

Entrevista com Wilson Alves-Bezerra, escritor-tradutor traduzido

Cristina Maria Ceni de Araújo

Wilson Alves-Bezerra nasceu em São Paulo, em 1977. Graduiu-se em Letras Espanhol Português pela USP, Universidade de São Paulo, em 2001. Obteve o título de Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela USP, em 2005; e o de Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2010, com a tese *Da clínica do desejo a sua escrita*. Fez pós-doutorado na UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, em 2019.

É escritor, tradutor, crítico literário e professor de literatura no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, onde atua na graduação e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura.

É autor de *Histórias zoófilas e outras atrocidades* (EDUFSCar/Oitava Rima, 2013), *Vertigens* (Iluminuras, 2015), *Vapor Barato* (Iluminuras, 2018), *O Pau do Brasil* (Urutau, 2016-2019), *Exílio aos olhos, exílio às línguas* (Oca, 2017), *Malangue Malanga (30 poemas para ler no exílio)* (Multinacional Cartonera, 2019), *Necromancia Tropical* (Douda Correria, 2021), *Malangue Malanga* (Iluminuras, 2021), entre outros. É autor também dos ensaios *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga* (Humanitas/FAPESP, 2008), *Da clínica do desejo a sua escrita: incidências do pensamento psicanalítico na obra de alguns escritores do Brasil e Caribe* (Mercado de Letras/FAPESP, 2012) e *Páginas latino-americanas – resenhas literárias* (2009-2015) (EDUFSCar/Oficina Raquel, 2016).

Alves-Bezerra tem obras publicadas no Chile, na Colômbia, no Uruguai e em El Salvador. Com o livro *Vertigens*, recebeu o Prêmio Jabuti, na categoria Poesia, Escolha do Leitor, em 2016. Atua também como tradutor de literatura hispano-americana. Traduziu Horacio Quiroga, Luis Gusmán, Sergio Bizzio e Alfonsina Storni. Sua tradução de *Pele e Osso*, de Luis Gusmán (Iluminuras, 2009), foi finalista no Prêmio Jabuti na categoria Melhor tradução literária espanhol-português, em 2010.

A presente entrevista é fruto de uma agradável conversa com Wilson Alves-Bezerra pelo *Google Meet*, em 20 de setembro de 2021.

Você começou na literatura como professor, crítico literário e escritor. O que o levou à tradução literária? Como e quando surgiu a faceta de tradutor?

Eu comecei a traduzir no mesmo momento em que comecei a estudar literatura hispano-americana. Um dos primeiros autores que estudei foi Horacio Quiroga, então, para me apropriar da obra dele, eu li tudo, li todos os contos, organizei, fiz uma planilha com os personagens, locais, temas que se repetiam, intertextualidades, e a outra coisa foi traduzir os contos dele para mim. Os contos que eu estudava, eu ia traduzindo, porque entendia que era um jeito de conseguir apreender o estilo. Essa forma atenta de leitura a que o Salas Subirat se refere, sobre a tradução literária, acredito muito nela. Assim, percebi que conseguia ler muito melhor na medida em que traduzia, é como se tivesse que processar o lido de outra forma. Foram uns dez, doze contos em que fui traduzindo e percebendo as minúcias do estilo do Quiroga, que me escapavam apenas lendo em espanhol. Foi assim que comecei a traduzir e a traduzir para mim. Então, nunca esteve dissociado nem de ler, nem de estudar a literatura hispano-americana, é como se as três coisas se dessem ao mesmo tempo, se dessem em convergência e se realimentassem.

O que constitui o processo tradutório para você? O que você leva das teorias da tradução para a sua tradução?

O meu guru é o Haroldo de Campos, à medida que ele é crítico e poeta. Eu sempre me identifiquei com a forma dele de lidar com o texto literário, que é uma forma ao mesmo tempo de profundo respeito, mas não de reverência. Essa possibilidade de que a tradução seja uma criação paralela, de que o tradutor não seja servil, de

que o tradutor escape dessa dicotomia, para mim totalmente anacrônica, entre fidelidade e traição, acho que o Haroldo de Campos dá um passo importante em relação a isso também, embora não saia do universo católico, porque ele fala da tradução luciferina. Mas de toda maneira, acredito que o trabalho que o Haroldo de Campos, Augusto de Campos e o Décio Pignatari fizeram em relação à tradução, à visão da tradição literária, para mim funda o que eu faço, porque o trabalho não se esgota no processo tradutório, ele passa também por uma visão da literatura nacional, do mercado.

E, quando penso, por exemplo, no livro que traduzi da Alfonsina Storni, é mais do que um livro, é um projeto de colocar Alfonsina Storni com mais força em circulação no país, nas universidades, no mercado, entre as mulheres leitoras. E quando penso no que os Campos fizeram com o James Joyce, por exemplo, no *Panorama do Finnegans Wake*, com toda aquela quantidade de artigos que produziram, de reflexão, dos diálogos que eles propõem entre alguns autores e a literatura brasileira, isso para mim é o que faz sentido. Então, posso dizer que, sem ter sido aluno, sem ter convivido, infelizmente, com Haroldo de Campos ou com Augusto de Campos, eu sou cria deles. O trabalho que eles fizeram, por exemplo, na coleção Signos, da Perspectiva, colocando Rimbaud, Mallarmé, Joyce, poesia russa em circulação, eu me identifico muito com isso. O meu livro da Alfonsina Storni, *Sou uma selva de raízes vivas*, quer ser uma continuidade desse projeto. Acho que tem uma visão da tradução nas figuras que citei, que ela extrapola, pois é muito importante no processo da tradução, e extrapola em muito, e tem a ver também com a forma como isso passa a circular no universo da cultura.

Você traduziu livros de Horacio Quiroga, Luis Gusmán e Sergio Bizzio, todos de ficção em prosa. Como foi traduzir a poesia de Alfonsina Storni? Escrever poesia contribuiu neste processo? Houve desafios ao traduzir uma escritora feminista?

Acho que o processo da tradução da Alfonsina é uma quebra em todos os sentidos, porque é uma passagem para outro gênero literário e para outro gênero, porque ela é uma mulher. Teve a questão da dupla mudança de gênero, por um lado e, por outro, é que cheguei nesse território não desbravado por mim ainda, ao perceber a ausência da Alfonsina no panorama brasileiro, e não só no panorama brasileiro, uma secundarização da Alfonsina Storni em parte importante da crítica argentina e uruguaia. Como comecei dizendo, eu tinha essa relação forte com a obra do Horacio Quiroga, e, ao me dedicar à biografia dele, percebi o quanto a Alfonsina Storni também era uma ausência nas biografias dele. Então, veio como

que um pacote; pensei, a Alfonsina precisa estar presente na biografia do Quiroga, e, aí, passei a estudá-la e fui descobrindo cada vez mais a figura fascinante que ela era. Então, me propus a introduzi-la no Brasil, porque até então não estava traduzida no Brasil.

Sim, foi fundamental ser poeta, para conseguir me conectar com a poesia dela, e, para encontrar uma dicção em português para essa escritora. Já havia traduzido algumas mulheres, mas sempre textos muito curtos. Tem uma antologia de literatura argentina, *Os outros*, do Luis Guzmán, que traduzi há uns 10 anos atrás, onde tinha traduzido a Maria Moreno, a Florencia Abbate, a Flavia Costa, a Anna Kazumi Stahl, mas eram experiências muito pontuais. Mergulhar totalmente num universo, em uma obra inteira, foi muito mais desafiador, porque, de certa forma, acho que alguns escritores que escolhi estudar e traduzir, que tinham um universo com o qual eu me identificava, como Horacio Quiroga, o Luis Guzmán de alguma forma, mas Alfonsina Storni tinha a ver com o chegar a um universo de criação que tinha outro ponto de vista, que é o ponto de vista de uma mulher, que muitas vezes é outro, não é que seja diferente, mas é um ponto de vista outro. Então, essa identificação foi intensa, foi fascinante para mim e foi muito gratificante. Acho que foi um processo transformador, no sentido de encontrar uma dicção absolutamente diferente da minha, em outro século; posso dizer que foi fascinante.

Eu me identifico com os movimentos feministas de todos os tempos, então, isso não foi um desafio, foi sempre uma descoberta. Acho que talvez, para mim, traduzir Storni represente aquela máxima de você se transformar no seu objeto, de você ir para um universo radicalmente diferente do seu e descobrir a voz dessa outra pessoa em você e vice-versa. Ao mesmo tempo, acho que tem outra diferença importante, que caberia mencionar, a de que são poemas escritos há cem anos, que em grande medida dizem muito para nós no Brasil hoje. Escolhi esses cinquenta poemas porque são poemas que entendo representativos para o público brasileiro, mas, também, precisava encontrar uma linguagem para eles, que desse conta disso. Assim, fiz opções que sei que, para algumas pessoas, são controversas, como não ter obedecido à métrica dela, não ter obedecido às rimas, mas eu estava mirando no contemporâneo, queria tirá-la deliberadamente do esquema rítmico, da rima *machacante*, como diz Delfina Muschietti, que muitas vezes se manifesta na poesia dela, com essa influência da poesia do fim do século 19, do Darío, queria desmarcá-la disso e entendia que a poesia dela suportaria estar fora disso e que continuaria sendo a poesia da Storni. Essa foi uma liberdade que me permiti.

Você traduziu os poemas de Alfonsina Storni, publicados na antologia Sou uma selva de raízes vivas, com o apoio de uma bolsa tradutória na Casa do Tradutor Looren, na Suíça, terra natal da escritora. Fale um pouco desta experiência e sobre o reflexo desses fatos no processo tradutório.

Eu sou eternamente grato à Looren e à Fundação Pro Helvetia, porque elas tornaram esse projeto possível, na medida em que ofereciam esse luxo que é um mês fora das obrigações cotidianas, da vida cotidiana, dentro de uma casa ocupada por tradutoras, tradutores e livros, numa cidadezinha minúscula. Isso foi de uma importância sem tamanho, porque permitiram uma imersão e um diálogo profundo com pessoas que se tornaram minhas amigas, meus amigos. Além do fato de estar na Suíça, a terra natal da Storni. Eu fiquei na casa que fica no cantão alemão, mas pude ir visitar o local de nascimento dela, consegui levantar alguns documentos, alguns livros, algumas coisas que, até onde sei, não estavam presentes nos estudos sobre a Storni. Então, objetivamente foi muito importante para esse ensaio que fiz na parte final do livro, para algumas fotos, para alguns documentos, e pela imersão de 30 dias, pois, quando é que na vida a gente tem esse luxo de estar um período dedicado a uma obra.

Eu consegui reler toda a poesia dela, anotar, fazer a seleção, e, no fim do dia, discutir com os colegas da casa algumas escolhas, ver se estava soando bem ou se não estava. Assim, acho que o mérito da existência desse livro se deve a esse processo, porque não era um projeto de pesquisa que eu tivesse levando aqui no Brasil, foi uma possibilidade desse parêntese. Também acho que essa imersão permitiu mais intensidade na tradução, numa relação de proximidade mais radical com essa personagem, porque tinha o processo da tradução, mas também tinha um processo com a personagem de quem falo no ensaio no final do livro, então estar nesse estado de suspensão foi fundamental.

Traduzir quem já não podemos ter contato pode por vezes nos trazer inquietações, mas o inverso também. Como funcionaram as traduções de Luis Gusmán e Sergio Bizzio? Houve interação com os escritores?

Para mim é muito perturbador traduzir a Storni, traduzir o Quiroga, porque é outro mundo. Eu enlouqueço um pouco, confesso, porque tem um processo de se reportar a outra realidade, outro tempo, pessoas que não estão mais aqui, aí você encontra os traços, para mim é forte.

Na verdade, nem o Gusmán nem o Bizzio falam português, são pessoas amáveis e generosas, conversei bastante com os dois, mas mais no sentido de perguntar sobre um termo, de tentar entender alguma coisa, então acho interessante ter essas pessoas, traduzir os vivos. Traduzir os vivos é um diálogo de fato, com um corpo que está no mundo. Por exemplo, lá por 2008/2009, quando estava traduzindo *El peletero*, do Gusmán, a controvérsia maior foi em torno do título. O editor me colocou, e eu concordei, que *El peletero*, de partida, não seria um título possível no sudeste, talvez no Rio Grande do Sul, pois vi que tem algumas peleterias ainda, então talvez soe mais familiar, mas para o restante do Brasil não é uma tradução possível. O editor, o Samuel Leon, editor e amigo, veio com a proposta de que o livro se chamasse *O Homem das Peles*, porque tinha um diálogo. O Gusmán é psicanalista, então tinha um diálogo com uma busca, a forma como Freud se referia a alguns casos, o homem dos ratos, o homem dos lobos, então, o homem das peles.

Mas, quando estava traduzindo, em uma cena reveladora do romance, na qual Bocconi olha para os dois personagens principais, o Landa e o Hueso, e vê aquele contraste, porque o Hueso é esquelético e o Landa é gordo, corpulento, e fala: “Mirá vos, piel y hueso.” E eu, lendo o romance, que é um romance no qual os diálogos são tão presentes, de um jeito tão forte, que em certos momentos você não sabe qual dos dois está falando, é assim, meio que um ping-pong alucinado, falei: nossa, mas esse teria que ser o título, porque esse título colocaria em jogo outra relação de forças, não o homem das peles, o *El peletero*, mas a interação entre esses dois. Mas o editor não estava seguro de que essa seria a melhor opção, mas aí tinha o autor que podia arbitrar esta questão. E foi aí que Gusmán disse que *Pele e Osso* era o outro título que ele tinha imaginado para o livro. No fim das contas foi uma controvérsia, foi uma leitura que fiz, que encontrava sustentação numa coisa da obra, mas que promovia outra entrada para o livro, que era uma mudança radical, mas como o próprio autor deu o aval, então deu. Me senti feliz. E era um processo que talvez não se desse se não tivesse o autor, se essa voz não estivesse lá.

Mas a gente que estuda literatura, a gente dialoga com os mortos também. Tem uma coisa com o Quiroga. Eu traduzi os *Contos da Selva*, em 2007, e ele entrou para o Programa Nacional Biblioteca da Escola. Pensei que o Quiroga ia ficar contente, porque ele ofereceu esse livro no Uruguai como um livro de leitura escolar e foi recusado, porque não tinha moral da história, porque tinha muitas repetições. Passados 90 anos, ele está no Brasil, 21 mil exemplares, ele ia gostar. Então, de certa forma, os autores e autoras sempre estão presentes, seja no meu delírio, ou seja, nesse diálogo que a gente faz quando traduz. E eles surgem daquela escrita, de certa forma produzimos um sujeito a partir daquele texto.

Você possui alguns livros traduzidos: Cuentos de zoofilia, memoria y muerte (LOM, 2018), Catecismo Salvaje (El Taller Blanco, 2021), Selección de Poesía (El Salvador, Secretaría de Cultura, 2021), Reverberaciones de la frontera en Horacio Quiroga (+Quiroga Ediciones, 2021). Como é quando se passa de tradutor a traduzido? Como foi para você essa inversão de papeis? Você interage com os tradutores de sua obra? Se sim, como foi a experiência de estar do outro lado? Como lida com a transformação dos seus textos?

Eu trato os tradutores com um respeito muito grande. Nesses processos, tive três tradutoras e dois tradutores. Mas sou intrometido, porque tenho a possibilidade de dialogar, de negociar, de propor coisas, então, participei, em alguma medida, de todos esses processos, às vezes sugerindo pequenas mudanças, que por vezes nem estavam no original, mas que eu pensava: vai soar melhor assim, vamos por esse caminho. *Cuentos de zoofilia, memoria y muerte* é um título que eu dei, por exemplo, não foi um título da tradutora. Gostei desses processos, porque eles apontaram inconsistências nos originais, eles propuseram soluções muito boas, que, em alguns casos, a tradução ficou tão melhor que eu mudaria o original também. É por isso que não me autotraduzo, pois enlouqueceria. Eu enlouqueceria porque, como para mim não tem propriamente uma hierarquia entre o original e a tradução, se uma coisa funciona melhor na tradução, vamos consertar o original então, digo no caso dos meus textos. Acho que uma boa tradução para um autor vivo, como no meu caso, pode promover uma reescrita.

Você tem três livros de poemas publicados em Portugal, a antologia Exílio aos olhos, exílio às línguas, O Pau do Brasil, e Necromancia Tropical. Como surgiram estas publicações? Você consegue acompanhar a repercussão destes lançamentos e como se dá a receptividade de suas obras por lá?

Os primeiros dois livros que você mencionou, o *Exílio aos olhos, exílio às línguas* e *O Pau do Brasil*, surgiram a partir das editoras brasileiras que estavam com um braço em Portugal. A antologia era da Editora Oca, da Raquel Menezes, que é editora da Oficina Raquel, onde eu tinha publicado o livro *Páginas latino-americanas*, e que estava num momento de expansão, então propuseram fazer essa edição lá. Nós fizemos, eu estive presente, a gente fez o lançamento no Festival de Óbidos. *O Pau do Brasil* foi um *work in progress*, que lancei cinco edições pela Urutau. A Urutau estava começando a editar no norte de Portugal com a Galícia, então, foi também

por essa via. O mais recente, o *Necromancia Tropical*, foi publicado por um editor português, o Nuno Moura. Eu tenho acompanhado, porque com o universo da rede social isso fica muito mais fácil. A minha obra, como poeta, às vezes acho que circula melhor em Portugal do que no Brasil. Os poemas circulam na RTP, Rádio e Televisão de Portugal, Antena 2. Tem um jornalista, o Luís Caetano, para quem mando os áudios dos poemas e ele difunde na rádio pública, nas revistas, na web, em comunidades, como a Caliban, da Maria João Cantinho. Enfim, circulo bem lá e consigo acompanhar. Aqui no Brasil as coisas têm caminhado, mas acho que em Portugal termina circulando mais, inclusive, o *Necromancia Tropical* tem 14 poemas e estes 14 poemas não estão publicados no Brasil ainda em livro. Publiquei lá e aqui ainda não.

Acho que, para pensar nos termos que o Antonio Candido propõe, o sistema literário deles está funcionando melhor, tem a logística de distribuir os livros em Portugal, que é muito mais simples, então uma edição de poesia consegue circular o país todo, tem uma rádio que difunde os poemas, tem um público, então acho que isso está melhor estabelecido lá, para mim, pelo menos.

Como foi participar com Malangue Malanga (30 poemas para ler no exílio) no projeto da Multinacional Cartonera? O projeto contempla nove países (Bolívia, Brasil, Chile, Espanha, França, Guatemala, México, Moçambique e Peru), então, como é saber que chegará a tantos lugares? Qual a representatividade dessa participação para você?

O projeto da Multinacional Cartonera, do Fernando Villarraga, de Santa Maria, Rio Grande do Sul, eu achei muito interessante, em especial para esse livro. O *Malangue Malanga* é um livro que mistura línguas, tem português, espanhol, inglês e francês, então, ele é um livro que não pode ser lido em lugar nenhum e em todos os lugares. O tema da migração, do exílio, da clandestinidade, está muito presente nele; então foi uma descoberta ver o livro circulando. No final das contas, ele não circulou pelos nove países, pois algumas editoras acabaram não publicando, mas ele foi publicado em vários lugares, circulou bem. Tive notícias do Chile, do México, aqui do Brasil, tanto em Camboriú quanto em Caruaru, em Pernambuco, na África, nas Ilhas Canárias, na Catalunha. Acho que acabou não saindo na França, no La Marge, que ia sair e não saiu, mas de toda forma ele circulou bem. O fato dele poder ser, circular nas condições de cada local, com o público de cada local, de uma forma que por uma grande editora não circularia, porque não teria um braço local de pessoas mobilizadas em torno daquele livro,

foi muito gratificante. E, agora, ele está saindo em nova edição pela Iluminuras, aí sim, numa edição comercial e também em *e-book* para, enfim, continuar com a trajetória.

Eu tenho gostado de experimentar outras formas de circulação da poesia, nesse momento da história em que se tornou materialmente mais fácil fazer um livro. Com as gráficas rápidas se faz uma edição de cem exemplares, às vezes menos, tem muitas editoras se dedicando a isso. Os livros, entendo, passaram a ter uma vida muito fugaz e, às vezes, a passarem em branco, sem encontrar os seus leitores. Acredito que a trajetória dos livros precisa ser maior, então, eu, como poeta, tenho buscado formas alternativas de circulação, que garantam que esse livro possa ir encontrando as pessoas que poderiam se interessar por ele. Tenho difundido as minhas coisas, os meus poemas com leituras, que podem ir para o YouTube, que podem ir para o Spotify, que podem ir para uma rádio. Tenho feito *e-book*, tenho feito livro de papel, acho que é um jeito, é uma aposta tanto na dimensão vocal da poesia quanto em formas alternativas do poema existir e circular no mundo.

Você sabe como foi o processo de edição dos livros das cartoneras? É gratificante ver um projeto desses andando, fazendo a literatura circular por lugares onde talvez um livro editado comercialmente não chegasse?

Isso foi bem legal, porque cada uma produziu do seu jeito. Por exemplo, na Catalunha, a Karakarton, fez uma oficina de livro cartonero, então as pessoas da comunidade vinham para pintar as capas, para aprender como faziam; já a Butecanis, de Camboriú, fez a mesma capa para todos os livros. Acho que foi legal, porque cada cartonera imprimiu a sua marca e fez do seu jeito. Foi interessante esse outro jeito de fazer o livro, eu gostei da experiência.

É gratificante e meio desesperador, porque eu queria estar lá vendo como é que vai ser, como é que é a recepção, mas está fora de controle, pois, na verdade, tudo que tem a ver com a edição é fora de controle, pois saiu da sua mão, está no mundo. Mas gostaria de ter acompanhado, e isso foi antes da pandemia, pois se tivesse sido durante a pandemia a gente já teria o digital como alternativa. Teria esse monte de lives que passou a existir no mundo, certamente faria lives para divulgar, mas não era uma coisa que estava presente para nós como possibilidade, então aconteceu localmente. Tudo bem, o livro não precisa ter o autor também, acho que essa é uma das coisas que tem acontecido no Brasil antes da pandemia, essa

necessidade de que o livro só circula com o corpo da autora e o corpo do autor, a gente vai carregando os livros pelo mundo. Mas acho que a pandemia tem levado essa desmaterialização, de tudo, pois tudo ficou virtual, que tem uma dimensão positiva para a circulação das obras, das obras terem passado a chegar mais longe desse jeito. Um efeito colateral, mas foi um bom efeito.

No fim das contas, do *Malangue Malanga*, só acompanhei o lançamento em São Paulo, em nenhum outro, tentei em Balneário Camboriú, mas acabou não dando certo, e os outros lugares eram muito distantes, e não tinha nenhuma viagem prevista que eu pudesse aproveitar.