

## Tradução, metáfora e metamorfose: a “estética da emulação” segundo Van Gogh<sup>1</sup>

Evando Nascimento

### O TRANSPORTE E A TRANSFORMAÇÃO

Não sou propriamente o que se chama de *tradutor*, pois nunca exerci essa atividade profissional com regularidade. Nem tampouco sou exatamente um teórico ou crítico sistemático da tradução. Todavia, ao longo de minha formação universitária e de minha carreira como professor, teórico, crítico e agora como escritor e artista visual, a tradução sempre me interessou, como teoria e como prática. Toda vez que a ocasião se apresentou, normalmente a partir de convites, não me furtei a desenvolver reflexões a partir de Roman Jakobson, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Augusto e Haroldo de Campos e Paul Ricoeur, entre outros. O que me interessou e me interessa ainda é enfatizar o aspecto de *trânsito*<sup>2</sup> e *passagem* entre línguas e entre os chamados sistemas semiológicos, para observar as *transformações* que ocorrem no processo. Me importa observar os mecanismos de invenção e de reinvenção que operam no ato de traduzir. Na prática, traduzi dois livros, *A universidade sem condição*<sup>3</sup> e *Papel máquina*,<sup>4</sup> de Derrida, além de textos avulsos, como uma das epifanias de Joyce, o monólogo do *To be*

<sup>1</sup> A primeira versão deste texto foi lida na III Jornada do Estrada: o Dia do Tradutor – Tradução como Metamorfose, numa mesa-redonda com Susana Kampff Lages e Paulo Henrique Britto, em 30 de setembro de 2019, no auditório da Biblioteca Nacional. Esta publicação se faz com a devida autorização dos organizadores do evento, a quem agradeço nominalmente: Andrea Lombardi, Susana Kampf Lages, Fabio Lima, Johannes Kretschmer, Nayana Montechiari e Vitor Alevato do Amaral.

<sup>2</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss*, trânsito vem do latim “*transitus, us* no sentido de ‘ação de passar, passagem’, der. do lat. *transire* no sentido de ‘passar de um lugar a outro; passar, decorrer (o tempo)’”. *Dicionário on-line UOL-Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#3>. Acesso em: 20 fev. 2020. Salvo indicação contrária, todas as definições e etimologias retiradas de dicionário vernáculo se referem a essa obra. A vantagem do *Houaiss* é que ele se serve também da fonte de outros léxicos, o que não o exime, contudo, de algum equívoco. . . *Penso que toda etimologia é uma ficção da língua*: procura-se um étimo derradeiro, sem que jamais este possa ser encontrado em sua integridade. Minha intuição é que todo vocábulo é feito de outros, que se traduzem mutuamente, de modo que o “todo” inicial se torna uma quimera.

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>4</sup> DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

*or not to be* (propondo o deslocamento do verbo “ser” por “estar” na tradução de “to be”) e o texto de Kafka *Vor dem Gesetz*.<sup>5</sup>

Proporei aqui a articulação entre três palavras: duas de origem grega, *metamorfose* e *metáfora*, e uma de origem latina, *tradução*. Três vocábulos fundantes e fundamentais para a cultura ocidental – irredutíveis, portanto, a uma única teoria. Tradução vem de *tractio*, “ação de levar em triunfo, ação de transferir de uma ordem a outra, curso, andar (do tempo); espécie de repetição”. Está relacionada a *-duz-*, um interpositivo que vem do verbo latino *dūcere*, “levar, transportar, puxar sem descontinuidade; conduzir”. Já o prefixo *trans-* (tão em voga hoje em dia) corresponde à preposição latina *trans*, “além de, para lá de; depois de”; indica também “mudança, transformação”: como em transfigurar, transformar, transmudar etc. Eis a etimologia para o verbo *traduzir* segundo o léxico do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL): “do latim clássico e do baixo latim *traducere* ‘conduzir mais além, fazer passar, atravessar; fazer passar de um ponto a outro; gramática: introduzir (uma palavra numa outra língua), derivar’, formado por *tra-* (de *trans-*) ‘mais além de, para além’ e *ducere* ‘conduzir, levar’”.<sup>6</sup>

Já *metamorfose* vem do grego *metamórphōsis*, no sentido de “transformação”. O prefixo *met(a)* vem do advérbio e da preposição grega *metá*, “no meio de, entre; atrás, em seguida, depois; com, de acordo com, segundo; durante”. Indica também “sucessão (no tempo ou no espaço)” e “mudança de lugar ou de condição”. Tal como *trans-*, *met(a)* está ligado, portanto, ao movimento de ir além, enquanto *-morfose* é um pospositivo originário do grego *mórphōsis*, “ação de dar uma forma” (do grego *morphḗ*, “forma”, mais o sufixo *-ose*). *Metamorfose* seria, portanto, a ação ou o movimento de dar uma forma em seguida, depois de, a partir de.

Finalmente, *metáfora* vem do grego *metaphorá*, “mudança, transposição”. Por extensão, em retórica, “transposição do sentido próprio ao figurado”, do verbo *metaphérō*, “transportar”, o qual, por sua vez, é formado pelos gregos *metá* e *-phora*. Este último vem da forma verbal *phéro*, “eu carrego”, “eu porto” (então:

<sup>5</sup> A tradução da epifania de Joyce está inédita. O monólogo de *Hamlet* saiu com o título *To be or not to be: that is the question* (Nova proposta de tradução), no jornal *Rascunho*, n. 209, 2017. Disponível em: <http://rascunho.com.br/to-be-or-not-to-be-that-is-the-question/>. Acesso em: 20 fev. 2020. A tradução do texto de Kafka se encontra no artigo “O tempo e o espaço da tradução”, publicado na revista *Letras*, v. 95, Universidade Federal do Paraná, 2017 (número organizado por Maurício Cardoso e Viviane Veras). Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/49010>. Acesso em: 29 jan. 2020.

<sup>6</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Portail Lexical. Traduire. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/traduire>. Acesso em: 29 jan. 2020.

“eu transporte”). “Transporte”, aliás, é um sentido fundamental, na *Poética* de Aristóteles, para a definição da palavra *metáfora*.<sup>7</sup>

Todos esses termos indicam, assim, movimentos de condução, transporte, transposição, transformação, de ir além do estado ou forma original, cada um com suas nuances semânticas e contextuais específicas. Metáfora e metamorfose me parecem, portanto, não apenas pela etimologia, mas sobretudo pelos sentidos que recobrem atualmente, vocábulos congeniais à tradução enquanto movimento de *transporte* e de *transformação* entre línguas e linguagens. Não se trata evidentemente de palavras sinônimas; longe disso, porém guardam entre si homologias estruturais que nos ajudam a pensar os mecanismos de produção e de recepção das traduções. A etimologia aqui não é utilizada como prova cabal de uma suposta “tese”, mas sim como um argumento entre outros, a fim de ressaltar o funcionamento *transpositivo*, *transferencial* e *transformador* da tradução, com graus de variação infinita para o trabalho de cada agente tradutor.

### AS TRÊS TRADUÇÕES

Para desenvolver a reflexão, refiro as três modulações propostas por Roman Jakobson em seu estudo seminal “Aspectos linguísticos da tradução”.<sup>8</sup> Haveria, para o teórico e crítico russo, três modalidades de tradução. Primeiro, haveria a tradução dentro de uma mesma língua, ou o que ele chama de *rewording*, reformulação, quando se toma uma palavra ou expressão de um mesmo idioma e a traduz por outra ou outras. Essa seria a *tradução intralingual*, que “consiste na

<sup>7</sup> A palavra grega para “transporte”, nesse contexto, para definir metáfora é *epiphora*, formada também por *-phora*. Dou em seguida três traduções para o trecho em que o filósofo grego define a metáfora: “*La métaphore est le transport (epiphora) à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie*” (ARISTÓTELES, *La poétique*. 1457b 6-8. Tradução: J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002 [1932]); “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES. *Poética*. 7. ed. Tradução: Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003. p. 134); “Metáfora’ é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, [transporte] que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia” (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 169). Como comenta Pinheiro em nota, confirmando a rede conceitual que me interessa entre transporte, transferência, metáfora, metamorfose e tradução: “Ou seja, a metáfora (termo que significa ‘transporte’, ‘transposição’, ‘mudança’) é a atribuição (ou a agregação, *epiphora*), a uma coisa, de um nome que lhe é estrangeiro, que pertence a outra coisa, isto é, a designação de um objeto mediante uma palavra que designa outro objeto. [...] Trata-se, portanto, do transporte a uma coisa de um nome que designa outra coisa” (p. 227).

<sup>8</sup> JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 63-72.

interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”<sup>9</sup>, cujos índices seriam os elementos de sinonímia e expressões do tipo “ou seja”, “quer dizer”, “noutras palavras” etc.

Segundo, haveria a tradução propriamente dita (e muito de minha dúvida incide sobre o que seria essa “tradução propriamente dita”, como logo questionarei), aquela que se faz entre dois idiomas. Esta seria, portanto, a *tradução interlingual*, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”.<sup>10</sup>

Terceiro, e por fim, haveria a *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, aquela que se faz entre um sistema semiótico e outro: “consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”.<sup>11</sup> Por exemplo, quando se transpõe um romance para o cinema ou para a linguagem das histórias em quadrinhos, está se fazendo uma tradução intersemiótica, da linguagem verbal para a linguagem visual. Esse procedimento é muitíssimo usual no universo contemporâneo das produções multimidiáticas – tradução intersemiótica seria a própria definição conceitual de *multimídia*.

É também no mesmo ensaio sobre os “Aspectos linguísticos da tradução” que o semiólogo russo diz que “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa”.<sup>12</sup> Noutras palavras, em relação a cada uma das três modalidades de interpretação-tradução (intra-lingual, interlingual e intersemiótica), apenas um signo dotado das mesmas características pode substituir um signo poético. Essa foi uma das fontes para Haroldo de Campos desenvolver sua teoria e prática da “transcrição”, a qual diz respeito essencialmente a textos poéticos, de preferência dotados de algum aspecto experimental.<sup>13</sup>

Bem analisadas essas três categorias, a única tradução em *sentido literal* seria a segunda, a interlingual, pois é assim que o senso comum define o termo. As outras duas seriam traduções em *sentido metafórico*. Parece-me, no entanto, que o sentido literal da palavra tradução já comporta em si mesmo uma metáfora, ou seja, um deslocamento, uma transferência ou um transporte (*metaphorá*), porque,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Há fortes relações entre o que proponho a seguir e a teoria de Haroldo. No entanto, já marquei uma clara distinção em relação a sua proposta. Cf. NASCIMENTO, Evando. Traduzindo Haroldo. *Revista da Abralic*, Curitiba, n. 19, 2011. p. 25-42. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista>. Acesso em: 11 mar. 2019. Número organizado por Maurício Cardozo e Luís Bueno. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nobrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

a rigor, toda tradução se funda num gesto ou prática de *condução* (palavra que contém igualmente o interpositivo *-duz-*) de um plano a outro (entre línguas, entre palavras ou expressões de uma mesma língua, entre sistemas semiológicos).

Ademais, sabemos nós, tradutores e tradutoras, que a tradução é rigorosamente impossível (ou quase), pois nenhuma palavra, frase ou texto se deixa *transportar* com perfeição de um plano a outro. Esse *transporte* será sempre em grande parte deficiente, e o que todos fazemos, ao transportar as fronteiras inter-, intra- ou translinguísticas, é um *transporte figurado*, uma *metamorfose* essencialmente inadequada de um plano ou sistema linguístico a outro, de uma modalidade semiológica a outra, com muitas perdas e ganhos (balanço sempre difícil de ser feito).

Nesse sentido, toda tradução é sempre uma *metáfora* (como transporte) e uma *metamorfose* (como transformação) do original, o qual *resiste* (no sentido inclusive psicanalítico) de alguma forma à transposição. Todavia, não se trata de nenhum defeito ou falha do traduzir. Ao contrário, isso revela o mecanismo de funcionamento interno das próprias línguas: nenhum enunciado traduz de modo perfeitamente adequado outro enunciado do mesmo idioma, mantendo-o intacto do ponto de vista semântico. O problema começa nos *sinônimos*: nenhuma sinonímia é exata porque cada termo recobre não só uma carga específica de significados, como também de afetos e associações alocados em cada construção lexical. Peguemos arbitrariamente uma palavra qualquer do português: “rua” (mais uma vez, a psicanálise pode explicar essa livre-associação: por que escolhi esse termo e não outro, entre os milhares constantes no léxico português do Brasil?). Procuremos um sinônimo mais aproximado: “via”. No entanto, ao consultar o dicionário rapidamente, descobre-se que a palavra escolhida não se refere a qualquer via: a rua é a “via pública urbana ladeada de casas, prédios, de muros ou jardins”. Podemos fazer o teste com qualquer outro item lexical, e jamais encontraremos a mais perfeita tradução de uma palavra por outra. A própria definição de um vocábulo constitui, por si só, um ato e um efeito de tradução. O trecho do *Houaiss* que acabei de transcrever para definir “rua” é um exemplo de tradução intralingual, exemplo tão necessário quanto imperfeito, pois a *definição* é, por natureza, mais extensa do que o termo definido e, portanto, sempre inadequada e excessiva. Todavia, mais uma vez: inadequação e excesso não são falhas ou defeitos, representando somente o modo mesmo como um sistema linguístico *se articula* do ponto de vista lexical e também frasal.

Quando utilizamos expressões como as referidas “ou seja”, “noutras palavras”, “quer dizer”, “isto é” etc., estamos tentando refinar o discurso e assumindo

que o que acabamos de enunciar não está suficientemente claro e que, portanto, devemos traduzi-lo e retraduzi-lo o quanto for necessário, até nos fazermos compreender. O problema é que nenhuma tradução ou retradução intralingual garante a transparência do discurso. Não há discurso absolutamente transparente, pois em todo ato de comunicação há uma assimetria fundamental entre o falante e o ouvinte, ou entre o escritor e o leitor: cada um fala e ouve, escreve ou lê de acordo com seu repertório e com seu *idioma pessoal*, o que os estruturalistas chamavam de “idioleto”. O mesmo acontece do lado do ou da ouvinte (que é também um ou uma falante): ele ou ela ouve e repete o que ouviu inevitavelmente de acordo com seu repertório e com seu idioleto. Nesses atos de produção e de recepção, o contexto de partida e o contexto de chegada também contam muito, influenciando na tradução-compreensão dos enunciados.

Portanto, na transmissão e na recepção da palavra do outro ou da outra, algo se perde e algo se acrescenta da parte do interlocutor ou da interlocutora. Tal acréscimo é o que Jacques Derrida nomeia como *suplemento*,<sup>14</sup> o qual vem para suprir o que aparentemente estaria completo (dentro da lógica tradicional do complemento) e por isso o excede. O suplemento é o *excesso*, o ir-além, sem o qual não há *tradução*, nem, portanto, metamorfose de um enunciado a outro, de uma língua a outra, de um sistema semiológico a outro.<sup>15</sup> Enfatizo, de passagem, que esse *transporte*, essa metáfora, e essa transformação, essa *metamorfose* de um sistema linguístico a outro, ou entre sistemas semiológicos, pode se dar dos mais diversos modos: alguns tradutores se regem pela necessidade de fidelidade absoluta ao original, outros ousam transformar mais o texto do outro, reinventando-o, mas sem querer domesticá-lo e sem torná-lo irreconhecível; esta última é a referida proposta de tradução poética de Haroldo de Campos como *transcriação*.

Eis o *double bind*, a dupla injunção ou o dilema da prazerosa e ingrata tarefa da tradução: *quase impossível, mas necessária*. Não se vive sem traduzir, mas traduzir é, a rigor, quase impossível, pois jamais haverá simetria perfeita entre o enunciado produzido e a forma como foi transposto de um sistema a outro. E quanto mais aparentemente intraduzível um texto, mais imperativa se torna a tarefa de tradução. Provam-no as três traduções com que contamos hoje do *Finnegans Wake*, de Joyce, texto multilíngue por excelência: duas traduções completas,

<sup>14</sup> Para uma reflexão mais extensa sobre a noção de *suplemento*, cf. NASCIMENTO, Evando. A dupla cena da escrita ou da escritura. In: \_\_\_\_\_. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2015. p. 113-217.

<sup>15</sup> Desenvolvo amplamente a noção derridiana de suplemento no capítulo 2 da segunda parte de *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*.

a de Donald Schüler e a coordenada por Dirce Waltrick, do Amarante, e uma parcial, *O Panorama do Finnegans Wake*, de Augusto e Haroldo de Campos.<sup>16</sup> Sempre me pergunto a partir de que língua se traduz esse texto, o qual é um verdadeiro palimpsesto de citações em diversos idiomas... ou seja, um painel de intertraduções idiomáticas, tendo o inglês como suporte.

Sendo assim, o que a *tradução intersemiótica*<sup>17</sup> – a mais metafórica de todas, porque a mais transgressora – mostra é que toda tradução, mesmo a mais literalmente intralinguística é sempre metafórica e metamórfica, revelando processos complexos de transporte (metáfora) e de transformação (metamorfose) de um plano linguístico a outro, de uma língua a outra, de um sistema semiológico a outro. Inapelavelmente. Esse transporte e essa transformação percorrem uma escala bastante complexa, que vai, como dito, da máxima proximidade (ou fidelidade) do original, ao máximo afastamento (ou traição). Num e noutro caso, o desajuste entre original e texto traduzido é estrutural, não há como evitá-lo, pois expressa a cisão interna no nível das próprias línguas, sem a qual não existe *articulação*. Se as línguas fossem inteiriças, sem espaçamentos, lacunas ou intervalos, não haveria sintaxe, nem, portanto, articulação e enunciação. São as *dobradiças* da língua que permitem a enunciação discursiva, e esta se faz sempre por mecanismos tradutórios precários mas rigorosamente indispensáveis (de outro modo não haveria fala, muito menos escrita), razão pela qual costumo dizer que se 60% do que digo forem compreendidos por meus interlocutores e interlocutoras, já estou mais do que satisfeito (esta última observação é autorreferente, valendo para o texto que ora assino.)

A Internet apenas explicitou com mais clareza as dificuldades de compreensão humana, e até mesmo transumana, por exemplo, entre humanos e máquinas. Muito embora o tradutor do Google tenha facilitado enormemente a compreensão de línguas estrangeiras, seja em registro oral ou escrito, isso infelizmente

<sup>16</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Tradução: Donald Schüler. Porto Alegre: Ateliê, 1999 a 2004; JOYCE, James. *Finnegans rivolta*. Tradução: Coletivo Finnegans, coordenado por Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018. v. 5; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1ª. ed. 1962; 2ª. ed. 1971]. Tradutores participantes do Coletivo Finnegans: Afonso Teixeira Filho, Andréa Buch Bohrer, André Cechinel, Aurora Bernardini, Daiane de Almeida Oliveira, Fedra Rodríguez, Luis Henrique Garcia Ferreira, Tarso do Amaral, Vinícius Alves e Vitor Alevato do Amaral e a própria Dirce Waltrick do Amarante.

<sup>17</sup> Embora minha linha de reflexão dialogue com Saussure e Derrida, para os quais, vale lembrar, importam os termos respectivos de *semiologia* e de *gramatologia*, mantenho estrategicamente aqui a expressão *tradução intersemiótica*, que seria tributária da semiótica de Peirce. Essa terminologia não é neutra, longe disso, e toda a reflexão derridiana se iniciou em grande parte como “desconstrução” (ou “disseminação”, como prefiro) da linguística e da semiologia saussuriana, bem como, colateralmente, da semiótica peirciana. *Gramatologia* foi o termo instrumentalizado para iniciar essa disseminação conceitual.

não implicou maior transparência comunicacional. Ao contrário, com o advento das chamadas *fake news*, vivenciamos o apogeu do caos informativo e da catástrofe comunicacional que isso acarreta. Seria preciso um “tradutor do tradutor” para reduzir minimamente a confusão babélica em que nos metemos no instante mesmo em que escrevo.

#### VAN GOGH TRADUTOR, POR EXEMPLO

Passo a um exemplo de tradução intersemiótica que me é caro: a relação de Vincent van Gogh com a “tradução”. Antes disso, um pequeno comentário. Na verdade, toda e qualquer tradução lida com mais de um sistema de signos ou marcas: quando falo, por exemplo, a linguagem dos gestos e dos olhares interage simultaneamente com a fala. Mesmo ao telefone ou através da mediação de qualquer aparelho, nunca é apenas a palavra que conta, mas também a respiração, a entonação, os silêncios e as pausas, os ruídos na ligação, que sempre nos afetam, positiva ou negativamente. Igualmente, no texto impresso a tipografia influi, a presença ou a ausência de notas, ilustrações (formas tradicionais de tradução visual da linguagem verbal), prefácios ou posfácios etc. Também com a hegemonia da cultura da internet é impossível não lembrar dos famigerados *emojis* (ícones ou pictogramas inventados no Japão para expressar emoções e outros sentidos por meio de figuras) como signos altamente relevantes para a comunicação digital. Nos e-mails, nas mensagens de SMS e noutras formas de comunicação, interjeições, pontos de interrogação e reticências, bem como abreviações de palavras corriqueiras (vc., p. ex., pq. etc., com ou sem ponto), se tornaram instrumentos poderosos.

Dito de outro modo, também no nível intralingual ocorre um processo intersemiótico ou intersemiológico de tradução. O mesmo ocorre na tradução interlingual: capas, notas, imagens, gráficos, ilustrações, prefácios, posfácios, orelhas, textos de quarta-capa (o chamado paratexto), tudo influi no processo tradutório. Até mesmo a escolha do texto a traduzir e de seu tradutor, bem como a própria editora e seu projeto editorial, são fatores decisivos na tradução. É preciso afastar, em definitivo, a ideia da tradução como simples transposição de um texto de uma língua a outra, pois o que está em jogo é muito mais complexo, e desse jogo depende o sucesso das traduções. O ato de *transpor* implica vencer diversas barreiras, que nunca são apenas linguísticas, mas também semiológicas e culturais (*gramatológicas*, para Derrida).

Em mais de uma carta, Van Gogh comenta com seu irmão e mecenas Theo as *cópias* que está realizando do pintor romântico Millet, mas também de Delacroix, de Rembrandt, de Doré e de Daumier. Importa entender o contexto dessas cópias: depois de acessos de loucura em Arles, Van Gogh se interna no hospício de Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy de Provence. Num determinado momento, em função das crises (e muitas vezes também por causa do mau tempo), ele é proibido pela direção do hospital de sair para pintar nos espaços externos ao asilo. Só lhe resta então solicitar a Theo que lhe envie *reproduções* de quadros de Millet e dos outros, para que possa se exercitar fazendo cópias na ausência de modelos e de paisagem para realizar suas pinturas. As reproduções com que trabalha são em litografia, xilogravura e fotografia. O problema é que naquela época a fotografia colorida não existia. Assim, ele é obrigado a recriar as cores das obras, baseando-se na memória, o que torna evidentemente sua tarefa quase impossível, mas isso não o impede de realizá-la. Cabe lembrar que Van Gogh detestava fotografias, as quais julgava traidoras do retratado, pois os cinzas fotográficos tendiam a esfumar os contornos. Ele preferia os antigos métodos da lito e da xilogravura, porém algumas vezes recorreu também a fotografias enviadas pelo irmão.

Todavia o pintor holandês expressa claramente o temor de ser confundido como plagiário, sentindo verdadeiros remorsos pela apropriação indébita, como suspeita que seja o caso. É preciso ver também que sobretudo Millet era praticamente seu contemporâneo, tendo morrido não fazia muito tempo, em 1875, enquanto Van Gogh realiza as cópias e escreve sobre o assunto entre 1889 (um ano antes de ele próprio falecer) e o início de 1890.

Na primeira carta a Theo em que comenta detalhadamente as cópias, em 20 de setembro de 1889, não hesita em comparar seu trabalho com o do intérprete de música.<sup>18</sup> Ele sabe que é exigido dos pintores que sejam *compositores*, ou seja, que façam suas próprias criações e não copiem, nem repitam a dos outros. Cópia só é admissível e até estimulada nos aprendizes de pintura. Quando alguém se torna um verdadeiro profissional da arte pictórica, tal prática deve ser abandonada. Porém ele se defende de antemão das críticas, dizendo que, tal como o músico que recria a obra de Beethoven quando a interpreta ao piano, ele também recria a de Millet, (re)pintando-a. Tampouco hesita em se comparar ao violinista diante da partitura: a paleta das cores e o pincel assumem esse papel de intérpretes da “partitura” de

<sup>18</sup> VAN GOGH, Vincent. *Les lettres: édition critique complète illustrée*. Org. Leo Jansen, Hans Luijten e Nienke Bakker. Arles: Actres Sud; Amsterdam: Van Gogh Museum; Haia: Huygens Institute, 2009. v. 5, p. 100-105.

Millet, tal como o são o arco e as cordas do violino para a música de Beethoven. Cito alguns trechos dessa longa reflexão, que muito se aproxima do “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges (entretanto com uma diferença fundamental, que logo comentarei – os comentários abaixo, entre colchetes, são meus):

– Sempre nos pedem a nós pintores que nós próprios *componhamos* e que *sejamos apenas compositores* [e não copistas].

Pode ser – mas na música não é assim – e se uma pessoa tocar Beethoven, ela acrescentará sua interpretação pessoal – em música, e então sobretudo no que diz respeito ao canto – a *interpretação* de um compositor é alguma coisa, e não é obrigatório que apenas o compositor toque suas próprias composições [ou seja, qualquer um pode fazê-lo, *interpretando-as* e *acrescentando* “alguma coisa”].

Bem – eu, sobretudo agora que estou doente, procuro fazer algo para me consolar, para meu próprio prazer.<sup>19</sup>

Passa então a descrever seu método de copista:

[...] coloco o branco e preto de Delacroix ou de Millet ou segundo eles [*d’après eux*: refere-se às gravuras que reproduzem as obras dos mestres] diante de mim como motivo. – Em seguida, eu improviso com a cor a partir disso [a partir da gravura em branco e preto], porém, bem entendido, *não sendo totalmente eu*, mas sim buscando me lembrar dos quadros *deles* – porém a lembrança, a vaga consonância de cores que estão no sentimento, senão exatas – isso é uma interpretação minha.

Um monte de pessoas não copia. Um monte de outras copia – eu me pus a fazer isso por acaso, e acho que ensina e sobretudo às vezes consola.<sup>20</sup>

Van Gogh é um copista mais radical do que Pierre Ménard de Borges, pois ele realiza suas cópias a partir de cópias, quer dizer, as gravuras xilo, lito ou fotográficas dos quadros de Millet, Delacroix, Rembrandt e outros. Cópia de cópia em grego é o que Sócrates, na *República* de Platão, chama de *phántasma*, e que nesse contexto se traduz como *simulacro*. Se Millet ainda estava preso à lógica da representação, que exigia a fidelidade ao modelo real (a paisagem e as figuras da região de Barbizon

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 101.

que costumava pintar), Van Gogh, tomando a reprodução de uma obra de seus mestres como modelo, rompe com o dogma da representação: seja por uma deficiência de memória, seja por incapacidade de reproduzir tal qual (de que ele se queixa mais de uma vez), seja pelo desejo de ser um autêntico intérprete, como na música, tudo em seu quadro se *transporta* e, ao mesmo tempo, se *metamorfoseia*. Estamos em pleno *concerto das cores*, a “sinfonia de Van Gogh”, como será nomeada por mais de um crítico. Por exemplo, só a figura do Semeador e a paisagem lembram de forma esquemática o original de Millet. No mais, apenas diferenças: o colorido é mais intenso (adequado à Provença de Arles e região, distinto da região de Barbizon, onde Millet pintou) e a pincelada é mais grossa, engendrando um grafismo mais próximo da caricatura de Daumier (que ele também copia) do que da estilização romântica da Escola de Barbizon. Isso é “*alguma coisa*” (o suplemento) que ele acrescentou à tela de Millet, suplementando-a, quer dizer, *traduzindo-a* em seu próprio idioma, seu idioleto artístico. A tela pintada de Millet funciona como *partitura* para o intérprete-pintor Van Gogh, com toda a liberdade (e as limitações) que uma interpretação musical-pictórica comporta: dentro de certos limites, mas também com grande inventividade em relação ao original.

FIGURAS 1 E 2 – O SEMEADOR DE MILLET (À ESQUERDA) E DE VAN GOGH (*D'APRÈS MILLET*, À DIREITA)



A metáfora da *cópia como tradução* comparece de forma explícita numa outra carta a Theo, de 3 de novembro de 1889. Nesse caso, trata-se de dar cor não a uma gravura em preto e branco realizada a partir de uma pintura de Millet, mas de *colorir* um desenho de Millet originalmente em preto e branco, *Les deux bêcheurs* [Os dois lavradores]: “me parece que fazer pintura a partir [*d’après*] desses desenhos de Millet é *traduzi-los numa outra língua*, em vez de simplesmente copiá-los”.<sup>21</sup> O próprio Van Gogh grifa “traduzi-los numa outra língua”, ou seja, ele tem plena consciência de que passar do desenho à pintura é traduzir, transpor, transferir da *língua do desenho* para a *língua pictórica*, as quais, embora vizinhas, são muito distintas pelo simples motivo da *cor*, que muda tudo. Agora não é mais a *metáfora musical-interpretativa* que serve de parâmetro, mas a “própria” *tradução como metáfora* da reinvenção pictórica. Um *duplo transporte* ou *deslocamento metafórico*: da música para a linguagem verbal, servindo como *analogia* para entender a cópia pictórica como transporte e metamorfose de um desenho (de Millet) em pintura (de Van Gogh).

FIGURA 3 – OS DOIS LAVRADORES (DESENHO DE MILLET)



<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 128.

FIGURA 4 – OS DOIS LAVRADORES (PINTURA DE VAN GOGH  
D’APRÈS – OU A PARTIR – DE MILLET)



Vale sinalizar ainda que Van Gogh *traduz* (tradução como metáfora) o tempo todo, nas cartas para o irmão e outros correspondentes, o trabalho que está realizando de dois modos: ele descreve minuciosamente os motivos, figuras, detalhes, cores e tonalidades de suas telas, *traduzindo-os* em palavras; não satisfeito, por vezes ele faz pequenos esboços dessas telas, *traduzindo-as* numa imagem, para que seu correspondente “visualize” o trabalho; como a máquina de fotografar portátil ainda não havia sido inventada, seria custoso solicitar a um fotógrafo profissional que fizesse o registro (isso já existia, mas era caro, e além disso, como visto, ele não gostava de fotografia, por ser demasiado infiel ao modelo). O pintor holandês era, assim, um *tradutor* em tempo integral, mesmo quando não se declarava como tal.

FIGURA 5 – CARTA DE VAN GOGH A THEO (COM CROQUIS DE O QUARTO DE ARLES)



Em 13 de janeiro ele retorna ao assunto, abordando a continuidade do trabalho, tanto com os desenhos quanto com as gravuras feitas a partir de telas a óleo de Millet:

Quanto mais reflito, mais chego à conclusão de que procurar reproduzir as coisas de Millet, as quais ele não teve tempo de pintar a óleo [no caso dos desenhos], tem sua razão de ser. Trabalhar então, seja com seus desenhos, seja com suas gravuras em madeira, *não é puna e simplesmente copiar, é antes traduzir numa outra língua, a das cores, as impressões de claro escuro em preto & branco.*<sup>22</sup>

Finalmente, numa outra carta, de 1º de fevereiro de 1890, em que retoma esse tópico um tanto culposo (seus comentários são sempre para justificar essa atitude “servil” e/ou para evitar a acusação de “plágio”), ele reforça sua teoria hipermoderna da cópia.<sup>23</sup> Repete que suas cópias de Millet são uma forma de

<sup>22</sup> Ibid., p. 182, grifo nosso.

<sup>23</sup> Ibid., p. 194-195.

*tradução*, visto que está traduzindo os quadros fotografados e enviados por Theo em novas cores. Ele utiliza primeiro o verbo **TRADUZIR** e em seguida o substantivo “tradução”, grafados assim na edição das cartas pela Actes Sud: o primeiro em caixa alta, o segundo entre aspas. O verbo e o substantivo se referem mais uma vez às cópias que realiza a partir das reproduções de quadros de Millet retratando a vida e o trabalho no campo.

O verbo traduzir e o substantivo tradução vêm com destaque porque Van Gogh sabe que se trata de uma metáfora, pois não está se referindo à tradução “propriamente dita” (expressão aqui já questionada), ou aquela que assim o senso comum nomeia, a interlingual. Metáfora tanto mais importante no contexto geral das cartas porque sua cunhada, a mulher de Theo, Johana van Gogh-Bonger, a Jo, é proficiente em inglês e fará, após sua morte, as primeiras traduções de sua vasta correspondência do holandês para esse idioma. Van Gogh também desde muito cedo foi um tradutor improvisado, na medida em que dominava com menor ou maior habilidade três línguas além da sua: o inglês (morou na Inglaterra e chegou a escrever cartas nesse idioma, bem como lia os livros no original, inclusive Shakespeare durante sua internação no sanatório) e o alemão, por ser uma língua aparentada ao holandês. Porém, sobretudo, ele não somente falava francês, mas também um terço da gigantesca correspondência foi escrito nesse idioma – inclusive as cartas a seu irmão Theo e a sua irmã Wil, holandesa que nunca morou na França. Era, portanto, um autêntico *autotradutor*: se ainda pensava em holandês (mas é impossível saber até que ponto), a língua que escolheu para escrever no final da vida foi o francês, e o fazia com um refinamento estilístico impressionante para quem teve pouca educação formal nesse idioma. Os muitos erros gramaticais e ortográficos nem um pouco desabonam seu imenso desafio de estrangeiro: escrever numa língua que não era a sua, desenvolvendo uma reflexão altamente sofisticada sobre o pintor como *tradutor*, quer dizer, *intérprete* da realidade, da literatura (era também um grande leitor) e de outras obras pictóricas, copiando e transferindo-as para suas próprias telas!

Então esse tradutor linguístico (tradutor agora no sentido “próprio” do termo), Vincent van Gogh, compreende que suas cópias de outros pintores são “traduções” (tradução agora em sentido “impróprio”, isto é, figurado ou metafórico), entre aspas, ou “interpretações”, tal como um músico virtuose reinventa as peças de Beethoven a cada vez que as toca. A modernidade e a pós-modernidade do século XX e do século XXI provaram que Van Gogh estava certo em sua aposta tradutória-interpretativa. Ele realizou, na verdade, o que chamo de *estética da emulação*.

Van Gogh parece ser um teórico dos dois séculos que tivesse lido Benjamin, Borges e Derrida a um só tempo. Há nele, em inúmeras cartas, uma sofisticada reflexão sobre as técnicas de reprodução disponíveis no mercado das artes do século XIX, tal como descreve Benjamin em seu clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.<sup>24</sup> Contudo, eu diria o contrário: foram Benjamin, Borges e Derrida que *interpretaram* a obra de artistas como Van Gogh e assim puderam produzir ficções e teorias afins da arte emergente na modernidade oitocentista, plenamente realizada na novecentista. São eles, o escritor argentino e os dois pensadores europeus, os verdadeiros “emuladores” de Van Gogh, Kafka, dadaístas, surrealistas & cia. O caso de Van Gogh é tanto mais radical porque sua primeira profissão foi de negociante de quadros e reproduções, ou seja, *marchand*, na loja Goupil & Cia., em Haia, depois em Londres e em Paris, pertencente a seu parente homônimo, o tio Cent (apelido como redução do prenome Vincent).

A expressão “estética da emulação” aparece em todos os meus livros de ficção publicados até aqui (mas não nos ensaios) e diz respeito ao fato de um artista tomar outro como modelo, numa atitude em princípio reverente.<sup>25</sup> Porém, desde os românticos, é impossível pensar a emulação (categoria proveniente da antiguidade clássica: a *emulatio*) como mera subserviência, pois ela comporta certo grau de rivalidade e um desafio: o de ir além do modelo escolhido. O verdadeiro emulador, hoje, acrescenta “alguma coisa”, *suplementando*

<sup>24</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1.); BENJAMIN, Walter. *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Primeira e terceira redação. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. v. 1, p. 431-508.

Há ao menos duas outras traduções brasileiras desse texto: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Marijane Lisboa. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40; BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução: José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28.

<sup>25</sup> Cf. NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural: diários 2004-2007*. Rio de Janeiro: Record, 2008; NASCIMENTO, Evando. *Cantos do mundo: contos*. Rio de Janeiro: Record, 2010; NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos: contos*. São Paulo: Globo Livros/Biblioteca Azul, 2014; NASCIMENTO, Evando. *A desordem das inscrições: contracantos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. Os trabalhos visuais que realizo desde 2015, sob as rubricas de “desenhos-escritos” e de “pinturas-escritas”, se inscrevem também numa linha de tradução intersemiótica ou gramatológica. No último desses quatro livros de ficção, *A desordem das inscrições*, treze dos desenhos-escritos estão reproduzidos, dialogando intensamente com os textos da coletânea, sem que haja hierarquia entre palavra e imagem (por isso mesmo, não se trata de meras “ilustrações”).

o original, dizendo ou expondo o que ele não pôde dizer nem expor.<sup>26</sup> Assinalo que a antiga *emulatio* já comportava certo grau de rivalidade, mas a liberdade de reinvenção por parte dos escritores e artistas era muito menor do que na modernidade. Na Antiguidade, o ato de emular autores ancestrais significava tomá-los como *auctoritas*, isto é, autoridade na matéria; razão pela qual o número de escritores ou artistas a serem emulados era sempre limitado pela tradição. Na modernidade pós-romântica, a liberdade emuladora praticamente não tem limites. No século XX, os artistas elevarão o gesto à enésima potência, notadamente Pablo Picasso, com sua série de emulações de Velázquez (*Las meninas*) e de Manet (*O almoço na relva*), entre outros.<sup>27</sup>

Van Gogh chega a aludir uma razão (ou desculpa) para fazer o que faz: popularizar o trabalho do mestre Millet, tornando-o mais acessível ao público, papel que as próprias reproduções comerciais já exerciam: “é por uma admiração bastante profunda e sincera por Millet que [essas cópias] foram feitas. Embora um dia possam ser então criticadas ou desprezadas como cópias, não será menos verdadeiro que isso tem sua razão de ser no fato de procurar tornar mais acessível ao grande público ordinário o trabalho de Millet”.<sup>28</sup>

Nesse sentido, a aposta emuladora, consciente ou inconsciente, de Van Gogh funcionou: atualmente suas telas *d’après* Millet (depois de, a partir de, segundo) são muito mais conhecidas e admiradas no mundo inteiro do que aquelas do próprio pintor romântico. Como um “perigoso suplemento” (mais uma vez, Derrida), a cópia substituiu o modelo na admiração do público, o intérprete expropriou a partitura original da pintura alheia, introduzindo sua própria paleta tonal. Quantos textos da antiguidade não chegaram até nós apenas por meio de *traduções* e de *interpretações tradutórias*? Quantas esculturas originais gregas em bronze nos foram legadas somente através das cópias romanas em mármore, tal como se vê no Louvre em diversos outros museus? A sobrevivência, a sobrevida e mesmo a supervivência (*Überleben*, segundo Benjamin) do original dependem das cópias e de suas

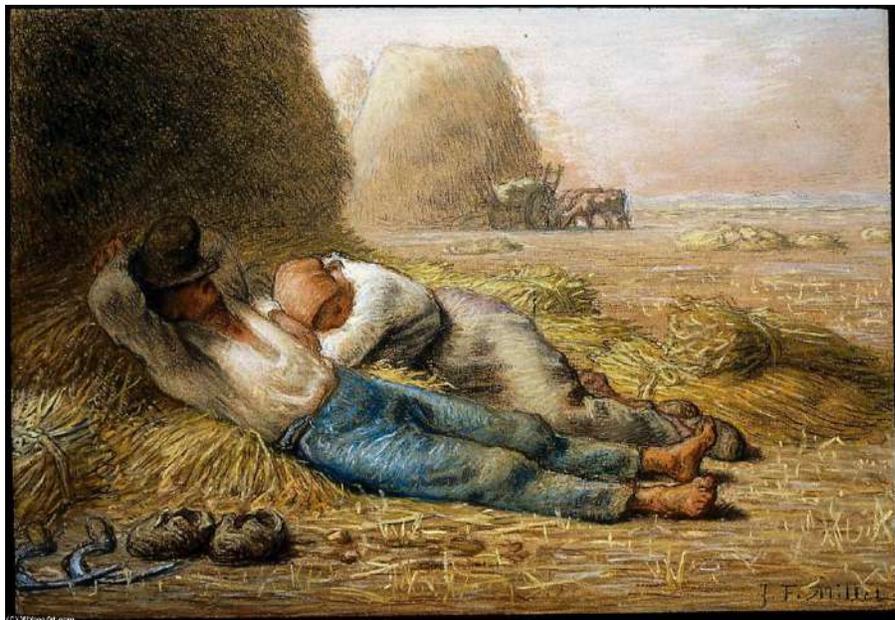
<sup>26</sup> Tendo como referência sobretudo o pensamento de René Girard, João Cezar de Castro Rocha tem desenvolvido o que chama de “poética da emulação”. Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

<sup>27</sup> Esse foi o tema de uma exposição realizada em Paris, no Grand Palais, entre 8 de outubro de 2008 e 2 de fevereiro de 2009, consignada no catálogo. Cf. BALDASSARI, Anne; BERNADAC, Marie-Laure (Org.). *Picasso et les maîtres*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2008.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 182.

muitas traduções-interpretações, isto é, de suas múltiplas metamorfoses,<sup>29</sup> com o risco de se apagar em definitivo a Origem e de se substituir o original por sua cópia mais ou menos perfeita, mais ou menos inexata.

FIGURA 6 – O REPOUSO DO CAMPONÊS, OU A SESTA, DE MILLET



<sup>29</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução: Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngüe*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. v. 1, p. 187-215 [*Die Aufgabe des Übersetzers*]. In: TIEDEMANN, Rolf. Schweppenhäuser, Hermann (Ed.). *Gesammelte Schriften: Kleine Prosa – Baudelaire Übertragungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. v. 4, p. 7-21.]; BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução: Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado*, Rio de Janeiro, série A tarefa de traduzir, 1992. v. 1, p. i-xxii; BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres*. Tradução: Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000. t. 1, p. 244-262.

FIGURA 7 – O REPOUSO DO CAMPONÊS, OU A SESTA, DE VAN GOGH (D’APRÈS MILLET)



Muito antes dessas cópias de seus mestres admirados, Van Gogh já recorrera em carta à metáfora da tradução. Em 1882, morando em Haia, ele começava a pintar, juntando essa outra difícil arte à do desenho, que já então dominava, depois de muito esforço. Queixa-se a Theo que seus pais jamais compreenderão sua pintura, pois para eles pintar é somente uma questão de representar a realidade tal como é vista. Ora, o que está em jogo para o novíssimo pintor é “traduzir a poesia”<sup>30</sup> que se encontra na bela figura de um lavrador, nos sulcos do campo lavrado, em um pouco de areia, de mar e de céu. Ou seja, arte é reinvenção da realidade, não sua simples imitação. O modelo real não deve ser meramente reproduzido, mas transposto e metamorfoseado, quer dizer, *traduzido* em linguagem pictórica e singular.

Muitos anos mais tarde, vivendo em Arles, sul da França, ele recorre à metáfora da *metamorfose*, numa carta a sua irmã preferida, Willemien, a Wil.

<sup>30</sup> VAN GOGH, Vincent. *Les lettres: édition critique complète illustrée*. Arles: Actes Sud; Amsterdam: Van Gogh Museum; Haia: Huygens Institute, 2009. v. 2, p. 143.

O contexto é de luto, pois soubera da morte de Anton Mauve, um grande pintor da Escola de Haia, que o iniciara brevemente na arte pictórica. A perda o deixa perplexo, levando-o a especular sobre o destino dos humanos em geral e dos pintores em particular. Para isso, recorre a uma analogia: uma lagarta que come folhas, quando se metamorfoseia num casulo, não deve pensar logo no futuro, quando se tornará borboleta, pois corre o risco de se expor prematuramente e ser esmagada como inseto nocivo por um jardineiro ou quaisquer outras pessoas interessadas “nas verduras e nos legumes”. Daí surge um paralelo: nós humanos não somos capazes de julgar a respeito de nosso futuro, correndo o mesmo risco das lagartas, se especulamos a esse respeito. Sendo assim: “Pela mesma razão que a lagarta deve comer raízes [sem se expor ao perigo] para assegurar seu desenvolvimento ulterior,/ estimo que um pintor deve fazer quadros”,<sup>31</sup> quer dizer, “alimentar-se” deles, em vez de se aventurar a respeito do que virá depois.

Eis um artista altamente dedicado à tradução da realidade como metáfora e à pintura como metamorfose. E isso vale para sua relação com a arte, tanto quanto para sua relação com a vida: sem tradução e sem metamorfose, nada de pintura ou de existência realizadas adequadamente. Tudo é uma questão de talento artístico e existencial.

A tradução intersemiótica ou intersemiológica, ou ainda “gramatológica”, teorizada e praticada por Van Gogh serve de modelo geral para a impossível e necessária tarefa (ou renúncia: *Aufgabe*) do tradutor. A verdadeira tradução emula, desafia, rivaliza com o original. No momento em que parece servi-lo, o trai profundamente, transportando-o e metamorfoseando-o num outro plano intra ou interlinguístico e intersemiótico. Claro está que, para fins comerciais, a maior parte das traduções apenas busca servir ao original, sem suplementá-lo, ou fazendo isso minimamente. Todavia, seria ignorar o poder das línguas e de seus próprios contextos imaginar que a tradução servil nunca seja capaz de trair inventivamente seu original, dando-lhe uma grande sobrevida, mas também deslocando-o, num só gesto. Isso é tão mais decisivo porque a verdadeira vida e sobrevivência do original e de suas traduções depende em ampla medida de sua recepção. E, quando entra em jogo o público (leigo ou especializado), o êxito nunca está de antemão garantido. Há sempre que se

<sup>31</sup> VAN GOGH, Vincent. *Les lettres: édition critique complète illustrée*. Arles: Actres Sud; Amsterdam: Van Gogh Museum; Haia: Huygens Institute, 2009. v. 4, p. 15.

contar com os lances do acaso e acreditar que o destino trama a favor do autor ou do artista e de seu *tradutor*.<sup>32</sup>

Rio de Janeiro, setembro de 2019/fevereiro de 2023.

<sup>32</sup> Desde a realização do evento na Biblioteca Nacional em 2019, publiquei o romance *Diários de Vincent: impressões do estrangeiro* (São Paulo: Circuito, 2021), no qual essas questões de tradução, metáfora, metamorfose e emulação comparecem sob forma de ficção. Quando do lançamento do livro, dei uma entrevista a Dirce Waltrick do Amarante, publicada em 29 de junho de 2021 na revista *Cult*, a qual pode ser lida no site da editora: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-pulsao-estrangeiro-de-van-gogh>.