas e citadas neste estudo podem ser encontradas na seção “Apêndices”, ao fim.

3.1 Entrevista com Stephen Motika

Stephen Motika é editor da Nightboat Books. Como ele está baseado em Nova York, o contato inicial para explicar esta pesquisa foi feito por e-mail e a entrevista foi realizada por videoconferência no dia 16 de outubro de 2015, com duração de 35 minutos, de forma semiestruturada. A entrevista foi originalmente realizada e transcrita em inglês, e traduzida para este trabalho.

Como foi a decisão de traduzir *A obscena senhora D*? De quem foi a iniciativa?

Acho que eu não estaria errado de dizer que uma das razões para a fundação d’A Bolha foi a Rachel querer que a obra de Hilda Hilst viesse para o inglês. Eu imediatamente respondi a isso. A Rachel era aluna da Nathanaël em Chicago, eu conhecia o trabalho da Rachel, seus escritos próprios, e tinha encontrado com ela uma ou duas vezes. Havia uma pequena porção da obra da Hilda Hilst traduzida online, muito, muito curta, mas muito evocativa.

Na Nightboat, somos comprometidos com várias coisas. Somos comprometidos com a literatura de mulheres e internacional, e com a literatura *queer*, bem como com qualquer poesia e prosa experimentais e inovadoras e com cruzamentos entre gêneros. E acho que *A obscena senhora D* pode na verdade ser classificada como uma novela.

A Rachel fez tudo, incluindo o trabalho muito difícil e desafiador de adquirir os direitos autorais. E acho que, em muitos sentidos, somos a *lingua franca* e estamos em uma posição em que o inglês é um imperativo. Então, eu aprecio muito ela ter feito esse trabalho difícilimo.

Então, elas trabalharam juntas. A Nathanaël trabalhou com a edição em francês, e depois a Rachel trabalhou no primeiro esboço da Nathanaël, cotejando com o português e se certificando de que o discurso idiomático estivesse refletido.

Depois, eu realmente queria pensar sobre a forma como posicionaríamos o livro para que ele tivesse algum contexto. E o John Keene, que estava dando aula em Chicago e era muito fã de Hilst – quem ia imaginar? –, escreveu o prefácio, que ajudou a abrir a obra e deu uma ideia sobre a obra de Hilst. E também temos alguns *blurbs* na contracapa, [um] de Benjamin Moser, que é mais conhecido aqui como biógrafo da Clarice Lispector. Lispector também está passando por um *boom* aqui.

Então, tudo isso é para dizer que era o momento certo. O *boom* Lispector estava acontecendo e posicionamos [Hilst] como uma outra versão, uma visão completamente diferente do que a literatura poderia ser em comparação a Lispector. E as pessoas amaram. Lispector é refinada, europeia, uma escritora muito elegante, muito bonita. E a obra de Hilda é direta, é toda objeção, escuridão, desejo, é tudo atravessando, é obscena, é maravilhosa, é deliciosa, é poética. E tivemos sorte de receber algumas críticas boas.

Estávamos trabalhando para imprimir o livro juntos [Nightboat e A Bolha], e você sabe como são essas coisas, estávamos um pouco atrasados, e, como com toda publicação, quanto antes você lança, mais atenção recebe. Não tivemos tanto tempo quanto gostaríamos, mas ainda recebemos algumas boas críticas. Lembro que lançamos o livro no Brooklyn Book Festival aqui em Nova York, era setembro, a Rachel veio. Com o livro lançado, teve um *buzz*, ele conseguiu um grupo de fãs *cults*. Ele vende muito bem na Green Apple Books, em São

Francisco, foi tema de cursos, e reimprimimos com correções no ano passado. Os números são modestos, poucos milhares.

E depois de *The Obscene Madame D*, vocês publicaram *Letters from a Seducer* no ano seguinte, e a Melville House publicou *With My Dog Eyes* logo depois.

É, esse é da Melville House e teve uma distribuidora maior, a Random House, e acho que conseguiram mais críticas. É também um livro um pouco mais fácil do que *Letters from a Seducer*, que é uma coisa meio doida. Acho que muita gente que amou *The Obscene Madame D* não entende necessariamente *Letters from a Seducer*, o livro deixa as pessoas um pouco confusas. É muito poético e tem muita prosa poética ali. Os poetas amam. E estamos fazendo mais um, *Fluxo-Floema*, no ano que vem, mais ou menos daqui a um ano.

E como foi o percurso do primeiro livro, *The Obscene Madame D*, para *Letters from a Seducer*? O que fez vocês quererem traduzir outras obras dela, com outros tradutores?

Ah, a Rachel desde o começo queria fazer três e trabalhamos com A Bolha como coeditores. Fazemos toda a distribuição na América do Norte e A Bolha faz no Brasil. Ela sempre falou em três, e eu sempre topei três. Adoro o trabalho de John Keene, então isso [escolhê-lo como tradutor do segundo livro] foi fácil, eu estava muito animado com essa tradução. Depois, o último foi um pouco mais complicado, mas a Alex Forman é uma grande poeta, então é muito animador. Quer dizer, somos uma editora pequena, fazemos cerca de doze livros por ano. Somos voluntários e agora temos um editor-geral que trabalha três vezes por semana, um cargo pago que levamos dez anos para conseguir.

Acho que Hilst é perfeita para nós, mantendo a tradição da editora de divulgar obras que podem não ter sido divulgadas até então e engrandecer a conversa. Agora uma editora maior publicou um livro de Hilst, e agora fazemos parte de uma coisa maior. Não sei o que esperar do futuro, não sei o que vem depois, se depois de *Fluxo-Floema* faremos outros livros [de Hilst], a poesia, mas isto é o que estamos fazendo agora. Tudo isso para dizer: era o momento certo.

Você falou um pouco sobre fazer parte de um *boom* maior da literatura brasileira, com as traduções de Hilda Hilst e Clarice Lispector. É a primeira vez que Hilst está recebendo tanta atenção em outro país, e houve uma crítica que disse que 2014 era o “ano de Hilst”. Como você interpreta isso? Por que acredita que ela recebeu esse tipo de atenção?

Acho que é um livro cativante... Acho que as pessoas estão famintas por histórias escritas por mulheres, obras escritas por mulheres que não se encaixem em categorias. É como desvendar uma verdade profunda em uma cultura, e acho que isso é muito fascinante. E é uma leitura divertida, você lê de uma sentada, é muito engraçado e de certa forma tocante. É difícil achar algo assim. Recebo centenas de livros em meu escritório a cada poucos meses e tem muita coisa chata... Sabe? E acho que... frequentemente culpam os Estados Unidos por não publicar traduções o suficiente, mas acho que na última década houve um esforço concentrado para trazer mais livros traduzidos. Estamos nesse momento histórico. Não tenho certeza de que, se tivéssemos começado dez anos antes, teríamos feito traduções desse tipo, mas acho que todo mundo [hoje] acredita que isso é importante e está buscando engrandecer a conversa e entender melhor o que a literatura pode ser – e acho que Hilda Hilst é uma prova disso. Acho também que muitas das dificuldades dela em ser publicada e com a comunidade literária, sendo poeta, além do envolvimento dela com a pornografia e com formas populares, são coisas que escritores americanos fizeram e aqui está alguém fazendo isso no Brasil, quase ao mesmo tempo. Pense em Burroughs, pense em outros escritores *beat*, há uma conversa real acontecendo agora sobre esse tipo de sensibilidade, sabe, de desnudar tudo, fazer troça da classe dominante e a frustração em relação ao que pode acontecer com um livro. Vivemos em uma cultura na qual os livros... Sabe, aqui não é a França, não há livros em cada esquina. Os livros são... Quer dizer, não são marginalizados, é só que o papel deles na nossa cultura é limitado, e aqueles que recebem mais atenção da mídia *mainstream* ou da mídia de Nova York são tipos específicos de livros grandes. Então, a atitude de Hilda Hilst, “agarrar a máquina de escrever com unhas e dentes”, ela muda as coisas. E acho que a prática radical é muito animadora. Conheço um poeta e professor que está dando um curso sobre pequenas editoras, ele é dono de uma, e está pedindo que os alunos leiam um

livro de cada editora, e escolheu ensinar *The Obscene Madame D*. Então, ele está dando um curso para universitários, e eles estão muito impressionados e animados, eu fui lá no mês passado e foi incrível ver outro tipo de leitor e outra geração descobrir a obra dela.

Acho que em boa parte da estética geral da comunidade de editores, há uma ideia de forçar, não forçar os limites só por forçar, mas forçar os limites para entender melhor o que a literatura faz e como ela se relaciona com você, com nossos corpos, nossas comunidades e a sociedade que criamos. Acho que Hilst entra exatamente aí.

E a Nathanaël é uma força em si. Estamos publicando uma novela, um romance curto escrito por ela, que acho que é inspirado por Hilst. É definitivamente uma conversa com *A obscena senhora D*.

O que você sabia sobre a literatura brasileira em geral, e sobre a obra de Hilst em particular, antes de a Rachel apresentar o projeto?

Ah, fiquei sabendo da obra da Hilda provavelmente com o excerto em inglês que Nathanaël me encaminhou. Ainda assim, demorou um tempo, acho que aconteceu assim: quando a Rachel veio para Chicago, elas duas trabalharam juntas, ficaram amigas, e ela contou sobre Hilst para a Nathanaël, que então pôde ler em francês, porque é bilíngue. E ela ficou “uau, isso é incrível”, e começou tudo...

E Nathanaël e eu trabalhamos em colaboração. Como eu disse, publicamos as traduções dela. Ficamos em contato sempre, falando sobre coisas interessantes, compartilhando coisas... sabe, porque ela lê muito e coisas muito inovadoras e fora da literatura em inglês. Fico muito grato pelo que aprendi sobre pessoas como Hilst.

Sobre literatura brasileira, havia alguns figurões que eu conhecia e que li quando era mais jovem, como [Jorge] Amado, acredito que ele era um grande nome. E sempre tive interesse na poesia concreta, os Campos, algumas outras figuras que eram parte do movimento concretista, eu sabia um pouco. Tenho interesse

nas artes e na arquitetura do meio do século, que acabou de ser tema de uma grande mostra no MoMA, arquitetura latino-americana, Niemeyer, alguns grandes nomes internacionais. Mas não muito além disso... Quer dizer, tem Lispector, que na verdade eu descobri quando estava no primeiro ano do Ensino Médio, nas aulas de inglês. Acho que conheci Lispector porque Hélène Cixous é uma grande fã, e eu gostava muito de Cixous quando era mais jovem.

Então eu conhecia um pouco, mas não conhecia Hilst. Deve haver mais algumas coisas aleatórias, mas eu não tinha uma compreensão ampla. É difícil conhecer tudo, e acho que ser editor tem a ver com confiar em seus instintos e em seus colaboradores, porque não podemos ser especialistas em tudo. Você precisa correr riscos e foi esse o caso, havia algumas pessoas muito inteligentes envolvidas e eu senti que era nossa chance de fazer algo diferente. E, depois, reagir ao manuscrito. Quer dizer, você reage a alguma coisa ou não. Pode ser algo muito importante, mas que não te toque... Acredito que aquilo seja importante, mas, se não estou interessado como leitor, editor, não vejo como posso vender. Mais importante do que tudo: uma vez que você lê algo como editor, está se comprometendo com aquilo, está se comprometendo com algo, com imprimir aquilo. O livro sai e, veja, nós estamos falando daquilo depois de três anos. Sabe, é um compromisso. Uma vez que o livro é lançado, há trocas, e há um livro completamente novo surgindo que conversa com Hilst, e outra grande crítica... E ainda estamos recebendo pedidos de cópias para resenha, há o curso, eu fui lá falar sobre isso. Então, há um caminho longo para a publicação. Não é que “ah, você tem seis meses para ser um sucesso ou não”. Você apresenta algo e depois vai adicionando camadas. E, com sorte, aquilo vai continuar crescendo.

Sei que Nathanaël propôs a você a tradução de *The Obscene Madame D*, mas como foi a escolha de tradutores para os dois livros seguintes e como foi a colaboração com eles?

Isso na verdade foi a Rachel. A Rachel insistiu, convidou a Nathanaël para fazer o primeiro. A Nathanaël estava preocupada por não saber português e foi assim que ela teve a ideia de uma colaboração e convidou a Rachel.

Como foi o processo com a Biblioteca Nacional, aqui no Brasil, que financiou o projeto dentro de um programa para valorizar a literatura brasileira no exterior?

Bem, eles apoiaram todos os três livros e... Quer dizer... Você sabe, é como qualquer financiamento, há muita burocracia. Não sei nada específico e só fiz alguns trabalhos administrativos. Mas também recebemos... Não, fomos atrás do National Endowment for the Arts (NEA) para o terceiro livro, mas ainda não tivemos resposta.

Mas houve financiamento norte-americano para os três livros, certo?

Sim. Tivemos o apoio básico geral para dois dos três⁴⁵ e acho que conseguiremos um apoio específico para o terceiro volume. Somos como uma ONG, uma operação sem fins lucrativos, todo o dinheiro que ganhamos com os livros é investido de novo na editora. Muitas editoras nos Estados Unidos hoje usam esse modelo, porque é muito difícil levantar fundos e fazer isso bem, como uma editora comercial. É caro, fazer livros é caro, enviá-los é caro, guardá-los é caro e, sabe, se você os vende, tem de reimprimi-los, e isso custa mais dinheiro! Não acaba nunca, a não ser que seja algo que vende realmente muito.

Na sua opinião, qual o lugar que *The Obscene Madame D* pode ocupar no sistema literário norte-americano? Falamos um pouco sobre as traduções serem uma espécie de nicho, então qual seria o lugar desse livro específico, quem seriam esses leitores?

Bem, uma das coisas que eu adoro sobre livros é que você os coloca no mundo e em um mês eles já foram embora e você... Uma vez que você vende um livro, não sabe para onde ele foi, e não sabe exatamente a história.

Há um pequeno grupo de leitores, aqui neste país, interessado em livros como este e que vai, por exemplo, a uma boa livraria como a Green Apple em São Francisco... Ainda temos talvez 25, 30 livrarias no país que podem abrigar um livro como *The Obscene Madame D*.

⁴⁵ Por meio do New York State Council on the Arts, que concede financiamento geral para organizações sem fins lucrativos registradas no estado de Nova York.

Estamos sempre falando sobre “quem são nossos leitores?” e “quem lê livros?” e “que tipos de livros essas pessoas leem?” e “elas leem coisas menores que não são publicadas pela Random House?”. E acho que há uma espécie de consciência... Há um interesse no Brasil, uma animação. Temos uma livraria aqui chamada McNally Jackson e lá há regiões diferentes e uma sessão América Latina. É como a City Lights, em São Francisco, que também tem América Latina. Então, acho que há uma consciência sobre literaturas diferentes. Apenas a associação acadêmica não é capaz de manter um livro. Ele pode se tornar, sabe, só uma coisa acadêmica, e tudo bem, temos alguns títulos que só vendem para acadêmicos, não sou contra. Só acho que não é... Não acho que *The Obscene Madame D* seja ou deva ser um livro limitado a isso, e não acho que esteve.

Quantos exemplares foram vendidos?

Acho que 1.500, algo assim.

Para ambas as impressões?

Sim, ainda temos uma boa quantidade dessa reimpressão. Eu queria lançar o livro como e-book, mas não temos os direitos. Para um primeiro título pequeno, não é um número ruim.

3.2 Entrevista com Rachel Gontijo Araújo

Rachel Gontijo Araújo é proprietária e editora de A Bolha, casa independente brasileira. Os primeiros contatos foram feitos por e-mail e a entrevista foi realizada por videoconferência no dia 22 de outubro de 2015, com duração de 1 hora e 09 minutos, de forma semiestruturada.

Como foi a decisão de traduzir *A obscena senhora D*? Sei que a iniciativa partiu de você.

É, isso faz parte da história da própria editora [A Bolha]. Quando eu e a Stephanie Sauer, que é a cofundadora d'A Bolha, decidimos abrir a editora, a gente tinha muito claro que não só ia trazer narrativas visuais e literatura independente de fora, mas fazer a ponte inversa. E desde o início – 2009 – a ideia era tentar levar um tipo de literatura que, digamos, havia nascido aqui no Brasil... Acho esse termo “literatura brasileira” problemático. Uma literatura que é escrita aqui numa certa língua, numa certa linguagem, sobre a qual não existia uma consciência de que aquilo existia no mundo. E não tinha como não ser pela Hilda. Ela estava dentro da própria estética, das próprias escolhas da editora, que é o quê? Um risco de linguagem que são poucos os autores [que usam], e eu não estou falando só de escritores brasileiros, não, eu estou falando de escritores como um todo. Eu, pelo menos, não vejo. Eu não vejo essa linguagem que é corpo, essa possibilidade de risco, de se arriscar dentro de uma narrativa, dentro de uma linguagem, que é a Hilda Hilst. O que aconteceu com *A obscena senhora D*, na verdade, foi o seguinte: quando eu voltei [de um período morando em Chicago], comecei a pesquisar e sempre voltava para a Hilda. Quer dizer, eu fiz uma reimersão no país, eu queria ver o que é que estava sendo produzido.

E fazia tempo que você estava morando nos Estados Unidos?

Saí [do Brasil] pela primeira vez em 1998, voltei em 2002. Depois saí em 2004 e voltei em 2008.

Trabalhando com literatura?

Eu sou escritora, mas trabalhei, por um acaso, quando eu estava fazendo um mestrado de Filosofia na UnB, como editora assistente da Unesco no Brasil, uma coisa muito rápida, muito por acaso mesmo. Então, não tenho nenhum tipo de pé nisso, a não ser que eu escrevo e sempre li muito.

Bom, então, eu estava em Chicago, fazendo um mestrado na escola do Instituto de Arte de Chicago, e pensando como voltar para o Brasil. E tinha visto que muito que se publicava aqui era uma mesmice, o que se publicava lá e aí vinha pra cá, o que ganhava prêmio. Não existia nenhum tipo de olhar ousado ou de um risco dos grandes editores aqui no Brasil. Bom, então a gente queria fazer diferente, fazendo essa ponte inversa, também, da mesma maneira. Existia uma coisa que

é muito engraçada... A Clarice Lispector, que tem um trabalho importantíssimo, virou, de alguma forma, o sinônimo do que é a literatura brasileira fora do país. Inclusive nos Estados Unidos, na América do Norte e na França. [Pela] Hélène Cixous e uma série de outras pessoas... E, como eu sempre digo, é um trabalho importante, mas ela era o sinônimo do que era, do que as pessoas identificavam como uma literatura nacional.

Eu li acho que quase toda a obra da Hilda, em momentos diferentes. E quando voltei de Chicago para cá, voltei para *A obscena senhora D*, voltei para *Fluxo-Floema* e voltei para *Cartas de um sedutor*. E foi muito rápido.

De *Fluxo-Floema*, eu lembro que estava dando aula em Chicago e pensei: “Caramba! E se isso aqui estivesse traduzido para o inglês... Isso aqui, nesta aula, em termos de falar de linguagem, a maneira que se fala de linguagem, seria extraordinário”. E aí, voltando aqui, foi quando eu decidi que o primeiro livro seria *A obscena senhora D*. Eu mandei para Nathanaël sem antes falar “ah, vamos traduzir”.

Vocês se conheceram na Universidade de Chicago?

Ela foi minha professora durante o mestrado e depois virou uma grande amiga. A gente conviveu bastante durante esses três anos. É sempre um diálogo muito próximo, e é aquela coisa: sempre quando eu volto para Chicago, para os Estados Unidos, mesmo que seja um dia, dois dias, eu dou um jeito de a gente se encontrar. Então é uma grande amiga.

Eu mandei a versão em francês, na época, para ela. Não escrevi nada, mandei. E em algum momento ela pegou o livro e eu já tinha isso em mente: eu esperava que quando ela pegasse o livro e lesse, falaria: “vamos traduzir isso aqui”. E foi justamente o que aconteceu.

Ela tinha perdido, muitos anos atrás, um companheiro, então estava lendo muito pouco e pegou finalmente esse livro. Foi aí que ela falou: “caramba! Eu sinto como se eu não tivesse nada escrito, nenhum livro antes nem depois disso”. E

aí eu falei “vamos traduzir? Estou pensando em correr atrás dos direitos, quero fazer esse projeto onde a gente começa a levar literatura dita brasileira para a América do Norte, fazer a ponte inversa”. E ela falou “vam’bora, vam’bora”.

E foi aí que eu comecei a correr atrás. Eu já tinha muito certo, na minha cabeça, quais os três livros. O primeiro seria *A obscena senhora D*, o segundo seria *Cartas de um sedutor* e o terceiro, que a gente está trabalhando agora, seria *Fluxo-Floema*.

Então, nunca existiu *A obscena senhora D* sem a Nathanaël. Desde o começo, a possibilidade, o começo de se pensar uma tradução e um projeto em cima desse livro era poder trabalhar com Nathanaël, porque eu sabia que só ela poderia dar o valor, dentro de um processo de tradução, que esse livro merecia. E assim, sem falsa modéstia: eu pego o livro e vejo e é o mais próximo possível daquele som original, que é o da escrita da própria Hilda.

E a gente começou a trabalhar... Foi muito louco, porque ela começou a traduzir do francês, mas começou a ganhar um entendimento do português fora do comum. Porque ela já tinha um entendimento do espanhol, e é uma tradutora, assim, que não existe igual. O contato dela com a linguagem em termos de som é fora do comum... O cuidado de ouvir esse som. A gente começou a trabalhar assim: ela me mandou uma primeira versão, uma tradução baseada nesse francês, e então a gente começou um processo de adequação, página por página, [a partir] do português. E aí a gente foi montando o que é a hoje *The Obscene Madame D*.

Com essa ponte que você fazia com o seu contato com o português, de dizer para ela as minúcias da linguagem...

Aí é que virou uma colaboração. É um diálogo. A gente lia e falava: “isso aqui literalmente é isso aqui”. Aí ela falava: “tem alguma coisa errada com esse som, dá uma olhada aí no português”. Foi um processo de meses e meses, o que normalmente deve ser com qualquer tipo de tradução, da gente trazer ele o mais próximo possível do texto original. Essa era a preocupação, os sons e tudo. Então eu e a Nathanael, a gente ficava num diálogo constante. Teve frases que

demoraram duas horas num Skype, que a gente ia e elas voltavam solucionadas. A gente fez essa ponte entre e-mails e conversando dentro do próprio texto e também via Skype, de “não isso aqui não soou...”, “mas peraí” e ficava horas, e horas, e horas até que a gente alcançava, digamos assim, um primeiro texto mais fechado para continuar trabalhando em cima disso. Foi um trabalho... Mas foi um trabalho muito prazeroso porque foi com ela. Acho que a intimidade e essa possibilidade de diálogo que nós temos uma com a outra é que fez o trabalho acontecer da maneira como aconteceu. E poder ter essa seriedade que ele precisava. Essa intimidade era extremamente necessária de ambas as partes. Tão assim que eu considero o seguinte: Nathanaël é a tradutora de *A obscena senhora D*. Eu sou uma colaboradora, eu colaborei nesse processo de tradução. Mas, para mim, a tradutora é a Nathanaël. Ver o livro pronto e ler, e ver brasileiros ou americanos estudiosos de tradução lerem e ficarem impressionados, se surpreenderem...

Você fala da sonoridade, mas a tradução foi feita do francês, o que é incomum. Por quê?

É aí que vira um negócio. Ela não é feita de lugar nenhum, ela parte de uma linguagem que não é nem aqui nem ali. Ela não tem uma base. Tanto que a Nathanaël mesma via erros – ela estava com o português e o francês – e dizia: “cara, olha a liberdade que o francês tomou nisso aqui que é problemático para o texto como um todo”. Então ela tem um início ali, naquele texto, mas é um texto que se encontra completamente diferente a partir do momento que esse processo começa. Ele é um diálogo entre várias camadas: francês, português, inglês... Mas ele volta o mais próximo do original possível. Então essa foi, na verdade, uma grande brincadeira nesse sentido. Acho que traduzir a Hilda não poderia ser de outra maneira. Acho que a gente foi fiel, acho que há as movimentações narrativas e de carne ali, da linguagem, é por isso que saiu do jeito que saiu.

Então o que que aconteceu: tem um processo com a Nightboat. Conversando com a Nathanaël, nessa época eu ainda estava viajando muito. Entre 2009 e 2010, entre Nova York e Brasília, Brasília e Chicago... Estava ainda entre os

Estados Unidos. A ideia sempre foi procurar uma editora que tivesse uma linha e uma coerência com aquilo que a gente estava fazendo, para essa parceria. Mesmo sendo um projeto d'A Bolha – e para a gente é um orgulho enorme. Pela primeira vez é um projeto que nasce no Brasil e vai pra fora. Não é um projeto onde o estrangeiro vem, pega e leva; não. Nós levamos esse projeto para fora e construímos ele da maneira que ele deveria ser construído. Então a Nathanaël falou: “Rachel, por que você não conversa com o Stephen?”, que é muito amigo dela, é editor dela também, “para ver se te interessa e ver o que eles têm pra oferecer nesse sentido de parceria e companheirismo e para ver se faz sentido, porque eu acho que seria um bom casamento”.

E aí, numa dessas, em 2010 eu estava em Nova York, a gente sentou pra conversar e eu falei pra ele do projeto, que eram três edições e que a primeira seria *A obscena senhora D*, que virou *The Obscene Madame D*, e que seria a Nathanaël que traduziria; o segundo seria o John Keene numa leitura que fiz em Chicago e falei: “você teria interesse?”. Ele já conhecia um pouco o trabalho da Hilda e falou: “teria interesse, sim”. Já cheguei no Brasil e já mandei os livros para ele e, daí, já começa um processo. Eu sabia que a editora do Stephen tinha uma distribuição interessante, era uma editora que eu respeitava muito, e como a referência vinha da Nathanaël, que é uma pessoa da minha confiança total, a conversa já veio meio aberta. O Stephen falou assim: “eu tenho interesse sim, como é que a gente faz? O que vocês precisam? A gente divide isso”. Então a gente dividiu: A Bolha ficaria com toda essa parte de trabalho do conteúdo, inclusive a capa, que é de um artista brasileiro, que é o Virgílio Neto. Então essa parte estética dela e a parte de revisão técnica, escolha dos tradutores, esse trabalho do miolo antes de ele ir para os Estados Unidos para que ele possa diagramar e começar essa outra parte era da editora, era d'A Bolha.

Então a parte editorial ficou basicamente a cargo seu.

Toda a parte editorial acontece aqui no Brasil. E aí, você tem o manuscrito que está o mais próximo possível do final, tem alguma coisa aqui, outra ali, outras pessoas leem, e aí vai para o layout. E a partir desse momento de layout, de preparação da cópia, da parte da distribuição, do contato com *reviewers*, ou com possíveis *reviewers*, aí o Stephen entra, porque é um território onde ele apita. E

ele é muito bom no que faz, entende muito bem, é muito sensível. Eu acho que foi, assim, uma parceria muito acertada – e continua sendo. Não é à toa que a gente está indo para a terceira publicação. Foi assim que se deu. Eu queria que fosse uma coedição, livro publicado pel’A Bolha e pela Nightboat, e aí eles ficam com a parte de impressão. Como A Bolha comprou os direitos, eles imprimem para a gente tentar equilibrar a questão dos gastos com o projeto. Os direitos são da editora, são d’A Bolha, foram comprados em conversas, uma coisa muito aberta, em conversas entre Brasília, São Paulo, Campinas, com o Daniel Fuentes [herdeiro e detentor dos direitos autorais de Hilda Hilst].

Como foi esse contato com o Daniel?

A Nathanaël fez uma curadoria para uma revista franco-canadense chamada *Spiral* e falou: “Por que você não escreve alguma coisa da Hilda Hilst?”. E aí eu falei: “vou escrever”, foi em 2009, e fui pra Casa do Sol [antiga residência da autora, transformada em instituto cultural]. Passei um dia lá. Aí conheci a Olga [Bilenky, artista plástica que mora na Casa], a Narjara Medeiros, uma escritora que estava lá, e não conheci o Daniel. Aí voltei, escrevi o artigo, e depois mandei um e-mail para a Narjara pedindo o contato do Daniel. Aí a gente começou a conversar por e-mail, mandei o projeto pra ele, falei o que a gente estava pensando e ele ficou bastante animado. E aí casou que ele foi pra Brasília, a trabalho, para um filme de que estava participando, lançando, estava na parte da produção, e a gente sentou para conversar. E aí foi que a gente falou: “então tá, vam’bora”, e aí falei com ele que o meu interesse, primeiro, era *A obscena senhora D* e depois *Cartas de um sedutor* e depois *Fluxo-Floema*. Esses eram os que eu tinha em mente no começo. E aí peguei um modelo de contrato, a gente mandou e aí compramos. Compramos os três basicamente de uma vez; não foi assim que eu comprei um, comprei o outro, não. Comprei um, aí deu um mês fizemos o contrato para o outro, e depois de provavelmente um mês fizemos o contrato para o outro. E o Daniel totalmente aberto, bastante feliz porque isso fazia parte das movimentações que eu acho que ele já tinha em mente nessa reabertura da Casa do Sol e dos trabalhos e de tudo relacionado com a obra e com a vida da Hilda. Então foi isso, foi bem no começo, eu lembro direitinho da gente sentado... Tinha um hotel lá em Brasília chamado Brasília Palace e a gente

conversando. Eu lembro que no dia eu fiquei nervosa porque eu queria muito poder fazer isso com aqueles livros, sabe. Era aquilo que eu queria poder fazer, poder levar um outro tipo de diálogo, em termos de uma literatura que é do corpo, uma literatura que não tem medo de se arriscar, dentro do âmbito literário norte-americano, com o qual eu também já estava convivendo há muito tempo e olha, também precisava de uma chacoalhada. Era muito engraçada essa coisa de literatura experimental, porque na maior parte do tempo não existia muito risco nas coisas que eu estava lendo lá. Existia muita gente boa, muita gente boa mesmo, inclusive que a gente acabou publicando pela A Bolha. Mas eu acho que o próprio âmbito literário norte-americano precisava de uma chacoalhada e nada melhor que a chegada da Hilda com *A obscena senhora D* pra dar chute em porta mesmo. Conversando com o Stephen, não tinha uma preocupação de “ah, como será que vai [ser recebido]?”. Eu tinha uma certeza muito grande de que ela abriria espaço, e que o espaço também seria aberto para o trabalho da Hilda na América do Norte. E o Stephen, com o trabalho... Eles têm uma distribuição bem legal, que é, inclusive, uma distribuição por meio de universidade, o que facilita muito, e o trabalho que ele faz, pessoalmente, de feiras e tudo o mais. E é um cara que tem não só relações, mas uma sensibilidade enorme. Aí a gente foi escolhendo as pessoas que iam fazer a introdução. Nathanaël é parte indissociável desse projeto. Não só ela é tradutora, mas ela faz parte, direta e indiretamente, ela dizendo isso ou não, de um pensamento editorial também. Assim que ela leu, falou: “pô, por que a gente não chama, de repente, o John Keene pra escrever a introdução?”. Aí fui, convidei o John Keene, ele aceitou.

E ele já tinha esse conhecimento sobre a literatura brasileira.

Ele é um amante de literatura brasileira. Acho que ele vai mais por esse lado do que para o do estudioso, e eu acho que é muito mais interessante. Muitas vezes, [entre] os que se dizem estudiosos de literatura, qualquer que ela seja, pode existir uma certa limitação de olhar, e eu acho que o John Keene é o contrário. Ele é tipo um amante que te faz descobrir coisas sobre o seu próprio país, sua própria linguagem, que às vezes passaram batido por causa dos nossos próprios instrumentos de controle e limitações em literatura... É difícil. Quando chega na escola você tem que ler isso; existem demandas do que é literatura no Brasil e a gente precisa ficar parece que dentro dessas escolas. Então foi assim; com

Cartas de um sedutor foi um processo diferente do da Nathanaël; John Keene (traduziu) do português, mas teve um processo de adequação, que foram três ou quatro meses de sentar, “aqui está a tradução do inglês, e aqui está o português”, página por página, frase por frase, milhares de vezes. E tinha muita questão de som, um monte de palavra pra vagina, pra pênis, e uma série de invenções, que é do que a linguagem é feita. E aí foi um trabalho que demandou bastante da gente. O John Keene estava de um lado, a Stephanie no meio, e eu. Ela me fazia entender certas coisas que funcionariam, que eu falava: “isso aqui funciona mesmo?”. Então ele passou para a gente a revisão técnica, e dessa vez fomos eu e a Stephanie que caímos de cabeça e por três, quatro meses era só isso que a gente respirava. Tem papéis e papéis, todos marcados, do que que era, indo e voltando. E aí, dessa vez, a gente chamou para fazer a introdução, coincidentemente, um cara que estudou comigo na infância, que é o Bruno Carvalho, que é professor [da Universidade de Princeton], hoje em dia, tem um trabalho grande, todo o doutorado dele foi sobre Machado de Assis. Ele virou um estudioso, mas esse é um estudioso amante da literatura, que estuda literatura brasileira e está fora do país há muitos anos e dá aula, e tudo. Ele participou da mesa redonda que a gente fez sobre *A obscena senhora D*, no Poetry Center, em Nova York, e a gente acabou chamando ele para escrever a introdução. Isso foi a Nathanaël que falou e o Stephen concordou. Ele aceitou lindamente, na hora, e foi assim que começou a ser construído o segundo livro. A capa também é do Virgílio. E até lá já tinha uma abertura. Foi legal isso: nesse meio-tempo, a Melville House acabou pegando, depois do lançamento de *A obscena senhora D*, o *Com os meus olhos de cão*. Na verdade, o Adam Morris tinha ganhado aquela bolsa para *A obscena senhora D*, eles não sabiam que já tinha direitos comprados e já estava em processo de publicação. A gente escreveu e falou: “Gente, gente! Esse livro já está em fase de produção, ele já tem os direitos”. Aí ele escolheu *Com meus olhos de cão* e acabou finalizando.

Mas aí foi muito legal. A gente tinha lançado *Obscena* e *Cartas de um sedutor* e aí a Melville House lança esse e aí a gente vai lançar agora o *Fluxo-Floema* e quem vai traduzir é a Alex Forman – quer dizer, já está aqui, eu vou iniciar a revisão técnica. Sei que na hora que começar vão ser meses, então a gente

começa agora. Alex Forman é uma americana que coincidentemente mora aqui no Brasil. Fui apresentada a ela por uma tradutora, inclusive muito amiga de Nathanaël, que ficou na minha casa quando veio ao Rio de Janeiro, e a escolha da Alex foi pela possibilidade de trabalhar com maior proximidade física, já que não existia uma intimidade. No caso da Nathanaël, a intimidade existia, ponto. E a intimidade traz proximidade. Então a gente está nesse processo de tradução, para que seja publicado em 2016. E aí é isso, são esses primeiros três que a gente começou em 2009, fecha essa primeira parte em 2016 para, com um pouco de sorte, continuar não só Hilda, mas outros escritores.

A publicação da Melville House acabou chamando mais a atenção para os livros. Depois de *With My Dog Eyes* acabaram vindo mais críticas, em jornais maiores.

Mas você sabe por quê? Eu tenho que ser muito sincera, isso mostra a cegueira dos meios de comunicação que se dizem crítica especializada, o que quer que isso venha a ser. Por quê? Porque é uma editora que é maior...

A distribuição é feita pela Random House, que é muito grande.

Exatamente. É uma editora que... ela é maior. Por mais que ela tente se colocar numa aura de editora pequena e independente, ela não é. E não tem problema nenhum em não ser. Mas a hipocrisia dos meios de comunicação é isso, vai pra onde? É uma editora, que é distribuída pela Penguin Random House, donos de tudo que tem papel escrito no mundo... E aí, óbvio, tem que falar. Porque aí tem em tudo quanto é lugar. Então sim, aí você tem uma abertura para o *mainstream*. Aí esse outro tipo de visibilidade começa a vir. Eu acho que é extraordinário de qualquer forma. Para mim, mais importante é: o trabalho da Hilda... Se estão abrindo portas, se está sendo falado, tem acessibilidade e visibilidade, o nosso trabalho está feito. Poder catalisar isso, era, na verdade, o que a gente se propôs [a fazer]. Agora, para mim, eu digo: como editora, como editora independente, isso é impressionante: *Nightboat* e *A Bolha* publicam dois livros, aí vem um terceiro e, porque ele tem uma certa distribuição, dentro de uma hierarquia e não sei o quê, acontece isso... Mas ainda bem que veio pela Hilda.

É quase um paralelo com o que aconteceu com a carreira da Hilda aqui: ela só conseguiu ir para o *mainstream*, só conseguiu visibilidade e vendas, quando foi para a Editora Globo.

Sim. Engraçado: é e não é. Você tem, lá nos Estados Unidos... Nem sei muito bem essa questão do *mainstream* e do independente. Dentro do âmbito independente, as movimentações editoriais independentes e o âmbito que elas habitam é o que mais cresce nos Estados Unidos. Então a Hilda... É uma característica do *mainstream*: ele só tem coragem, na verdade, de se manifestar a partir do momento que ele vê, que você abre um pouco o caminho e, olha!, o que você achava que não existia de demanda sempre existiu! Então, é claro, ajuda muito quando tem uma editora maior. Mas sem esses leitores dessas outras... O que eu acho legal é que, nos Estados Unidos, essas distâncias são mais acinzentadas, porque as pessoas já entenderam que existe espaço pra tudo. E catalisam cada vez mais essas aberturas de espaço. É um pouco diferente do que acontece aqui, na estrutura do próprio país, do Brasil. Mas assim, o que eu acho legal é que foi por um trabalho, que bom que foi assim, então, que é a Hilda Hilst, que o pessoal vai falar, sei lá em que publicação, mas que vão falar. Tem que falar. Eles vão falar, não tem como fugir. Mas é muito legal, foi a primeira de nossas publicações que recebeu várias *reviews* – que, para ser muito sincera, foram bastante pouco aprofundadas no trabalho. Eu sou muito chata para essas coisas.

Você sente que a falta de profundidade tem a ver com o veículo em que as críticas são publicadas [blogs e revistas literárias on-line]?

Acho que são as duas coisas. O veículo é o quê? O veículo é a pessoa. Você tem ali críticos e jornais literários que são extremamente conhecidos e benquistos dentro da sociedade da literatura e a gente tem que entender que os veículos são pessoas por trás. Para mim, não existe “é o veículo”, são as pessoas desses veículos. É um trabalho que te deixa boquiaberto, na verdade. É que *A obscena senhora D* é uma porrada. Ela vem e te abre. Acho que é um começo de se lidar com aquilo, com aquela linguagem, com aquele trabalho ali. Lembro que teve uma... Ai, esqueci! Era um dos primeiros, era do Alex não-sei-o-quê, da...

Alex Estes?

Acho que era. Ele até falou uma coisa que era engraçada, que tem que bater no peito para falar sobre *The Obscene Madame D*: “Foi o milagre literário de 2012”. Foi bom ouvir! Vou ser muito sincera, acho realmente que foi um milagre literário nos Estados Unidos em 2012, porque ela chega e não tem nada igual! Não tem nada igual. Sabe? Não tem mesmo. E chega para dar um pontapé na hipocrisia de linguagem ou numa hipocrisia de um experimentalismo que não é experimental em nada, que não se arrisca, que não experimenta, que na verdade tem medo da própria linguagem. A gente está passando por um momento de as pessoas conhecerem o trabalho da Hilda. Eu espero que exista cada vez mais, que se fale cada vez mais, mas que se fale mesmo, não é só passar pelo trabalho: “olha, isso aqui existe”... O mais importante é realmente falar, se dar para aquele trabalho, enquanto crítico, enquanto *reviewer*. O Stephen trabalhou arduamente pra mandar esses manuscritos e esses livros pra tudo quanto é canto. Se não saiu mais *review*, foi por escolha desses mesmos veículos e dessas mesmas pessoas.

E como foi o processo com a Fundação Biblioteca Nacional?

A gente atendeu às burocracias. Eu nunca tinha tido um contato físico até o primeiro livro sair. A gente fez um projeto, eu mandei. Dois dias antes de ter aquela reunião com o Stephen, em 2010, para acertar isso, saiu o resultado de que a gente tinha ganhado. Na época foram 3 mil dólares para tradução de *A obscena senhora D*.⁴⁶ Eu, de minha parte, mandei o que tinha que mandar. Tudo o que eles pediram, eu dei. Depois eu comecei a ter contato com um cara muito legal de lá, que é o Fábio, até me ligou, falou “pô, eu fiquei sabendo, né? Os livros saíram, está tendo uma repercussão muito legal... Que beleza, que bom”. E eu fiquei muito feliz, a gente tem um contato humano, que eu acho que falta muito dentro das instituições brasileiras, inclusive as que são ligadas à cultura. Aí na segunda vez a gente fez o mesmo processo, a mesma burocracia, mandou e conseguiu um dinheiro que era bem abaixo do que a gente precisaria para que

⁴⁶ Na realidade, como o livro foi inscrito pela editora brasileira – na época, as regras do programa o permitiam, embora hoje apenas editoras estrangeiras possam participar –, o valor correto foi 6 mil reais (Cf. FUNDAÇÃO, 2010).

o tradutor fizesse. Se a gente fosse depender desse dinheiro, se o tradutor não tivesse muito amor e aceitasse mesmo e peitasse o projeto, provavelmente alguns tradutores não aceitariam pelo que a gente ganhou. Com a Nathanael, independente de quanto fosse, se tivesse dinheiro ou não, a gente já ia fazer essa tradução. O John Keene também estava na mesma. E para a Alex a gente explicou: pode ser que saia alguma coisa, pode ser que não saia nada, pode ser que demore um ano para que o pagamento saia. Tem essas questões, que não são só sobre a Fundação [Biblioteca Nacional], mas que é sobre a instituição, que é muita burocracia... É ótimo que isso exista, porque pelo menos a gente pode ter a possibilidade de pagar alguma coisa a essas pessoas que fazem parte desse projeto, que é um projeto de amor mesmo, a gente sempre teve consciência que a gente jamais ia reaver o investimento que a gente fez nesse projeto. E não era para isso; era para um outro tipo de coisa, sabe? Mas sobre a Fundação: é muito importante esse projeto, eu acho que deve continuar, mas existe uma questão burocrática que eu acho que, dentro de todas as instituições culturais no Brasil, deve ser revista. Por exemplo, o pagamento do John Keene demorou quase um ano para sair, e a gente nem sabia se ia realmente sair. E aí, para o *Fluxo-Floema*, a gente recebeu uma mensagem que foi muito engraçada. Eu até falei com eles: “Cara, eu não sabia se essa mensagem era boa ou ruim”. Eu liguei para o pessoal da Fundação e a gente até riu, porque ele falou “olha, vocês receberam esse *grant*, mas ele só vai ser confirmado a partir do momento...”, então a gente tinha recebido? A gente não tinha recebido? E depois a gente tinha recebido, mas eles precisavam de outros papéis, do Daniel Fuentes, e depois de um monte de tempo para poder fazer isso, e eu explicando para eles: “Como editora pequena, qualquer coisa que muda influencia demais o processo”. Eu acho que esses projetos não se pagam com o quanto eles dão. O *Fluxo-Floema*, você me desculpe, mas é um livro enorme. A gente ganhou, por exemplo, agora... Tudo bem que é em dólar, ele vira mais dinheiro porque ela mora no Brasil. Ela é uma tradutora que fica entre o Brasil e os Estados Unidos. Mas, para um livro como o *Fluxo-Floema*, 3 mil dólares...

Fora o tamanho, quais são as dificuldades dele?

Cada livro tem suas dificuldades. Mesmo *A obscena senhora D*, pequeno em número de páginas. Essas avaliações deveriam ser um pouco mais aprofundadas. Eu também não entendi, mudaram isso. Agora só quem pode pleitear esse *grant* é editora de fora. Então, quer dizer, se eu não estivesse fazendo nenhuma coedição... Os direitos são d'A Bolha, pertencem à A Bolha, mas desde o ano passado só editora estrangeira pode pleitear, o que fez do nosso processo muito mais problemático, porque a gente fez tudo do Brasil. Então, é um projeto importantíssimo, extraordinário, tem muito espaço para evoluir, mas tem que ter uma continuidade... Tem que ser para sempre, esse tipo de coisa. Isso é uma crítica para as instituições culturais como um todo: tem que tentar desburocratizar e humanizar esse processo, e ter um olhar qualitativo. Mas [o projeto da Biblioteca Nacional] é importantíssimo. Sem ele, a gente não poderia estar fazendo esse projeto, a verdade é essa. Independentemente de todas essas questões, sem esse apoio, não seria possível.

Como editora independente, como vocês conseguiram cobrir os outros custos, de capa, de revisão...?

Do próprio bolso. A gente pagou para fazer a arte de capa. A revisão técnica somos nós, e não tem remuneração nenhuma, obviamente, a tradução é da Fundação, e eu paguei os direitos, então tem esse custo, e o Stephen entra com o custo do layout, que é a diagramação do livro, e da impressão. A gente dividiu dessa forma.

E conseguiram recuperar?

Olha, isso eu não sei, eu não acredito que a gente tenha recuperado o investimento que a gente fez, e a gente sabia disso. Agora, a gente está vendendo cópias e existe uma procura. Nesse projeto, não existe lucro. Existe o processo de uma contínua recuperação do que foi investido nele. E essa recuperação ainda está em andamento, tanto do lado de cá, quanto do lado de lá, para fazer essa publicação acessível ao público norte-americano. Vou ser muito sincera: claro que se a gente puder reaver e ter, de alguma forma, uma resposta financeira diferente, é sempre bem-vindo. E acredito que em algum momento isso venha. Mas esse não foi um dos pensamentos quando o projeto começou. A Hilda entra na América do Norte, os dois primeiros livros, como

publicação independente. É um percurso que eu fico feliz de ter sido dessa forma, mas que vai se abrindo. Não sei, pelo menos tem um olhar diferente, eu acho, tem um olhar a mais. Tem um amor, tem um prazer muito grande naquilo que você está fazendo. E a gente está falando de um período, vai fazer o quê? Três anos... foi em setembro de 2012 que foi publicado, é um período curto de tempo para as aberturas que estão acontecendo. É muito positivo; eu acho que vai haver cada vez mais abertura, mais espaço e mais possibilidades para o trabalho dela lá. Vai ser cada vez mais lido, tenho certeza absoluta disso.

3.3 Entrevista com Daniel Fuentes

Daniel Fuentes é herdeiro dos direitos autorais da toda a obra de Hilda Hilst e presidente do Instituto Hilda Hilst. A entrevista foi realizada pessoalmente, em São Paulo, em 21 de janeiro de 2016, de forma semiestruturada, e teve a duração de 50 minutos (partes da conversa não relacionadas à pesquisa foram editadas).

Como se deu a venda desses direitos autorais? Conversei com a Rachel, d'A Bolha, e ela me disse que conhecia a Casa do Sol, tinha passado um dia lá, e que te enviou um e-mail falando do projeto até vocês conseguirem marcar uma reunião em Brasília, um dia. Como foi todo esse processo?

Ela começou esse contato em uma fase em que eu estava exatamente querendo abrir a Hilda para fora. A Hilda teve uma leva de traduções nos anos 1990, mas muito tímida, a meu ver, e ficou ali, não foi para a frente. Eu tinha vontade de fazer isso voltar a acontecer. Para o inglês, especificamente, a Hilda falou em vários momentos que achava que era uma merda traduzir para o inglês. Ela até tentou e é uma língua que não funciona. Lembro, da minha infância, de uma tentativa de tradução do *Rútilo nada*, que ficou na discussão do título décadas, e no final ficou "Glittering Nothing"⁴⁷ e, se não me engano, acho que saiu só um

⁴⁷ *Glittering Nothing*, traduzido por David William Foster (HILST, 1999).

trecho em uma revista, não chegou a ser publicado o livro, mesmo. E era uma coisa acadêmica.⁴⁸

Aí eu estava nessa, estavam rolando outras conversas, já, depois do que saiu na Argentina⁴⁹ e em outros países, mas estava bem no comecinho. O contato com ela foi bom, porque eu fui formando a ideia de que talvez valesse a pena a primeira entrada da Hilda num mercado como o dos Estados Unidos ser por uma editora pequena, que estava dando todas as caras de que a sobrevivência dela também dependeria de [aquela publicação] dar certo – principalmente com crítica e tal, porque financeiramente a tradução é meio irrelevante... É um processo de longuíssimo prazo, não só para os Estados Unidos, para qualquer lugar. Bom, com o dólar tão em alta, talvez não seja mais tão irrelevante, mas, enfim, na época era bem irrelevante. Até porque na época era um esforço, porque o Instituto [Hilda Hilst] estava dependendo muito mais dos direitos autorais do que hoje. Então era até um esforço no curto prazo não muito esperto, exatamente porque dava pouco dinheiro. Mas eu fiz essa aposta, achei que valia a pena. Fechei na época os três livros.

Rachel disse, em entrevista, que você estava “totalmente aberto, bastante feliz porque isso fazia parte das movimentações que eu acho que ele já tinha em mente nessa reabertura da Casa do Sol e dos trabalhos e de tudo relacionado com a obra e com a vida da Hilda”. Vender direitos para

⁴⁸ O entrevistado, aqui, parece se enganar. Em entrevista concedida para esta pesquisa, a jornalista Maria Luíza Furia conta que foi encarregada em 2004, por Hilda Hilst (já muito fragilizada por doenças; ela morreria cerca de um mês depois), de acompanhar, com a tradutora Patrizia di Malta, a tradução de *Rútilo nada* para o italiano. A novela de Hilst foi incluída no livro *Sex'n'Bossa – Antologia di Narrativa Erotica Brasiliana* (col. Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, 2005). Diz Furia: “Discutimos muito a questão do título. Patrizia queria que *Rútilo nada* se tornasse *Splendore niente*, o que me pareceu fora de propósito, ainda mais porque a palavra ‘rútilo’ existe em língua italiana com o mesmo sentido que em português. Acabou ficando *Splendente niente* – sugestão que eu e Mora Fuentes acatamos”. Não chega, claro, a ser impossível que tenha acontecido a mesma discussão na ocasião da tradução de *Rútilo nada* para o inglês, mas, ao que tudo indica, o episódio ocorreu mesmo quando da publicação da obra em italiano.

⁴⁹ A editora El Cuenco de Plata publicou *La obscena señora D* e *Cartas de un seductor* (ambos traduzidos por Teresa Arijón e Bárbara Belloc) em 2014. As tradutoras receberam, para os dois livros, a bolsa do Programa de Residência de Tradutores Estrangeiros no Brasil, do Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional, e passaram quatro dias pesquisando a obra de Hilst na Casa do Sol. A linha do tempo declarada por Daniel no momento da entrevista, porém, está equivocada, já que, quando as primeiras obras de Hilst foram publicadas na Argentina, *The Obscene Madame D* já tinha sido publicada nos Estados Unidos (o livro é de 2012). Optei por manter a informação declarada por ele, de modo a preservar a linha de raciocínio do entrevistado.

tradução, ou seja, levar a obra da Hilda Hilst para outros países, sempre foi uma ambição?

Não foi a primeira conversa com a Rachel. Eu já estava xeretando esses mercados e tal, conversando com pessoas, com editores, com gente aqui no Brasil... então, assim, foi uma porta que abriu, mas em um momento em que essa porta estava meio sendo forçada para abrir.

A Rachel já disse desde o começo que queria fazer os três?

Sim. E deu o *start*. Na mesma época, tinha uma menina daqui de São Paulo, eu esqueci o nome, que quis montar uma coletânea de poesias traduzidas... No fim ela traduziu, mas não conseguiu vender lá. O prêmio Susan Sontag dividiu o prêmio entre dois tradutores da Hilda lá nos Estados Unidos, o Adam Morris, por *Com meus olhos de cão*, e a menina – eu não vou lembrar de cabeça o nome dela – por *Contos d’escárnio*.⁵⁰ Daí ela [Hilst] começou a ter uma crítica excelente ao redor da *Obscena*, chegou a ser chamada de milagre literário de 2012...⁵¹ Enfim, foi bem legal. Ela passou a existir lá. E acho que os Estados Unidos são importantes porque são porta de entrada para o resto do mundo. De lá veio interesse grego, veio interesse português, veio interesse alemão, mais interesse dentro dos Estados Unidos... Tem conversas em andamento. Posso chutar que daqui a alguns anos a Hilda vai ter não obras completas, no sentido das obras todas, mas todo tipo de literatura dela traduzido. É muito difícil ter todos os livros de poesia traduzidos, mas é bem possível ter uma coletânea de poesia. É muito improvável ter todas as peças traduzidas, mas há um esforço muito grande de colocar algumas peças lá traduzidas e tal. Então, não obras completas de todos os títulos, mas toda a obra. [Sobre O] *Caderno rosa* [de Lori

⁵⁰ Trata-se de proposta feita por Julia Powers para traduzir *Contos d’escárnio/Textos grotescos*. O resultado foi a publicação do conto “Crassus Agonicus”, traduzido em parceria com Lívia Drummond e publicado na revista literária *Canopy Canopy* (HILST, 2012).

⁵¹ Alex Estes (2012), na revista eletrônica *Full Stop*: “[...] finally, despite language issues and patriarchal attitudes, this year, Hilda Hilst has, for the first time, been published in book form in English for an American audience, an audience one can only hope will embrace her. This publication of Hilst’s *The Obscene Madame D* by Nightboat/A Bolha, originally published in Brazil in 1982, may just be the literary miracle of 2012”. [Este ano, finalmente, apesar de questões de linguagem e atitudes patriarcais, Hilda Hilst foi, pela primeira vez, publicada em forma de livro em inglês para uma audiência norte-americana, uma audiência que só podemos esperar que a abrace. Essa publicação de *A obscena senhora D* de Hilst pela Nightboat/A Bolha, originalmente publicado no Brasil em 1982, pode ser o milagre literário de 2012.]

Lamby] está tendo uma conversa com um selo lá. Agora, inclusive, eu dei um *stop* nessas conversas todas porque estou fechando com uma agente, acho que agora é o momento de dar um passo à frente em tudo isso. E é uma agente com escritório lá. Acho que do ponto de vista dessa estratégia, o acerto foi começar com ela [Rachel], porque depois *Com meus olhos de cão* já veio com uma editora um pouco maior... Acho que foi um acerto começar assim em um mercado onde isso de editoras pequenas funciona – existe uma vida editorial para quem é pequeno nos Estados Unidos muito maior do que aqui – ainda que aqui tenha melhorado, você pega o Jabuti hoje, são só editoras pequenas... Mas, enfim, lá isso é muito mais vivo. E acho que foi um acerto ser uma coisa pequena que concentrou muito a energia nesse processo de lançamento, de crítica e tudo o mais.

Você acompanha o processo depois da venda? Você, herdeiro dos direitos, ganha algo com as vendas do livro ou é uma cessão completa?

Não, não. Tem limite. Agora eu não vou lembrar de cabeça quantos anos, mas são alguns anos, não são tantos anos – aliás, já deve ter passado do meio dessa história. Eu acho que, se não me engano, são sete, oito anos de cessão, não mais do que isso. Agora eu devo mudar isso, mas o acordo é diferente do Brasil. No Brasil funciona por *royalties*, a gente tem um preço de capa, que agora está subindo para 12%, mas era 10%, e aí tem a prestação de contas etc. Para o exterior, exatamente por eu não ter comigo essa estrutura desse tipo de prestação de contas, tudo o que fechei foi por tiragem. Defini uma tiragem mínima, que agora também de cabeça não vou lembrar qual era, mas era uma tiragem pequena, e para cada tiragem de mil ou 2 mil, não lembro, mas é algo dessa grandeza, ela me pagaria um valor fechado, pré-estabelecido e corrigido ao longo dos anos. Eu simplifiquei o processo exatamente para não precisar ter esse tipo de prestação de contas, porque nos Estados Unidos até é mais confiável, mas em outros países é bem menos confiável. E é mais complicado. É mais fácil fechar uma tiragem no início.

E aí, se tiver reimpressão, você recebe um montante fixo.

É. É isso.

Como foi a negociação de preço? O fato de esses livros terem sido financiados pelo programa da Biblioteca Nacional e pelas próprias editoras, sem expectativa de lucro, pesou na definição de preço?

O que pesou muito na negociação foi a conversa com a Rachel, e a disposição de divulgação, o plano de divulgação que ela fez para o lançamento lá, especialmente da *Obscena*. Isso pesou muito. E essa escolha foi muito mais do que o dinheiro. Porque financeiramente, não lembro quanto era, mas é meio irrelevante – é tipo 2 mil, 3 mil reais, 4 mil reais... Essa é a grandeza. É meio nada... todas as traduções são assim. E ainda são tiragens pequenas. Então é uma estratégia mais de marcar espaço e garantir crítica e garantir essa existência dela lá fora. Eu tenho muito mais cuidado com o projeto editorial do que com a proposta financeira, mesmo. O cuidado que eu tinha é quem seria o tradutor, como seria esse lançamento, tudo isso. A proposta de preço final do livro, tudo isso foi muito mais relevante para mim do que a proposta financeira. A proposta financeira fica mais ou menos no padrão do que todas as outras produções pagam.

Para vender o direito de tradução, foi necessária alguma negociação também com a editora brasileira, a Globo?

Não. A Globo só tem, por contrato – e agora deixará de ter –, o direito de negociar a Hilda. Então eles não precisam pedir minha autorização para negociar a Hilda. Isso é um problema prático. Porque, por exemplo, você, editora argentina, e Zé, editor argentino. Você conversa com a Globo, e Zé pede para mim. Nós dois autorizamos com exclusividade. (Risos.)

Os dois têm direito de fazer isso?

Sim, isso é um problema do contrato. O contrato que a Hilda fez com a Globo – a Hilda estava viva ainda – fez muito sentido naquela época. Hoje, não faz mais. Por isso é que a gente está renegociando.

Até porque quando ela estava viva ela não tinha ninguém para cuidar dessas negociações, então fazia sentido terceirizar para a Globo.

É. Mas na verdade a Globo não faz, e todos os contratos que eu fiz, eu fiz muito melhor do que os que a Globo fez, são contratos melhores. Melhores pra Hilda, do ponto de vista de alcance da obra, e melhores financeiramente, inclusive. A Globo tem esse direito, por contrato, mas não tem exclusividade. Eu não preciso de ok da Globo para nada que não seja em português no Brasil – por exemplo, português em Portugal eu posso [negociar], normal, não tem nada a ver com a Globo, e em inglês, no Brasil, eu também posso, entendeu? A Globo é português, Brasil.

Então, mesmo tendo A Bolha na publicação, não há problema de concorrência com a Globo.

Nenhum.

A primeira negociação ter sido com A Bolha, que é uma editora independente brasileira, de alguma forma facilitou essa transição da entrada dela no mercado americano? O fato de haver uma brasileira no projeto teve alguma influência para você?

Acho que não teve influência direta, mas teve uma influência indireta: era alguém do Brasil que já conhecia a Hilda, já era leitora da Hilda... Teve influência pessoal. Porque foi uma coisa tão pequena, uma ação tão pequena, que foi no âmbito pessoal. Não é como quando você fecha com uma editora como a Globo, que você não fecha com seu interlocutor, e sim com uma grande estrutura, porque acredita naquela estrutura de distribuição etc. Nesse caso, não foi assim. Eu fui com a cara dela e do projeto dela, porque ela conhecia muito a obra da Hilda, tinha já um trabalho de estudar o que poderia ser essa tradução da Hilda. Na prática, a questão da tradução tem uma dificuldade, que é um dos motivos de agora eu estar com uma agente. Eu não sou especialista em tradução. Ter um especialista em tradução para avaliar se aquele tradutor, se aquela tradução foi bem-feita e tal, na prática inviabiliza o projeto. Então, no que eu confio? Eu confio no projeto e eu confio no currículo da pessoa. É isso, é uma troca de boas relações para a coisa dar certo.

E vocês chegaram a conversar sobre os tradutores das obras? Porque, diferentemente do que às vezes se prefere, ela escolheu tradutores diferentes para cada um dos livros.

Eu conversei mais no começo do primeiro, da *Obscena*, que para mim era o mais importante. Como a obra da Hilda tem muitos títulos, não é tão pesado liberar três títulos. Se ela tivesse seis títulos só, seria um problema, mas em quarenta, não era. Ela [Hilda Hilst] continua com textos fortes: continua com *O caderno rosa*, *Com meus olhos de cão*, *Tu não te moves de ti*, todo o teatro... Tem muita coisa ainda, e era um contrato de tempo curto – e com uma rescisão muito barata, inclusive. Então é uma coisa à qual eu estava muito pouco amarrado. Em caso de ser um ultrassucesso e dois anos depois vir a Penguin querendo publicar a Hilda em tiragens gigantescas nos Estados Unidos, aí eu rompo o contrato com ela. Ou então, se dá tudo errado e eu quero começar de novo com outra editora média, pequena, então tudo bem – eu só não começo com esses [títulos], começo com aqueles. Então, na verdade, eu tinha um risco muito baixo na jogada.

O plano ideal para você já era esse mesmo – começar com uma editora um pouco menor, e com a *A obscena senhora D*, que era considerado por muita gente o título mais forte?

Não, não necessariamente. Mas eu acho que foi um tiro bem-dado. Porque é isso, é um título muito forte e a obra da Hilda funciona muito para fora, porque ela não é uma obra de caráter nacional. Ela não fala sobre Brasil, ela fala sobre o humano, então, se tem gente no lugar, ela funciona. Se você garante uma boa tradução, a obra vai funcionar. Se você garante distribuição, acesso à crítica e tal, a obra vai funcionar, porque ela é muito forte.

Depois de fechar esses três primeiros com *A Bolha* e a *Nightboat*, você vendeu *Com meus olhos de cão* para a Melville, que ainda é independente, mas é um pouco maior.

Na verdade, foi assim: os dois tradutores, o Adam e a menina que eu não lembro o nome, mais ou menos na mesma época entraram em contato [para saber] se eu autorizaria que eles entrassem no edital da Fundação Susan Sontag. Eu

autorizei. Os dois ganharam. Aí eu fiz um contrato com eles em que eu os autorizava a buscar editores e tal. Ela teve menos sorte, publicou, mas em revista – ela não publicou a obra completa, publicou alguns trechos numa revista, agora nem lembro qual; ele, não: ele teve duas editoras que se interessaram, e no final fechou com essa, que é por onde traduziu, e aí eu fiz um contrato com a editora.

Vocês conversaram um pouco, você e ele? De onde veio o interesse dele pela obra?

Ele fez uma residência com a gente, ficou um tempão com a gente na Casa do Sol. O Adam é uma pessoa muito especial. Ele quis começar o trabalho de tradução na Casa do Sol lendo os livros que a Hilda estava lendo enquanto ela estava escrevendo *Com meus olhos de cão*. Foi inclusive um dos primeiros mergulhos – hoje a gente está com um projeto de acervo bem grande com o [Instituto] Itaú [Cultural]⁵² e tal, mas antes desse projeto todo, esse foi um dos primeiros mergulhos que a gente fez, mesmo, dentro do acervo, ele ficou acho que três semanas com a gente. Pesquisou também no acervo da Unicamp, mas ficou muito focado na nossa biblioteca, porque a Hilda anotava muito nos livros, então você tem todo o processo criativo dela lá mesmo. Tem diálogos dela com os livros, além de desenhos. Está tudo sendo digitalizado agora.

Quando foi isso?

Ah, eu não vou lembrar. Acho que deve ter sido 2013. Foi no começo do programa de residência, foram os primeiros meses do programa de residência. Na época, até residiu com ele uma outra tradutora da Hilda, a Camila Aguiar, a que estava traduzindo aquela seleção de poemas. Estavam os dois residindo no mesmo período. Foi uma coisa super-rica. E ele tem relação com... ah, esqueci o nome, o tradutor da Clarice.

O Benjamin Moser?

Isso, o Moser. Ele já vinha com um *entourage* maior, embora ainda estivesse sem editora, mas vinha com uma perspectiva maior, e é um americano, professor

⁵² Trata-se de um projeto para catalogar, restaurar e digitalizar livros, fotografias e documentos da escritora, preservados na sede do Instituto Hilda Hilst, a Casa do Sol, em Campinas.

de Stanford... E enfim, deu supercerto. Acho que os dois livros que tiveram a melhor recepção foram *A obscena* e, agora, *Com meus olhos de cão*. *Com meus olhos de cão* viajou muito, teve boas críticas na Inglaterra, teve uma vida legal. Acho que a ideia agora, o terceiro passo, é tratar de forma mais sistematizada a Hilda no exterior, não só nos Estados Unidos. Por isso que estou fechando um contrato com uma agente importante, com escritório em Nova York, que é a Luciana Villas-Boas. E isso é não só para o mercado externo, mas também para o Brasil. A ideia é esta: sistematizar mais, participar com mais força de feira literária...

O instituto entende muito bem qual é o público da Hilda porque a gente tem uma vida nas redes sociais muito importante. A gente tem a visão de que a Hilda não é difícil, ela não é um palimpsesto, como falavam, ela não é um troço que precisa ficar restrito ao mundo intelectual. Pelo contrário: é só você embalar direito e dar para o público dela, que é muito maior. O público da Hilda hoje é um público jovem – nada contra um público mais acadêmico, mas não é para esse público que a Hilda escreveu. A Hilda sempre quis ser lida pelo mais próximo possível que fosse das massas, entendeu? Ela falava que ela queria ser lida no bonde... E acho que isso está acontecendo agora. A Hilda cresceu, nos últimos dois anos, 200% em vendas de livros.

A que você credita isso?

Tem tudo a ver com a atuação do instituto, com criar presença nas redes sociais, todas as outras redes ativadas e funcionando. Tem toda a atuação do instituto, com o teatro da casa, em evidência, o trabalho no acervo... Toda a presença de mídia que a Hilda tem é muito forte, qualquer coisa que a gente faça cai na imprensa com muita facilidade, e não existe outro escritor no Brasil que tenha essa facilidade de acesso. A Hilda tem muita força, é uma marca muito forte. Acho que o trabalho é ativar essa marca.

Você disse que você e o instituto conhecem muito bem o público da Hilda Hilst. Como você definiria esse público?

Pelas estatísticas que o Facebook dá, a Hilda tem 70% do público abaixo de 30 anos, e majoritariamente feminino. É o público ideal. Toda marca quer ter esse público, jovem e feminino, porque é quem compra (risos) e é quem interage, é quem se empolga, é quem ama o poema e publica o trecho do poema, faz a *selfie* na Casa do Sol etc. É o ideal de qualquer campanha de marketing. O Facebook é muito bom para você sacar isso, porque ele te dá um contato direto, sem intermediário, com esse público, e te dá todas as estatísticas; você sabe exatamente o que está acontecendo.

E você tem uma ideia se esse público tenderia a se manter nos Estados Unidos ou em outros países?

Acho que a gente ainda não está nesse momento de abrir a Hilda para esse tipo de público... Acho que se a Hilda caísse em uma editora grande fora do Brasil hoje, ela se diluiria. Acho que agora a gente está na fase média, fazendo o que a Hilda, nos anos 1970, 1980, estava fazendo no Brasil, que é ocupar os meios acadêmicos, os meios intelectuais. Ali está o foco de espalhar a Hilda agora. Na Europa, o que está tendo de conversas de gente querendo traduzir a Hilda, é muita gente ligada à academia, mesmo. É muito diferente do Brasil. Aqui a visão em cima da obra da Hilda tem que ser uma visão de mercado. Agora, lá fora, não, é cuidar de ser uma edição muito bem-feita, de a tradução ser boa, de ter uma entrada na crítica, entrar em festival literário, em feira literária... Esse é o trabalho agora. Este é o momento de sedimentar essa base: a Hilda começar a existir lá, primeiro entre quem estuda literatura latino-americana e tal. Acho que agora ter uma agente vai permitir que isso seja feito de forma muito mais sistemática e com muito mais qualidade do que eu faria sozinho, e é isso.

Por exemplo, por que eu gosto simbolicamente do Moser? Porque o Moser não é um brasileiro que está estudando a Hilda⁵³ nos Estados Unidos, ou na França, ou onde for. Isso tem muito. Mas eu acho legal porque é o oposto: é um americano que veio para o Brasil estudar a Hilda, entendeu? Ele inverteu essa coisa. Acho que precisa existir muito mais Mosers.

⁵³ Aqui, o entrevistado se refere a Hilda, mas parece estar, na realidade, querendo dizer Clarice.

Você tem acompanhado as críticas e a recepção desses livros?

São excelentes. Até tenho um clipping delas, são muito boas. Acho que as melhores são as da *Full Stop* e a da *Los Angeles Review of Books* – as duas sobre *A obscena* –, e depois tem a do *Guardian*, que já é sobre o Adam Morris, o *Com meus olhos de cão*, que é excelente também – e é uma página inteira, meia página, sei lá, supergrande. Lógico que isso é pontual, mas é interessante, já. A recepção crítica da Hilda nunca foi difícil. Sempre foi boa. O difícil é você fazer o crítico saber que ela existe fora do Brasil. Mas quando ele descobre e lê, adora – essa é a parte fácil. A parte fácil de trabalhar com a obra da Hilda é que é a obra da Hilda, não é minha obra. Tem essas dificuldades, mas a dificuldade não é vender a Hilda como personagem, a dificuldade não é ter uma boa obra – isso é fácil. Você quer poesia, tem mil possibilidades para fazer com a poesia. A obra está dada, é muito fácil de encontrar alguma coisa para algum público, seja o público que for.

E antes de *A obscena senhora D.*, antes de a Rachel te procurar, já tinha havido algum interesse de editoras querendo publicar traduções?

Já. Nos Estados Unidos tinha já tido uma conversa, mas que não foi para a frente, eu nem lembro com quem foi, mas tinha tido já uma conversa. Ah, que queria fazer a Lori⁵⁴, e eu não queria que a primeira obra fosse a Lori.

Por causa do fator polêmica?

É, porque ia morrer nisso. Podia até ser que vendesse mais, podia até ser que fizesse mais barulho, mas ia circunscrever a Hilda dentro desse universo que não é o dela – é dela também, e é lindo, eu adoro a Lori, não é isso. Mas, ao abrir a porta da Hilda no mercado com a Lori, acho que você fecha todas as outras e depois para reabrir vai ser muito mais difícil.

Então teve essa conversa, daí depois a conversa voltou, mas estagnou, não lembro por quê. Agora com a agente deve sair, a Lori é fácil de vender. Acho que

⁵⁴ Referência à narradora-protagonista de *O caderno rosa de Lori Lamby*, livro escrito na voz de uma criança que relata, em um diário, encontros sexuais e as dificuldades de seu pai, escritor, com o mercado editorial.

ia ser bombástica. Muita polêmica. Mas americano gosta, tem mercado para polêmica. (Risos.)

Imagino o livro chegando no mercado e as pessoas falando: esta obra é sobre pedofilia, não pode.

Eu deixaria falar que é sobre pedofilia e vender como pedofilia, foda-se. Compre como você quiser. Mas eu acho que é muito forte. Americano adora polêmica, as editoras lá vão adorar isso, e eu acho que a Lori é para sair por uma editora média/grande. Ela pode funcionar como essa ponte, entendeu? Eu não queria a Lori numa editora pequenininha, eu não queria a Lori como primeira obra, mas agora não é mais primeira obra, a gente não precisa mais ficar numa editora pequena, e é isso. Então eu acho que dá para fazer uma edição com cuidado, ilustrada... Pelo menos essa é minha vontade. Vamos ver.

Você comentou que depois dessas traduções começou a ter muito mais interesse.

Teve uma fase de muito interesse...

Que coincidiu com o lançamento de alguma dessas traduções?

Que coincidiu com esses lançamentos todos, primeiro de *A obscena*, depois de *Com meus olhos de cão*. Teve muito interesse fora dos Estados Unidos, porque Estados Unidos é isso, ele abre as portas para todo o resto, e você tem o que mandar, porque as pessoas não leem português, mas leem inglês. Tiveram vários contatos: Espanha, Argentina (essa editora da Argentina publica em vários países da América Latina), Alemanha, Itália, Grécia, Portugal, vários lugares. Começou a ter esse interesse, daí arrefeceu. Teve um período de muito interesse, que foi o período em que veio o Adam Morris, muito interesse em língua inglesa, mas arrefeceu. Acho que também o fato de na época ainda estar só eu, sem um agente e tal, deixou arrefecer, porque nesse tipo de coisa você precisa estar presente, você precisa estar presente nas feiras literárias... Daí entra o lado ruim de serem editoras pequenas: elas não entram em Frankfurt, elas não entram nessas feiras. Daí entra pela Globo, e a Globo faz mal essa coisa. Então, enfim...

Esse foi o segundo *boom* de traduções experimentado pela Hilda, o primeiro foi nos anos 1990, quando inclusive foi traduzida *A obscena senhora D* para o inglês. Você lembra na época como foram essas negociações e se ela chegou a conversar com os tradutores?

A Hilda tratava milimetricamente de tudo relacionado com a obra dela. Por que o Massao⁵⁵ editava tanto ela? Porque o Massao tinha esse diálogo com ela e ela adorava o trabalho do Massao. Se ela não gostasse do trabalho do Massao, ele não teria editado nada. A mesma coisa para o exterior. Eu acompanhei sem acompanhar, eu estava presente, mas estava brincando no jardim (risos), lembro de algumas coisas de orelhada e tal. Mas, para ter chegado em mim a discussão sobre o título do *Rútilo nada*, você imagina o quanto isso foi discutido, e não era para uma edição grande, era para sair numa revista. Até acho que *Rútilo nada* é difícil de traduzir – não estou falando que traduzir a Hilda seja fácil (risos) – e o inglês é uma língua muito menor em vocabulário. Esse é o problema da Hilda com o inglês, por isso que ela não queria. Ela falava que ela não queria, mas minha tese sobre a Hilda é que ela deixou para mim, sob nova direção, ponto. Não tenho problema nenhum em passar por cima de coisas dela e do meu pai, sei que eles iam estar adorando que eu estou passando por cima. Mas tem que ser bem-feito, né, porque também passar por cima e ainda fazer malfeito... ela vai puxar meu pé.

3.4 Entrevista com Nathanaël

Nathanaël, tradutora e poeta, está baseada em Chicago, onde dá aulas no Art Institute of Chicago. Foi a tradutora principal de *The Obscene Madame D* – uma tradução feita indiretamente, via tradução francesa. O contato inicial para explicar esta pesquisa foi feito por e-mail, em 2015. Inicialmente, solicitei uma entrevista por videoconferência (como feita com todos os entrevistados

⁵⁵ Massao Ohno foi um editor independente, fundador de editora homônima, responsável por publicar diversos livros de Hilda. Como ele se especializava na parte gráfica, sua distribuição deixava a desejar. Além disso, os contratos dele com Hilda costumavam ser informais, de modo que não havia controle de venda de livros nem de pagamentos de direitos autorais.

residentes em outro país), mas a entrevistada preferiu responder apenas por e-mail. Assim, as primeiras perguntas foram enviadas no dia 03 de outubro de 2015 e respondidas, apenas parcialmente, no dia 27 de outubro de 2015. Em 25 de janeiro de 2016 (ou seja, após as entrevistas com Rachel Gontijo Araújo e Stephen Motika), em novo contato, pedi mais uma vez uma entrevista por videoconferência e, mais uma vez, Nathanaël solicitou responder por e-mail. Enviadas no dia 16 de fevereiro de 2016, as perguntas foram respondidas, desta vez integralmente, no mesmo dia. A entrevista foi originalmente realizada em inglês, e traduzida para este trabalho.

Como foi a decisão de traduzir *A obscena senhora D*? De quem foi a iniciativa?

É difícil resistir a mitologizar a trajetória desse pequeno livro e o papel importante de nossa amizade nela. Rachel me enviou uma cópia da tradução francesa, *L'obscène Madame D*, em Montréal, onde passei um verão difícil em 2010. Foi um de três livros que li em um período de quatro meses, e sem nenhum conhecimento anterior de Hilst que não o entusiasmo de Rachel. Meu impulso imediato foi escrever à Rachel e falar sobre meu desejo de traduzir o livro (o impacto foi tão grande que pedi a um amigo que vinha da França para uma visita me trazer uma cópia de *Rútilos* na tradução francesa o mais rápido possível, que ainda tenho no embrulho em que me foi entregue); meu desejo preciso era que o livro tivesse sido escrito em francês *para* (grifo da entrevistada) que eu pudesse traduzi-lo. Mas isso não se provou tão impossível quanto eu pensara inicialmente, e Rachel propôs que traduzíssemos a obra juntas, já que meu conhecimento de português era (e ainda é) muito rudimentar. Trabalhamos com três versões, tendo (para mim) o francês como um transmissor (esclarecedor) entre o português e o inglês, e sendo o meio através do qual aprendi a ler o português e encontrar discrepâncias no primeiro esboço da tradução (no qual os erros eram inteiramente meus). Descobri que colocar um idioma sobre o outro pode ser um expediente eficaz, não só com o português, mas com outras línguas.

Quais eram seus conhecimentos prévios sobre literatura brasileira em geral e a obra de Hilda Hilst em específico?

No que diz respeito à literatura brasileira, como para muitos leitores falantes de francês e inglês, minha atenção gravitava especialmente em torno da obra de Clarice Lispector, que é muito amplamente traduzida e foi apresentada aos leitores franceses por meio do trabalho de Hélène Cixous (ou, na verdade, pode-se argumentar, pela apropriação do trabalho de Lispector por Cixous). Parte de nosso desejo de traduzir e publicar *Hilst* veio de uma óbvia necessidade de rever desequilíbrios na percepção ocidental das letras brasileiras e também, ao menos para mim, colocar contra a *écriture* francesa uma escrita do corpo incrivelmente mais crua e misteriosa e desordenada do que o que até então estivera disponível.

Tanto Rachel quanto Stephen mencionam você como centro focal desse projeto. Rachel chegou a declarar que “não haveria *The Obscene Madame D* sem Nathanaël”, já que ela sempre pretendeu que fosse você a tradutora. Acha que é uma afirmação correta?

Se é correta ou não, não sei bem, mas ela me faz sorrir. Diz muito, acho, sobre nossas amizades e a consideração recíproca de uns pelo outros. Talvez o que eles estejam realmente dizendo é que *A obscena senhora D* se tornou um eixo, um ponto focal de duas relações independentes, colocando-as em contato uma com a outra.

Você falou, antes, sobre “mitologizar” a trajetória do livro e o papel de sua amizade com Rachel. As relações pessoais foram especialmente importantes para esse projeto acontecer? Se sim, em que sentido?

De fato, foram. Teve tudo a ver com amizade; minha amizade com Rachel, sem a qual o livro talvez não tivesse chegado a mim e sem a qual os eventos subsequentes não teriam acontecido. Certamente, minha relação com a Nightboat Books abriu um conduto para *A Bolha* na copublicação; Stephen e eu estamos trabalhando juntos há quase dez anos; não foi coincidência. O que se transformou em *The Obscene Madame D* veio de nossa confiança mútua e de um forte desejo de trabalhar juntos, de paixões compartilhadas e de convicção literária.

Você tinha trabalhado com ambos os editores. Isso facilitou o processo? Como?

De muitas formas, sim, pois confio tanto em Stephen quanto em Rachel. Acho que o maior obstáculo foi a distância.

Você disse, em respostas anteriores, que desejava que o livro tivesse sido escrito em francês para poder traduzi-lo. A tradução indireta ainda é um tópico polêmico nos Estudos da Tradução. Quais foram as dificuldades e considerações?

Devo começar dizendo que a intenção era que essa afirmação fosse uma espécie de gracejo. Mas você tem razão de que o comentário revela preocupações mais profundas. Eu nunca teria tentado traduzir Hilst sem a Rachel. E olho com cuidado para a chamada tradução indireta, embora reconheça que há casos em que um idioma pouco representado pode se beneficiar desse recurso, independentemente dos riscos de um gesto desse tipo envolver certo grau de imperialismo cultural.

Você considera agora que a tradução indireta seja uma possibilidade também para outros livros (já que ela abre uma série de opções)?

Não. Como disse, o único motivo para esse projeto em particular ter sido executado como foi teve a ver com as circunstâncias específicas ao redor dele. Teria de haver uma combinação de elementos similar para que eu considerasse algo do tipo.

Como foi a colaboração com a Rachel, no que diz respeito a serem cotradutoras?

Linda. Traduzir *A obscena senhora D* com a Rachel foi o trabalho tradutório mais recompensador – e *divertido* (grifo da entrevistada) – que já fiz, e pontuado com muitas risadas.

Como foi a opinião dos editores sobre sua tradução?

Rachel foi a editora principal, então o componente editorial estava incluído em nossa colaboração.

Você acompanhou a publicação do livro depois de entregar a tradução – por exemplo, durante as revisões?

Sim, claro. Mas me lembro de haver efetivamente três ou quatro pessoas trabalhando nesse livro; A Bolha e Nightboat são editoras independentes, então toda a comunicação acontecia em um contexto razoavelmente restrito, por e-mail, às vezes por telefone. As primeiras dúvidas em relação à tradução foram sempre as nossas. Nós contatávamos uns aos outros.

Segundo as pessoas têm me dito, esse projeto parece ter sido feito por paixão. Isso é verdade para você?

Não consigo imaginar um trabalho desses sendo feito por qualquer outro motivo.

Os dois editores alegaram não ter quaisquer aspirações financeiras – sabiam que o livro teria um público leitor limitado e os fundos basicamente foram usados para pagar pela produção, sem nenhum lucro. Para você, foi financeiramente compensador ou você também aceitou um pagamento mais baixo?

Não foi, nem eu esperava que fosse. Houve um pequeno financiamento do Ministério da Cultura brasileiro, graças aos esforços d'A Bolha. A tradução literária, em geral, não é um trabalho lucrativo; e, se ela se instrumentalizar por um desejo de lucro ou notoriedade, perderá sua capacidade de se arriscar; isso se vê várias vezes, em todas as direções: concessões. Então, nesse caso, poderíamos estar matando uma escritora que não faz concessões. Seria um ato de assassinato.

Por fim, depois que o livro foi publicado, você acompanhou resenhas e menções?

Sim, algumas. A recepção foi muito entusiástica, como deveria ser. Hilst tinha sido inexplicavelmente excluída do inglês há tempo demais. E agora imagino (e espero, ainda que não com grande convicção) que, em vez de simplesmente submetê-la ao discurso acadêmico existente, sua obra servirá, de alguma forma, para derrubar alguns conceitos de corpo e desejo, especialmente do *corpo escrito* – certamente mencionei isso antes. Mas Hilst dá um pau na *écriture*.

3.5 Entrevista com John Keene

John Keene é escritor, professor de escrita criativa e tradutor. Escreveu o prefácio de *The Obscene Madame D* e traduziu *Letters from a Seducer*. É professor associado de inglês e estudos afro-americanos e africanos na Universidade de Rutgers, em Newark, tendo ensinado também na New York University (NYU) e na Universidade Brown, em Rhode Island. A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 27 de julho de 2016, com duração de 42 minutos, de forma semiestruturada. A entrevista foi originalmente realizada e transcrita em inglês, e traduzida para este trabalho.

Você foi trazido para o projeto pela Rachel, da editora A Bolha, e o Stephen, da Nightboat, primeiro para fazer o prefácio de *The Obscene Madame D* e depois para traduzir *Letters from a Seducer*, correto? Como foi o contato com eles?

Correto. Antes de Rachel e Stephen pedirem para eu escrever a introdução... Alguns anos antes disso acontecer, achei um site criado por Hilst, imagino que no fim dos anos 1990 – não consigo me lembrar do nome do cara que fez isso com ela, mas era ótimo. Ainda está no ar e tem amostras, incluindo uma rara tradução em inglês de uma obra dela, *A obscena senhora D*, listas de todos os livros publicados por ela etc. E eu pensei: quem é essa pessoa de quem eu nunca ouvi falar e cuja obra é tão estranha e tão interessante? Claro, eu lia em português. Acho que lá estavam *Contos d'escárnio*, *Fluxo-Floema*... Basicamente todas as informações sobre ela. Também falava do fato de ela ser amiga da Lygia Fagundes Telles da faculdade de direito... Tudo isso foi uma revelação para mim. Não me lembro se mencionei isso para a Rachel ou como isso surgiu, mas, quando estava trabalhando na tradução, ela me perguntou se eu escreveria a introdução. E foi o primeiro contato que eu tive com a série de traduções de Hilda Hilst. Então fiquei sabendo que Stephen Motika e Rachel iam fazer várias outras, e foi aí que ela me pediu para traduzir *Letters from a Seducer*. Eu disse, tolamente: “Claro que traduzo!”. Pensei: eu falo português, eu traduzo,

mas, claro, nunca tinha lido o livro. Na verdade, Rachel me enviou um exemplar... Não, ela enviou primeiro o *Fluxo-Floema*, acho, e depois *Cartas*. Dei uma olhada, li aquele poema insano no começo... Li um pouco, mas não o livro inteiro. Então, ela disse: “Precisamos da tradução logo”, e aí eu li tudo em português. Por mais que eu conseguisse entender, muitas passagens foram desafiadoras. Então voltei com o dicionário várias vezes para ver se conseguia gravar a linguagem na cabeça, e aí comecei a realmente escrever a tradução. Havia algumas questões... Claro, Stephanie Sauer, na época, estava trabalhando com Rachel, então fiz algumas perguntas a ela, fiz algumas perguntas a Rachel, acho que havia uma palavra sobre a qual nenhuma delas estava segura, então perguntei a um poeta brasileiro amigo meu, e ele também não sabia, era uma palavra inventada. Eu tive que fazer uma engenharia reversa usando um dicionário de Portugal para ver se conseguia voltar e entender que tipo de neologismo Hilda Hilst tinha criado. Acho que descobri, então, quando disse para Rachel e Stephanie, elas disseram: “Parece certo!”. Houve esses tipos de desafios e, como você sabe, a linguagem de Hilda, especialmente em *Cartas de um sedutor*, tem partes rítmicas, partes com rimas, partes que se leem como poesia. É um desafio em inglês porque, sintaticamente... O inglês americano e o português brasileiro têm similaridades. Em inglês americano, você faz combinações interessantes de palavras e as pessoas conseguem entender; é o mesmo no português brasileiro. Mas, na prosa em inglês, os leitores não esperam uma sintaxe poética forte. É isso o que Hilst faz e, para mim, é muito bonito. Então, tive que descobrir, primeiro, como capturar esses aspectos em inglês para que soassem corretos e, segundo, como eles podem espelhar o que está acontecendo no português, ainda que não sejam o mesmo. Há uma passagem, depois, onde ela faz várias viradas incríveis com a palavra “oco”, é maravilhoso! Esses foram meus desafios, e foi assim que tudo aconteceu.

E você diz que encontrou o site dela. Como? Já estava interessado em literatura brasileira e em português? O que conhecia antes desse trabalho?

Bom, sim, sou muito interessado em literatura brasileira há muito tempo, e tinha traduzido Edmilson de Almeida Pereira, que mora em Juiz de Fora, e Claudia Roquette-Pinto, quando ela veio para os Estados Unidos para seminários e

coisas assim – pedi ali mesmo para traduzi-la. Traduzi também o Jean Wyllys, que é agora um dos seus deputados mais famosos. Consegui uma cópia do livro dele quando visitei a Bahia há alguns anos. E, depois, vejamos, tem... Qual o nome dele? Waldeck Almeida, outro escritor baiano, que fez um livro muito interessante. Ele escreveu em português, e traduziu em inglês, acho, com autopublicação, sobre as experiências de infância como um negro, pobre e gay na Bahia, e fazendo analogia com *Alice no País das Maravilhas* – eu escrevi a introdução desse livro também. Então, eu tinha experiência como tradutor e escrevendo prefácios. Mas, em geral, há uma série de autores brasileiros importantes para mim: Ivan Ângelo, Guimarães Rosa, é claro, que é muito difícil se português não for sua língua nativa, e mais tarde, claro, fiquei sabendo de escritores como Paulo Leminski, Ana Cristina César... Foi uma longa imersão na literatura em língua portuguesa, especialmente na brasileira.

E como você aprendeu português? Foi um interesse pessoal?

Bem, eu estudei uma série de idiomas na escola, mas, é claro, eles não ensinam português, a não ser em alguns poucos lugares onde há comunidade brasileira. Mesmo nas universidades... Algumas das maiores têm uma pessoa que ensina literatura portuguesa, brasileira ou lusófona. Mas eu aprendi português sozinho quando criança. É claro, você pode aprender a gramática, mas, se não falar com alguém, não consegue aprender. Então, depois de aprender sozinho, alguns anos depois, tive parceiros de conversação. O primeiro era dos Açores e o segundo, de São Paulo. Eu morava em Charlottesville, Virginia. Ele fazia faculdade de medicina na University of Virginia. Queria melhorar o inglês, eu queria melhorar meu português, então a gente se encontrava e conversava... Então, eu tinha vários sotaques diferentes: o sotaque de alguém dos Açores e o de um paulistano. E, quando fui pela primeira vez ao Brasil, fomos a Salvador – eu estava apavorado de não conseguir falar, mas entrei em um táxi e tive que falar. Naquele ponto, em 2000, ninguém em Salvador falava inglês, então tive que falar português, e saiu. Foi assim que eu aprendi.

Em seu prefácio, você fala muito sobre a vida de Hilst, e também o vi falando sobre isso na mesa-redonda que aconteceu em 2014, cuja

transcrição está online. Você pesquisou sobre a vida dela especificamente para o prefácio? Quais foram suas fontes?

Sim, pesquisei muito sobre... É claro, eu tinha alguma familiaridade do site dela e de alguns outros... Havia, acho, textos críticos do Alcir Pécora e dois ou três textos biográficos que eu tinha lido. É interessante que a maioria dos livros dá trechos de informação. Nunca consegui visitar a casa dela, nem falar com alguém que a tenha conhecido. Então, tive que juntar a biografia de Hilst dessas fontes. É interessante que Adam Morris, que traduziu *With My Dog Eyes*, conhece a biografia dela de forma mais completa, mas... Ele ficou na casa dela, sei que ele conversou com pessoas etc. Mas o que é interessante é que, apesar do que eu escrevi, do que ele escreveu, do que outras pessoas escreveram, ainda há aspectos fascinantes da vida de Hilst pouco explorados. E eu fiquei fascinado. Acho que seria incrível, em algum ponto – porque acho que agora há um interesse real em Hilst no mundo anglófono –, que alguém escrevesse uma biografia em inglês ou traduzisse uma das melhores biografias em português, para que as pessoas a compreendessem melhor. As pessoas ficam fascinadas por ela e estão sempre fazendo perguntas, como: ela conhecia a Clarice Lispector? Bem, claro que agora elas são as escritoras contemporâneas brasileiras mais adoradas, as estrelas da literatura brasileira. E eu amo Clarice Lispector, é uma de minhas favoritas.

Falando em Clarice, houve uma espécie de “boom” da literatura brasileira por causa dela. Tenho conversado com muitas pessoas e quase todas afirmam que as traduções de Clarice Lispector e a biografia escrita por Benjamin Moser abriram uma porta para a literatura brasileira. Você concorda?

Sim. Ah, sim! O interessante sobre a Clarice Lispector é que ela é mais uma dessas autoras. A editora New Directions – a quem sou muito grato, é minha editora – e acho que a Universidade do Texas fizeram vários livros de Clarice Lispector, especialmente os romances. E a New Directions tinha encomendado traduções novas da maioria dos romances, porque, por exemplo, *A hora da estrela*, aquele livro... A tradução original em inglês é famosa, mas, se você lê em português ou conversa com alguém que ensina literatura brasileira etc., eles

dirão imediatamente que o tradutor, por melhor que fosse, pulou uma frase inteira! Então, quando a New Directions encomendou essas novas traduções, garantiu que fossem feitas pelas melhores pessoas, e cada um desses livros é maravilhoso, e o melhor, o melhor para mim é *The Passion according to G. H.* Agora, em inglês, você chega o mais perto possível do português, mas de formas que só poderiam ser conseguidas em inglês. É incrível.

Você diz que há agora um “interesse real” pela Hilda Hilst nos Estados Unidos. De onde acha que vem esse interesse? Quem são os leitores? Você é professor na Rutgers e já foi na Brown e na NYU. Acha que o público acadêmico é o público da literatura dela, ou ela chegou a mais pessoas nos Estados Unidos?

É uma ótima pergunta. Diferente, por exemplo, de Lispector, que realmente atraiu o interesse agora de muitos acadêmicos, além de leitores comuns, acho que a obra de Hilda Hilst ainda é primeiramente objeto de fascínio para jovens escritores e artistas, pessoas que não são acadêmicas *per se*, mas podem ser universitárias. E sempre fico fascinado como no Twitter as pessoas falam comigo, já recebi também e-mails... E, novamente, em geral são jovens escritores e leitores – há alguns mais velhos. Mas a academia, em geral, ainda não a adotou, exceto pessoas nos Estados Unidos que estão ensinando escrita criativa, cursos de criação... Mas acho que, em termos de literatura comparada, por exemplo, mencionei que estava traduzindo Hilda Hilst para um amigo meu, um pesquisador brilhante que ensina literatura brasileira, e ele ficou surpreso porque é brasileiro e, na cabeça dele, ela é uma pornógrafa, começou como poeta e virou pornógrafa, qualquer coisa assim. Então, acho que, como no Brasil, ela vai ser controversa na academia, mas, em outros cursos, as pessoas provavelmente a estão ensinando. Mas acho que leitores cotidianos, especialmente ficcionistas e poetas, estão fascinados pelo que ela fez. Quer dizer, o interessante é que você consegue ler a obra dela e ver que ela estava muito consciente de toda a literatura do século XX. Em geral, a maioria dos leitores americanos não tem ideia de quem ela era. É fascinante ver que ela estava tendo essa conversa e agora a conversa continua do outro lado. Ela estava falando e a questão era “quem está escutando?”, e agora as pessoas que estão escutando podem continuar essa conversa.

Três traduções de obras dela, incluindo a sua, foram publicadas em um período de dois anos, e há mais uma chegando, também pela Nightboat. Foi algo tão incomum que, naquela mesa-redonda, alguém fala de um “ano de Hilst”. A que você atribui essa confluência de tempo e em que sentido isso é significativo?

Para mim parece um pouco coincidência... Não sei se o Adam Morris... Nem tenho certeza... O que posso dizer é que ele é um tradutor brilhante e grande pesquisador, e não tenho certeza de por que ou como ele escolheu Hilst, pode ser uma pergunta interessante a fazer. A Nightboat fez o primeiro livro com algum negócio para fazer três. Por isso, sempre ia haver essa sucessão de livros de Hilst. Mas, então, aconteceu que Adam passou um tempo na Casa do Sol e estava pesquisando sobre ela. Talvez tenha sido para a tese de doutorado dele, eu devia perguntar. O resultado foi essa confluência de coincidências, mas foi ótimo, porque o que aconteceu foi que... Às vezes, acontece de você ter um livro de um autor, depois não ver mais nada desse autor, e as pessoas meio que perdem o interesse ou esquecem que ele está lá. Acho que foi o que aconteceu não com vários escritores brasileiros, mas com alguns. Uma delas é a Marilene Felinto, que escreveu *As mulheres de Tijucopapo*, um livro para mim muito cativante, que eu ensinei várias vezes, mas é o único dela, acho, traduzido para o inglês. Quando saiu, recebeu muita atenção e, é claro, é muito polêmico no Brasil – a maioria das pessoas nos Estados Unidos não sabe nada sobre isso, porque só existe esse único livro, um monte de gente se esqueceu dele, então, quando eu digo: “dá uma olhada nesse livro”, elas dizem: “por que não tem outros dela?”. Mas com Hilst, como houve esses três livros, e agora haverá um quarto, isso criou um interesse contínuo nela, que pode levar a mais traduções, acho, da poesia – que vai ser um grande desafio – e do resto da ficção, especialmente *Contos d’escárnio* e algumas das outras obras que receberam tratamento crítico extenso no Brasil e que seriam livros muito interessantes de se ter em inglês, embora eu ache que serão desafiadores. Acho que talvez isso aconteça depois de sair *Fluxo-Floema*, com o interesse contínuo na obra dela.

Falei com Rachel sobre o contrato de três livros. É comum que uma tradução de obras de um único autor seja encomendada sempre ao mesmo tradutor. Não foi o caso; as editoras decidiram fazer três traduções com três tradutores diferentes. Você vê vantagens e desvantagens em ter vários tradutores para várias obras?

Bem, então... Há dois desafios aqui. O primeiro é que traduzir qualquer obra para o inglês e publicar é muito difícil e insano, porque, apesar do tamanho gigante de nossa indústria editorial e de seu alcance global, como você provavelmente sabe, os editores americanos publicam muito menos traduções, comparativamente, que qualquer outro país. Então, conseguir um livro já é um pequeno milagre, a não ser, claro, que o autor tenha ganhado o Nobel ou algo assim. E, depois, autores de certos países tendem a ser mais traduzidos que autores de outros, então é muito importante ter um livro de um autor brasileiro hoje que não seja o Paulo Coelho. Isso quer dizer que qualquer um que consiga traduzir um livro conseguiu algo importante. Acho que, com Hilda Hilst, não é tão problemático ter tradutores diferentes porque, por um lado, existe, acho, certa unidade de tema e estilo na obra dela, mas cada livro é muito distinto, especialmente no fim da carreira. Então, nessa tetralogia, por exemplo, a prosa de *A obscena senhora D* e a prosa de *Cartas de um sedutor*, foram claramente escritas pela mesma autora, mas em *Cartas* ela começa a fazer coisas que amplificam o que fez em trabalhos anteriores e leva-os a um novo patamar. Então, você pode ter tradutores diferentes, acho, capturando as riquezas da obra. Não é o caso com Clarice Lispector. Há alguns autores para os quais, se possível, é melhor ter um tradutor, porque o trabalho do autor é tão consistente em termos de estilo, tema etc., que, se aquela pessoa traduz, por exemplo, todos os dez livros, ou vinte livros, é melhor. Mas é muito difícil conseguir tradutor para um único livro, então acho que tudo bem. Para uma escritora como Hilst, para outros, não seria uma boa ideia.

E você levou em consideração a tradução de *The Obscena Madame D* enquanto trabalhava na sua, em termos de linguagem, estilo etc.?

Levei, sim. Na verdade, Nathanaël me enviou a tradução, e eu li inteira. O resultado foi que eu estava muito consciente de como a obra de Hilda Hilst soaria em inglês. Foi muito importante, orientou meu ouvido. Porque, sabe, mesmo em

português, acho que se pode dizer que às vezes Hilst pode soar estranha. Não consigo lembrar o nome, mas há um pesquisador que escreveu isso. Por isso, o desafio real em inglês é: como capturar essa estranheza, mas ainda fazer soar o mais claro possível? Às vezes você precisa dizer... Não quer que pareça que não saiba o que está fazendo, mas, por outro lado, precisa ter um pouco daquela qualidade incomum do original e levá-la à língua-meta. Foi um desafio, mas ler, e ler em voz alta, Hilst em português, além daquela primeira tradução, foi muito importante para mim.

A tradução de Nathanaël foi indireta, o que é incomum. Não foi o caso com a sua ou com a dos outros tradutores, que sabiam português e traduziram do idioma original. Isso influenciou, para você, esse “som”, o resultado?

Bem, acho que foi ótimo para Nathanaël, porque o francês é uma das duas línguas nativas dela, junto com o inglês, então ela o conhece tão bem que... Obviamente, não é o mesmo que ler em português, mas é muito próximo. Algo que quero dizer sobre isso é: recentemente, tive uma experiência de ter meu livro traduzido do inglês para o francês, e trabalhar com o tradutor francês foi esclarecedor, porque ele encontrou várias pequenas coisas em inglês que nem meu editor americano viu. Mas eu disse a ele e a meu agente que todas as traduções futuras devem olhar essa francesa, porque foi tão... Qual será a palavra? Ele descobriu várias aproximações e, embora a linguagem seja similar, há coisas muito diferentes, mas ele descobriu soluções, e acho que o que estou tentando dizer é que, como escritor, em inglês, senti que aquelas soluções em francês foram muito esclarecedoras. E acho que pode ter sido o caso para Nathanaël lendo em francês, porque o francês e o português são muito mais próximos que o português e o inglês, mas ainda é preciso resolver alguns desafios de tradução. Acho que foi muito útil para ela. Às vezes é a única forma de trabalhar, se você não conhece o idioma. Perdem-se certas coisas e mudam-se certas coisas, mas, se é tudo o que há, acho que dá para trabalhar bem.

Em sua tradução, como foram as opiniões dos editores? Você trabalhou diretamente com eles?

Trabalhei muito de perto principalmente com Stephanie e Rachel. Eu enviava trechos a elas e fazia perguntas; Rachel pegava algumas coisas... Foi ótimo porque foi um diálogo. E, claro, eu sempre estava desesperado, pensando: “Meu Deus, estou traduzindo isso, mas estou perdendo coisas, será que está soando certo?”. Eu tive vários momentos de pensar: “Estou decepcionando a Hilda Hilst completamente”, e elas diziam: “Não, está bem, não só bem, está ótimo, você entendeu”. E, como eu disse, houve uma passagem perto do fim em que eu senti um grande avanço, no sentido de que achei, em inglês, uma forma de capturar a obra de Hilst. Houve algumas seções do livro que eu fiquei especialmente feliz de conseguir fazer. Aquele pequeno trecho é lindo, quase sublime! Você tem a mudança de tudo o que veio antes para o plano do metafísico e do espiritual... Onde ela fala do anjo que perdeu as asas e caiu na água... Toda a história se torna quase mitológica e, no fim, ela diz: “madrepérola”, que em português é incrivelmente lindo, mas, em inglês, eu sentia: “OK, qual o ritmo, a sonoridade, que faria justiça?”. E acho que descobri. Há vários momentos em que você pensa: “Fiz justiça à obra dessa autora”.

Por fim, John, depois do livro publicado, você acompanhou resenhas e menções?

Sim, eu buscava online... Infelizmente, como o livro acabou saindo muito perto da tradução do Adam Morris, *With My Dog Eyes*, não recebeu tantas resenhas quanto eu esperava. Eu esperava, porém, que alguém dissesse: “isso é horrível” ou “isso é estranho e chocante”, mas não houve tantas resenhas. Stephen provavelmente também pode falar sobre isso. Mas o interessante é que, com o livro publicado, eu vejo pessoas postando, por exemplo, no Good Reads, no Twitter etc., e há interesse. Eu vou a algum lugar e as pessoas dizem: “Ah, eu li aquela tradução da Hilda Hilst e foi incrível, meu Deus, que chocante!”. Eu amo! É muito emocionante, porque, mesmo sem as resenhas... E *Letters* é um livro e tanto, então eu imaginei que provavelmente não receberia tantas resenhas, simplesmente por causa do assunto e do que Hilst faz ali. Mas eu recebo notícias dos leitores e é muito gratificante, principalmente porque significa que as pessoas estão de fato lendo a obra de Hilda Hilst e podem querer ler mais. E sugere também que elas podem estar querendo descobrir mais sobre literatura brasileira, o que é ótimo.

Capítulo 4. Compreendendo o mercado de tradução: comentários sobre a rede de atores e a produção de *The Obscene Madame D*

Uma pesquisa que deseja se utilizar da teoria ator-rede, não importa em que campo do conhecimento, parte, inevitavelmente, de um princípio: siga os atores; ou seja, para compreender como e por que produziram o que produziram – e, mais, qual o papel dessa produção na sociedade –, é preciso traçar os passos dos envolvidos. Segundo H  l  ne Buzelin e Deborah Folaron, “[...] como a teoria ator-rede presume que as redes sejam onipresentes e dinâmicas, ela    incompatível com qualquer tipo de abordagem socioc  ntrica, exigindo, no lugar desta, uma abordagem egocêntrica” (2007, p. 615)⁵⁶ – abordagem, explicam as autoras, focada em indivíduos. Assim, na teoria proposta pela primeira vez por Bruno Latour, John Law e Michael Callon, não existe dicotomia entre agentes (atores) e estruturas (redes): os primeiros agem para criar e ativar as segundas.

Tendo em mente esse princípio de seguir os atores, e tomando como base as entrevistas do capítulo anterior, pode-se traçar um histórico da tradução *The Obscene Madame D* por meio dos indivíduos responsáveis pela existência desse produto editorial. Todos os atores envolvidos atuaram criando, para retomar as palavras de Buzelin, alianças, estratégias, negociações e conflitos. A partir das entrevistas concedidas por eles,    possível responder, com foco em *The Obscene Madame D*, as questões que a pesquisadora canadense considera serem as essenciais a uma pesquisa focada na teoria ator-rede em estudos da tradução:

Como e por quem (por que canais) o texto a ser traduzido    selecionado? Quais são os argumentos (e por quem são usados) nesse processo de seleção? Quem participa das negociações de direitos de tradução? Como esses participantes são recrutados? Como eles interagem e negociam os espaços de manobra? (BUZELIN, 2005, p. 209).⁵⁷

⁵⁶ “Indeed, as ANT presumes that networks are omnipresente and dynamic, it is incompatible with any kind of sociocentric approach, requiring instead an egocentric attitude.”

⁵⁷ “[...] how and by whom (through which channels) is the text to be translated selected? What are the arguments (and by whom) in this selection process? Who participates in the negotiations over translation rights? How are these participants recruited? How do they interact and negotiate room for manoeuvre?”

Além de responder a essas perguntas, este capítulo partirá de descrições e explicações dadas pelos atores envolvidos para debater, também, o aspecto de coedição – ainda calcado em estudos de Buzelin – e mostrar por que ele foi especialmente importante para o processo de produção e publicação de *The Obscene Madame D*.

4.1 Sobre o processo de seleção do texto e de recrutamento dos atores

Em primeiro lugar, observa-se que o projeto de tradução, ao menos inicialmente, veio de um desejo pessoal da editora brasileira, Rachel Gontijo de Araújo, como declarou em entrevista (2015):

O que aconteceu com *A obscena senhora D*, na verdade, foi o seguinte: quando eu voltei [de um período morando em Chicago], comecei a pesquisar e sempre voltava para a Hilda. [...] Eu mandei a versão em francês, na época, para [a tradutora] Nathanaël [...] e eu já tinha isto em mente: esperava que, quando ela pegasse o livro e lesse, falaria: “vamos traduzir isso aqui”. E foi justamente o que aconteceu. [...] Ela tinha perdido, muitos anos atrás, um companheiro, então estava lendo muito pouco e pegou finalmente esse livro. Foi aí que ela falou: “Caramba! Eu sinto como se eu não tivesse nada escrito, nenhum livro antes nem depois disso”. E aí eu falei “Vamos traduzir? Estou pensando em correr atrás dos direitos, quero fazer esse projeto onde a gente começa a levar literatura dita brasileira para a América do Norte, fazer a ponte inversa”. E ela falou “vam’bora, vam’bora”.

A importância de Rachel ser leitora da obra de Hilst e sentir uma ligação com a autora foi destacada também por Daniel Fuentes, herdeiro de Hilst:

Acho que [o fato de se tratar de uma editora brasileira na negociação] não teve influência direta, mas teve uma influência indireta: era alguém do Brasil que já conhecia a Hilda, já era leitora da Hilda... Teve influência pessoal. Porque foi uma coisa tão pequena, uma ação tão pequena, que foi no âmbito pessoal. Não é como quando você fecha com uma editora como a Globo,⁵⁸ que você não fecha com seu interlocutor, e sim com uma grande estrutura, porque

⁵⁸ À época da entrevista, editora brasileira de Hilst, cuja obra agora está na Companhia das Letras.

acredita naquela estrutura de distribuição etc. Nesse caso, não foi assim. Eu fui com a cara dela e do projeto dela, porque ela conhecia muito a obra da Hilda, tinha já um trabalho de estudar o que poderia ser essa tradução da Hilda (2016).

Além de ter decidido colocar o projeto no mundo, a editora Rachel foi responsável também pela escolha dos títulos a traduzir (quando procurou a parceria da editora americana Nightboat, inclusive, os títulos já estavam escolhidos – ou seja, a coedição foi importante apenas mercadologicamente, algo de que tratarei mais adiante neste capítulo). Stephen Motika (2015) explica da seguinte forma como essa seleção de obras a publicar chegou a ele e à Nightboat: “Acho que eu não estaria errado de dizer que uma das razões para a fundação d’A Bolha foi a Rachel querer que a obra de Hilda Hilst viesse para o inglês. [...] A Rachel desde o começo queria fazer três [livros]”. Assim, a existência de *The Obscene Madame D* começa a tomar forma segundo o desejo pessoal e a ideologia de um ator específico – nesse caso, a editora Rachel Gontijo de Araújo.

Para cada livro, a escolha do tradutor colocou-se de forma diferente. Depois de escrever o prefácio de *The Obscene Madame D*, por exemplo, John Keene foi chamado para traduzir *Letters from a Seducer*. Stephen confessa: “Adoro o trabalho de John Keene, então isso [escolhê-lo como tradutor do segundo livro] foi fácil, eu estava muito animado com essa tradução”. Já Alex Forman, tradutora do ainda não publicado *Fluxo-Floema*, também parceria entre A Bolha e Nightboat, foi escolhida por meio de indicação. Diz Rachel:

Alex Forman é uma americana que coincidentemente mora aqui no Brasil. Fui apresentada para ela por uma tradutora, inclusive muito amiga de Nathanaël, que ficou na minha casa quando veio ao Rio de Janeiro, e a escolha da Alex foi pela possibilidade de trabalhar com maior proximidade física, já que não existia uma intimidade (ARAÚJO, 2015).

Tanto John Keene quando Alex Forman confirmam que foram procurados pelos editores e, sendo fluentes em português, tendo afeição pela obra de Hilda e pela literatura brasileira em geral, sentiram-se confortáveis e animados para a tarefa e, portanto, aceitaram.

Por fim, o livro *With My Dog Eyes* foi levado à editora, a Melville House, pelo próprio tradutor, Adam Morris, de modo que a seleção, nesse caso, foi

diversa: Morris estudava literatura brasileira e latino-americana na Universidade de Stanford, onde fazia PhD e onde um professor visitante brasileiro o apresentou à obra de Hilst. Anos mais tarde, ele aproveitou a oportunidade de se inscrever em um concurso para tradutores para sugerir verter uma obra de Hilst – ganhou o concurso, viajou para o Brasil para concluir seu trabalho e conseguiu publicá-lo dois anos mais tarde.

Esses três tradutores, portanto, tinham, no início do projeto, ao menos duas coisas em comum: algum conhecimento sobre a obra da Hilda – mais amplo em alguns casos e mais restrito em outros – e fluência em português – especialmente na leitura, embora todos falem o idioma.

Que tradutores e demais envolvidos em projetos no mercado editorial sejam indicados por outras pessoas, ou seja, que algum tipo de relação pessoal se coloque no processo, é natural; trata-se de uma característica do mercado aceita amplamente – por isso mesmo, a importância das relações pessoais é destacada por praticamente todos os entrevistados. Mas, embora tenha sido um fator em cada uma das outras traduções de Hilst para o inglês, foi em *The Obscene Madame D* que ela se colocou de forma mais premente.

Em diversas declarações, fica patente a importância da tradutora, Nathanaël, para que o projeto acontecesse. Aqui, as relações pessoais entre os autores se mostram fundamentais para a existência de *The Obscene Madame D*: a relação de amizade e confiança entre Rachel e Nathanaël fez com que a primeira decidisse pela segunda como tradutora do livro, e é muito citada por todos os envolvidos no processo de publicação. Em entrevista, a própria tradutora admite ser “difícil resistir a mitologizar a trajetória desse pequeno livro e o papel importante de nossa amizade nela” (NATHANAËL, 2016). Outros atores a citam, em diversos momentos, como um dos centros de maior importância na rede de atores de *The Obscene Madame D*:

[N]unca existiu *A obscena senhora D* sem a Nathanaël. Desde o começo, a possibilidade, o começo de se pensar uma tradução e um projeto em cima desse livro era poder trabalhar com Nathanaël, porque eu sabia que só ela poderia dar o valor [...] que esse livro merecia (ARAÚJO, 2015).

Ah, fiquei sabendo da obra da Hilda provavelmente com o excerto em inglês que Nathanaël me encaminhou. [...] E

Nathanaël e eu trabalhávamos em colaboração. Como eu disse, publicamos várias traduções dela. (MOTIKA, 2015).

A própria tradutora é capaz de perceber a importância de sua presença para a realização do projeto – e, justamente em uma declaração sua, fica claro que ela é o “nó” essencial do projeto, em diversos sentidos:

Tanto Rachel quanto Stephen mencionam você como centro focal desse projeto. Rachel chegou a declarar que “não haveria *The Obscene Madame D* sem Nathanaël”, já que ela sempre pretendeu que fosse você a tradutora. Acha que é uma afirmação correta?

Se é correta ou não, não sei bem, mas ela me faz sorrir. Diz muito, acho, sobre nossas amizades e a consideração recíproca de uns pelos outros. Talvez o que eles estejam realmente dizendo é que *A obscena senhora D* se tornou um eixo, um ponto focal de duas relações independentes, colocando-as em contato uma com a outra.

[...]

[O projeto] teve tudo a ver com amizade; minha amizade com Rachel, sem a qual o livro talvez não tivesse chegado a mim e sem a qual os eventos subsequentes não teriam acontecido. Certamente, minha relação com a Nightboat Books abriu um conduto para *A Bolha* na copublicação; Stephen e eu estamos trabalhando juntos há quase dez anos; não foi coincidência. O que se transformou em *The Obscene Madame D* veio de nossa confiança mútua e de um forte desejo de trabalhar juntos, de paixões compartilhadas e de convicção literária (NATHANAËL, 2016).

Nathanaël fala em ponto focal e em conduto, noções que remetem à formação de uma rede: existiriam nós, pontos que ligam conexões; neste caso, o nó é a própria Nathanaël, conectando, nas palavras dela, duas relações: a relação dela com Rachel e a relação dela com Stephen. Ela, porém, fornece ainda outra suposição: a de que o nó, o ponto de conexão seria a própria obra original, capaz de ligar todos os atores. Considerando que, segundo Latour, um ator não precisa ser uma pessoa, mas pode ser uma instituição ou mesmo um objeto – ou seja, qualquer ator “não humano” (LATOUR, 1996, p. 2) –, poderíamos postular, de fato, que a obra original fosse o nó inicial. Ademais, como explica Francis R. Jones, “uma noção de propósito em comum pode ser o

que *causa* a formação de uma rede” (2008, p. 304 – grifo do autor)⁵⁹ – e parece, de fato, ter sido esse o caso aqui. Ainda assim, a presença do “nó” representado por Nathanaël é essencial.

“As redes se desenvolvem quando atores existentes ‘recrutam’ novos atores para a rede, introduzindo pessoas ou produzindo artefatos”, explica ainda Jones. E conclui: “Os atores mais poderosos são os que recrutam mais atores” (JONES, 2008, p. 304).⁶⁰ Provando, mais uma vez, a importância de Nathanaël e sua força como ator dessa rede está o fato de que ela foi indiretamente responsável pelo recrutamento de mais dois atores essenciais na rede mais ampla de produção de traduções de Hilda Hilst: John Keene como escritor do prefácio e, depois, tradutor de *Letters from a Seducer*; e Alex Forman, como tradutora de *Fluxo-Floema* (que, segundo a editora, era indicação de uma amiga de Nathanaël). Rachel explica da seguinte forma a contratação de Keene:

Nathanaël é parte indissociável desse projeto. Não só ela é tradutora, mas ela faz parte assim, diretamente e indiretamente, ela dizendo isso ou não, de um pensamento editorial também. Assim que ela leu, falou: “pô, por que a gente não chama, de repente, o John Keene pra escrever a introdução?”. Aí fui, convidei o John Keene, ele aceitou (ARAÚJO, 2015).

Todas essas declarações tornam mais fácil enxergar o caráter pessoal desse projeto de tradução. Para além das vontades e afinidades de cada ator, mostraram-se essenciais o fato de se conhecerem previamente e a relação pessoal desenvolvida – na escolha tanto do projeto e da tradutora quanto da editora parceira na publicação, como veremos a seguir. Enquanto, no caso de uma das editoras, havia a confiança advinda de uma amizade e de uma admiração, além da vontade de desenvolver um projeto benéfico para ambas, no de outra Rachel declara predisposição a aceitar indicações de uma tradutora e poeta em quem confiava profissionalmente por já haver estabelecido parcerias anteriores.

Como resultado dessa decisão, intimamente pessoal, a tradutora escolhida apresenta algumas peculiaridades em relação aos outros três

⁵⁹ “[...] a sense of common purpose, for example, may be what *causes* a network to form.”

⁶⁰ “Networks develop as existing actors recruit’ new actors into the network, by introducing people or producing artefacts. The more powerful actors are those who recruit more actors.”

tradutores – cujas características essenciais para sua seleção acabam de ser descritas acima. Em primeiro lugar, Nathanaël não tinha conhecimento algum sobre a literatura brasileira e, especificamente, não ouvira falar nem lera a obra de Hilda Hilst. Seu primeiro contato foi, justamente, por meio de Rachel:

Rachel me enviou uma cópia da tradução francesa, *L'obscène Madame D*, em Montréal, onde passei um verão difícil em 2010. Foi um de três livros que li em um período de quatro meses, e *sem nenhum conhecimento anterior de Hilst que não o entusiasmo de Rachel* (NATHANAËL, 2016 – grifo meu).

Depois de ler o livro e aceitar fazer o projeto, Nathanaël também vislumbrou intenções próprias para levá-lo a cabo – já falando sobre a obra, inclusive, no plural, indicando que a tradutora passava, então, a pensar no projeto como também seu:

No que diz respeito à literatura brasileira, como para muitos leitores falantes de francês e inglês, minha atenção gravitava especialmente em direção à obra de Clarice Lispector, que é muito amplamente traduzida e foi apresentada aos leitores franceses por meio do trabalho de Hélène Cixous (ou, na verdade, pode-se argumentar, pela apropriação do trabalho de Lispector por Cixous). Parte de nosso desejo de traduzir e publicar Hilst veio de uma óbvia necessidade de rever desequilíbrios na percepção ocidental das letras brasileiras e também, ao menos para mim, colocar contra a *écriture* francesa uma escrita do corpo incrivelmente mais crua e misteriosa e desordenada do que o que até então estivera disponível (2016).

Essa declaração sugere, ainda, que, embora seu conhecimento sobre Hilst fosse, até então, superficial, Nathanaël teve, diante da obra, uma reação comum para quem é, além de tradutora, poeta e escritora, focando-se em questões de estilo e narrativas. Nathanaël parece ter sido convidada por Rachel para traduzir o livro com base inteiramente em seu trabalho como poeta. Esse aspecto especialmente pela segunda peculiaridade da escolha: a tradutora não tem conhecimento da língua portuguesa, o que criou uma situação bastante incomum hoje em dia – a tradução indireta (também chamada tradução intermediária, mediada ou de segunda mão). Trata-se de um termo, segundo Shuttleworth e Cowie,

[...] usado para denotar o procedimento por meio do qual um texto não é traduzido diretamente de um texto-fonte

original, mas a partir de uma tradução intermediária em outra língua. [...] pode ser visto na prática de um poeta conhecido na língua-meta “traduzindo” um texto-fonte (em uma língua-meta que não conhece) com a ajuda de uma tradução literal na língua-meta (2014, p. 76).⁶¹

O caso de *The Obscene Madame D* é exemplo disso: embora não conheça o português, a tradutora foi escolhida por ser uma poeta e acadêmica de certo renome entre os atores envolvidos, os quais, portanto, confiavam em sua capacidade de ser fiel à poética do original – objetivo que, ainda que soe um tanto ilusório e simplista, foi diversas vezes declarado por Rachel e Nathanaël. Stephen explica que “Rachel insistiu, convidou a Nathanaël para fazer o primeiro [dos três livros]. A Nathanaël estava preocupada por não saber português [...]” (MOTIKA, 2015). De fato, a preocupação é declarada pela própria tradutora:

Meu impulso imediato foi escrever à Rachel e falar sobre meu desejo de traduzir o livro (o impacto foi tão grande que pedi a um amigo que vinha da França para uma visita me trazer uma cópia de *Rútilos* na tradução francesa o mais rápido possível, que ainda tenho no embrulho em que me foi entregue); meu desejo preciso era que o livro tivesse sido escrito em francês para que eu pudesse traduzi-lo. Mas isso não se provou tão impossível quanto eu pensara inicialmente, e Rachel propôs que traduzíssemos a obra juntas, já que meu conhecimento de português era (e ainda é) muito rudimentar. Trabalhamos com três versões, tendo (para mim) o francês como um transmissor (esclarecedor) entre o português e o inglês, e sendo o meio através do qual aprendi a ler o português e encontrar discrepâncias no primeiro esboço da tradução (no qual os erros eram inteiramente meus). Descobri que colocar um idioma sobre o outro pode ser um expediente eficaz, não só com o português, mas com outras línguas (NATHANAËL, 2016).

Nessa declaração, a tradutora justifica o método escolhido para seu trabalho com *The Obscene Madame D* – no que será corroborada pelos editores, que não viram, nele, nenhum problema e, pelo contrário, consideram o produto final bastante satisfatório. No decorrer da entrevista, porém, ela admite ter havido

⁶¹ “[...] used to denote the procedure whereby a text is not translated directly from an original ST [source text], but via an intermediate translation in another language. [...] it can be seen in the practice of established TL [target language] poets “translating” an ST (in an SL [source language] of which they have no knowledge) with the aid of a TL crib”.

preocupação com a escolha desse método e explica, ainda, que não consideraria repeti-lo em outras condições. Embora a tradução indireta seja hoje considerada por muitos teóricos de Estudos da Tradução um método menos que ideal, esta pesquisa não se dedica a analisar o caráter das escolhas textuais nem a estratégia tradutória adotada. Vale, porém, uma nota: outros atores (em especial os tradutores dos outros livros, bem como os editores de *The Obscene Madame D*), quando questionados sobre a questão da tradução indireta, não a consideraram uma desvantagem especial.

Ficam claras, portanto, as motivações pessoais, primeiras, para a tradução. Uma vez tomada a decisão de traduzir o livro, porém, os atores encontraram outros motivos que justificavam sua publicação naquele momento: enquanto Rachel mencionou um possível objetivo pedagógico, Stephen apontou um posicionamento de mercado importante, ligado ao ineditismo e a certa aura de novidade e curiosidade ligada a “saber como é a literatura no resto do mundo” (MOTIKA, 2015). Segundo Even-Zohar (1990, p. 47), “os textos são escolhidos de acordo com sua compatibilidade com novas atitudes e o papel supostamente inovador que podem assumir dentro da literatura-alvo”.⁶² No comentário de Motika ressoa esse conceito de tradução como inovação:

Acho que Hilst é perfeita para nós, e está ligada à tradição da editora, que é publicar obras que podiam não estar disponíveis antes e a engrandecer a conversa. Agora uma editora maior [Melville House] publicou um livro de Hilst, e somos parte de algo maior. [...] frequentemente se culpam os Estados Unidos por não publicar traduções o suficiente, mas acho que na última década houve um esforço concentrado para trazer mais livros traduzidos. Estamos nesse momento histórico. Não tenho certeza de que, se tivéssemos começado dez anos antes, teríamos feito traduções desse tipo, mas acho que todo mundo [hoje] acredita que isso é importante e está buscando engrandecer a conversa e entender melhor o que a literatura pode ser – e acho que Hilda Hilst é uma prova disso (2015).

1.2 Quem participa das negociações de direitos de tradução?

⁶² “[...] the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature.”

Ao explicar as principais características da teoria ator-rede, Francis R. Jones reforça um conceito apresentado por Buzelin: o de que a produção de um artefato (no caso deste estudo e dos estudos de Buzelin, livros traduzidos de uma cultura para outra) envolve, entre os atores, diferentes estágios de negociação – afinal, cada um dos atores envolvidos na rede tem não apenas percepções e ideologias diversas, mas também objetivos próprios. Já foi possível vislumbrar essa diversidade de compreensões de negócio e de objetivos nas entrevistas deste trabalho e, agora, explorarei mais algumas dessas declarações.

Jones destaca que a produção de um livro envolve sempre negociações, que trazem consigo tensões e cumplicidades: “Na teoria ator-rede, os objetivos de um projeto têm de ser negociados dentro da rede” (2008, p. 304).⁶³ Na publicação de um livro traduzido, essa negociação começa pelo processo de compra e venda dos direitos autorais.

A negociação para a compra de direitos de tradução de *A obscena senhora D* deu-se entre duas pessoas apenas: Rachel Gontijo de Araújo, como proprietária e representante da editora A Bolha, e Daniel Fuentes, herdeiro e detentor dos direitos de publicação da autora. Embora houvesse uma segunda editora implicada no trabalho, a Nightboat, ela não se envolveu nessa parte do processo, e seu editor, Stephen Motika, declarou-se agradecido pelo fato de A Bolha ter feito o que ele chama de “o trabalho muito difícil e desafiador de adquirir os direitos autorais” (2015). Rachel, por sua vez, explica que os direitos, por terem sido negociados por ela, pertencem à editora A Bolha, e que “foram comprados em conversas, uma coisa muito aberta, em conversas entre Brasília, São Paulo, Campinas, com o Daniel Fuentes” (ARAÚJO, 2015).

Daniel, por sua vez, estava interessado em iniciar um processo de expansão das traduções de Hilst – que, segundo ele declara, tinham sido até então, em sua opinião, muito restritas. Ele corrobora a ideia de Rachel de que as negociações foram simples, mas adiciona elementos que ajudam a

⁶³ “Production is a process of negotiation, tension and/or 'complicity' (Buzelin 2004: 738) between actors, each with their own inputs and opinions. In Actor Network Theory, a project's goals are negotiated within the network.”

compreender por quê: havia, até então, pouco interesse de outras editoras. Diz Daniel:

O contato com ela foi bom, porque eu fui formando a ideia de que talvez valesse a pena a primeira entrada da Hilda num mercado como o dos Estados Unidos ser numa editora pequena, que estava dando todas as caras de que a sobrevivência dela também dependeria de [aquela publicação] dar certo – principalmente com crítica e tal, porque financeiramente a tradução é meio irrelevante... [...] na época era um esforço, porque o Instituto [Hilda Hilst] estava dependendo muito mais dos direitos autorais do que hoje. Então era até um esforço no curto prazo não muito esperto, exatamente porque dava pouco dinheiro. Mas eu fiz essa aposta, achei que valia a pena. Fechei na época os três livros (FUENTES, 2016).

A negociação dos direitos autorais de *With My Dog Eyes*, segundo os envolvidos – Daniel e a editora da Melville House, Sal Robinson, foram igualmente simples, exceto pelo que parece ter sido um mal-entendido. Como afirmei, Adam Morris, o tradutor, foi quem propôs a tradução para a Fundação Susan Sontag, de quem recebeu uma bolsa. Segundo ele, porém, sua intenção primeira era traduzir *A obscena senhora D* – ele conversou com Daniel, no início de 2012, e ouviu do detentor dos direitos que o livro estava disponível. No segundo semestre do mesmo ano, porém, quando recebeu o dinheiro e decidiu começar a tradução, ficou sabendo que, ao contrário da informação anterior, o livro já fora vendido para A Bolha e seria publicado em breve.

Tendo mudado o foco para *Com meus olhos de cão* e usado a bolsa para pagar a si mesmo e fazer uma viagem de pesquisa para o Brasil, Adam deixou as negociações de direitos a cargo da editora, Sal Robinson. Segundo ela, houve facilidade tanto na compra dos direitos quanto no convencimento interno dos *publishers* da Melville:

Me lembro de não ter sido muito difícil convencer os *publishers* de que devíamos publicar o livro. É importante ter em mente que estávamos tendo essa discussão mais ou menos na época da publicação de novas traduções de Clarice Lispector pela New Directions, livros que estavam tendo enorme cobertura na imprensa e recebendo muita atenção. Então, eu sugeri que o livro interessaria às hordas de novos fãs de Clarice. Estávamos surfando na onda daquele fenômeno. A vida e a personalidade extraordinárias de Hilst também foram importantes

argumentos na venda. Adam foi crucial no processo – o fato de ele ser um defensor do livro, de a tradução dele já ter recebido o aclamado prêmio da Fundação Susan Sontag, o fato de que ele podia me colocar em contato com o detentor dos direitos, nos apresentar e encorajar o processo... Tudo isso fez muita diferença.

Como foram a negociação de direitos e os pagamentos?

Licenciei os direitos da obra do herdeiro de Hilst, Daniel Fuentes, e licenciei a tradução de Adam Morris direto com ele. Não lembro exatamente quanto cada um recebeu, mas não acho que foi muito – talvez 2 mil dólares para o herdeiro de Hilst e 1 mil dólares para Adam? No máximo? É um livro muito curto, e isso influenciou um pouco no tamanho dos adiantamentos, embora os adiantamentos da Melville, mesmo para livros longos, não sejam muito mais altos que isso no geral (ROBINSON, 2016).

No capítulo 2, ao falar da patronagem, afirmei que tanto editora quanto tradutores envolvidos no projeto não tinham a intenção de lucrar com o projeto – e que a intenção era, basicamente, que eles se pagassem. Segundo a afirmação anterior de Daniel, fica aparente que, também para ele e seu projeto em relação à obra de Hilst, o dinheiro não era fator primeiro. Assim, a negociação entre ele e Rachel envolveu uma busca por outros tipos de objetivos, da parte de ambos. Para ele,

o que pesou muito na negociação foi a conversa com a Rachel, e a disposição de divulgação, o plano de divulgação que ela fez para o lançamento lá, especialmente da *Obscena*. Isso pesou muito. E essa escolha foi muito mais do que o dinheiro. Porque financeiramente, não lembro quanto era, mas é meio irrelevante – é tipo 2 mil, 3 mil reais, 4 mil reais... Essa é a grandeza. É meio nada... todas as traduções são assim. E ainda são tiragens pequenas. Então é uma estratégia mais de marcar espaço e garantir crítica e garantir essa existência dela lá fora. Eu tenho muito mais cuidado com o projeto editorial do que com a proposta financeira, mesmo (FUENTES, 2016).

Como os objetivos de cada um dos atores da rede não pareciam estar se sobrepondo – nem desejar se sobrepor – aos dos outros, pode-se afirmar ter havido mais “cumplicidade” do que “tensão” nas negociações. Não deixa de ser

interessante, e parece ser característica marcante do mercado de tradução de ficção norte-americano por parte de editoras independentes – muitas delas, ONGs –, que os lucros financeiros não se coloquem como essenciais (Adam Morris chega a declarar que “a tradução não paga quase nada nos Estados Unidos, e é sempre um trabalho feito por amor”). Além dos editores, os tradutores também afirmaram não esperar retorno financeiro algum. Considere-se que a editora tenha recebido 3 mil dólares da Fundação Biblioteca Nacional para cada livro e que, segundo a afirmação de Daniel, nenhum dos livros tenha sido vendido por mais de 4 mil reais.⁶⁴ Embora eu não tenha tido acesso aos valores por parte da editora A Bolha, ainda assim é razoável supor que cada tradutor tenha recebido cerca de mil dólares por seu trabalho.

O aparente “descaso” com o aspecto financeiro também chama a atenção por denotar certo amadorismo. O caso que melhor ilustra essa situação é o da tradutora Alex Forman, responsável por *Fluxo-Floema*, cujo lançamento está previsto para 2017. Tendo entregue o trabalho completo no início de 2016, ela diz ainda não saber quanto e nem quando vai receber.

Eu não tenho ideia do quanto eu vou receber.

Você não fez o acordo antes?

Foi dependente dos recursos. O contrato da editora com a Biblioteca Nacional acho que tem um valor, mas eu não tinha certeza que eu ia ganhar isso. Eu sei que receberam uma bolsa e uma parte desse dinheiro – mas não sei o quanto –, acredito que eu vou ver.

Então, você não recebeu antes nem durante o trabalho, vai receber depois da publicação. Por enquanto, toda a minha impressão é que há toda uma cadeia que se sustenta pela paixão de fazer o projeto. Pouca gente teve grandes ganhos financeiros.

Não, tradução nos Estados Unidos não dá dinheiro.

E, como você, há pessoas como o John Keene, ou a Nathanaël, por exemplo, que são da academia, que dão aulas, então acabam fazendo os projetos de forma paralela, por paixão. Para você também isso foi verdade em relação a essas traduções de livros que você tem feito de literatura brasileira?

⁶⁴ Após as entrevistas, perguntei a todos os tradutores quanto tinham recebido pelo trabalho das traduções; todos alegaram não se lembrar, mas destacaram ser pouco. A exceção foi Alex Forman, que, como explico logo a seguir, ainda não recebeu nada.

De literatura, por enquanto, sim. Em relação a livros publicados por editoras no exterior, de ficção, sim. Sou paga quando trabalho para um agente ou quando um autor vem me buscar precisando de um trecho ou até de um livro completo, aí eles me pagam. Mas são os autores que pagam do próprio bolso.

Uma coisa mais independente?

E geralmente com a esperança de ser publicado lá fora.

De conseguir vender os direitos autorais depois?

Sim. Para mim, a tradução era mais uma questão, não sei se é uma coisa muito americana, pode ser, de *“pay your dues”*: você faz um trabalho antes para publicar, para criar uma reputação e depois talvez encontrar um jeito de sobreviver disso. Eu acho que a minha noção de que seria uma coisa da qual eu poderia sobreviver já foi há muito tempo. Então eu faço realmente por paixão e amor pela literatura. Para mim é uma coisa política também no sentido de que, para compartilhar cultura, você tem que compartilhar a literatura e tem muito pouca coisa publicada da literatura brasileira, que é extensa e é maravilhosa e as pessoas lá fora não conhecem (FORMAN, 2016).

Nathanaël, por fim, aventa o argumento de que o dinheiro não deveria, de fato, ser importante – por se tratar de um projeto, como argumentado no capítulo 2 deste estudo, ligado essencialmente a uma ideologia:

Os dois editores alegaram não ter quaisquer aspirações financeiras – sabiam que o livro teria um público leitor limitado e disseram que os fundos basicamente foram usados para pagar pela produção, sem nenhum lucro. Para você, foi financeiramente compensador ou você também aceitou um pagamento mais baixo?

Não foi, nem eu esperava que fosse. Houve um pequeno financiamento do Ministério da Cultura brasileiro, graças aos esforços d’A Bolha. A tradução literária, em geral, não é um trabalho lucrativo; e, se ela se instrumentalizar por um desejo de lucro ou notoriedade, perderá sua capacidade de se arriscar; isso se vê várias vezes, em todas as direções: concessões. Então, neste caso, poderíamos estar matando uma escritora que não faz concessões. Seria um ato de assassinato (2016).

1.3 Interação, negociação e espaços de manobra: a coedição como estratégia para editoras independentes

Ao procurar compreender a formação da rede de atores que criaram *The Obscene Madame D*, um aspecto ficou bastante evidente: o da coedição. É a partir desse espaço peculiar dentro do mercado editorial que atores aqui essenciais, ou seja, as duas editoras que publicam e vendem os livros, negociam e interagem. O conceito de coedição ainda é pouco estudado e, novamente, uma das pesquisadoras que se têm dedicado ao tema é a própria Hélène Buzelin. No estudo “Repenser la traduction à travers le spectre de la coédition” [Repensar a tradução através do aspecto da coedição], ela parte de estudos de caso de coedições internacionais entre Canadá e França, com entrevistas e acompanhamento de agentes de tradução (seguindo os atores, embora, no artigo, ela não mencione especificamente a teoria ator-rede), para refletir sobre o atual uso das coedições internacionais como estratégia para a publicação de livros traduzidos.

A respeito da coedição – “literalmente a ação de ‘editar junto’”, como lembra –, a autora explica não se tratar de uma prática nova:

Desde os primórdios da arte de imprimir, os editores-livreiros já viam nessa estratégia um modo de amortizar seus custos de produção (Schuwer 1991:37). Embora a coedição exista há muito tempo, a coedição internacional só teria começado nos anos 1950–1960, trazida pelas mudanças tecnológicas (o uso de filmes vindo facilitar a transferência do material de impressão de um país a outro), políticas (enfraquecimento das medidas protecionistas) e econômicas (internacionalização seguida de concentração do mercado editorial) (BUZELIN, 2007, p. 688-689).⁶⁵

No início, a prática era utilizada especialmente para a publicação de livros ilustrados, tipicamente mais caros, mas, hoje, “aplica-se cada vez mais à tradução literária”, embora muitas definições de dicionários e obras sobre edição

⁶⁵ “La coédition – littéralement l’action d’« éditer ensemble » – n’est pas une pratique nouvelle. Depuis les débuts de l’imprimerie, les éditeurs-libraires ont vu dans cette stratégie une façon d’amortir leurs coûts de production (Schuwer 1991 : 37). Si la coédition existe depuis longtemps, la coédition *internationale* aurait vu le jour dans les années 1950-1960, à la faveur de changements technologiques (l’utilisation de films facilitant le transfert du matériel d’impression d’un pays à l’autre), politiques (affaiblissement des mesures protectionnistes) et économiques (internationalisation puis concentration du monde de l’édition).”

ainda a aceitem principalmente em sua forma antiga (BUZELIN, 2007, p. 690). Pascal Fouché et al., por exemplo, citados por Buzelin, definem, em *Dicionário enciclopédico do livro*, que a coedição existe para amenizar custos de “pesquisa editorial, remuneração dos autores, ilustradores, fotógrafos, paginação, fotogravura e, se coimprimir várias edições, despesas de silagem das cores” (2002, p. 559 apud BUZELIN, 2007, p. 707). No caso de livros como *The Obscene Madame D*, porém, que não incorrem em tais custos, a decisão pela coedição visa

o investimento (e portanto a divisão) não mais em pesquisa editorial, remuneração dos autores, ilustradores ou fotógrafos, mas sim nos custos de *tradução* e/ou de *difusão* (distribuição ou campanha promocional), custos que não são mencionados na lista de Fouché et al., mas que pesam muito na realização e no sucesso de um título literário (BUZELIN, 2007, p. 708 – grifo da autora).⁶⁶

Assim, é importante olhar para as características de cada uma das editoras envolvidas no projeto, de modo a vislumbrar quais seriam os objetivos de cada uma. Tanto A Bolha quanto a Nightboat Books são editoras pequenas, consideradas independentes, embora tenham diferenças em seu posicionamento de mercado. A brasileira, inaugurada em 2011, mostra 27 livros editados em seu catálogo, uma média de cinco a seis títulos ao ano. Já a norte-americana, fundada em 2003, ganhou em 2004 o selo de entidade sem fins lucrativos e, durante os primeiros anos de vida, publicou muito pouco: um livro de poesia em 2005, dois em 2006, dois em 2007 (um deles, *The Sorrow and the Fast of It*, de Nathanaël). Em 2007, Stephen Motika tornou-se editor-chefe e, desde então, o número de livros editados aumentou gradualmente: até 2015, foram publicados 51 títulos (chegando a 11 por ano) e a equipe passou a ser composta por quatro pessoas (os dois fundadores, o editor-chefe e uma editora-geral).

Em comum, há nelas o fato de ambas terem sido criadas como projetos pessoais (A Bolha, de Rachel Gontijo Araújo e Stephanie Sauer, e a Nightboat,

⁶⁶ “[...] l’investissement (et donc le partage) portant non pas tant sur la recherche éditoriale, la rémunération des auteurs, illustateurs ou photographes, mais sur les coûts de *traduction* et/ou les coûts de *diffusion* (soit la distribution et la campagne promotionnelle), des coûts qui ne sont pas mentionnés dans la liste de Fouché *et al.*, mais qui pèsent lourds dans la réalisation et le succès d’un titre ‘littéraire’.”

de Kazim Ali e Jennifer Chapis). Além disso, ambas declaram o desejo de editar autores pouco conhecidos, cuja recepção por editoras maiores poderia ser difícil. Segundo o site de A Bolha:

A Bolha é uma editora independente especializada em títulos traduzidos para o português que se dedica também à divulgação de obras brasileiras na América do Norte. Traduzir significa trazer obras que dificilmente seriam lançadas no Brasil. Isso porque tem muita editora recatada por aí. Mas é bom que seja assim, sem as recatadas nós não existiríamos (A BOLHA, 2016).

Já a Nightboat se declara dedicada a “desenvolver audiências para escritores cuja obra resiste a convenções e transcende fronteiras, publicando livros ricos, com pungência, inteligência e risco”.⁶⁷

Mais uma vez, Nathanaël foi o fator essencial no encontro das duas editoras, como explicado por Rachel:

[...] a Nathanaël falou: “Rachel, por que você não conversa com o Stephen?”, que é muito amigo dela, é editor dela também, “para ver se te interessa e ver o que eles têm pra oferecer nesse sentido de parceria e companheirismo e para ver se faz sentido, porque eu acho que seria um bom casamento” (ARAÚJO, 2015).

Uma característica interessante desse projeto é a coedição, que parece ser comum especialmente no mundo das editoras independentes e que, segundo Hélène Buzelin, pode trazer diversas vantagens para pequenas editoras:

[...] coedição é um termo que pode se referir, muito amplamente, a uma situação onde dois editores trabalham juntos em um título/projeto em particular. Portanto, pode incluir muitos cenários diferentes, de uma coprodução próxima, envolvendo uma divisão verdadeira dos riscos, custos e direitos por dois ou mais editores, à venda de uma licença de tradução para um território em particular, envolvendo a venda do texto traduzido, com ou sem modificações. A publicação em coedição tem várias vantagens para os envolvidos. Primeiro, permite a divisão dos custos de produção e, portanto, pode ser usada como uma *estratégia* que permite que pequenos editores (ou

⁶⁷ “Nightboat Books, a nonprofit organization, seeks to develop audiences for writers whose work resists convention and transcends boundaries, by publishing books rich with poignancy, intelligence and risk” (NIGHTBOAT, 2016).

editores estabelecidos trabalhando em mercados pequenos ou com línguas menores) realizem projetos de tradução que não ousariam de outra maneira [...] (2006, p. 161 – grifo da autora).⁶⁸

No caso que em questão, tratou-se de uma contribuição benéfica para ambas as editoras, com divisão tanto de tarefas quanto de custos de publicação. À editora A Bolha coube comprar os direitos autorais (que detém exclusivamente), cuidar da capa, da tradução e da revisão técnica. A partir desse momento do processo, o livro passou para as mãos da Nightboat, que cuidou de layout, revisão, impressão, distribuição e divulgação nos meios norte-americanos. Tudo isso evidencia uma divisão de tarefas. Da mesma forma, os custos maiores (compra de direitos autorais e impressão) foram divididos, como explica Rachel:

Eu sabia que a editora do Stephen tinha uma distribuição interessante, era uma editora que eu respeitava muito [...] O Stephen falou assim: ‘eu tenho interesse, sim, como é que a gente faz? O que vocês precisam? A gente divide isso’. Então a gente dividiu (ARAÚJO, 2015).

Segundo ela, a coedição se mostrou uma estratégia bem-sucedida – corroborando a ideia exposta por Buzelin.

Essas negociações e divisões de tarefas demonstram que se tratou do que alguns teóricos, segundo Buzelin, chamam também de coprodução – ou seja, a coedição que envolve mais do que apenas cessão de direitos autorais:

Em termos de investimento, podem-se representar os diferentes tipos de colaboração sob a forma de um continuum cujos dois extremos seriam, de um lado, a coprodução, em que o editor participa da própria criação de um projeto editorial, e do outro, a simples difusão de um “resto de tiragem”, citando a expressão de Pierre Bourdon. A primeira forma implica um máximo de intercâmbios e negociações, pois as decisões sobre a fabricação daquele

⁶⁸ “[...] coedition is a term that may refer, very broadly, to a situation where two publishers work together on a particular title/project. Hence, it can include many different scenarios, from a close co-production involving the true sharing of risks, costs and rights by two or more publishers, to the sale of a translation license for a particular territory, involving the sale of the translated text, with or without modifications. Co-edition publication has various advantages for those who undertake it. First, it allows for splitting production costs. Hence, it can be used as a *strategy* enabling small publishers (or established publishers working on small markets or with minor languages) to conduct translation projects they would otherwise not dare undertake [...]”.

título (em uma, duas ou mais línguas) devem ser tomadas em conjunto [...] (BUZELIN, 2007, p. 712).⁶⁹

De fato, os intercâmbios e as negociações se provaram vantajosos para todos os envolvidos – que assim o declaram em entrevistas. Tanto os editores quanto outros agentes envolvidos nas traduções de Hilst nos Estados Unidos esperam, daqui em diante, que os frutos de tais negociações continuem chegando – e que o interesse na obra da autora se sustente também com a publicação próxima de mais um livro. Os espaços de manobra dessa rede, assim, seguem sendo manipulados.

⁶⁹ “En terme d’investissement, on peut représenter les différents types de collaboration sous forme d’un continuum dont les deux extrêmes seraient d’un côté la coproduction, où l’éditeur participe à la conception même d’un projet éditorial, de l’autre la simple diffusion d’une « queue de tirage », pour reprendre l’expression de Pierre Bourdon. La première forme implique un maximum d’échanges et de négociations puisque les décisions relatives à la fabrication du titre (en une, deux ou X langues) devront être prises de concert [...]”

Considerações finais

Na página 95, foram apresentadas as perguntas que a estudiosa Hélène Buzelin, maior referência da aplicação da teoria ator-rede de Bruno Latour na tradução, considera essenciais a uma pesquisa como a que esta dissertação pretendeu, até aqui, desenvolver. Nesta conclusão, cada uma delas será respondida separadamente. Dessa forma, pretendo retomar os objetivos centrais deste trabalho, a lembrar:

(a) mapear os atores envolvidos na produção da tradução de *The Obscene Madame D* (e, com menor ênfase, de outras obras de Hilda Hilst);

(b) ao entrevistar cada um desses atores, jogar luz no mercado editorial brasileiro e norte-americano no que diz respeito a traduções e ao trabalho de editoras independentes;

(c) partir das entrevistas e da teoria ator-rede e do conceito de patronagem para definir e comentar o contexto que levou à publicação de *The Obscene Madame D*.

Como e por quem (por que canais) o texto a ser traduzido é selecionado?

No caso de *The Obscene Madame D*, a resposta a essa pergunta é tão direta quanto possível, pois a seleção do texto a traduzir se deu de forma subjetiva e totalmente pessoal. A responsável pela escolha foi Rachel Gontijo de Araújo, editora de A Bolha. A partir de sua vontade pessoal, explicitada pela própria e pelo coeditor Stephen Motika em entrevistas, é que o processo de publicação do livro foi posto em andamento.

A tradutora Alex Forman (ver entrevista completa na seção “Apêndices”), que trabalhou em *Fluxo-Floema*, definiu essa seleção em termos quase emotivos. Segundo ela, o projeto de Rachel é “escolher livros que ela ama. Os livros que ela escolheu são livros do coração, que têm alguma coisa a ver com quem ela é”. Isso explicaria, por exemplo, por que *With My Dog Eyes*, traduzido por Adam Morris, foi publicado por outra editora: “Ela não queria publicar o livro do Adam Morris [...], não fazia parte da escolha dela”.

Quais são os argumentos (e por quem são usados) nesse processo de seleção?

Quando questionada sobre os motivos para a seleção, ou seja, os argumentos para a escolha dos títulos a serem traduzidos, Rachel explicou que se trata de motivos absolutamente pessoais – mas destacou, ainda, que estão de acordo com o projeto editorial desde a criação de A Bolha:

[...] desde o início – 2009 –, a ideia era tentar levar um tipo de literatura que, digamos, havia nascido aqui no Brasil... Acho esse termo “literatura brasileira” problemático. Uma literatura que é escrita aqui numa certa língua, numa certa linguagem, sobre a qual não existia uma consciência de que aquilo existia no mundo. E não tinha como não ser pela Hilda. Ela estava dentro da própria estética, das próprias escolhas da editora, que é o quê? Um risco de linguagem que são poucos os autores [que usam], e eu não estou falando só de escritores brasileiros, não, eu estou falando de escritores como um todo. Eu, pelo menos, não vejo. Eu não vejo essa linguagem que é corpo, essa possibilidade de risco, de se arriscar dentro de uma narrativa, dentro de uma linguagem, que é a Hilda Hilst. O que aconteceu com *A obscena senhora D*, na verdade, foi o seguinte: quando eu voltei [de um período morando em Chicago], comecei a pesquisar e sempre voltava para a Hilda (ARAÚJO, 2015).

Assim, fica claro que os argumentos usados são, principalmente, estéticos e pessoais.

Quem participa das negociações de direitos de tradução?

Embora haja muitos atores envolvidos no processo de tradução e publicação de *The Obscene Madame D*, a negociação e compra dos direitos de tradução foi bastante direta. Ela se deu diretamente entre Rachel, como representante da editora A Bolha, e Daniel Fuentes, herdeiro dos direitos autorais de Hilda Hilst. Depois de decidir quais livros queria traduzir, Rachel procurou Daniel diretamente (a editora de Hilda no Brasil não esteve envolvida) e chegaram a um acordo juntos.

Essa negociação e a compra de direitos ocorreu depois de Rachel já ter enviado o livro em francês a Nathanaël e de esta ter aceitado ser a tradutora. O contato com a Nightboat também já tinha sido feito. Assim, é possível dizer que

essa compra ocorreu quando já havia garantia de que os outros participantes do projeto estavam de acordo.

Como esses participantes são recrutados?

A rede de atores do projeto de tradução, aqui, funcionou de acordo com ligações pessoais. Rachel, iniciadora, recrutou, antes de mais nada, Nathanaël – que, segundo a editora, sendo poeta, seria a tradutora ideal, embora não falasse o idioma original e, portanto, tenha traduzido indiretamente, pela via do francês.

A partir daí, para recrutar os outros participantes do processo, Nathanaël passou a ser o ponto central: foi ela que indicou a Rachel a editor Nightboat Books, que já a publicava; foi ela, também, que sugeriu o nome de John Keene para prefaciador. Assim, fecha-se o círculo de atores envolvidos na publicação de *The Obscene Madame D*.

As relações pessoais, como se vê, foram inteiramente determinantes para que essa tradução existisse.

Como eles interagem e negociam os espaços de manobra?

O principal espaço de manobra neste projeto diz respeito a duas parcerias: a cotradução e a coedição.

A cotradução se deu por necessidade: como Nathanaël não conhecia o português, teve de traduzir o texto a partir da tradução francesa, *L'obscène madame D*. Enquanto ela dá crédito a Rachel como cotradutora, tanto Rachel quanto os outros atores da rede referem-se apenas a Nathanaël como tradutora. Ela, de fato, foi a maior responsável, traduzindo indiretamente e então passando o texto para Rachel ler, comentar e solucionar dúvidas, de modo que o resultado fosse mais fluente.

O outro espaço de manobra é a coedição, especificidade comum quando se trata de literatura traduzida. Um contrato de coedição pressupõe compartilhamento de deveres, custos e, eventualmente, lucros. Nesse caso, os direitos autorais comprados, por exemplo, não são compartilhados entre as duas editoras: como foram integralmente pagos pela editora A Bolha, pertencem a ela; a Nightboat Books, por sua vez, pagou pelo processo de layout, revisão e

impressão. O pagamento da tradução, proveniente do valor recebido da Fundação Biblioteca Nacional, foi compartilhado.

Ao fim desta investigação, conclui-se que, por enquanto, o processo de publicação de uma tradução de literatura brasileira nos Estados Unidos depende de uma rede de autores quase sempre com relações pessoais entre si e, ademais, com a obra a ser traduzida. Trata-se, ainda, de projetos que não têm objetivo comercial agressivo, sendo em geral apoiados por bolsas de fundações culturais e pagos pelas próprias editoras. Assim, são traduções calcadas na ideologia de divulgação de uma literatura estrangeira e na busca por status, tanto por parte dos tradutores quanto das editoras.

Referências bibliográficas

A BOLHA. **Quem somos**. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <<https://abolha.com/quem-somos/>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

ABREU, Caio Fernando. Sobre *A obscena senhora D*. São Paulo, jul. 1982. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>>. Acesso em: 02 set. 2016.

ARAÚJO, Leusa. São Paulo, 10 de outubro de 2016. Entrevista concedida por email a Laura Santos Folgueira.

ARAÚJO, Rachel Gontijo. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 2015. Entrevista concedida por videoconferência a Laura Santos Folgueira.

BANDIA, Paul; MILTON, John. Introduction: Agents of Translation and Translation Studies. In: _____. **Agents of Translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2008.

BARROS, André Luiz. Obscena senhora. In: **Jornal do Brasil**, 19 set. 1995. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=150696>. Acesso em: out. 2016.

BASTOS, Beatriz Cabral. **Um corpo a corpo com a poesia**: traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 2010.

BUZELIN, Hélène. Unexpected Allies. **The Translator**, v. 11, n. 2, 2005, p. 193-218.

_____. Independent Publisher in the Networks of Translation. **TTR: traduction, terminologie, redaction**, v. 19, n. 1, 2006, p. 135-173.

_____. Repenser la traduction à travers le spectre de la coédition. **Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal**, vol. 52, n° 4, 2007, p. 688-723.

BUZELIN, Hélène; FOLARON, Deborah. Introduction: Connecting Translation and Network Studies. **Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal**, v. 52, n. 4, dez. 2007, p. 605-642.

CAPES. **Banco de Teses e Dissertações**. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em 21 dez. 2016.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

ESTES, Alex. The Obscene Madame D – Hilda Hilst. **Full Stop**, 5 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.full-stop.net/2012/12/05/reviews/alex-estes/the-obscene-madame-d-hilda-hilst/>>. Acesso em 24 mai. 2014.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bordieu. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, 2016. p. 9-36.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. **Poetics Today**, 1990, p. 45-51. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Required_Readings/Even_Zohar.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2014.

FOLGUEIRA, Laura Santos. **Construção da personagem e derrelição na linguagem: A obscena senhora D**, de Hilda Hilst. Monografia (Especialização em Literatura), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

FORMAN, Alexandra Joy. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2016. Entrevista concedida a Laura Santos Folgueira.

FUENTES, Daniel. São Paulo, 21 de janeiro de 2016. Entrevista concedida a Laura Santos Folgueira.

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional divulga selecionados no Programa de Apoio à Tradução de Autores Brasileiros. **Nós Fora dos Eixos**. Brasília, 2 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.nosrevista.com.br/2010/12/02/fundacao-biblioteca-nacional-divulga-selecionados-no-programa-de-apoio-a-traducao-de-autores-brasileiros/>>. Acesso em 5 de setembro de 2016.

FURIA, Maria Luisa. São Paulo, 8 de novembro de 2016. Entrevista concedida por email a Laura Santos Folgueira.

GERARD, Sarah. Body of the Text: Hilda Hilst's "The Obscene Madame D". **Los Angeles Review of Books**, 21 abr. 2013. Disponível em: <<http://lareviewofbooks.org/review/body-of-the-text-hilda-hilsts-the-obscene-madame-d>>. Acesso em 24 mai. 2014.

_____. The Hilda Hilst Roundtable. In: **Music and Literature**, 9 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.musicandliterature.org/features/2014/4/10/the-hilda-hilst-roundtable>>. Acesso em 21 jul. de 2014.

GRANDO, Cristiane. Hilda Hilst hoje. **Jornal da Unicamp**. Campinas: Unicamp, ed. 326, 5 a 11 jun. 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/junho2006/ju326pag2a.html>. Acesso em 21 dez. 2016.

GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. Chaos Before Order: Network Maps and Research Design in DTS. **Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal**, vol. 52, n° 4, 2007, p. 724-743.

HERMANS, Theo. Translation Studies and a New Paradigm. In: _____ (Ed.). **The Manipulation of Literature**. Londres: Croom Helm, 1985. p. 7-15.

HILST, Hilda. Glittering Nothing. Traduzido por David Williamn Foster In: FERREIRA-PINTO, Cristina. **Urban Voices**: Contemporary Short Stories from Brazil. Nova York: University Press of America, 1999.

HILST, Hilda. **Teatro reunido** – volume I. São Paulo: Globo, 2000

HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008

_____. crassus agonicus. **Canopy Canopy**. Nova York, n. 17, 7 nov. 2012. Disponível em: <https://www.canopycanopycanopy.com/issues/17/contents/crassus_agonicus> . Acesso em 21 jan. 2016.

_____. **The Obscene Madame D**. Trad. Nathänael e Rachel Gontijo Araújo. Nova York: Nightboat Books, 2012b.

_____. **Letters from a Seducer**. Trad. John Keene. Nova York: Nightboats, 2013.

_____. **With My Dog Eyes**. Trad. Adam Morris. Nova York: Melville House, 2014.

INDEX TRANSLATORIUM – A tradução no mundo segundo a Unesco. São Paulo: Itaú Cultural, 26 set. 2011. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/index-translationum-a-traducao-no-mundo-segundo-a-unesco/>>. Acesso em out. 2013.

JONES, Francis R. Embassy Networks. In: BANDIA, Paul; MILTON, John. **Agents of Translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2008. p. 301-326.

KEENE, John. Newark, 27 de julho de 2016. Entrevista concedida por videoconferência a Laura Santos Folgueira.

KHALIFA, Abdel Wahab. Rethinking Agents and Agency in Translation Studies. In: **Translators Have Their Say?** Translation and the Power of Agency. Selected papers of the CETRA Research Summer School 2013. Leobersdorf, Áustria: 2014, p. 9-17.

LATOURE, Bruno. On Actor-Network Theory. A Few Clarifications Plus More Than a Few Complications. In: **Soziale Welt**, vol. 47, p. 369-381, 1996. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>>. Acesso em: out. 2016.

LEFEVERE, André. Why Bother with Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.). **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. Londres: Croom Helm, 1985. p. 215-243.

_____. **Translating, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

LINDOSO, Felipe. **O Brasil pode ser um país de leitores?** São Paulo: Summus Editorial, 2004.

LIMA, Lucas de. Graffiti of the Pig Boy: Pichação and Hilda Hilst's The Obscene Madame D. **Montevidayo**, 21 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.montevidayo.com/graffiti-of-the-pig-boy-pichacao-and-hilda-hilsts-the-obscene-madame-d/>>. Acesso em 24 mai. 2014.

LIVRO 'perigoso' de Clarice Lispector está entre os melhores do ano do 'NYT'. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 30 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1712967-livro-perigoso-de-clarice-lispector-esta-entre-os-melhores-do-ano-do-nyt.shtml>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

LORET, Eric. La cochonne hilstérique. **Libération**. Paris, 17 jan. 1997. Disponível em: <http://next.liberation.fr/livres/1997/04/17/la-cochonne-hilsterique-hilda-hilst-ne-tient-que-par-un-fil-a-dieu-bataille-et-la-cochonnerie-deux-n_202462>. Acesso em: 25 jan. 2016.

MCSWEENEY, Joyelle. A Review of Hilda Hilst's *The Obscene Madame D*. **Fanzine**, 6 jan. 2014. Disponível em: <<http://thefanzine.com/a-review-of-hilda-hilsts-the-obscene-madame-d/>>. Acesso em 24 mai. 2014.

MEDEIROS, Gutemberg. São Paulo, 21 de outubro de 2016. Entrevista concedida a Laura Santos Folgueira.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). Representação Regional Nordeste. Lançado edital para tradução de autores brasileiros. Brasília, 16 de junho de 2015. Disponível em: <<http://culturadigital.br/mincnordeste/2015/06/16/lancado-edital-para-traducao-de-autores-brasileiros/#more-14848>>. Acesso em: 5 set. 2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Decisão Executiva nº 28 - FBN, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/38605/edital-bolsa-de-traducao-2010-2o-semester-pdf.pdf/488b9d5d-6331-47af-8e73-8978702c3535>>. Acesso em: 5 set. 2016

MORRIS, Adam. Califórnia, 20 de agosto de 2016. Entrevista concedida por videoconferência a Laura Santos Folgueira.

MOTIKA, Stephen. Nova York, 16 de outubro de 2015. Entrevista concedida por videoconferência a Laura Santos Folgueira.

NATHANAËL. Chicago, 16 de fevereiro de 2016. Entrevista concedida por email a Laura Santos Folgueira.

NIGHTBOAT BOOKS. **Mission statement**. Nova York, 2016. Disponível em: <<http://nightboat.org/content/mission-statement>>. Acesso em 26 jan. 2016.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.

POST, Chad W. BTBA 2013: “The Obscene Madame D” [The Books that Didn’t Make It]. **Three Percent**, 25 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.rochester.edu/College/translation/threepersent/?id=6112>>. Acesso em 24 mai. 2014.

RISSARDO, Agnes; MADRI, Ieda. A literatura brasileira no exterior: Moema Salgado e Fábio Lima (FBN). **Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2º semestre de 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-no-exterior-moema-salgado-e-fabio-lima-fbn/>>. Acesso em: 5 set. 2016

ROBINSON, Sal. Nova York, 22 de outubro de 2016. Entrevista concedida por email a Laura Santos Folgueira.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Bolsas de tradução: algumas ainda não foram pagas, outras foram descartadas, mas haverá novo edital. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 de maio de 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/bolsas-de-traducao-algumas-ainda-nao-foram-pagas-outras-foram-descartadas-mas-havera-novo-edital/>>. Acesso em: 5 set. 2016.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em 25 jan. 2016.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira. **Dictionary of Translation Studies**. Nova York: Routledge, 2014.

TISCOSKI, Luciana. Hilda Hilst e sua recriação mítica na maldição de potlatch. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 11, n. 19, jan./jul. 2011.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP**. São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/>>. Acesso em 21 dez. 2016.

UNIVERSITY OF ROCHESTER. About Three Percent. Rochester, [20--]. Disponível em: <<http://www.rochester.edu/College/translation/threepersent/index.php?s=about>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

Apêndices: entrevistas com outros atores

Entrevista com Adam Morris

Adam Morris é pesquisador e tradutor de *With My Dog Eyes*. Tem PhD em inglês e português pela Universidade de Stanford. Além de Hilda Hilst, traduziu Machado de Assis e Nuno Ramos. A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 20 de agosto de 2016, com duração de 1 hora e 05 minutos, de forma semiestruturada. A entrevista foi originalmente realizada e transcrita em inglês, e traduzida para este trabalho.

Como foi seu primeiro contato com a obra de Hilda Hilst?

Bem, eu estava fazendo as leituras para a minha prova de doutorado, e aí... Você conhece o João Adolfo Hansen?

Não.

Ele é professor da USP, ou era, na verdade. Acho que pouco depois, ou antes de se aposentar pela USP, ele veio fazer o Tinker Visiting Professorship como professor visitante em Stanford, e meu orientador... não sei se eles já se conheciam antes disso, mas uma das minhas áreas de concentração era literatura brasileira; eu fiz o curso com o João e ele me recomendou muito a Hilda Hilst. O primeiro livro em todas as listas de recomendações sempre era *A obscena senhora D*, então comecei por aí. Comprei o livro assim que cheguei ao Brasil pela primeira vez, li e amei. E, na verdade, era esse o livro que eu pretendia traduzir.

Outras pessoas que eu entrevistei me contaram um pouco sobre você ter tentado traduzir *A obscena senhora D*, que já estava vendida à Nightboat. Foi isso o que aconteceu?

Bem, segundo eu entendo, o que aconteceu foi... Você conhece o Daniel Fuentes?

Sim, entrevistei-o também.

Então, o que aconteceu foi que a Fundação Susan Sontag promove um prêmio anual para tradutores com menos de 30 anos e, na época, eu tinha menos de 30, foi em 2012. O idioma muda a cada ano, e acontece que, naquele ano – que era o último ano em que eu podia me candidatar – era português. Eles tinham feito espanhol alguns anos antes, e até antes de eu saber do prêmio, e não sei se eu teria ficado tentado a competir, porque há muitos tradutores de espanhol e muitos aspirantes a tradutores do espanhol para o inglês. E decidi tentar, só porque pensei: “Aqui está essa autora, que...”. Na época, as traduções da Clarice Lispector estavam saindo, chamando muita atenção; a biografia escrita pelo Ben Moser tinha saído em 2009, e as pessoas descobriram a Clarice Lispector, que tinha sido traduzida para o inglês principalmente por acadêmicos e editoras universitárias. As traduções eram ok, eram feitas por entusiastas, mas não eram de tradutores modernos, que tendem a ser, eles mesmos, estilistas e escritores. Então, existia todo esse entusiasmo por Lispector, na época a economia brasileira estava bem... E nos Estados Unidos, pelo menos, tem todo um foco em estudos brasileiros, era um componente importante do programa de mestrado em Estudos Latino-Americanos de Stanford – no qual eu não estava, mas era notável em minhas aulas de português que havia muito mais interesse pelo Brasil do que houvera ano passado, e fazia sentido eles [a Fundação Susan Sontag] terem escolhido português naquele ano. Então, eu pensei: “Aqui está esta escritora que é incrível, no sentido de que é difícil comparar Hilst com qualquer outra, alguém que teve uma vida, um ponto de vista e métodos de escrita e leitura muito excêntricos”. Eles listaram os jurados, e você podia escolher qualquer escritor para propor. Eles pediram uma espécie de biobibliografia, algum tipo de defesa de projeto e uma amostra de tradução. Eu propus *A obscena senhora D* e escrevi ao Daniel, que me disse que estava disponível. E não sei, naquele ponto, se ele já estava negociando com a Nightboat ou não, ou quando isso aconteceu, mas houve um lapso de seis a nove meses entre eu perguntar e o prêmio ser anunciado. Então, quando o prêmio foi anunciado, eu entrei de novo em contato com ele e disse: “Ei, boas notícias, vai rolar”. Ele me deu o que pareceu, no início, uma má notícia, de que o livro já estava vendido, e então eu informei isso ao comitê do prêmio. Eles responderam: “Bom, você não é obrigado a traduzir essa autora, pode escolher

outra pessoa ou outra obra”, mas eu realmente queria traduzi-la. E pensei que na verdade era bom que aquele livro ia sair antes. E, como você sabe, a tradução foi bem idiossincrática.

Sim, uma tradução indireta e uma cotradução, o que deixa mais complexo.

Então, eu descobri aquilo e... Não vou dizer que minha segunda obra favorita de Hilda Hilst fosse *Com meus olhos de cão*, mas pensei: dada aquela espécie de consenso de que *A obscena senhora D* seja a obra-prima, qual texto faz mais sentido para continuar apresentando essa escritora? E que texto é factível para mim? Hilst é tão erudita e tão formidavelmente difícil como escritora – e tem essa reputação também no Brasil, claro – que eu não me sentia pessoalmente qualificado para fazer *Fluxo-Floema*, por exemplo, ou os textos de *Ficções*, não porque não achasse que conseguiria, mas porque não estava pronto, não a tinha estudado profundamente. E em certo sentido *Com meus olhos de cão* é uma entrada para a obra, é estruturada mais familiarmente como uma novela, em alguns sentidos, do que os textos mais experimentais dela. E eu pretendo e espero traduzir mais obras depois. Falei com... Você conhece a Eliane [Robert de] Moraes?

Conheço, sim.

Ok, então, ela e eu estamos em contato, ela contribuiu para um volume que organizei aqui e está muito animada com a ideia de eu propor mais traduções. Só preciso convencer um editor e encontrar os recursos, porque, como você com certeza sabe, tradução não paga nada nos Estados Unidos, é um trabalho de amor.

Mas você recebe em direitos depois que o livro é publicado? Ou como é seu contrato, em geral?

Varia de editora para editora. Tradutores tendem a conduzir seus próprios negócios, sem agentes literários, porque não há muito a ganhar da perspectiva do agente, já que a maior parte dos direitos autorais vai para o espólio. E a maioria das traduções é paga em um montante total baseado na contagem de palavras do livro. Na maioria das traduções recentes que fiz, como a de João

Gilberto Noll, recebo 1 por cento de direitos autorais, mas só se ultrapassar o adiantamento, que é por palavra. Então, não é um salário com que se dê pra viver, de modo que escritores e acadêmicos é que tendem a traduzir. É em parte por isso que há tão pouca literatura traduzida nos Estados Unidos.

Muitas vezes, os tradutores são mesmo acadêmicos, então? Sei que você era pesquisador, John Keene e Nathanaël são professores...

Ele é ótimo. É professor de Escrita Criativa, e eu diria que, para ele e outros professores desse tema, a produção acadêmica é também o trabalho criativo. John acaba de publicar um livro muito aclamado, chamado *Counternarratives*, e esse livro, para o que ele faz, é o equivalente ao que um pesquisador diferente poderia publicar em termos de monografia sobre um escritor ou um livro sobre vários escritores, por exemplo. É uma espécie híbrida de intelectual aqui dos Estados Unidos. A Nathanaël, que traduziu *A obscena senhora D*, ensina na escola de artes, e não ensina escrita. Então, ela está em um sistema criativo dentro da universidade, mas a tradução é só uma parte do que ela faz. Ela é poeta e tradutora do francês, principalmente. E acho que talvez exclusivamente do francês, porque ela traduziu esse livro também do francês.

Você falou um pouco antes sobre como isso é muito idiossincrático. Você leu a tradução dela antes de traduzir *Com meus olhos de cão*? Qual foi seu contato com a tradução dela?

Eu a li e, obviamente, há coisas que eu teria feito de outra forma. A Nathanaël também contribuiu para esse volume que eu organizei com o Bruno Carvalho, que é professor em Princeton. Nós coeditamos um volume para o qual todos os tradutores contribuíram, bem como vários pesquisadores do Brasil, de Portugal e dos Estados Unidos. Vai sair no fim do ano. E, mesmo em meu trabalho de editá-lo, houve casos em que a forma como eu traduziria algo era diferente da tradução publicada. Eu colocava uma nota de rodapé, dizendo: essa foi a tradução publicada – era importante porque, em alguns casos, as mudanças que eu teria feito não faziam diferença em termos de significado. Todo tradutor faz isso, acabamos sempre criticando a tradução alheia. Agora, Nathanaël, não sei... Você falou com ela?

Falei, mas apenas por e-mail. Falei principalmente com a Rachel, que colaborou com ela.

Então, ela... O trabalho dela como poeta pode te interessar. Acabei de ler um livro dela, chamado *Je Nathanaël*, publicado com o nome de batismo dela, Natalie Stevens.

Foi publicado no Brasil também, pela mesma editora que fez *The Obscene Madame D, A Bolha*.

Então, ela traduziu o próprio livro. Escreveu em francês e aí traduziu para o inglês. Então, a versão em inglês só existe em posse dela. A obra já existe no mundo traduzida. Ela se descreve como poeta autotraduzida, porque pensa em duas línguas, é franco-canadense, e isso faz parte da experiência dela, da biografia. Ela viveu na França, no Québec e acho que agora vive em Chicago. Mas é um conceito interessante para alguém que é bilíngue nativa, pensar que tudo o que ela escreve é, em algum nível, autotraduzido. E não sei muito sobre o processo dela... Temos uma amizade por e-mail, ainda não a conheci pessoalmente.

Você disse que foi bom *The Obscene Madame D* ter saído antes. Pode falar mais sobre isso? Você quer dizer antes da sua tradução ou sendo a primeira obra lançada em inglês?

Eu na verdade fiz minha tradução, o primeiro e talvez o segundo esboço, antes de o livro sair. Ele saiu no fim de 2012. Eu já tinha ido ao Brasil e passado outubro de 2012 na Casa do Sol. Fui o terceiro ou quarto residente na residência criativa de lá. E havia outra tradutora trabalhando com a poesia [de Hilda Hilst]... Acho que o nome dela era Caroline Nascimento. A gente se divertiu muito, trocou ideias. Obviamente, a língua nativa dela era o português, e ela estava trabalhando com um professor dos Estados Unidos para verter ao inglês. Não sei quais os resultados desse projeto. Ficamos em contato muito breve, recebi um e-mail dela no início deste ano, mas não segui seu trabalho. Sei que ela meio que se distancia da tradução de literatura – acho, não sei.

Então, voltando à sua pergunta, meu primeiro esboço estava pronto, e eu estava ou na metade ou no fim do segundo quando a tradução de Nathanaël foi publicada. E, mesmo assim, só a vi meses depois por causa do atraso por parte de minha biblioteca [em Princeton]. Li rapidamente, me pareceu muito bom, não comparei com o original. Não era meu propósito, e nem foi o que ela fez, então não sei o quanto teria sido produtivo. Foquei mais na voz, na forma como ela traduziu aquela voz, e achei que funciona muito bem. Voz é, acho, a coisa mais importante em uma tradução – e, quando está errada, é horrível. E tenho que proteger isso. Estou traduzindo agora o João Gilberto Noll, e é difícil acertar a voz quando ela não é gramaticalmente correta, algumas expressões são mais difíceis de traduzir que outras. Então, eu fiquei feliz que alguém tivesse ido lá e experimentado, aberto o caminho em termos de publicidade. Agora, a Nightboat não é uma editora grande. Acho que, dada a estatura da escritora, ela poderia ter ido para uma casa mais conhecida, mas as duas pessoas que traduziram são poetisas acostumadas a publicar com editoras muito pequenas. Nos Estados Unidos, a maioria dos poetas publica tiragens de duzentos ou trezentos exemplares, então nem pensam em marketing, em fazer tiragens grandes ou em conseguir cobertura de todas as grandes revistas. E o livro foi muito bem, considerando o tamanho da editora. O John Keene é mais conhecido que a Nathanaël, e a tradução dele foi indicada para um prêmio. Ela saiu só uns dois meses antes da minha e foi perfeito, porque *Letters from a Seducer* gerou todo esse interesse de novo, e então as pessoas que queriam ler mais não precisaram esperar muito. E o fato de a minha ter saído por uma editora diferente foi muito bom para a reputação de Hilst. Se sáíssem todos por uma pequena editora-butique, os livros não teriam alcançado muita gente e ficaria entendido que é uma escritora de nicho. A Melville House é maior, então...

E a distribuição é da Random House, certo?

Sim, acho que sim. Então, a editora está em todas as livrarias, enquanto a Nightboat, não. A Nightboat é distribuída por uma editora acadêmica. Então, sim, fiquei bem feliz de eles terem tomado a iniciativa e eu não precisar ter feito todo o trabalho de educar as pessoas sobre quem é Hilda Hilst, por que ela é importante. Agora, eu tive uma vantagem. Coloquei no meu contrato que queria uma introdução de 30 a 35 páginas, e essa introdução à minha tradução foi a

primeira coisa escrita em inglês, uma espécie de biobibliografia de Hilst. A introdução do texto do John foi do Bruno, e é mais um ensaio acadêmico. E aí... A tradução da Nathanaël tem introdução? Não lembro.

Sim, escrita pelo John Keene.

Pelo John Keene. Ok, ótimo, isso. Então, eles focavam mais no texto em questão, e eu achei que era importante, para... Veja, as resenhas de livros nos Estados Unidos são escritas de graça, e os escritores que resenham esses textos estavam me procurando para pedir detalhes sobre a vida dela, porque eu conhecia a maioria das fontes disponíveis. Então, as pessoas estavam contatando o Ben Moser e ele as estava mandando até mim. Não muitas, mas... As pessoas queriam ajuda para entender a vida e a carreira dela. Eu tinha ido à Casa do Sol e os outros tradutores não, que eu saiba. E eu fiquei lá muito tempo, três semanas. Trabalhei com os livros dela, foi muito útil consultar as edições dela enquanto eu traduzia. E era óbvio pelas datas de publicação de muitos livros que ela os tinha lido simultaneamente. Podemos falar mais disso depois, se você quiser. Eu precisava de uma introdução acessível, não acadêmica, para ela como escritora. Senti que era importante. Não precisei brigar com a Melville House. Disse a eles que queria isso no contrato e eles ficaram felizes, porque o livro é tão curto que as páginas extra o fazem parecer maior, adicionam valor. Então, você tem razão, eles são distribuídos por uma das grandes seis, então o livro foi resenhado em lugares que os outros não foram – por exemplo, em publicações do Reino Unido. E foi muito importante, porque não tinha acontecido antes. Foi resenhado até junto com a tradução de John no *TLS [The Times Literary Supplement]*, porque eu tenho uma relação ali, escrevo para eles. A comunidade de tradução é muito pequena, e, quando um rosto familiar lança uma tradução, ela é notada. Foi muito bom para mim que duas pessoas bem conhecidas nessa comunidade tivessem feito as traduções anteriores. Eu era um ninguém, nunca tinha traduzido um livro inteiro antes. Ganhei muito em publicidade vindo em terceiro lugar e não em primeiro; fiquei bem feliz com isso.

Você acha que o fato de ser uma editora maior foi um fator importante no número de resenhas? Porque é muito claro, pela minha pesquisa, que sua

tradução, até agora, é a que teve mais resenhas e mais atenção dos suplementos literários.

Acho que é uma combinação de fatores. A comunidade de tradução americana é muito conectada no Twitter e em vários blogs que dominaram parte do mercado editorial. Esse mercado, nos Estados Unidos, se consolidou nos últimos vinte anos, e as centenas de editoras que existiam ficaram basicamente sob seis grandes grupos. E uma editora independente como a Nightboat não está incluída nisso, então sua capacidade de marketing é muito baixa. Não há muito orçamento para marketing. Porém, como as traduções foram feitas por pessoas muito respeitadas, ambas poetas além de tradutoras de ficção, os livros foram mais notados do que o normal, dado o tamanho da editora. Então, quando minha tradução saiu, as pessoas já conheciam Hilda Hilst. As pessoas que estavam interessadas. E mídias de resenha de livros sabiam que era uma autora na qual prestar atenção. Suspeito que a próxima tradução a sair no fim deste ano receberá mais atenção ainda.

Apesar de ela sair pela Nightboat, você acha que receberá atenção por causa das obras anteriores?

Sim. Sim. Não sei... Acho que seria algo parecido com o que minha tradução recebeu. Acho que vai receber o mesmo que a minha e mais que as outras duas, entende? Então não tem a ver só com o tamanho da editora, mas com o fato de Hilst ter uma reputação em inglês agora, e uma reputação muito boa. Eu pensei que algumas pessoas iam odiar *A obscena senhora D*, e pensei que algumas pessoas iam *realmente* odiar *Com meus olhos de cão*. E mesmo a falta de resenhas negativas não é porque o livro é tão fantástico ou porque eu tenha feito um trabalho maravilhoso. Quando aconteceu a consolidação do mercado editorial, as traduções foram empurradas totalmente para a margem, porque não dá para ganhar muito dinheiro com elas, e as grandes editoras falaram: "Já ganhamos bastante com livros de dieta, não queremos perder dinheiro e aumentar os custos com traduções literárias, deixa isso para as editoras pequenas e universitárias". E as editoras pequenas responderam com: "Ok, nós fazemos". E adotaram o modelo da editora Open Letter, do Chad Post, que é incorporada como uma organização sem fins lucrativos e tem conexões com a Universidade de Rochester. Então, todas essas editoras surgindo nos Estados

Unidos estão apoiando o trabalho uma da outra, nunca publicam críticas negativas da outra. Sou um dos poucos que o fazem, mas é porque eu só resenho traduções para o *TLS*, que é britânico, e é diferente... Se alguém me pede para resenhar uma tradução e eu leio e não gosto, nego a resenha. Não quero sabotar o empreendimento dessas editoras pequenas e independentes. Isso é controverso dentro da comunidade de pequenas editoras: de que valem as resenhas se todos sabemos que elas serão positivas? A exceção, claro, é que o *Guardian*, o *TLS*, todos os veículos grandes em que minha tradução foi resenhada, não fazem só resenhas positivas, então eu fiquei surpreso que *The Independent*, *The Guardian*, todos esses lugares, não tivessem muita coisa negativa a dizer. Fiquei esperando pela resenha negativa, mas ela nunca veio. Então... Não sei, estou só surpreso que Hilst, que é tão inacessível em alguns sentidos, tenha sido tão bem-recebida, e isso pode ter tido algo a ver com a preparação das pessoas com o sucesso de Clarice Lispector, também.

Como você chegou à Melville House? Você já tinha algum contato com eles como escritor ou tradutor?

O que aconteceu foi que, enquanto eu estava na Casa do Sol, terminei o primeiro esboço e estava pesquisando mais. Terminei esse primeiro esboço em menos de duas semanas, foi muito rápido, e eu estava pesquisando nas coisas dela e no arquivo da Unicamp, para escrever a introdução. E comecei a tentar vender a tradução; escrevi para alguns agentes literários e algumas editoras, e não estava tendo muita sorte. Escrevi para o Benjamin Moser e pedi que ele enviasse à New Directions e, ironicamente, logo depois de o livro ser publicado pela Melville House, a New Directions quis comprar. Obviamente eu não podia fazer nada, o livro já tinha sido publicado. Mas, enfim, eu publiquei uma amostra da tradução na revista *Bomb*, que é uma revista *avant-garde* de trinta anos que começou no Lower East Side, East Village, na cena artística de Nova York nos anos 1980, e sempre foi muito respeitada. Eles têm um suplemento literário. A Sarah Gerard me escreveu pedindo detalhes sobre Hilst, porque estava escrevendo uma resenha de *The Obscene Madame D* para o *LA Review of Books*. Ela trabalhava na *Bomb*, então a *Bomb* conseguiu minha amostra por meio dela, ou ela talvez tenha visto depois de eu enviar, não me lembro, mas

acabaram publicando e, logo depois, a Melville House me contactou. Isso é muito, muito raro, para dizer o mínimo. Então, eu não tive que fazer mais nada! Eles me escreveram, disseram que queriam, e eu falei: ótimo. Foi, novamente, muito idiossincrático, acho. Minha editora não falava português, estou supondo que ela tenha enviado a um leitor crítico, mas ela era afiliada da... Ela começou uma série de leituras em Nova York, na McNally Jackson, que é uma livraria importante, chamada The Bridge Series, que eram leituras apenas de obras traduzidas. Então, ela era uma defensora das traduções e da literatura traduzida. O nome dela é Sal Robinson, ela não trabalha mais lá. As editoras pequenas têm muita rotatividade, as pessoas não ficam muito.

Então seus editores não estão mais na Melville House?

Não. Eles sempre te passam pra outra pessoa, então ainda tenho contatos lá, recentemente enviei uma amostra de outro escritor, então... É, a Sal era uma grande defensora de Hilst. E não sei quanto da publicidade foi responsabilidade dela, mas você pode perguntar. Outra coisa que você deve saber sobre a Melville é que a Amazon e a Melville House são inimigos mortais. É coisa antiga, mas, por um tempo, a editora foi até banida da Amazon, porque se considera... A Melville House foi fundada por um escritor, Denis Johnson, que ainda está lá, e eles são muito pró-cultura literária, apoiam escritores, e estavam se opondo à vontade da Amazon no que diz respeito aos preços de *e-books*. Então, a Amazon estava vendendo mais baratos os livros de todas as grandes seis, porque elas não se importavam, isso não afetava suas receitas: ganham dinheiro suficiente com vendas de impressos. Quem se prejudicava mesmo eram os escritores, que não ganham muito com os *e-books*. E a Amazon estava vendendo a tipo 2,99 dólares, que não é nada, e a Melville House enfrentou e disse: não pode vender nossos livros por tão pouco. Foi uma briga enorme e pública, que saiu nas páginas de muitos suplementos literários. E a Melville saiu por cima, não porque tenha vencido – eles voltaram à Amazon, tenho certeza de que perderam a batalha financeira em si –, mas porque a reputação e a marca ganharam com a oposição à Amazon, que todo mundo aqui no mundo literário meio que detesta.

E como foram o trabalho e as trocas com a Sal?

Funcionou da mesma forma como está funcionando agora com o editor com quem estou trabalhando no Noll. Fiz a tradução toda, enviei – e já era meu segundo esboço –, a editora olhou e houve dois níveis de coisas sobre as quais falamos depois: questões sistêmicas, como “notei que há muita construção em voz passiva”, coisas que perpassam o texto todo. E depois eles usam a marcação de alterações do Word, onde falamos sobre escolhas específicas, palavras... Em alguns casos, pegam coisas maltraduzidas, ou que poderiam ser melhores ou mais fluidas em inglês, ou em que a fidelidade ao original fica estranha em inglês. É uma troca. Em nenhum caso o editor falava português. Às vezes, eu apresentava o original e dizia: “Esta é a tradução literal mais crua que posso te dar; o que você acha que é mais sonoro em inglês?” ou eu propunha algo. O arquivo vai e volta umas duas vezes e aí vai para um preparador.

Você fez seu doutorado no departamento de português e espanhol de Stanford. Como acha que a literatura brasileira está sendo recebida na academia? Os acadêmicos são o público-alvo principal dessas traduções?

Eu entro e saio de compromissos acadêmicos. Estive na Universidade de Rochester por um semestre, mas agora não estou afiliado a nenhuma universidade. Então, vamos ver... Você tem razão ao dizer que o público-alvo é estudado e já familiarizado com a literatura internacional. Não acho que o mercado principal que compra esses livros seja universitário ou de professores. Não acho mesmo, e te digo por quê. Na academia, tradução não conta para a estabilidade na maioria dos lugares. Aliás, quando eu fiz uma entrevista para um emprego na Universidade de Chicago, uma universidade muito prestigiosa, me perguntaram: “Esse trabalho de tradução é muito importante para você?”. E a resposta certa era “não”. Eu pensei: não acredito nisso, eles querem que eu repudie isso porque acham que é bobagem um pesquisador gastar tempo com tradução. E é a mesma atitude de Stanford, onde me disseram que eu não devia ficar fazendo esses projetos de tradução durante meu doutorado, me disseram que eles me tornavam um acadêmico incoerente e, bom, para ser bem claro, na maioria das vagas de pesquisador em universidades, o que chamamos de posições R-1, em todas as grandes universidades estaduais e particulares, eles não querem que você faça isso. Não é tradicional que se contem traduções em

um portfólio de pesquisa. Então, a atitude do pesquisador comum é [acreditar] que é melhor publicar um artigo. Todo o tempo que eu gastei – e foi muito tempo – pesquisando e traduzindo e encontrando uma editora, na visão deles, foi desperdiçado, porque eu poderia ter escrito um artigo acadêmico revisado por pares que ninguém leria – e por ninguém quero dizer que a média de leitores é tipo vinte pessoas. Para eles, isso é melhor; é mais esperto gastar seu tempo assim, porque conta para alguma coisa. Agora, eu já tenho publicações suficientes para ser contratado em algum lugar, então não era minha preocupação principal, mas, infelizmente, teve o efeito de que fui alertado: fazer traduções me fez conhecido como alguém que não leva a sério sua pesquisa. O John Keene tem estabilidade, ele faz o que quiser. E ele nunca precisou de artigos revisados por pares porque é professor de escrita criativa. Então, os empregos para os quais eu sou um candidato mais promissor são empregos de escrita criativa, porque esses departamentos em todo o país captaram a ideia de que tradução é algo que eles precisam ensinar a seus alunos de escrita criativa, porque esses alunos, que muitas vezes têm conhecimentos rudimentares ou muita facilidade com outra língua, querem traduzir, mas não têm a base intelectual para o trabalho. Fiz uma entrevista na San Francisco State, o programa de estudos da tradução está crescendo e eles perceberam que podem atrair alunos com o foco em tradução, porque há muitas novas pequenas editoras que só se dedicam a isso. Esses alunos chegam aos programas de escrita criativa tendo lido muita literatura internacional, e as tarefas que recebem nas aulas não são rigorosas como em um seminário de graduação em literatura, têm foco mais em estilo e oficinas. Então, eles não estão interessados em críticas acadêmicas e nas últimas tendências de não sei o quê revisado por pares, mas querem trabalhar com tradução e precisam do treinamento rudimentar, precisam ler Walter Benjamin e todos os outros teóricos de tradução. Precisam de gente que possa ensinar isso e que também seja capaz de dar oficinas de tradução.

Então, isso é o que estou vendo em termos de possível situação futura para mim, mas, voltando à sua pergunta, o público principal para essas obras são outros tradutores, alunos de escrita criativa que compreendem que essas pequenas editoras estão publicando autores que as grandes não estão, porque são vanguarda demais, arriscados demais, difíceis demais... A maioria dos grandes

romances que recebem muita mídia aqui são coisas medíocres, não sofisticadas, que saem pela Random House e lugares assim. Nem tudo, mas a maioria. As coisas que foram publicadas por New Directions, Melville House, Two Lines e outras pequenas editoras são muito bem-escolhidas, e as editoras são gerenciadas por pessoas que conhecem a boa literatura, não só aquilo que vende. E é por isso que muitas são organizações sem fins lucrativos, recebem dinheiro de fundações, do governo, do governo brasileiro... Pelo menos era assim!

Então, o público... Não estão – nunca estiveram – ensinando Hilda Hilst nas faculdades. Professores, em sua maioria, não têm ideia nenhuma do que está acontecendo na literatura contemporânea. Fui ao congresso da MLA, que acontece todo ano e onde acontecem todas as entrevistas de emprego; há centenas e centenas de pessoas e palestras. Em 2014, foi em Vancouver, e eu fui a um painel sobre o futuro da tradução na literatura lusófona. Havia três professores, nenhum tradutor, nenhum editor, e todos deram um conselho horrendo para tradutores aspirantes. Um deles chegou a dizer: “Eu aconselho meus alunos a enviarem suas traduções para a *Brazil Brazil*”, que é uma revista acadêmica distribuída só em bibliotecas acadêmicas e sem versão online. E eu fiquei lá pensando: que ótima forma de garantir que ninguém leia sua tradução. Há pelo menos uma dezena de blogs muito mais respeitados. Há tantas formas melhores de expor as pessoas a um autor que merece uma editora do que publicá-lo em uma revista que ninguém lê! Não acreditei no que estava ouvindo. Um dos homens, que eu conheço e é professor na Brown, tem sessenta e poucos anos, pelo menos falou que precisamos reformular o processo de estabilidade de cargos para permitir que traduções contem no mínimo tanto quanto um artigo, talvez não como um livro. Mas, em geral, ninguém mencionou nenhuma dessas editoras pequenas que se criaram nos últimos dez anos, ninguém tinha ideia do que está acontecendo, eu não acreditei.

E de onde veio seu interesse pela literatura brasileira?

Eu entrei em um programa de doutorado em espanhol e português para estudar literatura latino-americana em 2008. Estava no programa havia três anos quando

a Fundação Susan Sontag anunciou que o prêmio seria para o português. Eu tinha estudado português por quatro anos e estava lendo muito no idioma. Havia começado as aulas pouco antes do doutorado e continuei, era obrigatório. Eu estava lendo muito e tinha participado de um programa de verão da Harvard no Brasil, que foi horrível: eu faltava a todas as aulas e levava todos os livros que eu comprava, novos e usados, para o Jardim Botânico, e lia o dia todo. Pratiquei o máximo que pude meu português, li todo tipo de coisa disponível, jornal, tudo. E me interessei pelo Brasil porque... Até recentemente, ele era estudado separadamente da América Latina, quase não era estudado, na verdade. Há corpos docentes inteiros de departamentos de espanhol sem lugar para... Os maiores departamentos têm um, dois ou até três professores trabalhando com literatura lusófona, seja peninsular, brasileira ou africana. É uma minoria muito pequena de pesquisadores literários trabalhando em uma língua que, aqui, é considerada minoritária. Isso obviamente estava mudando em 2008, quando eu estava começando, havia muito entusiasmo pela economia, pela política, pelo meio ambiente do Brasil; os alunos estavam interessados em ir para lá... E, na graduação, eu me formei em literatura inglesa, e mudei para latino-americana depois de ler alguns autores muito contemporâneos que eram muito mais impressionantes do que a literatura contemporânea tradicional americana, que está meio que em baixa, tem pouca coisa acontecendo. Fiquei tão intrigado... Eu estava em um programa de literatura comparada para estudar literatura latino-americana e espanhola peninsular, mas saí e comecei a focar só em literatura latino-americana, porque os escritores me atraíam demais. Então, eu me interessei pelo Brasil simplesmente porque era exigência do meu programa estudar tanto espanhol quanto português. E fiquei mais e mais interessado na literatura brasileira, e também entendi que era pouca a traduzida e havia muita oportunidade para mim como tradutor. Apesar de eu nunca ter pretendido traduzir até decidir me candidatar à bolsa da Fundação Sontag. Foi onde tudo começou. E eu não fui a única pessoa a ganhar naquele ano, foi empate. A outra se chama Julia Powers, ela publicou trechos de... Não me lembro.

Acredito que era *Contos d'escárnio*.

Isso. Um artista fez desenhos, você viu?

Vi, sim, está online, mas não foi publicado.

Acho que ela não foi atrás, porque há interesse. Não consigo nem dizer quantas pessoas me procuraram depois da tradução para perguntar no que mais eu estava trabalhando. Eu não tinha nenhum acordo com o Daniel para continuar, e estava ocupado terminando minha tese, e também pensei que era importante... A Hilst já fez agora sua fama em inglês, e eu queria focar meu próximo passo em alguém que não tivesse sido traduzido. E o João Gilberto Noll foi traduzido, mas só no Reino Unido, então essas traduções que estão saindo dele são as primeiras nos Estados Unidos. As pessoas estão sendo expostas a ele pela primeira vez.

E isso foi também algo que você propôs, não foi encomendado.

Sim. Tende a funcionar assim.

Para finalizar, gostaria de falar um pouco sobre sua residência na Casa do Sol. Como isso ocorreu e qual foi a importância para seu trabalho?

Então, o prêmio Susan Sontag trouxe dinheiro. O mais valioso foi o nome da Susan Sontag, porque as pessoas a respeitam e entendem que foi uma competição justa. Ser notado foi o mais importante. Usei o dinheiro, que não era muito, para propor ao meu departamento que eu fizesse pesquisa no local para apoiar a tradução. Eles concordaram e me deram mais dinheiro para isso. E eu disse ao Daniel: “Estou indo, sei que você tem um programa de residência, quando é bom para você? Este é meu cronograma”. Nesse ponto, eu não tinha contrato de publicação. Decidi ir em outubro, fui, e sabia que queria escrever aquela introdução para qualquer tradução que eu acabasse fazendo, e também sabia que o livro era pequeno, de modo que durante a residência, sem distrações, sem nada, eu conseguiria acabar o primeiro esboço e também conhecer essas pessoas que a conheciam, fazer perguntas sobre o texto, sobre a vida dela. Mas eu também sabia, pelo site, que todos os livros dela estavam lá, não na Unicamp. Não tem muita coisa na Unicamp.

Tem as cartas e os diários.

Sim. Foi muitíssimo importante e útil consultar essas coisas. Hilst, como você sabe, escrevia marginália o tempo todo, e as datas nos livros me ajudaram a identificar o que ela estava lendo e quando. Então, sabemos, por pistas contextuais no livro, que ela faz referência a Bertrand Russel tipo na segunda página, então eu quis ver o que ela tinha escrito na cópia do livro dele. Queria entender o título, e a biblioteca dela me ajudou nisso. Foi uma janela para a mente dela, só folhear as notas nas margens dos livros, especialmente os que são mencionados em *Com meus olhos de cão*. São detalhes que conheci ali, não há fontes acadêmicas para consultar, nada escrito sobre ela em inglês, nada disponível.

Entrevista com Alexandra Joy Forman

Alexandra Joy Forman ou Alex Forman é tradutora norte-americana e mora no Rio de Janeiro. Foi responsável pela tradução de *Fluxo-Floema*, ainda não publicada, mas prevista para sair em 2017 pelas editoras A Bolha e Nightboat. Atualmente, está traduzindo a brasileira Ana Paula Maia. A entrevista foi realizada pessoalmente, no Rio de Janeiro, no dia 25 de agosto de 2016, com duração de 1 hora e 05 minutos, de forma semiestruturada. A entrevista foi originalmente realizada e transcrita em português.

Antes de ser contratada para traduzir Hilda Hilst, você já conhecia a obra dela, já tinha ideia de traduzi-la?

Eu tinha uma ideia: eu queria traduzir *O caderno rosa*, mas é um trabalho tão complicado, mas tão fantástico para traduzir, que é tipo uma piada particular. E eu gostei da cumplicidade do leitor e dela com o ato de escrita. Para mim, essa foi a minha apresentação. E logo depois a Rachel entrou em contato. Só que eu não tinha muita proximidade com a Hilda Hilst. Mas eu senti muita afinidade para fazer a versão. É uma daquelas coisas que você sente às vezes que você entra na cabeça de uma pessoa e sai meio enlouquecida (risos). Meu cachorro até faleceu no processo [de tradução de *Fluxo-Floema*], e eu senti que ele tinha algum tipo de telepatia e que ele ouvia essas palavras e essas coisas muito sem

sentido e que ele não sabia quem estava falando, e que me perdeu um pouco no processo também, você entende?

Entendo.

E ela era tão próxima dos cães também.

Sim. Ela passou a vida se dedicando a eles desde que se mudou para a Casa do Sol. E como foi seu primeiro contato? Você já tinha contato e aí já foi ler o *Fluxo-Floema* depois de *O caderno rosa de Lori Lamby*?

Fui. Eu li as outras versões e entrei logo no projeto. Agora, eu sou uma pessoa que, como eu disse, eu entro no texto. Posso falar muito sobre o texto, sobre as palavras, as escolhas, o que eu senti, como ela falava para mim. Foi uma coisa louca, às vezes sentia “estou com vontade de beber um suco de uva” e a próxima linha era “você quer um suco de uva”? Uma coisa muito maluca.

E você passou um ano se dedicando só a *Fluxo-Floema*. Como foi o processo para você? Você ficou só fazendo isso ou fazia outras coisas?

Fazia uns trabalhos também, mas não me dediquei menos, não.

Adam Morris, quando o entrevistei, falou um pouco sobre o pagamento a tradutores nos Estados Unidos, explicando que quase todos trabalham “por paixão”. Como foi para você isso em relação ao *Fluxo-Floema*?

Eu não tenho ideia de quanto vou receber.

Você não fez o acordo antes?

Foi dependente dos recursos. O contrato da editora com a Biblioteca Nacional acho que tem um valor, mas eu não tinha certeza que eu ia ganhar isso. Eu sei que receberam uma bolsa e uma parte desse dinheiro – mas não sei quanto –, acredito que eu vou ver.

Então, você não recebeu antes nem durante o trabalho, vai receber depois da publicação. Por enquanto, a minha impressão é de que há toda uma

cadeia que se sustenta pela paixão de fazer o projeto. Pouca gente teve grandes ganhos financeiros.

Não, tradução nos Estados Unidos não dá dinheiro.

E, como você, há pessoas como o John Keene, ou a Nathanaël, por exemplo, que são da academia, que dão aulas, então acabam fazendo os projetos de forma paralela, por paixão. Para você também isso foi e é verdade em relação a essas traduções de livros de literatura brasileira que você tem feito?

De literatura, por enquanto, sim. Em relação a livros publicados por editoras no exterior, de ficção, sim. Sou paga quando trabalho para um agente ou quando um autor vem me buscar precisando de um trecho ou até de um livro completo, aí eles me pagam. Mas são os autores que pagam do próprio bolso.

Uma coisa mais independente?

E geralmente com a esperança de ser publicado lá fora.

De conseguir vender os direitos autorais depois?

Sim. Para mim a tradução era mais a questão, não sei se é uma coisa muito americana, pode ser, de “*pay your dues*”: você faz um trabalho antes para publicar, para criar uma reputação e depois talvez encontrar um jeito de sobreviver disso. Eu acho que a minha noção de que seria uma coisa da qual eu poderia sobreviver já foi há muito tempo. Então eu faço realmente por paixão e amor pela literatura. Para mim é uma coisa política também no sentido de que, para compartilhar cultura, você tem que compartilhar a literatura e tem muito pouca coisa publicada da literatura brasileira, que é extensa e é maravilhosa e as pessoas lá fora não conhecem. Eu estudei na Brown University, fiz literatura comparada lá, então assisti a todos os filmes brasileiros – nem todos, mas muitos – e li muita literatura naquela época em português e em inglês. Mas era nos anos 1980 e nos anos 1990 também tinha uma leva de traduções brasileiras que os tradutores na época estavam fazendo por conta própria. Não é que havia um interesse grande; eles criaram um mercado. Acho que esse é um instinto agora também, de tentar preparar os textos para publicação, mas, como você sabe,

não é nada simples, é supercomplicado. Eu tinha que me dedicar não só à leitura do livro, que é longo, é o mais longo...

É o mais longo dos quatro que já foram publicados. E talvez o mais denso.
O mais denso. E é o primeiro [livro de prosa de Hilda Hilst], então é um trabalho de processo.

É a transição da poesia para a prosa poética.

E me lembra muito o teatro também.

Sim, ela passou da escrita do teatro diretamente para o *Fluxo-Floema*.

E acho que as citações dela nesse livro são muito daquele momento também. É um texto muito interior. Muito sobre ela. Eu tinha que estudar muito, tinha que ler muita coisa sobre Hilda Hilst, e li muitas teses que me ajudaram a decifrar: “Quem está falando agora? Quem é essa personagem? A voz é de quem? É um segmento da imaginação da autora ou do personagem?”. Tem tantos níveis. Eu mergulhei profundamente nela e foi ótimo.

Você já conhecia muito de literatura brasileira por conta da graduação?

Já. Na mesma época eu estava em um programa de estudos na Universidade de Chicago, fazendo muita leitura para eles também, traduzindo trechos de livros que eu achava interessante para mostrar para eles. Foi ótimo, uma aprendizagem enorme. Mas eu já tinha vertido cerca de vinte, trinta livros de não-ficção. Faço muita tradução para museus, na área de arte, de literatura. Eu estava por dentro de tradução também, mas o meu nome não é conhecido lá nos Estados Unidos como tradutora.

Você falou dessa nova onda de traduções brasileiras. Tenho visto uma rede de tradutores dedicada à tradução de literatura brasileira e que é uma rede que se conversa, tem pessoas morando aqui.

Você está pensando em quem?

Estou pensando, por exemplo, em todos esses tradutores que traduziram a Hilda Hilst e formam quase uma rede, em que nem todo mundo se conhece pessoalmente ou profundamente, e que conversa e tem trocas.

A maioria se conhece pessoalmente. A Rachel e a Stephanie criaram essa troca. Isso foi uma coisa genial que elas criaram realmente. E é importantíssimo também se você vai apresentar uma autora, principalmente nos Estados Unidos. Quem vai ler traduções serão estudantes das universidades e acadêmicos, que podem falar, podem explicar, podem colocá-la em contexto. Acho que isso foi uma coisa genial, para apresentar a autora no exterior, e por isso há tanto interesse. São pessoas muito respeitadas e na maioria já conhecidas, somos dos mesmos círculos.

Então a Rachel e a Stephanie fizeram esse trabalho de apresentar todos os tradutores e editores?

Sim, teve uma “*roundtable*” com a Sarah Gerard em 2014, e nós conversamos naquela época. Eu não tinha realmente começado ainda, mas foi basicamente aí que a gente se conheceu mais formalmente, que eu conheci o Adam Morris, por exemplo. Nós temos muito amigos acadêmicos em comum. Eu não venho tanto da academia, mas muitos dos meus amigos, sim. Meus amigos tradutores e escritores são todos da academia. Nos Estados Unidos, é para onde os autores vão. Não dá para sobreviver escrevendo, mas geralmente dá ensinando. Se eu tivesse ficado nos Estados Unidos, seria uma boa opção para mim também.

Então você se mudou para cá logo que acabou a graduação?

Sim, faz dez anos, mas eu morei aqui quando era criança. Minha mãe é brasileira. Tenho uma longa história aqui. Minha bisavó é aqui do Brasil.

Vem daí seu interesse pela literatura brasileira? Imagino que você já soubesse falar português.

Aprendi a falar português em Timor Leste. Já morei em vários lugares, meu pai era antropólogo e fez o trabalho dele aqui, a minha mãe é jornalista também radicada aqui. A gente tem muita relação com o Brasil.

Isso facilitou para você começar a traduzir a literatura daqui? Tem muito tradutor – por exemplo, estou pensando na Nathanaël – que não tem uma raiz com o Brasil, não tem muito contato.

Ela não traduziu do português. Ela traduziu do francês e isso já acaba sendo um projeto um pouco mais conceitual. Como eu não tinha trabalhado ainda com a Rachel, não sei como fica isso. Eu me aproximei do texto como uma.... É minha relação com o texto. Ela não me deu uma reação ainda. Não sei como ela vai.... Aonde vai esse texto. Isso a gente vai descobrir conversando. Mas o projeto dela é superbacana, de escolher livros que ela ama. Os livros que ela escolheu são livros do coração, que têm alguma coisa a ver com quem ela é. A relação com Stephen Motika em Nova York é maravilhosa também, porque ele aceitou uma colaboração para publicar uma autora que ele não conhecia baseado na dedicação dela. Eu acho que as coisas têm de acontecer assim.

É um projeto muito baseado na confiança? Na confiança de que ela escolheu esses títulos porque ela conhece, na confiança nos tradutores escolhidos?

É. Mas, por exemplo, ela não queria publicar o livro do Adam Morris. Ele levou primeiro para ela e aí ele levou para a Melville, então não fazia parte da escolha dela. Também não são todos os livros pornográficos da Hilda. É uma seleção interessante, não é completa. Eu posso dizer que amo o livro que traduzi, mas não posso dizer isso sobre todos. Mas a Rachel ama todos. Então acaba sendo uma coisa muito pessoal. É lindo. E pela maneira com que foram traduzidos você tem uma voz muito diferente em cada um. Eu não necessariamente reconheço a voz da Hilda em todos os livros. Não a Hilda que eu conheci neste livro, o jeito como ela escreveu quando era tão jovem ainda. Não sei se a voz dela mudou ou se é uma questão da tradução mesmo. Mas como questão da tradução é interessante. Eu publiquei um livro nos Estados Unidos que é mais ou menos meu. Eu digo mais ou menos porque é um livro de apropriação. Apropriação literária não é uma coisa muito aceita no mundo de publicação, principalmente nos Estados Unidos – mesmo que aceitem toda a área que existe das artes desde muito tempo e que todos os grandes autores eram grandes apropriadores também. Fiz um livro sobre as biografias dos presidentes norte-americanos em

que fui buscando frases de cada livro para fazer um novo retrato das coisas que tinham basicamente escapado da história, que foram esquecidas ou deixadas para trás. Acho que também com a Hilda tem alguma coisa a ver. A gente faz muita projeção, a gente se espelha muito no texto dela também.

Você falou que tinha lido as outras três traduções antes. Isso influenciou de alguma forma o seu trabalho? Você leu buscando alguma coisa ou leu para conhecer como tinha sido feito o trabalho?

Li para conhecer os livros mesmo. Tinha curiosidade de conhecer mais a parte artística desses tradutores. Mas li no original também. O que me interessou também é que ela repete muito as palavras. Qual foi a palavra que eles escolheram repetir? Cada um escolheu a sua própria palavra. Como é que eles usaram vírgulas? Porque o modo de usar vírgulas era muito dela. São coisas de texto muito específicas. Eu não falei com os outros tradutores, mas acabei falando um pouco com o Adam Morris e ele me escrevia assim: “Oi, Alex, eu sei que tradução é muito solitária. Você está bem?”. Aí eu escrevia de volta: “O que fazer com as vírgulas? O que você fez?”. Mas são livros completamente diferentes.

Quando eu estava conversando com Adam, ele comentou comigo que queria traduzir primeiro *A obscena senhora D*, mas descobriu que já estava contratado pela Nightboat, então decidiu traduzir *Com os meus olhos de cão*. Ele falou que não se sentia preparado para traduzir um livro como *Fluxo-Floema*, por exemplo, que achava denso demais. Você sente isso? Você leu os outros livros e falou que reconhece mais outra voz neste livro. Achou mais desafiador do que teria sido outro?

Cada um teria seus desafios. Aí tem um conceito diferente. Você tem de descobrir um pouco o que ela estava tentando fazer ou imaginar. Sou muito empática, isso ajuda. Também sou muito sensível, isso dói às vezes – especialmente quando o texto é triste, confuso. Viajar com Lázaro neste livro foi... Bem, tinha momentos muito escuros. Eu me dediquei. Eu me formei em literatura, mas também em artes plásticas – fotografia, especificamente. Tinha uma época na minha vida em que eu trabalhava com fotogravuras. É um processo manual em que você coloca a tinta em uma placa de metal e passa

manualmente. Eu estava trabalhando com história da fotografia, fazendo 300 cópias de um só negativo. Mas um negativo histórico, maravilhoso. Em algum momento, você está lá com a tinta na mão e a mão no negativo, e pensa: “Poxa, eu estou segurando na mão do artista mesmo”. Para mim, essa é a sensação. Eu tive essa sensação com a Hilda. É pretensioso dizer isso, mas, para mim, a experiência foi esta: sentir que ela estava lá do meu lado e a gente estava dentro do texto. Não sei como outros vão apreciar o texto, espero que seja publicado em breve e que a gente possa ter uma resposta. Mas é muito estranho verter o trabalho de alguém que não está vivo.

E os outros livros que você tem vertido são de autores vivos?

Às vezes. Às vezes, não. Essa última que vai ser publicada agora em outubro, sim. É uma jovem aqui de Nova Iguaçu maravilhosa, Ana Paula Maia.

Você teve uma troca com ela?

Muito pouco. Mas eu a conheço um pouco. Já fui apresentada. Na verdade, a gente não tinha se falado. Mas foi um processo, porque, no caso, eu editei sozinha também.

E aí já vendeu. É um pouco que o Adam fez em relação a *Com meus olhos de cão*, de ter decidido sozinho e, com a tradução pronta, levado para as editoras.

O que você achou ou encontrou nesses textos que é interessante neste processo?

O que mais chama atenção é que são sempre pessoas que têm uma ligação muito forte com os textos. Eu imaginava que talvez houvesse uma questão mercadológica por trás, de alguma forma, porque foram muitas traduções em pouco tempo, relativamente. É 10% da obra da Hilda traduzida em dois anos em um mercado que nunca tinha recebido nada dela. Quando comecei a pesquisar e conversar com as pessoas, descobri que não, não tinha nada mercadológico por trás. É uma coisa totalmente pessoal da Rachel que colocou isso lá e por acaso o Adam também estava com esse projeto.

Acho que foi a mesma coisa com a Clarice Lispector também.

Muita gente me fala sobre a Clarice.

Nos anos 1990 foi isso.

Foi quando teve uma coisa da H el ene Cixous levar para l a. Para a França e para l a.

Exatamente. Agora com o Benjamin Moser tamb em. Tem bastante tradu o. As tradu es que geralmente usam são ainda dos anos 1990. Não sei como se poderia incentivar mais [a produ o de tradu es nos Estados Unidos]. Acho que agora   um momento muito forte para tradu o nos Estados Unidos, mas ainda 3% dos livros publicados são em línguas estrangeiras ou de línguas estrangeiras.   pouquíssimo, não   como aqui.   um mercado enorme, mas a Dalkye Archive Press, que deve ser a mais reconhecida nos Estados Unidos como uma editora já bem-estabelecida, já bem antiga, que praticamente só faz livros em tradu o, quase tudo,   sem fins lucrativos.

Como   a Nightboat, por exemplo.

A Nightboat   a editora do Stephen, não   uma editora comercial. Mas nos Estados Unidos sempre houve essa separa o. Isso não quer dizer que vai crescer e virar uma editora... Não vai. Ele   poeta. Poeta nos Estados Unidos faz várias coisas para sobreviver.

No Brasil, as editoras independentes estão ganhando força.

A Bolha. A Rachel estudou muito as editoras pequenas nos Estados Unidos, a qualidade de livros que estavam sendo publicados, a qualidade gráfica que produziam. Na Ugly Duckling Press, onde era estagiária, ela aprendeu muito. E l  as pessoas são superinteligentes, conhecidas, respeitadas. São jovens que fazem várias coisas, mas inclusive conversam sobre a arte. Eu até não sei se daria para fazer – mas eu adoraria fazer, acho que precisaria de uma parceira – uma série de entrevistas com tradutores, conversas informais – “expert to expert”. Muitos tradutores traduzem o Brasil sem conhecer o Brasil. Estou aqui há dez anos desta vez, tenho uma conexão desde pequena, mas sempre vou ser gringa. Nunca vou entrar nessa sociedade completamente. Nunca vou

entender tudo o que se coloca em um texto. Acredito que perco muito. E perco menos que outros, porque já tenho uma conexão. Então acho muito complicado verter bem um texto. Fico com medo de parecer pretensiosa e não é isso. É que realmente eu luto com isso porque acho que, sim, é muito importante escrever bem o inglês, mas é muito importante entender a sutileza da cultura que está dentro do texto. Por exemplo, o espiritismo nos livros da Hilda Hilst. Como você traduz isto? É uma coisa que acho que não dá para traduzir, porque é traduzido como religião.

Mas a relação dela não era religiosa.

Não, é uma coisa muito da cultura, uma coisa que...

Comentamos que em 2014 você participou de uma mesa-redonda em que se afirmou se tratar do “ano de Hilst”. Tendo isso em vista, quem você entende como público-alvo desses livros?

É sempre uma escala pequena, mas, quando uma coisa já é para um mercado, um segmento, algum estudioso vai encontrar e vai ter repercussões mais adiante. São principalmente alunos que vão ler os livros. Pode ser que tenha mais alcance do que isso, porque é um grupo bastante dedicado a promover esses livros e eles têm uma sensibilidade mais exótica também. Mas é complicado. Não sei como foi a recepção na França, por exemplo, onde já tinha mais conhecimento.

Ela foi traduzida no começo dos anos 1990, lá.

Isso porque o escritor e então diretor da Biblioteca Nacional nos anos 1990, Affonso Romano de Sant’Anna, foi atrás de vários professores, aliás meus professores também naquela época em Yale e em Brown, que também estavam criando projetos sobre a literatura brasileira. Sempre individualmente é que fazem isso. Hoje em dia está mais difícil por causa da grana. Naquela época deve ter tido bolsas universitárias para desenvolver a literatura também. Hoje em dia, não tanto. E eu fico surpresa, por exemplo, com o fato de muito poucas pessoas que passaram pelo programa de estudos brasileiros terem vindo morar aqui. Isso me surpreende porque eu acho que tem que ser um compromisso

pessoal às vezes. Não sei se estou explicando bem. Penso em quantas pessoas passaram pelo programa todos esses anos e tiveram uma conexão grande durante o período dos estudos com o Brasil, mas que não criaram uma ligação maior necessariamente, uma ligação com uma literatura também.

Entrevista com Sal Robinson

Sal Robinson era editora da Melville House à época da publicação de *With My Dog Eyes*. Lá, fundou a Bridge Series, série de leituras e conversas em livrarias voltada apenas para obras em tradução. Como ela está baseada em Nova York, o contato foi feito por e-mail; a pedido da entrevistada, a entrevista foi realizada por escrito. As perguntas foram enviadas no dia 10 de outubro de 2016 e respondidas em 22 de outubro de 2016, originalmente em inglês, e traduzidas para este trabalho.

Como você ficou sabendo da tradução de Adam Morris, *With My Dog Eyes*?

O responsável por isso, na verdade, foi Dustin Kurtz, que na época fazia o contato com livrarias e as mídias sociais na Melville. O Dustin era, e é, muito culto e muito atualizado no que as pequenas editoras estão publicando. Por isso, ele tinha um exemplar e tinha lido *The Obscene Madame D*. Não me lembro exatamente como surgiu o assunto Hilst – ou Dustin mencionou de passagem ou levou para mim ou para os diretores. Eu era a editora da casa que fazia a maioria dos livros traduzidos, então coube a mim dar seguimento. Suspeito, embora não lembre exatamente, que tenha procurado Hilst no Google e encontrado Adam e o prêmio Sontag. Então, o contatei, e ele ficou muito animado com a ideia de ser publicado pela Melville – inclusive, tinha visto um livro da editora em uma vitrine de livraria naquela época e disse: “É exatamente esse tipo de tratamento/pacote que quero para *With My Dog Eyes*” – ou pelo menos foi isso que ele me disse! Estávamos pesquisando obras de Hilst em geral há um tempo e queríamos ver que livros dela funcionariam para o catálogo da Melville. E acabou que o Adam já tinha traduzido a novela toda, então foi uma grande vantagem – pudemos ler e ver o que estávamos publicando antes de mais nada, que muitas vezes não é o caso com livros traduzidos.

Como foi a decisão de comprar os direitos?

Quer dizer se foi difícil ou fácil? Lembro de não ter sido difícil demais convencer os diretores de que deveríamos publicar o livro. Uma coisa importante para se ter em mente é que estávamos tendo essas discussões em torno da época da publicação das novas traduções de Clarice Lispector pela New Directions, e esses livros estavam recebendo muita mídia e atenção. Então, eu sugeri que o livro interessaria todas as hordas de novos fãs de Lispector. Estávamos seguindo a onda daquele fenômeno. A vida e a personalidade extraordinárias de Hilst também foram um ponto de venda essencial. O Adam foi crucial no processo – o fato de que ele era um ferrenho defensor do livro, de que a tradução dele já tinha recebido o aclamado prêmio Sontag, de que ele podia me colocar em contato com o detentor dos direitos autorais e fazer apresentações e impulsionar o processo, tudo isso fez muita diferença.

Como foi a negociação dos direitos e as questões de pagamento, tanto com o tradutor quanto com o herdeiro dos direitos de Hilst?

Negociei os direitos da obra com o herdeiro dos direitos de Hilst, Daniel Fuentes, e os da tradução de Adam com ele próprio. Não lembro exatamente quanto cada um recebeu, mas não acho que foi muito – talvez 2 mil dólares para o espólio de Hilst e mil para Adam? No máximo? É um livro muito curto, e isso influenciou o valor dos adiantamentos, embora os adiantamentos da Melville, mesmo para livros longos, não sejam muito mais altos do que isso. Eu era, e ainda sou, uma péssima negociadora (um dos motivos de eu ter saído do mercado editorial), então é possível que o espólio de Hilst tenha levado vantagem em parte ou em todo o contrato. Lembro-me de algumas idas e vindas com eles, embora não lembre especificamente do que se tratava.

Você era a responsável pela produção do livro dentro da editora ou havia mais pessoas envolvidas?

Eu só lidei com o contrato, a edição e a criação de algumas estratégias de marketing e textos publicitários. O livro foi diagramado (capa e miolo) pelo

Christopher King, designer da Melville na época, e impresso por uma das gráficas que a editora usa regularmente, mas não me lembro qual.

Você tinha acompanhado a tradução de *The Obscene Madame D*, pela Nightboat Books, que foi o primeiro livro de Hilst a ser traduzido nos Estados Unidos?

Não, não colaboramos com a Nightboat Books. Mas estávamos cientes de *The Obscene Madame D* e o usamos para criar interesse no livro que estávamos publicando; tentando criar, ou ao menos encorajar, a narrativa de que essa ótima escritora brasileira experimental estava finalmente tendo seu momento, finalmente sendo descoberta nos Estados Unidos. *The Obscene Madame D* tinha recebido resenhas em alguns veículos importantes, e sabíamos que havia resenhistas e escritores jovens e influentes (como a Sarah Gerard) que eram muito fãs de Hilst, então isso fez parte da decisão da Melville de publicar *With My Dog Eyes*. Eu conheço um pouco o editor da Nightboat, então, em algum ponto durante o processo de publicação, escrevi para ele e contei que nosso livro ia sair. Não me lembro como ele reagiu, mas acho que foi amigavelmente. Tentamos fazer um evento conjunto, mas não deu em nada.

Como o livro foi recebido, em sua opinião? (Tendo em mente que foi o primeiro livro de Hilst a receber resenhas em publicações grandes, ao contrário do que aconteceu com *The Obscene Madame D*.)

Acho que foi recebido extremamente bem: recebeu uma resenha no site da National Public Radio, que é importante para a ficção literária, ótimas resenhas no Reino Unido (onde a Melville também tem um escritório e vende livros diretamente), e grandes matérias sobre Hilst e o livro foram publicadas, em torno da época do lançamento, nas revistas *Music & Literature* e *The White Review*. Nunca foi um livro que esperávamos ser resenhado por *The New York Times* ou outras grandes publicações (foi até surpreendente conseguirmos a resenha no NPR) – era uma obra desafiadora que pensávamos que seria apreciada por um público relativamente pequeno, mas que realmente valorizaria o livro e continuaria a passá-lo para frente, falar dele para os amigos, continuar interessado na Hilst com o tempo.

Como era o público-alvo que vocês tinham em mente para essa tradução? Ele se confirmou quando o livro foi para o mercado?

O público-leitor que imaginamos era composta por leitores interessados em literatura experimental, literatura estrangeira, literatura negligenciada escrita por mulheres. O rol de leitores interessados nas duas primeiras categorias, ao menos, é bem pequeno nos Estados Unidos. Mas leitores de literatura estrangeira (a comunidade que conheço melhor) são bem ativos e espalham a notícia sobre os livros de forma muito eficaz dentro dessa comunidade. Também esperávamos que leitores interessados em literatura latino-americana (na sombra do fenômeno Bolaño) o comprariam, e que houvesse interesse acadêmico. Não sei quem comprou o livro de fato quando saiu, sinceramente.

Como *With My Dog Eyes* se encaixava no catálogo da Melville House?

A Melville publica muitas obras traduzidas, especialmente do século XIX até meados do século XX (em outras palavras, não muitas obras contemporâneas), então *With My Dog Eyes* se encaixava nesse aspecto do catálogo muito bem. A Melville também publica ficção experimental muito frequentemente, e os editores conhecem e respeitam a história da literatura experimental, então entenderam Hilst nesse contexto. Eles também gostam de provocadores e excêntricos (como Mary MacLane, outra autora do catálogo) – Hilst certamente se encaixava nisso.

O que você sabia sobre literatura brasileira e Hilda Hilst antes desse trabalho?

Quase nada. Ainda não sei muito sobre literatura brasileira. Sei um pouco mais sobre Hilst, mas tudo por meio de revistas em língua inglesa, do Adam, das introduções aos livros da Nightboat etc.

Como o livro foi financiado? A Melville investiu nele ou houve outro tipo de auxílio financeiro? Sei que o Adam Morris recebeu o prêmio Susan Sontag – isso contou para a produção do livro ou só foi usado por ele durante o processo da tradução?

Ótima pergunta. Não usamos o prêmio Susan Sontag financeiramente – esse dinheiro tinha ido todo para o Adam antes de ele e eu começarmos a discutir o

projeto. Acredito que tenhamos pedido um subsídio do governo brasileiro, mas acho que não conseguimos. Então estou quase certa de que a Melville financiou todos os custos do projeto.

Quantos exemplares vocês imprimiram e quantos foram vendidos?

Infelizmente, não sei a resposta a nenhuma dessas perguntas. Suspeito que a Melville tenha imprimido cerca de mil exemplares, ou talvez menos. Mas não faço ideia de quantos foram vendidos. Ainda vejo o livro em livrarias o tempo todo, o que é um bom sinal, mas é difícil saber como isso se traduz em números.