



Alexsandro Pizziolo Ribeiro Junior

**Antologizando a Coreia: Agentes e paratextos na
construção da literatura coreana no Brasil (1985-2022)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da
Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em
Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Orientadora: Teresa Dias Carneiro

Coorientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro
Fevereiro 2024



Alexsandro Pizziolo Ribeiro Junior

**Antologizando a Coreia: Agentes e paratextos na
construção da literatura coreana no Brasil (1985-2022)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Teresa Dias Carneiro

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Marcia do Amaral Peixoto Martins

Coorientadora

Pesquisadora Autônoma

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Departamento de Letras – PUC-Rio

Marta Pragana Dantas

UFPB

Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Alexsandro Pizziolo Ribeiro Junior

Licenciado em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Trabalha como tradutor e revisor de textos no par Inglês-Português. Realiza pesquisa acerca da literatura coreana traduzida no Brasil, investigando a circulação de obras, seus paratextos e agentes da tradução e reescrita. É Pesquisador Associado do Centro de Estudos Avançados da Universidade Federal de Pernambuco (CEA | UFPE), atuando como membro das Curadorias de Literatura Asiática e de Estudos Coreanos da Coordenadoria de Estudos Asiáticos (CEÁSIA).

Ficha Catalográfica

Ribeiro Junior, Alexsandro Pizziolo

Antologizando a Coreia : agentes e paratextos na construção da literatura coreana no Brasil (1985-2022) / Alexsandro Pizziolo Ribeiro Junior ; orientadora: Teresa Dias Carneiro ; coorientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. – 2024.

282 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura coreana. 3. Estudos da tradução. 4. Antologias. 5. Paratexto. 6. Agentividade. 7. Sociologia da tradução. I. Carneiro, Teresa Dias. II. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 400

Para Angélica e Ribamar,
que me ensinaram a almejar futuros inacreditáveis.

Agradecimentos

Agradeço às minhas orientadoras, professoras Teresa Dias Carneiro e Marcia Martins, que, em perfeita simbiose, me acompanharam em cada passo da construção desta dissertação. Agradeço pelas correções, pelos conselhos, pelas miniaulas em cada comentário durante o processo de revisão dos capítulos, mas agradeço, acima de tudo, pelo tratamento humano que sempre me foi dispendido durante esses anos de mestrado. Sou um aluno e um professor melhor porque aprendi com vocês.

Aos professores Leonardo Bérenger Alves Carneiro e Marta Pragana Dantas, por aceitarem, prontamente, a fazerem parte da Comissão Examinadora desta dissertação. Agradeço também à professora Ji Yun Kim por ter aceitado integrá-la como membro suplente.

À CAPES, pela concessão das bolsas PROSUC e PROEX durante os primeiros treze meses desta pesquisa, e à FAPERJ, pela bolsa Mestrado Nota 10, que financiou os últimos nove meses desta dissertação.

À PUC-Rio, pela excelente estrutura oferecida ao longo desses dois anos. Agradeço a todos os docentes, discentes e técnicos-administrativos do PPGEL que somaram à minha trajetória como mestrando. Aprendi e sigo aprendendo com todos vocês.

Aos colegas do PPGEL Larissa Rumiantzeff, Rafael da Mata, Larissa Lins, Carolina Coelho, Raquel Masil, Natália Klusmann, Marta Latermaher, Ruan Diniz e Ashley Polonea, pela parceria ao longo desses anos de mestrado. Sem vocês, a jornada teria sido muito diferente.

A todos os membros das curadorias de Literatura Asiática e de Estudos Coreanos da Coordenadoria de Estudos de Ásia, do Centro de Estudos Avançados da UFPE, nas quais, como pesquisador associado, pude desenvolver atividades que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos os parceiros que os Estudos Coreanos e a literatura coreana me apresentaram ao longo dessa trajetória, em especial Suéllen Gentil, Maria Gabriela Pedrosa, Vitória Doretto, Clara Moraes, Simone Martins e Murilo Machado. Obrigado pela amizade, por cada bibliografia sugerida, pelos artigos escritos em parceria e pelas conversas via WhatsApp e Google Meet.

Aos professores Luís Carlos Girão, Yun Jung Im Park e Ji Yun Kim pelas atividades desenvolvidas no Curso de Língua e Literatura Coreana da USP, em especial os cursos de extensão, o Clube de Literatura Coreana e os Simpósios de Literatura Coreana, que permitiram me aprofundar ainda mais nos meus interesses de pesquisa, além de poder me familiarizar com os trabalhos desenvolvidos no Brasil e no mundo.

À professora Marcia Namekata por sua disciplina Representações Míticas na Literatura Japonesa, cursada no Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP.

Às minhas amigas Tayssa, Tamires e Vanessa, que me apoiam, torcem por mim e acompanharam de perto cada momento vivido ao longo do mestrado.

Aos meus pais, Alexsandro e Roberta, por serem exemplo e por sempre colocarem a minha educação em primeiro lugar. O meu hoje é fruto da base construída por vocês.

Aos meus irmãos Nathalia, Victor, Eduardo, Alexia, Jean e Alicia. Todas as minhas conquistas são suas, tudo que almejo é visando o melhor para vocês.

Finalmente, a todos aqueles que contribuíram e contribuem para a publicação de literatura coreana no Brasil. Autores, tradutores, editores, revisores, prefaciadores e capistas. Sem o seu trabalho, esta pesquisa não seria possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Ribeiro Junior, Alexsandro Pizziolo; Carneiro, Teresa Dias; Martins, Marcia A. P. **Antologizando a Coreia: Agentes e paratextos na construção da literatura coreana no Brasil (1985-2022)**. Rio de Janeiro, 2024, 282p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação de mestrado investiga um *corpus* de dez antologias de literatura coreana traduzida, publicado no Brasil entre 1985 e 2022. Foi observada a prática de antologização da literatura coreana traduzida no Brasil, com intuito de verificar a criação de imagens resultantes dos critérios de seleção, tradução e apresentação dessa literatura com base na análise de seus paratextos, evidenciando-se a atuação dos agentes de reescrita. A fundamentação teórica utilizada é oriunda dos Estudos da Tradução, especialmente os campos dos Estudos Descritivos da Tradução (DTS) e da Sociologia da Tradução, e da Teoria do Paratexto. Verificou-se, com base no *corpus*, que o ato de antologizar divide-se em três atitudes: (1) construir, na qual estão em evidência os critérios de seleção dos textos e o contexto de publicação das obras; (2) desenhar, em que é verificado como o paratexto visual comunica visualmente os projetos editorial e tradutório das antologias; e (3) enquadrar, na qual, por meio dos prefácios, foram identificadas as estratégias de produção de discursos acerca da literatura coreana. No exame dos prefácios, os agentes destacados foram os tradutores, colaboradores e autoridades da cultura de chegada, que assumem, a partir de seu lugar de produção de discurso, um papel fundamental na inserção da literatura coreana no Brasil. Nas décadas de 1980 a 2000, observou-se uma contribuição central dos agentes na publicação dessa literatura, por meio das antologias dedicadas a diferentes autores e correntes literárias. Da década de 2010 em diante, as antologias alinharam-se às tendências editoriais atuais em diálogo com a crescente apreciação de produtos culturais coreanos no Brasil.

Palavras-chave

Literatura coreana; Estudos da Tradução; antologias; paratexto; agentividade; Sociologia da Tradução.

Abstract

Ribeiro Junior, Alessandro Pizziolo; Carneiro, Teresa Dias; Martins, Marcia A. P. **Anthologizing Korea: Agents and paratexts in the construction of Korean literature in Brazil (1985-2022)**. Rio de Janeiro, 2024, 282p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This Master's thesis proposes the investigation of a *corpus* of ten anthologies of translated Korean literature published in Brazil between 1985 and 2022. The practice of anthologizing Korean literature translated in Brazil was observed in order to verify the creation of images resulting from the criteria for selecting, translating and presenting this literature, based on an analysis of its paratexts, highlighting the actions of the agents of rewriting. The theoretical basis used comes from Translation Studies, especially the fields of Descriptive Translation Studies (DTS) and the Sociology of Translation, and from Paratext Theory. Based on the *corpus*, it was verified that the act of anthologizing is divided into three attitudes: (1) constructing, in which the criteria for selecting the texts and the context in which the works were published are underlined; (2) designing, in which it is verified how the visual paratext communicates the editorial and translation projects of the anthologies; and (3) framing, in which, through the prefaces, the strategies for producing discourses about Korean literature were identified. In examining the prefaces, the agents highlighted were translators, collaborators and authorities from the target culture, who assume, from their place of discourse production, a fundamental role in the insertion of Korean literature in Brazil. From the 1980s to the 2000s, agents made a central contribution to the publication of this literature through anthologies dedicated to different authors and literary currents. From the 2010s onwards, the anthologies have aligned with current publishing trends in parallel with the growing appreciation of Korean cultural products in Brazil.

Keywords

Korean literature; Translation Studies; anthologies; paratext; agency; Translation Sociology.

Sumário

1. Introdução	14
2. Fundamentação teórica	22
2.1. A teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar	22
2.2. Os Estudos Descritivos da Tradução (DTS)	27
2.3. Os conceitos de reescrita e patronagem de André Lefevere	33
2.3.1. A respeito da antologização	38
2.4. A Sociologia da Tradução	45
2.4.1. Extrapolando as fronteiras do texto: encontros e desencontros entre as abordagens descritivista e sociológica	45
2.4.2. A corrente bourdieusiana e a proposta de Andrew Chesterman: a respeito de uma conciliação	48
2.4.2.1. A corrente bourdieusiana	48
2.4.2.2. A contribuição de Andrew Chesterman	53
2.4.2.3. Proposta para uma conciliação de visões diferentes	56
2.4.3. Agentividade: uma questão de tradução	59
2.5. A teoria dos paratextos	64
2.5.1. O paratexto segundo Gérard Genette	64
2.5.2. Por uma teoria do paratexto do livro traduzido	69
2.5.3. O paratexto como instância de investigação sociológica	73
3. A literatura coreana no Brasil: considerações sobre a formação do <i>corpus</i> e a metodologia empregada	79
4. Antologizando a Coreia	92
4.1. Construindo a Coreia: seleção de textos e autores	93
4.1.1. <i>Contos coreanos</i>	94
4.1.2. <i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia</i>	97
4.1.3. <i>Sijô: poesiacanto coreana clássica</i>	101
4.1.4. <i>Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng</i>	104

4.1.5. <i>Contos contemporâneos coreanos</i>	107
4.1.6. <i>Contos da tartaruga dourada</i>	110
4.1.7. <i>Os cinco bandidos</i>	112
4.1.8. <i>Chiclete</i>	113
4.1.9. <i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas</i>	115
4.1.10. <i>Castella</i>	117
4.2. Desenhando a Coreia: capas, ilustrações e cores	120
4.3. Enquadrando a Coreia: um estudo prefacial	136
4.3.1. Prefácios de tradutores	139
4.3.1.1. Os prefácios de Lua Bueno Cyríaco e Nick Farewell	141
4.3.1.2. Os prefácios de Yun Jung Im	150
4.3.1.2.1. O prefácio de <i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia</i>	151
4.3.1.2.2. O prefácio de <i>Sijô: poesiacanto coreana clássica</i>	154
4.3.1.2.3. Os prefácios de <i>Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sáng</i>	157
4.3.1.2.4. O prefácio de <i>Contos contemporâneos coreanos</i>	168
4.3.1.2.5. Os prefácios de <i>Contos da tartaruga dourada</i>	172
4.3.2. Prefácios de colaboradores	179
4.3.3. Prefácios de autoridades	187
5. Considerações finais	211
Referências	220
Anexo A - Quadros de dados paratextuais das antologias de literatura coreana publicadas no Brasil entre 1985 e 2022	227
Anexo B - Quadro com trechos dos prefácios das antologias de literatura coreana publicadas no Brasil entre 1985 e 2022	231

Lista de Figuras

Figura 1 - Representação gráfica da Teoria dos Polissistemas	25
Figura 2 - Mapa conceitual dos Estudos da Tradução	27
Figura 3 - Linha do tempo de publicações de antologias de literatura coreana no Brasil (1985-2022)	119
Figura 4 - Capa de <i>Os cinco bandidos</i>	122
Figura 5 - Capa de <i>Contos contemporâneos coreanos</i>	123
Figura 6 - Capa da edição brasileira de <i>Chiclete</i>	124
Figura 7 - Capa da edição coreana de <i>Chiclete</i>	125
Figura 8 - Capa da edição mexicana de <i>Chiclete</i>	125
Figura 9 - Capa de <i>Contos coreanos</i>	126
Figura 10 - Capa de <i>Contos da tartaruga dourada</i>	127
Figura 11 - Capa de <i>Contos fantásticos coreanos</i>	128
Figura 12 - Capa de <i>Sijô</i>	129
Figura 13 - Capa de <i>O pássaro que comeu o sol</i>	130
Figura 14 - Bandeira da Coreia do Sul	130
Figura 15 - Capa de <i>Olho-de-corvo</i>	131
Figura 16 - Capa da edição brasileira de <i>Castella</i>	132
Figura 17 - Capa da edição coreana de <i>Castella</i>	134
Figura 18 - Capa da edição japonesa de <i>Castella</i>	134
Figura 19 - Capa da edição argentina de <i>Castella</i>	134
Figura 20 - Nuvem de palavras dos termos de maior recorrência nos prefácios	138

Lista de Quadros

Quadro 1 - Literatura coreana traduzida publicada no Brasil entre 1985 e 2023	82
Quadro 2 - Antologias de literatura coreana traduzida publicadas no Brasil	87
Quadro 3 - Prefácios de tradutores	140
Quadro 4 - Prefácios de colaboradores	179
Quadro 5 - Prefácios de autoridades	188

*Todos nós queremos ser algo
Eu para você, você para mim
Queremos ser
um inesquecível
significado*

Kim Chun-su, *A Flor*
(em tradução de Yun Jung Im)

1 Introdução

O célebre poema “Azaleias”, de Kim So-wór (1902-34), “evoca a flor que desabrocha por toda a paisagem coreana no despertar da primavera”¹ (TAIZÉ, 2005, p. 12). Composto durante a adolescência do poeta e publicado na década de 1920, em plena ocupação japonesa do território coreano, o poema exprime em poucas palavras o sentimento que predominava em meio à população na época (TAIZÉ, 2005, p. 13). “Azaleias” chegou em terras brasileiras na década de 1990, exatamente em 1993, com a publicação do volume *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia* (Arte Pau-Brasil) que, além de incluir outros poemas do autor, também congrega a poesia de cerca de quarenta autores coreanos. No que diz respeito às flores, além das azaleias de Kim So-wór, a antologia presenteia os leitores com a orquídea de Yi Byóng-gul, o crisântemo de Só Jóng-Ju, o narciso de Ham Yun-su, as flores de pêssigo silvestre de Bak Mog-wór, entre outras dádivas da flora coreana.

Uma das acepções da palavra *antologia* ainda aceita no português remete à origem do termo no grego antigo: “coleção de flores escolhidas” (ANTOLOGIA, 2024). Outra definição corrente do termo informa que antologia é uma “coleção de textos em prosa e/ou em verso, geralmente de autores consagrados, organizados segundo tema, época, autoria etc.” (ANTOLOGIA, 2024). Na Grécia Antiga, o termo *anthología* também era utilizado para se referir ao ato de reunir e copiar trechos de textos diversos, ou seja, desde a sua origem, a palavra acumula estes dois sentidos: reunir flores e reunir textos. Mas será esta seleção arbitrária? Colhem-se as flores mais bonitas para formar um buquê, mas sob o juízo de quem? Reúnem-se os contos de um ilustre autor, mas com qual objetivo? O dicionário já dá a pista de que os textos podem ser organizados “segundo tema, época, autoria etc.”, logo, é possível concluir que há um critério em jogo, ou uma série deles.

¹ No texto de partida, em inglês: “[...] evokes the flower that blooms all over the Korean landscape in the early spring”. (Quando não houver menção ao nome do tradutor, as traduções serão de minha autoria.)

O ato de reunir em antologia uma literatura traduzida como a coreana² assemelha-se ao ato de reunir espécimes de um ecossistema a que se tem acesso limitado. De tempos em tempos são trazidas novas flores que perduram em meio à dificuldade num ambiente por vezes hostil. Exemplares mais robustos, que se adequam melhor ao clima do ecossistema receptor, acabam fazendo com que aqueles espécimes caiam no esquecimento. No entanto, ao prestar atenção, é possível perceber que existem flores raríssimas que habitam o sistema demandando o devido interesse.

O presente trabalho é uma tentativa de lançar um olhar atento a produções instigantes escondidas no sistema literário brasileiro: as antologias de literatura coreana traduzida. É sabido que, nos últimos anos, a cultura oriunda da República da Coreia (popularmente conhecida como Coreia do Sul) tem se alastrado de forma ostensiva pelos quatro cantos do mundo. A música, o audiovisual, a indústria dos cosméticos, a culinária e a moda coreanos têm alcançado lugares cada vez mais altos ao redor do globo (SILVA; FARIAS, 2021), e o Brasil não fica atrás no consumo desses produtos. Em menor escala, mas não menos impactante, a literatura produzida na península coreana tem, nas últimas décadas, colecionado feitos inéditos que abrangem desde a produção de best-sellers globais à vitória em prêmios prestigiados em diversos países. Nos últimos anos, o volume de literatura coreana traduzida no Brasil cresceu exponencialmente, parte em função desse interesse geral – explorado pelas editoras de grande e médio porte –, mas também pelo trabalho continuado de agentes que atuam há décadas na promoção dessa literatura e que vêm se beneficiando dessa conjuntura para a realização de projetos diversos. Trata-se ainda de uma literatura em ascensão no Brasil, com um histórico irregular de publicações e carente de um público leitor consolidado. No entanto, algumas obras publicadas sinalizam a tentativa de estabelecimento de um cânone literário coreano plural, a partir das diversas antologias organizadas ao longo de décadas.

² A opção por me referir à literatura como *coreana* e não *sul-coreana* como é comum no meio editorial e em alguns trabalhos acadêmicos advém de alguns fatores: (1) os nomes oficiais dos países que ocupam a península coreana são República da Coreia e República Popular Democrática da Coreia, a referência ao “norte” e ao “sul” são mais utilizadas no Ocidente; (2) no *corpus* da pesquisa há uma série de textos escritos por autores oriundos da região norte da península coreana; (3) algumas das antologias são compostas por textos clássicos, de uma época que precede à divisão do território; (4) a literatura coreana contemporânea, seja composta no norte ou no sul, é herdeira de uma tradição milenar que entende que toda literatura produzida na península é *coreana*.

Minha intenção é contemplar as iniciativas de tradução e publicação de literatura coreana que, em grande parte, não estão associadas ao contexto atual de massificação da cultura sul-coreana. O *corpus* selecionado para integrar esta pesquisa abrange dez antologias de literatura coreana publicadas no Brasil ao largo de quatro décadas, entre os anos de 1985 e 2022. Em 1985, se dá a publicação do primeiro exemplar de literatura coreana no país, com a parceria entre a Edições GRD e a RioArte na publicação de *Contos coreanos*, com tradução de Luís Palmery. Já em 2022, acontece o lançamento da antologia mais recente, que reúne contos do escritor sul-coreano Park Min-Gyu, traduzidos pelo autor coreano, radicado no Brasil, Nick Farewell. No período de 37 anos foram lançadas exatamente dez antologias, que reúnem contos e poemas escritos por dezenas de autores coreanos que se distinguem em poética, gênero, posicionamento político, vanguarda literária etc. Esse *corpus* rico em potencial de investigação tem habitado as prateleiras de livrarias e sebos brasileiros há décadas, e pouco se falou sobre ele.

Nesta dissertação, resgato cada um desses exemplares, a fim de refletir a respeito de que imagem, ideia ou conceito de literatura coreana tem emergido no Brasil a partir desses conjuntos de textos. Voltarei minha atenção, portanto, às antologias da perspectiva de sua produção, evidenciando os agentes implicados e os contextos em que foram produzidas. Por se tratar de textos selecionados, grande parte das antologias está acompanhada de paratextos que versam a respeito tanto de tópicos específicos – como os critérios por trás da seleção dos textos que integram as respectivas coletâneas e as estratégias tradutórias empregadas em cada uma –, quanto de tópicos mais abrangentes – como elaborações a respeito da cultura coreana, dados biográficos dos autores e históricos sobre movimentos literários –, além de críticas e comentários diversos a respeito da literatura que dá origem a essas antologias.

A base teórica para pensar as operações em curso no processo de tradução e organização das antologias de literatura coreana são os Estudos Descritivos da Tradução (DTS), que situam o ponto de partida do debate acerca da tradução na cultura de chegada, nesse caso, a cultura brasileira. Um dos conceitos-chave, que será melhor explicado no momento oportuno, é o conceito de *reescrita* de André Lefevere (1990; 1992). A tradução, para Lefevere (1990; 1992), integra um conjunto de formas de reescrita que também têm a capacidade de criar imagens de um texto original, de um autor, de uma literatura e de uma cultura (LEFEVERE,

1990, p. 15). Dentre elas, a antologia ou o ato de *antologizar* também é citado. Neste trabalho, observo, portanto, duas operações com potencial de criação de imagens diferentes: a tradução e a antologização. Esse potencial duplo também será explorado em minha investigação, uma vez que traduzir e antologizar requerem procedimentos diferentes de manipulação³ da literatura e têm o potencial de criar imagens da literatura coreana em aspectos diferentes. A inclusão de poetas norte-coreanos e sul-coreanos numa mesma antologia informa a respeito dos critérios de seleção em curso no ato de composição de determinada antologia. Já os prefácios, seja dos tradutores, seja de autoria diversa, podem elucidar as estratégias tradutórias empregadas no texto. Ambas as operações terão a mesma importância neste trabalho, pois entendo que explorá-las pode se provar muito produtivo em minha reflexão a respeito de como a literatura coreana tem se constituído a partir das antologias investigadas. O título desta dissertação é uma referência ao décimo capítulo do livro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) de André Lefevere, intitulado “Antologizing Africa”, onde o autor discorre sobre o processo de antologização da literatura africana no mundo anglófono entre as décadas de 1960 e 1980, enfatizando o caráter de manipulação desta literatura em cada antologia e destacando principalmente o papel dos agentes por trás dessas edições. Minha intenção ao investigar as antologias de literatura coreana é semelhante.

A discussão a respeito da implicação dos agentes no processo de seleção, tradução e publicação das antologias em análise será empreendida a partir das contribuições feitas pelo que, desde a década de 1990, consolidou-se como o campo da Sociologia da Tradução, um desenvolvimento dos Estudos da Tradução preocupado em compreender o papel das dinâmicas sociais no estabelecimento da tradução enquanto atividade e produto. As preocupações das pesquisas realizadas sob essa abordagem recaem sobre as relações que estão postas entre indivíduos e instituições na produção de traduções e no estabelecimento dos tradutores enquanto categoria. Destaco especialmente os conceitos de *habitus* e agentividade, explorados por autores diversos. No capítulo 2, abordo as diferentes definições de

³ Para os Estudos Descritivos, a manipulação é uma condição do ato de reescrita. Toda reescrita manipula a literatura original para se adequar à sociedade na qual se realiza a reescrita, em certa medida, de acordo com as correntes ideológicas e poetológicas vigentes. Voltarei a esse tópico no capítulo de fundamentação teórica.

habitus apresentadas por estudiosos da Sociologia da Tradução, elaborando um esquema que concilie diferentes versões do conceito; também apresento uma reflexão acerca do conceito de agentividade e o seu potencial para a investigação do meu *corpus*.

Na pesquisa proposta, a apreciação dos papéis dos agentes será empreendida a partir da análise dos elementos paratextuais que compõem as antologias investigadas. Logo, o conceito de *paratexto*, segundo a elaboração de Gerard Genette (1987; 2009), será central à minha investigação. E, além da sua contribuição, será dada particular atenção aos desdobramentos da utilização desse conceito no âmbito dos Estudos da Tradução, já que o *corpus* deste trabalho consiste em obras de literatura traduzida.

Portanto, para a escrita desta dissertação, estabeleci como meu objetivo principal investigar o *corpus* de dez antologias de literatura coreana traduzida publicado no Brasil entre os anos de 1985 e 2022, problematizando a criação de imagens da literatura coreana expressas nos critérios de seleção, tradução e apresentação dessa literatura com base na análise dos paratextos que as constituem. A partir disso, os objetivos específicos, desdobramentos do arranjo principal da pesquisa, foram: (1) compreender o processo de antologização da literatura coreana no Brasil a partir do conceito de reescrita de Lefevere (1992) e seus desdobramentos; (2) analisar discursivamente os paratextos, em especial os prefácios de tradutores, colaboradores e autoridades, de modo a identificar a produção de discursos acerca da literatura coreana; e (3) verificar as diferentes manifestações de *habitus* e agentividade dos agentes por meio do exame dos paratextos das antologias.

Meu contato com a cultura coreana já ultrapassa uma década. No fim dos anos 2000, durante minha adolescência, desenvolvi uma quase obsessão por cinema e passei boa parte dos meus dias assistindo a clássicos hollywoodianos, descobrindo o cinema nacional autoral e sendo apresentado a cinematografias de origens diversas ao redor do globo; foi nesse momento que tive meu primeiro contato com o cinema coreano. Durante anos, os filmes de Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Lee Chang-dong e Hong Sang-soo foram meu único contato com a península coreana. Com o tempo, e sem qualquer tipo de relação com o cinema, fui apresentado ao *K-pop* – a música pop produzida na Coreia do Sul –, com seus *idols* e suas produções de videoclipes megalomaniacos, dos quais virei consumidor assíduo. O próximo

passo foram os *K-dramas*, as novelas coreanas, que atualmente batem recorde de visualização nos serviços de *streaming* (YONHAP, 2021). O último passo veio com a leitura de um livro que me apresentou não só à literatura coreana como também a uma porção significativa da história do país. Desde que li *Pachinko*, da coreano-americana Min Jin Lee, em 2020, tenho mergulhado cada vez mais fundo no universo que é a literatura coreana, descobrindo obras clássicas como *A história de Hong Gildong* (2020), de Heo Gyun, e me familiarizando com os trabalhos de autoras como Han Kang e Keum Seuk Gendry-Kim. Minha formação como historiador me proporcionou um olhar atento para a literatura da e sobre a Coreia, visto que a articulação entre história e cultura sempre foram pontos focais em minha trajetória. Foi a partir da procura por títulos coreanos, com o intuito de construir uma biblioteca pessoal, que encontrei a maioria dos títulos que integra esta pesquisa. A partir das antologias, fui apresentado a uma gama de autores e poéticas difícil de mensurar quando olho apenas para a quantidade de livros coreanos publicados no Brasil. Nesse percurso, aquilo que começou como um hobby evoluiu para o interesse central na minha atuação profissional e acadêmica.

Em 2022, ingressei no mestrado em Estudos da Linguagem na PUC-Rio com o desejo de estudar a história da publicação de literatura coreana no Brasil, e encontrei na Sociologia da Tradução e na Teoria dos Paratextos aportes teóricos que fundamentam minhas ambições acadêmicas. Essas ambições também são alimentadas pelo desejo de ser mais um a somar ao crescente número de pesquisadores dedicados a estudar literatura coreana no Brasil, fazer parte dessa rede que entende a importância de estudar uma literatura que tem galgado cada vez mais espaço na cena literária internacional e que é representativa de uma das comunidades imigrantes mais importantes no Brasil: a comunidade coreana, que teve, na década de 1960, a sua primeira onda imigratória para o território brasileiro (RODRIGUES, 2023). Estudar literatura coreana no Brasil é incluir nos debates dos Estudos Literários e dos Estudos da Tradução uma literatura que não está contemplada no cânone da literatura ocidental; é fomentar perspectivas dissonantes do fazer literário em evidência na atualidade e problematizar as formas de traduzir e apresentar uma literatura de posição não-hegemônica no sistema literário brasileiro, que possui um cânone constituído em literatura nacional e uma produção internacional que consiste no chamado cânone ocidental e nas demais literaturas chanceladas por esse cânone, salvo algumas exceções. Todo esse trabalho tem sido

feito pelos pesquisadores e pesquisadoras que se dedicam a tomar como objeto de análise autores coreanos nos mais diversos recortes teórico-metodológicos.

Como destaca Yun Jung Im Park (2019)⁴, tradutora e pesquisadora de literatura coreana no Brasil, a tradução de literatura coreana e a produção de trabalhos sobre dita literatura ainda são escassos. Em seu artigo “A literatura coreana no Brasil: quadro atual e desafios”, a autora destaca o impacto que a ausência de um número significativo de títulos coreanos traduzidos para o português tem na produção acadêmica que ela caracteriza como inexpressiva (PARK, 2019, p. 11). Segundo a autora, somente em 2017 acontece a publicação de uma dissertação que faz menção a exemplares de literatura coreana traduzida, especificamente dois títulos da coleção Tan Tan da editora Callis (PARK, 2019, p. 12). Chama a atenção também a importância dada ao romance *A vegetariana*, de Han Kang, que parece ser um ponto de interesse em comum entre muitos pesquisadores da literatura coreana no Brasil.

O interesse pela obra de Han Kang também é notado no artigo “Breve panorama da produção acadêmica brasileira sobre obras da literatura sul-coreana”, da pesquisadora Vitória Ferreira Doretto (2022), doutoranda da UFSCar, que tem ocupado periódicos diversos com suas contribuições a respeito da circulação de obras coreanas no Brasil e no mundo. No artigo em questão, Doretto (2022) faz um panorama da produção acadêmica brasileira sobre literatura coreana, dando continuidade ao que Park (2019) fez três anos antes. O cenário descrito por Doretto (2022) é um pouco mais otimista, pois, em sua pesquisa, ela resgatou trabalhos que escaparam ao radar de Park (2019) e, além disso, mostrou que num espaço curto de tempo houve mais publicações. No entanto, Doretto (2022) destaca, entre os trabalhos mapeados, uma predileção por publicações que se debrucem sobre as obras das autoras Han Kang e Suzy Lee. A produção sobre literatura coreana no Brasil ainda é, conseqüentemente, pouco variada no que diz respeito à exploração de temáticas e autorias e, como mostra o artigo em questão, nada se produziu até agora a respeito das antologias que são o objeto desta pesquisa.

⁴ Yun Jung Im Park é a forma como Yun Jung Im assina alguns de seus artigos acadêmicos, com o sobrenome de casada. A tradutora e pesquisadora será amplamente citada nesta dissertação. O artigo de 2019 é o único que leva o sobrenome Park. Os demais textos, em especial as suas traduções, serão citados como Im.

A elaboração deste trabalho, portanto, mirou em desenvolver uma investigação que espero ser relevante e de certa forma inovadora sob diversos aspectos. Primeiramente, porque se propõe a trabalhar com um *corpus* até o momento inexplorado dentro das poucas investigações sobre literatura coreana no Brasil. As dez antologias configuram um grupo verdadeiramente plural em poéticas diversas, expressando um conjunto de recortes distintos da literatura coreana. Por outro lado, a articulação da Teoria dos Paratextos, dos Estudos Descritivos da Tradução e da Sociologia da Tradução para investigar um *corpus* de uma expressão literária que ainda não obteve esse tratamento no Brasil também pode ter um caráter inovador. Os trabalhos produzidos sobre literatura coreana no Brasil privilegiam a abordagem de questões de ordem literária e tradutória. No âmbito da literatura, eles muitas vezes realizam análises textuais, em que as temáticas retratadas ou a expressão poética de determinada autoria são observadas. No que diz respeito à tradução, na maioria das vezes, é feito o cotejo entre traduções diferentes, nem sempre dando a devida atenção aos aspectos observados em minha investigação.

Para a observação dos objetivos de pesquisa expostos acima, a investigação está dividida da seguinte forma: a fundamentação teórica e como ela informa esta pesquisa será debatida no capítulo 2 desta dissertação. O capítulo 3 é uma breve exposição a respeito do percurso metodológico implementado na pesquisa, que começa com a formação do *corpus* e culmina no processo de coleta dos dados que serão analisados. O capítulo 4, o cerne desta pesquisa, é onde realizo a análise dos dados compilados e reproduzidos, na íntegra, nos Anexos A e B desta dissertação. O primeiro anexo consiste em quadros que descrevem os dados paratextuais das antologias de literatura coreana e o segundo é um quadro com trechos dos prefácios selecionados para a análise em questão. A análise pretende explicitar o processo de antologização da literatura coreana no Brasil e se divide em três momentos: (1) apresentação dos critérios subjacentes à seleção dos textos; (2) análise da construção imagética dos paratextos visuais das antologias; (3) estudo prefacial. Os principais achados e as conclusões da pesquisa serão elencados nas Considerações finais.

Feita a contextualização do tema e dos procedimentos desta pesquisa, passo ao capítulo de fundamentação teórica, para depois dar continuidade à metodologia e à análise dos dados.

2 Fundamentação teórica

2.1. A teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar

Na década de 1970, o teórico israelense Itamar Even-Zohar reacendeu nos Estudos Literários a problemática dos sistemas. Inspirado nas ideias defendidas por integrantes do Formalismo Russo como Yury Tynyanov, Roman Jakobson e Boris Eikhenbaum, o autor formulou um aparato teórico que pretendia fazer uma análise da cultura a partir de uma perspectiva sistêmica que se distanciava da abordagem estruturalista e saussuriana predominante nos Estudos Linguísticos e Literários como um todo. Ao revisitar os formalistas russos, Even-Zohar (2005)⁵ propôs o desenvolvimento de uma visão de sistema que se pretendia dinâmica, heterogênea e estratificada, o oposto do sistema estático e estável defendido pela linguística saussuriana. Em vez de conceber os fenômenos culturais como expressões de um *sistema* que se organiza a partir das relações sincrônicas e estáveis entre os seus componentes, em que as noções de função e valor dependem dessas relações, Even-Zohar apresenta a noção de *polissistema*, “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam entre si e se sobrepõem parcialmente, usando opções simultaneamente diferentes, contudo funcionando como uma totalidade estruturada, cujos membros são interdependentes”⁶ (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 3).

O polissistema, tal qual defendido por Even-Zohar (2005), é uma entidade plural, heterogênea e, acima de tudo, dinâmica. O dinamismo do polissistema precisa ser destacado, pois é um dos principais pilares que o diferenciam da formulação estruturalista de sistema. O autor coloca no centro da sua conceituação de sistema as noções de tempo, história e mudança. O polissistema, enquanto hipótese de elaboração para a compreensão dos fenômenos culturais, posiciona o eixo diacrônico em pé de igualdade com o eixo sincrônico, pois entende que ambos são igualmente históricos, uma vez que em dada sincronia estão em jogo múltiplas diacronias.

⁵ A primeira versão deste texto foi publicada na *Poetics Today* em 1979.

⁶ No texto de partida, em inglês: “a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent”.

Um sistema, portanto, comporta essas duas variantes e elas, individualmente, são um sistema em si. A partir dessas formulações, o autor conclui que, “se as noções de estruturação e sistematicidade não precisam mais ser identificadas com a de homogeneidade, um sistema socio-semiótico pode ser concebido como uma estrutura heterogênea e aberta”⁷ (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 2-3).

A Teoria dos Polissistemas, ao investigar os fenômenos culturais numa sociedade, entende que os sistemas que compõem determinado polissistema não funcionam dentro de uma lógica interna única, mantendo, desta forma, relações com outros sistemas e polissistemas, e ocupando simultaneamente posições em sistemas diferentes. Neste momento, cabe chamar atenção para a relação que Even-Zohar cria entre estabilidade e instabilidade dentro de sua elaboração teórica. O sistema, para Even-Zohar (2005), é uma entidade mutável, como foi estabelecido acima, portanto, um sistema *estável* é um sistema que está em constante estado de renovação, de mudança. Isso se dá a partir da dinâmica que é característica de todo sistema ou polissistema, que se revela na existência de um polo central e outro periférico. Segundo o autor, esses dois polos estão em tensão constante. Os componentes do sistema que ocupam uma posição de centralidade não o fazem por uma disposição inerente às suas características, mas sim pelas relações estabelecidas entre essa centralidade e a periferia do sistema, regida a partir de entidades como agentes (produtores e receptores), instituições e repertório, segundo Even-Zohar (1997a). Por outro lado, um sistema é *instável* quando os seus componentes são incapazes de se sustentar a partir dessa tensão investida para manter a ocupação do lugar central. Quando não há a constante renovação dos produtos, quando o centro não precisa mais lutar para “defender” essa posição central, o sistema ou é suplantado por outro ou se extingue. Portanto, a estabilidade aqui é oposta à estabilidade de base estruturalista, uma vez que se entende que a força motriz por trás do fenômeno cultural é justamente a capacidade de mudança, e essa mudança se expressa de maneira mais pronunciada a partir das trocas existentes entre os polissistemas, entre culturas como um todo.

⁷ No texto de partida, em inglês: “if the idea of structuredness and systemicity need no longer be identified with homogeneity, a socio-semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure”.

Um desdobramento da teoria de Even-Zohar, que é de extrema importância para este trabalho, é a noção de polissistema literário presente em Even-Zohar (1997a) e a questão da posição da literatura traduzida dentro desse polissistema apresentada em Even-Zohar (1997b)⁸, pois auxiliam a pensar o lugar da literatura coreana no sistema literário brasileiro. A literatura enquanto um polissistema, dentro dessa perspectiva, deixa de ser entendida apenas como sinônima às suas realizações textuais, abrangendo a compreensão de literatura como um sistema de relações, segundo Even-Zohar (1997a). As traduções, mais especificamente, deixam de ser reproduções de textos escritos em outra língua, produzidas no vácuo, e passam a depreender um contexto e a desempenhar uma função no polissistema literário da cultura de chegada. Em seus escritos, Even-Zohar (1997b) apresentou aos Estudos Literários a importância de se estudar tradução como uma realização textual de méritos próprios, que funciona a partir de lógicas do polissistema cultural que a recebe. As traduções são, desse modo, produtos do polissistema de chegada, e a sua produção está submetida às tensões concernentes a esse polissistema. Contrariando o que se acreditava até então, Even-Zohar (1997b, p. 46) afirma que os textos traduzidos e a forma como são traduzidos derivam de critérios estabelecidos na cultura de chegada e não na cultura de partida. Na Figura 1, sugiro, baseando-me no esquema proposto por Carolina Alfaro de Carvalho (2005), uma possível representação gráfica do polissistema literário, em que fica evidenciado o caráter de interseção que esse polissistema possui com outros polissistemas e o lugar do sistema de literatura traduzida dentro do polissistema maior, em contato com outros sistemas nele contidos.

⁸ A primeira versão deste texto foi publicada em 1978 no livro *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, organizado por James S. Holmes, José Lambert e Raymond van den Broeck. Para a elaboração desta dissertação, a versão revisada de 1997 foi consultada.

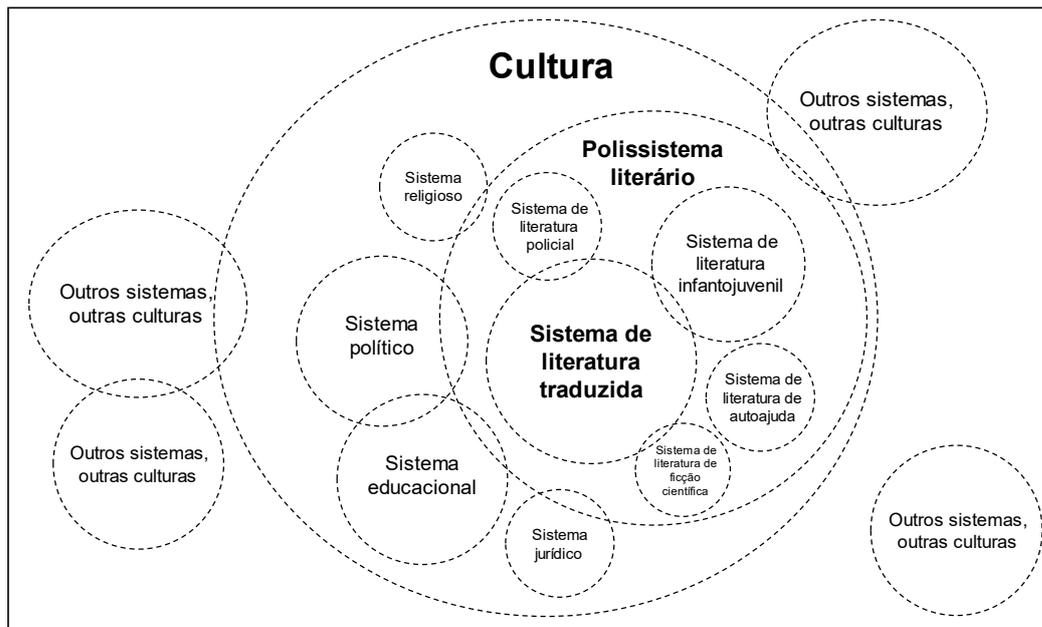


Figura 1 - Representação gráfica da Teoria dos Polissistemas. Fonte: Elaboração do autor, 2024.

A literatura traduzida consiste, portanto, num sistema que está contido no polissistema literário de uma cultura. Dentro do sistema de literatura traduzida, é possível considerar as literaturas nacionais traduzidas subsistemas desse sistema maior. Logo, as literaturas coreana, japonesa, russa, francesa e turca, por exemplo, ocupam posições diferentes dentro desse sistema. O polissistema literário funciona sob a lógica apresentada acima a partir de Even-Zohar (1997b; 2005). Modelos e produtos (normas e textos, por exemplo) disputam o posicionamento privilegiado no polissistema a partir da sua capacidade de inovação para a manutenção do seu status dentro dessa dinâmica. A partir disso, Even-Zohar sugere o que se entende por canonicidade, uma consequência das dinâmicas de poder vigentes no processo de estabelecimento do cânone literário, operação realizada pelos grupos dominantes (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 6-7). Desse modo, as noções de “canonizado” e “não-canonizado” estão em oposição a “canônico” e “não-canônico”, pois está posto em evidência o caráter operacional, em detrimento de uma suposta noção de inerência aos cânones literários. As posições que determinado componente do sistema literário ocupa não estão dadas previamente; elas funcionam dentro da lógica do sistema, das relações estabelecidas entre determinado produto e outros fatores. Tomando a literatura traduzida como exemplo, a partir do que sugere o modelo de Even-Zohar (2005), ela pode desempenhar um papel *inovador* quando provoca mudanças, ou *conservador*, quando se atém às normas dominantes, e ocupar uma

posição central ou periférica. Ela ocupa uma posição central quando participa ativamente da formação do núcleo do seu respectivo polissistema. Nesses casos, a literatura traduzida integra o conjunto de forças inovadoras, podendo ser identificada com grandes acontecimentos na história literária à medida que estes ocorrem. Nesse sentido, uma distinção nítida entre obras “originais” e “traduzidas” pode ser difícil de ser identificada, uma vez que, frequentemente, são os autores consagrados (ou autores de vanguarda prestes a se consagrar) que produzem as traduções mais apreciadas ou “visíveis”.

A partir de algumas categorias-chave, Even-Zohar (1997b) sugere um desenho da dinâmica do sistema literário:

[...] um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para que o “produto” (um “texto”, por exemplo) seja gerado, um REPERTÓRIO comum deve existir, cuja usabilidade é determinada por alguma INSTITUIÇÃO. Um MERCADO deve existir onde tal bem possa ser transmitido. Nenhum dos fatores enumerados pode ter a sua função descrita isoladamente, e os tipos de relação que podem ser identificados percorrem todos os eixos possíveis do esquema.⁹ (EVEN-ZOHAR, 1997, p. 34)

São as relações estabelecidas entre categorias como “consumidor”, “produtor”, “produto”, “repertório”, “instituição” e “mercado” que podem explicar o que é o literário a partir de uma abordagem sistêmica. Todas essas categorias estabelecem relações entre si em maior ou menor grau; elas não existem numa lógica binária em que seu valor é determinado em função de sua oposição a outra categoria. Para compreender a função que determinado elemento ou sistema desempenha dentro de um polissistema, é preciso estudar caso a caso. Há uma compreensão de que cada contexto gera uma configuração diferente em seu polissistema, pois, lembrando, os eixos diacrônico e sincrônico estão em ação simultaneamente. É a partir desse direcionamento que Gideon Toury (2012) formula um ramo dos Estudos da Tradução que destaca a importância da natureza empírica das pesquisas nesse campo. Para compreender o fenômeno tradutório em sua completude, é preciso investigar um *corpus* em sua realização concreta, a fim de entender como ele funciona no seu polissistema. Para tanto, apresento na seção

⁹ No texto de partida, em inglês: “[...] a CONSUMER may “consume” a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the “product” (such as “text”) to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme”.

seguinte a proposta dos Estudos Descritivos da Tradução, tendo o trabalho de Gideon Toury como referência inicial.

2.2. Os Estudos Descritivos da Tradução (DTS)

Os *Descriptive Translation Studies* (Estudos Descritivos da Tradução), os DTS, são uma corrente do pensamento teórico que nasceu junto com o próprio campo dos Estudos da Tradução. Inspirado na palestra de James Holmes proferida numa conferência em Copenhague em 1972 (e no artigo postumamente publicado em 1988), Gideon Toury (2012) localiza o foco de sua proposta para os Estudos da Tradução na importância do ramo descritivo do mapa de Holmes (Figura 2). Dentro daquilo que Holmes chama de estudos da tradução “puros”, há os ramos teórico e descritivo, este último dividindo-se ainda nos ramos de estudos direcionados ao produto, à função e ao processo (HOLMES, 1988). Toury (2012) dá uma atenção especial a essa tríade ao elaborar um programa que pretende não se ater somente a uma seção dos Estudos da Tradução, mas sim à disciplina como um todo.

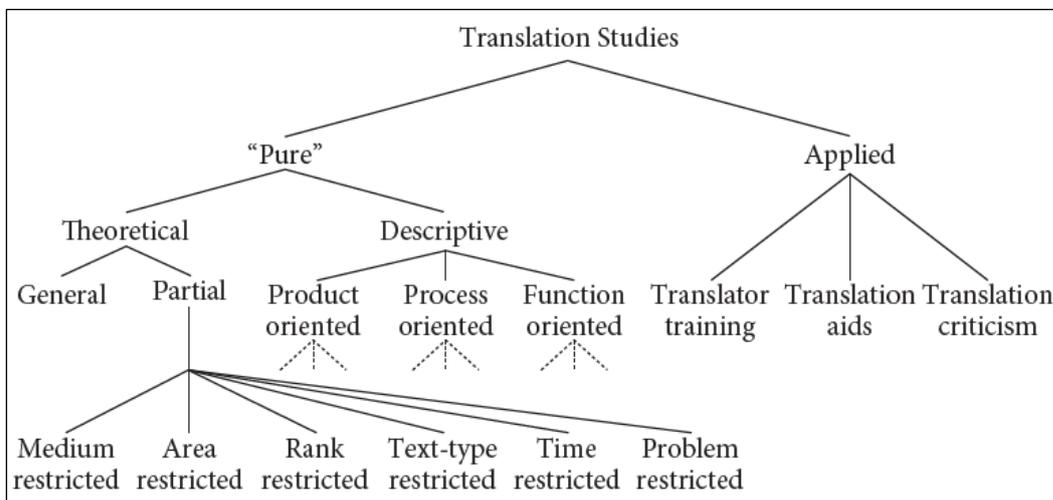


Figura 2 - Mapa conceitual dos Estudos da Tradução. Fonte: TOURY, 2012, p. 4.

Os primeiros indícios dessa “escola” remontam aos meados da década de 1970. Sob a influência da Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, estudiosos como Gideon Toury, Theo Hermans, André Lefevere, José Lambert, Raymond von den Broeck, entre outros pesquisadores, produziram ao longo de décadas uma série de estudos de cunho empírico e descritivista a respeito de

traduções, se distanciando da abordagem prescritivista vigente até o momento. Não se tratando de uma escola propriamente dita, o grupo, que durante algum tempo ficou conhecido como a Escola da Manipulação¹⁰, é mais um conjunto de pesquisadores que, inicialmente, se reunia esporadicamente em congressos de Literatura Comparada e discutia os fenômenos tradutórios sob perspectivas similares, mas com o passar do tempo organizou antologias, fundou periódicos e desde então vem influenciando gerações posteriores de pesquisadores dos Estudos da Tradução.

Toury, com a sua formulação do que são os Estudos Descritivos, e Lefevere, com os desdobramentos dos seus conceitos de *reescrita* e *patronagem*, são os que mais se destacam, principalmente no que concerne a este trabalho. Embora possuam formulações diferentes, uma concepção descritivista (em oposição a um prescritivismo que imperava na época) une o trabalho dos dois autores. De maneira geral, uma concepção descritivista pretende descrever o texto traduzido para poder entendê-lo e explicá-lo. Ou seja, examina o texto traduzido como ele se apresenta e tenta determinar os diversos fatores que podem explicar sua natureza, abstendo-se de realizar juízos de valor baseados em noções pré-concebidas a respeito da tradução. Tal concepção, no entanto, não se basta no exercício de descrição e explicação à exaustão. Ela pressupõe a elaboração de leis (ou conceitos equivalentes) que revelam as interrelações de todas as variáveis em curso na tradução, prevendo comportamentos ou manifestações concretas a partir de condições específicas.

No livro *Descriptive Translation Studies and Beyond*, publicado originalmente em 1995¹¹, Gideon Toury apresenta uma maior sistematização de sua proposta para os DTS. Toury (2012) defende o desenvolvimento de uma abordagem estritamente descritiva dentro dos Estudos da Tradução, estabelecendo uma relação entre teoria e descrição. Ao identificar a tradução como um fenômeno real, que habita o mundo da experiência e não somente o das ideias, Toury (2012) defende que as teorias que informam os estudos dessa disciplina precisam estar lastradas na

¹⁰ Essa designação foi cunhada a partir do livro *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, organizado por Theo Hermans e publicado em 1987. A antologia reúne textos dos principais estudiosos que ficaram conhecidos sob essa denominação, mas é importante frisar que nenhum deles assume esse título, justamente por entenderem que não são uma escola ou um grupo, mas sim pesquisadores com afinidades teórico-metodológicas que produziam/produzem trabalhos no âmbito dos Estudos da Tradução, que entre si também mantinham discordâncias e visões plurais.

¹¹ Para a elaboração deste trabalho, a edição revisada de 2012 foi consultada.

palpabilidade dessa experiência. Trata-se, portanto, do estabelecimento de modelos e construtos teóricos que enquadram os Estudos da Tradução como uma ciência empírica, à luz do que o próprio Holmes (1988, p. 71) previa. As ciências empíricas têm como objetivos principais “descrever fenômenos particulares no mundo da nossa experiência e estabelecer princípios gerais pelos quais eles podem ser explicados e previstos”¹² (HEMPER, 1952, p. 1 apud TOURY, 2012, p. 3). Logo, a formulação teórica apresentada pelo autor está associada à observação e análise dos fatos que envolvem a tradução e o seu contexto de produção, sob uma perspectiva descritivista, com um aparato teórico-metodológico próprio, advindo dessa atitude empírica. Toury sintetiza a sua proposta como “uma ramificação sistemática derivada de hipóteses claras, munida de uma metodologia e técnicas de pesquisa explicitadas o máximo possível e justificadas dentro dos próprios Estudos da Tradução”¹³ (TOURY, 2012, p. xiii). Na formulação de Toury (2012), os estudos empíricos produzem dados que podem contribuir para refinar ou ajustar a teoria. Quando fala na posição fundamental (*pivotal*) dos DTS na disciplina Estudos da Tradução a partir de Holmes (1988), é a essa propriedade dos estudos descritivo-explanatórios, por natureza empíricos e indutivos, que o autor se refere. Os estudos de campo e de caso acabam se provando absolutamente necessários, como explica Hermans (1985):

Trabalhos de campo e estudos de caso são, portanto, uma necessidade, uma vez que a teoria é um construto tentativo, que se sustenta ou não de acordo com o sucesso de sua aplicação. Hipoteticamente, o processo é bidirecional: os estudos de caso seguem a orientação do aparato teórico, e os resultados da pesquisa empírica em seguida confirmam ou modificam a teoria.¹⁴ (HERMANS, 1985, p. 12)

Esse esquema constitui um dos principais fundamentos dos estudos descritivos. Toury observa que nem todo estudo com base em um *corpus* deve ter o objetivo de reformular a teoria, mas as conclusões de estudos bem conduzidos necessariamente afetam as teorias subjacentes, contribuindo para comprovar ou

¹² No texto de partida, em inglês: “to describe particular phenomena in the world of our experience and to establish general principles by means of which they can be explained and predicted”.

¹³ No texto de partida, em inglês: “a systematic branch proceeding from clear assumptions and armed with a methodology and research techniques made as explicit as possible and justified within Translation Studies itself”.

¹⁴ No texto de partida, em inglês: “Practical fieldwork and case studies are therefore a necessity, since ultimately the theory remains a tentative construct which stands or falls with the success of its applications. Ideally, the process works both ways: case studies are guided by the theoretical framework, and the feedback from practical research then results in corroboration or modification of the theoretical apparatus.”

refutar hipóteses gerais e para modificá-las em determinados aspectos (TOURY, 2012, p. 8).

Um dos principais diferenciais da tradição que se inicia a partir dos DTS é a relevância exercida pelo conceito de *função*. A ideia não é inédita, e o próprio termo é utilizado de forma variada em outras abordagens teóricas, mas, a partir do que formulou Even-Zohar, o conceito ocupa um lugar privilegiado nessa proposta. Toury (2012) afirma que a tradução é um fato da cultura de chegada, portanto a sua função é estabelecida a partir dessa cultura. As atitudes dos tradutores (e demais agentes); as operações linguísticas; as relações estabelecidas entre o texto traduzido e o texto de partida; e a posição que a tradução ocupa na cultura de chegada são fenômenos interpretados a partir dos parâmetros da cultura que recebe o texto, com significados e valores que são atribuídos por essa cultura. A função, no léxico dos DTS, tem o significado de “valor” atribuído a determinado item que integra um sistema em razão do conjunto de relações estabelecido por ele. Toury (2012) esquematiza a relação entre função, produto e processo na tradução a partir do seguinte esquema: a posição/função de uma tradução num sistema *determina* sua realização apropriada (constituição textual e linguística) que *governa* as estratégias pelas quais um texto-alvo deriva do texto-fonte. Esse esquema também é intercambiável, segundo Toury, uma vez que as estratégias tradutórias que estabelecem como um texto traduzido se apresenta numa cultura também podem influenciar a sua posição nessa cultura. Há, no entanto, uma primazia pela função nessa dinâmica, pois compreende-se que toda tradução é realizada visando a ocupar um lugar sistêmico na cultura receptora, e essa percepção é que vai definir como será o produto final e as estratégias adotadas no processo tradutório para se chegar ao resultado visado.

A proposta de Toury é extensa, com muitos desdobramentos que fizeram dos DTS uma abordagem de bastante influência nos Estudos da Tradução. Um dos grandes trunfos dessa abordagem é a noção de “tradução presumida” (*assumed translation*), que expandiu de maneira considerável o escopo da disciplina, concebendo a tradução como qualquer elaboração discursiva que seja apresentada e/ou consumida como uma tradução numa cultura de chegada, o que configura mais um passo em direção à valorização da ideia de “tradução como um fato da cultura de chegada” (TOURY, 2012, p. 18) e se distancia de uma concepção de tradução – ou da elaboração da tradução como um objeto de pesquisa – que estabelece o texto-

fonte como seu principal condutor. É importante frisar, no entanto, que os DTS não descartam o texto-fonte. No percurso metodológico defendido por Toury, há o momento em que é necessário recorrer ao texto-fonte, mas ele não é mais o ponto de partida. O norte da pesquisa é estabelecido a partir da cultura receptora, pois entende-se que a tradução *funciona* nela, estabelece relações nesse sistema. No entanto, o estabelecimento de um texto como uma tradução perpassa a relação que esse texto mantém com um texto-fonte, ainda que inexistente (como é o caso das pseudotraduções¹⁵). Isso está claro nos três postulados que, segundo Toury (2012), dão conta da noção de tradução presumida, independentemente da cultura:

- (1) *postulado do texto-fonte*: todo texto apresentado como uma tradução supõe a existência de um texto prévio em outra língua que serviu como fonte (TOURY, 2012, p. 29);
- (2) *postulado da transferência*: assumida a existência de um texto-fonte, aqui está posta a noção de que eles partilham de uma série de características em comum (TOURY, 2012, p. 29-30);
- (3) *postulado da relação*: o texto traduzido possui relações tangíveis com o texto-fonte, seja a partir da função que ambos compartilham em suas culturas ou mesmo os valores que foram transferidos a partir da troca de uma cultura para outra (TOURY, 2012, p. 30-31).

A noção de tradução presumida, pode ser sintetizada a partir da seguinte proposição:

qualquer texto da cultura meta para o qual há razões para afirmar provisoriamente a existência de outro texto, em outra cultura/língua, do qual foi supostamente derivado por operações de transferência e pelo qual está agora ligado por um conjunto de relações baseado em características compartilhadas, das quais algumas podem ser consideradas – dentro da cultura em questão – necessárias e/ou suficientes.¹⁶ (TOURY, 2012, p. 31, grifo do autor)

¹⁵ Textos apresentados em determinadas culturas como traduções sem o serem de fato. Em alguns casos, o autor da obra se apresenta como tradutor da mesma atribuindo sua autoria a um autor fictício e isso se dá por motivos diversos. Dentre os principais estão a censura de determinados tópicos ou mesmo a vontade de publicar um tipo de literatura que difere daquela já publicada pelo autor em questão. Nos Estudos Descritivos, as pseudotraduções surgem como objeto de investigação tanto quanto traduções “legítimas”, pois o que está em evidência é a forma como elas se apresentam na cultura em questão.

¹⁶ No texto de partida, em inglês: “any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/language, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be regarded – within the culture in question – as necessary and/or sufficient”.

Outra elaboração importante no trabalho de Toury é a noção de *normas*, que podem ser compreendidas como:

[...] a tradução de valores ou ideias gerais compartilhados por uma comunidade – quanto ao que é certo ou errado, adequado ou inadequado – em ‘instruções’ de desempenho apropriadas a situações concretas e aplicáveis às mesmas. Essas ‘instruções’ especificam o que é prescrito e o que é proibido, assim como o que é tolerado e permitido em uma dimensão comportamental específica.¹⁷ (TOURY, 2012, p. 63)

As normas são, portanto, restrições socioculturais específicas a uma cultura, sociedade e época e, no âmbito da tradução, agem principalmente sobre como os produtos da atividade tradutória serão apresentados numa determinada cultura. Essas normas flutuam em questão de rigidez e são formadas ao longo do tempo e em uma determinada comunidade, principalmente a partir do comportamento dos agentes responsáveis pela tradução e pelo sistema que recebe essa tradução, perceptíveis por meio da análise textual ou por declarações dos agentes. Toury (2012) divide as normas em três categorias:

- (1) *norma inicial*: diz respeito à escolha dos tradutores no ato da tradução, pendendo entre uma adequação (privilegiando a reprodução das relações textuais da cultura fonte) e uma aceitabilidade (adotando as normas linguísticas e literárias da cultura meta) (TOURY, 2012, p. 79);
- (2) *normas preliminares*: dizem respeito às políticas de tradução e às questões concernentes à diretividade da tradução (TOURY, 2012, p. 82);
- (3) *normas operacionais*: dizem respeito a questões práticas do ato tradutório, dividindo-se em *normas matriciais* (segmentação do texto) e *normas linguístico-textuais* (TOURY, 2012, p. 82-83).

Embora a presente pesquisa identifique nos DTS uma importante contribuição para o seu direcionamento epistemológico, elaborações mais rígidas como o conceito de *norma* (ou mesmo a elaboração das leis da tradução, que não mencionei) fogem ao escopo deste trabalho¹⁸, pois está alinhado de maneira mais

¹⁷ No texto de partida, em inglês: “[...] the translation of general values or ideas shared by a community - as to what would count as right or wrong, adequate or inadequate - into performance ‘instructions’ appropriate for and applicable to concrete situations. These ‘instructions’ specify what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension”.

¹⁸ No entanto, o conceito de *norma* é amplamente utilizado para a formulação do conceito de *habitus* dentro dos Estudos da Tradução e isso será abordado mais à frente. Embora o conceito não seja um ponto focal em minha pesquisa, é quase impossível ficar alheio à ideia de norma quando se trabalha a partir de teorias de cunho descritivista e sociológico, como é o caso deste trabalho.

próxima às propostas de André Lefevere (1990; 1992) que, embora compartilhe perspectivas teóricas com Toury, dispõe de conceitos para explicar os fenômenos por ele analisados que acabam abrindo uma possibilidade de diálogo maior com minhas preocupações gerais. A começar pelo conceito de *reescrita*. Enquanto Toury despende demasiada atenção à concepção do que é ou não é tradução, Lefevere (1992) introduz um conceito que abarca outras operações para explicar um fenômeno que não é apenas tradutório. As preocupações dos autores são diferentes: Toury está fundando um campo e defendendo uma concepção epistemológica diferente da praticada na Linguística e nos Estudos Literários, ao passo que Lefevere parece não querer necessariamente propor uma alternativa aos Estudos Literários, mas sim oferecer novas ferramentas para pensar o processo que ele denomina “evolução literária” (LEFEVERE, 1992, p. 2), que perpassa a tradução e outras práticas. Na seção seguinte, elaboro de maneira mais aprofundada o pensamento de Lefevere, enfatizando as categorias que serão mais bem exploradas em minha pesquisa.

2.3.

Os conceitos de reescrita e patronagem de André Lefevere

Reescrita, para Lefevere (1992), é toda atividade que permite que um texto seja atualizado num dado sistema literário; é a força motriz por trás da evolução literária. Textos não perduram por si mesmos, não viram cânone por conta própria; eles existem e persistem graças às diversas atividades que o autor enquadra como reescrita. Dentre essas atividades estão incluídas operações como a crítica e a escrita de enciclopédias – que não operam o texto em si, mas funcionam como comentários a respeito do texto –, assim como a antologização, a edição e, a mais importante de todas, a tradução – que incluem a manipulação do texto *per se*.

“A reescrita manipula e é eficaz” (LEFEVERE, 1992, p. 9), afirma o autor. Se, anteriormente, não me aprofundei no uso desse termo pelos descritivistas, agora me parece oportuno definir o que se entende por manipulação dentro dos Estudos Descritivos, uma vez que esse é um conceito-chave dentro dos DTS e importante para a utilização que faço do trabalho de Lefevere. Para Lefevere (1992), a manipulação é uma condição do ato de reescrita. Toda reescrita manipula a literatura original para se adequar à sociedade na qual se realiza a reescrita, em certa

medida, de acordo com as correntes ideológicas e poetológicas vigentes. Theo Hermans também afirma que “[d]o ponto de vista da literatura receptora, toda tradução implica um certo grau de manipulação do texto-fonte, com um determinado objetivo”¹⁹ (HERMANS, 1985, p. 11) e complementa, em Hermans (1991), que a manipulação visa à conformidade do texto ao padrão de exatidão vigente, garantindo a sua aceitação. Logo, a manipulação se dá devido a coerções ideológicas e poetológicas, ou então com o objetivo de que o texto traduzido ocupe, no sistema receptor, a função pretendida. O termo manipulação, aqui, se afasta da acepção comumente atribuída a ele, de sentido negativo, imbuído de um juízo de valor que identifica aquele que manipula como um sujeito que desempenha uma ação negativa. A manipulação da qual falam Lefevere e outros estudiosos dos DTS é uma *condição* da atividade da reescrita. Não se trata, portanto, de alterações arbitrárias ou manifestações em acordo com desejos individuais. A manipulação está sempre a serviço de um projeto tradutório – ou de reescrita, dentro dos parâmetros de Lefevere – que envolve outras esferas, como já mencionado.

A reescrita tem a capacidade de criar a imagem de um texto original, de um autor, de uma literatura e de uma cultura (LEFEVERE, 1992, p. 5). A partir do cenário concebido por Lefevere, numa sociedade composta por leitores profissionais (autores, tradutores, editores e acadêmicos) e leitores não-profissionais (o público leitor em geral), o que se dá é que o que é apreendido pelo público leitor está mais associado à imagem de uma literatura (ou de uma obra, de um autor etc.) do que à literatura em si, que, segundo Lefevere, não tem um valor intrínseco, justamente por se manter viva por intermédio de reescritas que, relembrando, estão sujeitas a manipulações de cunho ideológico e poetológico. Dentre as formas de reescrita previamente mencionadas, Lefevere situa a tradução como a mais influente entre elas devido ao seu caráter transcultural:

[A] tradução é o tipo de reescrita mais facilmente reconhecível e [é], potencialmente, a mais influente, porque é capaz de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura, levando aquele autor e/ou aquelas obras para além das fronteiras de sua cultura de origem [...].²⁰ (LEFEVERE, 1992, p. 9)

¹⁹ No texto de partida, em inglês: “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose”.

²⁰ No texto de partida, em inglês [T]ranslation is the most obviously recognizable type of rewriting, and [it] is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin”.

A tradução, assim como as demais reescritas, está sujeita ao que o autor chama de *patronagem*. A patronagem, no que tange ao sistema literário, é uma espécie de força reguladora externa das trocas internas. Lefevere associa a patronagem à concepção foucaultiana de poder, que está mais preocupada com o caráter regulador do poder do que com sua face repressora. O autor afirma que a patronagem está mais interessada no quesito ideológico da reescrita do que no poetológico – delegado aos profissionais. A patronagem pode se expressar por meio de um indivíduo – a imagem clássica do mecenas – ou de grupos – o clero ou um partido político, por exemplo. Os patronos regulam a relação entre o sistema literário e os outros sistemas, constituintes de uma determinada cultura, se organizando em instituições reguladoras, das quais o autor destaca as instituições acadêmicas, os órgãos de censura, os cadernos de crítica e, o mais importante de todos, o sistema educacional. A patronagem funciona como um elemento de mediação entre as trocas internas do sistema literário e forças externas a ele, presentes em outros sistemas, os quais Lefevere não nomeia, mas é possível pensar que o sistema político (ou o Estado) é um deles, assim como o sistema econômico (ou o Mercado).

Ao desenvolver o conceito de patronagem, Lefevere (1992) primeiramente apresenta os componentes da categoria: (1) ideologia; (2) economia; e (3) status. Em maior ou menor grau, cada um desses componentes está expresso no processo da patronagem. Outro desdobramento do conceito é a divisão em dois tipos de patronagem: diferenciada e indiferenciada:

- (1) *patronagem indiferenciada*: é aquela em que apenas um patrono exerce a influência a partir da economia, da ideologia e do status (LEFEVERE, 1992, p. 17);
- (2) *patronagem diferenciada*: é aquela em que o êxito econômico é independente do caráter ideológico e não está associado à obtenção ou não de status (LEFEVERE, 1992, p. 17).

A reescrita ganha poder nessa lógica do sistema regido pela patronagem justamente pelo fato de estar submetida às regras da patronagem, às restrições geradas por ela. E é importante frisar que ela não se faz sozinha, visto que é levada a cabo pelos *reescritores*, os agentes que empreendem os processos que fazem a roda da literatura girar: os editores, tradutores, antologizadores, críticos etc. Eles

são responsáveis por regular o sistema literário internamente, a partir do que Lefevere chama de *poética*, que “consiste em dois componentes: um é um inventário de dispositivos literários, gêneros, motivos, situações e personagens prototípicos, e símbolos; o outro é um conceito de qual é, ou deveria ser, o papel da literatura, no sistema social como um todo”²¹ (LEFEVERE, 1992, p. 26).

O estabelecimento de uma poética passa pelo que Lefevere chama de codificação, ou seja, a formação de um sistema literário, que envolve a seleção e exclusão de trabalhos a serem considerados pelos profissionais do sistema, a canonização de autores e obras e o estabelecimento desses como modelo, entre outras práticas. A codificação acontece num determinado momento no tempo, e a partir daí os dois componentes da poética agem sob lógicas distintas. Se, num primeiro momento, o inventário é formado com grande influência de poéticas externas, com a importação de modelos, passado o período de codificação, ele assume uma vida própria, deixando ao componente funcional da poética o papel de estabelecer uma lógica reguladora, especialmente dos temas selecionados para serem representados na literatura, que está ligado ao fator ideológico presente na patronagem.

Os temas e, em menor grau, o componente funcional de uma poética exercem uma influência inovadora no sistema literário como um todo, ao passo que o componente de inventário das poéticas costuma exercer uma influência mais conservadora, a qual também afeta a forma como um tema pode ser tratado.²² (LEFEVERE, 1992, p. 34)

Os dois componentes da poética funcionam, portanto, em lógica inversa. O inventário, que atende mais a questões internas do sistema, é mais conservador; ao passo que o funcionamento do sistema, que é mais influenciado pelo meio externo, tem uma atitude mais inovadora, precisamente por estar em maior contato com a patronagem, uma entidade que está mais preocupada com o social e com a manutenção dos pilares previamente mencionados – economia, ideologia e status. Uma poética é, portanto, uma variável histórica, que “evolui” no tempo mediante essas duas pulsões concorrentes, uma conservadora e outra inovadora. No entanto,

²¹ No texto de partida, em inglês: “consist of two components: one is an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols; the other a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole”.

²² No texto de partida, em inglês: “Themes and, to a lesser extent, the functional component of a poetics exert an innovative influence on the literary system as a whole, whereas the inventory component of the poetics tends to exert a more conservative influence, which also affects the way in which a theme can be treated”.

[...] toda poética tende a se posicionar como absoluta, a descartar suas predecessoras [...] e a negar sua própria transitoriedade ou, em vez disso, a se ver como o resultado necessário de um processo de crescimento do qual acaba sendo o estágio mais aprimorado e, por isso mesmo, o último.²³ (LEFEVERE, 1992, p. 35)

Cada poética dominante, exercendo esse papel, vai julgar escritas e reescritas como pertencentes ao cânone ou aos modelos, práticas e temas pertinentes a ela. A evolução literária, logo, se dá dentro desses termos, uma vez que poéticas estão em constante evolução, se substituindo a todo tempo e um dos seus principais mecanismos é precisamente a reescrita, que influencia e é influenciada pela poética vigente. As reescritas, como exemplifica Lefevere ao longo de seu livro, surgem justamente para se conformar às poéticas vigentes, ao mesmo tempo que servem de pretexto para deslegitimar uma poética anterior. Portanto, é possível notar que em Lefevere (1992), assim como em Even-Zohar (2005) e Toury (2012), a dinâmica do sistema literário perpassa as mesmas lógicas de tensão entre um centro e uma periferia, lutando pelo melhor posicionamento, que resvala numa estabilidade pela instabilidade, ou seja, pela necessidade de mudança constante. O autor utiliza uma terminologia própria para explicar tal dinâmica:

Os sistemas se desenvolvem de acordo com o *princípio da polaridade*, que prevê que todo sistema eventualmente desenvolve seu próprio contrassistema, [...] e, de acordo com o *princípio da periodicidade*, que prevê que todos os sistemas são passíveis de mudança. A evolução de um sistema literário é a complexa interação entre o desejo de atingir a estabilidade, as duas tendências opostas mencionadas e a maneira como o componente regulador do sistema social (a patronagem) tenta controlar essas tendências opostas.²⁴ (LEFEVERE, 1992, p. 38)

A reescrita assume um papel crucial nesse processo de evolução²⁵, funcionando como uma espécie de “campo de batalha” entre as poéticas em disputa.

²³ No texto de partida, em inglês: “every poetics tends to posit itself as absolute, to dismiss its predecessors [...] and to deny its own transience or, rather, to see itself as the necessary outcome of a process of growth of which it happens to be the best and therefore also the final stage”.

²⁴ No texto de partida, em inglês: “Systems develop according to the principle of polarity, which holds that every system eventually evolves its own countersystem, [...] and according to the principle of periodicity, which holds that all systems are liable to change. The evolution of a literary system is the complex interplay between the desire to reach a steady state, the two opposing tendencies just mentioned, and the way in which the social system's regulatory component (patronage) tries to handle these opposing tendencies”.

²⁵ É importante frisar que o termo “evolução”, utilizado ao longo do texto, está sempre atrelado ao pensamento de Lefevere, que entende a evolução como o próprio processo de desenvolvimento do sistema literário. Portanto, não está implicada a ideia de progresso e sim de uma ordem temporal do funcionamento do sistema literário, concepção fundamental para a utilização dos DTS como um todo e, especificamente, Lefevere nessa fundamentação teórica, devido à importância dada à questão da temporalidade, dos eixos sincrônico e diacrônico em curso nas práticas de reescrita.

A tradução, especificamente, mais do que criar imagens dentro desse processo, age como importadora de modelos que alimentarão o inventário da poética, propiciando um caminho para mudanças no componente funcional (LEFEVERE, 1992, p. 38).

O esquema delineado pelas tensões entre poética e patronagem na produção de reescritas é de grande importância para este trabalho, pois o *corpus* desta pesquisa é formado por exemplares que comportam duas das categorias de reescrita elencadas por Lefevere (1992): a tradução e a antologização. Para Lefevere, o processo de criação de imagem proposto por uma tradução depende de dois fatores. O primeiro deles é a atitude do tradutor perante a ideologia (ou à patronagem), seja ela própria ou do grupo à qual pertence, ou à instituição à qual está submetida; o segundo é a poética dominante no período em que a tradução é produzida (LEFEVERE, 1992, p. 41). Essas duas variantes moldam as estratégias adotadas pelo tradutor, que pode optar por uma atitude mais conservadora ou mais inovadora, segundo o autor. As imagens do tradutor conservador e do tradutor “corajoso” (LEFEVERE, 1992, p. 50) às quais o autor recorre me parecem um tanto conservadoras e limitadas.

Uma das dimensões deste trabalho pretende pensar justamente a imagem do tradutor, e a contribuição de Lefevere, nesse sentido, abre margem para a inclusão de outras correntes teóricas que serão tratadas mais à frente. No entanto, a reflexão acerca das antologias apresentada em seu livro é uma das minhas principais referências no assunto. A subseção seguinte é uma breve incursão na questão das antologias, a partir de Lefevere (1992) e contribuições mais recentes.

2.3.1. A respeito da antologização

No capítulo “Antologizando a África” (“Antologizing Africa”, no original), de *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Lefevere faz um levantamento minucioso de uma série de antologias de poesia africana escrita em língua inglesa ou traduzida para essa língua publicadas no mundo anglófono, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. A partir das antologias citadas, é possível notar que há um recorte que perpassa as décadas de 1960, 1970 e 1980. O principal objetivo de Lefevere parece ser propor uma reflexão acerca do potencial

de criação de imagem de uma literatura a partir da prática de antologização. Ele inicia o capítulo com a seguinte declaração:

As editoras investem em antologias e decidem o número de páginas que estão dispostas a publicar. As “limitações de tamanho” ou “espaço” lamentadas ritualmente em quase todas as introduções a todas as antologias não são um dado natural. Em vez disso, elas refletem as demandas do mercado previstas.²⁶ (LEFEVERE, 1992, p. 124)

Ao optar por iniciar o capítulo com essa informação, Lefevere de pronto chama atenção para o aspecto da patronagem vigente no processo de antologização. Por se tratar de uma operação que leva em conta a seleção e a reunião de textos que podem ser de autores diversos ou não – no caso das antologias citadas por Lefevere, todas são –, a questão da intenção por trás dessa seleção como uma curadoria que tem em mente um público leitor parece ser importante para Lefevere, principalmente no contexto em que ele escreve e em relação à literatura que é publicada nessas antologias. Ao longo das páginas do capítulo, ele cita os organizadores de cada uma delas, cita passagens dos prefácios que as acompanham e tenta – a partir de um exame dos textos incluídos nas antologias, das temáticas abordadas neles e de uma contextualização do momento em que cada uma delas foi publicada – refletir sobre a criação de uma África por meio das antologias de poesia. É devido a isso que, em determinado momento do texto, ele afirma que “[uma] primeira imagem da poesia africana é projetada nas três primeiras antologias publicadas em 1963 e 1964. Uma segunda onda, anticanônica, de três antologias é publicada em 1973, e a situação continua relativamente estável daí em diante”²⁷ (LEFEVERE, 1992, p. 127). Os critérios de seleção que Lefevere parece enxergar em cada antologia estão em evidência. Tais critérios se mostram tanto por meio dos textos em si, os autores selecionados e as poéticas às quais se filiam, mas também por meio do discurso presente nessas antologias, seja nos prefácios de seus organizadores ou de terceiros.

Em relação aos prefácios, dois aspectos chamam atenção. O primeiro deles está na seguinte passagem:

²⁶ No texto de partida, em inglês: “Publishers invest in anthologies, and publishers decide the number of pages they want to invest in. The “limitations of size” or “space” ritually lamented in almost all introductions to all anthologies are not a natural given. Rather, they reflect the anticipated demands of the market place”.

²⁷ No texto de partida, em inglês: “A first image of African poetry is projected in the three anthologies published in 1963 and 1964. A second, anti-canonical wave of three anthologies is published in 1973, and the situation remains relatively stable from then on”.

A literatura africana escrita em francês era aceita em Paris bem antes da literatura africana escrita em inglês ser aceita em Londres porque “André Breton e Jean-Paul Sartre anunciaram aos franceses a presença dos embaixadores da negritude entre eles” (Chevrier 39). Breton tinha escrito o prefácio a *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire, em 1947, e Sartre tinha escrito o prefácio à *Anthologie de la nouvelle poesie nigre et malgache*, de Leopold Sedar Senghor, em 1948.²⁸ (LEFEVERE, 1992, p. 125)

Lefevere (1992) ressalta nesse trecho o papel central que figuras influentes do sistema literário francês como André Breton e Jean-Paul Sartre tiveram na recepção da literatura africana na França. Essa parece ser uma das características das antologias que também é identificada no *corpus* desta pesquisa. O papel que sujeitos dotados de um certo status no sistema literário receptor têm na mediação entre a literatura coreana e o público leitor será ressaltado em minha análise. Outro aspecto das antologias citado por Lefevere (1992) que se destaca é a estratégia adotada na antologia *Poems from Black Africa*, organizada por Langston Hughes em 1963. Lefevere chama de “analogia” a estratégia adotada no prefácio à obra que compara autores africanos com autores conhecidos pelo público anglófono. “Como ele [Hughes] está apresentando novos poetas e novas temáticas, a melhor maneira de ajudar os leitores a ‘situarem’ o novo é dizer-lhes que ele é ‘como’ algo que eles já conhecem”²⁹ (LEFEVERE, 1992, p. 128). Compreender de que forma essa estratégia é empreendida nas antologias que compõem o meu *corpus* será imprescindível no momento da análise.

Se, por um lado, Lefevere (1992) subordina a atividade da antologização à categoria-mãe da reescrita, explorando o caráter de atividade desempenhada por agentes em seu texto, outros autores se debruçaram sobre a temática das antologias com o propósito de estabelecer os seus princípios formadores e sua constituição como objeto de análise nos Estudos da Tradução. Este é o caso de Essmann e Frank (1991), que, num estudo de caso a respeito da publicação das obras de Edgard Allan Poe e Walt Whitman na Alemanha entre os séculos XIX e XX, elencam algumas características dessas antologias que podem servir de norte para uma investigação

²⁸ No texto de partida, em inglês: “African literature written in French was acceptable in Paris long before African literature written in English was deemed acceptable in London because ‘André Breton and Jean-Paul Sartre announced to the French the presence of the ambassadors of Negritude among them’ (Chevrier 39). Breton had written a preface to Aimé Césaire’s *Cahier d'un retour au pays natal* in 1947 and Sartre had written the preface to Leopold Sedar Senghor’s *Anthologie de la nouvelle poesie nigre et malgache* in 1948”.

²⁹ No texto de partida, em inglês: “Since he is introducing new poets and new themes, the best way to help readers “place” the new is to tell them it is “like” something they already know”.

de um *corpus* diverso. Um primeiro ponto de interesse é a comparação que os autores fazem entre antologias e coleções de museus:

[...] antologias podem fazer por textos o que museus fazem por artefatos e outros objetos considerados de importância cultural: preservá-los e exibi-los e, ao selecionar e organizar as obras, projetar uma interpretação de determinado campo, tornando visíveis relações e valores, possivelmente educando o gosto.³⁰ (ESSMANN; FRANK, 1991, p. 66)

Às antologias é dado um caráter de coleção de obras de arte, que possui um processo de curadoria e de produção de um discurso a partir da seleção feita. A respeito da seleção, os autores fazem uma distinção entre antologias de textos produzidos originalmente na língua da cultura de chegada e antologias de textos traduzidos. O primeiro caso se trata de uma *seleção* de textos que já ocupam um lugar na cultura em questão, reorganizando-os; ao passo que no segundo caso, os antologistas publicam suas traduções de textos de outras culturas, adicionando à operação da seleção a de inclusão de novo material à cultura receptora (ESSMANN; FRANK, 1991, p. 68).

Como o estudo dos autores trata de um *corpus* expressivo (mais de setecentas antologias), eles focam boa parte de sua análise em dados estatísticos. A partir do tratamento desses dados, eles fazem uma segunda divisão das antologias, especificamente nas antologias de tradução. Eles notam a presença de *antologias do tradutor* – “com o antologista fazendo sua própria seleção e suas traduções”³¹ (ESSMANN; FRANK, 1991, p. 71) – e de *antologias dos editores* – “nas quais o antologista escolhe traduções previamente publicadas”³² (ESSMANN; FRANK, 1991, p. 71-72). No entanto, eles chamam atenção para o fato de que cada caso precisa ser examinado em sua especificidade, pois nem sempre essas fronteiras são tão delimitadas.

As antologias também têm suas especificidades na forma como se apresentam. Essmann e Frank (1991, p. 72-73) enumeram alguns critérios que contribuem para o processo de composição de antologias:

³⁰ No texto de partida, em inglês: “[...] anthologies can do for texts what museums do for artefacts and other objects considered of cultural importance: preserve and exhibit them and, by selecting and arranging the exhibits, project an interpretation of a given field, make relations and values visible, maybe educate taste”.

³¹ No texto de partida, em inglês: “with the anthologist making his own selection and translations”.

³² No texto de partida, em inglês: “in which the anthologist chooses from previously published translations”.

- (1) *material*: normalmente poesia ou prosa, raramente combinando ambos;
- (2) *arranjo*: por tema, autor, tradutor, país, região, língua ou grupo linguístico etc.
- (3) *qualidade*: aqui a responsabilidade é dividida. A qualidade física (o papel utilizado, a capa etc.) é de responsabilidade da editora, enquanto que o aparato editorial (os paratextos em sua totalidade) é de responsabilidade do editor.
- (4) *distribuição*: número de edições, reimpressões etc.

De certa forma, todos esses critérios constituem possíveis objetos de pesquisa no exame de antologias, principalmente no que diz respeito à relação entre as antologias e o seu público leitor, que, segundo os autores, é mais fácil de ser identificado do que em livros em geral, justamente pela presença dessas operações textuais capazes de denotar o público-alvo.

Em uma contribuição mais recente, Frank (2001) expande o pensamento em relação à concepção das antologias de tradução como objeto de pesquisa, a partir do conceito de *corpora configurados*:

[...] corpora cujos elementos constituintes mantêm uma relação entre si, seja no espaço (em um livro ou uma sala de exposição, por exemplo) ou no tempo (numa série de livros ou apresentações). O arranjo, a configuração, cria um significado e um valor maior que a soma dos significados e valores dos itens individuais tomados isoladamente, e as antologias de tradução são uma importante manifestação desse fenômeno.³³ (FRANK, 2001, 13)

Tal conceito mostra-se muito produtivo para a compreensão da especificidade que as antologias de tradução têm como criadoras de imagem, para lembrar Lefevere (1992). Aqui está reforçado o caráter de criação de sentido por intermédio da seleção que é realizada em toda composição de antologias, expressa em seu arranjo e imprescindível para a compreensão do seu papel nos sistemas literários em que são apresentadas. Ao cumprir com os princípios observados em *corpora configurados*, antologias de literatura geral “tendem a projetar uma imagem compacta e coerente de uma ou várias literaturas estrangeiras, ou de partes

³³ No texto de partida, em inglês: “[...] corpora whose constituent elements stand in some relation to each other either in space (in a book, or an exhibition hall for example) or in time (in a series of books or performances). The arrangement, the configuration, creates a meaning and value greater than the sum of meanings and values of the individual items taken in isolation, and translation anthologies are important manifestations of this phenomenon”.

delas, como gêneros ou épocas”³⁴ (FRANK, 2001, p. 14), já que “foram compiladas seguindo princípios de qualidade, representatividade etc., e organizadas com objetivos informativos ou estéticos, ou ambos”³⁵ (FRANK, 2001, p. 14).

Os critérios de seleção, a criação de sentido a partir das relações entre os textos e a possibilidade de criar imagens de determinada literatura, autor ou corrente literária, como mostram os autores até aqui apresentados, parece ser um consenso no exame desse tipo de obra. A tendência parece se confirmar em trabalhos ainda mais recentes, como os que compõem a antologia *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*, organizada em 2013 por Teresa Seruya, Lieven D’hulst, Alexandra Assis Rosa e Maria Lin Moniz. No prefácio à obra, os autores afirmam:

Como exemplos evidentes de um planejamento cultural e de processos de troca intercultural, as antologias e as coleções são, portanto, portas de entrada para a introdução de textos literários e não-literários e temáticas em uma cultura meta e, como tais, são áreas privilegiadas de pesquisa para os Estudos da Tradução e da Recepção.³⁶ (SERUYA et al., 2013, p. vii)

No compêndio em questão, as características das antologias citadas neste trabalho configuram interesses de pesquisa, o que mostra a relevância do tema, principalmente no que diz respeito à “formação de identidade cultural e de relações interculturais, a criação, o desenvolvimento e a circulação de cânones nacionais e internacionais, e o processo de canonização de textos, autores, gêneros, disciplinas e até mesmo conceitos”³⁷ (SERUYA et al., 2013, p. 4), que, novamente, remontam a Lefevere (1992). E, além dessa capacidade, as antologias podem desempenhar diferentes propósitos, segundo os autores. Dentre os citados por eles, destaco os propósitos de proteção, de estruturação, de acessibilidade e de disseminação (SERUYA et al., 2013, p. 5), que serão retomados em minha análise.

³⁴ No texto de partida, em inglês: “tend to project a compact, coherent image of one or several foreign literatures or of parts thereof, such as genres or epochs”.

³⁵ No texto de partida, em inglês: “they have been compiled following principles of quality, representativeness, etc., and arranged for informative or aesthetic purposes, or both”.

³⁶ No texto de partida, em inglês: “As conspicuous forms of culture planning and intercultural exchange processes, anthologies and collections are, thus, well-known gateways for the introduction of foreign literary and non-literary texts and subjects to a target culture and, as such, privileged areas of research for both Translation and Reception Studies”.

³⁷ No texto de partida, em inglês: “formation of cultural identity and of intercultural relations, the creation, development and circulation of national and international canons, and the process of canonization of texts, authors, genres, disciplines and sometimes even concepts”.

Outro fenômeno que está associado à composição das antologias, segundo os autores, é criação de uma autoria secundária por parte do organizador da antologia:

Baseada na escolha e na implementação de tais critérios de seleção e recontextualização, é criada outra noção de autoria: aquela do antologizador como um autor secundário. [...] tal autoria secundária está, por um lado, presente explicitamente nos peritextos (títulos, subtítulos, *blurbs*, prefácios, notas, comentários e posfácios). E tem se tornado desnecessário destacar a forma como tais limites peritextuais restringem a maneira como cada item incluído na antologia ou na coletânea é lido ou a forma como a antologia ou a coletânea é recebida como um todo. Por outro lado, essa autoria secundária também está implicitamente incorporada na seleção, na reconfiguração e na estruturação textual da antologia ou coletânea.³⁸ (SERUYA et al., 2013, p. 7)

A partir do desenvolvimento dessa noção de que a antologização implica uma autoria secundária, que está associada à produção das antologias de literatura traduzida, é gerada uma série de reflexões a respeito, principalmente, dos critérios de seleção dos textos reunidos e do aparato paratextual que envolvem esses textos. Tanto a seleção quanto os paratextos correspondem a autoridades múltiplas, que manifestam seus discursos por meio dessas operações de manipulação da literatura antologizada. A partir de Lefevere (1992), o papel dos agentes já começa a assumir uma importância que a formulação de Toury dos DTS é acusada de ignorar (Hermans, 1995; Venuti, 2008). Contudo, a dimensão do papel dos agentes no processo de reescrita/tradução vai tomar uma dimensão ainda maior com o desenvolvimento de uma subárea dos Estudos da Tradução que produz suas pesquisas empregando conceitos e modelos teóricos desenvolvidos na Sociologia. Andrew Chesterman (2006) já situa os trabalhos de Even-Zohar e Lefevere no rol de uma abordagem sociológica da tradução, o que pode servir de justificativa para a relação que faço entre os desdobramentos dos DTS e essa subárea mais recente. Os fenômenos de reescrita identificados no *corpus* que integra este trabalho dão vazão a uma discussão que tem como um dos seus pontos focais os agentes por trás

³⁸ No texto de partida, em inglês: “Based on the choice and implementation of such selection and recontextualization criteria another notion of authorship is created: that of the anthologizer as secondary author. [...] such a secondary authorship is, on the one hand, explicitly present in the peritext (titles, subtitles, blurbs, prefaces, notes, commentaries or postfaces). And it has become unnecessary to underline the way such peritextual thresholds will constrain the way any item included in the anthology or collection is read and the way the anthology or collection as a whole is received. On the other hand, this secondary authorship is also implicitly embodied in the text selection, reconfiguration and structuring of the anthology or collection”.

dessas reescritas. Na seção a seguir, abordo as contribuições da Sociologia da Tradução utilizadas em minha reflexão a respeito da implicação dos agentes na tradução e antologização de literatura coreana no Brasil.

2.4. A Sociologia da Tradução

2.4.1. Extrapolando as fronteiras do texto: encontros e desencontros entre as abordagens descritivista e sociológica

A partir da década de 1990, uma tendência – ou virada, segundo Snell-Hornby (2006) – sociológica nos Estudos da Tradução se desenhou. Já nos anos 2000, é possível falar em uma Sociologia da Tradução. Definida por autores como Gisèle Sapiro (2014), Hélène Buzelin (2013) e Andrew Chesterman (2006) como uma subárea dos Estudos da Tradução, a Sociologia da Tradução é um campo que explora o fenômeno tradutório a partir de categorias caras à Sociologia. Para Chesterman (2006), embora se fale em “sociologia”, na prática há “sociologias”, no plural, com abordagens múltiplas que flutuam de acordo com o recorte realizado na investigação e a abordagem teórica privilegiada. Isso se dá pelo fato de que, por se tratar de um campo interdisciplinar, os Estudos da Tradução não manifestam a interface com a Sociologia por apenas um único viés.

A Sociologia, uma disciplina consolidada desde o século XIX, possui correntes diversas e, ao longo dos anos, os modelos teóricos apresentados por Pierre Bourdieu, Bruno Latour e Niklas Luhmann foram os que se provaram mais difundidos entre os pesquisadores da tradução. Dentro da Sociologia da Tradução, destacam-se também pesquisadores oriundos de diversas partes do mundo, que realizam trabalhos a partir das mais diferentes óticas. Os já citados Sapiro, Buzelin e Chesterman são alguns deles, mas nomes como Michaela Wolf, Daniel Simeoni, Jean-Marc Gouanvic e Johan Heilbron não podem ficar de fora quando o assunto é o desenvolvimento desse campo.

Chesterman (2006) divide a Sociologia da Tradução em três subáreas: a sociologia das traduções enquanto produtos, a sociologia dos tradutores e a sociologia do traduzir (CHESTERMAN, 2006, p. 12). Em maior ou menor grau, os trabalhos empreendidos sob a perspectiva sociológica podem estar orientados por

essa divisão, mas ao mesmo tempo acabam se organizando de acordo com sua filiação teórica, seja ela bourdieusiana ou latouriana, por exemplo. Além dessas manifestações teóricas mais explicitamente conectadas a correntes da sociologia, dentro dos Estudos da Tradução existem trabalhos que de certa forma já se alinham a uma perspectiva que privilegia questões que serão tratadas de maneira mais aprofundada pela Sociologia da Tradução. Esse é o caso da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, que Chesterman (2006), ao fazer uma genealogia da sociologia nos Estudos da Tradução, inclui como uma dessas perspectivas sociológicas, ao lado dos Estudos Descritivos, a partir do trabalho de Lefevere com os seus conceitos de reescrita e patronagem. A abordagem historiográfica de Anthony Pym também é incluída nesse rol. As “sociologias da tradução”, da qual fala Chesterman (2006), portanto, comportam estudos empreendidos ao longo de décadas sem necessariamente professar essa afiliação à disciplina sociológica. Ao ser dividida em três preocupações – tradução, tradutor e traduzir –, é possível, grosso modo, traçar um paralelo entre essas subáreas e os estudos os quais ele cita. Arrisco afirmar que as abordagens mais associadas aos Estudos Descritivos e à Teoria dos Polissistemas, por sua maior preocupação com a produção textual e pelo enquadramento da tradução como um objeto a ser analisado a partir do texto, possa ser relacionada a uma sociologia da tradução (enquanto produto); por outro lado, um salto é dado nos estudos que tomam a tradução como profissão enquanto objeto de investigação, tendo o papel dos agentes de tradução como principal foco – como é o caso dos trabalhos de Chesterman, Gouanvic e Simeoni, por exemplo – construindo uma sociologia que se preocupa com o tradutor e o estabelecimento de uma corrente que pensa o tradutor como a preocupação principal do campo.

Sapiro (2014), por sua vez, apresenta questões que interessam à Sociologia da Tradução: “Quem são os tradutores? Como sua prática é moldada pelas normas culturais? Além do ato de traduzir, como a tradução se organiza enquanto profissão? Sob quais condições a transferência cultural ocorre?”³⁹ (SAPIRO, 2014, p. 82). Tais questões demonstram que, embora compartilhem uma perspectiva geral voltada às relações sociais e culturais implicadas no processo tradutório tal qual os descritivistas, os estudiosos que desenvolveram seus trabalhos dentro do que se

³⁹ No texto de partida, em inglês: “Who are the translators? How is their practice shaped by cultural norms? Beyond the act of translating itself, how is translation organized as a profession? Under what conditions does the cultural transfer operate?”

consolidou como a Sociologia da Tradução priorizam o foco de suas investigações nos agentes.

Como mencionado previamente, um dos aportes utilizados ostensivamente na área é a Teoria dos Campos de Pierre Bourdieu que, segundo Sapiro (2014), se assemelha à Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar no tratamento estrutural empreendido por Bourdieu à caracterização dos fenômenos socioculturais, dados a partir de relações estabelecidas dentro de um sistema de regras pré-existentes. No entanto, é preciso destacar as diferenças entre os dois paradigmas: se, por um lado, a teoria dos polissistemas entende o funcionamento do sistema a partir de suas necessidades e das funções desempenhadas por seus componentes, a teoria dos campos tende a valorizar as relações de poder e as disputas dentro do sistema (SAPIRO, 2014, p. 84). A Teoria dos Polissistemas foca sua análise nos textos, ao passo que a Sociologia da Tradução de abordagem bourdieusiana foca sua análise nos agentes e instituições. Essa abordagem que privilegia a tensão entre agentes e instituições abre margem para uma reflexão sobre autonomia dos agentes implicados, que não é explorada o suficiente nas elaborações de Even-Zohar ou mesmo Toury. Os cenários propostos pelos DTS a partir de conceitos como os de norma ou manipulação também acabam sendo contemplados aqui, principalmente por se tratar de manifestações observadas no comportamento dos agentes, mas as abordagens sociológicas voltam seu olhar para além do texto, enxergando os sujeitos e as dinâmicas sociais nas quais eles se inserem.

A verdade é que, se nos DTS o ponto de partida é o texto, na Sociologia da Tradução é o agente, ou melhor, os agentes por trás do texto. Mesmo Lefevere, que, com os seus conceitos de reescrita e patronagem, estabelece o papel dos agentes que manipulam as reescritas como crucial, no fim das contas está preocupado com os textos e o papel dos textos na sociedade, ou seja, está preocupado em problematizar a constituição das reescritas, como elas são moldadas e moldam o que ele chama de sistema literário. Os agentes, embora façam parte do processo, não são o centro da sua investigação. Na Sociologia da Tradução, o que acontece é justamente o contrário, é precisamente o papel dos agentes – na produção seja de textos, seja de um campo/sistema literário – que é o foco das inúmeras análises. É por isso que no título desta subseção eu falo em “extrapolando os limites do texto”. Embora a tradução seja uma elaboração textual (num sentido amplo da palavra texto), ela é também uma atividade, uma profissão, um fenômeno que é

desempenhado pelos mais diversos agentes e, no que diz respeito às minhas intenções com este trabalho, é importante não perder isso de vista.

A compreensão do papel dos agentes é central em minha pesquisa e, para pensar as problemáticas que advêm desse questionamento, a partir dos paratextos do livro traduzido, neste trabalho proponho um percurso que se divide em dois momentos. Primeiramente, convoco duas abordagens dentro da Sociologia da Tradução que possuem elaborações distintas sobre temáticas similares. A primeira delas se encontra nos estudos sobre literatura traduzida desenvolvidos a partir de uma apropriação da teoria de Pierre Bourdieu, especialmente com os conceitos de campo, capital e *habitus*. Neste trabalho, os conceitos de capital cultural, social e simbólico, a partir de Bourdieu (1986), são de extrema importância, e a proposta de Gouanvic (2005), a respeito de um *habitus* do tradutor, também é uma dimensão do conceito que pretendo levar em consideração na minha análise, como mostrarei mais à frente. A segunda abordagem trata as questões acerca dos agentes por trás do processo tradutório sob um viés diferenciado no trabalho de Chesterman (2006; 2014), especialmente com a sua proposta dos Estudos do Tradutor. Estabelecidas as especificidades de cada uma dessas perspectivas, é possível pensar numa proposta de análise que concilie ambas as vertentes. O segundo momento dessa incursão na problemática dos agentes compreende uma consideração mais detida a respeito do conceito de *agency*, especialmente no sentido que é empregado nos Estudos da Tradução e, no caso deste trabalho, a sua elaboração como um problema de tradução, visto que opto por traduzi-lo como “agentividade”, e não como “agência”, como é comumente feito.

2.4.2.

A corrente bourdieusiana e a proposta de Andrew Chesterman: a respeito de uma conciliação

2.4.2.1.

A corrente bourdieusiana

Como mencionado previamente, diversos conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu foram apropriados por pesquisadores que buscavam problematizar o processo tradutório por uma perspectiva sociológica. Dentro de uma corrente bourdieusiana da Sociologia da Tradução, existem pesquisadores que

desenvolveram estudos preocupados com questões distintas dentro do arcabouço que enxerga a tradução como um fenômeno social. A apropriação dos conceitos também é feita de modo plural, proporcionando interpretações da teoria de Bourdieu que diferem entre si. Por um lado, há o desenvolvimento de trabalhos que se preocupam em explorar a temática da tradução a partir do conceito de *campo* de Bourdieu, onde destacam-se os trabalhos de Casanova (1999), Heilbron (1999) e Sapiro (2002; 2003), por exemplo, “que situam a reflexão num quadro mais amplo de um espaço (ou campo) literário internacional para, a partir daí, problematizarem as lógicas (relacionais) que regem a circulação mundial da literatura em tradução” (PRAGANA DANTAS; PERRUSI, 2023, p. 19). Por outro lado, o conceito de *habitus* também tem sido muito explorado no que diz respeito à tradução, especialmente nos estudos que se debruçam sobre a figura do tradutor como centro desse processo. Uma das contribuições de maior influência é certamente a de Simeoni (1998), que propõe a inserção da noção de um *habitus* tradutório à dinâmica proposta por Toury com os Estudos Descritivos, associando o *habitus* à ideia de norma explorada nessa vertente. Simeoni (1998) fala de um *habitus* subserviente inerente aos tradutores, que se manifesta devido à prática tradutória estar circunscrita às normas de que falam os descritivistas. Crítica à abordagem de Simeoni, Sela-Sheffy (2005) afirma que *habitus* não deve ser tomado como um conceito tão rígido, visto que o próprio Bourdieu apresentou definições distintas ao longo de seus trabalhos, e que a existência de um único *habitus* dos tradutores renega o dinamismo proposto na elaboração de sistema que Bourdieu faz, ao conceber o campo como um espaço de disputa de status e poder, mediada a partir do acúmulo de capital simbólico. Abaixo, apresento alguns pontos-chave do pensamento de Bourdieu e destaco a contribuição de Gouanvic (2005) dentro da corrente bourdieusiana, que dialoga de forma mais direta com meus objetivos de pesquisa.

No pensamento de Bourdieu, uma noção chave é a de capital:

O capital é o trabalho acumulado (em sua forma materializada ou ‘incorporada’, corporificada) que, quando apropriado de maneira privada, ou seja, exclusiva, por agentes ou grupos de agentes, possibilita que eles se apropriem da energia social na forma de trabalho vivo ou reificado.⁴⁰ (BOURDIEU, 1986, p. 241).

⁴⁰ No texto de partida, em inglês: “Capital is accumulated labor (in its materialized form or its ‘incorporated,’ embodied form) which, when appropriated on a private, i.e., exclusive, basis by

O capital é, portanto, o acúmulo de trabalho e manifesta-se de diversas maneiras, materializadas ou não. No arranjo da dinâmica social desenhada por Bourdieu, “a estrutura da distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital num dado momento no tempo representa a estrutura imanente do mundo social”⁴¹ (BOURDIEU, 1986, p. 242). Em que pese a distribuição dos diferentes tipos de capital, é importante frisar a noção de acumulação, ou seja, o capital pode ser – e é – acumulado ao longo da vida. Central também ao pensamento de Bourdieu é o conceito de *campo*, fundamental para a compreensão de como os tipos de capitais apresentados pelo autor funcionam. Cada campo se estrutura a partir das dinâmicas de poder postas em prática por agentes que mobilizam os diferentes tipos de capital dos quais fala Bourdieu. São quatro os tipos de capital: o *econômico*, tudo o que de material o agente angaria em razão do seu valor dentro do campo; o *social*, a rede de contatos que ele pode formar em decorrência de sua importância dentro do campo; o *cultural*, o conhecimento adquirido ao longo do seu tempo de atuação; e, como consequência de todas as modalidades citadas anteriormente, o *simbólico*, que equivaleria ao prestígio acumulado por esse agente (MUNDAY, 2016, p. 237). A partir dessas definições, os diferentes tipos de capital manifestam-se de maneira diversa. Em suas formulações iniciais, Bourdieu (1986) observou que, em sua face econômica, o capital pode ser convertido imediatamente e diretamente em dinheiro e pode ser institucionalizado na forma de direitos de propriedade; já como capital cultural, pode se manifestar, dentre tantas outras maneiras, na forma de qualificações educacionais; e como capital social, constituído de obrigações sociais (“conexões”), que pode ser convertido, em certas condições, em capital econômico, ou mesmo institucionalizado na forma de títulos de nobreza (BOURDIEU, 1986, p. 243).

As noções de capital cultural, social e simbólico, como descritas por Bourdieu, são de extrema importância para pensar a constituição do profissional tradutor e, especialmente, como as dinâmicas de poder associadas a essas noções estão expressas no livro traduzido. O tradutor, enquanto agente, mobiliza esses capitais em sua atuação e, na análise que faço dos paratextos do livro traduzido, percebo que são conceitos muito proveitosos para compreender tanto o discurso a

agents or groups of agents, enables them to appropriate social energy in the form of reified or living labor”.

⁴¹ No texto de partida, em inglês: “And the structure of the distribution of the different types and subtypes of capital at a given moment in time represents the immanent structure of the social world”.

respeito da tradução, quanto a rede de agentes por trás da publicação de uma obra literária traduzida.

Associado ao conceito de capital cultural – e ao posicionamento dos agentes na teoria dos campos – está a já mencionada noção de *habitus*, que pode ser definido como “o produto de uma história individual, mas também, por meio de experiências formadoras da primeira infância, de toda história coletiva da família e da classe”⁴² (BOURDIEU, 1990, p. 191 apud GOUANVIC, 2005, p. 158-159). Jean-Marc Gouanvic (2005), ao apropriar-se do conceito de *habitus* para pensar a prática tradutória, defende que o *habitus* do tradutor deve ser analisado a partir de sua realização numa determinada tradução, numa determinada época (GOUANVIC, 2005, p. 159). Se, em Simeoni (1998), Sela-Sheffy (2005) e Prunč (2007), é apresentada a defesa de comportamentos hegemônicos, isso não se observa em Gouanvic (2005). Por um lado, Simeoni fala de um *habitus* de subserviência apresentado pelos tradutores, enquanto Sela-Sheffy critica essa ideia defendendo que os *habitus* dos tradutores se manifestam a partir do tipo de tradução, com os tradutores literários se comportando como “prima-donas” (SELA-SHEFFY, 2005, p. 13), o que também é uma imagem totalizante. Prunč, por sua vez, oferece extremos que flutuam entre as duas posições anteriores, com a ideia de um *habitus* de sacerdote, onde o tradutor se vê como detentor da palavra e da cultura, e de um *habitus* de pária, servo do autor do “original”, praticante de uma subserviência autoinfligida (PRUNČ, 2007, p. 48-49). Gouanvic (2005), no entanto, defende a posição de estudar cada tradutor, em ação em determinado campo, em determinada época e a partir do trabalho que traduziu.

Gouanvic (2005) propõe uma teoria bourdieusiana da tradução, que toma as principais categorias de Bourdieu para pensar a prática. Em seu texto, o autor ilustra essa elaboração a partir do que ele identifica como a formação do campo literário francês, perceptível por meio do papel da literatura americana traduzida no recorte por ele analisado (séculos XIX e XX). O conceito de “campo”, segundo o autor, é o conceito central na teoria de Bourdieu, a partir do qual todos os outros (capital, *habitus* e *illusio*) orbitam. A principal característica desse conceito, segundo a elaboração do campo literário de Bourdieu apresentada por Gouanvic, é a dinâmica de disputa de poder realizada pelos agentes que mobilizam os seus capitais (sua

⁴² No texto de partida, em inglês: “the product of an individual history, but also, through the formative experiences of earliest infancy, of the whole collective history of family and class”.

força) nesse jogo de manutenção e permanência de relevância (ou estabilidade). Em sua caracterização do papel da tradução na formação do campo literário francês, essa noção de disputa – e as evidências disso – serão centrais para Gouanvic. Para esse autor, fatos como contratos de direitos autorais, a existência de processos de censura e a publicação de séries literárias são indicativos da formação de um campo literário autônomo. No exame da publicação de literatura norte-americana na França, o autor nota que a partir do final do século XIX e, de maneira mais ostensiva, no século XX esses fatos demonstram a existência de disputas de poder no que diz respeito à publicação e tradução de autores visando à manutenção (ou monopólio) de capital simbólico.

O próximo passo de Gouanvic é se voltar para a questão do *habitus* do tradutor, em que o autor inicia afirmando que as estratégias implementadas ou não no exercício da tradução não são adotadas a partir de uma conformidade ou não-conformidade com as normas, mas sim a partir de escolhas subjetivas e inconscientes do tradutor derivadas de seu *habitus*, adquirido no campo literário da cultura da qual faz parte. O autor faz uma articulação entre a proposição de Bourdieu de *habitus* e a definição do que é a tarefa do tradutor a partir de Berman (1984). O tradutor é descrito como uma figura cujo único papel é o de transmitir a ideia do texto de partida para a cultura meta, responsável por atualizar o *habitus* de seu autor. Segundo Gouanvic, citando Berman (1984), o tradutor não é e não pode ser um autor. Partindo dessa concepção, o conceito de *habitus* proposto por Bourdieu, como uma constituição social e histórica do agente, que começa desde a infância, parece ser pertinente à proposta de Gouanvic, pois é por meio dessa aceção que ele realiza a análise da trajetória de três tradutores franceses – Maurice-Edgard Coindreau, Marcel Duhamel e Boris Vian –, enfocando aspectos da sua biografia, como classe social, atuação profissional, formação acadêmica etc. Essa trajetória, segundo o autor, vai ser definidora dos “gostos” dos tradutores, algo que está diretamente ligado ao que será traduzido ou não por eles. Logo, Coindreau, descrito como um fascinado pela literatura do sul dos Estados Unidos – devido a uma relação que fazia entre a Guerra de Secessão e a contrarrevolução de Chouannerie⁴³ – tem nesse fato sobre sua biografia “essa equação que explica seus

⁴³ *Chouannerie* foi uma guerra civil travada entre os revolucionários republicanos e os monarquistas no oeste da França, na região da Bretanha. Os conflitos desenrolaram-se entre os anos de 1792 e 1800, culminando na vitória dos republicanos. A relação que pode ser feita com a Guerra de

gostos literários e prioridades”⁴⁴ (GOUANVIC, 2005, p. 160); Duhamel, por não ser acadêmico e ter “caído de paraquedas” na tradução, devia a isso o uso da linguagem coloquial pela qual ficou reconhecido nas traduções de romance policial; e, por fim, Vian, por ser engenheiro, atuou como principal agente na tradução, publicação e circulação de ficção científica norte-americana na França na década de 1950.

O *habitus* do tradutor em Gouanvic (2005) assume uma dimensão biográfica, que faz uma leitura da história pessoal do tradutor, ressaltando, especificamente, a sua formação intelectual, para propor uma reflexão acerca do trabalho do tradutor enquanto agente, principalmente no que diz respeito à seleção de títulos publicados, às estratégias tradutórias e às redes construídas pelos tradutores ao longo de sua trajetória profissional. O *habitus* de Bourdieu é um fenômeno do inconsciente que não deve ser confundido com as *normas* de Toury ou as coerções de que falam os descritivistas, embora – como já mencionado – esses dois conceitos sejam associados por alguns pesquisadores, que não igualam os dois, mas propõem que ambos estão interligados. O *habitus*, portanto, não se trata de uma categoria arbitrária ou determinista, justamente porque a noção de acúmulo está presente na teoria de Bourdieu. É possível se trabalhar para o acúmulo de capital cultural, é possível investir em qualificação, em consumo de arte – e certamente, isso está ligado à disposição de tempo e capital econômico de que se dispõe ao longo da vida –, mas a expressão do *habitus*, embora associada a esse processo, pode ser considerada uma consequência dele. Um tradutor brasileiro versado em literatura francesa clássica certamente carregará essa bagagem no seu exercício tradutório, pelo menos é o que pode ser aferido a partir da compreensão de Gouanvic da noção de *habitus*.

2.4.2.2.

A contribuição de Andrew Chesterman

Sem se afiliar particularmente a uma das correntes vigentes na Sociologia da Tradução que emprega os trabalhos de Bourdieu, Latour e Luhmann em suas elaborações teóricas, o britânico Andrew Chesterman tem sido um ávido

Secessão (1861-1865), nos Estados Unidos, é que essa também terminou com a derrota da facção mais conservadora do conflito.

⁴⁴ No texto de partida, em inglês: “this equation that explains his literary taste and priorities.”

comentador do campo e ao longo dos anos ofereceu sua própria contribuição para estruturar o estudo da tradução de matriz sociológica. Como mencionado anteriormente, Chesterman (2006) divide a Sociologia da Tradução em sociologia das traduções enquanto produtos, sociologia dos tradutores e sociologia do traduzir (CHESTERMAN, 2006, p. 12). Meu intuito neste trabalho é pensar tanto a tradução enquanto produto quanto os tradutores como agentes responsáveis por essa produção, inspirado na divisão que Chesterman (2006) faz das dimensões do contexto sociocultural em que a tradução é produzida. Sobre a sociologia que se preocupa com os tradutores, o autor define como alguns de seus interesses o posicionamento dos tradutores em determinada cultura, questões práticas como a remuneração e os direitos autorais, mas também a formação de redes entre tradutores (CHESTERMAN, 2014, p. 37).

Chesterman (2007) afirma que os Estudos da Tradução costumam se dar sob quatro vieses: textual, cognitivo, cultural e social. Ao longo de seus escritos, o autor explora possíveis interpolações entre esses domínios e sugere que a Sociologia da Tradução é um campo que propicia uma maior articulação entre essas dimensões. Assumindo que a sociologia situa o domínio textual/linguístico em segundo plano – sem perdê-lo de vista –, os outros três acabam sendo privilegiados por uma abordagem sociológica nos Estudos da Tradução. Segundo o autor, no contexto cultural, o foco está nos valores, nas ideias, nas ideologias e nas tradições; no contexto sociológico, foca-se nas pessoas, em seu comportamento e nas instituições; e no contexto cognitivo, o interesse recai sobre os processos mentais (CHESTERMAN, 2006, p. 11). A dimensão textual deste trabalho até o momento foi embasada pelos DTS (e uma outra camada será adicionada com a Teoria dos Paratextos mais à frente), portanto, numa tentativa de articular textos e seus produtores, os contextos cultural e sociológico de que fala Chesterman (2006) serão privilegiados, visto que identifico que a forma como a literatura coreana traduzida se apresenta está diretamente ligada a quem são os seus tradutores, editores, prefaciadores e demais agentes envolvidos.

Outra contribuição à temática dos agentes está presente em Chesterman (2014), em que o autor identifica a emergência de uma outra subárea dos Estudos da Tradução, por ele nomeada Estudos do Tradutor. A partir do mapa de Holmes (1988), Chesterman faz a sua própria proposta de campo, que, a princípio, é definido da seguinte forma:

Os Estudos do Tradutor englobam pesquisas que se concentram, principal e explicitamente, nos agentes envolvidos na tradução, por exemplo, em suas atividades ou atitudes, na sua interação com o meio social e técnico, ou na sua história e influência. (CHESTERMAN, 2014, p. 40)

Os Estudos do Tradutor já abrangem aquilo que Chesterman (2006) chamou de sociologia dos tradutores, com as questões de ordem prática que informam o posicionamento desses profissionais na cultura de que fazem parte. Ao propor uma nova subárea, outros interesses são adicionados a esses estudos, como “o discurso público da tradução, ou seja, a prova da imagem pública da profissão de tradutor, como se vê, por exemplo, na imprensa, ou em obras literárias em que um dos personagens centrais é um tradutor ou intérprete” (CHESTERMAN, 2014, p. 37). Nesse domínio também está incluída “a pesquisa sobre as atitudes dos tradutores em relação ao seu trabalho, como revelado em ensaios, entrevistas, prefácios e notas de tradutores etc.” (CHESTERMAN, 2014, p. 37), um dos pontos centrais desta pesquisa, que será empreendido a partir do exame dos elementos paratextuais das antologias de literatura coreana, em especial os prefácios de autoria dos tradutores e terceiros.

Questões como as motivações dos tradutores e a compreensão do exercício tradutório em perspectiva das redes estabelecidas entre tradutores e demais agentes, e como isso influencia a sua prática e seu posicionamento enquanto tradutores, também são contempladas na proposta de Chesterman. Isso se deve ao entendimento da tradução como uma prática, ideia amplamente expressa no pensamento do autor. A prática pode ser definida como “um sistema de conduta social institucionalizado, no qual tarefas são desempenhadas por atores cumprindo seus papéis, sob condições contextualizadas, o que inclui um desejo por qualidade”⁴⁵ (CHESTERMAN, 2006, p. 19). A tradução enquanto prática, segundo Chesterman (2006; 2007; 2014), compreende a atuação de agentes desempenhando tarefas específicas com um objetivo em comum. O tradutor, como agente central desse sistema, tem a sua atuação pensada não a partir de uma prática individual, mas sim dentro da organização desse esquema. Por adotar uma abordagem que leva em consideração diferentes apropriações da tradução (e dos tradutores) como objeto

⁴⁵ No texto de partida, em inglês: “an institutionalized system of social conduct in which tasks are performed by actors fulfilling roles, under contextual conditions which include a striving for quality”.

de pesquisa, Chesterman, em vez de encerrar essas apropriações em seus respectivos campos teórico-metodológicos, costuma propor vias de diálogo entre as diferentes abordagens, justamente por enxergar o próprio campo dos Estudos da Tradução como um campo interdisciplinar. Para a interdisciplinaridade funcionar, é preciso que haja diálogo, que haja pontes. Em Chesterman (2007), dentre tantos “conceitos ponte” apresentados pelo autor, dotados de uma capacidade de fazer essas diferentes abordagens conversarem, o conceito de *habitus* – a partir de Bourdieu e Simeoni – surge como uma dessas pontes, que permite o diálogo entre o cultural e o sociológico, entre o histórico e o cognitivo. O *habitus* profissional do tradutor e a prática se afetam, formando-se mutuamente a partir da comunicação, do discurso (CHESTERMAN, 2007, p. 177). A ideia de prática, cara ao autor, salienta o trabalho do tradutor, como ele é desempenhado, sob quais condições, quais prazos, e também como tudo isso molda o seu *habitus*, numa dimensão que é prática e discursiva. Por um lado, numa esfera restrita à prática individual do tradutor, estão o ato de traduzir e a produção de comentários a respeito de suas traduções; por outro lado, numa esfera coletiva, tem-se o discurso que se estabelece a respeito de traduções e do ato de traduzir. Ambos estão implicados na composição de um *habitus* que é moldado a partir dessas práticas.

2.4.2.3.

Proposta para uma conciliação de visões diferentes

Mediante o exposto acima, nota-se que as perspectivas citadas são diferentes em pontos muito particulares. Um deles é que, enquanto a corrente bourdieusiana, a partir do conceito de campo de Bourdieu, enfatiza a presença das dinâmicas de poder vigentes no processo de composição do campo literário e da atuação dos tradutores nesse campo, Chesterman, com sua ideia de prática tradutória, enfoca o aspecto de cooperação da atuação dos tradutores, da formação de redes e da existência de pontes que possibilitam tanto o trabalho dos tradutores quanto o estudo da tradução enquanto categoria sociológica. Outro ponto que pode ser percebido como uma oposição é o emprego da noção de *habitus*, enquanto em Gouanvic está marcado o aspecto do *habitus* como trajetória de vida, a partir de uma interpretação que valoriza o aspecto da biografia do tradutor e a sua atuação no campo literário; Chesterman entende o *habitus* como prática profissional,

influenciado pelas elaborações existentes na Sociologia da Tradução, mas sendo empregado como um conceito maleável, que permite o diálogo entre abordagens teóricas *a priori* distintas. Como conciliar visões que se percebem tão diferentes?

A resposta quem dá é o próprio Chesterman (2007) a partir da noção de *consiliência*: “Consiliência, como um conceito, destaca o significado das interdisciplinas (ou transdisciplinas ou pluridisciplinas...), que nos permitem cruzar fronteiras entre campos tradicionais”⁴⁶ (CHESTERMAN, 2007, p. 181). Como já abordado, Chesterman (2007) sublinha o caráter interdisciplinar dos Estudos da Tradução, ao elencar uma série de conceitos advindos de outros campos do saber que podem ser aplicados a um estudo sociológico da tradução. Em minha pesquisa, compartilho do mesmo desejo de Chesterman, pois acredito que é possível conciliar essas duas visões do social em curso no processo tradutório. Em que pese tanto as categorias de matriz bourdieusiana quanto o tratamento que Chesterman (2006; 2007; 2014) dá ao papel dos agentes (em especial os tradutores) no âmbito da Sociologia da Tradução e dos Estudos do Tradutor, formulo os seguintes princípios:

- (1) *O tradutor é formado por seu capital cultural e por sua prática.* Capital cultural e prática tradutória não podem ser dissociados. A tradução é uma atividade intelectual, que mobiliza os conhecimentos linguísticos e culturais de quem a desempenha. A formação acadêmica e a própria condição cultural do tradutor (se é imigrante, se conheceu muitas culturas, se é bilíngue, poliglota etc.) estão diretamente ligadas à atuação profissional do tradutor, e isso vai influenciar o seu posicionamento na rede que constitui o processo de publicação de uma obra traduzida.
- (2) *Na prática tradutória, todas as formas do capital de Bourdieu são importantes.* Todos os capitais de que fala Bourdieu estão em jogo no posicionamento do tradutor enquanto profissional, justamente pelo fato de o tradutor ser um agente situado num determinado campo. As faces econômica, cultural, social e simbólica são acionadas nas dinâmicas travadas entre os tradutores e demais agentes (editoras, críticos, imprensa etc.). Mesmo que as redes, segundo Chesterman, se configurem como uma cadeia de cooperação, é imprescindível que, para

⁴⁶ No texto de partida, em inglês: “Consilience, as a concept, highlights the significance of interdisciplines (or transdisciplines or pluridisciplines...), which allow us to cross boundaries between traditional fields”.

se posicionar no campo/sistema literário, o tradutor esteja também mobilizando os seus capitais, em especial o cultural e o social. Isso é perceptível, por exemplo, a partir dos títulos que um tradutor traduz. Dificilmente uma editora de grande porte encomendará a tradução de um clássico a um tradutor que não possui experiência profissional ou acadêmica com aquele tipo de literatura. O mesmo pode ser dito dos editores que mantêm uma boa relação com determinados profissionais das letras e os empregam na tradução e revisão de títulos em tradução, evidenciando assim a mobilização do capital social de todos esses agentes.

(3) *Biografia e atuação profissional formam o habitus do tradutor.*

Retomando o primeiro ponto, a trajetória de vida que se associa ao acúmulo de capital cultural e, portanto, ao exercício do *habitus* do tradutor, é extremamente relevante, mas também o é a sua atuação profissional. O comportamento do tradutor é moldado por experiências prévias, mas também a partir de sua atuação profissional. Categorias como classe social, orientação sexual, identidade de gênero e nacionalidade são importantes para a compreensão do tradutor como sujeito, assim como a sua *alma mater*, os títulos que ele possui, outras funções de que se ocupa (dentro e fora do campo literário), do mesmo modo que a trajetória percorrida ao longo de sua carreira como tradutor.

A discussão que se anuncia a partir da conciliação entre essas duas visões diferentes tem muito a ver com a tomada da figura do tradutor como foco da análise nos Estudos da Tradução. Enquanto alguns pesquisadores da corrente bourdieusiana se preocuparam em utilizar o conceito de *habitus* para estabelecer um único *habitus* tradutório – como é o caso de Simeoni (1998) –, Chesterman propõe a formação de uma área dos Estudos da Tradução que toma o tradutor como objeto sob perspectivas das mais diferentes, o que demonstra que o comportamento dos tradutores não está somente circunscrito a questões que são de ordem do seu *habitus* ou das normas que eles subscrevem. As problemáticas até aqui levantadas a respeito da figura do tradutor levam a um questionamento sobre o posicionamento assumido por tradutores em momentos específicos ao longo de sua trajetória profissional, seja como tradutores de determinado texto canonizado ou não-canonizado, seja como organizadores de antologias, produtores de literatura autoral,

críticos de tradução etc. Dentro desse espectro, a agentividade se enuncia como uma questão central, especialmente no que tange à publicação das antologias de literatura coreana no sistema literário brasileiro, em que identifico ser esse um aspecto fundamental. Portanto, é preciso delimitar de maneira mais aprofundada o que defino como agentividade.

2.4.3. Agentividade: uma questão de tradução

Em um dos meus primeiros contatos com a literatura coreana publicada no Brasil, para além do conteúdo do romance em si, o que me chamou mais atenção foi a presença da tradutora ao longo do volume. Em *A história de Hong Gildong*, publicado em 2017 pela editora Estação Liberdade, com tradução de Yun Jung Im, o leitor tem acesso a uma série de elementos textuais que assumem um papel de mediação à sua leitura. Embora o livro em questão não faça parte do meu *corpus*, as questões que surgiram para mim quando, na primeira leitura, me deparei com aqueles rastros da tradutora por quase todas as páginas, me fizeram chegar, já no mestrado, a um dos conceitos que é chave no trabalho que estou desenvolvendo nesta dissertação.

Como mostram alguns dos autores aos quais recorro para realizar esta discussão, o conceito (ou a noção) de *agency* tem sido muito utilizado nos trabalhos que operam com epistemologias de ordem sociológica nos Estudos da Tradução. Retomando o que já foi discutido até aqui, a figura do tradutor enquanto agente central no fenômeno tradutório enseja questões a respeito do seu posicionamento, que se dá, entre tantas outras formas, a partir da *agency* em questão. Neste e em todos os meus trabalhos opto por traduzir o termo *agency* para uma das possíveis traduções aceitas no português, “agentividade”. Outras definições possíveis seriam “agência” ou “agenciamento”, mas acredito que o sentido que o termo assume na Sociologia da Tradução é mais bem representado pela primeira das opções de tradução.

De maneira bastante simplificada, “agência” pode assumir uma série de significados. O próprio ato de agir, desempenhar uma tarefa é uma das principais acepções. “Agência” também pode ser um lugar, um estabelecimento comercial e, no caso especial dos tradutores, as agências de tradução são uma parte significativa

do campo de atuação profissional. No campo literário, “agenciamento”, ou o verbo “agenciar”, tem uma outra conotação, desempenhada por um profissional específico, que assessora o trabalho de autores e faz o papel intermediário entre eles e as editoras. O dicionário informa ainda outros muitos significados. “Agência” – ou sua forma verbal “agenciar” – admite usos muito diferentes no português, e isso não poderia estar mais distante do que intenciono com o meu trabalho, visto que considero o termo “agentividade” muito específico, próprio das práticas tradutórias e antologizadoras que pretendo analisar. Esta tradução, no entanto, não é inédita. Ela está presente nos trabalhos das minhas orientadoras, como em Carneiro (2014), mas acredito que o conceito assume um papel tão fundamental na discussão que se dará nas próximas páginas que é importante tratar da sua própria especificidade.

O termo “agentividade” por si só me remete a duas palavras: “agente” e “atividade”. Um agente que pratica uma atividade. Todo agente não pratica uma atividade? Não estamos todos praticando uma atividade em certa medida? Cabe reforçar que esta não é a etimologia oficial da palavra, estou falando aqui do efeito que acredito que ela causa quando usada em um texto, pois remete a algo que ultrapassa a “agência”, o “agente”. Quem pratica uma atividade está sendo, portanto, “ativo”, intencional. Então, dentro dessa minha etimologia inventada, a agentividade poderia ser enunciada como a qualidade de quem pratica uma atividade intencionalmente. Agentividade, assim como intencionalidade, criatividade, subjetividade remetem a uma ideia de movimento, de ação em curso e de expressão do sujeito agente que o termo “agência” parece não sustentar. Obviamente, isso não impede que ele seja usado desta forma. Na verdade, essa é a tradução comumente usada em português para tratar do fenômeno *agency*, muito utilizado em estudos étnico-raciais, pós-coloniais, feministas etc. Contudo, acredito que, ao enunciar de um campo disciplinar específico que tem a tradução como ponto focal, seja necessário me posicionar de maneira a tratar de um fenômeno que, embora perpassasse outras disciplinas, assume características próprias no objeto de estudo que é o centro da disciplina da qual faço parte. Logo, os termos *agency* e *translator's agency*, nos próximos parágrafos – e ao longo de toda esta dissertação –, serão traduzidos como “agentividade” e “agentividade do(a) tradutor(a)”, em decorrência, principalmente, da definição que o conceito assume a partir do diálogo entre os autores selecionados para integrar esta seção.

A agentividade, por ser considerada uma qualidade dos agentes, remete a um questionamento a respeito do que se considera agente neste contexto. Algumas contribuições a propósito do conceito de “agente”, portanto, mostram-se proveitosas nesse mérito. Uma primeira acepção possível está em Buzelin (2011), que define agente como “uma entidade dotada de agentividade, que é a *capacidade de exercer poder de maneira intencional*”⁴⁷ (BUZELIN, 2011, p. 6, grifo meu). Aqui está uma primeira definição do termo “agente”, que de pronto insere a ideia de agentividade no cerne de seu significado. Agente é, portanto, aquele que age de maneira consciente, carregando consigo uma intencionalidade, uma vontade que se expressa a partir da ação em questão.

Outra contribuição é feita por John Milton e Paul Bandia (2009), na introdução de *Agents of Translation* – coletânea de artigos que apresenta diferentes agentes de tradução –, na qual trazem definições mais complexas e específicas a respeito desses agentes. Nesse aspecto, os autores enfatizam o caráter político e cultural da atuação dos agentes de tradução, definidos como:

[...] indivíduos que dedicam uma grande quantidade de energia e até suas próprias vidas à causa de literaturas, autores ou escolas literárias estrangeiros, traduzindo, escrevendo artigos, ensinando e disseminando conhecimento e cultura.⁴⁸ (MILTON; BANDIA, 2009, p. 1)

A definição dos autores assume características muito mais específicas do que aquela definição mais categórica de Buzelin (2011). Isso se dá especialmente porque, em seu texto, a introdução a uma antologia de artigos sobre diferentes agentes de tradução, Milton e Bandia (2009) estão definindo “agentes” como um conceito que abarca a totalidade de manifestações apresentadas pelos autores que integram a sua antologia. Os agentes de tradução de que falam Milton e Bandia (2009), portanto, são agentes que trabalham em prol da cultura que representam, despendendo esforços para a difusão de textos, obras clássicas, autores canônicos ou mesmo da história de determinada nação ou grupo étnico em contextos em que eles são inexpressivos ou desconhecidos. Em certa medida, é possível fazer uma relação entre os agentes de Milton e Bandia (2009) e os reescritores de Lefevere (1992), pois ambas as categorias ressaltam o caráter de manipulação e mobilização

⁴⁷ No texto de partida, em inglês: “[...] an entity endowed with agency, which is the ability to exert power in an intentional way”.

⁴⁸ No texto de partida, em inglês: “[...] 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”.

da literatura. É possível, então, falar em “agente de tradução” como uma classe única, dotada dessas características das quais falam Milton e Bandia (2009)?

Otti Paloposki (2009) afirma que não, e isso pode ser sustentado pelo fato de que a agentividade, nos Estudos da Tradução, tem sido tratada em associação ao conceito de *habitus*, ao qual dediquei certa atenção até aqui, ou seja, a uma realização que oscila entre o individual e o coletivo. Se, anteriormente, concluí que o *habitus* se realiza de maneira individual a cada trabalho produzido por um tradutor – ou quem quer que seja o agente estudado –, o mesmo vale para a agentividade, que, segundo alguns autores, também possui diferentes maneiras de se manifestar. Paloposki (2009), extrapolando o conceito de visibilidade presente em Koskinen (2000), apresenta três tipos de agentividade: textual, paratextual e extratextual. A agentividade *textual*, como o nome denuncia, diz respeito às marcas estilísticas deixadas pelo tradutor em sua tradução; a *paratextual* está no papel do tradutor de povoar sua tradução com prefácios e notas; e a *extratextual* está relacionada à capacidade do tradutor de selecionar os textos que vai traduzir, suas habilidades de negociação com as editoras e mesmo o discurso que ele imprime a respeito de suas traduções (PALOPOSKI, 2009, p. 191). Em seu estudo de caso, a autora se dedica à análise de correspondências entre dois autores finlandeses situados em recortes históricos distintos e, a partir de seus discursos, em contraste com a própria produção deles – em alguns momentos ela cita passagens de suas traduções –, ela esboça dois cenários bem distintos que dizem mais sobre uma agentividade que se manifesta de maneira individual em cada tradutor do que de uma suposta agentividade geral. Dentre alguns critérios que denotam manifestações de agentividade durante a trajetória profissional dos tradutores em questão está a recusa de projetos tradutórios, a liberdade em propor traduções, a opção por determinado texto-fonte e até mesmo discussões a respeito da capa e de outros elementos gráficos de traduções específicas. A agentividade, por um lado, é individual, e por outro, está sujeita a restrições que fogem ao controle do agente. A autora conclui:

O equilíbrio entre a criatividade, subjetividade e agentividade individual do tradutor e as normas e coerções da sociedade que o cerca é uma questão de negociação e mudança, em que cada tradutor está posicionado de maneira diferente. Em cada uma dessas áreas está em

questão um tipo diferente de agentividade.⁴⁹ (PALOPOSKI, 2009, p. 206)

A agentividade pode ser definida também como “a disposição e a capacidade de agir”⁵⁰ (KINUNNEN; KOSKINEN, 2010, p. 6). A *disposição* diz respeito a uma dimensão interna do fenômeno da agentividade, associada às intenções do sujeito que a pratica; e a *capacidade* está ligada às normas e coerções já mencionadas, o que chama atenção para uma ligação entre agentividade e poder, “poder” enquanto verbo transitivo e “poder” enquanto patronagem, segundo os parâmetros de Lefevere (1992). Para Kinunnen e Koskinen (2010), agentividade, a partir do desenvolvimento entre disposição e capacidade, é uma questão de *escolha*. E se escolha, que é um ato de imposição mediante os jogos de poder em vigência, representa um *estado* – pois ela se dá em determinado contexto –, ela também é uma questão de *status* social, pois a capacidade de exercer ou não exercer agentividade também está diretamente ligada ao posicionamento do indivíduo naquela sociedade, naquele campo específico. Para as autoras, mais do que uma categoria fixa, a agentividade se configura mediante um fluxo de atividades, situadas em práticas e contextos específicos. Mais do que uma propriedade, a agentividade é um efeito gerado a partir de interações sociais, e essa dimensão talvez seja interessante quando associada à literatura traduzida. Já foi discutido aqui que os tradutores não dispõem de um lugar privilegiado nos sistemas literários de que fazem parte, salvo raras exceções. Simeoni (1998) fala de um *habitus* de subserviência, Sela-Sheffy (2005) informa sobre os tradutores-estrela, com comportamentos muito próprios, e também é possível recorrer a Venuti (2008) ao falar sobre a invisibilidade do tradutor. A questão é que a posição do tradutor, independentemente do tipo de tradução a que se dedica, não é uma posição dada, não é um *status* garantido. É um *status* em constante negociação, obra a obra, sucesso a sucesso, fracasso a fracasso. O *habitus* e a agentividade do tradutor – e dos demais agentes – se dão a cada projeto tradutório, pois em cada tradução estão em curso contextos diferentes, agentes diferentes, patronos diferentes.

⁴⁹ No texto de partida, em inglês: “The balance between the individual translator’s creativity, subjectivity and agency and the norms and constraints of the surrounding society is an issue of negotiation and change, where each individual translator is differently positioned. In all of these areas it is a question of a different kind of agency”.

⁵⁰ No texto de partida, em inglês: “willingness and ability to act”.

No caso específico do *corpus* desta pesquisa, a pergunta a respeito de que agentividade os responsáveis pelas antologias de literatura coreana traduzida manifestam será respondida mediante a análise das antologias em si, a partir da problematização dos papéis dos agentes em ação em cada uma delas. E além dos tradutores, que têm sido o foco dos trabalhos até então mencionados por mim, pretendo voltar meu olhar a outras figuras que integram o processo de tradução e antologização de literatura coreana no Brasil. Portanto, é importante ter em mente que os agentes responsáveis pelas reescritas da literatura, sejam eles tradutores ou antologizadores, editores ou prefaciadores, não se apresentam de maneira uniforme. A agentividade se manifesta de formas diferentes e está submetida às normas e restrições do polissistema da cultura receptora. Nesta dissertação, a apreciação dos papéis dos agentes de tradução e antologização será empreendida a partir da análise dos elementos paratextuais que compõem as antologias investigadas. Diferentemente da agentividade paratextual proposta por Paloposki (2009), minha intenção é propor o paratexto como uma instância de investigação da Sociologia da Tradução. Um local para não só verificar a visibilidade e a agentividade dos seus autores, mas também para investigar seus discursos, tendo em mente o seu *habitus* pessoal e profissional e os sentidos que esses discursos produzem na literatura traduzida em questão. Na seção seguinte, a última deste capítulo, me debruço, portanto, sobre as questões teóricas que caracterizam o objeto propriamente dito deste trabalho, os paratextos, a partir de Genette (1989; 2009), que descreve o paratexto do livro autoral, mas também levando em conta o desenvolvimento do tema em formulações mais recentes nos Estudos da Tradução. Por fim, ofereço uma mobilização concisa do diálogo que vem sendo travado entre as diferentes correntes que integram o arcabouço teórico deste trabalho.

2.5.

A teoria dos paratextos

2.5.1.

O paratexto segundo Gérard Genette

O desenvolvimento da Teoria do Paratexto se deu a partir do trabalho do teórico da literatura Gérard Genette. Em seu livro de 1982, *Palimpsestes: La*

*littérature au second degré*⁵¹, Genette apresenta uma primeira definição do que seria o paratexto:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, epílogos, advertências, prólogos etc.; notas à margem, ao pé da página, finais; epígrafes; ilustrações; cintas, sobrecapas, e muitos outros tipos de marcas acessórias, autógrafas ou alógrafas, que conquistam um entorno (variável) ao texto e às vezes um comentário oficial ou oficioso de que o leitor mais purista e menos propenso à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente como o desejasse ou pretendesse.⁵² (GENETTE, 1989, p. 11-12)

A problemática dos efeitos paratextuais é abordada de maneira tangencial no livro de 1982 e, neste primeiro momento, Genette faz uma diferenciação entre *paratexto*, o texto que integra o livro em seu domínio material, e *metatexto*, o comentário feito sobre o livro, seja uma entrevista, uma crítica, uma peça publicitária. A temática seria tratada de maneira mais aprofundada em 1987, com o livro *Seuils*⁵³, onde o autor dedica todas as páginas do exemplar a um exercício de descrição minuciosa dos paratextos que integram um livro. Logo na introdução, Genette oferece uma definição mais sucinta, porém conceitualmente complexa, do que seria o paratexto: “o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9).

Como o exercício proposto pelo autor é de uma descrição pormenorizada do paratexto e dos seus efeitos no livro, ao longo de seu texto ele destaca certos aspectos do paratexto que têm a ver com a sua origem e relação com o texto que circunda. Dentre esses aspectos, a autoria do paratexto assume grande importância e é bastante explorada no livro, assim como o momento em que esse paratexto “apareceu” na história das edições daquele texto. Outra característica privilegiada é a do lugar em que o paratexto aparece no volume.

A partir do lugar onde o paratexto está situado, o autor propõe uma outra divisão da categoria paratexto, diferente daquela proposta em *Palimpsestes*. O

⁵¹ Para a elaboração deste trabalho, consultei a edição em espanhol, publicada em 1989, intitulada *Palimpsestes: la literatura en segundo grado*, com tradução de Celia Fernández Prieto.

⁵² No texto de partida, em espanhol: “[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”.

⁵³ Para a elaboração deste trabalho, consultei a edição em português, publicada em 2009, intitulada *Paratextos editoriais*, com tradução de Álvaro Faleiros.

primeiro deles é o *peritexto*, situado “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas” (GENETTE, 2009, p. 12), logo, tudo aquilo que integra o volume numa dimensão material; e o segundo é o *epitexto*, “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)”, ou seja, aquilo que advém do texto ou é sobre ele, mas que não integra sua dimensão física. O metatexto de antes passa a ser tratado como epitexto. Embora compreenda que essa divisão sirva ao propósito de Genette em *Seuils*, em minha pesquisa adoto a definição apresentada no primeiro livro, pois entendo que, de acordo com a forma como a teoria do autor foi apropriada ao longo dos anos, o termo paratexto passou a englobar essa dimensão textual que envolve o texto literário, em sua configuração material. Essa decisão também está embasada no trabalho de Carneiro (2014), que adota essa terminologia para o tratamento que despende aos prefácios de tradutores, assunto que será abordado mais à frente. Como os livros que integram meu *corpus* já apresentam uma quantidade considerável de elementos paratextuais em sua materialidade, minha análise estará restrita aos paratextos das antologias de literatura coreana, sem considerar os metatextos, pois é a partir deles que investigo o papel dos agentes produtores dessas antologias.

Em seu trabalho minucioso, Genette (2009) argumenta a respeito dos efeitos que o paratexto causa na leitura do texto propriamente dito. Todo texto se apresenta ao leitor envolto por paratextos, que vão desde informações elementares como o título do livro e o nome do autor; a composição física do exemplar, como a capa dura, a presença de cinta ou de sobrecapa; até informações mais complexas, discursos que são produzidos a partir do texto, como é o caso de prefácios, posfácios, textos de orelha, notas de pé de página, textos diversos que ocupam a quarta capa etc. Todos esses componentes – e tantos outros – configuram uma dimensão paratextual que envolve o texto e media a forma como ele é lido. É essa condição do paratexto que me interessa analisar quando tomo a literatura coreana traduzida como objeto.

O autor também chama atenção para um aspecto do paratexto que tem a ver com a sua condição. De um lado, há a condição *substancial* do paratexto, se é textual, icônica, material etc. Genette (2009) dá especial atenção aos paratextos de

substância textual – o título, as notas, os prefácios etc. –, mas nesta dissertação a dimensão icônica não será ignorada, especialmente no que diz respeito às capas das antologias. A outra condição de que fala Genette (2009) é a *pragmática*:

A condição *pragmática* de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem e, talvez, alguns outros que devem ter-me escapado. (GENETTE, 2009, p. 15, grifo do autor)

Quem escreve o paratexto e para quem escreve são constituintes importantes do elemento paratextual. Logo, um prefácio do autor ou do editor tem uma condição diferente de um prefácio assinado por uma terceira pessoa. Uma introdução, que é dirigida ao público leitor, tem uma natureza diferente de uma carta do autor – endereçada a um colega, crítico ou à sua editora – que vem a conhecimento público. Dentro dessas pormenorizações, destaco a existência do paratexto *autoral* – assinado pelo autor ou editor, as autoridades do texto, segundo Genette (2009) – e o paratexto *alógrafa*, de autoria de um terceiro que recebe das figuras de autoridade essa chancela de compartilhar a responsabilidade que é integrar a dimensão paratextual do livro.

A força ilocutória do paratexto também é um elemento da condição pragmática que merece destaque, pois informa a respeito do potencial de influência que o paratexto possui e como cada tipo de paratexto vai fazer isso de maneira diferente:

Trata-se aqui também de uma gradação de estados. Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação*, por exemplo o nome do autor ou a data de publicação; pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial: é a função essencial da maioria dos prefácios, é também a da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto: romance não significa “este livro é um romance”, asserção definitória que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes “Queiram considerar este livro como um romance”. [...]. (GENETTE, 2009, p. 16-17, grifo do autor)

As funções do paratexto, afirma Genette (2009), não podem ser dadas *a priori*. Elas estão diretamente ligadas à própria materialização do paratexto, que perpassa todas as condições das quais fala o autor. No entanto, o exame de grandes contingentes de paratexto, como o feito por ele em seu livro, permite que padrões emerjam a partir da observação das práticas editoriais, e é isso que é tão rico na sua teoria do paratexto. Trata-se menos de uma rigidez dos papéis exercidos pelos

elementos paratextuais e mais de uma expectativa gerada pelas relações existentes entre determinados paratextos e os textos que são significados por eles.

Em sua descrição do paratexto, Genette (2009) caracteriza a dimensão peritextual como a capa, a folha de rosto e demais anexos. Dentro do paratexto editorial, os espaços acabam admitindo certos tipos de manifestações que ao longo do tempo se cristalizaram a partir das práticas do campo editorial em si. A *primeira capa*, por exemplo, é um local utilizado para conter informações tais como: nome ou pseudônimo dos autores; título da obra; nome dos tradutores, dos prefaciadores; dedicatória; retrato do autor; ilustração específica; título da coleção; nome do ou dos responsáveis pela coleção; preço de venda etc. (GENETTE, 2009, p. 27-28). Já a *quarta capa* (também conhecida como contracapa) é um espaço utilizado para conter outros tipos de informação, como: release; citações da imprensa, ou outras citações elogiosas; *blurbs*; menções de outras obras publicadas pelo mesmo editor; data de impressão; número de reimpressão; referência da ilustração da capa etc. (GENETTE, 2009, p. 29). Há ainda a *guarda* do livro, que seriam as páginas 1 e 2; a folha de rosto, que geralmente indica o título do livro, o nome do autor; a página de *copyright*, que indica todos os profissionais envolvidos na concepção daquele volume e a partir daí, dentro dos elementos de paratexto, inicia-se a instância prefacial.

Genette define prefácio como todo “texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145), portanto, posfácio é considerado uma variação de prefácio. Dessa forma, todos os textos que acompanham o texto propriamente dito são considerados prefácios para o autor, e recebem diferentes denominações: “*introdução, prefácio, nota, notícia, aviso, apresentação, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio, proêmio* – e, para o posfácio: *epílogo, pós-escrito, remate, fecho* e outros” (GENETTE, 2009, p. 145, grifo do autor). Dentro do trabalho que o autor faz para caracterizar os diferentes tipos de prefácios, os critérios de tempo – se o prefácio é original, posterior, tardio ou póstumo – não são tão relevantes para esta pesquisa, porque nenhuma das antologias foi reeditada. O aspecto do prefácio que mais contribui para o debate entre a teoria de Genette e a sua apropriação pelos Estudos da Tradução tem a ver com a questão da autoria, existindo, para o autor, como já mencionado, um prefácio que é *autoral* ou *autógrafo*, assinado pelo autor, e outro

que é *alógrafo*, assinado por uma terceira pessoa. A questão da autoridade na instância prefacial é de extrema importância para Genette (2009), que desenha uma espécie de relação entre autoria e autoridade, que pode ser compartilhada entre o autor e os editores, e entre autoria e efeito – a depender da autoridade, o efeito (ou a função) do prefácio é diferenciado. Trata-se de efeitos discursivos diferentes e, a partir do exame do *corpus* desta pesquisa, também será denotado o papel que diferentes autores de prefácios – e demais paratextos – desempenham na própria escrita de seus textos.

É importante mencionar, no entanto, que, em seu trabalho, Genette expressa ter deixado de fora de sua investigação três práticas paratextuais – a tradução, a publicação em folhetim e a ilustração (GENETTE, 2009, p. 356). Segundo o autor, a tradução é um comentário sobre o texto original, assumindo o mesmo status que um prefácio, ou mesmo uma crítica. Genette concebe o paratexto como um discurso subordinado ao texto, e, como mencionado acima, a ideia de autoria é muito explorada em seu livro. Há uma hierarquização entre as diferentes autorias e os paratextos. A tradução, entendida como paratexto sob os requisitos de Genette, não atende à própria ideia de tradução como um texto independente, que é a base desta pesquisa. O conceito de paratexto foi apropriado e ressignificado por uma série de pesquisadores no âmbito dos Estudos da Tradução. Na subseção seguinte, elenco as contribuições valiosas nesse mérito, destacando aquilo que informará o meu tratamento dos paratextos das antologias de literatura coreana de maneira mais substancial.

2.5.2.

Por uma teoria do paratexto do livro traduzido

Şehnaz Tahir-Gürçağlar (2002) identifica que a atitude de Genette (2009) perante a tradução, quando aplicada ao entendimento da tradução como paratexto, limita a tradução, relegando-a a uma posição de servidão ao original, dispensando toda a compreensão construída ao longo de anos nos Estudos da Tradução, que toma a tradução como um texto que tem um propósito próprio, detentor de uma função que está ligada ao sistema literário da cultura receptora. A noção da tradução como paratexto ignora “as características textuais, as funções, a recepção ou os efeitos de textos traduzidos, assim como a relação entre fenômenos tradutórios e outros

elementos do sistema cultural como um todo”⁵⁴ (TAHIR-GÜRÇAĞLAR, 2002, p. 47). A proposta de Tahir-Gürçağlar (2002) é a de tomar a tradução como um texto independente, com seus próprios paratextos, e pensar o que esses paratextos dizem a respeito de uma definição de tradução em dada cultura e o potencial investigativo dos paratextos do livro traduzido. Sobre o valor teórico-metodológico presente numa investigação de paratextos de literatura traduzida, a autora afirma:

O estudo de tal material pode oferecer indicativos úteis, não apenas a respeito de como se deu a definição de tradução, mas também das condições sob as quais as traduções foram produzidas e consumidas. Entretanto, os elementos paratextuais imediatos que envolvem as obras, o peritexto, também podem oferecer informações acerca dos pontos de vista dos editores e tradutores sobre tradução.⁵⁵ (TAHIR-GÜRÇAĞLAR, 2002, p. 58-59)

O potencial investigativo do paratexto do livro traduzido tem sido explorado ao longo dos anos, como provam as publicações de *Translation peripheries: Paratextual Elements in Translation* (2012), antologia organizada por Anna Gil-Bardají, Pilar Orero e Sara Rovira-Esteva; *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* (2013), organizada por Valerie Pellatt; e, o volume mais recente, *Translation and Paratexts* (2018), de Kathryn Batchelor. Cada publicação explora a potencialidade do paratexto de maneira muito própria. Na antologia de 2012, destaco os trabalhos de Leah Gerber, intitulado “Marking the Text: Paratextual Features in German Translations of Australian Children’s Fiction”, e de Ellen McRae, intitulado “The Role of Translators’ Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study”.

O artigo de Gerber (2012) analisa os elementos paratextuais de alguns exemplares da literatura infantil australiana traduzidos para o alemão, em especial os títulos, as capas e as ilustrações dos livros, contemplando como esses paratextos refletem visões que a cultura de chegada (a alemã) tem da cultura de partida (a australiana), enfatizando as operações de manipulação exercidas a fim de perpetuar ou não estereótipos da cultura do texto-fonte vigentes na cultura do texto-meta. De forma semelhante ao que propõe Gerber (2012), no tratamento dos elementos

⁵⁴ No texto de partida, em inglês: “the textual features, functions, reception or effects of translated texts as well as the relationship between translational phenomena and other elements in the cultural system at large”.

⁵⁵ No texto de partida, em inglês: “The study of such material may offer useful clues not only about how translation was defined, but also about the conditions under which translations were produced and consumed. In the meantime, the immediate paratextual elements surrounding the works, the peritext, can also provide insight into the views of publishers and translators on translation”.

iconográficos que integram os paratextos do meu *corpus*, realizo uma reflexão a respeito do que esses elementos têm a informar a respeito de visões da cultura coreana enquanto elementos constituintes das antologias de literatura coreana traduzida no Brasil.

Já McRae (2012) trabalha com as possibilidades que os prefácios dos tradutores têm de enquadrar a recepção de um texto literário. Seu estudo pretende sistematizar as principais funções desempenhadas pelos prefácios dos tradutores e também os principais tópicos abordados por eles nesses textos. Segundo a autora, um prefácio de tradutor pode desempenhar as seguintes funções:

(1) destacar as diferenças de culturas e idiomas, (2) promover a compreensão da cultura de origem, (3) promover a compreensão do papel e da intervenção do tradutor, (4) ajudar os críticos a avaliarem a qualidade da tradução e (5) ser útil como documentação do processo.⁵⁶ (MCRAE, 2012, p. 72)

O trabalho sistemático de McRae (2012) conversa com um estudo de caso apresentado na antologia organizada por Valerie Pellatt. Yi-Ping Wu e Ci-Shu Shen (2013) no capítulo intitulado “(Ir)reciprocal Relation between Text and Paratext in the Translation of Taiwan’s Concrete Poetry: A Case Study of Chen Li” tratam do papel que os paratextos desempenham na compreensão das práticas de tradução e de apresentação da poesia concreta chinesa ao leitor de língua inglesa, a partir de uma análise das traduções da poesia de Chen Li. Aqui, o potencial de influência dos prefácios é explorado, havendo uma distinção entre o prefácio assinado pelo tradutor ou por uma figura de autoridade:

No caso do prefácio anexado à tradução, a função de um prefácio, se escrito pelo tradutor, é geralmente de natureza introdutória para apresentar as características da obra original e de seu autor. Se o prefácio for escrito por uma figura de autoridade, os leitores serão instruídos sobre como apreciar a obra original e por que devem ler a tradução (se o tradutor for outra pessoa).⁵⁷ (WU; SHEN, 2013, p. 107)

⁵⁶ No texto de partida, em inglês: “(1) foregrounding differences of cultures and languages, (2) promoting understanding of the source culture, (3) promoting understanding of the translator’s role and intervention, (4) helping critics assess the quality of the translation and (5) being useful as process documentation”.

⁵⁷ No texto de partida, em inglês: “In the case of the preface annexed to the translation, the functioning of a preface, if written by the translator, is often introductory in nature to introduce the characteristics of original work and its author. If the preface is written by an authoritative figure, the readers will be instructed how to appreciate the original work and why they should read the translation (if the translator is someone else)”.

Se, por um lado, o trabalho de McRae (2012) conta com um *corpus* grande e tem a pretensão de sistematizar os tópicos e as funções dos prefácios de tradutores na língua inglesa, por outro, o ponto de partida de Wu e Shen (2013) é bem diferente, uma vez que seu recorte é muito mais específico, e a análise está restrita às idiossincrasias da tradução de poesia concreta chinesa. Esses trabalhos, enquanto capítulos de antologias, possuem um enorme potencial, mas falta o fôlego que um trabalho de dimensão maior desfruta. Nesse mérito, a contribuição presente em Carneiro (2014) se destaca.

Em 2014, Teresa Dias Carneiro defendeu sua tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na PUC-Rio. Intitulado *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*, o trabalho de Carneiro realiza uma reflexão profunda a respeito do prefácio de tradutor, que recebe o tratamento de gênero textual. Em que pese toda a contribuição teórica no tocante à História dos Conceitos, ao debate sobre os gêneros textuais e à própria concepção do prefácio de tradutor como um subgênero do gênero prefácio, as dimensões quantitativa e qualitativa do trabalho de Carneiro (2014) servem ao propósito que pretendo explorar em minha pesquisa. Seu *corpus* tem uma dimensão considerável, o que permite que a autora conceba generalizações a partir do exame do discurso dos tradutores, algo que pretendo replicar em minha pesquisa de dissertação, ampliando o escopo para contemplar prefácios de diferentes autorias.

Outra reflexão importante em Carneiro (2014) diz respeito à visibilidade do tradutor, onde a autora cria uma tipologia de tradutores a partir do seu posicionamento no livro traduzido, seja pela posição que seu nome ocupa no exemplar e/ou o espaço que ele ocupa com paratextos. Os tradutores se dividem em tradutor-escritor, tradutor acadêmico, tradutor profissional e tradutor dileitante (CARNEIRO, 2014, p. 161), categorias especialmente proveitosas para uma análise que pretende se debruçar sobre o discurso dos tradutores em seus prefácios. Minha preocupação, além de mapear o comportamento por trás dos discursos presentes nos prefácios, recai também sobre o que se escreve sobre a cultura coreana, a literatura coreana e os autores dos textos traduzidos, refletindo a respeito do posicionamento que os tradutores e demais prefaciadores adotam em relação a essa cultura/literatura. Associado a isso está o papel que os tradutores podem assumir na escrita dos prefácios, que pode ser de tradutor, historiador, crítico e mediador

cultural, segundo Carneiro (2014) a partir das contribuições de D'hulst (1991) e Bastianetto (2005). Analisar discursivamente os paratextos, em especial os prefácios de tradutores e demais autoridades, para refletir acerca dos sentidos produzidos sobre a literatura coreana – pensando na ideia de criação de imagem a partir de Lefevere (1992) – e da própria projeção que esses agentes fazem de si no processo de elaboração dessas antologias – tendo em mente as noções de *habitus* e agentividade – é o objetivo primordial desta pesquisa. O paratexto é, portanto, pensado como um campo, um local propício a essa investigação, que contrasta o textual e o sociológico, que se configura como um ambiente de observação das manifestações dos *habitus* dos tradutores e demais agentes a respeito da literatura traduzida em questão.

2.5.3.

O paratexto como instância de investigação sociológica

As categorias apresentadas ao longo deste capítulo – reescrita, *habitus*, capital simbólico, agentividade – constituem mediações que possibilitam uma leitura sociológica da tradução, ou seja, ver a tradução como prática social. Alguns autores pincelam a questão do discurso dos tradutores, examinando como os paratextos (e outras produções textuais) servem para pensar a Sociologia da Tradução e dos Tradutores, mas a minha tentativa é justamente a de pensar o paratexto como esse lugar que é fora do texto, sobre o qual a Sociologia da Tradução se debruça. Os estudiosos da Sociologia da Tradução falam sobre como o campo olha para questões fora do texto, para as instituições, os agentes e o contexto implicados no fenômeno tradutório. Em meu trabalho, proponho que o paratexto se constitui precisamente como um desses lugares, com um potencial muito rico de investigação. Esta pesquisa tenta enfatizar como é possível explorar esse limiar textual como um lugar de produção de discurso que, mesmo sendo exterior ao texto traduzido, dá pistas, ou até informações inteiras, a respeito dos agentes e dos contextos de produção das traduções. Os paratextos, nesse cenário, bastam como fonte e objeto de análise.

Dentro desses objetivos, antecipo nesta seção quais elementos paratextuais podem ser destacados numa investigação desse tipo, e quais discussões podem ser empreendidas a respeito dos diferentes tipos de agente implicados no processo de

reescrita que envolve a antologização e tradução de literatura coreana no polissistema literário brasileiro. Alguns dos elementos privilegiados em minha investigação são a capa, o sumário, as biografias dos autores, os textos de orelha e, especialmente, os prefácios, introduções, apresentações, posfácios etc. Um elemento particularmente interessante de destacar na análise paratextual é a folha de *copyright* da obra que pode vir ao início ou ao final do exemplar, listando todos os profissionais envolvidos na publicação.

No que diz respeito à visibilidade do tradutor, no Brasil, a Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que regula os direitos autorais, estabelece, no artigo 53, parágrafo único, aquilo que deve ser mencionado em cada obra publicada, seja ela original ou tradução. O inciso II do artigo estipula que “no caso de tradução, [devem ser mencionados] o título original e o nome do tradutor” (BRASIL, 1998). Não há, portanto, uma definição de onde o nome do tradutor deve ser creditado. A folha de *copyright* costuma cumprir esse papel. Qualquer espaço extra que o tradutor ocupe no exemplar é uma demonstração de sua visibilidade e/ou da política editorial exercida pela editora responsável. Em determinados casos, a localização do nome do tradutor na obra pode ser um elemento a ser explorado para caracterizar a sua agentividade, especialmente se combinado com outros elementos paratextuais.

A concepção de sistema literário de Lefevere (1992) prevê dois fatores de controle da literatura escrita e reescrita, sendo um interno e outro externo. O primeiro deles, que exerce um controle interno dos procedimentos literários, encontra-se na figura dos *profissionais*, “críticos, resenhistas, professores, tradutores”⁵⁸ (LEFEVERE, 1992, p. 14), figuras que também podem ser apontadas como reescritores; aqui decidi chamá-los “agentes de reescrita”, para fazer referência à problemática dos agentes presente na Sociologia da Tradução. O outro fator regulador do sistema literário, de ordem externa, situa-se no que Lefevere chama de *patronagem*, os “poderes (pessoas, instituições) que podem promover ou impedir a leitura, a escrita e a reescrita da literatura”⁵⁹ (LEFEVERE, 1992, p. 15). Relembrando o que foi discutido anteriormente, a patronagem preocupa-se, portanto, com aspectos ideológicos e econômicos, delegando aos profissionais a

⁵⁸ No texto de partida, em inglês: “critics, reviewers, teachers, translators”.

⁵⁹ No texto de partida, em inglês: “the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature”.

parcela do trabalho que está preocupada com a poética, que é manipulada sob os princípios da patronagem.

Aproveito esta seção para apresentar dois exemplos que não serão discutidos na seção de análise de dados, mas que podem servir de ilustração da mobilização da teoria que foi discutida neste capítulo, traçando uma relação entre o paratexto e o papel dos agentes no que diz respeito à recepção das antologias de literatura coreana. Como o enfoque deste trabalho está nos agentes de reescrita, que serão amplamente explorados nos próximos capítulos, os exemplos servirão para demonstrar como também é possível tecer uma reflexão a respeito dos agentes de patronagem, identificáveis na folha de créditos e em outros paratextos das obras. Os agentes da patronagem em questão são responsáveis pela publicação de *Castella*, antologia de contos do autor Park Min-Gyu.

O primeiro deles é a editora responsável pela publicação do livro, a Martin Claret. Fundada na década de 1970 pelo jornalista gaúcho que deu o seu nome ao empreendimento, a editora durante muito tempo dedicou a maior parte de seu catálogo à publicação de edições de bolso de clássicos da literatura. A partir do início da década de 2000, a editora se viu no meio de uma polêmica com a qual luta até hoje para dissipar os seus efeitos. Durante décadas, a Martin Claret foi apontada como uma editora conhecida pela prática de plágio em suas traduções, fato que foi amplamente divulgado por intelectuais como Ivo Barroso⁶⁰ e Denise Bottman. Bottman dedicou uma pesquisa extensa⁶¹ aos casos de plágio da Martin Claret, que culminou numa denúncia feita à Procuradoria Geral da República, que mais tarde influenciou uma investigação realizada pela Fundação Biblioteca Nacional que procurava averiguar os exemplares da editora que faziam parte do Cadastro Nacional de Livros de Baixo Preço, iniciativa criada para renovar e ampliar as bibliotecas públicas do país (BELÉM, 2012). Em sua denúncia, Bottman citava mais de 200 exemplares de traduções plagiadas (EDITORES, 2009). Um dos efeitos dessa situação é que o nome da editora ainda é atrelado à prática do plágio, uma fama da qual a Martin Claret até hoje luta para se desvencilhar, como é possível perceber no trecho a seguir, que pode ser lido no *website* da editora:

⁶⁰ Ver <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ibarroso3.html>.

⁶¹ Todos os artigos de Denise Bottman a respeito dos plágios da Martin Claret podem ser encontrados no blog Não Gosto de Plágio, disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/>.

O principal objetivo da Editora Martin Claret sempre foi contribuir para a difusão da educação e da cultura, por meio da democratização do livro. Nos últimos anos, as duas palavras de ordem em nosso Editorial são *renovar e inovar*.

Acreditamos que as crises vêm para nos transformar, por isso seguimos ainda no mercado editorial, após tantos desafios. Soubemos tirar o melhor de cada situação difícil e a colocar em prática o que aprendemos com as tantas histórias de superação contidas em nossos livros: o melhor sempre está por vir. (CLARET, 2023, grifo do autor)

Como informa a própria equipe editorial da Martin Claret, uma atitude que tem regido o plano editorial dos últimos anos na editora é a busca por inovação e renovação, algo que pode ser visto na publicação de novas traduções dos clássicos habituais ao catálogo da editora, mas também na publicação de literatura contemporânea, como é o caso de *Castella*, de Park Min-Gyu, o primeiro exemplar de literatura coreana publicado pela editora. Genette (2009) fala dos efeitos do paratexto, e é certo que o simples nome Martin Claret suscita um efeito no possível leitor de *Castella*. A informação referente ao escândalo de plágio da editora pode ser enquadrada dentro do que o autor chama de *paratexto factual*, um “fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção” (GENETTE, 2009, p. 14). Por um lado, é importante pensar no que essa informação impacta na recepção do público leitor de *Castella*, mas, por outro, ter em mente o histórico da editora e o seu posicionamento no mercado editorial atual é imprescindível para compreender a inclusão de *Castella* em seu catálogo e como as editoras Carolina Mariani Lima e Mayara Zucheli representam uma face da patronagem que está ligada à editora.

Outro agente de patronagem, creditado na folha de *copyright* do livro, é o Literature Translation Institute of Korea (LTI Korea), uma organização sem fins lucrativos que trabalha diretamente com o Ministério da Cultura, do Esporte e do Turismo do governo sul-coreano para fomentar a tradução de literatura coreana de diversas formas, incluindo o financiamento de projetos de tradução de obras por todo o mundo. Responsável por financiar a grande maioria das traduções de literatura coreana no Brasil, o LTI Korea é um importante agente de patronagem que, embora esteja localizado na cultura de partida, desempenha um impacto considerável nas culturas receptoras de literatura coreana. E, retomando Lefevre (1992), a patronagem aqui exercida se dá pelo fato de o instituto funcionar como um braço do governo sul-coreano que subsidia a empreitada, que é a expansão do

país a partir da exportação de elementos culturais, prática conhecida como *soft power*.

O conceito de *soft power* surgiu na década de 1990 no âmbito das Relações Internacionais e seria uma contraposição à noção de *hard power*, exercido pelas grandes potências com o poder bélico, militar e econômico. O poder brando, como também é conhecido o *soft power*, é mais intangível e pode ser exercido por meio de valores culturais, patrimoniais etc. (BALLERINI, 2017). A Coreia do Sul é reconhecida pela sua valorização das estratégias de *soft power*, principalmente na ênfase dada à exportação de produtos culturais como a culinária, a música e o cinema. A literatura exportada pelo país não foge dessa discussão. Essa é uma dimensão do processo de reescrita, a partir do que defende Lefevere (1992), que se enquadra no componente ideológico pertinente à patronagem, e é importante como isso está inscrito no paratexto de *Castella*. Uma simples informação que acompanha todos os exemplares que tiveram financiamento do LTI Korea funciona como indício da atuação desse agente de patronagem no processo de reescrita, algo que reflete positivamente na cultura de chegada, que recebe esse livro traduzido.

Ao tomar um exemplar de literatura traduzida como objeto de análise, é possível encontrar em seus paratextos marcas dos agentes de reescrita e de patronagem implicados no processo de tradução e publicação dessas obras. O paratexto pode se configurar como um espaço que possibilita uma interseção entre os Estudos Descritivos e a Sociologia da Tradução, pois reserva em sua natureza essa dupla característica de ser texto, mas não fazer parte do texto traduzido. Trata-se de um limiar, *un seuil*, uma soleira, como afirmou Genette. Nesse portal, os agentes discursam sobre as reescritas e as ressignificam e, a partir disso, é possível desenvolver uma reflexão a respeito do papel deles em vista do contexto sociocultural em curso na produção de cada uma dessas obras. Logo, o paratexto pode ser uma instância de grande importância para uma investigação de cunho sociológico, pois carrega em si as marcas deixadas pelos agentes. Ademais, há uma grande potência em explorar essas marcas à luz de uma teoria sociológica que reflita a respeito do agente em sua composição como tal, da trajetória que o levou a ocupar aquela posição e de que maneira aquela produção específica se enquadra na sua prática profissional à luz do seu *habitus*. Esse será o tratamento dispensado aos agentes de reescrita no capítulo dedicado à análise dos dados paratextuais. Tal abordagem mostra-se particularmente proveitosa ao exame das publicações de

antologias de literatura coreana no Brasil que, como será observado, são ricas em paratextos e mais ricas ainda em seus agentes, que estabelecem redes muito interessantes de serem examinadas, servindo de base para um estudo não só sobre a inserção da literatura coreana no Brasil, mas também a respeito da própria lógica de publicação de literatura traduzida no mercado editorial brasileiro.

No próximo capítulo, apresento o percurso metodológico desta pesquisa, destacando a formação do *corpus* de antologias e os procedimentos adotados para a coleta de dados paratextuais. Em seguida, no capítulo dedicado à apreciação dos dados, realizo as análises pertinentes ao *corpus*, de maneira a sistematizar dentro do recorte temporal de que forma os agentes e os paratextos contribuíram para antologizar a literatura coreana no Brasil por meio das obras publicadas.

3

A literatura coreana no Brasil: considerações sobre a formação do *corpus* e a metodologia empregada

Antes de seguir para o capítulo que dá título a esta dissertação, e desenvolve a análise que foi sinalizada nos parágrafos anteriores, é necessário fazer algumas considerações a respeito da formação do *corpus* desta pesquisa e dos procedimentos metodológicos empregados para a sua realização. Na fase inicial da elaboração do projeto que originou o presente trabalho, eu tinha como uma das minhas metas pessoais escrever uma espécie de história da publicação da literatura coreana no Brasil. Na ânsia de querer realizar algo sem considerar os limites que uma dissertação de mestrado oferece, apresentei às minhas orientadoras um projeto que fugia – e muito – daquilo que seria possível concluir no período estipulado para a escrita desta dissertação. Mesmo fazendo concessões, diminuindo o escopo e delimitando o meu *corpus*, o desejo de apresentar um histórico da publicação de literatura coreana no Brasil não cessou.

Neste capítulo, apresento uma fração do percurso metodológico que orienta esta pesquisa. Boa parte dessa trajetória tem a ver com a minha descoberta dessa literatura e o meu contato com os livros, que se deu pela pesquisa em livrarias e sebos e a convivência com amigos que fui ganhando ao longo desse período pesquisando literatura coreana. A outra dimensão deste capítulo recai sobre os procedimentos metodológicos empreendidos na coleta dos dados a serem analisados no capítulo 4. Como já mencionado, a matéria-prima da minha análise são os diversos elementos paratextuais que envolvem as antologias selecionadas para integrar o *corpus* desta pesquisa. Logo, é preciso elucidar de que forma esses elementos foram coletados e compilados, e de que maneira eles serão explorados mais à frente.

Este capítulo, portanto, serve aos dois propósitos mencionados acima: explicitar os procedimentos empregados na composição do *corpus* e apresentar uma breve recapitulação dos títulos publicados no Brasil entre 1985 e 2023. Ao saciar a minha vontade de escrever sobre a publicação da literatura em questão, informo também o leitor não familiarizado a respeito dos títulos, dos autores e dos gêneros que têm ocupado tanto do meu tempo.

Antes de adensar a análise, debruçando-me sobre as antologias e seus paratextos, faço este pequeno preâmbulo, esta pausa necessária para apresentar o assunto que venho mencionando por páginas a fio: a literatura coreana.

Nos últimos três anos, venho construindo uma espécie de biblioteca pessoal de literatura coreana. As primeiras aquisições foram exemplares de fácil disponibilidade nas maiores livrarias do país, como os lançamentos mais recentes e divulgados. Dentre eles está o romance *A vegetariana*, de Han Kang, autora vencedora do International Booker Prize. O romance publicado pela editora Todavia em 2018⁶², com tradução de Jae Hyung Woo, já encontra-se em sua 10ª reimpressão. Outro romance, um dos primeiros livros a que tive acesso, foi *A história de Hong Gildong*, de Heo Gyun, publicado em 2020 pela Estação Liberdade, com tradução de Yun Jung Im. Meu interesse inicial ao adquirir a obra era ter contato com um clássico da literatura coreana. No entanto, me deparei também com um livro que vinha acompanhado de paratextos de autoria de sua tradutora. Talvez esteja nessa experiência a semente que viria a culminar nesta dissertação. Curiosamente, a primeira obra de literatura coreana lançada no Brasil, a coletânea *Contos coreanos*, foi um dos últimos livros ao qual tive acesso, pela compra num sebo virtual. O volume foi publicado em 1985 e não teve reedição. Logo, os raros exemplares que, de vez em quando, aparecem à venda por um preço nem sempre acessível costumam esgotar logo. Poder comprá-lo foi uma questão de sorte, um acaso, que, certamente, me motivou ainda mais na minha busca por esses livros.

Ao ingressar no mestrado em Estudos da Linguagem, já com a intenção de trabalhar com a temática dos paratextos, eu ainda não tinha me decidido a trabalhar com a literatura coreana. Talvez o fato de ser um objeto de pesquisa não tão comum estivesse por trás dessa incerteza. Em minha busca por mais livros e autores, e contando novamente com a sorte, adquiri mais duas antologias, dessa vez *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia*, publicada em 1993, pela editora Arte Pau-Brasil, e *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng*, coletânea de textos variados do poeta moderno Yi Sâng, publicada em 1999 pela editora Perspectiva. Ambas as obras foram organizadas e traduzidas por Yun Jung Im. Ao entrar em contato com essas antologias, encontrei material para desenvolver minhas primeiras

⁶² A edição é, na verdade, uma retradução. O romance de Han Kang foi publicado anteriormente em 2013 pela editora Devir, com tradução de Yun Jung Im.

investidas na literatura coreana como objeto de pesquisa, que resultaram não só em seminários e trabalhos apresentados em sala de aula, mas também em comunicações veiculadas em eventos acadêmicos diversos. No entanto, o recorte empreendido nesta pesquisa ainda não tinha sido feito. Eu ainda acreditava que conseguiria falar sobre toda literatura coreana publicada no Brasil. Ao elaborar o projeto desta dissertação, o cenário mudou. Eu precisei me debruçar sobre aspectos metodológicos que envolvem a composição de um *corpus*, experiência que foi fundamental para conceber os objetivos que foram expostos na Introdução, e formular a extensa fundamentação teórica do capítulo anterior.

O primeiro problema identificado foi o de mapear a literatura coreana publicada no Brasil. Em seu artigo, Park (2019) já apresenta um apanhado de publicações de literatura coreana traduzida em língua portuguesa, mas não menciona todos os títulos publicados, apresentando os títulos infantojuvenis apenas em números. Além disso, passados quatro anos desde a publicação do artigo, mais de quarenta títulos foram publicados, dado que, por si só, já valia uma pesquisa mais detalhada à procura do que foi lançado ao longo das décadas. A abordagem que resolvi adotar foi a de confeccionar um quadro contendo todos os títulos coreanos traduzidos no Brasil. Para elaborar esse quadro, consultei as bases on-line da Biblioteca Nacional (BN) e da biblioteca do já mencionado LTI Korea. Os títulos mais recentes, que não constavam em nenhuma dessas bases de dados, foram incluídos a partir do catálogo da Amazon.com.br e dos sites de algumas editoras. Os itens selecionados na base da BN foram aqueles que continham, dentro dos seus descritores, as seguintes categorias: conto coreano, poesia coreana, ficção coreana, ficção sul-coreana e literatura infantojuvenil coreana. A base do LTI Korea serviu mais a título de cruzar os dados com a BN e incluir livros publicados a partir de 2019, visto que estes ainda não constam no site da Biblioteca Nacional. Como literatura coreana, foram consideradas obras escritas originalmente em coreano, desconsiderando, portanto, títulos escritos originalmente em outros idiomas, como, por exemplo, a literatura coreana diaspórica, escrita por imigrantes coreanos baseados em localidades diversas, como é o caso de *Pachinko* (2020, Intrínseca), de Min Jin Lee, e *Aos prantos no mercado* (2022, Fósforo Editora), de Michelle Zauner, ambos escritos em inglês e tratados como “literatura coreana” pelas editoras no Brasil. Também não foram incluídos no quadro os livros-imagem, como é o caso das principais obras da autora Suzy Lee, por não apresentarem texto verbal.

Totalizo, portanto, 119 livros coreanos publicados entre 1985 e agosto de 2023 dentro dos parâmetros estabelecidos para esta pesquisa, que podem ser vistos na Quadro 1. O quadro apresentada informa, além do título e do nome dos autores, o ano de publicação da obra no Brasil, a editora responsável e, um dado imprescindível, os tradutores.

Quadro 1 - Literatura coreana traduzida publicada no Brasil entre 1985 e 2023

Ano	Autor	Título	Tradutor	Editora
1985	Ha Kem-chan et al.	<i>Contos coreanos</i>	Luis Palmery	Rio Arte
1993	Yun Jung Im	<i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia</i>	Yun Jung Im	Arte Pau-Brasil
1994	Yun Jung Im e Alberto Marsicano	<i>Sijô: poesiacanto coreana clássica</i>	Yun Jung Im e Alberto Marsicano	Iluminuras
1999	Yi Sáng	<i>Olho-de-corvo e outras obras de Yi Sáng</i>	Yun Jung Im	Perspectiva
2006	Cha Mi-Jeong e Choi Yu-Mi	<i>Vamos adivinhar</i>	Thais Rimkus	Callis
2006	Jang Seon-Hye e Choi Min-Ho	<i>Aqui está tão quentinho!</i>	Thais Rimkus	Callis
2006	Kim Seong-Eun e Oh Seung-Min	<i>Minha mão é uma régua</i>	Thais Rimkus	Callis
2006	Yoon Ah-Hae e Yang Hye-Won	<i>Quem vai ficar com o pêssego?</i>	Thais Rimkus	Callis
2006	Yu Yeong-So e Han Byeong-Ho	<i>Enquanto a mamãe galinha não estava</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Cha Bo-Geum e Jang Yeong-Seon	<i>Eu não tenho medo</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Choi Yun-Jeong e Kim Sun-Yeong	<i>Fugindo das garras do gato</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Eun Hee Na e Sun Young Kwak	<i>Separando as coisas</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Eun Sun Han e Ha Jin Jung	<i>Paisagem de pássaros</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Hye Eun Shin e Jin Ju Shin	<i>Dedinhos ocupados</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Hye Ok Lee e Ha Jin Jung	<i>Quando mamãe era pequena</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Hye Eun Shin, Keun Ho Ko e Hong Ju	<i>Bugigangas</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Jeong Hae-Wang e Oh Seung-Min	<i>Sopa de bruxa</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Jung Sun-Hye e Jeon In-Kang	<i>O mundo mágico dos números</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Kyoung Hwa Kim e Yoon Chul Jung	<i>Apostando com o monstro</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Lee Mi-Ae e Choi Yang-Suk	<i>Um dia longe de casa</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Shin Soon-Je e Kim Min-Jeong	<i>Uma festa bem bolada</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Sin Ji-Yun e Choi Hye-Yeong	<i>Uma incrível poção mágica</i>	Thais Rimkus	Callis

2008	Yoo Young-So e Na Ae-Kyung	<i>O que cabe na mochila?</i>	Thais Rimkus	Callis
2008	Young Ah Kim e Yoo Min Han	<i>A saia da vovó</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Young So Yoo e Young Mi Park	<i>Irmãos gêmeos</i>	Elizabeth Kim	Callis
2008	Yu Yeong-So e Park So-Hyeon	<i>A princesa está chegando!</i>	Thais Rimkus	Callis
2009	Jung Mul Ma e Min Ok Jun	<i>Vamos brincar!</i>	Elizabeth Kim	Callis
2009	Ye Shil Kim e Hee Jun Kang	<i>Como o mundo acorda</i>	Elizabeth Kim	Callis
2009	Yun Jung Im	<i>Contos contemporâneos coreanos</i>	Yun Jung Im	Landy
2010	Bo Geum Cha e Sung Ji Hong	<i>O castelo da bruxa confusa</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Bo Geum Cha e Jin Kyung Lee	<i>O tempo voa, papai!</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Dong-Jun Shin	<i>O metrô vem correndo</i>	Yun Jung Im	Cosac Naify
2010	Eun Hee Na e Sook Kyung Kim	<i>Os filhotes do vovô coruja</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Eun Jin Kang e Han Na Kim	<i>O sexto aniversário</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Hee Jung Chang e Sung Hwa Jung	<i>Levante um pouquinho, por favor!</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Ji Yun Shin e Mi Sook Yoon	<i>Achem meu pai, por favor!</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Ji Yun Shin e Seung Im Baek	<i>O sonho de Dam-Dam e do sr. Gom-Gom</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Majungmul e Ji Won Lee	<i>A origem dos números</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Majungmul e Yun Ju Kim	<i>A matemática no museu de arte</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Seon Hye Chang e Jung Joo Yoon	<i>A casa onde os sonhos se realizam</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Yeo Lim Yoon e Ji Yeon Kim	<i>Você se lembra, Andorinha?</i>	Elizabeth Kim	Callis
2010	Young So Yu e Yeon Jung Kim	<i>Aprendiz de mágico</i>	Elizabeth Kim	Callis
2011	Yun Dong-jae e Kim Jae-hong	<i>O guarda-chuva verde</i>	Yun Jung Im	SM
2012	Bo-Hyun Seo e Yeo-Ri An	<i>O vilarejo de figuras sólidas</i>	Antônio Carlos Vilela	FTD
2012	Eun-Hye Kim e Myo-Gwang Bak	<i>O mestre das multiplicações</i>	Antônio Carlos Vilela	FTD
2012	Eun-Joong Kim e Hye Kyeong	<i>O cobertor encantado</i>	Antônio Carlos Vilela	FTD
2012	Hae Sook Sung e Myung Hwa Baek	<i>Água, visível e invisível</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Ho Sun Yoo e Joong Suk Kim	<i>Como flutuam os barcos</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Hwa Joong Kim e Chang Hee Kim	<i>O ar está em todo lugar</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Hye Sook Sung e Kyung Sun Kang	<i>O livro do fogo</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Hyuk Lim e Kyung Joo Hoong	<i>O que é DNA?</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Hyun-Jung Im e Hyun-Kyung Hu	<i>Cadu na terra dos monstros</i>	Antônio Carlos Vilela	FTD

2012	Ji Hyun Lee e Sun Mi Suh	<i>O livro da força</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Kyung-Sook Shin	<i>Por favor, cuide da mamãe</i>	Flávia Rossler	Intrínseca
2012	Lee Tae-jun e Kim Dong-seong	<i>Esperando mamãe</i>	Yun Jung Im	SM/Comboio de corda
2012	Su-Kyung Hong e Eun-Yung Sul	<i>Cada um tem seu tamanho</i>	Antônio Carlos Vilela	FTD
2012	Sung Nam Knag e Eul Soon Kang	<i>Como o som é produzido</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Sun Nam Knag e Eun-Ah Hwang	<i>A luz mágica</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Tae Sook Kang e Sae Yon Park	<i>A família do sol</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Tae Suk Kang e Jong Min Kim	<i>Quem será mais rápido</i>	Yun Jung Im	Callis
2012	Woo-Joo Hong e Jin-Joo Chae	<i>Bango, o vendedor de maçãs</i>	Antônio Carlos Vilela	FTD
2013	Han Kang	<i>A vegetariana</i>	Yun Jung Im	Devir
2014	Bae Su-Ah	<i>Sukiyaki de domingo</i>	Hyo Jeong Sung	Estação Liberdade
2014	Hwang Sun-mi	<i>Flora Hen: uma fábula de amor e esperança</i>	Lidia Luther	Geração Editorial
2014	Kim Young-ha	<i>Flor negra : um romance sobre a imigração coreana no México</i>	Ana Carolina Mesquita	Geração Editorial
2015	Hong Soon-Mi	<i>Meia-noite feliz</i>	Alexandre Koji	Editora Positivo
2015	Song Jin-heon	<i>A história de Ppibi</i>	Alexandre Koji	Editora Positivo
2017	Gong Ji-Young	<i>Nossas horas felizes</i>	Maryanne Linz	Record
2017	Kim Si-seup	<i>Contos da tartaruga dourada</i>	Yun Jung Im	Estação Liberdade
2018	Han Kang	<i>A vegetariana</i>	Jae Hyung Woo	Todavia
2018	Kang Byoung Yoong	<i>Pepino de alumínio</i>	Woo Young-Sun	Topbooks
2018	Kim Ji-ha	<i>Os cinco bandidos</i>	Moon Joon	7Letras
2018	Kim Ki-taek	<i>Chiclete</i>	Yun Jung Im	7Letras
2019	You-jeong Jeong	<i>O bom filho</i>	Jae Hyung Woo	Todavia
2020	Heo Gyun	<i>A história de Hong Gildong</i>	Yun Jung Im	Estação Liberdade
2020	Keum Suk Gendry-Kim	<i>Gramma</i>	Jae Hyung Woo	Pipoca & Nanquim
2020	DUBU (Redice Studio) e Chugong	<i>Solo Leveling - Volume 1</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2020	DUBU (Redice Studio) e Chugong	<i>Solo Leveling - Volume 2</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2021	Chugong	<i>Solo Leveling - Livro 1</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2021	Han Kang	<i>Atos humanos</i>	Ji Yun Kim	Todavia
2021	Bae Su-ah	<i>Noite e dia desconhecidos</i>	Hyo Jeong Sung	DBA Editora
2021	Im Bang e Yi Ryuk	<i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas e outras criaturas mágicas</i>	Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyriaco	BuruRu
2021	DUBU (Redice Studio) e Chugong	<i>Solo Leveling - Volume 3</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2021	Jo Yong e Jam San	<i>A mão e o tamboril</i>	Jae Hyung Woo	Intrínseca

2021	Jo Yong e Jam San	<i>Criança zumbi</i>	Jae Hyung Woo	Intrínseca
2021	Jo Yong e Jam San	<i>Em busca da feição real</i>	Jae Hyung Woo	Intrínseca
2021	Jo Yong e Jam San	<i>O cão alegre</i>	Jae Hyung Woo	Intrínseca
2021	Jo Yong e Jam San	<i>O menino que se alimentava de pesadelos</i>	Jae Hyung Woo	Intrínseca
2021	A1	<i>On or off - Volume 1</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2021	Keum Suk Gendry-Kim	<i>A espera</i>	Yun Jung Im	Pipoca & Nanquim
2021	Chugong	<i>Solo Leveling - Livro 2</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2021	A1	<i>On or off - Volume 2</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
2021	Suzy Lee	<i>Rio, o cão preto</i>	ARA Cultural	Companhia das Letrinhas
2021	Yeon Sang-ho e Choi Gyu-seok	<i>The Hellbound: profecia do inferno - Volume 1</i>	Fernanda Cabral	NewPOP
2022	Bbong Bbang Kkyu	<i>Hyperventilation</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
2022	Cho Nam-joo	<i>Kim Jiyoung , nascida em 1982</i>	Alessandra Esteche	Intrínseca
2022	You-jeong Jeong	<i>Sete anos de escuridão</i>	Paulo Geiger	Todavia
2022	Keum Suk Gendry-Kim	<i>Jun</i>	Yun Jung Im	Pipoca & Nanquim
2022	Park Min-Gyu	<i>Castella</i>	Nick Farewell	Martin Claret
2022	Heena Baek	<i>Balas mágicas</i>	ARA Cultural	Companhia das Letrinhas
2022	A1	<i>On or off - Volume 3</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
2022	DUBU (Redice Studio) e Chugong	<i>Solo Leveling - Volume 4</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2022	Heena Baek	<i>Eu sou um cachorro</i>	ARA Cultural	Ameli Editora
2022	Chugong	<i>Solo Leveling - Livro 3</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2022	Kim Hye-jin	<i>Sobre minha filha</i>	Hyo Jeong Sung	Fósforo Editora
2022	Yeon Sang-ho e Choi Gyu-seok	<i>The Hellbound: profecia do inferno - Volume 2</i>	Fernanda Cabral	NewPOP
2023	Kim Soonghyun	<i>Igualzinho, igualzinho</i>	ARA Cultural	Cai-Cai
2023	Lee Seung Beom	<i>Rolando, rolando</i>	ARA Cultural	Cai-Cai
2023	SUOL e Gwon Gyeoeul	<i>O único destino dos vilões é a morte - Volume 1</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
2023	A1	<i>On or off - Volume 4</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
2023	Won-pyung Sohn	<i>Amêndoas</i>	Yonghui Qio Pan	Rocco
2023	Keum Suk Gendry-Kim	<i>Cães</i>	Yun Jung Im	Pipoca & Nanquim
2023	Ancco	<i>Más Companhias</i>	Yun Jung Im	Veneta
2023	Baek Sehee	<i>Queria morrer, mas no céu não tem tteokbokki</i>	Rafael Bisoffi	Universo dos Livros
2023	J. Soori	<i>Semantic Error - Livro 1</i>	Fernanda Cabral	NewPOP
2023	DUBU (Redice Studio) e Chugong	<i>Solo Leveling - Volume 5</i>	Laura Torelli Lopes	NewPOP
2023	HUN e JiMin	<i>Navillera - Volume 1</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
2023	Hwang Bo-Reum	<i>Bem-vindos à livraria Hyunam-dong</i>	Jae Hyung Woo	Intrínseca

2023	SUOL e Gwon Gyeoeul	<i>O único destino dos vilões é a morte - Volume 2</i>	Beatriz Fernandes Santos	NewPOP
------	---------------------	--	--------------------------	--------

Fonte: elaboração do autor, 2024.

A partir do conjunto de títulos coreanos publicados no Brasil, é possível extrair alguns dados estatísticos que se mostraram relevantes no estabelecimento do *corpus*, especialmente no que diz respeito aos gêneros representados. O dado que mais chama atenção é a predominância da literatura infantojuvenil, especialmente com os livros publicados pelas editoras Callis, FTD e Positivo. Em meu levantamento, contabilizei 68, o que corresponde a 57,14% do total de títulos traduzidos. Os livros identificados como ficção coreana (ou romance) somam 21 títulos, o que equivale a 17,65% do total, seguidos pelas vinte histórias em quadrinhos⁶³, que representam 16,81%, as cinco antologias de conto, com uma porcentagem de 4,20%, e as quatro coletâneas de poesia 3,36%. Fechando o total, está o volume dedicado a Yi Sâng, uma antologia que engloba poesia, conto e outras formas de escrita, difícil de classificar em apenas um gênero.

Excluindo os 68 títulos de literatura infantojuvenil, que de pronto não me interessavam como objeto de pesquisa – primeiro por representarem um volume muito grande de livros, segundo porque tomá-los como objeto requer um tratamento adequado às idiossincrasias que envolvem as práticas de publicação dessa literatura no Brasil –, ficam os cinquenta títulos restantes que eu, ingenuamente, achei possível analisar nesta dissertação.

Aconselhado por minhas orientadoras, refleti, durante um período considerável, a respeito de que recorte fazer para alcançar os objetivos pretendidos neste trabalho. Selecionar as obras traduzidas por determinado tradutor, ou aquelas publicadas em determinado período, ou, ainda, considerar todas que tivessem prefácios foram algumas das possibilidades contempladas. Chegado o momento de “bater o martelo” quanto à delimitação do *corpus*, decidi privilegiar as obras que me permitissem abordar as questões que me interessavam quanto aos paratextos e ao papel dos agentes. Em vez de um recorte pelas categorias “clássicas” de gênero literário, optei, no entanto, por fazer um recorte por um outro gênero em si. Na

⁶³ Dentro dessa categoria mais abrangente encontram-se obras de gênero mais específico, em especial as *graphic novels* (romance gráfico, histórias em quadrinho publicadas em volume único, geralmente apresentando narrativas mais complexas e densas) e os *manwhás* (equivalente coreano ao *mangá* japonês, histórias em quadrinho publicadas em mais de um volume).

subseção 2.4.1 do capítulo anterior, menciono como as antologias consistem num gênero próprio que têm por característica se apresentar à cultura receptora como um produto que se utiliza da presença de diversos elementos paratextuais para mediar o processo de leitura. A partir dessa reflexão, estipulei como critério principal da delimitação do *corpus* que os volumes que o integrassem fossem de antologias/coletâneas. Feitos os devidos recortes, cheguei a um total de 10 antologias de literatura coreana publicadas no Brasil até agosto de 2023. Dessa forma, os títulos que integram o *corpus* a ser analisado no capítulo seguinte consistem nas seguintes antologias:

Quadro 2 - Antologias de literatura coreana traduzida publicadas no Brasil

Ano	Autor (a)	Título	Tradutor (a)	Editadora
1985	Ha Kem-chan et al.	<i>Contos coreanos</i>	Luís Palmery	GRD/Rio Arte
1993	Yun Jung Im	<i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia</i>	Yun Jung Im	Arte Pau-Brasil
1994	Yun Jung Im e Alberto Marsicano	<i>Sijô: poesiacanto coreana clássica</i>	Yun Jung Im e Alberto Marsicano	Iluminuras
1999	Yi Sâng	<i>Olho-de-corvo e outras obras de Yi Sâng</i>	Yun Jung Im	Perspectiva
2009	Yun Jung Im	<i>Contos contemporâneos coreanos</i>	Yun Jung Im	Landy
2017	Kim Si-seup	<i>Contos da tartaruga dourada</i>	Yun Jung Im	Estação Liberdade
2018	Kim Ji-ha	<i>Os cinco bandidos</i>	Moon Joon	7Letras
2018	Kim Ki-taek	<i>Chiclete</i>	Yun Jung Im	7Letras
2021	Im Bang e Yi Ryuk (Organização de James S. Gale)	<i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas</i>	Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyríaco	BuruRu
2022	Park Min-Gyu	<i>Castella</i>	Nick Farewell	Martin Claret

Fonte: elaboração do autor, 2024.

Apesar de sua grande elaboração teórica, os DTS não estabeleceram um percurso metodológico que pudesse ser replicado por todos os adeptos da abordagem descritivista. Este trabalho não é diferente nesse sentido, pois as questões a serem observadas e os resultados pretendidos dependem fundamentalmente da análise do *corpus* em questão. José Lambert e Hendrick Van Gorp (2011) construíram um modelo hipotético de descrição de traduções,

inspirados na proposta dos DTS. Os autores dividem a descrição em quatro níveis: (1) dados preliminares; (2) macronível (ou nível macrotextual); (3) micronível (ou nível microtextual); (4) contexto sistêmico. Por uma ótica superficial, é possível afirmar que esta dissertação está localizada no primeiro desses níveis, pois minha principal fonte são os paratextos das antologias de literatura coreana, que configuram essa porta de entrada às traduções propriamente ditas. No entanto, como exploro a potencialidade enunciada por Genette (2009), Tahir-Gürçağlar (2002) e Carneiro (2014), a abordagem aplicada ao tratamento dos dados paratextuais também pode ser atrelada ao que Lambert e Van Gorp (2011) apresentam nos outros níveis, afinal de contas, o objetivo principal da pesquisa é justamente pensar o funcionamento das antologias de literatura coreana na cultura receptora. Como a abordagem desta pesquisa é assumidamente empírica, ou indutiva, segundo o proposto por Saldanha e O'Brien (2013), é preciso estabelecer como foi feita a coleta desses dados empíricos que serão utilizados na análise apresentada no capítulo seguinte.

Tendo estabelecido o conjunto de dez antologias como o *corpus* desta pesquisa, é preciso selecionar o que nessas antologias será tomado como objeto de análise de fato. O passo seguinte consiste, portanto, na coleta de dados paratextuais de cada uma das antologias. Essa etapa incluiu uma leitura minuciosa de cada título, com o objetivo de selecionar os itens paratextuais que foram compilados por meio de quadros, que servirão a dois propósitos no momento da análise.

O Anexo A, apresentado ao final da dissertação, é composto por quadros que contêm os dados coletados a partir da capa, quarta capa, folha de rosto, seção de créditos e demais espaços que continham informações consideradas pertinentes para compor uma descrição das antologias que atendessem aos objetivos de pesquisa. A seguir, apresento os campos que constituem os quadros, com uma breve explicação quando necessário:

- (1) *Autor e título*;
- (2) *Nome do tradutor*;
- (3) *Localização do nome do tradutor* – indicação de onde o nome do tradutor da obra aparece no livro;
- (4) *Prefácios* – uma listagem dos prefácios que integram todo o volume; aqui foram considerados todos os textos que aparecem antes e depois do texto traduzido, sem levar em consideração se fazem parte do

texto de partida; segui os critérios apresentados por Genette (2009) e Carneiro (2014), principalmente na observação do prefácio enquanto um gênero textual específico;

- (5) *Prefácio do tradutor* – indicação da presença ou não de prefácio de autoria do tradutor da obra;
- (6) *Prefácio de autoridade* – indicação da presença ou não de prefácio assinado por uma autoridade do sistema literário brasileiro;
- (7) *Ilustração da capa* – breve descrição do conteúdo da capa do volume, na maior parte seguindo o que foi informado na seção de créditos;
- (8) *Esquema de cores da capa* – descrição sucinta das cores utilizadas no design da capa da antologia;
- (9) *Observações* – observações que achei pertinente pontuar e que não seguem um padrão entre os livros, dispensando a necessidade de uma linha exclusiva para a sua notação.

As informações registradas em linhas específicas serão mais privilegiadas no momento da análise. Um dado como o “esquema de cores da capa” pode parecer inusitado ou até irrelevante perto de outros que foram incluídos nas observações, mas acabam tendo particular atenção em meu trabalho, visto que, ao falar da antologização, também proponho uma reflexão a respeito de como as antologias se propõem esteticamente ao público receptor. Por outro lado, informações que não aparecem de forma regular entre as antologias, mas que são pertinentes a discussões específicas, serão retomadas quando oportuno, e por isso foram devidamente anotadas. Dentre essas informações, destaco a presença de textos de orelha assinados por autoridades diversas, o que me leva ao outro quadro de dados.

O quadro que constitui o Anexo B é composta por trechos extraídos dos prefácios que integram as antologias. Foram selecionados os prefácios dos tradutores, dos colaboradores (revisores e editores) e prefácios de autoridades (também conhecidos como prefácios por encomenda). É importante frisar esse aspecto, pois, como é possível observar no Anexo A, algumas antologias apresentam prefácios do autor, textos escritos por críticos que acompanhavam o texto de partida etc. Privilegiei, portanto, textos de autoria de agentes que integram o sistema receptor, o sistema literário brasileiro. Por esse mesmo motivo é que incluí nesse quadro trechos advindos dos textos de orelhas sinalizados no quadro

anterior. Debati internamente se incluía ou não esses trechos no *corpus*, justamente por questionar se eles se enquadram como prefácio enquanto gênero textual. Cheguei à conclusão de que o que eles tinham a dizer sobre a literatura coreana, e o paralelo que pode ser traçado entre eles e os outros prefácios anotados, me pareceram suficientes para justificar a sua inclusão no quadro de dados. Também é possível argumentar que a probabilidade de um leitor em potencial ler as palavras escritas na orelha do livro é grande, o que faz com que esse texto tenha um peso importante em matéria de discurso produzido acerca da literatura que envolve.

A partir do que propõem Saldanha e O'Brien (2014, p. 54), a respeito da pesquisa de tradução orientada ao produto, minha abordagem na leitura e análise dos prefácios (e, portanto, na seleção dos trechos apresentados no quadro) acarreta uma série de atitudes que as autoras atribuem à abordagem utilizada pela Análise do Discurso, ainda que eu não mobilize nenhuma categoria que se afilie a qualquer corrente desenvolvida sob a perspectiva da análise discursiva. No entanto, pretendo problematizar as funções desempenhadas pelos prefácios nas respectivas antologias por meio de uma análise dos trechos selecionados, visando a identificação de padrões temáticos e retóricos. Ademais, mediante a contemplação dos textos em conjunto, proponho algumas conclusões ou generalizações cabíveis a respeito do papel dos agentes no processo que identifico como enquadramento da literatura, que será explicitado no momento da análise.

Embora a pesquisa seja empírica, e os resultados apresentados se apoiem na análise dos dados coletados, o conhecimento prévio do material me permitiu ter algumas expectativas acerca do que encontrar nesses prefácios e, de certa forma, foram essas expectativas que validaram a escolha dessas antologias como meu objeto de pesquisa. Questões acerca da motivação para a seleção dos textos, o enquadramento realizado pelos prefácios (e outros dados paratextuais como biografias dos autores, ilustrações etc.) numa perspectiva temporal e poética, a importância dos autores selecionados para a literatura coreana, o recurso da analogia realizada pelos autores dos prefácios de autoridade entre a literatura coreana e a literatura ocidental, as questões de tradução abordadas em alguns dos prefácios etc. são alguns dos padrões discursivos que eu esperava encontrar nos paratextos e que estarão presentes na análise empreendida a seguir.

No capítulo seguinte, proponho uma articulação entre os dados paratextuais coletados durante a etapa exposta neste capítulo e o referencial teórico apresentado

no capítulo anterior, de maneira a contemplar os objetivos de pesquisa adequados à natureza dos dados levantados. Na análise, os elementos paratextuais são problematizados a partir das funções que desempenham nas respectivas antologias e, num sentido mais amplo, reflito acerca dos efeitos que esses paratextos têm na produção de uma imagem da literatura coreana no Brasil a longo prazo a partir do conceito de antologização.

4 Antologizando a Coreia

Neste capítulo, apresento a análise dos dados paratextuais coletados e compilados nos quadros que se encontram ao final desta dissertação, cujo processo de composição foi explicitado no capítulo anterior. Ao lidar com um *corpus* diverso e rico em detalhes passíveis de exploração, a tarefa de escolher a abordagem a ser empreendida na redação deste capítulo não foi fácil. Ao apresentar as obras que antologizaram a literatura coreana no Brasil ao longo de três décadas, tendo como foco os paratextos que as constituem e os agentes por trás deles, optei por realizar a análise de tantos dados a partir do que considero como as principais ações realizadas pelos paratextos e pelos agentes durante esse processo de antologização. Portanto, o verbo *antologizar*, central aos títulos deste capítulo e da dissertação, é visto como uma soma de atitudes que serão exploradas a fundo nas próximas páginas. A prática do antologizar se organiza por meio de ações específicas, das quais destaquei três como as mais relevantes para a análise proposta dos paratextos das antologias de literatura coreana, como será apresentado a seguir. O capítulo divide-se, portanto, em três seções, nas quais me debruçarei sobre a realização de cada uma dessas três ações: construir, desenhar e enquadrar.

Em minha primeira parada, explico o processo de construção presente naquela que é uma das principais características das antologias: a seleção de textos e autores. Por meio de elementos paratextuais tais como títulos, sumário, biografias etc., lanço luz às obras publicadas no recorte temporal selecionado, de forma a destacar como determinada cultura literária estrangeira é apresentada numa cultura receptora por meio desse processo de seleção e apresentação de textos.

Na segunda seção, ressalto outro aspecto importante na concepção das coletâneas de literatura coreana publicadas no Brasil: a sua composição iconográfica. Destaco como o projeto gráfico de cada antologia tem a possibilidade de informar a respeito da construção de uma imagem da literatura coreana, frisando também o desempenho dos agentes de reescrita envolvidos no processo de composição dessas representações visuais. Nessa seção, argumento acerca da importância do elemento paratextual visual no processo de recepção de uma literatura advinda de outra cultura.

Na terceira e última seção deste capítulo, adotei o verbo *enquadrar* para tratar dos prefácios, pois acredito que a sua função enquanto textos que circundam o texto propriamente dito é a de produzir discursos sobre ele e, de certa forma, influenciar a sua recepção e contribuir para a construção de interpretações do texto traduzido. Nesta seção, que se divide ainda em outras subseções, faço um estudo dos prefácios assinados pelos agentes de reescrita tão caros a este trabalho: tradutores, colaboradores e autoridades. Em vez de apresentar os prefácios de cada livro, optei por introduzi-los a partir da voz de seus autores, dentro dessas categorias em que eles se enquadram, de forma a fazê-los dialogar entre si. Meu intuito é pensar como os paratextos produzidos sobre a literatura coreana, que a enquadram, contribuem para a construção de um discurso que ultrapassa a obra a que ele está atrelado, de maneira bastante explícita na maioria das ocasiões. Os prefácios das antologias de literatura coreana acabam por constituir uma colcha de retalhos que vai recebendo remendos novos a cada publicação, como será visto mais adiante.

Talvez esteja evidente, mas é preciso frisar que os agentes e a sua atuação, por meio das diversas manifestações de agentividade, estarão sempre em evidência em cada seção, tornando redundante a redação de uma seção dedicada somente a eles. Agentes e paratextos caminham juntos na construção da literatura coreana no Brasil, e é isso que busco evidenciar nas páginas que seguem.

4.1.

Construindo a Coreia: seleção de textos e autores

No capítulo anterior, apresentei dois quadros feitos para descrever o processo de delimitação do *corpus* desta pesquisa, ao menos no que se restringe à seleção de títulos trabalhados. Ao observar tanto o quadro que engloba a literatura coreana publicada em geral quanto o quadro que seleciona apenas as antologias existentes, é possível notar que o processo de publicação dessa literatura no Brasil está longe de ser consolidado. No caso específico das antologias, em que identifiquei a publicação de apenas dez obras no recorte de 38 anos, esse dado é ainda mais evidente. Ao longo desse período, iniciativas pontuais encarregadas de introduzir textos e autores coreanos podem ser mapeadas e, durante muito tempo, elas foram as únicas opções que o público leitor brasileiro teve à sua disposição nas livrarias para acessar essa literatura em traduções brasileiras. O caráter pontual

desses esforços pode ser percebido no fato de que, em quase quarenta anos, além de um baixíssimo número de publicações, somente duas delas foram publicadas pela mesma editora, *Chiclete* e *Os cinco bandidos*, pela 7Letras em 2018. Outra característica que chama atenção, que será aprofundada algumas sessões à frente, é o envolvimento de profissionais que circulam entre os meios acadêmico e literário brasileiros. O desejo de apresentar autores consagrados e/ou inovadores também está presente em algumas dessas publicações, ao passo que introduzir um estilo está em outras. Dez é um número muito reduzido de obras que permitam pensar em um “projeto” ou numa “tradição” de publicação de antologias de literatura coreana, bem diferente daquilo que Lefevere (1992) apresenta em seu livro no capítulo dedicado à literatura de autoria africana. Talvez seja justamente por meio dessa escassez que é possível refletir a respeito da posição que a literatura coreana ocupa. E se esta dissertação foca os seus questionamentos na figura dos agentes representados nos paratextos dessas obras, o conjunto de dez antologias se mostra surpreendentemente frutífero para pensar o potencial dos paratextos no processo de mediação entre a literatura traduzida e o público leitor, e o papel dos agentes implicados nesse processo.

Embora contenha lacunas, a história contada nesta seção adota uma abordagem temporal, na tentativa de retomar o momento de “introdução” dessas obras no sistema literário brasileiro.

4.1.1. Contos coreanos

Início, portanto, pela década de 1980, com a publicação de *Contos coreanos*, que inaugura as iniciativas das quais venho falando. A coletânea, publicada pela Edições GRD⁶⁴ (de São Paulo) em convênio com o RioArte (Instituto Municipal de Arte e Cultura, do Rio de Janeiro), reúne dez contos de nove autores coreanos atuantes no século XX. A obra conta com poucas informações a respeito dos profissionais envolvidos em sua publicação. Além dos autores, são citados apenas o tradutor Luís Palmery e a revisora Pina de Oliveira Bastos. O livro conta ainda com um texto de orelha assinado pelo poeta Gerardo Mello Mourão e

⁶⁴ Fundada em 1956, por Gumercindo Rocha Dorea, a editora teve seu auge na década de 1960 e é reconhecida por ter contribuído para o estabelecimento da ficção científica no Brasil.

minibiografias dos autores, apresentadas no rodapé da primeira página de cada um dos contos (exceto “Estrelas”, de Hwang Soon-won).

Na orelha do livro, consta a informação de que os contos foram “recolhidos e traduzidos por um brasileiro, Luís Palmary, que vive desde muitos anos em Seul” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro]), e é tudo que se tem a respeito da seleção desses contos. A figura do tradutor me chamou muita atenção quando me deparei com esse livro e dediquei boas horas de pesquisa a “rastrear” essa pessoa, sem muito sucesso. A começar pela incongruência no próprio volume, onde constam duas grafias do seu sobrenome, Palmery e Palmary, o que dificulta de pronto a procura por esse tradutor. O tempo também não ajuda, visto que se trata de uma publicação da década 1980, de uma literatura desconhecida na época acima de tudo. Pesquisei nas bases de dados do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, do Arquivo Nacional e fui até ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro consultar os arquivos pertencentes ao Fundo do RioArte, que engloba uma documentação que condiz com a época da publicação do livro, tudo isso sem frutos. Ao pesquisar no Google o nome do tradutor com as duas grafias diferentes presentes no livro, me deparei com algumas pistas que podem ajudar a fechar um veredito a respeito da identidade desse tradutor.

Alguns resultados me levaram a documentos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁶⁵ e no arquivo da Câmara dos Deputados⁶⁶, e a um currículo registrado na Plataforma Lattes⁶⁷. O currículo e as menções nos documentos recuperados nas plataformas digitais referem-se a Luiz Palmary Lobo Noronha, bacharel em Direito, mestre em Sociologia e que, segundo as informações disponíveis nos documentos consultados, atuou como funcionário do Ministério das Relações Exteriores entre as décadas de 1950 e 1990, tendo vivido na Coreia do Sul e no Japão em períodos distintos. Além de atuar como professor nas universidades de Kyung-Hee, em Seul, e Rikkyo, em Tóquio, Luiz Palmary é autor de livros sobre a história do Brasil e do Japão. Embora não seja aconselhável afirmar com absoluta

⁶⁵ Na edição de 30 de abril de 1949 do Diário de Notícias há menção a Luis Palmary Lôbo, disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/093718/per093718_1949_08132.pdf; na edição de 18 de agosto de 1949 do periódico Paraná-Norte há menção a Luis Palmary, disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/830240/per830240_1949_00952.pdf.

⁶⁶ Na edição de 27 de janeiro de 1968 do Diário do Congresso Nacional há menção a Luis Palmary Noronha, funcionário da Embaixada do Brasil no Japão, disponível em: <https://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD27JAN1968.pdf>.

⁶⁷ O currículo de Luiz Palmary Lobo Noronha encontra-se disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5906648174561585>.

certeza que se trata do tradutor em questão, as pistas indicam que há uma grande chance de sê-lo, especialmente pela indicação no texto de orelha de Gerardo Mello Mourão de que o tradutor vivia na Coreia há tempos, dado que pode ser corroborado (assumindo que se trata da mesma pessoa) pela informação presente no currículo Lattes, que indica que Luiz Palmary Lobo Noronha lecionou língua portuguesa na Universidade de Línguas Estrangeiras de Seul entre 1975 e 1976 e, posteriormente, economia do Brasil na Universidade Kyung-Hee, entre 1978 e 1980. Considerando a publicação da antologia em 1985, observa-se um intervalo que se aproxima de uma década. É curioso notar, no entanto, que não há menção à tradução no currículo de Palmary, o que pode denotar o desprestígio corriqueiro da atividade frente a outras atividades intelectuais.

Muito do desejo de saber a respeito do tradutor advém da curiosidade para compreender o trabalho de seleção e tradução dos textos presentes na antologia. Outro dado que não é informado é se a tradução foi feita de maneira direta ou indireta do idioma coreano. Em seu artigo, Park (2019) classifica a tradução do volume como indireta, mas eu não consegui identificar no exemplar que usei para a escrita deste trabalho, ou em outra fonte, uma afirmação conclusiva de que a tradução foi feita a partir de outro idioma que não o coreano. A ausência de paratextos também não possibilita saber se os textos presentes em *Contos coreanos* foram reunidos especialmente para este volume ou se eles já se encontravam reunidos numa antologia na cultura de partida. Por se tratar de uma seleção de contos de autores contemporâneos, atuantes principalmente na primeira metade do século XX, a partir das biografias, onde são descritos os estilos dos autores e citadas suas principais obras, é possível depreender – novamente, extrapolando as informações a que tenho acesso – que se trata de uma tentativa de apresentar ao leitor brasileiro aquilo que estava em voga na Coreia no momento. É bom lembrar que essa é primeira iniciativa do mercado editorial brasileiro em publicar literatura coreana traduzida por aqui e, como revelam os escassos paratextos presentes na obra, uma das intenções é apresentar ao Brasil mais desse país do que as guerras a que ele estava associado à época. Contos “estupidamente modernos em sua tessitura” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro]), mas herdeiros de uma tradição milenar.

“O sofrimento de duas gerações”, de Ha Kem-chan⁶⁸; “A rocha”, de Kim Tong-ni; “Batatas”, de Kim Tong-in; “Tempo de camélias”, de Kim Yu-jung; “Sonho abandonado”, de Son Chang-sup; “Aguaceiro” e “Estrelas”, de Hwang Soon-won; “K”, de Han Mahl-sook; “Tapume pintado”, de Cho Sun-jak; e “O outro quarto” de Choi In-ho são os primeiros textos e os primeiros autores da literatura coreana a aportarem no Brasil, representando aquilo que vinha sendo publicado ao longo do século XX na Coreia⁶⁹, sem muitas informações paratextuais a seu respeito além das biografias dos autores. Em algumas dessas biografias há a menção à filiação política ou filosófica dos autores, ao passo que, em outras, esses dados são ignorados. Chama atenção também a presença de autores que atuaram especialmente no início do século XX (Kim Yu-jung) e outros que já nasceram após a divisão das Coreias, em 1948 (Cho Sun-jak), representando momentos distintos da produção literária vigente no território coreano, fato que demonstra um escopo extenso da literatura representada na antologia. Afinal de contas, trata-se de contos coreanos, sem qualquer tipo de determinante como “clássicos”, “modernos” ou “fantásticos”, atitude que diferencia essa antologia das demais antologias analisadas.

4.1.2.

O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia

No ano de 1993 foi publicada a antologia *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia*, na coleção *ptyx* da editora Arte Pau-Brasil⁷⁰, novamente em São Paulo. A edição bilíngue conta com a seleção e tradução dos textos feita por Yun Jung Im, que possui seu nome creditado na capa do volume, e conta ainda com prefácio de Paulo Leminski e texto na quarta capa assinado por Haroldo de Campos. O livro conta ainda com um texto de introdução de autoria da tradutora, biografia dos quarenta autores apresentados na antologia e uma linha de biografia da tradutora ao final. Se, na primeira antologia apresentada, faltavam sinais dos agentes envolvidos na sua publicação, o mesmo não pode ser dito de *O pássaro que comeu*

⁶⁸ Os nomes de autores estão transcritos de acordo com a grafia das antologias, que pode ou não representar a forma romanizada consolidada desses nomes.

⁶⁹ É bom lembrar que o território só foi dividido em 1945, após a derrota dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, dando fim ao período de ocupação japonesa (1910-1945).

⁷⁰ Iniciativa independente de Alonso Alvarez, que operou entre as décadas de 1980 e 1990 na cidade de São Paulo. Atualmente, Alvarez atua com o selo Ficções.

o sol. Além dos prefácios já citados, o livro apresenta ainda uma seção de agradecimentos e um pequeno preâmbulo intitulado “Recado”, ao qual atribuo autoria à tradutora, que informa o seguinte:

Uma antologia de poesia coreana contendo 40 poemas estava sendo preparada em 1988, ano da Olimpíada de Seul, pela falecida editora Roswitha Kempf. Na época eu estava em Seul, e havia enviado os poemas para Paulo Leminski, através de meu irmão, para que ele escrevesse o prefácio.

Com a capa e grande parte dos fotolitos já prontos, a publicação teve de ser interrompida pela súbita internação da Sra. Roswitha, e pela impossibilidade de me empenhar no trabalho, tanto pelo tempo quanto pela distância.

Com um misto de gratidão e pesar, quero prestar uma homenagem à Sra. Roswitha Kempf que se dedicou com carinho e afinco à antologia, e ao Paulo Leminski, que sem ao menos me conhecer pessoalmente redigiu o prefácio, que se segue. (IM, 1993, p. 11)

Em seu recado, a tradutora faz alusão ao fato de que a antologia em questão deveria ter sido publicada em 1988, cinco anos antes. Também menciona a presença de quarenta poemas, quantia que difere dos 103 encontrados na obra de 1993. É difícil afirmar se a antologia cresceu no intervalo de cinco anos entre a data prevista e a que de fato se deu, ou se houve um erro de digitação, pois há, na verdade, quarenta poetas (e não poemas) na obra. Apesar dessas minúcias, é interessante pensar que essa antologia, que saiu no início da década de 1990 no Brasil, deveria ter sido lançada logo após *Contos coreanos*, fato que, talvez, mitigasse a percepção de uma lacuna tão grande entre as antologias, mesmo que a princípio elas não tenham qualquer tipo de relação no que diz respeito aos agentes envolvidos. A Arte Pau-Brasil, editora independente (e extinta) administrada por Alonso Alvarez (responsável pelos projetos editorial e gráfico da antologia), foi mais uma das editoras de pequeno e médio porte que “deram uma chance” à literatura coreana nas publicações observadas nas décadas de 1990 e 2000.

Como o subtítulo anuncia, a antologia apresenta o leitor brasileiro à poesia moderna da Coreia. Em sua introdução, a tradutora afirma que “[o] que chamamos poesia moderna da Coreia poderia ser também chamado poesia da era colonial, que se estendeu até 1945, quando o Japão, derrotado na Segunda Grande Guerra, retirou-se do território coreano” (IM, 1993, p. 16-17). Há, na seleção dos textos que integram essa antologia, um recorte que por um lado é temporal, e por outro é temático. Temporal, pois circunscreve a poesia dentro do que foi considerado

moderno na história da literatura coreana. Os autores e textos selecionados estão delimitados no período que abrange a ocupação japonesa do território coreano e um período posterior que vai até a década de 1960, onde os efeitos da colonização ainda são sentidos. No tocante às temáticas representadas nessa poesia, Im apresenta algumas estratégias adotadas pelos poetas coreanos do século XX: o desejo pela modernização, devido ao contato com o Ocidente; o sentimento de expropriação da identidade e dos valores coreanos por conta da ocupação japonesa; um apreço por valores tradicionais; e a autoria de uma poesia social e politicamente engajada, em resposta à divisão do território no pós-guerra. É possível perceber que se trata, portanto, de uma poesia plural, mas que recebe na antologia o tratamento de estar agrupada nesse conjunto com o intuito de representar uma época, de ser um veículo para a poesia produzida na Coreia no século XX.

Considero uma das tarefas indispensáveis deste trabalho citar cada um dos autores incluídos nas antologias, pois talvez assim seja possível visualizar que, a cada publicação de uma antologia, o número de autores coreanos no Brasil cresce exponencialmente. No caso de *O pássaro que comeu o sol*, foram acrescentados quarenta autores, os quais nomeio a seguir, seguindo a ordem disposta no livro, e indicando, juntamente, o número de poemas presente na antologia: Han Yong-Un (1), Yi Byóng-gui (2), O Sang-sun (2), Namgung Byók (1), Yi Sang-hwa (1), Kim Dong-myóng (2), Kim So-wór (6), Kim Sang-yong (2), Jóng Ji-yong (5), Kim Yóng-rang (1), Bak Yong-tchór (1), Yi Yuk-sa (2), Kim Gwang-sób (2), Shin Sók-jóng (3), Kim Gui-rim (3), Yu Tchi-hwan (4), Yi Sang (6), Yi Ho-u (4), No Tchón-myóng (1), Kim Hyón-sung (2), Kim Gwan-Gyun (2), Só Jóng-Ju (4), Ham Yun-su (2), Bak Du-jin (6), Bak Mog-wór (4), Yun Dong-ju (6), Jo Hyang (1), Jo Ji-hun (2), Kim Su-yóng (3), Kim Jong-sam (1), Kim Tchun-su (6), Shin Dong-jib (1), Bak In-hwan (2), Kim Nam-jo (3), Jo Nam-du (1), Jón Bong-gón (2), Sóng Tchan-gyóng (1), Yi Hyóng-gui (3), Shin Gyóng-rim (1) e Hó Yóng-ja (1).

A quantidade de poemas selecionados por autor e os itens paratextuais, bem como sua ordem de apresentação, são interessantes para pensar o funcionamento de uma antologia de poesia como representante de uma literatura ou corrente literária. São dados que fornecem pistas a respeito do processo de seleção desses textos, que muitas vezes podem ser elucidados nos prefácios que acompanham a obra. Na antologia em questão, o critério de ordenação dos autores parece ter sido o do ano de nascimento, dado que é possível observar esse critério na seção de biografias dos

poetas localizada ao final do volume. A antologia inicia com o poema “Segredo” de Han Yong-Un, nascido em 1879, e termina com “A rocha”, de Hó Yóng-ja, nascida em 1938. Não há qualquer agrupamento em relação às temáticas referenciadas pela tradutora em sua introdução; o livro apresenta os autores e a sua poesia.

Também chama atenção o maior número de poemas atribuídos a um autor ser o de seis, e esse tratamento é dado a somente cinco autores: Kim So-wór, Yi Sang, Bak Du-jin, Yun Dong-ju e Kim Tchun-su. Alguns trechos das biografias dos autores podem iluminar essa posição um tanto privilegiada na antologia. Kim So-wór é considerado “[u]nanimidade nacional como o poeta mais amado da Coréia” (IM, 1993, p. 120); Yi Sang tem em “seu comportamento [e] sua poesia, [que] desafiaram agressivamente as convenções” (IM, 1993, p. 122) o reconhecimento de um poeta transgressor, destacado por Leminski em seu prefácio à obra; Bak Du-jin que, junto de Bak Mog-wór e Jo Ji-hun, formou “o grupo Corça Azul, movimento voltado principalmente para a paisagem nativa da Coreia” (IM, 1993, p. 124), é um dos principais representantes da poesia que se utiliza da representação da natureza como metáfora para o ideal coreano; Yun Dong-ju é apresentado como “um dos poetas mais amados da Coréia, [...] redescoberto e reavaliado a cada ano que passa como um dos maiores poetas que o país já teve” (IM, 1993, p. 125); e Kim Tchun-su foi “consagrado como um dos grandes poetas ainda bastante jovem” (IM, 1993, p. 126).

Novamente, não se trata de uma ciência exata, esses seis autores não são os únicos retratados com afirmações elogiosas a respeito de sua obra e sua valorização na cultura coreana. No entanto, essas caracterizações, somadas ao fato de que esses autores possuem um maior número de poemas seus na antologia em comparação a outros, indicam o status privilegiado atribuído a eles no momento de seleção dos textos que integram a antologia. Isso pode, de certa forma, refletir a posição que eles ocupam na cultura de partida e que é reproduzida na composição da antologia na cultura de chegada. Tais critérios de seleção remontam à tradutora Yun Jung Im, como indicado na capa do volume. Im, como já mencionado anteriormente, assina um dos prefácios à obra e, além disso, é referenciada tanto no texto de Paulo Leminski quanto no de Haroldo de Campos. Isso denota que, ao contrário do tradutor da antologia anterior, cuja identidade é incerta e dependente de uma investigação que ultrapassa os elementos apresentados no livro, ela está muito bem

representada na antologia de poesia moderna coreana, contando, ainda, com uma minúscula biografia ao final do livro que diz o seguinte: “Yun Jung Im obteve o título de mestre em Literatura Coreana na Universidade Yonsei, Seul, em 1990. Atualmente é doutoranda em Comunicação & Semiótica da PUC, São Paulo” (IM, 1993, p. 129). O nome na capa, a autoria de prefácios e notas, e a representação elogiosa nos paratextos de Leminski e Campos são algumas das manifestações de agentividade desempenhadas pela tradutora nessa antologia, característica também observada em outras analisadas mais à frente.

4.1.3.

Sijô: poesiacanto coreana clássica

Em 1994, ano seguinte à publicação da antologia de poesia coreana moderna, chegou às livrarias brasileiras, por meio da editora Iluminuras⁷¹, a antologia *Sijô: poesiacanto coreana clássica*, com texto bilíngue, em coreano e português. A única das obras que integra o meu *corpus* a ter uma tradução a quatro mãos, feita por Yun Jung Im e Alberto Marsicano. O livro conta ainda com a revisão poética de Haroldo de Campos, que também assina o texto de apresentação. Campos, que, em sua prática, privilegiou autores, textos ou línguas menos traduzidas para o português, teve um papel importante na introdução da literatura coreana no Brasil, o qual será abordado posteriormente. *Sijô* também inclui um prefácio de título homônimo ao da coletânea, escrito pela tradutora Yun Jung Im e por Kyong-ja Ahn. O volume ainda apresenta um texto de orelha de Amálio Pinheiro, além de notas e biografias dos autores.

Diferentemente da antologia publicada em 1993, nesta o método de seleção e organização dos poemas no volume estabelece um critério que está explícito no sumário do mesmo. Os 102 *sijôs* foram agrupados em quatro categorias: (1) “Prazeres e desprazeres”, (2) “Caminhos da lealdade”, (3) “Aprendizagens e ensinamentos” e (4) “Além do mundano”. Os paratextos que acompanham a poesia traduzida apresentam o *sijô*, uma forma poética propriamente coreana e os critérios priorizados no processo de tradução, que serão devidamente abordados mais à

⁷¹ Editora fundada em 1987, desde então dedicada à literatura traduzida de diferentes gêneros. Na edição de 2023 do Prêmio Jabuti, conquistou o 1º lugar na categoria Tradução com a edição de *Finnegans Rivolta*, de James Joyce (tradução do Coletivo Finnegans).

frente. No prefácio de Yun Jung Im e Kyong-ja Ahn, as autoras oferecem uma definição preliminar do *sijô*:

Sijô é uma poesia clássica coreana de três versos e cerca de 45 sílabas, dispostos com relativo rigor formal. Esta definição, porém, é pertinente somente sob uma ótica estritamente literária para aquilo que chamamos de cantopoesia. Tradicionalmente, o *Sijô* Clássico – o *Sijô* Moderno, da forma como é praticado neste século, este sim, é um gênero estritamente literário – foi, sempre será, canto. (IM; AHN, 1994, p. 13)

Se, nas antologias anteriores, fora introduzida a literatura moderna da Coreia, produzida no século XX, com *Sijô*, a atenção é voltada à literatura clássica, a uma forma de literatura “essencialmente” coreana. No mesmo prefácio em questão, as autoras mencionam que cerca de 3.500 *sijôs* sobreviveram até a época da publicação da antologia. O *sijô* é uma forma de literatura de natureza oral, um canto, como informa o subtítulo da antologia, uma “poesiacanto”. Portanto, toda publicação que inclui *sijô* prevê um aspecto de preservação de uma arte. Como se trata de uma tradução, acredito ser justo afirmar que a antologia publicada no Brasil também resguarda esse aspecto de preservação e, nesse caso em específico, de apresentação, ao público leitor da cultura de chegada, a uma forma de literatura clássica da cultura de partida.

Dos 102 *sijôs*, nove são de autoria anônima, e os 93 restantes são atribuídos a 55 autores diferentes, que, segundo as suas biografias, viveram em épocas bastante diversas. A antologia inclui cantos originados desde o século X até o século XVIII, além de incluir autores cuja época em que viveram é incerta. Os 55 autores incluídos em *Sijô: poesiacanto coreana clássica* são: An Jóng, An Min-yóng, Bak Hi-sóg, Bak Hyo-gwan, Bak In-lo, Bak Peng-nyón, Kir Je, Ku Yong, Kwón Homun, Han Ho, Han U, Hó Gang, Hong Tchun-gyóng, Hwang Jin-i, Im Üi-jig, Jang Man, Jo Myóng-li, Jo Shig, Jóng Mong-ju, Jóng Tchór, Ju Üi-shig, Kim Gu, Kim Gwang-ug, Kim In-hu, Kim Sang-hón, Kim Sang-yong, Kim Su-jang, Kim Tchón-teg, Kim Yug, Mãe de Jóng Mong-ju, Mun Hyang, Shin Hi-mun, Shin Hüim, Só Gyóng-dóg, Són Jo, Sóng Hon, Song In, Sóng Sam-mun, Song Sun, Tchwe Tchong, Wón Tchón-sóg, Wór San De Gun, Yang Sa-ón, Yi Bang-wón, Yi Hwang, Yi Hyón-bo, Yi I, Yi Jig, Yi Jo-nyón, Yi Jóng-bo, Yi Jóng-jin, Yi Sun-shin, Yu Ja-shin, Yun Du-só e Yun Són-do. As biografias denotam o caráter diverso dos autores, pois, ao mesmo tempo em que há importantes figuras políticas e poetas renomados,

existem também *gui-sengs*⁷² e autores dos quais nada se sabe. Yun Són-do, autor que conta com 8 poemas distribuídos entre categorias 1, 2 e 4 da coletânea é, junto de Jóng Tchór, definido como um dos “pilares da fina literatura da dinastia Yi” e “o grande mestre de Sijô daquela época” (IM; MARSICANO, 1994, p. 142). Em número de poemas incluídos no livro, só “perde” para Yi I, que possui dez *sijôs* incluídos na última categoria, “Além do mundano”. É descrito como um dos principais filósofos confucionistas da mesma dinastia, e na antologia estão incluídos todos os *sijôs* que integram as “Nove canções do Monte Go”, canções em homenagem ao local escolhido como retiro espiritual do filósofo e que fazem referência às “Nove canções de Wui”, compostas pelo filósofo chinês Chu Hsi (IM; MARSICANO, 1994, p. 141).

Como mencionado previamente, a tradução é um aspecto que é bastante referenciado nos paratextos da obra, tanto na apresentação de Haroldo de Campos, quanto no texto de Amálio Pinheiro, que opinam a respeito da tradução feita por Im e Marsicano, e também no prefácio de Im e Ahn. Tomo a liberdade de classificar este último como um prefácio de tradutor, mesmo que tenha sido escrito em coautoria com uma pessoa que não assina a tradução, precisamente por tocar em questões tradutórias bastante técnicas, como a metrificação dos versos e a opção pela preservação do aspecto sonoro, entre outras questões. Os tradutores, além de serem creditados na capa da antologia, contam com uma minibiografia na orelha do livro. A biografia de Yun Jung Im repete *ipsis litteris* o texto presente em *O pássaro que comeu o sol*, adicionando apenas a informação de que traduziu a antologia de 1993. Já a de Alberto Marsicano informa o seguinte: “Alberto Marsicano é músico, poeta e tradutor. Traduziu *Haikai e Escritos de William Blake*. Publicou os livros de poesia *Idiomalabarismos* e *Sendas Solares*. Como guitarrista é discípulo de Ravi Shankar e Krishna Chakravarty” (IM; MARSICANO, 1994, [orelha do livro]). Im e Marsicano parecem unir-se em suas expertises para produzir essa antologia poética que valoriza o aspecto musical da forma em reescrita no português. Ela trazendo sua bagagem com a literatura coreana, tanto no Mestrado em Literatura coreana na Universidade de Yonsei (mencionado na biografia) quanto na tradução da coletânea de poesia moderna; e ele com a sua própria experiência enquanto músico e autor, mas também como tradutor de *haikais*, forma japonesa que se

⁷² Cortesãs surgidas na Dinastia Goryeo (século X d.C.). Assemelham-se às gueixas japonesas.

assemelha ao *sijô* coreano. Some-se a isso a revisão poética de Haroldo de Campos, e há uma rede de agentes de reescrita que se unem para produzir mais uma antologia poética e apresentar uma faceta diferente da literatura coreana ao sistema literário brasileiro.

4.1.4.

Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng

Encerrando o ciclo de antologias de poesia coreana publicadas na década de 1990, a editora Perspectiva⁷³ publicou *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng*, antologia dedicada à obra e à vida do autor coreano Yi Sâng, com organização, seleção, notas e tradução de Yun Jung Im e revisão poética de Haroldo de Campos. A coletânea recebe o título da série de 15 poemas “Olho-de-corvo”, mas também inclui textos de outra natureza. O volume é organizado em duas partes. A primeira parte consiste na obra selecionada de Yi Sâng, dividida em Contos – “Registro de pânico”, “Cabelos curtos”, “Aranha encontra Porco”, “Asas” e “Conto de encontro e despedida” –; Escritos – “Tédio”, “Felicidade”, “Paraíso perdido”, “Epitáfio” e “Alguém aí me acenda a luz” –; e Poemas – “Espelho” e a série “Olho-de-corvo”, na íntegra. A segunda parte do volume consiste em “A vida de Yi Sâng”, seção dedicada à biografia do autor; “O que se disse sobre Yi Sâng”, uma reunião de seis textos que discutem a obra do autor; e um Apêndice que contém o texto “O Alfabeto Coreano, os Ideogramas Chineses e a Romanização”, de autoria da tradutora. Em matéria de volume de paratextos e prefácios, *Olho-de-corvo* supera de longe todas as outras antologias que integram o *corpus* da pesquisa. A partir dos critérios de Genette (2009) e Carneiro (2014), identifiquei dez prefácios e posfácios na obra, sem contar a seção de notas dedicadas a esclarecer a poesia de Yi Sâng, que se estende por mais de vinte páginas, e o texto de orelha de Haroldo de Campos, responsável pela coleção *Signos* da editora Perspectiva, na qual a coletânea está incluída.

Dentre as antologias do *corpus* voltadas para apenas um autor, *Olho-de-corvo* é um mergulho profundo na obra e na vida de Yi Sâng, e todo o aparato paratextual é fundamental para que essa segunda incursão do leitor brasileiro seja ainda mais aproveitada. Segunda incursão, pois a antologia *O pássaro que comeu o*

⁷³ Editora fundada em 1965, dedicada a obras dos mais diversos campos das artes e ciências. Responsável por coleções muito respeitadas como a Estudos, a Debates e a Signos. Referência no mercado brasileiro na publicação de trabalhos oriundos das Humanidades.

sol: poesia moderna da Coréia (1993) já havia incluído “Apropriado”, “Espelho” e os poemas nº 1, 3, 4 e 15 da série “Olho-de-corvo”. A antologia de 1999 conta, portanto, com algumas retraduições, feitas pela mesma tradutora. Ao cotejar as versões de 1993 e 1999, é possível notar diferenças em algumas estratégias tradutórias, que, na versão mais atual, são melhor explicadas devido ao espaço oferecido à tradutora em prefácios e notas. A voz e a pena de Yun Jung Im são muito sentidas por todo o livro, que se utiliza de seus comentários enriquecedores para permitir uma leitura aprofundada da obra de Yi Sâng. No paratexto que abre o livro, “Notas sobre esta edição”, a tradutora esclarece a respeito da seleção dos textos que integram a coletânea:

A presente coletânea é uma seleção de textos extraídos dos quatro volumes que compõem as *Obras Completas de Yi Sâng*⁸ (Seul: Mun-ha^k-sa-sán^g-sa), de 1991. Mun-ha^k-sa-sán^g-sa, uma das mais conceituadas editoras da Coréia, responsável pela tradicional publicação mensal *Literatura & Pensamento*, é a mesma que realiza, desde 1977, uma das mais importantes – senão a mais importante – premiações literárias, o Prêmio Literário Yi Sâng⁹. A publicação das *Obras Completas* do autor em 1991 marcou a homenagem aos 15 anos dessa premiação, que tem tanto revelado jovens talentos quanto consagrado escritores veteranos. (IM, 1999a, p. 11)

Com esse parágrafo, a tradutora estabelece o texto de partida utilizado para a composição da tradução, e informa o leitor a respeito do capital simbólico da editora responsável pela publicação das obras completas do autor. Aqui ela dá acesso também à informação de que existe um prêmio literário nomeado a partir do autor, o que é uma marca do status deste na cultura de partida. E, além de comentar extensivamente a obra de Yi Sâng, assumindo seu lugar de autoridade sobre a literatura coreana no Brasil, a tradutora convida outras autoridades a somar ao discurso a respeito da obra e da importância do autor. Na antologia brasileira, são apresentados seis posfácios na seção “O que se disse sobre Yi Sâng”. Cada um desses paratextos reúne trechos selecionados dos textos que integram o quarto volume das *Obras completas* de Yi Sâng, publicado na cultura de partida, que consiste em quinze textos críticos. A seleção, aspecto tão relevante na composição de uma antologia, é visível tanto na seleção do texto de partida, pela tradutora, quanto por toda a fortuna crítica que o acompanha.

A manipulação sob a perspectiva delimitada pelos descritivistas está evidenciada especialmente com o auxílio que os paratextos oferecem à interpretação da obra e ao seu funcionamento no sistema literário brasileiro,

principalmente quando situo *Olho-de-corvo* na coleção *Signos* da editora Perspectiva, sob direção de Haroldo de Campos. As obras que fazem parte da coleção debruçam-se sobre a literatura de autores como Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Vladimir Maiakóvski, Fiódor Dostoiévski e Arthur Rimbaud, pelos olhos de Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Décio Pignatari, para citar alguns. A antologia dedicada à obra de Yi Sâng está inserida nessa coleção que explora a poesia e a prosa de escritores oriundos de diversas partes do mundo. Embora alguns poemas de Yi Sâng já tivessem sido publicados em antologia prévia, é justo dizer que *Olho-de-corvo: e outras de Yi Sâng* representa a verdadeira introdução do autor ao público leitor brasileiro, sendo reconhecida nacional e internacionalmente. No Brasil, a antologia foi indicada ao Prêmio Jabuti na categoria de tradução em 2000, e, na Coreia do Sul, ganhou o Prêmio Coreano de Tradução Literária oferecido pelo LTI Korea em 2001 (PARK, 2019, p. 9).

As antologias de literatura coreana publicadas na década de 1990 representam um momento específico da história da publicação dessa literatura no Brasil. Ao longo dessa década, três antologias focadas primordialmente em poesia coreana são elaboradas e publicadas por uma rede de agentes que desempenham papéis pontuais na organização dessas coletâneas. Yun Jung Im e Haroldo de Campos são figuras que se repetem nas três, ela como tradutora e ele como revisor poético e prefaciador. Como é sabido, Campos é um dos principais tradutores e teóricos da tradução no Brasil; suas ideias serão melhor exploradas no capítulo dedicado aos seus prefácios, mas, nesta seção, é importante destacar o seu papel enquanto uma peça chave na rede de agentes mobilizados para a elaboração textual e paratextual das antologias de poesia coreana da década de 1990. Seu papel fica num limiar entre agente de reescrita e de patronagem, uma vez que ele está envolvido com processos da reescrita como a revisão e própria escrita de paratextos, mas também funciona como essa figura que apadrinha Yun Jung Im desde a sua primeira empreitada como tradutora, além de atuar como editor na antologia de 1999. Alberto Marsicano, Paulo Leminski e Amálio Pinheiro integram essa rede nesse momento e, como Im também está envolvida em mais três antologias apresentadas a seguir, fica o lembrete para o fato de que, enquanto tradutora, ela se posiciona como agente central nessas dinâmicas, e isso será observado nos demais volumes.

4.1.5. **Contos contemporâneos coreanos**

Na década de 2000, houve a publicação de uma única antologia de literatura coreana. De fato, excluindo a coleção de literatura infantojuvenil publicada pela editora Callis, esse é o único exemplar dedicado à ficção coreana durante um período consideravelmente extenso. A obra em questão é *Contos contemporâneos coreanos*, coletânea publicada em 2009 pela editora Landy⁷⁴, com seleção, tradução e notas de Yun Jung Im. O volume reúne dez contos de sete autores coreanos, e conta ainda com um prefácio de Boris Schnaiderman e uma introdução assinada pela tradutora.

Esta é a primeira coletânea de contos organizada por Im e, em sua introdução, a tradutora apresenta o leitor brasileiro à tradição coreana de ter o conto como a forma literária “por excelência”. O *début* de um autor coreano se dá a partir da publicação de um conto, de preferência concorrendo (e sendo vitorioso) em um dos inúmeros concursos literários que também são tradição na Coreia do Sul. A tradição, que remonta ao início do século XX e se perpetua até os dias atuais, é uma das justificativas oferecidas pela tradutora para a organização da antologia. O recorte de autores e textos selecionados também ganha explicação a partir da história do território:

É impossível falar de literatura coreana da segunda metade do século 20 sem as feridas coletivas de uma história que supera qualquer ficção. E, para a geração de escritores (chamada de Terceira Geração) representada nesta antologia, a ferida começa em 25 de junho de 1950, quando eclode a Guerra da Coreia. (IM, 2009, p. 17-18)

Em seu prefácio, Im pinta um retrato dos principais acontecimentos que, segundo ela, marcaram a geração de autores representada na antologia. A ocupação japonesa (1910 e 1945), a partilha do território, a Guerra da Coreia (1950-1953)⁷⁵

⁷⁴ Editora fundada em 2000, dedicada à publicação de literatura internacional, especialmente de línguas periféricas. Não encontrei informações sobre a situação atual da editora, a maioria de suas obras encontram-se esgotadas no mercado e ela parece ter deixado de publicar em meados da década de 2010.

⁷⁵ Conflito armado que teve como razão principal a disputa pela ideologia dominante na península. De um lado, a seção norte, adepta ao socialismo, e do outro, a seção sul, ocupada por tropas norte-americanas, representando o ideal capitalista. Durante os três anos do conflito, o território foi varrido de norte a sul, com o armistício sendo promulgado na altura do paralelo 38, ponto que demarca a atual divisão do território entre República da Coreia (Coreia do Sul) e República Popular Democrática da Coreia (Coreia do Norte). É bom frisar que os países ainda estão em guerra. O paralelo 38 é uma linha de armistício e não uma fronteira.

e as ditaduras das décadas de 1950 a 1980 são os principais eventos que informam a literatura produzida na segunda metade do século XX. Em número de páginas, *Contos contemporâneos coreanos* é a segunda maior das antologias do meu *corpus*, o que faz com que os contos selecionados tenham uma dimensão considerável (se comparados, por exemplo, com aqueles publicados na antologia de 1985). São dez contos que versam sobre assuntos particularmente relevantes para a sociedade coreana, que viveu uma sucessão de eventos catastróficos. É uma literatura que tenta elaborar esse passado tão presente, remetendo por vezes a episódios dos conflitos bélicos, mas que, sobretudo, lança seu olhar para os sujeitos e suas vivências mediante cenários tão nocivos.

Os contos selecionados por Im compreendem um conjunto diverso de expressões literárias, unindo diferentes gerações de autores para apresentarem um panorama contemporâneo ao leitor brasileiro interessado no que se produziu na literatura coreana mediante os acontecimentos de conhecimento mundial. A antologia está organizada a partir dos autores que, além dos contos, contam com uma biografia de duas páginas cada. Apresento-os como estão dispostos no volume (com a indicação do ano de publicação do texto de partida entre parênteses): Kim Chae-Won, com o conto “A ilusão de primavera” (1990); Choi In-ho, com “O quarto de outrem” (1971); Yi Chong-Jun, com “O idiota e o imbecil” (1968); Oh Jung-Hee, com “Espelho de cobre” (1982); Hwang Sun-Won, com os contos “A máscara” (1971), “Chuva de verão” (1953) e “Fragmento quente”⁷⁶; Lee Ho-cheol com “O desgaste”(1962); e, encerrando a antologia, Park Wan Suh, com os contos “A pequena experiência” (1977) e “Três dias daquele outono” (1980).

A antologia apresenta um arranjo equilibrado de contos publicados entre as décadas de 1950 e 1990, dois deles sendo retraduições de contos presentes na antologia *Contos coreanos*, de 1985: “O quarto de outrem”, de Choi In-ho, lançado previamente sob o título de “O outro quarto”, e “Chuva de verão”, de Hwang Sun-Won, apresentado aos leitores brasileiros como “Aguaceiro”, na tradução de Luís Palmery. Embora apresente essa correlação com a antologia de 1985, *Contos contemporâneos coreanos* apresenta, de pronto, um recorte diferente, iniciando pelo conto mais recente de todos. Publicado em 1990, “A ilusão de primavera”, de Kim Chae-Won, o segundo da “série das ilusões” iniciada pela autora em 1989 com

⁷⁶ Este é o único conto da antologia que não apresenta indicação da data de publicação do texto de partida.

a novela “A ilusão de inverno”. Na biografia da autora presente na coletânea, a sua prosa é descrita como peculiar, com um uso rebuscado da linguagem, e inclusão de temáticas concernentes à representação da figura da mulher na sociedade coreana. Não parece ser coincidência que a antologia se encerre com o conto “Três dias daquele outono”, de Park Wan Suh, outra autora que, no conto em questão, leva o leitor a refletir sobre o papel da mulher na sociedade coreana do pós-guerra e encerra o livro com um debate contundente acerca do aborto.

O livro inicia-se na primavera e termina no outono, passando pelo verão com o conto mais antigo de todos, “Chuva de verão”, publicado em 1953 por Hwang Sun-Won, o autor com a maior quantidade de contos presentes na antologia, três no total. Esse conto, em particular, é representativo de uma literatura bucólica que remete ao lirismo da poesia tradicional coreana, escrito logo após o fim da Guerra da Coreia. Com o território arrasado de norte a sul, o autor se volta para um oásis no campo, apresentando uma narrativa que escapa à realidade vivida pelos coreanos. Como informa a sua biografia, trata-se de um clássico justamente por conta dessa peculiaridade. Se “Chuva de verão” apresenta uma alternativa de fuga ao cenário terrível da guerra, “O idiota e o imbecil”, de Yi Chong-Jun, escrito no fim da década de 1960, faz precisamente o oposto, colocando soldados do exército coreano como personagens centrais, lançando uma reflexão a respeito dos crimes cometidos contra aqueles que lutavam do mesmo lado. Na época, um olhar lançado a um passado recente e que, em certa medida, assombrava a sociedade coreana da mesma forma que assombrava o protagonista da história.

Em matéria de construção de um *corpus* de literatura coreana no sistema literário brasileiro, *Contos contemporâneos coreanos* parece ser um prelúdio de um direcionamento iniciado na década de 2010 que tem seguido firme até os dias atuais: o foco na autoria feminina. Dos sete autores presentes na obra, três são mulheres: as já mencionadas Kim Chae-Won e Park Wan Suh, que abrem e encerram o volume, e Oh Jung-Hee. Em números totais, elas representam mais de 42% dos autores da obra, uma proporção infinitamente maior do que a das antologias publicadas até esse ponto. Em relação às outras antologias que integram esta pesquisa, esse dado é um ponto fora da curva, pois as demais antologias trazem textos apenas de autores homens. No entanto, acho pertinente pontuar como o trabalho de seleção de Yun Jung Im nessa antologia se alinha a uma tendência apresentada no âmbito da literatura coreana traduzida de maneira geral. Em 2013,

ocorre a publicação de *A vegetariana*, de Han Kang, pela editora Devir, o primeiro romance de uma autora coreana publicado no Brasil, pelas mãos da própria Yun Jung Im, num movimento verdadeiramente precursor, uma vez que a tradução de Deborah Smith para o inglês ganharia, em 2017, o International Booker Prize, fato que alterou completamente a recepção da literatura coreana no mundo todo.

4.1.6.

Contos da tartaruga dourada

Com efeito, 2017 foi o ano de publicação de mais uma antologia de literatura coreana no Brasil, *Contos da tartaruga dourada*, de Kim Si-seup, pela editora Estação Liberdade⁷⁷. Novamente, a tradutora Yun Jung Im é responsável pela tradução, notas e textos complementares que acompanham o volume. Além dos cinco contos do autor, a obra conta com “Notas introdutórias”, elaboradas pela tradutora, que precedem o texto do autor; “Ao fim do primeiro volume”, um poema que faz as vezes de posfácio, de autoria de Kim Si-seup; e os textos “Sobre o autor” e “Sobre a obra”, que encerram a coletânea apresentando o leitor brasileiro à biografia do autor dos textos que integram a antologia, considerada a primeira obra de ficção coreana em prosa, datada do século XV. Por fim, *Contos da tartaruga dourada* conta ainda com texto de orelha de Nelson Ascher.

No texto que encerra a coletânea, Im informa a respeito do *status* da obra de Kim Si-seup e os processos históricos que levaram à descoberta das partes que integram o texto presente na tradução para o português. O posfácio do autor, “Ao fim do primeiro volume”, indica a existência de mais volumes dos ditos contos da tartaruga dourada, que, por sinal, nunca foram descobertos. A obra também passou por processos de resgate em épocas diferentes. Acredita-se que tenha sido escrita na década de 1470, sendo amplamente lida (IM, 2017c, p. 173), no entanto, caiu no esquecimento e passou por algumas redescobertas, primeiro no Japão, em 1660 e 1884. Na Coreia, foi reeditada em 1927, durante a ocupação japonesa, e somente em 1999 foram descobertas xilogravuras coreanas (em caracteres chineses, é importante pontuar) do texto de Kim Si-seup. Portanto, as edições existentes do

⁷⁷ Editora reconhecida pela publicação de livros traduzidos do japonês, mas que apresenta um projeto editorial bem abrangente. Além desta obra, publicou mais dois títulos coreanos, *Sukiyaki de domingo*, de Bae Su-ah (tradução de Hyo Jeong Sung), e *A história de Hong Gildong*, de Heo Gyun (tradução de Yun Jung Im).

texto, em xilogravura ou manuscritos, estão, em sua maioria, em japonês ou em ideogramas chineses. As versões que circulam em coreano são, portanto, traduções, o que faz com que a edição brasileira seja, em certa medida, uma tradução indireta. No entanto, como as próprias edições coreanas da obra contam com um certo grau de estudo e de consulta a diferentes versões desses “originais” em sistemas de escrita diferentes, o próprio conceito de original se esvazia, uma vez que até a data do texto é incerta. Fala-se mais na data em que ele “apareceu” do que na data em que ele foi escrito. A publicação brasileira é, portanto, resultado do trabalho com edições diferentes do texto em coreano, como resume a tradutora:

[...] a tradução para o português é o resultado da consulta de três edições da obra traduzidas para o coreano moderno, a saber: 1) *Geumo Sinhwa*, Kim Si-seup (trad. Kim Gyeong-mi), Seul: Penguin Classics Korea, 2009; 2) *Geumo Sinhwa*, Kim Si-seup (trad.: Lee Ji-ha), Seul: Mineumsa, 2009; e 3) *Geumo Sinhwa e Jiandeng Xinhua*, Kim Si-seup e Qu You (trad.: Kim Su-yeon, Tak Won-jeong, Jeon Jin-a), Seul: Midasbooks, 2010. (IM, 2017c, p. 175)

Os textos que integram os *Contos da tartaruga dourada* são: “Um jogo de varetas no Templo das Mil Fortunas”, “Yi espreita por cima da mureta”, “Embriaguez e deleite no Pavilhão do Azul Suspenso”, “Visita à Terra das Chamas Flutuantes do Sul” e “O banquete esvanecido no Palácio do Fundo das Águas”. São histórias singulares, não possuem qualquer tipo de continuidade narrativa, apesar de representarem uma época e serem ambientadas numa espécie de mundo que tem como mote principal o retrato dos valores confucionistas tão caros à Dinastia Joseon. Dos inúmeros fios condutores que podem ser apontados entre as histórias de Kim, o contato entre o terreno e o espiritual é certamente um deles. Todas as histórias criam essa relação palpável entre o concreto e o fantástico e, tendo em mente que se trata da primeira obra de prosa coreana, chama particular atenção que essa tenha sido a estratégia adotada pelo autor para ilustrar os seus ensinamentos.

Outro aspecto que chama atenção é o uso amplo de poesia nas histórias. A maior parte dos diálogos travados entre as personagens é feita por meio de poemas. Ao folhear o livro chega a ser difícil constatar se é uma antologia de contos ou de poemas. Ao meu ver, isso exacerba mais ainda a percepção do leitor brasileiro de que se trata de uma antologia, um conjunto de textos. Embora a coletânea esteja organizada em cinco contos, a grande quantidade de poemas presente neles exige a atenção do leitor e permite que esses também sejam apreciados por si mesmos.

Diferentemente das antologias que traduziu até o momento, em *Contos da tartaruga dourada*, Yun Jung Im não tem seu nome creditado na capa, provavelmente por prática da editora Estação Liberdade. Seu nome aparece na quarta capa e na folha de rosto, mas sua presença é inescapável, devido a todos os paratextos que assina, mediando a leitura do começo ao fim do volume. A antologia em questão também aponta uma tendência que será observada nas publicações seguintes, a produção de volumes dedicados à obra de um autor apenas. Se, nas antologias prévias (com exceção da de 1999), tentou-se introduzir o máximo de autores possível ou obras que fossem representativas de uma época ou escola literária, o movimento visto na década de 2010 é o de apresentar a obra de determinado autor, mais do que tudo, de certa forma em diálogo com a valorização do formato romance pelo mercado.

4.1.7.

Os cinco bandidos

No ano de 2018, a editora carioca 7Letras⁷⁸ publicou duas antologias poéticas de autores coreanos. No começo do ano, o leitor brasileiro foi apresentado a *Os cinco bandidos*, coletânea do autor Kim Ji-ha, com tradução de Moon Joon. Em matéria de paratextos, a obra apresenta uma abordagem diferente da maioria das antologias observadas até aqui. Fora o prefácio intitulado “Apresentação”, de autoria dos editores da obra, *Os cinco bandidos* traz uma minibiografia do autor na orelha do livro e não apresenta quaisquer notas, seja dos editores ou do tradutor. E, por falar no tradutor, nada se sabe sobre Moon Joon. Até onde consegui pesquisar, essa é a sua única tradução. Nas redes sociais e na página da editora, não há qualquer informação sobre ele. Não foi possível fazer o mesmo trabalho de investigação que fiz para tentar desvendar a identidade de Luís Palmery. Na edição em si, não há dados biográficos do tradutor. Chama atenção, no entanto, que o seu nome esteja na capa do livro. Como aponta Carneiro (2014), esse é um dos maiores indícios de visibilidade do tradutor, é o maior reconhecimento que ele pode receber numa obra, o que, numa discussão a respeito de agentividade e de desempenho de diferentes

⁷⁸ Iniciou suas atividades em 1990, com uma operação reduzida. Foi pioneira no sistema de impressão por demanda, reconhecida pela publicação de poesia nacional e traduzida. Expandiu seu projeto editorial para contemplar obras acadêmicas, especialmente de Filosofia, História e Ciências Sociais. Seus lançamentos são amplamente comentados pela crítica literária. É considerada uma editora de prestígio.

habitus por um tradutor ou tradutora, poderia ser equiparado a um tradutor que desfruta de determinado status no sistema de literatura traduzida. No entanto, esse não é o caso, e isso pode ser atribuído somente a uma prática da editora 7Letras.

A antologia é composta de cinco poemas longos de Kim Ji-ha, começando por aquele que nomeia a coletânea, “Os cinco bandidos”. O livro segue com os poemas “Os cinco elementos”, “A canção da cerejeira bandida”, “Camicase” e “O mar de merda”. O poeta, falecido em 2022, atuou por décadas e tem uma poesia plural, com fases bastante definidas. Em seu texto de apresentação, os editores fazem um resumo da vida e da obra do autor, destacando o critério por trás da seleção dos textos que integram a antologia: “Nesta edição, privilegamos a primeira faceta de sua poesia, a da resistência política, responsável pela disseminação e pelo reconhecimento de sua obra” (EDITORES, 2018, p. 10). Portanto, em *Os cinco bandidos* foi selecionada a poesia das décadas de 1970 e 1980, em especial aquela que se propunha a criticar os regimes ditatoriais coreanos da época. O texto encerra com a seguinte mensagem:

Apresentamos então aos leitores brasileiros esta edição de poemas reunidos de Kim Ji-ha, pela primeira vez traduzidos para o português. Esperamos que esta coletânea possa despertar o interesse pela poesia coreana, e que também abra caminho para a publicação de novas traduções que ajudem a desvendar para o nosso público uma cultura tão rica e tão diversa. (EDITORES, 2018, p. 11)

Em que pese o fato de que esse trecho parece não levar em consideração as antologias poéticas lançadas previamente – o que não é demérito dos editores da 7Letras, uma vez que elas foram publicadas na década de 1990 e não tiveram grande circulação –, parece que o prefácio antecipa o próximo movimento da editora em direção à poesia coreana.

4.1.8. Chiclete

Em novembro de 2018, chegou às livrarias brasileiras *Chiclete*, antologia que reúne a obra do autor Kim Ki-taek, com tradução de Yun Jung Im, prefácio de Nelson Ascher e texto de orelha de Moacir Amâncio. O livro ainda conta com um breve posfácio assinado pelo poeta, uma curta biografia do autor, um posfácio intitulado “Sobre a obra”, do poeta Joon Park, e uma minibiografia da tradutora que encerra o volume. Os elementos paratextuais denotam a diferença patente dos

projetos tradutórios elaborados pela mesma editora. A presença de notas de rodapé também é uma dessas diferenças notadas. A rede de agentes mobilizada está em evidência e, mesmo que a tradutora não possua o espaço a que está habituada (com prefácios e textos de outra natureza, que acompanham as outras antologias que organizou e traduziu), é possível notar particularidades de sua atuação, especialmente com a presença prestigiosa de Nelson Ascher, autor do prefácio da antologia, que já havia colaborado com Im ao escrever o texto de orelha de *Contos da tartaruga dourada*.

Chiclete é composta por 55 poemas de Kim Ki-taek. Publicada em 2009, na Coreia do Sul, a obra chega ao Brasil na íntegra. Não faz muito sentido citar nominalmente cada poema incluso na obra, mas cito alguns títulos para tentar aludir ao “espírito” da publicação. Além do poema-título “Chiclete”, que não abre a antologia, destaco “Panceta de porco”, “Coceira”, “Cheiro nauseante na mesa do jantar”, “Morrer ou matar ou ganhar rodas na bunda”, “Gente morta”, “Crematório”, “Sopa de galinha”, “No vagão do trem de segunda” e “Parado em frente a uma papelaria” como alguns dos poemas presentes na coletânea. A poesia de Kim é uma poesia essencialmente urbana e sensorial. Nelson Ascher, em seu prefácio, faz uma leitura bastante profunda da obra de Kim Ki-taek, mesmo com o espaço reduzido de um prefácio, e isso será abordado no seu devido momento. A própria tradutora, Yun Jung Im, tem um artigo publicado no periódico *Cadernos de Tradução* intitulado “Traduzindo os cheiros do ‘Chiclete’ de Kim Ki-Taek”, em que se dedica a discutir as peculiaridades dessa tradução. Como observado anteriormente, no volume em si ela não possui esse espaço de refletir a respeito da sua prática tradutória (ou a respeito de qualquer aspecto em relação à obra). Contudo, no tocante à questão de uma construção de uma literatura coreana no Brasil, tópico que venho tentando apresentar nesta seção, é interessante notar que a obra de Kim Ki-taek é a mais contemporânea de todas, tendo o texto de partida sido publicado em 2009. O recorte feito tanto por Ascher quanto por Amâncio, em seus paratextos, é o do frescor e da relevância da obra do autor coreano para a cena literária atual. Se, na década de 1990, o movimento pretendido pelas antologias era introduzir estilos, escolas, tradições, como foi discutido anteriormente, ao apresentar Kim Ki-taek por meio dessa antologia, o leitor brasileiro é introduzido ao que há de mais novo e inovador na literatura coreana. Em vez de investirem em diferentes vozes, que apresentam um recorte na maioria das vezes histórico, o

investimento é em apresentar uma única voz, um único autor em sua singularidade. É uma atitude diferente, que pode ser explicada tanto pelo contexto de publicação no Brasil, que envolve a presença de outras obras de ficção coreana capazes de dialogar com esta obra, como também o próprio projeto editorial da 7Letras, notadamente conhecida por publicar poesia traduzida das mais variadas tradições literárias.

4.1.9.

Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas

A publicação de *Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas*, em 2021, pela editora BuruRu⁷⁹, é mais um demonstrativo de que o *corpus* analisado nessa pesquisa não é linear. Se, na subseção anterior, eu estava falando de uma tendência em publicar antologias focadas em apenas um autor, de forma a estar em consonância com o mercado editorial atual, essa publicação segue a linha da publicação de *Contos da tartaruga dourada*, em 2017, voltando seu olhar a textos clássicos da literatura coreana. A antologia tem a sua autoria atribuída a Im Bang e Yi Ryuk, mas os textos reunidos nessa edição foram selecionados e traduzidos ao inglês por James S. Gale em 1913. A edição da BuruRu chega numa tradução a seis mãos, feita por Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyríaco. O texto conta ainda com uma revisão exaustiva, repleta de notas explicativas, feita por Vinicius Keller Rodrigues. A edição brasileira conta ainda com prefácio de Melina Valente Inácio; uma apresentação intitulada “Apresentação: Yojeong, Dokkaebi e Yulyeong”, feita por Lua Bueno Cyríaco, uma das tradutoras; um prefácio da edição de 1913, escrito pelo organizador James S. Gale; e um posfácio do revisor.

O time de tradutores responsável pela tradução da antologia é formado por profissionais muito atuantes nos âmbitos literário e acadêmico brasileiro. Ana Cláudia Ramuski é Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e, além dessa antologia, traduziu *Lady Molly da Scotland Yard* (2021), publicado pela editora Urso. Felipe Medeiros é Doutor em Letras pela Universidade Federal

⁷⁹ Junto do selo Urso, integra a LaboraLivros, que passou a ter essa denominação em 2018. Em geral, suas publicações são feitas por meio de financiamento coletivo e o catálogo das editoras se destaca pela edição de textos clássicos de culturas do leste asiático.

do Rio de Janeiro (UFRJ), poeta – com os livros *Hebefrenia* (2020, Urso) e *Em terra de harmonias* (2023, Libertinagem) publicados – e tradutor de uma série de livros editados pela LaboraLivros, especialmente de literatura japonesa. Lua Bueno Cyríaco é ilustradora, editora e tradutora da LaboraLivros, tendo co-traduzido outras obras com Medeiros. Mais detalhes sobre a atuação de Cyríaco na antologia serão discutidos nas próximas subseções. É importante pontuar que grande parte das obras publicadas pela editora, em sua maioria antologias, conta, em geral, com um time de tradutores. Atribuo isso ao fato de que essas obras consistem em clássicos, que exigem um nível extenso de pesquisa, algo que também é observado na antologia em questão, como demonstro a seguir.

Uma das peculiaridades dessa edição é justamente o seu processo de revisão. Como é apontado em alguns dos prefácios, Gale traduziu literalmente os nomes das localidades coreanas e fez equivalências entre os seres fantásticos citados nos contos e aqueles que povoam o imaginário anglo-saxão. Portanto, para a confecção de *Contos fantásticos coreanos* foi feito um processo de “destradução”, que será melhor explicado quando me debruçar sobre os prefácios, mas que é importante já mencionar neste momento em que falo sobre a obra num aspecto mais geral. A preocupação da edição em realizar um processo extenso de pesquisa para “recoreanizar” o texto traduzido do inglês é impressionante, e isso não se limitou apenas aos termos, como também se reverteu em uma série de notas que acompanham os textos em si. Os 53 contos que compõem a antologia são, em sua maioria, acompanhados de uma série de notas. Às habituais notas do tradutor e do editor somam-se notas do autor e notas históricas que acompanham o corpo do texto. O resultado é uma edição muito rica em paratextos, repleta de informações que ultrapassam os limites do texto literário propriamente dito e informam o público leitor brasileiro das mais variadas formas. Essa é uma característica das edições feitas pela LaboraLivros, o projeto por trás das editoras Urso e BuruRu, que publicam essencialmente por meio de financiamento coletivo⁸⁰, e a antologia em questão não foi diferente. Grande parte do catálogo das editoras é composto por antologias de narrativas oriundas do leste asiático até então inéditas no Brasil, como

⁸⁰ Uma das seções que compõem o volume é a de Agradecimentos, que se estende em 10 páginas citando todos aqueles que contribuíram financeiramente para a publicação da obra, prática comum nesse tipo de projeto.

é o caso de *Raposas: contos fantásticos orientais* (2020), *Contos fantásticos chineses: histórias de amor e de heroísmo* (2022) e *Gótico japonês* (2023).

Em matéria de números, a antologia se divide em 36 contos com autoria atribuída a Im Bang, 13 contos escritos por Yi Ryuk, um conto de Kim Sook-Ik e três de autoria anônima. Grande parte dos contos só existe da forma como foram contados por Im Bang e Yi Ryuk, que desempenharam a função de coletar essas narrativas populares coreanas entre os séculos XV e XVIII. James S. Gale, por sua vez, viveu entre os séculos XIX e XX, período no qual organizou e publicou a coletânea como ela se apresenta nessa edição. Muitos agentes estão envolvidos no processo de publicação dessa antologia, estando o caráter de seleção característico desse gênero em evidência desde a sua primeira elaboração em inglês, que concomitava os processos de organização e tradução. A sua tradução para o português, que embora seja indireta, considerando que o texto de partida são os contos escritos por Im Bang e Yi Ryuk – que a julgar pelo período em que viveram, certamente não o fizeram com o *hangul* (alfabeto coreano)⁸¹ e sim com caracteres chineses –, é extremamente preocupada em destacar o caráter coreano das narrativas, se afastando da estratégia utilizada pela edição em língua inglesa, mérito dos agentes de patronagem e de reescrita envolvidos.

4.1.10. Castella

Encerrando as antologias que compõem meu *corpus* está *Castella*, publicada em 2022 pela editora Martin Claret⁸², com tradução de Nick Farewell. Publicada na Coreia do Sul em 2005, a obra reúne dez contos do escritor Park Min-Gyu, escritos entre 1999 e 2004. A única que pode ser considerada um exemplar de luxo, com capa dura e fitilho, a antologia conta com uma introdução intitulada “Coma um pedaço de castella e tome um gole de estranha alegria”, assinada pelo tradutor Nick Farewell, e o texto “Palavras do autor para a edição brasileira” antecedendo os

⁸¹ O *hangul* foi criado em 1443 e promulgado pelo Rei Sejong em 1446. Recebido com enorme resistência pela classe intelectual, o sistema de escrita levou séculos até começar a ser utilizado de maneira mais ampla. Na virada do século XIX para o XX, uma parcela de poetas e intelectuais começou a empregar o *hangul* de maneira mais consistente, mas com a ocupação japonesa, entre 1910 e 1945, o uso foi altamente reprimido. Somente após o período colonial é que há uma retomada do uso do alfabeto coreano, com um declínio do uso de caracteres chineses sendo identificado, principalmente, a partir da década de 1970.

⁸² Para mais informações sobre a editora, consultar a subseção 2.5.3 desta dissertação.

contos. Já o ensaio crítico “Em zigue-zague, vapt-vupt, pulando obstáculos”, de Su-Jung Sin, e a “Palavra do autor”, ambos presentes na edição coreana publicada em 2005, fazem vezes de posfácio.

Os contos que integram a antologia são: “Castella”, “Obrigado, seu guaxinim”, “Ah, é? Sou uma girafa”, “Não sei, não sei. Como assim, peixe-lua?”, “Diga ‘A’, pelicano”, “Tia do Yakult”, “Padrão coreano”, “Ataque surpresa da lula-gigante”, “Mata-leão” e “Dívida de gosiwon tem que pagar”. O estilo peculiar de Park Min-Gyu, ao qual o tradutor faz referência em seu prefácio, está presente em cada um dos contos e, a julgar pelos títulos, é possível notar a predileção por temas que envolvam uma mescla entre a realidade e a fantasia, uma narrativa que, por um lado, é contemplativa, pois reflete sobre questões existenciais e morais, e, por outro, disfarça isso com histórias recheada de absurdo. Em matéria de seleção, essa que foi feita em 2005 na composição do primeiro livro de contos do autor, primeiramente está em evidência a informação de que os textos foram escritos na virada dos anos 1990 para os anos 2000, a época do novo milênio, com todas as suas idiossincrasias. No texto que faz vez de posfácio à obra, o autor reflete a respeito do que seria a tal castella que dá título à antologia. Castella, de maneira simplificada, é uma metáfora para uma ideia, para o resultado de um processo que, assim como a receita da sobremesa de origem portuguesa popularizada no Leste Asiático, tem os seus ingredientes apropriados. Se o bolo leva leite e farinha, a antologia, ou melhor os contos que a integram, são resultado da vida do autor, em especial daqueles que a habitam. Diz ele que a “maioria dos contos, escrevi como presente para pessoas próximas” (PARK, 2022, p. 406), e se dispõe a citar cada conto e a pessoa à qual foi dedicado. Afirma também que “se não tivesse pessoas, eu nem teria pensado em escrever livros” (PARK, 2022, p. 407) e termina o texto agradecendo a todos que o ajudaram. Esse aspecto da literatura de Park Min-Gyu está enfatizado em seu posfácio e também está presente no prefácio do tradutor, que será retomado na seção pertinente.

Encerro esta primeira seção do capítulo refletindo a respeito da irregularidade do processo de publicação de antologias coreanas no sistema literário brasileiro. Tal característica também pode ser estendida à publicação de literatura coreana em geral, que, como pode ser observado no quadro apresentada no capítulo anterior, apresenta “ondas”. Atualmente, acontece uma nova onda, diferente de todas que foram vistas ao longo das décadas. O porte das editoras que estão

publicando literatura coreana e o número de obras publicadas têm crescido exponencialmente. No entanto, quando tomo as antologias como ponto focal, a ausência de uma periodicidade na publicação de antologias se destaca.

Em 1985, acontece a publicação de *Contos coreanos*, seguida pelas três antologias publicadas na década seguinte, em 1993, 1994 e 1999, respectivamente. Depois disso há um hiato de dez anos até a publicação de *Contos contemporâneos coreanos* em 2009. Oito anos depois, com a publicação de *Contos da tartaruga dourada*, em 2017, identifico o início da última onda, que se estende com a publicação, no ano seguinte, de *Os cinco bandidos* e *Chiclete*, em 2018, pela 7Letras. Três anos depois, vem a publicação de *Contos fantásticos coreanos*, em 2021, seguida de *Castella*, em 2022. Trinta e sete anos, dez livros publicados e uma série de intervalos entre essas publicações. A Figura 3 é uma demonstração visual dessa irregularidade.

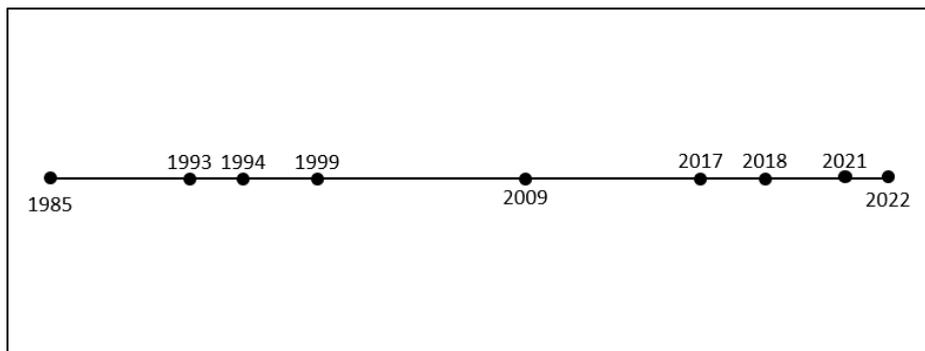


Figura 3 - Linha do tempo de publicações de antologias de literatura coreana no Brasil (1985-2022). Fonte: elaboração do autor, 2024.

O período da década de 1990, que compreende a publicação de antologias poéticas, é o mais próximo que se tem de uma regularidade que pode ser observada no curto intervalo entre as publicações, no gênero literário privilegiado e nos agentes de reescrita envolvidos. São três antologias dedicadas primordialmente à poesia coreana; mesmo *Olho-de-corvo*, que apresenta prosa, tem como principal objeto a série de 15 poemas. Todas contam com tradução de Yun Jung Im (e Alberto Marsicano, em *Sijô*), revisão poética de Haroldo de Campos e paratextos assinados por agentes que de alguma forma estão ligados à tradutora. Seja o próprio Campos, uma espécie de mentor de Im, que, entre prefácios, textos de orelha e de quarta capa, está presente nas três antologias; Paulo Leminski, a quem ela encomendou pessoalmente o prefácio da antologia de 1993; ou Amálio Pinheiro, seu orientador

durante o doutorado e que escreve o texto de orelha da antologia publicada em 1994. Im parece ser uma tradutora que tende a trabalhar com figuras do seu círculo profissional/acadêmico. O capital social, discutido no capítulo teórico, é muito evidente nas antologias traduzidas e organizadas por ela. *Contos Coreanos*, de 2009, possui prefácio de Boris Schnaiderman, um reconhecido colaborador de Haroldo de Campos. Mais tarde, Nelson Ascher escreve textos para mais duas antologias traduzidas por Yun Jung Im, em 2017 e 2018, respectivamente. Mais do que os títulos, ou mesmo as editoras envolvidas, os agentes envolvidos parecem ser o denominador comum entre os projetos que exibem algum tipo de padrão na forma como funcionam no sistema literário brasileiro. Esse aspecto vai ficar ainda mais evidente quando eu adentrar o terreno dos prefácios, que funcionam, também, como uma rede de referências entre si, citando obras e prefácios publicados anteriormente.

Antes de analisar os prefácios, faço uma breve incursão no âmbito estético das antologias, ao retomar os projetos gráficos presentes em cada uma delas, a fim de pensar como eles conversam com a imagem que se cria da literatura coreana no Brasil. Acredito ser um importante elemento a ser explorado no domínio do paratexto. Afinal, um livro tem na sua capa a primeira instância do julgamento feito por um leitor em potencial.

4.2. Desenhando a Coreia: capas, ilustrações e cores

A segunda atitude dentro do conjunto de ações que identifico como constitutivas da antologização é a de desenhar, ilustrar, “dar uma cara” à antologia, transformando-a num atrativo ao público leitor. Quando se trata de literatura de qualquer natureza, o projeto gráfico é parte imprescindível do plano de marketing previsto para a venda do livro. Ao voltar a atenção para as capas e ilustrações de traduções, é possível identificar operações de tradução e adaptação desse material de acordo com as expectativas dos agentes responsáveis pela inclusão desse texto na cultura de chegada. Leah Gerber afirma que “a interpretação da capa [...] pode ser lida como um indicativo do modo como a tradução foi vendida, o que está – na

maioria das vezes – de acordo com as ideias dominantes a respeito da cultura de partida [...] na cultura de chegada”⁸³ (GERBER, 2012, p. 45).

Genette (2009) dá certo destaque ao potencial das capas de um livro em apresentar informações que consistem em paratextos. Uma infinidade de elementos podem constar na capa, como demonstra o autor na sua descrição minuciosa mencionada no segundo capítulo desta dissertação. Para a elaboração desta seção, sigo os dados coletados em quadros e apresentados no Anexo A, especificamente nas linhas “Ilustração da capa” e “Esquema de cores da capa”. É Genette quem diz que “[u]ma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro” (GENETTE, 2009, p. 28), aludindo ao sistema literário francês e à sua tradição de atribuir cores a tipos de livros específicos. Os livros que analiso representam, por um lado, um tipo de livro – as antologias –, mas, mais do que isso, representam uma literatura específica – a coreana.

Em meu contato com o *corpus* de dez obras, notei indícios suficientes para uma discussão acerca do componente visual das antologias. Tanto as obras traduzidas como se apresentavam na cultura de partida (como *Contos da tartaruga dourada*, *Chiclete* e *Castella*) quanto aquelas que são únicas na forma como se apresentam na cultura de chegada (*O pássaro que comeu o sol*, *Sijô* e *Contos contemporâneos coreanos*) apresentam certos elementos e tendências que possibilitam uma discussão interessante acerca da relação existente entre texto e paratexto visual, acrescentando a isso, novamente, o papel dos agentes por trás desses paratextos.

Dos dez livros analisados, o único que não apresenta qualquer tipo de elemento visual ou esquema de cores que possibilite uma discussão acerca das relações que podem ser estabelecidas com uma representação da literatura coreana é *Os cinco bandidos* (2018, 7Letras). A capa da obra (Figura 4) apresenta o título, o nome do autor, o nome do tradutor e o selo da editora, tendo a cor cinza como predominante. A ausência de elementos visuais proeminentes dificilmente significa uma ausência de projeto gráfico ou um “descaso” com a obra, muito pelo contrário. Apresentar a literatura de Kim Ji-ha sem ilustrá-la parece ser uma forma de oferecer ao leitor uma experiência “neutra”, sem a influência de quaisquer signos visuais.

⁸³ No texto de partida, em inglês: “[...] the interpretation of cover art [...] may be read as indicative of the way in which the translation has been marketed, which is – more often than not – in accordance with dominant ideas about the source culture [...] in the target culture.”

Relembrando o que foi discutido na primeira seção deste capítulo, a poesia do autor selecionada para integrar esta coletânea é a poesia engajada das décadas de 1970 e 1980, em certa medida distante temporalmente do leitor brasileiro de 2018. A ausência de notas explicativas no texto traduzido também indica essa resistência a uma mediação explícita entre a cultura de partida e a cultura de chegada. No entanto, em algumas passagens da tradução é possível notar que uma das estratégias adotadas foi a atualização do texto, introduzindo elementos que dificilmente existiram na Coreia do Sul da década de 1970. Tal atitude pode denotar uma contradição em relação ao que é verificado na instância paratextual da obra, no que diz respeito a essa neutralidade que nela identifiquei. Mas isso diz respeito ao projeto tradutório empregado pelo tradutor Moon Joon que, no exemplar em questão, não exerce agentividade paratextual para explicitar as suas escolhas. Aqui é possível identificar uma certa mediação desempenhada pelo tradutor em seu texto que acaba fugindo do escopo deste trabalho. No que diz respeito aos paratextos, o comportamento segue a orientação de neutralidade identificada até o momento.



Figura 4 - Capa de *Os cinco bandidos*. Fonte: 7Letras, 2018.

Outra obra que apresenta um tratamento único em comparação às outras é *Contos contemporâneos coreanos* (2009, Landy). Em sua capa (Figura 5), além do título, constam o nome da tradutora e organizadora Yun Jung Im, uma indicação para o prefácio de Boris Schnaiderman, o selo da editora e uma fotografia de arbustos de flores. Essa não é a única das capas que apresenta uma fotografia, mas a escolhida para ilustrar esta antologia apresenta algumas peculiaridades. Segundo a página de *copyright* do livro, a imagem da capa é uma fotografia feita nos

arredores da Prefeitura de Seul, e as flores em questão são hibiscos da Síria, a flor nacional da Coreia. O esquema geral de cores é verde e branco, que complementa harmonicamente a imagem na capa.

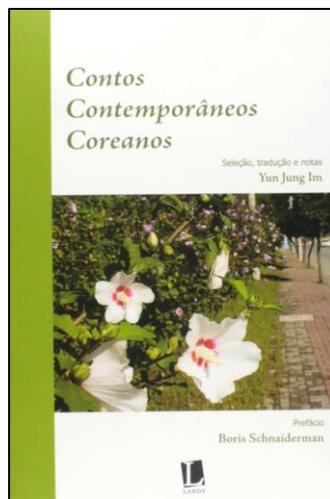


Figura 5 - Capa de *Contos contemporâneos coreanos*. Fonte: Landy, 2009.

Além do uso de uma fotografia, estratégia que difere da maioria das antologias, dois aspectos chamam atenção na imagem. O primeiro deles é a escolha de arbustos das flores nacionais da Coreia como elemento central, e especificamente localizados em Seul, capital da Coreia do Sul. A fotografia parece representar, ao mesmo tempo, uma cena corriqueira, com arbustos que adornam um prédio público numa rua da capital sul-coreana, e toda uma cultura, com a inclusão das flores, um símbolo nacional tal qual a literatura coreana representada na obra por meio dos contos. Outro aspecto que se destaca é o fato de o direito de uso da imagem ter sido oferecido a Yun Jung Im, a organizadora da antologia. Quando discuti, anteriormente, a agentividade desempenhada por um tradutor, manifestada de diferentes formas, uma delas é o seu envolvimento em áreas que excedem o escopo da tradução. Nesse caso, Im, além de selecionar, traduzir e prefaciar os contos que fazem parte da antologia em questão, também esteve envolvida na aquisição dos direitos da imagem que ilustra a sua capa. Mais uma das diversas manifestações de sua agentividade nas obras que traduz. O leitor de *Contos contemporâneos coreanos* tem como primeiro contato com a cultura coreana uma imagem, atual, da Coreia, que se afasta da imagem veiculada pelas antologias de literatura clássica e moderna publicadas até então. É uma nova “cara” para a

literatura coreana, em consonância com a literatura que é apresentada no livro, classificada como contemporânea.

Outra antologia que apresenta uma fotografia em sua capa é *Chiclete* (2018, 7Letras), que reúne a poesia de Kim Ki-taek. A capa (Figura 6) apresenta título, nomes do autor, da tradutora e do prefaciador, além do selo da editora, e uma fotografia bastante peculiar. Na seção de *copyright* não há uma descrição da imagem, mas é possível notar que se trata de um desenho de uma espécie de rede feito numa folha branca com um chiclete mastigado localizado ao meio. A responsável pela foto é Sheila Oliveira, artista visual e fotógrafa paulistana, que atua principalmente com fotografia de alimentos. Segundo uma postagem em suas redes sociais⁸⁴, a capa de *Chiclete* foi o seu primeiro trabalho para um livro de poesia.

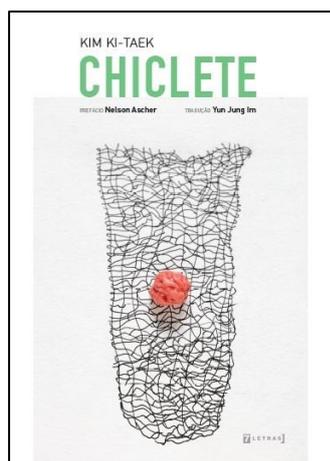


Figura 6 - Capa da edição brasileira de *Chiclete*. Fonte: 7Letras, 2018.

A escolha do projeto gráfico parece seguir a tendência observada na seção anterior, de situar o autor como uma nova voz, fresca e atual, na literatura mundial. Logo, não são feitas referências à Coreia do Sul ou à cultura coreana, mas sim ao conteúdo do livro, mais especificamente ao seu título, por intermédio de um visual arrojado, com uma fotografia de uma intervenção artística. Se comparada com as capas das edições coreana (Figura 7) e mexicana (Figura 8), a edição brasileira se destaca justamente pela abordagem com um direcionamento claro, que pode ser corroborado pelos outros elementos paratextuais presentes na obra.

⁸⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/sheilaoliveira_sp/.

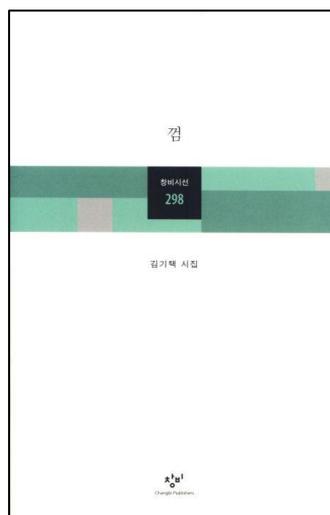


Figura 7 - Capa da edição coreana de *Chiclete*. Fonte: Changbi, 2009.

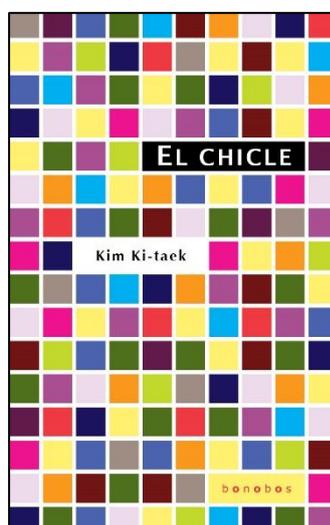


Figura 8 - Capa da edição mexicana de *Chiclete*. Fonte: Bonobos, 2013.

Se, por um lado, a edição coreana não apresenta ilustração ou elementos visuais proeminentes, tendo a cor branca como predominante, a edição mexicana traz uma capa formada por um mosaico multicolor, se afastando da proposta da edição anterior. A edição brasileira parece ter uma abordagem própria, que em certa medida se alia às estratégias da editora responsável pelo projeto, a 7Letras, reconhecida por seu trabalho com a poesia nacional e internacional. Como as capas das outras edições servem mais a título de comparação, e para instigar a reflexão a respeito das escolhas adotadas nos projetos gráficos das antologias analisadas nesta dissertação, não me deterei muito sobre elas. O que pretendo destacar são as semelhanças ou diferenças, quando houver, a fim de pensar como as antologias de literatura coreana são apresentadas ao público leitor brasileiro. No caso de *Chiclete*,

é possível notar diferenças claras nos elementos visuais das três edições em comparação.

No âmbito da reescrita, o paratexto visual acaba ganhando tanta relevância quanto outros elementos paratextuais e textuais e, como aponta Gerber (2012), a tendência é que as escolhas por trás desses paratextos estejam mais alinhadas com as práticas da cultura do texto de chegada, algo que é corroborado pelos DTS, especialmente com o que dizem Hermans (1985) e Lefevere (1992). A manipulação do texto traduzido dentro do que argumentam os descritivistas vai implicar uma série de decisões e estratégias que façam com que ele funcione de maneira apropriada à cultura que o recebe. Meu argumento é o de que todo o aparato paratextual faz parte das operações de reescrita, que também perpassam a dimensão estética e visual. Observar como diferentes edições da mesma obra se apresentam em determinada cultura, seja no texto de partida, seja em diferentes traduções, possibilita refletir a respeito das práticas de reescrita em curso em cada um desses projetos.

A próxima tendência identificada nas ilustrações das capas das antologias analisadas é a reprodução de pinturas coreanas nas capas, prática que é observada já na publicação de *Contos coreanos* (1985, Edições GRD/RioArte). A capa do livro (Figura 9) apresenta o título da obra, o nome dos autores de todos os contos (a única que faz isso), o selo da editora e a reprodução de uma pintura coreana.

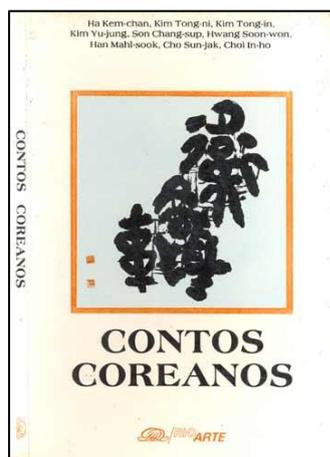


Figura 9 - Capa de *Contos coreanos*. Fonte: Edições GRD/RioArte, 1985.

Não há mais informações a respeito da pintura na página de *copyright* do livro, qualquer indicação de autoria ou época em que foi produzida, se foi produzida

especialmente para a edição do livro ou não. Apesar de minhas pesquisas, também não consegui localizar mais informações a respeito. É possível observar que a pintura consiste no desenho de ideogramas chineses, a forma de escrita amplamente utilizada na Coreia durante séculos, que só foi substituída pelo *hangul* após o período de colonização japonesa.

Outra antologia que apresenta um elemento de arte coreana é *Contos da tartaruga dourada* (2017, Estação Liberdade). De fato, a pintura é o elemento de maior destaque da capa (Figura 10), complementada com o título do livro, o nome do autor e o selo da editora.

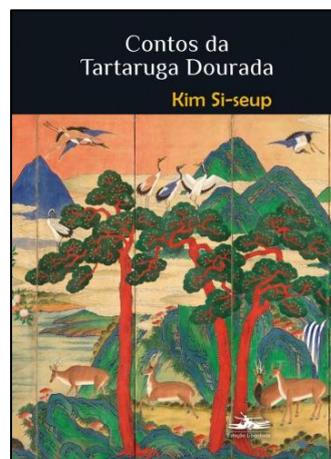


Figura 10 - Capa de *Contos da tartaruga dourada*. Fonte: Estação Liberdade, 2017.

A imagem presente na capa é minuciosamente descrita na página de *copyright* da obra, que informa o seguinte: “Autor desconhecido, Biombo de Dez Folhas com ‘Dez Símbolos da Longevidade’ (detalhe), séc. XIX, pintura em seda, National Palace Museum of Korea (www.gogung.go.kr). Licença: KOGL/Korea Open Government License)”. É a reprodução de uma obra clássica coreana, artefato preservado no Museu do Palácio Nacional da Coreia, uma pintura feita em seda e dividida em dezesseis folhas que formam a estrutura de um biombo. Como sugere o nome da peça, a pintura representa uma série de elementos vistos como “símbolos da longevidade” na cultura coreana. É importante destacar que se trata de uma pintura do século XIX, enquanto que os contos que integram a obra em questão datam do século XV, período anterior a esse. Por outro lado, a temática da pintura parece estar alinhada à proposta dos contos presentes na antologia, que, além de

exprimirem os valores confucianos presentes na cultura coreana, narram passagens que se dão em cenários semelhantes aos ilustrados na pintura.

A pintura também é representativa de um imaginário clássico “oriental”, com a sua representação da natureza e a utilização de cores como o verde e o vermelho em destaque. Esta é uma imagem recorrente quando se pensa num imaginário clássico coreano, tendo sido adaptada para servir de capa de outras obras. Dentre algumas estão o romance *Como tigres na neve* (2022, Melhoramentos), de Juhea Kim, e outra das antologias publicadas no Brasil, *Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas* (2021, BuruRu). A antologia de 2021 utiliza essa pintura como base da ilustração em sua capa (Figura 11) e adiciona elementos em destaque que remetem às histórias de “feiticeiras, fantasmas e outras criaturas mágicas” informadas no subtítulo.

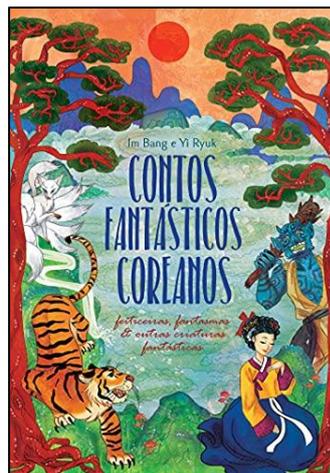


Figura 11 - Capa de *Contos fantásticos coreanos*. Fonte: BuruRu, 2021.

A ilustração da capa de *Contos fantásticos coreanos* é feita por Lua Bueno Cyríaco, que também assina a tradução da obra junto de Ana Cláudia Ramuski e Felipe Medeiros. Cyríaco é uma ilustradora brasileira formada em Artes Visuais, fundadora da LaboraLivros e da editora BuruRu, responsáveis pela publicação da antologia. A artista também ilustrou capas de outras publicações da editora e está envolvida, como pode ser visto pela variedade de funções que ocupa, em todos os passos da elaboração da antologia de contos coreanos. Na página da web da LaboraLivros, é possível ter acesso à sua biografia, assim como aos inúmeros trabalhos de sua autoria. A artista, além de ilustrar capas de livros, também trabalha com ilustrações de personagens, produz histórias em quadrinhos e artes de natureza

diversa. A capa de *Contos fantásticos coreanos* parece se utilizar da paisagem clássica como pano fundo para inserir alguns dos personagens que povoam os contos, com um traço característico dos trabalhos de Lua Bueno Cyríaco, de forma a tornar as histórias mais atrativas para o leitor em potencial, mantendo um limiar entre uma estética “coreana” e uma estética de histórias de fantasia, de contos de fadas. Estratégia que difere bastante, por exemplo, da capa de *Gótico japonês* (2023, Urso), que reforça o aspecto obscuro dos contos que integram essa antologia.

A estratégia adotada no projeto gráfico da antologia de contos fantásticos é bem diferente das estratégias adotadas nas antologias *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia* (1993, Arte Pau-Brasil) e *Sijô: poesia coreana clássica* (1994, Iluminuras). Ambas apresentam elementos de pinturas coreanas nas suas capas. Na capa de *Sijô* (Figura 12), a pintura ocupa toda a área disponível, e informações como o título da obra, o nome dos tradutores, a indicação da apresentação de Haroldo de Campos e o selo da editora estão sobrepostas à imagem.

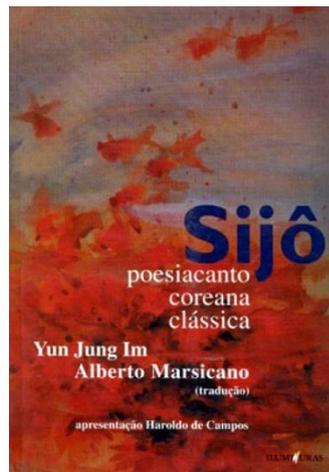


Figura 12 - Capa de *Sijô*. Fonte: Iluminuras, 1994.

A capa de Marco Mancini utiliza como pano de fundo a aquarela *Gold Fish*, de Kim Gui-tchang, datada de 1967. Kim foi um pintor coreano ativo desde a primeira metade do século XX, com trabalhos que datam de a partir do período colonial japonês. Destacou-se com pinturas que reproduziam paisagens diversas e representações da natureza, como a aquarela que estampa a capa da coletânea de *sijôs*. Com efeito, outra pintura de Kim ilustra a capa de *O pássaro que comeu o sol* (Figura 13). Trata-se da pintura que dá nome à antologia, datada de 1968.

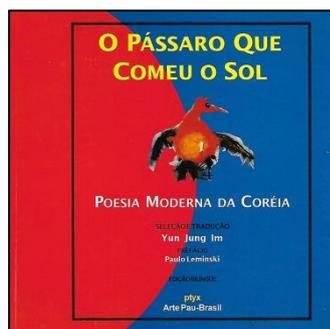


Figura 13 - Capa de *O pássaro que comeu o sol*. Fonte: Arte Pau-Brasil, 1993.

A capa apresenta o título e o subtítulo da antologia, com indicação de seleção e tradução de Yun Jung Im, prefácio de Paulo Leminski, a sinalização de que se trata de uma edição bilíngue e o selo da editora junto do nome da coleção da qual faz parte. A pintura de Kim Gui-tchang aparece manipulada, com o fundo branco do original removido, deixando somente o elemento central, um pássaro, em meio ao pano de fundo da capa, uma referência à bandeira da Coreia do Sul (Figura 14), especificamente ao *taegeuk*, o círculo dividido nas cores azul e vermelho situado ao centro da bandeira.

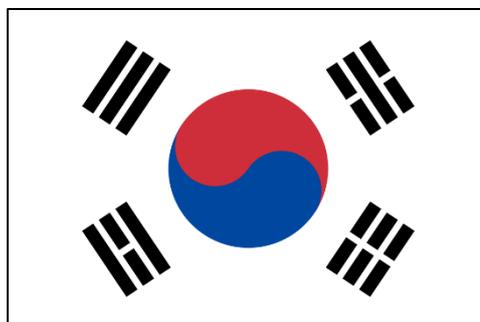


Figura 14 - Bandeira da Coreia do Sul. Fonte: Domínio público.

Ao compilar o quadro de dados paratextuais utilizada em minha análise neste capítulo, baseado na minha observação das antologias, um dos dados que priorizei foi a descrição do esquema de cores predominante nas capas e nos projetos gráficos em geral (em partes como a lombada e quarta capa, quando apropriado). Anotei essa informação, ou ao menos tentei – tive certa dificuldade em obras que apresentam uma ilustração ou pintura que predominam na capa, que cor selecionar? – por conta da última tendência que notei ao lidar com as obras, e que já está presente nas três antologias analisadas previamente e se apresenta em mais duas: a utilização das cores azul e vermelho. Além da ilustração, *Contos fantásticos*

coreanos apresenta a lombada e a quarta capa do livro em um tom mais escuro de vermelho, e o título da obra na capa está em azul. A aquarela presente em *Sijô* possui diferentes tons de azul e vermelho em destaque, assim como a capa de *O pássaro que comeu o sol*. Somam-se a elas as capas de *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng* (1999, Perspectiva) e *Castella* (2022, Martin Claret). A capa de *Olho-de-corvo* (Figura 15) não apresenta ilustração, mas seu design é feito para colocar em destaque as exatas cores da bandeira coreana.

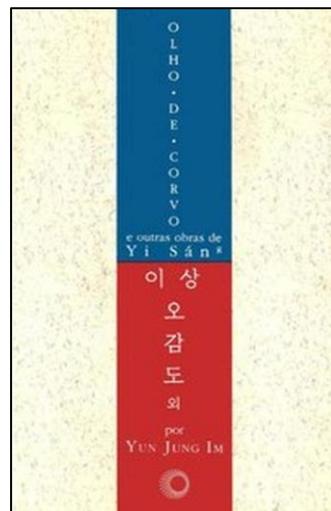


Figura 15 - Capa de *Olho-de-corvo*. Fonte: Perspectiva, 1999.

A interpretação que faço é que essas cores, associadas à bandeira coreana, acabam sendo uma espécie de símbolo do país e da cultura, e as antologias de literatura coreana acabam por adotar esse esquema de cores para tentar sinalizar ao público leitor que “este é um livro coreano”. É nessa tendência em que insiro *Castella*, que apresenta uma série de elementos que permitem uma discussão produtiva acerca da representação de elementos culturais coreanos em sua capa (Figura 16) e também a respeito da atuação da artista por trás dela e do seu *habitus* pessoal e profissional.

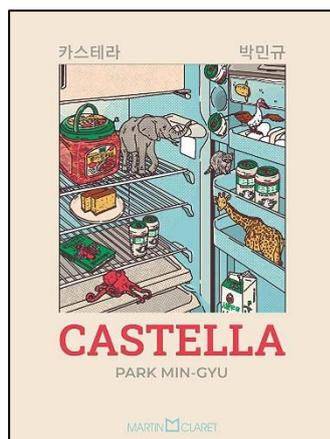


Figura 16 - Capa da edição brasileira de *Castella*. Fonte: Rocco, 2022.

Ingrid Sá Lee, ou Ing Lee, como é conhecida na cena artística nacional, é uma quadrinista e ilustradora coreano-brasileira que reside em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais. Além de sua ancestralidade marcada, Lee carrega em sua identidade o fato de ser surda oralizada. A ilustradora tem uma atuação destacada nas redes sociais, utilizadas para diversos fins. Um deles é a divulgação de seus trabalhos, como a série de quadrinhos *João Pé-de-Feijão*, uma espécie de autoficção que narra os desafios e superações enfrentados por Lee e seus pais no relacionamento com seu irmão mais novo, João; ou conteúdos a respeito da elaboração de capas e projetos gráficos que ela assina. Ing Lee também ocupa as redes com um conteúdo sobre a cultura coreana, fazendo resenhas de livros, apresentando fatos históricos etc.⁸⁵

Como é possível ver nos trabalhos disponíveis no portfólio da artista⁸⁶, Lee possui um traço muito característico, que remete a uma mídia bastante explorada em sua produção, as histórias em quadrinhos. Desde 2016, Lee está envolvida com a publicação de tiras, seja por meio de zines em coautoria com outros artistas ou em parceria com plataformas como a PlayGround Brasil, como é o caso de *João Pé-de-Feijão*. Embora recente, sua produção é extensa, e é possível enxergar em seu trabalho uma estética muito particular carregada de uma obra a outra. Identifico que esse mesmo estilo é perceptível na capa da edição brasileira de *Castella*.

⁸⁵ Todas as informações sobre Ing Lee foram retiradas de seu website, <https://www.inglee.art/>, e de seu perfil no Instagram, <https://www.instagram.com/inglee/>.

⁸⁶ Dentre os principais trabalhos, destaco as zines *Sam Taeguk* (independente, 2018) e *Geum* (independente, 2020), e as capas de *Aos prantos no mercado* (Fósforo Editora, 2022) e *Amêndoas* (Rocco, 2023).

Além do estilo característico presente no traço de Lee, chama atenção na capa o esquema de cores adotado, onde predominam o bege (a “base”), o azul (o fundo da geladeira na ilustração de Lee) e o vermelho (do título e de alguns itens da ilustração da geladeira). A ilustração de Lee parece simular o efeito proposto pela antologia de juntar uma série de coisas num caos ordenado. É possível ver uma tira de uma geladeira aberta, povoada pelos personagens que habitam os contos de Park Min-Gyu. A geladeira é o “personagem” central do conto que dá título à antologia, “Castella”, e a ilustração acaba funcionando como uma metáfora da própria obra de Park. Se, para Essmann e Frank (2001), as antologias funcionam como um museu, capazes de preservar e organizar uma coleção de textos apresentando-os ao leitor com uma narrativa coerente, *Castella*, enquanto antologia de um autor só, que já vem selecionada da cultura de partida, é uma geladeira cheia dos melhores produtos que o autor pode oferecer, basta abri-la e pegar o que interessar ao leitor. A geladeira da ilustração contém tudo aquilo que o autor oferece ao leitor, tal qual a antologia. Tem os personagens fantásticos como a girafa, o polvo, o pelicano e o guaxinim, mas também tem itens corriqueiros de uma geladeira tipicamente coreana, como é o caso do pote de *kimchi*, um tipo de conserva que é a base da alimentação da população coreana. Ali estão o bolinho de castella também em uma das prateleiras, assim como um exemplar de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, citado em um dos contos do livro.

Se colocada em contraste com capas de outras edições de *Castella* ao redor do mundo, a edição brasileira chama bastante atenção por suas escolhas estéticas. A edição coreana (Figura 17), apesar de trazer as criaturas de Park, possui uma coloração esmaecida, longe dos tons vibrantes da edição brasileira presentes em outras ilustrações de Ing Lee. A edição japonesa (Figura 18), por sua vez, distancia-se da ilustração e apresenta uma foto do interior de uma geladeira contendo apenas o bolo que dá título à antologia. Talvez a capa que mais se aproxime da intenção que identifiquei na capa de Ing Lee seja a da edição argentina (Figura 19), que, ao contrário das demais edições, adota um título diferente (*Los estándares coreanos*), mas que aposta na multiplicidade de cores que as histórias de Park Min-Gyu têm a oferecer.



Figura 17 - Capa da edição coreana de *Castella*. Fonte: Munhakdongne, 2005.



Figura 18 - Capa da edição japonesa de *Castella*. Fonte: CRANE, 2014.



Figura 19 - Capa da edição argentina de *Castella*. Fonte: Hwarang, 2021.

Levando essas informações em consideração, arrisco que o esquema de cores da edição brasileira não é uma coincidência. Além das ilustrações remeterem a essa estética quadrinística de Lee, o uso de azul, vermelho e bege (que funciona como um tom “neutro”, pois é similar ao das páginas do livro) por toda a edição é um esquema de cores recorrente na publicação de antologias de literatura coreana no Brasil. O fato de *Castella* ser o primeiro exemplar de literatura coreana publicado pela Martin Claret e ter um projeto gráfico que aposta nessas cores não me parece coincidência. Da mesma forma, o uso do *hangul* na capa e o destaque ao pote de *kimchi* na ilustração de Lee, como que para afirmar que se trata de uma geladeira coreana, também são pistas de que nada na seleção desses aspectos a serem ressaltados é arbitrário. Em seu texto, Gerber (2012) fala sobre a perpetuação de estereótipos pejorativos a respeito da cultura do texto de partida no processo de ilustração de uma tradução na cultura de chegada. O que identifico na edição brasileira de *Castella* é justamente o oposto, em relação à atuação de uma profissional como Ing Lee. Seu trabalho junto à editora Martin Claret parece caminhar para que haja um reforço dos signos tipicamente coreanos na ilustração da capa do livro, a partir do filtro de uma profissional que é engajada na inserção da cultura coreana na sociedade brasileira e na valorização de aspectos dessa cultura por um viés que ultrapassa os estereótipos, atitude que conversa com o seu *habitus* profissional – de ilustradora e quadrinista –, e pessoal – de mulher coreano-brasileira.

A tendência de utilizar as cores da bandeira coreana parece ser a mais forte entre as antologias, já que metade das antologias adere a essa prática. Como se trata de um *corpus* relativamente pequeno, essa observação é mais relevante em relação a esses livros em específico do que no tocante a qualquer comportamento que possa ser generalizado ou extrapolado para o estudo de outros *corpora*. Mas, considerando o que esta dissertação se propõe a investigar, me parece fundamental voltar minha atenção para tal aspecto das antologias de literatura coreana, uma vez que trato aqui justamente das diversas formas como os elementos paratextuais contribuem, enquanto discurso textual ou visual, para a recepção da literatura presente nas antologias.

Diferentes estratégias são empregadas nos paratextos que acompanham os diferentes tipos de textos, mas, em certa medida, algumas pistas apontam para a ênfase do aspecto “coreano” dos autores, dos textos e da literatura. Tal dado

pode ser apresentado de forma explícita, como é feito nos títulos e subtítulos quando o conteúdo das antologias é descrito como “poesia moderna da *Coreia*” ou “contos fantásticos *coreanos*”. Também pode estar contido num plano simbólico, a partir do aspecto imagético, quando as cores da bandeira coreana integram o principal esquema de cores das capas dos livros ou a utilização de pinturas de artistas coreanos para ilustrar as capas. *Castella* e *Olho-de-corvo*, por sua vez, também apresentam o título da obra em *hangul* junto ao título traduzido, outra referência a um elemento coreano, a escrita. Essa é uma das tantas formas que o paratexto tem de produzir sentido em relação à literatura, de acordo com Genette (2009). Outra maneira, que será discutida detidamente na seção seguinte, é por meio dos prefácios e de todos os textos adicionais que acompanham a tradução em si. No caso das antologias de literatura coreana, há uma série de textos que serão utilizados com esse propósito. Passo então à última etapa da análise dos dados coletados no *corpus* e à seção final deste capítulo.

4.3. Enquadrando a Coreia: um estudo prefacial

Gosto de pensar que o ato de antologizar está dividido em instâncias direcionadas num fluxo que vai de uma exterioridade para uma interioridade. Embora possa ser argumentado que a seleção seja a essência da antologização, pois consiste na escolha de textos e sua organização em antologia, acredito que, na verdade, ela seja a base da antologização, e, ao ser contemplada como objeto deste estudo, ela se caracterize como a primeira dimensão de um processo que inclui outras etapas. Aliada à seleção, a ilustração das antologias media a recepção do público e direciona o leitor no âmbito simbólico, conferindo uma imagem ao conceito do que foi aplicado no momento de seleção e organização dos textos em antologia. Tal operação ainda pode estar situada numa dimensão externa, afinal de contas a capa reveste a obra. Quando adentra-se o livro, na dimensão paratextual, são os prefácios, mais que tudo, que terminam a tarefa da antologização, pois têm a intenção de dar coesão aos critérios de seleção e junção de textos que fazem parte de uma antologia. Muitas vezes esses critérios não estão claros, e os textos de apoio são utilizados para tal esclarecimento.

Prefácios podem desempenhar diversas funções, e possuem diferentes naturezas. Genette (2009) faz algumas distinções quanto à autoria, à sua posição na obra, ao momento em que o prefácio apareceu na história da publicação de determinada obra, e tantas outras. Extrapolando o proposto por Genette (2009), que considera a própria tradução como um paratexto, retomo o defendido por Tahir-Gürçağlar (2002), que afirma que o texto traduzido tem méritos próprios e seus paratextos representam um potencial investigativo notável. Para esta seção, me apoio especialmente nas contribuições de Carneiro (2014), McRae (2012) e Wu e Shen (2013) para o trabalho com prefácios de literatura traduzida. Para os propósitos desta pesquisa, foram privilegiados os prefácios dos agentes de reescrita, ou seja, somente aqueles escritos por agentes do sistema literário da cultura de chegada, que estiveram envolvidos no processo de produção das antologias de literatura coreana.

Ao me deparar com páginas e mais páginas de quadro com trechos dos prefácios, minha primeira atitude foi fazer um mapeamento dos termos que mais se repetem nesses trechos, de forma a ter uma ideia geral sobre o que versam os prefácios das antologias de literatura coreana. Com o auxílio da plataforma online WordClouds, elaborei uma nuvem de palavras (Figura 20), ferramenta que ilustra os termos mais repetidos entre os prefácios analisados.

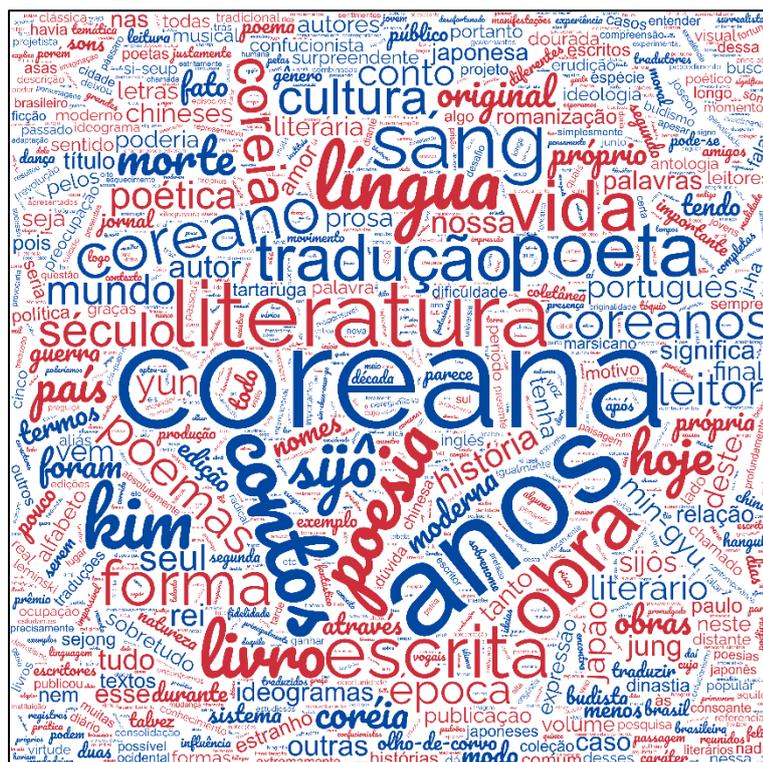


Figura 20 - Nuvem de palavras dos termos de maior recorrência nos prefácios. Fonte: elaboração do autor, 2024.

Como é de se esperar, os termos de maior ocorrência foram conectivos e preposições como “e”, “que”, “como” e “para”, que foram descartados para a elaboração da nuvem. Na ilustração acima, as palavras que apresentam maior recorrência são representadas com um tamanho maior em relação às outras. Os termos que apresentaram mais de vinte ocorrências entre os trechos selecionados dos prefácios são os seguintes: “coreana” (66); “poesia” (55); “anos” (48); “Coreia” (36)⁸⁷; “literatura” (35); “contos” (32); “obra” (30); “Sang” (30); “língua” (29); “poeta” (29); “escrita” (28); “Kim” (28); “vida” (27); “coreano” (25); “livro” (25); “tradução” (25); “forma” (24); e “sijô” (24). Esses termos são uma pista do conteúdo encontrado nos prefácios e dão uma ideia geral dos temas privilegiados por seus autores. O caráter coreano dessa literatura é um deles (como demonstra a recorrência dos termos “coreana”, “Coreia” e “coreano”), assim como a tentativa de fornecer um histórico a respeito de determinada forma ou escola literária (“anos”, “literatura”, “obra”, “vida” são alguns indicativos). Questões de forma, estratégias de tradução (“escrita” e “tradução” chamam atenção) e dados a respeito

⁸⁷ Para esse dado juntei as ocorrências com as grafias “Coreia” (21 ocorrências) e “Coréia” (15 ocorrências).

da língua e cultura coreana também estão presentes. Essas e outras temáticas serão apresentadas nos parágrafos que seguem junto a uma reflexão acerca dos autores dos prefácios enquanto agentes produtores de discursos.

Divido, então, a análise em três momentos, focada em três tipos de prefácios: (1) prefácios de tradutores; (2) prefácios de colaboradores; e (3) prefácios de autoridades. Esses prefácios são responsáveis pelo que chamo de *enquadramento* da literatura coreana, ou seja, a produção de um conjunto de discursos relativos a essa literatura que a descreve, adjetiva, caracteriza, recorta e apresenta ao leitor. Uma série de estratégias são postas em curso na elaboração desses textos, das quais irei destacar algumas. Acima de tudo, o que me interessa apontar são certas generalizações, lugares comuns e imagens da literatura coreana advindos dos prefácios.

4.3.1. Prefácios de tradutores

Carneiro (2014), ao estudar o caso das obras de literatura francesa publicadas no Brasil entre os séculos XX e XXI, fez uma aproximação entre as teorias do paratexto e dos gêneros textuais, caracterizando o prefácio de tradutor como um gênero específico de prefácio, com suas convenções retóricas, estratégias discursivas etc. Em sua tese, a autora se preocupou principalmente em mapear os procedimentos textuais dos tradutores autores dos prefácios e, acima de tudo, observar se eles mencionavam a tradução e como o faziam. Ao final de seu trabalho, Carneiro (2014) aponta para o potencial dos prefácios (e outros paratextos) enquanto objeto de investigação, e oferece possíveis caminhos que podem vir a complementar o realizado por ela. Ela aponta, sobretudo, para o estudo de McRae (2012), com as funções desempenhadas pelos prefácios de tradutores:

(1) destacar as diferenças de culturas e idiomas, (2) promover a compreensão da cultura de origem, (3) promover a compreensão do papel e da intervenção do tradutor, (4) ajudar os críticos a avaliarem a qualidade da tradução e (5) ser útil como documentação do processo.⁸⁸ (MCRAE, 2012, p. 72)

⁸⁸ No texto de partida, em inglês: “(1) foregrounding differences of cultures and languages, (2) promoting understanding of the source culture, (3) promoting understanding of the translator’s role and intervention, (4) helping critics assess the quality of the translation and (5) being useful as process documentation”.

Na mesma direção, eu incluo o trabalho de Wu e Shen (2013). Os três trabalhos já foram mencionados no segundo capítulo desta dissertação, mas gostaria de retomá-los a fim de esclarecer a minha própria abordagem aos prefácios.

Diria que meu trabalho pega emprestado um pouco de cada contribuição, de forma a compor as minhas intenções com esta seção. Ao passo que estou preocupado principalmente com a função desempenhada pelos prefácios, também volto minha atenção para como isso é feito, mas, nesse sentido, menos preocupado em problematizar a tipologia dos textos e mais em traçar as estratégias discursivas adotadas para que tais funções sejam desempenhadas. Digo isso, principalmente, porque o conceito de prefácio empregado aqui está muito atrelado ao que Genette (2009) define como prefácio: todo texto que vem antes e depois do texto propriamente dito. Portanto, estão incluídos nessa seção e nas duas próximas, não só os prefácios “assumidos”, mas também as notas, introduções, apresentações e os posfácios. Nesse sentido, o prefácio não recebe aqui o tratamento de um gênero textual em si, mas sim o de uma categoria maleável, que admite textos de diferentes naturezas e que desempenham funções diferentes nas obras.

No Quadro 3 - Prefácios de tradutores, apresento os prefácios cujos autores são também os tradutores das respectivas antologias. A partir de alguns critérios estabelecidos, foram considerados doze textos. Não considerei seções de biografia, notas e outros paratextos elaborados pelos tradutores. A seleção inclui apenas textos com começo, meio e fim, em sua maioria assinados por um ou mais tradutores das obras, que possuem um objetivo específico. Como pode ser observado, há antologias que apresentam mais de um texto assinado pelo tradutor; cada um desses textos desempenhará um propósito e a sua análise dependerá, também, disso. Uma introdução a uma antologia certamente possui objetivos diferentes de um texto que conta a biografia de um autor ou a origem de uma forma poética.

Quadro 3 - Prefácios de tradutores

Antologia	Prefácio e Autor(a)
<i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia</i>	“O Despertar Doloroso no País da Manhã Serena”, de Yun Jung Im
<i>Sijô: poesiacanto coreana clássica</i>	“Sijô: poesiacanto coreana clássica”, de Yun Jung Im em coautoria com Kyong-ja Ahn
<i>Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng</i>	“Notas sobre esta edição”, de Yun Jung Im
	“Sobre Olho-de-corvo”, de Yun Jung Im
	“Notas biográficas”, de Yun Jung Im
	“O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a romanização”, de Yun Jung Im

<i>Contos contemporâneos coreanos</i>	“Introdução”, de Yun Jung Im
<i>Contos da tartaruga dourada</i>	“Notas introdutórias”, de Yun Jung Im
	“Sobre o autor”, de Yun Jung Im
	“Sobre a obra”, de Yun Jung Im
<i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas</i>	“Apresentação: Yojeong, Dokkaebi e Yulyeong”, de Lua Bueno Cyríaco
<i>Castella</i>	“Introdução: Coma um pedaço de castella e tome um gole de estranha alegria”, de Nick Farewell

Fonte: elaboração do autor, 2024.

Outro dado que se destaca é que das dez antologias, sete apresentam prefácios de tradutor, uma proporção relativamente alta. No entanto, dos doze textos incluídos nessa seção, dez são de autoria de Yun Jung Im, responsável pela tradução de seis das antologias (apenas *Chiclete* não apresenta um prefácio seu). Os dois prefácios restantes são de Lua Cyríaco Bueno, uma das tradutoras de *Contos fantásticos coreanos*, e Nick Farewell, tradutor de *Castella*. Logo, a variedade é relativamente pequena, apenas três tradutores. A análise, portanto, seguirá essa divisão. Num primeiro momento, discuto os prefácios de Bueno e Farewell e, em seguida, me detenho sobre os textos de Im que, devido ao grande número de textos de naturezas múltiplas, terá uma subseção dedicada somente a ela.

4.3.1.1.

Os prefácios de Lua Bueno Cyríaco e Nick Farewell

Responsável pela apresentação do livro, Lua Bueno Cyríaco, em seu texto, assume a faceta de tradutora, um dos diversos papéis que desempenha na obra. Na seção anterior, apresentei a artista, que trabalha principalmente como editora e ilustradora, mas, em *Contos fantásticos coreanos*, ela também integra o time responsável pela tradução. A apresentação de Cyríaco, cujo subtítulo “Yojeong, Dokkaebi e Yulyeong” dá uma pista do teor do texto, é bem clara em seus objetivos de abordar as estratégias tradutórias adotadas na antologia. Muitas são as funções de um prefácio de tradutor. Carneiro (2014) diz que nem sempre a tradução é abordada, muita das vezes os tradutores se restringem a “fazer média” com o texto de partida, ou elogiam o autor, apresentam aquela literatura etc. Em determinados casos, que não representam a maioria, eles abordam a tradução. É isso que acontece neste texto. Talvez por aparecer na obra após um prefácio, ou mesmo por ser um texto que só uma das tradutoras assina, os objetivos e as estratégias de Cyríaco na

confeção deste prefácio parecem estar muito claros, como os trechos selecionados para a discussão demonstram.

A tradutora abre a sua apresentação com a seguinte declaração:

Na capa deste livro consta o título *Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas e outras criaturas mágicas*, que nada mais é que uma adaptação do título dado por James S. Gale, organizador e tradutor de sua primeira publicação em 1913 – a saber *Korean folk tales: imps, ghosts and fairies* –, e existem várias razões para essa adaptação que acredito serem interessantes de se comentar. (CYRÍACO, 2021, p. 8)

O fio condutor desse texto é o título da antologia, que de pronto já configura um problema de tradução. Como informado anteriormente, a coletânea publicada em 2021 é uma tradução daquela organizada por James S. Gale, publicada originalmente em inglês. O título do texto de partida, *Korean folk tales: imps, ghosts and fairies*, que, numa tradução livre, seria algo como “Contos populares coreanos: diabretes, fantasmas e fadas”, traz consigo a utilização de termos que os tradutores da edição brasileira da antologia julgaram distantes da cultura coreana. Cyríaco não antagoniza a escolha de Gale por termos mais próximos ao imaginário ocidental, afinal “muitos tradutores preferem adaptar um termo para que facilite a compreensão do público leitor” (CYRÍACO, 2021, p. 8). No entanto, ela reconhece que termos como “fada”, por exemplo, trazem consigo uma gama de conhecimentos que não estava disponível para os coreanos dos séculos em que as histórias foram escritas. Ela, portanto, esclarece o percurso adotado por ela e os demais tradutores da obra:

Considerando isso, e o fato de sermos todos apreciadores ou curiosos da cultura coreana, buscamos nesta edição fazer o caminho inverso de Gale. Fomos atrás dos termos coreanos para o que ele chamou de *goblin, fairy, hobgoblin, imps* ou os demais nomes adaptados. Dentro dos contos, vocês perceberão que tudo o que envolve um termo que seja extremamente específico da cultura coreana foi ‘traduzido para o original’ e adicionado notas. Particularmente preferimos não encher os textos de notas, mas em se tratando de um livro sobre uma cultura que ainda há tanto o que se popularizar em nosso país – e que os apreciadores que existem, ainda carecem de textos traduzidos –, pensamos que se trataria de uma interessante forma de o leitor conhecer mais sobre ela. (CYRÍACO, 2021, p. 9)

A operação de “traduzir para o original” é interessante quando é sabido que o “original” ou o texto de partida desta tradução é o texto em inglês. Quando a tradutora coloca o original, a que ela não tem acesso, como sendo o coreano, ela põe uma ênfase nessa tentativa de resgate, feita pelos tradutores, de uma certa

autenticidade dos textos, de uma preservação, ou nesse caso, de uma inclusão de aspectos de uma coreanidade que foi perdida nos contos traduzidos por Gale. Afinal de contas, os tradutores são “apreciadores ou curiosos da cultura coreana”. Outro aspecto interessante é o uso de notas, ao qual a tradutora parece se opor, ou melhor, sente a necessidade de se colocar como contrária a essa prática que nem sempre é bem vista no campo editorial. A justificativa estaria na necessidade de mediação entre a cultura coreana e a brasileira. A partir do uso de notas, o leitor brasileiro seria apresentado a aspectos dessa cultura “que ainda há tanto o que se popularizar em nosso país”.

Além desses termos, houve também a “destradução” (CYRÍACO, 2021, p. 9) de nomes de cidades, que tinham sido traduzidos para o inglês por Gale. A tradutora cita o exemplo da província de Mokgol, que em inglês recebeu o nome de Ink Town:

Imagine a estranheza de se ler um conto que acontece na Coreia com um bairro chamado *Ink Town*? Pensando nisso, decidimos que em nossa edição buscaríamos os nomes originais, e assim todos nós fizemos alguma pesquisa sobre alguns nomes que encontramos, e o toque final ficou por conta do nosso revisor, com seu conhecimento sobre língua e cultura coreana. Foi um esforço em conjunto, não para desmerecer o trabalho de Gale que é indubitavelmente relevante, mas para que a gente conseguisse trazer um pouquinho mais da Coreia e sua cultura para perto do leitor brasileiro. (CYRÍACO, 2021, p. 9-10)

Novamente, a tradutora alude à incompatibilidade em representar histórias que se passam na Coreia imbuídas de valores e termos que advêm do Ocidente, nesse caso o nome de uma cidade em inglês. Os tradutores da antologia, junto do seu revisor, tiveram um “esforço em conjunto” de pesquisar esses termos e destraduzi-los, de forma a apresentá-los em coreano na antologia em português. O objetivo principal segue sendo o de trazer a cultura coreana para mais perto do leitor brasileiro.

Por fim, o título da edição brasileira é explicado:

Nos deparamos com a certeza de que se o leitor visse na capa *Contos populares coreanos: Yojeong, dokkaebi & yulyeong*, não saberia lá muito o que esperar do livro, que na verdade tem uma temática extremamente clara que é a fantástica. Mostrando que nos encontramos no mesmo lugar de Gale, tivemos que também adaptar para que as ideias fossem o mais próximas das presentes no livro sem, no entanto, serem tão divergentes da cultura coreana. Surgiu assim o *Contos fantásticos coreanos* – para não deixar dúvida sobre o teor dos contos – seguido das figuras – *feiticeiras, fantasmas e outras criaturas mágicas* –, termos bem genéricos que podem ser concebidos em ambas as culturas a seu modo, mas que ajudariam ao leitor saber que esses tipos

de personagens e temas estarão presentes e também ao mesmo tempo mantemos uma relação com a escolha de Gale para o título original. (CYRÍACO, 2021, p. 10)

Os tradutores da edição brasileira se aproximam de Gale, quando notam que, mesmo com a intenção de aproximar o leitor brasileiro do suposto original coreano, o efeito de manter no título os termos coreanos seria o oposto do pretendido por eles, pois o leitor se sentiria alienado por não conseguir deduzir a partir do título do que se trata a antologia. Logo, duas adaptações são feitas. A primeira delas é substituir o “popular” pelo “fantástico” no título, de modo a enfatizar o teor das histórias presentes na antologia. A segunda é abrir mão dos termos “*yojeong, dokkaebi e yulyeong*” no subtítulo e adotar termos genéricos, mais próximos do imaginário do leitor brasileiro. Portanto, *Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas* é o título da antologia brasileira.

A tradutora termina o prefácio resumindo o que o leitor brasileiro encontrará na antologia:

Quanto às histórias que encontrarão neste livro, não há muito mais a dizer exceto que algumas podem causar estranheza, encanto e outras podem lá despertar um pouco de revolta – isso vai depender de como o leitor vai encará-las. Mas sem dúvida temos certeza de que elas o levarão um pouquinho mais perto de uma Coreia antiga e cheia de mistérios maravilhosos. (CYRÍACO, 2021, p. 10-11)

O objetivo do prefácio da tradutora parece estar claro quando ela afirma que os textos da antologia levarão o leitor a estar “um pouquinho mais perto de uma Coreia antiga e cheia de mistérios maravilhosos”. Aproximar o leitor da cultura coreana parece ser o principal objetivo da antologia e a principal motivação das estratégias tradutórias adotadas por ela e seus colegas. O prefácio de Lua Bueno Cyríaco é um exemplo de um prefácio de tradutor que está dedicado a esclarecer a tradução, desempenhando majoritariamente a função (3) das apontadas por McRae (2012).

Quanto à classificação da tradutora em matéria de visibilidade e agentividade, é importante fazer alguns apontamentos. Embora os tradutores de *Contos fantásticos coreanos* não sejam creditados na capa, Lua Bueno Cyríaco é uma tradutora que desfruta de certa visibilidade no volume. Ela assina a ilustração da capa, a tradução e um paratexto. Em sua atuação profissional, ela desempenha diversos papéis, mesmo na antologia em questão. Tendo a querer classificá-la como *tradutora-profissional*, no entanto, a definição de Carneiro (2014) para essa

categoria não parece ser suficiente à descrição do trabalho de Cyriaco: “aquele profissional experiente, que vive de tradução como profissional autônomo, formado ou não por cursos universitários ou afins/similares e que tem a tradução como meio exclusivo ou majoritário de vida” (CARNEIRO, 2014, p. 161). Como a classificação está circunscrita ao *corpus* de Carneiro (2014), acredito que no meu *corpus* também posso pensar em outras categorias. No caso de Cyriaco, algo como *tradutora-editora* ou uma ampliação da descrição de *tradutora-profissional* possa ser pensada, pois a sua atuação profissional extrapola o *habitus* usual do tradutor-profissional, que, na maioria das vezes, encontra-se numa posição não tão reconhecida dentro da cadeia de produção do livro. Ela, por acumular em sua atuação profissional outras posições (como editora e ilustradora), dispõe, na sua atuação como tradutora, de manifestações de agentividade diferenciadas, em concordância com o seu *habitus* profissional. O cenário é bem diferente quando se trata do outro prefácio de tradutor que compõe essa subseção.

Seguindo a classificação de Genette (2009), a introdução a *Castella*, assinada por Nick Farewell, faz as vezes de prefácio à tradução. Em sua tese, Teresa Dias Carneiro afirma que é possível “encarar o prefácio de tradutor como um subgênero em relação ao gênero prefácio, que guarda semelhança na organização retórica, mas que possui características próprias, específicas ao contexto da tradução” (CARNEIRO, 2014, p. 109). O prefácio, enquanto gênero textual, aciona uma série de mecanismos retóricos para produzir um discurso a partir do texto prefaciado. Para Genette (2009), como mencionado previamente, trata-se de uma questão de autoria, de autoridade exercida pelo autor/editor do original, que influencia na leitura de seu texto por meio do prefácio. Na tradução, os prefácios adotam uma série de atitudes possíveis, como as citadas por McRae (2012), Wu e Shen (2013) e Carneiro (2014). O *corpus*, ou seja, o(s) prefácio(s) em análise terá(ão) um comportamento que, em parte, é único, mas que também pode ser enquadrado num horizonte minimamente controlado de efeitos discursivos. Para esta análise, selecionei alguns trechos do prefácio de Farewell para comentar à luz do seu *habitus*. Mas antes, falarei um pouco de quem é Nick Farewell.

O coreano Lee Gyu Seok imigrou para o Brasil aos quatorze anos, na década de 1980. Aqui, firmou raiz e tem, nas últimas décadas, ocupado a cena artística brasileira em diversas frentes. Apesar de ter ingressado no curso de Engenharia Mecânica na Universidade São Paulo, foi a transferência para a graduação em

Publicidade e Propaganda que serviu como porta de entrada a uma atividade que seria o centro de toda sua atuação profissional: a escrita. Sob o pseudônimo de Nick Farewell, o coreano radicado no Brasil escreveu sete romances, dentre eles o *best-seller GO* (Devir, 2007), selecionado pelo Ministério da Educação e Cultura para integrar o catálogo das bibliotecas de escolas por todo o país. Em seu *website*⁸⁹ e em suas redes sociais, Farewell se apresenta como escritor e roteirista, tendo escrito, além dos romances, roteiros para o cinema e a televisão. Mais recentemente, Nick Farewell dirigiu e roteirizou o documentário *Diário de Imigração*, iniciativa do Consulado Geral da República da Coreia em São Paulo, em comemoração aos 60 anos da imigração oficial dos coreanos no Brasil, exibido em junho de 2023 pela emissora KBS⁹⁰ (Korean Broadcasting System), a emissora pública do governo sul-coreano. A tradução de *Castella*, um dos feitos mais recentes do escritor, é uma tarefa até então inédita em seu portfólio.

Uma das primeiras intenções do prefácio, como demonstra o trecho a seguir, é apresentar o autor coreano ao leitor brasileiro:

Min-Gyu é um gênio. Um verdadeiro *enfant terrible*, Min-Gyu é considerado um dos escritores mais importantes da literatura contemporânea coreana. De estilo único e inovador, ele revolucionou a escrita coreana e, extremamente cômico, se tornou um desses raros escritores que conquistaram o sucesso de crítica e público. O resultado são inúmeros prêmios literários e seus livros figurando nas listas de *best sellers*. (FAREWELL, 2022, p. 5)

A descrição de Park Min-Gyu como um gênio, como uma importante voz da literatura contemporânea coreana pretende anunciar ao leitor brasileiro o valor do texto traduzido, pelo uso de adjetivos que venham a convencê-lo a “dar uma chance” à literatura de Park. O prefácio de Nick Farewell narra seu encontro com o autor Park Min-Gyu numa visita oficial ao Brasil, numa ocasião que nada tem a ver com a tradução desse livro. Farewell parece querer, com esse texto, criar uma conexão entre o público brasileiro e o autor sul-coreano a partir dessa anedota, que faz referências à cultura coreana e a uma espécie de amizade entre tradutor e autor. Em outro momento da sua introdução, que recebe o título de “Coma um pedaço de castella e tome um gole de estranha alegria”, o tradutor informa ao leitor:

⁸⁹ <https://www.nickfarewell.com/>.

⁹⁰ O filme pode ser acessado no canal do YouTube da emissora, disponível em: <https://youtu.be/W1xTHUpXvc4>.

Mas o que quero fazer neste prefácio é acrescentar uma dimensão a mais no entendimento do estranho e maravilhoso mundo de Min-Gyu. Avesso a entrevistas e exposição na mídia, tive o privilégio de conhecê-lo e ser seu guia pelo igualmente estranho e maravilhoso Brasil. A experiência, que acrescenta uma dimensão a mais e faz com que minha experiência de tradução adquira um significado quase de realismo fantástico — como na literatura de Min-Gyu (talvez a literatura de Min-Gyu devesse ser chamada de *realismo intergaláctico*) — segue abaixo. (FAREWELL, 2022, p. 6, grifo do autor)

Em sua primeira menção à tradução, Farewell faz uma conexão entre a sua experiência pessoal com o autor Park Min-Gyu e o seu trabalho enquanto tradutor. De certa forma o *habitus* de servidão, de que fala Simeoni (1998), e o *habitus* de pária, descrito por Prunč (2007), estão em voga. O tradutor se coloca a serviço do autor do texto de partida, com a missão de fazer o leitor brasileiro compreender o valor superior que o seu texto tem. A função que parece predominar é a que Wu e Shen (2013) identificam em seu trabalho, a de introduzir o público leitor ao autor e à obra. O trecho seguinte inicia por uma frase que retoma essa função, mas acaba indo muito além disso:

As frases de Min-Gyu são curtas, simples e sem firulas literárias. Os tradutores ficarão tentados a colocar literaturês para tornar orações e períodos bonitos, mas assim os leitores vão perder a dimensão simbólica e mítica que se esconde nos subsolos das entrelinhas. Então, coube a mim um grande desafio. Manter a secura, a repetição de palavras e a falta de sentenças sentimentalistas. (FAREWELL, 2022, p. 10)

O tradutor inicia seu texto fazendo uma descrição do estilo de escrita de Park, mas logo faz uma série de afirmações que mostram suas concepções de tradução e, até mesmo, suas concepções sobre tradutores. Carneiro (2014), a partir da análise de seu *corpus*, notou que os tradutores de literatura francesa endereçavam seus prefácios a interlocutores específicos, críticos e outros tradutores (CARNEIRO, 2014, p. 101). Tal atitude é perceptível pela retórica dos textos que carregavam implicitamente esse direcionamento, apresentando uma série de modalizações, desculpas e o reforço de uma atitude submissa dos autores dos prefácios analisados. Em seu prefácio, Nick Farewell se submete ao autor, mas seu texto não apresenta o mesmo direcionamento a um grupo de interlocutores responsável por criticar ou validar a sua tradução. Em seu prefácio, ele parece marcar o seu lugar de *outsider*, quando se refere “[ao]s tradutores”, se distanciando dessa categoria e reafirmando sua identificação como autor, roteirista, diretor etc., atividades mais prestigiosas e criativas aos olhos do público. Além disso, também

se firma como conhecedor da língua coreana e do estilo do autor que traduz. Ele continua:

Lendo os textos de Min-Gyu, reafirma-se a peculiaridade da língua coreana, que teve em grande parte a sua origem na onomatopeia. Em coreano, os sons e barulhos geram verbo, adjetivo, advérbio e até substantivos. Foi preciso manter ao máximo a sua originalidade e deixar intacta a naturalidade. (FAREWELL, 2022, p. 10)

Novamente, o tradutor demarca o seu lugar de autoridade e a sua visão de tradução, a partir da enumeração de fatores que diferem a língua coreana da língua portuguesa. É possível notar, também, a sua não familiaridade com as discussões pertinentes aos Estudos da Tradução, especialmente quando recorre a conceitos como “originalidade” e “naturalidade”, que não estão mais em voga. Seu prefácio, em geral, desempenha as funções 1, 2 e 3 que McRae (2012) identificou em seu estudo: “(1) destacar as diferenças de culturas e idiomas, (2) promover a compreensão da cultura de origem, (3) promover a compreensão do papel e da intervenção do tradutor” (MCRAE, 2012, p. 72). Isso fica ainda mais latente no último trecho selecionado:

Outro desafio foi a natureza gramatical do coreano. As frases em coreano terminam com verbo. Vem sujeito, adjetivo, objeto, tudo antes, e depois vem o verbo. Ou seja, é normalmente invertido em relação ao português. Em um primeiro momento, pensei em traduzir como seria na maneira direta em português. Mas aí perderia o suspense que a língua coreana naturalmente gera por você saber antes o sujeito, adjetivo, objeto, etc. Antes. Você perderia o sabor do texto. (FAREWELL, 2022, p. 10-11)

Aqui, novamente, a intervenção do tradutor fica clara, e ele reitera as diferenças que ele identifica entre a língua da cultura de partida e a língua da cultura de chegada, assim como o seu papel enquanto mediador das duas línguas. A partir disso – e dos demais trechos –, é possível pensar a respeito de seu *habitus* e na imagem que ele constrói de si no prefácio em análise. Nick Farewell é um escritor antes de tudo, *Castella* é a sua primeira tradução. Em seu texto, ele se coloca como um coreano radicado no Brasil, criando um laço entre o autor, coreano, e o leitor da obra, o público brasileiro. Acredito que essas duas identidades forjam a persona construída nesse prefácio, um escritor coreano e brasileiro que tenta, a partir de seu texto, criar uma espécie de ligação entre as duas culturas, a mesma ligação pretendida com a publicação do próprio *Castella* no Brasil. Toda a trajetória pessoal e profissional de Farewell informa o seu *habitus* tradutório que, embora seja

recente, já conta com a possibilidade de se expressar na composição do prefácio à sua tradução. Carneiro (2014) afirma que nem sempre a atitude defendida no prefácio se manifesta na tradução, mas aqui não pretendo analisar o texto traduzido – embora eu possa afirmar com segurança que muito do que Farewell afirma fazer em questões de sintaxe é facilmente perceptível em sua tradução. O que está em jogo é a possibilidade de extrair do paratexto uma reflexão a respeito do sujeito tradutor, e seria difícil identificar um “lugar” mais propício do que o prefácio para essa tarefa. O prefácio é o local de maior visibilidade do tradutor, onde ele toma a palavra para si, se faz visível e manifesta a sua agentividade. Gouanvic (2005) afirma que é preciso analisar o *habitus* do tradutor em cada realização tradutória, como apresentado no capítulo 2. Portanto, ainda que essa seja a primeira tradução de Farewell, é possível perceber nele um *habitus* oriundo, especificamente, de sua atuação como escritor. Também é possível notar, a partir do exame do prefácio, que outra tarefa privilegiada pelo tradutor é a de ser um representante da comunidade coreana no Brasil, expressada, especialmente, nas observações que faz a respeito da língua coreana, que parecem informar sua tradução mais do que qualquer critério teórico ou poetológico em diálogo com os Estudos da Tradução. Na verdade, Farewell se distancia dos tradutores em seu prefácio.

A respeito da visibilidade do tradutor, identifiquei Nick Farewell na categoria de *tradutor-escritor*, “aquele que, além de traduzir como atividade cotidiana *ou* esporadicamente, é também um escritor ou poeta” (CARNEIRO, 2014, p. 161, grifo meu). Muitos desses tradutores possuem o privilégio de terem seus nomes creditados nas capas de suas traduções, o que não é o caso aqui. O nome do tradutor aparece na folha de créditos e na folha de rosto. No entanto, a sua introdução é o primeiro texto a que se tem acesso ao fazer a leitura da edição brasileira de *Castella*, antecedendo inclusive o sumário da obra. Funciona como um verdadeiro preâmbulo, o leitor que não folhear a obra e resolver “pular” a introdução, como é bem comum fazer, terá seu primeiro contato com a obra de Park Min-Gyu por meio das palavras de seu tradutor. Em matéria de visibilidade e agentividade, é um feito verdadeiramente notável.

Os prefácios de Lua Bueno Cyríaco e Nick Farewell são bem diferentes entre si, e adotam estratégias diferentes para manifestar as ideias desejadas em seus textos. No entanto, o que os aproxima é a clara menção aos projetos tradutórios por trás de cada antologia. São prefácios de tradutores com menções explícitas à

tradução, atitude que faz com que esses prefácios destoem do comportamento habitual dos tradutores, que nem sempre abordam essas questões em seus prefácios.

No tocante ao enquadramento da literatura que integra a antologia, o prefácio de Farewell é bem explícito quanto às suas intenções de guiar o leitor brasileiro ao encontro da literatura de Park Min-Gyu, pela forma como descreve a escrita do autor, que reflete nas estratégias tradutórias adotadas por ele e que são referidas no prefácio. Já no texto de Cyríaco, por ter um objetivo bem claro, o de explicitar as escolhas por trás do título da antologia e da “destradução” de alguns termos, pouco é falado sobre os contos além do fato de que são coreanos e representam uma literatura “fantástica”, como pontua a tradutora. Por mais breve que seja essa intervenção, ela também guia a leitura, uma vez que reforça a diferença entre o imaginário coreano e o ocidental, principalmente na justificativa da não utilização de termos mais familiares ao leitor brasileiro. Na subseção seguinte, onde exploro os prefácios de Yun Jung Im, será possível ver como nem sempre os tradutores falam de tradução em seus textos. Por outro lado, também serão observadas as diversas formas pelas quais a tradutora produz discursos a respeito da literatura coreana, utilizando-se de estratégias diversas.

4.3.1.2.

Os prefácios de Yun Jung Im

Yun Jung Im é responsável pela tradução de 60% das obras analisadas nesta dissertação, cinco delas sozinha e uma em parceria com Alberto Marsicano. Das seis obras traduzidas, apenas uma delas, *Chiclete*, não apresenta prefácio assinado pela tradutora. Outras, como *Olho-de-corvo* e *Contos da tartaruga dourada*, contam com múltiplos textos escritos por Im. Os textos de *O pássaro que comeu o sol*, *Sijô* – esse em coautoria com Kyong-ja Ahn – e *Contos contemporâneos coreanos* somam-se, respectivamente, a prefácios assinados por nomes como Paulo Leminski, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, dividindo, portanto, a instância prefacial das antologias em questão com outros agentes de reescrita, intelectuais muito respeitados no sistema literário brasileiro. A tradutora dispõe de grande visibilidade nos livros que traduz, e isso pode ser observado mesmo no livro que não assina um prefácio, *Chiclete*. Além do nome na capa ela também conta com uma biografia sua ao final do volume.

Por meio de sua atuação como tradutora, que já se estende ao longo de três décadas, Im tem se consolidado como a maior tradutora do coreano no Brasil, tanto em números quanto em prestígio. São mais de 25 títulos traduzidos diretamente do coreano, entre os gêneros de poesia, conto, infantojuvenil e *graphic novels*, uma indicação ao Prêmio Jabuti na categoria de tradução e duas vitórias no prêmio de tradução oferecido pelo LTI Korea, uma em 2001, por *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng*, e outra em 2014, por *A vegetariana*. Yun Jung Im é também uma das fundadoras da habilitação em Língua e Literatura Coreana na Universidade de São Paulo (USP), o único curso a nível de graduação em coreano na América Latina, no qual atua há cerca de uma década, inclusive como coordenadora desde 2018. Em sua atuação na USP, organiza simpósios de literatura, concursos de resenha, recebe autores coreanos para palestrar e oferece workshops de tradução literária como extensão universitária. Recentemente, em 2020, fundou a ARA Cultural, agência especializada na tradução de literatura coreana para o português do Brasil. Além de tradutora, professora universitária e pesquisadora, Yun Jung Im é uma verdadeira embaixadora da cultura coreana no Brasil, faceta que se reflete em seu trabalho com as antologias organizadas e traduzidas por ela. Nos parágrafos que seguem, pontuo, com exemplos, como Yun Jung Im apresentou a literatura coreana ao leitor brasileiro em seus prefácios.

4.3.1.2.1.

O prefácio de *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia*

Em “O Despertar Doloroso no País da Manhã Serena”, escrito pela tradutora como uma introdução aos poemas que compõem a antologia *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia* (1993), o teor do texto já pode ser deduzido a partir de seu título. O “despertar doloroso” refere-se ao contexto em que a poesia que integra a antologia foi escrita, marcado especialmente pela abertura dos portos coreanos no fim do século XIX e a anexação do território pelo Japão em 1910. O texto de Im serve, sobretudo, ao propósito de narrar uma breve história da península coreana, que dialoga diretamente com a literatura do período abrangido pela antologia, classificada como moderna.

A instabilidade gerada pela ocupação japonesa que, dentre inúmeras opressões, tinha na censura do uso da língua coreana um de seus instrumentos mais

poderosos, acaba sendo um impulsionador de uma revolução que se dá no âmbito da língua e da literatura, como informa a tradutora:

O período entre 1878 a 1910, marcado pela insegurança e pelo derrotismo, talvez tenha sido uma guinada na história da língua coreana. Embora tivéssemos o nosso próprio alfabeto (com uma sintaxe e fonética próprias) desde 1446, este era renegado pelos letrados, que enalteciam os ideogramas chineses. E é significativo que a “nova” poesia, escrita com o alfabeto coreano e com uma forma poética mais livre, tenha surgido na primeira década deste século. Não seria exagero afirmar que a poesia moderna coreana nasceu em reação à sua integridade ameaçada e que se desenvolveu igualmente por um sentimento de preservação e revolta em relação à sua situação colonial. (IM, 1993, p. 16)

A primeira antologia de poesia coreana publicada no Brasil é composta pelo primeiro movimento literário que usa o alfabeto coreano, como forma de resistência e expressão mediante o contexto da época. Também é interessante notar que, de pronto, a tradutora se inclui na história que conta, utilizando a primeira pessoa do plural quando diz “embora tivéssemos o nosso próprio alfabeto”, ou seja, não há um distanciamento entre a voz narrativa do prefácio e o seu objeto. Im está contando uma fração da história coreana, da qual também faz parte. Tal história adquire particular importância em relação aos textos que integram a antologia, pois ela afirma que a poesia moderna surge em reação ao contexto de insatisfação mediante a opressão colonial sofrida na época:

O que chamamos de poesia moderna da Coreia poderia ser também chamado poesia da era colonial, que se estendeu até 1945, quando o Japão, derrotado na Segunda Grande Guerra, retirou-se do território coreano. (IM, 1993, p. 16-17)

No prefácio em questão, a poesia moderna coreana é dividida em três períodos, orientados a partir da colonização japonesa. Num primeiro momento, no início da ocupação, a tradutora afirma que:

[...] seu desenvolvimento foi marcado por derrotismo de um lado e escapismo do outro. O derrotismo se traduzia em frustração e sentimentalismo. O escapismo se manifestava pela fuga em direção à natureza e à paisagem pastoral essencialmente coreana. (IM, 1993, p. 17)

A poesia da época também é marcada pelo contato com autores ocidentais, que chegam a partir do Japão, impactando o desejo de renovação de certos poetas. Num segundo momento da produção poética do período, em que o Japão recrudescer

as práticas de opressão, novamente, a literatura é apresentada à luz do contexto histórico:

Na segunda etapa da ocupação, os coreanos eram obrigados a se registrar com nomes japoneses, a própria língua coreana foi proibida e muitos periódicos literários foram compelidos a encerrar suas atividades. Mais da metade dos poemas desta antologia foi escrita nessa época e é preciso ter em mente que a maioria deles são metáforas em circunlóquio da terra espoliada. Um quê de escapismo, romantismo doentio e sentimentalismo permeia uma produção poética tolhida nas suas bases. (IM, 1993, p. 17)

A palavra “derrotismo” é mencionada algumas vezes, assim como “escapismo”. A poesia moderna coreana, a partir do que apresenta o prefácio da tradutora, deve ser lida tendo essas categorias em mente. Atitudes aparentemente opostas para uma realidade de opressão colonial, de “terra espoliada”. Com o fim da colonização, a nova conjuntura reverte-se na poesia de diferentes formas:

A poesia pós-guerra constitui um novo ponto de mutação na moderna poesia coreana. Se por um lado tenta-se recuperar o elo da história que ficara suspensa, voltando aos motivos tradicionais, há também um movimento que busca sua fonte de inspiração na vanguarda e no intelectualismo ocidental. E o terceiro vértice é uma poesia social e politicamente engajada, que dirige a sua voz para uma sociedade caótica dividida emocionalmente em dois pólos, refletindo a bipartição territorial. (IM, 1993, p. 18-19)

Novamente, a história, a conjuntura sociopolítica do território coreano, agora enfrentando os desafios do pós-guerra, que incluem a partilha da península, é a única chave de leitura para essa poesia. A tradutora conclui:

Este panorama é suficiente para mostrar as condições sob as quais foram escritos cada um desses poemas. Era como se houvesse um acordo tácito de que ser poeta era sobretudo ser um guia espiritual para o povo. O didatismo acima da instigação, o enaltecimento moral acima da ousadia experimental, a cumplicidade do amor e de sentimentos espoliados acima da genialidade intelectual, a busca pela consolidação da solidariedade coletiva acima da crítica e do deboche: eis a poesia moderna da Coreia até a década de 60. E atravessando todas essas dores, um lirismo melancólico e ao mesmo tempo enternecedor. (IM, 1993, p. 19)

Em seu prefácio à antologia de poesia moderna coreana, a tradutora julga “suficiente” um panorama do contexto histórico da época para elucidar a leitura dos poemas. Não foram discutidas questões poéticas, linguísticas ou mesmo de tradução. Nesse texto, ela oferece uma interpretação possível aos textos reunidos em antologia, ressaltando o seu caráter coletivo em vez de destacar singularidades possíveis. É bom lembrar que os poetas possuem uma biografia apresentada ao final

do volume, que já foi discutida alguns parágrafos acima, e é nessa seção que a autora oferece algum tipo de comentário sobre a produção de cada um. Na introdução, fica essa primeira incursão de Yun Jung Im na história de sua terra natal, motivo que será retomado em outros prefácios da tradutora. A função deste prefácio é, indiscutivelmente, a função 2 de McRae (2012), promover uma compreensão acerca da cultura de origem.

4.3.1.2.2.

O prefácio de *Sijô: poesiacanto coreana clássica*

O prefácio de *Sijô: poesiacanto coreana clássica* (1994), que leva o mesmo título da antologia e foi escrito em coautoria com Kyong-ja Ahn, parece servir a mais de um propósito. O texto é dividido em quatro seções, cada uma dedicada a esclarecer aspectos a respeito da forma literária que integra a antologia. Em “Gênese”, as autoras resumem em dois parágrafos a origem do *sijô* e as características que o definem como uma expressão artística clássica coreana. Ressalta-se, sobretudo, o aspecto musical da forma poética, daí os sintagmas “poemacanto” ou “poesiacanto”, usados para referir-se aos textos: “Tradicionalmente, o *Sijô* Clássico – o *Sijô* Moderno, da forma como é praticado neste século, este sim, é um gênero estritamente literário – foi, sempre será, canto” (IM; AHN, 1994, p. 13).

Na segunda seção do prefácio, intitulada “Temática”, as autoras apresentam os principais tópicos abordados nos *sijôs*, que foram organizados na antologia em quatro grupos (as seções já foram mencionadas na seção 4.1). No primeiro agrupamento, o aspecto filosófico e ideológico foi o motivo pelo qual esses textos foram organizados, como explicam as autoras:

Nos seus primórdios, o *Sijô* era cantado por mestres engajados na questão confucionista, na divulgação de sua ideologia. Um forte caráter ideológico-panfletário motivou os primeiros *Sijôs*, em que a temática mais recorrente era a firmeza e a correção, o espírito do homem de virtudes, a fidelidade e a devoção ao Rei governante. Estes cantos estão reunidos sob o título CAMINHOS DA LEALDADE. Mesmo quando contemplava uma bela paisagem, mesmo quando apreciava uma vida tranqüila nas montanhas, toda a graça era atribuída ao governante. Assim, mesmo os *Sijôs* mais claramente líricos ou pastorais, são na verdade manifestações da ideologia devocionista do Confucionismo. (IM; AHN, 1994, p. 14)

Como se trata de uma literatura clássica, que se estende durante séculos e pode ser considerada a origem de outras tradições literárias coreanas, uma leitura guiada a partir da orientação filosófica, religiosa e ideológica confucionista parece estar alinhada a um imaginário que identifica tais valores com uma espécie de “ideal coreano” ou mentalidade predominante na península no período em questão. No mesmo horizonte ideológico, encontra-se outra porção dos *sijôs*:

[...] uma outra temática engajada é a de ensinamento, que pretendia instruir o povo para fins de doutrinação confucionista. Isso se deve ao fato de que a maioria dos autores eram quase sempre mestres do Confucionismo e ao mesmo tempo políticos. Fazia parte da ideologia confucionista um estado governado por homens eruditos em busca da virtude. Estes *Sijôs*, reunidos sob o título de APRENDIZAGENS E ENSINAMENTOS, incluem também aqueles que expressam sabedorias adquiridas pelos autores no curso de suas vidas turbulentas na condição de homens públicos. (IM; AHN, 1994, p. 14)

Na tentativa de aproximar o leitor brasileiro da poesiacanto coreana clássica, as autoras são incansáveis em substantivar os sentimentos expressidos na poesia em questão. Além de cantos que expressam os valores confucionistas da época, o imaginário clássico coreano ganha voz também a partir de outra temática:

Ascetismo, estoicismo, a consciência da futilidade e da transitoriedade da vida, o desejo de fuga do mundano e de absorção pela natureza habitavam mentes poéticas com idéias taoístas de Lao-tse e de Chuang-tse. Cantando os amores, os desamores, as frustrações, as alegrias, as iras, e sobretudo, a sabedoria da resignação e do desapego, longe de *Sijôs* doutrinários e engajados, *Sijôs* reunidos sob o tema PRAZERES E DESPRAZERES contribuíram, na história da poesia coreana, para a consolidação de uma poesia essencialmente lírica. (IM; AHN, 1994, p. 14-15)

A transitoriedade da vida e o desejo de fuga do mundano expressos no grupo de poemas descritos na citação anterior parecem materializar-se no último conjunto de *sijôs* a integrar a antologia:

ALÉM DO MUNDANO reúne *Sijôs* que tanto pretendem fugir do mundano, quanto aqueles que buscam a unidade existencial junto à natureza. O impulso de esvaziamento das paixões. Cantando a natureza, em pura contemplação ou em convivência harmoniosa, cantadores de *Sijô* traçaram imagens altamente pitorescas de sábios da antiguidade. Este impulso veio a formar o sub-gênero mais expressivo do *Sijô* em termos de temática: a vida do retiro.” (IM; AHN, 1994, p. 15)

Nas duas últimas seções do texto, “Música” e “Disposição gráfica”, o aspecto formal do *sijô* e a sua influência no projeto tradutório adotado por Im e Marsicano configuram o interesse principal. “Que *Sijô* foi um canto, é um fato”

(IM; AHN, 1994, p. 16), afirmam elas, e o desejo de preservar essa natureza vai informar as estratégias empregadas na tradução. Sobre a forma e a origem musical do *sijô*, ressaltam:

Sendo canto, falar de rigor formal em matéria de *Sijô* não poderia seguir os moldes do rigor formal poético corrente. Ter ou não uma forma preestabelecida poética não é a questão central do *Sijô*: o seu rigor formal parte de um ditame musical, melódico-rítmico, mais do que de um ditame métrico. Vale lembrar que todas as formas poéticas da Coréia antiga eram cantos. A própria palavra *Sijô* significa, literalmente, Cantos Sazonais, no sentido de canção popular, passageira. Todas as formas poéticas da antiga Coréia partiram não de um impulso literário, mas de um impulso musical. Portanto, quaisquer formas predeterminadas que essas poesias possam apresentar, seu ponto de partida eram regras melódico-rítmicas. Daí, a afirmação clássica de que “*Sijô* é uma distribuição de tempos longos e curtos”. (IM; AHN, 1994, p. 16)

As autoras desmembram a estrutura do *sijô*, que num plano temático é resumido como “[...] formado por três versos totalizando uma média de 45 sílabas. O tema é apresentado no primeiro verso, desenvolvido no segundo. O terceiro verso apresenta o antitema ou a reviravolta, ou ainda a resolução de um impasse” (IM; AHN, 1994, p. 16). No plano formal, ou gráfico, como elas denominam, o *sijô* é apresentado por meio de dois esquemas que contam os grupos frasais dispostos nos versos. Nesse momento, a tradução é mencionada:

Com este último esquema torna-se clara a opção pela disposição gráfica que se adotou na tradução: os três versos do *Sijô* foram divididos em três estrofes, com as duas primeiras estrofes contendo quatro grupos frasais cada uma. A última estrofe, obedecendo o clima de “suspensão” – pelo grupo frasal mais longo – que se estabelece no início do terceiro verso do original, foi dividida em três grupos frasais, sendo o primeiro o mais longo de todos. Este segmento corresponde ao auge da tensão, uma suspensão, tão característica ao *Sijô*. (IM; AHN, 1994, p. 17-18)

O motivo da identificação do *sijô* como uma forma simultaneamente poética e musical defendido até então parece orientar também as estratégias tradutórias adotadas por Yun Jung Im e Alberto Marsicano:

O procedimento gráfico seguido em português parte de uma preocupação quanto à correspondência entre um diagrama sonoro – mais especificamente falando, melódico – e um arranjo rítmico-prosódico. Optou-se pela tradução visual da forma acústica, buscando-se, paralelamente, quanto possível, a integração do plano prosódico e do plano semântico de cada poemacanto, de modo a obter consistência estética em português. (IM; AHN, 1994, p. 18)

As partes do prefácio acabam sendo bem distintas entre si. Num primeiro momento, o texto é elogioso, com uma série de referências a imagens poéticas,

remetendo aos sentimentos expressados nos *sijôs*, e nas duas últimas partes (especialmente na última), o tom é hermético, direto, valorizando o aspecto técnico da forma poética e as estratégias tradutórias. Não há um arremate final, um último parágrafo que una as duas seções e faça uma espécie de mediação entre a descrição da literatura e a atividade prática da tradução. É, portanto, um prefácio múltiplo em suas intenções. Longe de fazer qualquer tipo de “média” ou *mea-culpa* em relação à tradução, o prefácio apenas revela ao leitor as táticas adotadas, da mesma maneira que informa a respeito do contexto histórico e filosófico no qual os *sijôs* foram cantados. Nas funções apontadas por McRae (2012), acredito que é possível identificar as de número 2, 3 e 4. Primeiro porque fornece dados acerca do contexto e das temáticas abordadas nos poemas, segundo porque adentra a questão da tradução, ressaltando o papel dos tradutores e, por fim, porque demonstra os critérios adotados, o que possibilita, em maior ou menor grau, uma baliza metodológica que pode ser levada em consideração por críticos que venham a analisar a tradução.

4.3.1.2.3.

Os prefácios de *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng*

Na antologia *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng* (1999), repleta de paratextos de toda sorte, encontram-se quatro prefácios (dentro da acepção geral de prefácio oferecida por Genette (2009)) assinados pela tradutora Yun Jung Im. Ela também assina as notas, que consistem num grande volume de texto (e em matéria de enquadramento altamente proveitoso), mas elas fogem ao escopo deste trabalho. Restam então as “Notas introdutórias”, paratexto que abre a coletânea, tecendo um comentário geral sobre o autor, a sua obra e algumas questões de tradução; o texto “Sobre Olho-de-corvo”, uma espécie de prefácio especial à série de 15 poemas que dá nome ao título da antologia; “Notas biográficas”, texto que faz as vezes de prefácio à segunda parte do livro, dedicada à fortuna crítica sobre a obra de Yi Sâng; e, por fim, o apêndice “O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a romanização”, espécie de ensaio (ou artigo?) focado especialmente nas questões pertinentes à escrita coreana e algumas problemáticas que surgem a partir da romanização adotada por Im em sua tradução. A seguir, abordo cada um dos textos seguindo a ordem em que eles aparecem no livro.

O primeiro deles, “Notas sobre esta edição”, já foi mencionado quando apresentei a antologia na seção 4.1 deste capítulo. Uma das funções desempenhadas por esse prefácio é a de estabelecer o texto de partida e informar o processo de seleção dos textos que integram a antologia. Outra tarefa empreendida pela tradutora em seu prefácio é a de fazer uma primeira contextualização da obra de Yi Sâng, ressaltando, sobretudo, a sua reputação na cultura de partida:

[...] Yi Sán^s, poeta que conheceu a maledicência em igual proporção aos louvores. Em sua breve vida, deixou uma marca indelével na literatura coreana do século XX com uma obra sem precedentes e sem posteridade, insuperada ainda hoje, 60 anos depois de sua morte, quanto ao radicalismo experimental e à dilacerada contundência. (IM, 1999a, p. 13)

Yi Sâng, o autor a que esta antologia é dedicada, é descrito como uma figura controversa, que, em vida, conheceu a glória e o escárnio na mesma proporção. Im parece identificar nesse paradoxo um dos grandes feitos do poeta coreano, que, com seu espírito vanguardista, elevou os ânimos de seus seguidores e detratores aparentemente pelos mesmos motivos. A sua poesia, em especial a série “Olho-de-corvo”, em 1934, foi recebida pela crítica e pelo público com espanto:

Qualificações como “aberração”, “demência” disputavam com “genialidade”, “excepcionalidade”, e os seus admiradores eram tidos como “insolentes pretensiosos” que fingiam entender aquilo que era incompreensível. A comunidade crítica, estatelada, não podia ignorá-lo diante de uma parcial acolhida calorosa, e nem por isso estava pronta para recepcionar com apreço uma obra tão anômala. Somente com a publicação de contos, dois anos mais tarde, em 1936, é que Yi Sán^s se faria entender um pouco melhor, obtendo uma certa simpatia mesmo de seus críticos. (IM, 1999a, p. 13)

Segundo Im, a poesia de Yi Sâng sobreviveu graças a seus amigos escritores e aos críticos que mantiveram sua literatura viva, assegurando o seu lugar no cânone da literatura coreana. Edições póstumas de seu trabalho, constantes reedições e um trabalho contínuo da crítica, todas essas operações de reescrita, criaram ao longo dos anos uma imagem do poeta que foi se consolidando a cada nova reescrita. Em sua introdução à obra organizada na antologia publicada no Brasil, a tradutora também cita as palavras de autores brasileiros que identificaram em Yi Sâng algo que, de certa forma, justifica a organização de uma antologia dedicada somente a ele. Primeiro foi Paulo Leminski, que o destacou entre todos os poetas presentes em *O pássaro que comeu o sol*, em seu prefácio, e depois foi Haroldo de Campos, no artigo “Poesia e Oriente”:

Foi Paulo Leminski quem lançou a semente, como no provérbio “a palavra se torna semente”, ao chamá-lo “meu poeta moderno coreano”, empatia previsível por se tratar de duas almas libertárias assumida e radicalmente marginais [...]. O presente volume é a germinação dessa semente, agora sob o signo da tradução poética, da poesia “marginal” numa tradução que opera, no caso, entre duas línguas “marginais”. (IM, 1999a, p. 14)

A alusão à tradução, prática compartilhada por Im e os dois intelectuais citados, é a ponte para o encerramento do texto. Ela inicia o prefácio estabelecendo o texto de partida, passa por uma breve introdução à obra e à figura de Yi SÁng e termina convidando o leitor a refletir a respeito do conceito de tradução a partir dos espíritos fragmentários de Yi SÁng e Paulo Leminski:

E por que não entrar no espírito fragmentário dos dois e olhar de perto os ideogramas chineses para “tradução” – 翻譯? Verificamos com surpresa que o primeiro ideograma significa “farfalhar, voar, subverter, derrubar, virar” – será a idéia de que tradução é traição? –, um ideograma composto de “vez: 番” e “vôo: 飛”. O segundo ideograma, também composto, contém as idéias de “palavra: 言”, “rede: 罟” e “boa fortuna: 幸”. Um verdadeiro poema condensado! A tradução como a felicidade de uma palavra original que encontra a sua vez para voar... Mais surpreendente, o dicionário etimológico de ideogramas explica a “boa fortuna” como “fugir da morte quando jovem é boa fortuna”... Não perecer, não calar, viver muito, sobre-viver, eis a boa fortuna na imaginação lingüística ideogrâmica. Yi Sán^s morreu jovem, mas, curiosamente, a obra que o consagrou se chama *Asas*... (IM, 1999a, p. 15-16)

A reflexão acerca do conceito de tradução a partir dos ideogramas chineses, associada à rebeldia expressa na literatura de Yi SÁng, é uma forma de afirmar que as estratégias tradutórias adotadas nesse volume partilham do mesmo tipo de liberdade que o poeta buscava em sua escrita. Nesse prefácio em específico, que funciona como uma primeira introdução ao trabalho empreendido na antologia, tanto no âmbito da organização e seleção dos textos quanto da tradução, identifico que as funções 2 e 3 de McRae (2012) são as prevaletentes.

Em “Sobre Olho-de-corvo”, prefácio à coletânea de poemas, Im faz um trabalho parecido com o do texto anterior. Aqui, ela se aprofunda ainda mais na questão da recepção da poesia de Yi SÁng e na importância adquirida ao longo da história da literatura moderna coreana. Primeiramente, ela apresenta o leitor à série de poemas:

A série de poemas intitulada *Olho-de-Corvo* representou um projeto poético de Yi Sán^s publicado no diário *Jo-Són-Jun^s-An^s*, o principal

jornal da época, no ano de 1934. Yi Sán^g obtivera essa oportunidade através do romancista Ba^k Te-wón, considerado então um autor hermético que se deixou seduzir pela poesia de Yi Sán^g e promoveu o encontro deste com Sán^g-hó, outro escritor que, na ocasião, trabalhava no mencionado jornal. (IM, 1999b, p. 127)

O projeto original previa que, durante um mês, fosse publicado um poema por dia, totalizando 30 poemas. A recepção dos leitores do jornal, no entanto, fez com que o projeto fosse interrompido na metade, deixando apenas 15 poemas do total:

[...] nada se poderia comparar à fúria e indignação públicas perante o *Olho-de-Corvo*. Desde a publicação do primeiro poema, cartas indignadas choveram na redação: “delírios de um demente” era o comentário mais comum, juntamente com severas críticas quanto à irresponsabilidade do próprio diário, tida como uma afronta aos leitores. (IM, 1999b, p. 127)

A recepção hostil aos poemas, embora tenha ocasionado a descontinuação do projeto no jornal coreano, impossibilitando a sua finalização, não significou um fracasso por inteiro. A obra de Yi Sán^g foi apropriada por outros escritores e jovens da sua geração – no auge da colonização japonesa do território coreano –, fato que alçou o autor a um status de símbolo da inconformidade com a realidade vivida pela juventude coreana do início do século XX, como define a tradutora:

Se a grande massa de leitores recebeu-a a pedradas, a série de poemas ganharia, por outro lado, uma legião de fãs definitivos. E acima de tudo, o incidente se estabeleceria como um marco absoluto na história da literatura moderna coreana. Junto com o conto *Asas*, o *Olho-de-Corvo* garantiria a sua posição como referência obrigatória para jovens a alimentar o desejo de inconformidade e inconformidade em relação ao *establishment*. Acabaria se tornando um verdadeiro fetiche, embora muitos conhecessem apenas o primeiro dos 15 poemas, mesmo porque vários deles são de uma ilegibilidade absolutamente refratária à compreensão. Isso na verdade era o menos importante para uma classe de jovens que amou justamente essa recusa a uma dócil transitividade. (IM, 1999b, p. 128)

Em seu prefácio à obra de Yi Sán^g, a tradutora adiciona especificidade ao contexto histórico vivido pelo autor no momento de publicação da série de poemas. Se, na antologia de 1993, ela trata de um contexto que é macro, oferecendo ao leitor uma narrativa sobre a colonização japonesa e a geração de poetas que viveu o regime e sobreviveu a ele, nos textos de *Olho-de-corvo*, ela insere a vida e a obra de Yi Sán^g nesse mesmo contexto. Contudo, devido ao grande volume de paratextos de sua autoria nessa obra, ela tem a possibilidade de se deter em questões mais pontuais, citar outros autores, falar sobre a vida e a obra de Yi Sán^g mediante

o contexto em que foi produzida. Dessa forma, a tradutora reforça o papel da construção da reputação do autor na importância dada ao seu trabalho, que não alcançou status de clássico imediatamente mas, sim, ao longo do tempo:

Embora tivesse a sua genialidade reconhecida em *Asas*, Yi Sán^g foi tratado pela academia ortodoxa como um capítulo à parte, quase que uma curiosidade não desprezível, e demoraria para merecer leituras apropriadas. Foi de mão em mão entre jovens do pós-guerra, tão atormentados quanto Yi Sán^g, que a sua obra ganhou uma surpreendente sobrevivência, e hoje firma-se como um totem inamovível da literatura experimental. (IM, 1999b, p. 128-129)

Assim como no texto anterior da mesma antologia, Im também menciona a tradução, mas desta vez tratando justamente da estratégia adotada na tradução do título da série de poemas (e, por conseguinte, da antologia). Primeiro ela explica o significado na cultura de partida:

O título *O-Gám-Dô* (*Olho-de-Corvo*) que cobre os 15 poemas é, na verdade, um neologismo criado pelo autor a partir da expressão *Jo-Gám-Dô*. Esta última, uma expressão técnica, designa pintura, desenho ou mapa de uma paisagem vista de cima em diagonal.

[...]

Em outras palavras, a expressão é oriunda de uma simulação da visão de um pássaro sobre uma paisagem. Da subtração da consoante de *Jo*, “pássaro”, obtém-se *O*, que significa, por sua vez, “corvo”. (IM, 1999b, p. 129)

O jogo de palavras adotado por Yi Sán^g possui dimensões ainda mais complexas quando há a mudança das “palavras” tanto no alfabeto coreano, com a remoção de uma consoante para deixar a vogal sozinha, quanto no ideograma chinês, que era o sistema de escrita vigente na época, fato que a autora explica com minúcia. A transposição ao português configura um problema de tradução nos planos sintagmático e semântico, e a tradutora apresenta a sua estratégia para manter o jogo de palavras do autor e o sentido pretendido por ele:

Uma tradução prosaica para *Jo-Gám-Dô* seria *Vista Panorâmica*, o que impossibilitaria a tradução da brincadeira contida no título. Por isso, a partir da expressão igualmente técnica “olho-de-peixe”, utilizada em equipamento fotográfico, foi criado o sintagma “olho-de-corvo”.

Tal título prenuncia um olhar que se lança sob o signo do mau-agouro, sombra negra das asas de um corvo, como que uma voz dizendo “trago-lhe más notícias”. É o olhar do autor sobre a paisagem humana: um olhar oblíquo e sinistro. (IM, 1999b, p. 130)

A principal função desse prefácio parece ser a de apresentar a série de poemas e o seu contexto de recepção. Nesse sentido, o papel do prefácio de tradutor apontado por Wu e Shen (2013) parece estar muito mais de acordo do que as classificações de McRae (2012) que, se fosse para citar alguma, talvez eu destacasse a 5, “ser útil como documentação do processo” (MCRAE, 2012, p. 72), nesse caso especificamente em relação à tradução do título, que é explicado de maneira mais detida.

“Notas biográficas” funciona como um prefácio aos textos críticos presentes na segunda parte da antologia, dedicada à vida de Yi Sǎng. No entanto, ele também pode ser encarado como posfácio para toda a obra do autor presente na primeira parte do livro. Em cerca de dez páginas, Yun Jung Im desenha um retrato da vida do autor, desde o seu nascimento, em 1910, até sua morte, em 1937. O texto é relativamente longo e se detém em momentos-chave da vida do autor. Fala sobre a sua formação acadêmica, a relação com a família e amigos, e como a literatura entrou na sua vida. Porém, o texto parece querer desvendar, ou apresentar ao público leitor brasileiro, o mito que foi Yi Sǎng e como a figura que o autor criou para si é capaz de informar uma interpretação da sua literatura. Um dos pontos principais é precisamente o nome adotado pelo autor, para o qual há uma explicação dada pela crítica e outra mais pragmática dada por ele:

Seu nome de nascença, Kim Hé-kyón^g [...]. Tal louvável nome foi rejeitado sem concessões aos 23 anos, sendo substituído por um novo nome e, sem concessões mesmo, por um novo sobrenome. Talvez o poeta quisesse se desvencilhar do sobrenome Kim, que significa “ouro” ou “dinheiro”, nada condizente com a sua famosa penúria. Passou a se chamar Yi Sǎn^g, que, quanto escrito em coreano – 이 상 – sem a sua contrapartida ideográfica, é homógrafo e homófono de palavras empregadas para significar coisas das mais disparatadas [...].” (IM, 1999c, p. 197)

A autora apresenta uma grande discussão acerca do nome adotado pelo autor, que assume sentidos diferenciados a depender dos ideogramas chineses utilizados para grafá-lo. No entanto, a grafia adotada por Yi Sǎng possui um sentido bem específico:

[...] Yi Sǎn^g foi ainda mais longe na brincadeira, grafando seu nome 李箱 em ideogramas, [...] o primeiro ideograma 李, que originalmente designava fruto de uma árvore, hoje é apenas utilizado para grafar o sobrenome Yi, o sobrenome coreano mais comum depois de Kim; o segundo ideograma – 箱 – é um dos raríssimos casos de ideogramas que apresenta uso único, correspondendo à palavra “caixa”. Conclusão, o

seu nome daria qualquer coisa como “Sr. Caixa da Silva”. (IM, 1999c, p. 198-199)

A crítica identifica o pseudônimo utilizado pelo autor como mais uma das manifestações da sua veia artística. Seu nome seria uma provocação, tal qual a sua escrita:

Trata-se de uma radical subversão cultural, uma vez que o nome pessoal sempre foi tido como depositário de um “significado profundo” que os pais conferem aos filhos. Yi Sán^g não só ironiza a busca tradicional do significado sublime nos nomes como também a prática dos nomes de guerra. Estes, na praxe coreana, não são de competência dos usuários, mas sim ‘presenteados’ geralmente pelos mestres aos discípulos, ou por amigos. Mas quem daria um nome desses ao discípulo ou amigo?” (IM, 1999c, p. 199)

No entanto, a versão do autor é um tanto diferente. Menos poética e mais pragmática, desprovida da intencionalidade imposta pela explicação da crítica. Tratava-se, na verdade, de um erro:

[...] segundo ele próprio, tal nome vem do seu tempo de projetista. Conta ele que os encarregados japoneses nas construções deveriam chamá-lo “Kin sán”, uma vez que o seu sobrenome era Kim, mas, por motivos ignorados eles o haviam chamado de “Yi sán”, erro ao qual teria acatado. (IM, 1999c, p. 199)

A identidade de Yi Sán^g se confunde com a sua vida e atuação enquanto escritor. Marcada pela brevidade, a vida do autor é descrita como um espelho de sua arte, sombria e marcada pela miséria:

Sua demissão em março de 1933, aos 23 anos, marcou o início de sua verdadeira miséria de um lado e de rica produção literária do outro. Seguiram-se quatro anos de vida boêmia, penúria, hemoptise, desilusão amorosa e literatura. É comum se dizer que Yi Sán^g se demitira para tratar da hemoptise, mas, segundo afirmam seus familiares, a doença só se agravou depois da demissão, o verdadeiro motivo de sua exoneração tendo sido um mau relacionamento com um superior japonês – é possível, porém, que, tendo cumprido com a sua palavra de ter uma profissão “decente”, já se considerasse livre do ônus da vida cotidiana. É neste ano, também, que adota o nome Yi Sán^g. (IM, 1999c, p. 201)

Os anos em que esteve ativo como autor são marcados pela boemia e pela doença em igual escala. Nesse período, a sua excentricidade chama atenção:

[...] o mesmo amor que tinha pelas mulheres, bebida, amigos e literatura ele não dispensou ao próprio corpo. A descrição de um amigo: “pele branca parecendo a de um ocidental, farta barba, ‘gravata de boêmio’, sapatos brancos até no inverno...” é muito enfeitada para um Yi Sán^g que era absolutamente desleixado quanto à aparência. O cabelo fazia jus à descrição que ele próprio confere em seus contos: bucha ou ninho de passarinho. Não só não penteava como fazia questão de desalinhar o cabelo, sacudindo-o com os dedos. O seu total desdém pela

própria vida confere um quê de suicídio à sua morte, um suicídio que se serviu de tuberculose, principalmente quando vemos que, poucos meses antes de morrer, escreveria o *Conto de Vida Finda*. (IM, 1999c, p. 203)

O final trágico de Yi Sâng de certa forma já estava anunciado em sua literatura e na forma como levava a sua vida. No entanto, a colonização japonesa também teve parte no sofrimento final do autor, que foi preso e torturado em 1937, antes de ser solto para ter seu fim em um hospital em Tóquio: “Morreu a 17 de abril de 1937. Conta a lenda que, no momento da morte, Yi Sán^s formulou um pedido: que lhe trouxessem um limão ou um melão. Até no momento de sua morte, quis brincar com duas palavras anagrâmicas” (IM, 1999c, p. 205).

Como informa o seu título, esse paratexto é uma verdadeira biografia da vida de Yi Sâng, e possui uma função bastante específica na antologia. Não faz menção à tradução, a aspectos da cultura de partida ou a qualquer uma das funções identificadas por McRae (2012) ou mesmo Carneiro (2013). Em matéria de gênero textual, não é um prefácio de tradutor *per se*, mas, seguindo a classificação de Genette (2009), é um prefácio e foi escrito pela tradutora. O que acontece é que, como Yun Jung Im dispõe de tanto espaço na instância prefacial, que se estende em quatro prefácios (e muitas notas), esses textos acabam desempenhando funções diferentes e específicas aos seus propósitos; nesse caso é o de construir uma biografia do autor. A voz narrativa de Im está preservada em todos esses textos. O teor biográfico que predomina nesse prefácio também está presente nos que aparecem antes na antologia. A sua caracterização do autor enquanto parte importante da história da literatura coreana é inegável ao longo de todo o volume. Nas antologias previamente organizadas por Im, ela também apresentou elementos da história coreana, dados biográficos dos autores e de suas obras. O caso de *Olho-de-corvo* se destaca por oferecer a ela, enquanto organizadora e tradutora da antologia, um espaço ainda maior para que possa se dedicar mais profundamente a esse propósito.

O último prefácio de sua autoria, um apêndice que vem ao final do livro, retoma essa atitude presente na atuação da tradutora, desta vez dedicando-se inteiramente a discutir as idiossincrasias da língua coreana e as implicações disso na tradução do texto ao português. Em “O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a romanização”, o maior dos prefácios de Yun Jung Im, a tradutora apresenta uma rica exposição acerca do alfabeto coreano, desde a sua criação, sua realização

gráfica, a utilização dos ideogramas chineses na escrita coreana, a romanização adotada por ela nesse volume e a peculiaridade da escrita de Yi Sâng.

Para começar, Im apresenta o leitor ao alfabeto coreano:

Não se tem notícia de um outro sistema de escrita que tenha sido deliberadamente criado e promulgado para uso de um povo, por autores e em data precisamente conhecidos. O alfabeto coreano, o *hangül*, de 11 vogais e 17 consoantes – hoje, usam-se 10 vogais e 14 consoantes básicas – idealizado pelo Rei Sejon⁸, o Grande (1397-1450), foi desenvolvido por um grupo de estudiosos ao longo de três anos. Concluído em 1443, o *hangül* foi promulgado em 1446, sob a denominação “Sons corretos para serem ensinados ao povo” [...]. (IM, 1999d, p. 245)

Em seu apêndice, Im detém-se, especialmente, em questões históricas, retomando o contexto de elaboração do *hangul* e a importância da figura do Rei Sejong enquanto patrono da intelectualidade coreana durante seu reinado. Um dos aspectos destacados na criação do *hangul*, amplamente discutido, é o desejo de retirar da elite o monopólio do acesso ao conhecimento, que se dava por meio da escrita com caracteres chineses:

Poeticidade à parte, a escrita chinesa era, sem dúvida, elitista pela dificuldade gráfica e etimológica. Além disso, a não-correspondência, sintática e fonética, entre a língua falada e a língua escrita oferecia uma dificuldade extra aos coreanos. Assim, com o projeto “Sons corretos para serem ensinados ao povo”, o Rei Sejon⁸ idealizava permitir o acesso geral – pois o seu público-alvo era o grande povo – à educação letrada. (IM, 1999d, p. 247)

Além da criação do *hangul*, fato que é amplamente valorizado na sociedade coreana, tido como um símbolo de sua singularidade, ao Rei Sejong também é atribuída uma série de avanços científicos e tecnológicos, citados por Yun Jung Im em seu texto:

Assim que subiu ao poder, o Rei Sejon⁸, o Grande, instituiu a Casa dos Sábios, composto de estudiosos designados para empreenderem pesquisas em variados campos. São do seu reinado (1418-1450) o observatório celeste, o relógio de água, o relógio de sol, o pluviômetro, além de grandes avanços em técnicas agrícolas. O mais importante, porém, foi a sua preocupação documental: o Compêndio de Agricultura, contendo técnica agrícolas, cujas cópias foram enviadas aos governantes locais ao norte da península, região até então pouco explorada para a agricultura; a recompilação sistematizada das práticas médicas nativas (1431), além de registros médicos, principalmente em pediatria e ginecologia; um sistema de notação musical, com o qual deixou registradas suas próprias composições; documentos históricos e geográficos. (IM, 1999d, p. 248-250)

Num segundo momento, agora falando sobre a escrita em si, a tradutora explica o princípio por trás da formação das palavras no coreano, que pode ser resumido da seguinte forma:

O princípio básico da escrita coreana é o que poderíamos chamar de “montagem silábica”. As letras são literalmente “montadas”, qual um “lego”, dentro de quadrados imaginários – uma sílaba – num sistema tripartite, que o documento original chama de: som inicial, som médio e som final – hoje, denominamos os três sons, respectivamente, consoante inicial, vogal e consoante final. (IM, 1999d, p. 251)

Mas o que interessa, na verdade, é a dificuldade imposta pelo sistema de escrita coreano na grafia de nomes e palavras coreanos em línguas que adotam outro sistema de escrita, como é o caso do português:

Em termos mais específicos, diz-se que o *hangül* é um sistema fonêmico e não exatamente fonético. Em termos práticos, isso significa que um caractere pode ser lido de formas diferentes, dependendo da sua posição na palavra, uma mesma letra adquirindo matizes distintos de acordo com as letras que a circundam. Por exemplo, a primeira consoante do alfabeto, ㄱ, pode ser romanizada por g, k, ou q. É de imaginar, portanto, a dificuldade de instituir uma tabela de romanização. Além disso, o sistema tripartite se vale de muitas consoantes, de modo que uma romanização corre o risco freqüente de resultar numa sopinha de letras. O mesmo vale para as vogais: com 10 vogais básicas e 11 combinadas, abundam tritongos. (IM, 1999d, p. 251-253)

A romanização da escrita coreana configura-se num verdadeiro problema que persiste até os dias atuais. Não existe um único sistema, e diferentes autores adotam sistemas diferentes. O mesmo nome pode ser grafado em até quatro formas diferentes. Por esse motivo, Im adota um sistema próprio de romanização em *Olho-de-corvo* (que, por sinal, é diferente de todos os outros livros traduzidos por ela até então):

Para este volume, foi adotada uma romanização própria, passando ao largo do conceito de sistematização, e preferindo a transliteração do vocábulo como um todo e não das letras ou sílabas separadamente, o que exigiu também o uso de acentos tônicos. O público-alvo é o leitor de língua portuguesa, tarefa difícil pela radical diferença dos padrões sonoros e, principalmente, pela pouca variedade da fala brasileira quanto à consoante final. Com isso, corremos a risco de obliterar nomes já consagrados, como “Seul” ou “Kim”, casos que foram, na medida do possível, respeitados. Assim, a tabela de romanização apresentada a seguir tem apenas o objetivo de fornecer ao leitor o elenco fonético da fala coreana, e que não vale como uma tabela de transliteração dos vocábulos. (IM, 1999d, p. 253)

Passada a dificuldade da romanização, Im finaliza seu texto falando especificamente da escrita de Yi Sáng e como isso informou a sua principal

estratégia tradutória. É curioso notar que ela deixou para comentar isso no último parágrafo do último texto. Por mais que tenha feito menções à tradução, tendo inclusive explicado o raciocínio por trás da tradução do título da antologia, nesse momento ela esclarece a estratégia adotada nas traduções como um todo. Sobre a escrita do autor, a tradutora afirma o seguinte:

Na maioria de suas obras, Yi Sán^g ignora o espaçamento sintático que separa os núcleos frasais numa oração, compostos normalmente de dois elementos, um lexical e outro gramatical. Resulta então um texto com uma escrita corrida que causa, certamente, estranhamento na leitura. (IM, 1999d, p. 256)

Sobre as diferentes estratégias adotadas na tradução, ela resume:

O procedimento não poderia ser transposto sem alterações para a tradução, já que uma escrita corrida em português provocaria uma dificuldade além daquilo que o original oferece. Por isso, para a tradução, foram utilizadas soluções diferentes de acordo com a dificuldade envolvida: ora optou-se por uma escrita corrida, ora optou-se por separações silábicas em todo o texto; e ainda, no caso de *Aranha Encontra Porco*, buscou-se uma solução mediana, formando-se pequenos núcleos corridos de leitura, como que respeitando o ritmo respiratório por um lado e amenizando a dificuldade de compreensão por outro. Houve também uma preocupação com o léxico utilizado, fugindo-se de combinações de palavras que comprometessem a fluência da leitura. (IM, 1999d, p. 256-257)

É curioso que uma tradutora com tanto espaço de paratexto tenha dedicado tão pouco a falar sobre tradução. Tal atitude é comum, como bem demonstra Carneiro (2014), os tradutores relutam em falar sobre tradução. O que acontece com essa antologia, e que também é possível observar nas outras – mas nessa tudo está exacerbado devido à quantidade de paratextos –, é que a tradutora opta por utilizar a instância prefacial para informar ao leitor a respeito da obra, do autor e, especialmente, da cultura e da língua coreana. Nesse último prefácio, isso fica mais do que evidente. Ao longo das 13 páginas, o alfabeto e a língua coreana são caracterizados de forma minuciosa. A tradutora apresenta uma narrativa histórica, cita documentos, traz imagens, faz um paralelo entre o coreano e o chinês, cita outros feitos da cultura coreana, como a criação da xilogravura. Somente no final é que ela menciona seu projeto tradutório, no último instante. Isso quer dizer que ela não se preocupa com a tradução ou não tem interesse em “promover a compreensão do papel e da intervenção do tradutor” (MCRAE, 2012, p. 72)? Acredito que não, pois esse papel está muito bem demarcado, especialmente nas notas do livro, sobre as quais não falei – pois configuram um tipo de paratexto que, para realizar a

análise, é preciso adentrar no texto traduzido, tarefa que não realizei nesta dissertação. No entanto, quando penso no *habitus* do tradutor, que pode ser inferido a partir da instância prefacial, como foi observado, por exemplo, no prefácio de Nick Farewell à *Castella*, em *Olho-de-corvo* Yun Jung Im adota, acima de tudo, a face de especialista na cultura coreana e conhecedora da obra de Yi Sâng. Como mencionado previamente, Milton e Bandia (2009) caracterizam os agentes de tradução como figuras comprometidas em difundir determinada literatura ou cultura, tomando essa empreitada como um projeto de vida. Yun Jung Im, nos prefácios de suas traduções anteriores, e, especialmente, nesses que integram a antologia em questão, se firma como um desses agentes para a literatura coreana, especialmente quando, no último prefácio, ela apresenta toda uma discussão a respeito da língua coreana que poderia facilmente não estar incluída nessa edição, pois a relação que ela faz com a obra de Yi Sâng só acontece nos últimos parágrafos.

4.3.1.2.4.

O prefácio de *Contos contemporâneos coreanos*

A introdução de Yun Jung Im a *Contos contemporâneos coreanos* é mais um dos textos em que a autora se dedica a apresentar o leitor brasileiro à história coreana. Dividido em três partes, o texto primeiramente se atém à questão do conto enquanto forma e a sua importância para a cena literária coreana, e nas seções restantes se debruça sobre as temáticas exploradas nos contos. Vale reforçar que nesse prefácio a autora não faz menção a um conto ou autor específicos presentes na antologia; ela retoma a estratégia adotada em *O pássaro que comeu o sol* (1993) e *Sijô* (1994), oferecendo um panorama histórico do contexto de produção dos textos incluídos no volume.

Na seção “A arte literária na Nova Primavera”, Im apresenta a tradição por trás da escrita de contos na cultura coreana, um fenômeno assumidamente local:

Quando o frio de novembro se aproxima, as classes dos cursos de literatura esvaziam-se em todos os cantos do país. Todos se tornam econômicos em palavras e muitos somem do mapa, assumidamente ou não, por este fenômeno exclusivamente coreano chamado Sin-Chun-Mun-Ye (leia-se shin-tchun-munyê), traduzido literalmente, “Arte Literária na Nova Primavera”.

Este foi o nome dado a um concurso literário instituído em 1925 pelo Diário Dong-A (fundado em 1920), pois os ganhadores eram anunciados no início da primavera. Seu maior concorrente, o Diário Jo-

Seon, alinhou-se em 1928 e depois, os demais jornais (hoje, são sete diários a realizá-lo). Aos poucos, Sin-Chun-Mun-Ye passou de substantivo próprio a comum, tornando-se a principal e reconhecida porta de entrada para aspirantes a escritor [...]. Aberto a todos, até aos escritores já consagrados, o concurso significa a oportunidade de os novatos terem suas obras publicadas juntamente com os grandes, além do atrativo do prêmio em dinheiro. (IM, 2009, p. 15)

A tradição iniciada na década de 1920, época em que o país enfrentava a colonização japonesa, se consolidou como uma espécie de “exame de habilitação”, em que aspirantes a escritores submetiam seus trabalhos para avaliação e, por meio do concurso, tinham a sua estreia na cena literária coreana. Graças ao Sin-Chun-Mun-Ye, o conto assume certo destaque no que diz respeito à avaliação pelos pares:

Sua modalidade por excelência é o conto, por uma conjunção de fatores. Primeiro, a prosa moderna coreana surgiu basicamente através do jornal, imprimindo-lhe um caráter popular e comercial. Era então a única forma de se viver de literatura e, de certa forma, persiste até hoje essa sina: o romance vende e o conto nem tanto. Talvez por isso, o conto tenha sido eleito inicialmente como um gênero menos popular e mais literário, com a vantagem de possibilitar a avaliação das qualidades do candidato num número reduzido de páginas. (IM, 2009, p. 16-17)

Até que se formasse uma gama de leitores que valorizasse o romance como forma, o conto foi, durante décadas, a forma consolidada da prosa coreana, visto que “na primeira metade do século 20, os maiores autores coreanos deixaram suas obras mais destacadas na forma de contos” (IM, 2009, p. 17). No entanto, com o passar do tempo, o conto foi ficando cada vez mais restrito aos concursos literários, se estabelecendo como uma prática desvinculada do mercado (IM, 2009, p. 17). Essa forma, que se consolida em plena ocupação japonesa e, especialmente, no período posterior à colonização, é marcada pelas vivências desse contexto histórico, como demarca a tradutora em seu prefácio.

Na seção “As feridas coletivas”, Yun Jung Im recapitula os episódios vividos pelas gerações de autores representadas nos contos. Relembrando o que foi apresentado na seção 4.1 deste capítulo, o volume apresenta contos da década de 1950 à década de 1990, escritos por autores que nasceram durante o período colonial e autores que viveram somente a ressaca desse período e de outros acontecimentos relevantes. O ponto de partida da geração de escritores representada na antologia é a Guerra da Coreia, como a tradutora destaca:

É impossível falar de literatura coreana da segunda metade do século 20 sem as feridas coletivas de uma história que supera qualquer ficção. E, para a geração de escritores (chamada de Terceira Geração)

representada nesta antologia, a ferida começa em 25 de junho de 1950, quando eclode a Guerra da Coreia. (IM, 2009, p. 17-18)

O contexto pós-colonial, exacerbado pela disputa ideológica entre Estados Unidos e União Soviética pelo território, gerou o contexto que repartiu a península coreana: “A Coreia sem governo tornou-se a batata repartida entre os vencedores e, ao longo de três anos após a libertação, de 1945 a 48, foi-se solidificando uma ‘fronteira’ interna, o paralelo 38, até ser fechada por completo” (IM, 2009, p. 18). A divisão de influências, soviética ao norte e norte-americana ao sul, culminou no que a tradutora chama de “guerra fratricida”:

O ataque do exército comunista norte-coreano em 1950 provocaria uma guerra fratricida em nome da “libertação dos camaradas do Sul do imperialismo norte-americano”, com o apoio da União Soviética e da China. Duraria três anos, varrendo a península de cima a baixo, depois de baixo para cima, e novamente de cima para baixo até parar quase exatamente onde começou. A denominação “linha de armistício” em vez de “fronteira” não nos deixa esquecer que estamos tecnicamente em guerra, o que impediu que as duas Coreias se tornassem países-membros da ONU até 1990. (IM, 2009, p. 18-19)

O contexto gerado por essa onda sucessiva de acontecimentos trágicos é o de uma ditadura que se diz democrática. Agora se trata especificamente do território reconhecido mundialmente como Coreia do Sul. A geração de escritores que se forma nesse contexto é a mesma geração que enfrenta os governos ditatoriais das décadas de 1950 a 1980:

Sobre um passado subjugado ainda parado na garganta, a miséria e o caso do pós-guerra resultariam num governo absolutamente impotente, autoritário e com pretensão vitalícia do primeiro presidente sul-coreano, Yi Seung-man. Na sua quarta reeleição em 1960 – obviamente fraudulenta – os estudantes foram às ruas, chamando para si a responsabilidade moral de clamar em nome do povo. A Revolução de 19 de Abril provocaria a deposição do presidente e, um pouco mais tarde, o suicídio do vice-presidente junto com a sua família. A turbulência política que se seguiu resultou, em 16 de maio de 1961, num golpe militar que levou Park Chung-hee ao poder. E assim se calava a “vitória” dos estudantes do 19 de Abril. Começava então a consolidação dos movimentos estudantis como uma verdadeira instituição esquerdista, perseguida através das décadas de 60, 70 e 80, sob os 19 anos da ditadura de Park, e depois mais 7 anos da do presidente Chun Doo-hwan. (IM, 2009, p. 19-20)

Feita a devida exposição acerca do contexto histórico que forjou os autores incluídos na antologia e que informa as temáticas abordadas nos contos, Yun Jung Im apresenta a “Literatura de participação”, termo pelo qual define a literatura engajada promovida por aqueles opositores aos governos vigentes, seja na época da

colonização japonesa, seja nas ditaduras da segunda metade do século XX. A tradutora identifica a gênese dessa literatura nas iniciativas dadas entre o fim do século XIX e o início do XX, que propunham, dentre outras reivindicações, o uso do *hangul*. Logo, “a ‘nova poesia’, escrita exclusivamente em alfabeto coreano e numa forma poética mais livre, surge justamente nessa época – 1908, dois anos antes da anexação ao Japão” (IM, 2009, p. 22). Para Im:

Todos esses movimentos, que acontecem durante o período que vai da abertura dos portos à anexação coreana ao domínio japonês, traduzem a sensação de ameaça à integridade nacional e parecem antever a política de espoliação da identidade coreana perpetrada pelos japoneses, numa reação intelectual à necessidade emocional da auto-preservação. (IM, 2009, p. 22)

Em meio a esse contexto, surge “uma literatura moderna coreana sob o signo da participação” (IM, 2009, p. 22). A colonização japonesa vai intensificar isso de forma mais exacerbada, pois o clima de ameaça sentido até então se materializa na opressão infligida pelo governo japonês:

A ocupação japonesa de 36 anos intensificou ainda mais essa vertente, numa época em que escrever em coreano poderia significar a morte, frente à política de extermínio da língua coreana. Os intelectuais que se prezassem estavam engajados nessa resistência travada à pena e, entre encarcerados, torturados e mortos, o não-engajamento era sinônimo de anti-patriotismo. Obviamente, isso não descarta a existência da chamada “literatura lírica”, não-participativa, mas deve-se ter em mente que o próprio fato de escrever em coreano, engajado ou não, era um ato de resistência. (IM, 2009, p. 22)

Trata-se, portanto, de uma literatura politicamente engajada, que na primeira metade do século XX se opõe à colonização japonesa e na segunda metade se opõe aos governos ditatoriais, que dispensam o mesmo tratamento aos seus opositores, com a justificativa de que se tratava de “espiões norte-coreanos a incitar o povo contra a ‘democracia’” (IM, 2009, p. 23). Os escritores, junto dos universitários, assumem, segundo a tradutora, essa incumbência de representarem uma resistência histórica e moral perante a sociedade, fato que vai influenciar diretamente a sua produção literária, dever que ultrapassa as gerações diretamente implicadas com esses episódios:

Hoje, não há mais sentido em falar de literatura engajada, mas é certo que a dimensão participativa permanece forte no caso coreano, com uma literatura que dialoga de perto com o grande público, talvez na tentativa conjunta de curar as feridas históricas pelas letras. (IM, 2009, p. 23)

A tradutora encerra seu prefácio com a citação acima, reforçando o aspecto engajado da literatura coreana, traço que pode ser o definidor das contribuições selecionadas por ela a integrarem essa antologia. Como já mencionado anteriormente, cada autor recebeu um texto biográfico que acompanha seus respectivos contos, então é nesse momento que a autora apresenta as suas obras. No prefácio ela se atém a resumir mais um capítulo da história coreana ao público brasileiro, dessa vez sem fazer qualquer alusão à tradução. A única menção à língua coreana, mais especificamente ao *hangul*, é para falar do pioneirismo por trás dos movimentos literários que adotaram o sistema de escrita como forma de resistência. Seu prefácio acaba por desempenhar a função número 2 daquelas estipuladas por McRae (2012), função essa que tem sido recorrente em seus prefácios.

4.3.1.2.5. Os prefácios de *Contos da tartaruga dourada*

Contos da tartaruga dourada (2017) é outra tradução de Yun Jung Im que apresenta mais de um prefácio, assim como *Olho-de-corvo* (1999), dessa vez com três textos. As “Notas introdutórias” prefaciam os cinco contos de Kim Si-Seup que integram a antologia, e a tradutora ainda assina dois posfácios, um deles “Sobre o autor” e outro “Sobre a obra”. Como observado na antologia dedicada a Yi Sâng, o fato de assinar mais de um paratexto permite à tradutora distribuir enfoques diferentes entre eles, tornando-os de certa forma plurais na maneira como enquadram a literatura em questão.

Nas “Notas introdutórias”, Im apresenta mais um contexto de produção de um texto importante da literatura coreana. Dessa vez, por se tratar de um clássico do século XV, carregado de referências a conceitos e figuras oriundos do imaginário dessa época, a tradutora oferece, em seu prefácio, uma rica exposição sobre a dinastia Joseon, período da história coreana em que os contos foram escritos, e, especialmente, a respeito do processo de transição entre uma filosofia de ordem budista para uma de matriz neoconfucionista. Ela inicia contextualizando o leitor:

Dinastia Joseon, Reino das Manhãs Calmas, século XV. Eis o cenário de uma mudança radical experimentada pelos coreanos, comparável apenas àquela que se processa nos dias de hoje, a da modernização/ocidentalização. Se esta última tem desafiado os valores e a estrutura confucionistas da sociedade coreana, tendo à frente a Revolução Industrial, o sistema capitalista e a religião cristã, aquela do século XV promovia uma revolução epistemológica não menos radical,

em que se pretendia banir o budismo em prol da construção de um Estado neoconfucionista. As implicações dessa guinada envolvem um golpe de Estado que instituiu a dinastia Joseon (“Reino das Manhãs Calmas”), em 1392, em detrimento da Goryeo (“Reino da Alta Beleza”), 918 a 1392, Estado fortemente budista, pondo fim a quase um milênio de budismo na história dos reinos coreanos. (IM, 2017a, p. 11)

A transição do budismo para o neoconfucionismo é o pano de fundo por trás dos contos de Kim Si-seup, especialmente “Visita à terra das Chamas Flutuantes do Sul”, que faz alusão direta aos deveres dos governantes e ostenta críticas explícitas ao budismo (IM, 2017a, p. 12). Os outros contos da antologia também apresentam referências mais esparsas a essa questão. A nova dinâmica, instituída por Joseon, é caracterizada da seguinte forma:

[...] o novo Estado buscava, em suma, um racionalismo social e político e, nesse contexto, deu-se grande destaque à legitimidade moral dos governantes, e por conseguinte o budismo foi rebaixado a um sistema de crenças fantasiosas, como a transmigração das almas ou a ideia do carma, que confundiriam as pessoas, fazendo-as se distanciar da realidade. (IM, 2017a, p. 12)

No entanto, como a palavra “transição” denota, trata-se de um período que conserva os costumes de uma época e insere as novidades da nova dinâmica política. Logo, “o que temos ao longo dos contos é um desfile de divindades, reinos de imortais, o amor entre vivos e mortos e outras cenas tão irreais e fantasiosas quanto as ideias do inferno ou da reencarnação budistas” (IM, 2017a, p. 15). O impacto das tradições budistas é observado em todas as narrativas:

[...] faz-se menção a banquete budista, espanador budista, tesouro budista e templos e rituais budistas como elementos referenciais louváveis, em que se pode vislumbrar a cultura budista solidificada e entranhada no cotidiano por mais de mil anos entre os coreanos.” (IM, 2017a, p. 15)

Os contos demonstram, portanto, um ponto crucial na história coreana, o da transição do budismo para a ordem neoconfucionista que, em certa medida, ainda está preservada em alguns aspectos da vida cotidiana da sociedade coreana, dadas as devidas especificidades do contexto atual. As histórias de Kim Si-seup revelam um espírito dividido entre a antiga e a nova ordem social coreana do século XV:

[...] podemos observar que há um intenso sincretismo entre a doutrina taoísta, filosofia budista e as crenças xamânicas nativas, e, ainda a ideologia confuciana das ordens socialmente estabelecidas. De certa forma, pode-se dizer que as cinco histórias revelam um grande choque de identidade interno do autor, próprio de alguém que vive uma época de transição, em que se busca a justiça política e social por meio da ideologia neoconfucionista centrada na ordem político-social da vida

humana, mas que carrega, em sua matriz emocional, a incorporação de diferentes camadas de explicação do mundo praticadas ao longo dos tempos e que foram se tornando natureza adquirida. (IM, 2017a, p. 15)

Encerrando o prefácio, a autora faz menção ao *hangul*, que à época já havia sido promulgado pelo Rei Sejong, mas que ainda não era prática vigente, como já foi mencionado algumas vezes ao longo desta dissertação. Escritos em ideogramas chineses, os *Contos da tartaruga dourada* revelam um imaginário compartilhado com a mitologia chinesa e textos que são referenciados ao longo da obra:

Nesse contexto, a própria escrita *hangeul*, desprovida de significado, era considerada de pouco valor, e o conhecimento dos ideogramas e dos clássicos chineses media, no final das contas, o grau da virtude moral. Por isso, as numerosas referências que se encontram na obra sobre as lendas e figuras mitológicas, além das citações de clássicos chineses, devem ser entendidas como um imperativo da época para demonstrar sua erudição, ou, em outras palavras, sua virtude moral e a legitimidade para ser ouvido. (IM, 2017a, p. 16)

As notas introdutórias da tradutora servem, mais que tudo, ao propósito de situar o leitor na época e na mentalidade coreana neoconfucionista do século XV, período em que os contos foram produzidos originalmente. Não há menções à tradução e nada se fala do autor ou de sua escrita. O interesse principal do texto é fornecer uma leitura embasada no contexto histórico, reforçando o recurso à função número 2 de McRae (2012).

Em “Sobre o autor”, o primeiro dos posfácios de Yun Jung Im, um resumo da vida de Kim Si-seup (1435-1493) é apresentado. Um retrato geral da biografia do autor é delineado, ressaltando passagens da sua vida que acrescentem à leitura dos contos. Inicialmente, ele é descrito da seguinte forma:

Pensador e poeta conhecido como “o gênio desafortunado”, sua fama correu o Reino de Joseon (Manhãs Calmas), longa dinastia coreana que teve início em 1392 e acabou apenas em 1897, já no limiar do século XX. Dizia-se que ele aprendera os caracteres chineses – na época, a escrita coreana ainda não havia sido inventada – aos oito meses de idade e compusera o primeiro poema aos três anos [...]. (IM, 2017b, p. 163)

Kim Si-seup é apresentado primeiramente como um prodígio intelectual, filho obediente e súdito leal. A lealdade é exacerbada com o golpe que depõe o Rei Danjong, levando à sua segunda identidade:

[...] ouviu a notícia de que o tio do legítimo rei, na época sob regência por ter apenas doze anos, aplicara um golpe na corte para tomar o trono do sobrinho. Indignado, queimou os livros, tornou-se monge e partiu em peregrinação, aos dezenove anos. Por esse episódio, ele ficou

conhecido como um dos Seis Súditos Leais, mantendo fidelidade ao herdeiro legítimo do trono à custa de cargos e posições. (IM, 2017b, p. 164)

A desistência da vida pública e a peregrinação de Kim Si-seup alteraram a forma como era visto:

A fama de Kim Si-seup perdurou durante sua peregrinação em virtude dos seus atos bizarros, como mergulhar num barril de excrementos, sendo muitas vezes apontado como louco. O próprio Kim se denominava “o forasteiro” e dizia que se sentia “como se estivesse batendo uma estaca quadrada num buraco redondo” para expressar sua sensação de desajuste. (IM, 2017b, p. 164-165)

O conflito entre a tradição budista e a ordenação social neoconfucionista, aludido no prefácio anterior, é reforçado como sendo marca da identidade do autor: “Yulgok (1536-1584), considerado o maior intelectual da dinastia Joseon, quem (sic) escreveu sua biografia, dizia que seus atos eram de um monge budista, embora tivesse um coração confuciano” (IM, 2017b, p. 165). Tal marca está presente nos contos reunidos na antologia, que recebem o nome pelo motivo explicado abaixo:

[...] recomeçou sua peregrinação por dois anos até construir uma cabana na Montanha da Tartaruga Dourada, onde viveu por sete anos [...]. Acredita-se que os contos deste livro tenham sido escritos nessa época, motivo pelo qual foram chamados de *Contos da Tartaruga Dourada*. (IM, 2017b, p. 166)

O final do texto gira em torno da reunião de suas obras, publicadas postumamente:

Passados dezoito anos de sua morte, iniciou-se, a mando do rei, a coleta de suas obras para publicação. Mas, após dez anos, apenas três livretos de poesias haviam sido reunidos, sendo publicados em 1521. Em 1583, uma nova ordem real fez com que fosse redigida sua biografia, junto com a edição de suas obras completas, compostas de quinze livretos de poesias e seis de pensamentos, sob o título de *Coletânea de Mae-wol-dang*, sendo Mae-wol-dang um de seus nomes literários, que significa “casa de quem ama as cerejeiras e a lua”. (IM, 2017b, p. 166-167)

A obra completa de Kim Si-seup só foi publicada no século XX, especificamente em 1927, consistindo em 23 livretos organizados em seis volumes. Os *Contos da tartaruga dourada* só foram editados num volume único em 1973, como adição, junto de outros livretos, à obra completa publicada em 1927 (IM, 2017b, p. 167). Esse final acaba fazendo uma ponte com o próximo posfácio. Se, nesse primeiro momento, o foco é no autor, a obra toma a dianteira no último prefácio do livro.

“Sobre a obra”, seção mencionada quando discuti a seleção e o estabelecimento do texto de partida que compõe a antologia, abre com a seguinte afirmação: “A coleção *Contos da Tartaruga Dourada* é considerada a primeira obra de ficção coreana em prosa e, apesar de uma certa controvérsia acadêmica sobre o fato, seu valor na história da literatura local como marco e referência é inegável” (IM, 2017c, p. 169). O pioneirismo da obra é referenciado de imediato, de um lado por ser considerada a primeira obra de prosa da literatura coreana, de outro por lidar com as questões que lida: “o desafio de um estudioso e letrado confucionista em criar histórias com a devida erudição que lhe cabia, como expressão de seus ideais sobre o amor, a poesia, a política e o deleite das artes, não deixa de ser um empreendimento surpreendente” (IM, 2017c, p. 169).

A tradutora, em seu prefácio, também faz comentários acerca da escrita de Kim Si-seup:

[...] pode-se destacar uma fértil e lúdica imaginação aliada a uma delicada poeticidade lírica, além da erudição de um letrado confucionista. Seus protagonistas não se ajustam aos padrões socialmente desejáveis, para quem a vida nega os desejos, mas acabam passando por experiências nada ordinárias como seres de outros mundos, que vêm a recompensar seus infortúnios terrenos. (IM, 2017c, p. 171)

Um dos principais motes do livro, a relação entre o terreno e o divino, é retomado no prefácio, em que a tradutora destaca que “o encontro entre seres reais e irreais sempre termina por provocar uma mudança de perspectiva e entendimento do mundo real pelos personagens, que acabam abandonando o universo dos homens, seja através da morte ou simplesmente por desaparecimento” (IM, 2017c, p. 171). Uma leitura que extrapola o que é representado nos contos pode ser feita a partir dessa representação da relação entre o real e o irreal, como apresenta Im, informada, especialmente, pela biografia citada no prefácio anterior. Os contos perdem o seu caráter fantasioso e ganham um tom de insatisfação do autor com os rumos de Joseon. A fuga da realidade é, na verdade, uma denúncia:

Na qualidade de um erudito e letrado em cânones confucionistas, talvez fosse mais natural que o autor não reconhecesse outros mundos além do real e, por isso, a evocação de realidades paralelas pode ser vista como uma estratégia para falar do absurdo da vida real, onde não encontra resolução e, portanto, uma denúncia da realidade e também uma forma de catarse da angústia diante das injustiças. Nesse sentido, as narrativas fantasiosas dos *Contos da Tartaruga Dourada* guardam um teor fortemente participativo e realista, a se ver pelo fato de que, em paralelo à irrealidade das situações, muitas referências coreanas são

evocadas – localidades, dinastias, reis, episódios históricos como levantes rurais, invasão de piratas japoneses, etc. (IM, 2017c, p. 172)

Em suma, os *Contos da tartaruga dourada* são caracterizados como “uma arte literária multifacetada em que estão combinadas a prosa e a poesia, a literatura fantástica e a filosófica, a literatura participativa e a lírica, a erudição e o lúdico” (IM, 2017c, p. 173). O seu valor e a sua representatividade foram construídos ao longo da história coreana, por meio de inúmeros redescobrimientos da obra, que resultaram em publicações diversas ao longo do tempo, fato que já foi abordado na seção 4.1 deste capítulo. Esse é o foco da última porção do prefácio, cuja única menção à tradução é no momento em que Im cita as diferentes edições utilizadas para a composição do volume em questão. Nesse sentido, as categorias de McRae (2012) parecem insuficientes para classificar a função deste prefácio. Mas, novamente, considerando que esse é um dos três textos assinados pela tradutora, a função que desempenha é, de fato, muito específica. Serve a um propósito que é mais historiográfico do que qualquer outra coisa, fato que não é inédito nos prefácios de Yun Jung Im.

Este foi o último dos textos assinados pela tradutora no *corpus* desta pesquisa. Ela assina um total de dez prefácios, ao longo de cinco obras traduzidas. Se, ao analisar os prefácios de Cyríaco (2021) e Farewell (2022), pude identificar funções muito específicas e refletir a respeito de um *habitus* tradutório que se expressa nos respectivos textos, ao tomar a produção prefacial de Im, esse trabalho se complexifica. Os comportamentos identificados por Carneiro (2014) parecem não ser suficientes para analisá-la, uma vez que Im não age com a usual falsa modéstia dos tradutores em seus prefácios, até porque a menção à tradução é bem pouca. As funções de McRae (2012) podem ser identificadas na maioria de seus textos, mas também não bastam. E o propósito dos prefácios de tradutores identificado por Wu e Shen (2013) parece ser o que mais se adéqua, mas é preciso ir além.

O comportamento de Im em seus prefácios, embora complexo, é, na verdade, muito estável. A tradutora, responsável, na maior parte dos casos, pela organização e seleção dos textos traduzidos, se utiliza da instância prefacial para contar a história da Coreia e, em certa medida, de sua literatura. Cada uma das antologias é focada num período histórico, está associada a uma vanguarda literária específica, ou forma literária, e a tradutora, em seus paratextos, se utiliza da sua

visibilidade, ou agentividade, para discursar a respeito da literatura coreana, de seus autores e, especialmente, de sua história. A literatura é o foco, mas a história me parece ter tanta importância quanto. Ao falar em criação de imagens a partir de uma literatura, por meio de reescritas, e afunilar isso para a criação de imagens a partir de prefácios, que também são incluídos na prática de reescrita, identifico que os prefácios de Yun Jung Im, que consistem na maior parte de prefácios de tradutores das antologias analisadas nesta dissertação, criam imagens, sobretudo, históricas sobre a Coreia. Narram o seu passado clássico, das dinastias Goryeo e Joseon, contam sobre a colonização japonesa (há inúmeras menções quanto a isso), sobre a partilha do território advinda do cenário pós-guerra, sobre a Guerra da Coreia e as ditaduras da segunda metade do século XX. São verdadeiras aulas de história coreana. Fatos que não são imprescindíveis à leitura dos textos. É sempre bom lembrar que nem todo leitor lê os paratextos, mas isso não invalida a sua existência, e muito menos, a intenção por trás deles.

Yun Jung Im enquadra a literatura coreana presente nas antologias que prefacia como produto da história do território. Uma história de ordem milenar, mas que é marcada por episódios muito específicos a partir do século XX, que a tradutora julga merecedores de menção em seus textos. Com a exceção de *Chiclete*, o mais contemporâneo dos textos antologizados, o único que não recebe um tratamento prefacial da tradutora, todos os outros são apresentados ao público brasileiro mediante um paratexto que, em maior ou menor grau, faz referência ao momento histórico em que aquele texto foi produzido. A tradutora faz menção também, em alguns casos, às práticas literárias coreanas, especialmente em *Olho-de-corvo* e *Contos contemporâneos coreanos*, mas sempre pelo viés da história. Essa parece ser mais uma das suas contribuições como agente da tradução da literatura coreana no Brasil. A literatura está sempre associada à história de sua terra natal.

Acredito que nesta subseção consegui apresentar e discutir a forma como os tradutores das antologias que puderam se expressar por meio de prefácios enquadram – ou simplesmente discursam sobre – a literatura coreana. Seu posicionamento enquanto agentes responsáveis pela tradução é muito peculiar, justamente pelo fato de que a literatura coreana ainda é pouco conhecida no Brasil; e, cada um, exprime esse lugar de enunciação de maneira singular, manifestando *habitus* particulares. Uma vez que se trata de uma amostragem pequena, composta

apenas pela produção paratextual de três tradutores, acredito que ela aponte indícios claros o bastante para delimitar esse posicionamento específico, mas que se beneficiaria de um *corpus* mais robusto para se confirmar de fato. Nas próximas subseções, abordo os prefácios de outros tipos de agentes que também discursam sobre a literatura em reescrita, de forma proporcional à posição que ocupam no arranjo das publicações que prefaciam.

4.3.2. Prefácios de colaboradores

Uma das categorias clássicas dos prefácios é a de prefácio do editor ou dos editores. Originalmente, esta subseção seria dedicada aos prefácios de editores das antologias, mas ao analisar o *corpus* percebi que não fazia muito sentido aderir a essa categorização simplesmente por ser uma denominação já definida. Primeiro, porque tecnicamente só há um prefácio de editores entre as dez antologias, o de *Os cinco bandidos*, e fazer a análise de um único prefácio que deveria representar uma categoria diria muito pouco sobre a mesma. Segundo, porque dentro das vozes que povoam a instância prefacial das antologias analisadas identifiquei agentes que nem sempre são privilegiados nesse tipo de análise. Foi com esse pensamento que resolvi unir os três prefácios sob a categoria de colaboradores, como pode ser visto no Quadro 4.

Quadro 4 - Prefácios de colaboradores

Antologia	Prefácio e Autor(a)
<i>Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng</i>	Texto de orelha, de Haroldo de Campos
<i>Os cinco bandidos</i>	“Apresentação”, dos editores
<i>Contos fantásticos coreanos: feitiçeiros, fantasmas & outras criaturas mágicas</i>	“Posfácio”, de Vinicius Keller Rodrigues

Fonte: elaboração do autor, 2024.

Como mencionado anteriormente, incluí os textos de orelhas assinados por figuras importantes para a produção de discursos sobre a literatura antologizada, o que faz com que, curiosamente, nesta seção, cada um dos textos analisados seja também um tipo diferente de “prefácio”. O de Haroldo de Campos é um texto de orelha, a apresentação dos editores de *Os cinco bandidos* é um prefácio propriamente dito, pois antecede o texto traduzido, e o texto de Vinicius Keller Rodrigues é um posfácio. De pronto, é importante pontuar que tenho plena

consciência que são textos de diferentes naturezas e que assumem papéis distintos na lógica da produção paratextual dentro de um livro. O texto de orelha funciona junto da estratégia de marketing adotada pela editora responsável pela publicação do livro, ao passo que o prefácio e o posfácio ocupam uma dimensão mais interna. É possível afirmar, portanto, que o texto de orelha pode ter ainda mais impacto que outros gêneros da instância prefacial, justamente por ocupar essa exterioridade, ao estar associado à capa e à quarta capa nesse movimento de causar uma primeira impressão no leitor em potencial de uma obra. Logo, ao unir esses textos e agentes em uma única categoria, a dos colaboradores, privilegiei o papel que esses autores desempenham na produção das antologias, ciente de que seus textos, no que diz respeito ao gênero e à posição que ocupam, são distintos. O que define a inclusão deles nessa categoria é o seguinte: Campos é o responsável pela coleção *Signos*, na qual a antologia dedicada a Yi Sâng foi publicada, e também faz a revisão poética do texto; Rodrigues é o revisor de *Contos fantásticos coreanos*; e os autores da apresentação a *Os cinco bandidos* também são editores, que sequer assinam nominalmente.

Se, nos prefácios de tradutores, um dos pontos-chave de análise era a menção ou não à tradução, nos prefácios aqui discutidos a menção ao trabalho do colaborador na antologia ou o exercício de um lugar privilegiado de fala, especialmente no caso dos editores, é uma dessas possíveis leituras. Tratando especificamente da questão do enquadramento, alguns desfrutam de maior liberdade ou espaço paratextual para produzir discursos a respeito da literatura coreana. No caso dos editores, por exemplo, essa liberdade é manifestada pelo fato de que são eles os responsáveis pela inclusão ou não de itens paratextuais em determinada obra. Eles são os responsáveis por conceder espaço paratextual aos outros agentes autores de prefácios. A seguir, analiso alguns trechos dos respectivos paratextos e reflito a respeito do que eles dizem sobre o posicionamento desses agentes.

Começo pelo texto de Campos, o qual tive certa dificuldade de classificar. Campos aparece em três das antologias analisadas, em todas elas ele foi o revisor poético⁹¹. Não é injusto incluir esse texto entre os prefácios de autoridade reunidos

⁹¹ Ele é creditado como tal em *Sijô: poesiacanto coreana clássica* (1994) e *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng* (1999). Já em *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia* (1993), sua revisão é mencionada na seção de agradecimentos.

na subseção 4.3.3 deste capítulo, uma vez que Haroldo de Campos é indubitavelmente uma figura de autoridade do sistema literário brasileiro. Inicialmente cogitei inserir todos os seus paratextos na mesma categoria, mas, após refletir, cheguei à conclusão de que o texto de orelha que ele assina em *Olho-de-corvo* e, especialmente, o parágrafo que encerra o texto – e que é reproduzido na quarta capa do livro – altera o seu papel enquanto produtor de discurso, fazendo com que a função de diretor da coleção na qual o livro está inserido prevaleça. A análise do prefácio será apresentada, portanto, nesta subseção, mas ele, certamente, faz parte daqueles escritos por autoridades. O trecho em questão diz o seguinte:

Graças à sensibilidade poética bilíngüe de Yun Jung Im e à sua atualizada concepção de tradução como prática intersemiótica, a coleção *Signos*, dentro de seu projeto goetheanamente universal, tem a oportunidade de apresentar aos leitores brasileiros este poeta-prosador, ao extremo singular, que é Yi Sán^s – aliás, o Senhor “Caixa”. Por trás do anonimato “coisal” desse cognome, um anti-autor, com sua mirada corvina, como que emanada do vácuo cego de um recipiente vazio, criou a duras penas um dilacerado, pungente minimalismo escritural-existencial; um transtornado espelho de linguagem que, finalmente, acabou por atravessar, pagando com a vida sua passagem. (CAMPOS, 1999, [orelha do livro])

Ao mencionar a coleção e o seu projeto tradutório bem no final do texto, fica claro que o objetivo de Campos enquanto autor deste paratexto é o de justificar a inclusão da antologia em questão na coleção da editora Perspectiva. Uma coleção que inclui obras dedicadas a autores reconhecidos pelo cânone ocidental. A tradutora Yun Jung Im ocupa, entre os agentes de reescrita, toda a instância prefacial da coletânea, já Campos ocupa a parte externa dessa instância. O texto de orelha não é um prefácio propriamente dito, mas defendendo que o discurso produzido nele pode ser tão ou até mais “poderoso” em matéria de influência precisamente por estar aliado à estratégia de marketing, própria de todo texto do gênero, funcionando como uma espécie de “chamariz”. Nesse caso, Haroldo de Campos é uma figura de autoridade em muitos sentidos, mas aqui ele desempenha, majoritariamente, o papel de mediador entre o leitor brasileiro ou, mais especificamente, o leitor da coleção *Signos*, e a literatura de Yi Sán^g. Ele apresenta e justifica a presença dele no panteão de nomes como Pound, Mallarmé, Dostoiévski, Rimbaud e os próprios irmãos Campos.

No pequeno espaço, ele é bem preciso na forma como adjetiva a escrita de Yi Sán^g. Em certo momento, afirma que “nos *textos* nominalmente em prosa,

semelha aparentar-se em alguns aspectos à Gertrude Stein dos jogos tautológicos de sintaxe e ao Beckett das reduções ao nada da linguagem” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro], grifo do autor). Ao citar autores como Gertrude Stein e Samuel Beckett, ele adere a essa estratégia tão comum nos paratextos de antologias, como pontua Lefevere (1992), a analogia. Ao caracterizar a escrita de Yi Sâng, ele recorre a autores que são mais conhecidos pelo leitor brasileiro. Campos chega a admitir o uso da estratégia: “Na trama de seus *textos* em prosa, não apenas o Beckett da espera sem esperança, mas também o Kafka do cotidiano levado ao absurdo, podem ser pontos de contacto para a inteligibilidade do leitor ocidental” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro], grifo do autor). Ao fazer referência, novamente, a Beckett e também a Kafka como “pontos de contacto para a inteligibilidade do leitor ocidental”, o prefaciador explicita a sua intenção de criar uma relação entre a literatura que ele está apresentando e as referências literárias de um leitor em potencial por meio da analogia. Foi especialmente por conta dessa estratégia que eu relutei em classificar o texto de Haroldo de Campos como prefácio de colaborador, pois ela é um dos pontos centrais da análise dos prefácios reunidos na próxima subseção. No entanto, o uso da analogia não é exclusivo de uma categoria de prefaciadores, muito pelo contrário, é uma ferramenta retórica recorrente na crítica literária. O diferencial aqui é justamente o seu uso a serviço de uma justificativa para a inclusão dessa obra num conjunto de títulos publicados pela mesma coleção editorial, feita pelo diretor dessa coleção.

O prefácio de *Os cinco bandidos* é o único paratexto de ordem prefacial da obra, como mencionado na seção 4.1, e desempenha a função de apresentar o autor, a partir da sua biografia e produção literária, e de justificar a escolha dos textos reunidos em antologia. Esse último aspecto também foi discutido na seção mencionada, mas é importante retomar algumas passagens do prefácio para compreender o direcionamento dado ao texto e o posicionamento de seus autores. A apresentação abre com a seguinte informação:

“O poeta deve dar esperança e a visão de um futuro melhor aos pobres”, diz Kim Ji-ha, quando perguntado sobre o que significa ser poeta. Considerado por muitos um dos maiores nomes da Coreia do Sul, Kim Ji-ha tem uma obra extensa e uma trajetória sinuosa: chegou a ser preso e até sentenciado à morte devido a seus poemas em defesa da liberdade de expressão e da democracia. (EDITORES, 2018, p. 9)

A citação de uma frase do autor e todo o parágrafo inicial já dão um certo direcionamento ao texto e às questões levadas em consideração no prefácio para descrever o autor e apresentá-lo ao leitor. Como os próprios editores afirmam, Kim Ji-ha é um dos maiores nomes da poesia coreana, ativo como poeta durante muito tempo e com uma produção bem variada. As fases da sua poesia são bem distintas, mas logo nessa abertura os autores destacam um aspecto da biografia do autor que parece informar a escolha dos textos reunidos nesta antologia. A menção à prisão e à sentença de morte ocasionadas pela sua poesia dizem respeito a uma fase bem específica da vida de Kim, que é descrita com maiores detalhes pelos editores:

[...] durante a faculdade, Kim Ji-ha opôs-se com firmeza ao regime de despotismo militar na Coreia do Sul, durante as décadas de 1960 a 80. Suas convicções políticas resultaram num ciclo de perseguição e encarceramento do poeta, que passou vários anos na prisão após a publicação do poema *Os cinco bandidos*: seu conteúdo satírico critica abertamente militares, empresários e altos oficiais do regime ditatorial por meio do *tamsi*, gênero poético cuja estrutura formal privilegia os traços orais e o estilo narrativo. Neste período, Kim Ji-ha enfrentou sentenças de prisão perpétua e de condenação à morte, chegando a totalizar oito anos encarcerado. (EDITORES, 2018, p. 9)

Dentre as décadas de atuação do poeta, o período destacado refere-se aos anos em que esteve na vanguarda literária em oposição às ditaduras da segunda metade do século XX na Coreia do Sul. O encarceramento e a sentença de morte ganham particular atenção dos editores, e eles dedicam ainda mais palavras ao tema:

Embora fosse censurada na Coreia do Sul, a obra de Kim Ji-ha foi publicada no Japão, onde começou a ganhar reconhecimento. Na época em que sua sentença de morte foi proferida, houve uma comoção internacional a favor do poeta. Em 1975, Kim Ji-ha ganhou o Lotus Prize, e uma carta foi enviada a Chunghee Park, o então presidente coreano, com uma petição solicitando que Kim Ji-ha fosse libertado, sob o argumento de que o autor, além de ser um símbolo de liberdade e de democracia, era também um dos maiores poetas da Ásia e do mundo. Por volta do mesmo período, o poeta foi indicado ao Nobel da Paz e ao Nobel de Literatura. Ainda assim, os dias de cárcere de Kim Ji-ha se prolongavam, e ele só foi finalmente posto em liberdade em 1980, após o assassinato de Park e, por conseguinte, o declínio do regime. (EDITORES, 2018, p. 10)

Kim, que após os conturbados anos 1970 e 1980, dedicou sua poesia a temáticas mais existencialistas, tratando de temas como a relação entre o ser humano e a natureza, tem, na antologia publicada no Brasil, apenas uma parcela da sua produção representada, precisamente a que corresponde a esse período, como evidenciado pelos editores, descrita como “a primeira faceta de sua poesia, a da resistência política, responsável pela disseminação e pelo reconhecimento de sua

obra” (EDITORES, 2018, p. 10). Parafraseando o crítico literário Chan J. Wu, os autores do prefácio afirmam ainda que “os anos de produção literária do poeta abarcam a história contemporânea coreana e, de certo modo, também a mundial” (EDITORES, 2018, p. 10) e ressaltam que a poesia de Kim também foi essencial para a modernização da métrica na poesia coreana. Encerram a apresentação com uma declaração que já foi citada previamente neste trabalho, mas que é importante retomar para pensar o lugar de enunciação dos autores do prefácio:

Apresentamos então aos leitores brasileiros esta edição de poemas reunidos de Kim Ji-ha, pela primeira vez traduzidos para o português. Esperamos que esta coletânea possa despertar o interesse pela poesia coreana, e que também abra caminho para a publicação de novas traduções que ajudem a desvendar para o nosso público uma cultura tão rica e tão diversa. (EDITORES, 2018, p. 11)

Ao final do prefácio, os editores reafirmam de maneira mais explícita o propósito do texto e da antologia, de certa forma: apresentar ao leitor brasileiro a poesia de Kim Ji-ha. Adicionam ainda uma expectativa de que a coletânea desperte o interesse pela poesia coreana e que esse interesse estimule a produção de mais traduções oriundas dessa literatura. Embora dedicada à figura de um autor específico, o texto acaba produzindo uma série de discursos sobre a literatura antologizada, que é contextualizada temporalmente, mas também em relação ao papel político que a escrita de Kim Ji-ha desempenhou entre as décadas de 1970 e 1980. Os poemas, que não são adornados com qualquer tipo de notas explicativas ou de tradução ao longo do livro, têm apenas nesse texto a fonte de qualquer outro conhecimento a respeito deles no volume. Certamente, ele produz algum tipo de efeito no leitor que é apresentado aos textos antes mesmo de lê-los. E a biografia de Kim também acrescenta matizes à literatura a ser desfrutada. Num aspecto mais geral, em relação às outras antologias publicadas, o leitor tem com *Os cinco bandidos*, a partir do prefácio que acompanha a obra, mais informações a respeito de um capítulo da história da Coreia do Sul, função que se assemelha àquela identificada nos prefácios de Yun Jung Im.

O último dos prefácios de colaboradores é, especificamente, um posfácio, que aparece após o texto traduzido na antologia. O texto de Vinicius Keller Rodrigues, que acompanha *Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas*, dedica-se inteiramente a esclarecer a contribuição do revisor ao volume. Sem fazer qualquer alusão à temática das histórias ou mesmo à

literatura coreana de maneira mais geral, Rodrigues, no primeiro parágrafo do posfácio, esclarece que sua principal intenção é comentar o trabalho de pesquisa e notação dos termos em coreano, já abordados na apresentação da tradutora Lua Bueno Cyríaco. Esse tipo de prefácio é extremamente raro, visto que não é comum que esse tipo de visibilidade seja dada ao profissional responsável pela revisão textual do livro (traduzido ou não). O posfácio de Rodrigues agrega a todo o discurso que permeia a instância prefacial da antologia, que pretende legitimar o seu projeto de tradução. O texto de partida impõe alguns desafios ao processo de pesquisa e “destrução” dos termos, sendo o primeiro deles a sua época de produção:

Para começar, temos o desafio da idade dos textos. A tradução de Gale, por si só, data mais de 100 anos, um século durante o qual a teoria da tradução mudou consideravelmente, assim como o resto do mundo. [...] 100 anos atrás Gale se encontrou sendo um dos primeiros falantes de inglês a traduzir livros e histórias da Coreia para o mundo ocidental. Portanto, sua decisão de traduzir os nomes de lugares e criaturas para o inglês é entendível. (RODRIGUES, 2021, p. 246)

É interessante a menção de Rodrigues à teoria da tradução, de modo a deixar implícito que, nos dias atuais, a estratégia empregada por Gale, de traduzir todos os nomes do coreano para o inglês, não estaria de acordo com as elaborações teóricas vigentes. No projeto de tradução adotado nesta antologia, esse parece ter sido o maior desafio de todos. Rodrigues dá mais detalhes a respeito do problema, fornecendo informações sobre a prática de Gale:

Quando Gale fez sua tradução não havia ainda um sistema de romanização padrão (a primeira romanização a ganhar alguma tração foi desenvolvida em torno de 1937, o mesmo ano do falecimento de Gale), portanto ele optou por escrever as palavras da forma como ele as ouvia. O que, embora se aproxime um pouco das romanizações conhecidas hoje, infelizmente torna a pesquisa dos termos usados por ele muito difícil, pois raramente se encaixam com a forma que estas palavras iriam ser escritas hoje. Até mesmo nomes de lugares que não mudaram durante os anos são difíceis de encontrar como Gale os grafou. (RODRIGUES, 2021, p. 247)

Rodrigues, em seu breve posfácio, informa o leitor a respeito do método de pesquisa utilizado no processo de “destrução” dos termos, complementando o que já havia sido informado na apresentação da tradutora. O revisor destaca a pesquisa por nome de províncias coreanas, em busca das grafias praticadas atualmente. A solução para a tarefa árdua deu-se pela via de uma tradução ao coreano do livro de Gale:

A peça derradeira do enigma caiu quando, conversando com coreanos nativos, descobri uma tradução para o coreano moderno do livro de Gale. Tendo em mãos a grafia em *hangul* dos termos tornou a pesquisa destes muito mais frutífera, tornando possível a adição de diversas notas que, apenas com a versão em inglês, se perderiam para o tempo. (RODRIGUES, 2021, p. 247)

Embora sucinto, o texto de Rodrigues é bastante elucidador quanto ao trabalho de tradução desempenhado pela equipe responsável pela reescrita da antologia. Seu texto é, talvez, o mais “técnico” dos três incluídos nesta seção, se atendo apenas à sua atuação enquanto revisor do volume. Somente o seu texto e o de Haroldo de Campos fazem menção à tradução, no caso de Campos, elogiando e atestando a qualidade do trabalho de Yun Jung Im. Cada texto nesta seção é bem singular, e acaba desempenhando funções bem distintas nas respectivas antologias. O que os une, e eu já havia aludido a isso quando introduzi a questão, é justamente a produção de um prefácio (ou posfácio, ou texto de orelha) que demarque a posição do seu autor enquanto agente produtor da obra em questão, enquanto mais uma das faces responsáveis pela reescrita dessas obras no aparato paratextual. O caso de Rodrigues é ainda mais surpreendente, pois trata-se de um revisor, figura pouco comum a receber esse tipo de espaço. Parece-me que uma das principais intenções dos produtores de *Contos fantásticos coreanos* é chamar atenção para o projeto tradutório da obra, de forma a legitimá-lo, como se houvesse a necessidade de uma compensação por ser uma tradução indireta. Na verdade, o livro ser ou não uma tradução indireta não é uma questão de fácil resolução, ao meu ver. Considero os contos antologizados por James S. Gale como o texto de partida, enfatizando o fato de que eles só existem reunidos dessa forma nessa antologia que foi publicada em inglês. Os contos de Im Bang incluídos nela foram selecionados por Gale a partir da cópia de um manuscrito antigo, já os contos de Yi Ryuk são oriundos de uma edição japonesa publicada em 1911, e ele ainda adicionou narrativas de autoria anônima. A própria antologia foi publicada em 1913, época em que o uso do coreano escrito e falado era reprimido pela colonização japonesa, o uso do alfabeto coreano para a escrita só passou a se dar de fato a partir da década de 1970. A antologia de Gale é formada, portanto, de textos que certamente estavam escritos em ideogramas chineses e em escrita japonesa. Logo, entendo que, para ter acesso a uma versão desses textos escrita num idioma que não o inglês, os tradutores deveriam mobilizar mais de uma obra para consulta. O próprio revisor cita uma

tradução para o coreano da antologia de Gale. Se essa edição em questão fosse a usada para a tradução brasileira, ela seria considerada direta ou indireta? Parece-me que, em se tratando de textos clássicos de línguas minoritárias, como os que são comumente publicados pela editora responsável pela antologia, utilizar uma versão em inglês parece ser menos prestigioso, ou menos fidedigno a uma suposta autenticidade dos textos em coreano. Por isso a necessidade de chamar atenção para a tradução, de forma a valorizar a prática de “destradução”, em busca de uma recoreanização das histórias. A prática de tradução indireta, embora não seja bem vista no mercado editorial brasileiro, ainda é praticada quando os textos de partida são de línguas como o coreano ou o turco, por exemplo, e tal questão não é abordada pelas editoras responsáveis nos paratextos das obras ou nos materiais de divulgação. Por esse motivo, me parece relevante enfatizar que boa parte da instância prefacial de *Contos fantásticos coreanos* se dedique a chamar atenção para esse fenômeno.

Embora distintos, os textos desta subseção unem-se sob a particularidade de serem a representação discursiva de agentes que participaram ativamente da publicação dessas obras, por meio da edição ou da revisão, nesses casos. Os prefácios analisados na próxima seção, a última do capítulo de análise de dados, representam uma importante parcela da produção de discursos acerca da literatura coreana nas antologias publicadas no Brasil. Passo aos prefácios de autoridades.

4.3.3. Prefácios de autoridades

A última categoria de prefácios identificada nas antologias de literatura coreana é a de prefácios de autoridades. A princípio, esses textos também podem ser denominados prefácios de encomenda, tendo sido definidos por Carneiro (2014) nos seguintes termos:

são prefácios escritos por estudiosos do autor ou da obra e apresentam as linhas gerais do pensamento do autor ou a importância daquele livro no conjunto da obra do autor. São didáticos, elucidativos e, por vezes, bastante densos, apresentando suporte teórico e discussões acadêmicas. Podem ou não se referir à tradução e/ou ao tradutor, apesar de ser mais raro do que nos prefácios/posfácios dos editores, que procuram enaltecer as boas características da publicação, sendo uma boa tradução feita por tradutor qualificado uma delas. (CARNEIRO, 2014, p. 159)

A definição da autora é bem completa e está atrelada ao *corpus* de prefácios que ela analisa. Seguindo o seu direcionamento, identifiquei nos prefácios de

autoridades certa convergência com os de encomenda. No entanto, além de querer associar uma categoria de prefácio com um tipo de agente, para manter o paralelo com as outras categorias, e promover uma maior adequação ao estudo empreendido nesta dissertação, eu identifico certos comportamentos um tanto diferentes nos prefácios reunidos nesta subseção. A começar pelo fato de que os autores aqui não são especialistas na literatura coreana ou na obra dos autores prefaciados. Eles desempenham, na verdade, um papel muito específico de autoridades no polissistema literário brasileiro, dotadas de capital simbólico, ocupando posições de destaque nos sistemas literário e acadêmico. Outra diferença é que a grande maioria faz menção à tradução, conferindo certa legitimação ao trabalho dos tradutores das antologias.

Os onze prefácios listados no Quadro 5, de autorias diversas, representam uma gama de textos em que os seus autores produzem uma série de discursos sobre a literatura coreana a partir de sua posição de autoridade na cena literária nacional. Nos parágrafos que seguem, identifico esses discursos e as estratégias retóricas mais recorrentes utilizadas nos prefácios, a fim de ressaltar o modo como os agentes se utilizam desse lugar de enunciação para enquadrar a literatura coreana organizada em antologias.

Quadro 5 - Prefácios de autoridades

Antologia	Prefácio e Autor(a)
<i>Contos coreanos</i>	Texto de orelha, de Gerardo Mello Mourão
<i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia</i>	“Coréia: Um País que se chama Dança”, de Paulo Leminski
	Texto da quarta capa, de Haroldo de Campos
<i>Sijô: poesiacanto coreana clássica</i>	“A poesia do país chamado dança”, de Haroldo de Campos
	Texto de orelha, de Amálio Pinheiro
<i>Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng</i>	Texto de orelha, de Haroldo de Campos ⁹²
<i>Contos contemporâneos coreanos</i>	“Prefácio”, de Boris Schnaiderman
<i>Contos da tartaruga dourada</i>	Texto de orelha, de Nelson Ascher
<i>Chiclete</i>	“Alimento para a mente”, de Nelson Ascher
	Texto de orelha, de Moacir Amâncio
<i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas</i>	“Prefácio” de Melina Valente Inácio

Fonte: elaboração do autor, 2024.

⁹² A análise do prefácio em questão foi realizada na subseção 4.3.2 deste capítulo, mas é importante reforçar que em qualquer texto produzido por Haroldo de Campos, o seu lugar de autoridade no sistema literário brasileiro sempre estará demarcado.

Das oito antologias que apresentam prefácios de autoridades, seis são traduzidas por Yun Jung Im (uma delas em parceria com Alberto Marsicano). Os prefácios das outras duas são, cronologicamente, o primeiro e o último a serem publicados. Tratarei primeiro desses dois prefácios e depois passarei aos restantes, retomando a cronologia de publicação das respectivas antologias. O motivo pelo qual divido a análise dessa forma é porque identifico uma relação entre os prefácios das obras traduzidas por Im, traço que será evidenciado quando adentrá-los.

O texto de orelha de Gerardo Mello Mourão, presente em *Contos coreanos* (1985), é o mais antigo incluído no *corpus* de prefácios selecionados para análise nesta pesquisa. Mourão foi um poeta, ensaísta e tradutor brasileiro dos mais condecorados. Sua obra vasta lhe rendeu, dentre inúmeros prêmios, os troféus Jabuti e Mário de Andrade, além de uma indicação ao Nobel de Literatura em 1979. Seu texto é o primeiro discurso produzido sobre a literatura coreana a ser publicado junto de um volume dessa literatura. O autor tem a tarefa, com tão pouco espaço, de apresentar, pela primeira vez, o leitor brasileiro a uma literatura desconhecida, e inicia a tarefa da seguinte forma:

Os contos coreanos apresentados neste volume representam uma abertura da GRD e do RIO-ARTE para uma literatura até aqui desconhecida no Brasil. País profundamente marcado por uma história de guerras prolongada até nossos dias, quando a nação está separada em duas repúblicas, a Coréia tem sido, desde tempos imemoriais, a pátria de um dos mais refinados povos asiáticos, com uma extraordinária sensibilidade para as letras e para as artes. (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])

A primeira frase de Mourão menciona o ineditismo da literatura para o público leitor brasileiro. Em seguida, o autor faz referência ao dado que talvez seja de maior conhecimento geral, a questão da guerra e a divisão do território. No entanto, faz a ressalva de que o país tem uma tradição artística “com uma extraordinária sensibilidade para as letras”. O mote principal do texto de Mourão parece ser o de demonstrar que o país, que à época era predominantemente reconhecido por ser palco de conflitos bélicos, era também detentor de uma produção artística que antecedia a esse contexto trágico. A tradição literária coreana data de muito antes, afirma o autor: “Desde o século VII, quando os coreanos adotaram os caracteres chineses, introduzidos no país, em alguns círculos, já 200 anos antes de Cristo, floresceu, entre as classes aristocráticas, uma literatura altamente sofisticada” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro]).

Para informar o seu “conhecimento da causa”, Mourão insere no texto uma anedota que ao mesmo tempo reforça a beleza e o valor da cultura em questão, e remete novamente a essa tradição artística que antecede o período de guerras:

Viajei as duas Coréas de Norte a Sul. Algumas das mais belas paisagens do mundo compõem suas províncias. Mas a mais bela das províncias coreanas é, sem dúvida, o contexto de artes e de letras que floresce na Coréia do Sul, onde a dança, a pintura, a poesia e a ficção crescem sempre novas, como as flores amarelas e cor-de-rosa de seus campos, brotadas da raiz milenar. Lembro-me de haver perguntado um dia ao Diretor da Escola de Dança de Seul há quantos anos funcionavam seus cursos: “há 1.600 anos” – foi a resposta. (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])

A beleza natural e a escola de dança que funciona há 1.600 anos pintam uma imagem de uma cultura milenar, tradicional, uma imagem que difere completamente do imaginário do século XX que associa a sociedade coreana a toda a conjuntura que levou à partilha do território. Ao criar essa imagem, Mourão está convidando o leitor a conhecer essa cultura, ou, mais especificamente, a literatura produzida nessa cultura. O texto finaliza reforçando a ideia de que o que deve ser valorizado é esse laço entre os contos incluídos na antologia e a cultura milenar coreana, e não a política da época:

Assim são estes contos: estupendamente modernos em sua tessitura, eles guardam a pungente beleza dos milênios dessa Coréia do Sul, que as pessoas geralmente conhecem apenas como um formidável empório industrial e comercial da Ásia – um novo Japão – mas que é também um país cujo povo cultiva todas as belezas do espírito. (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])

As últimas linhas do texto fazem menção à tradução: “Estes contos, recolhidos e traduzidos por um brasileiro, Luís Palmary, que vive desde muitos anos em Seul, são simplesmente fascinantes” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro]). Essa é uma tendência que será observada nos próximos prefácios. Embora nesse caso o prefaciador não faça comentários acerca da tradução, é bom destacar que ele reconhece a prática, citando o tradutor. É importante não perder isso de vista, pois essa é uma das marcas dessa categoria de prefácios.

Ainda que seja o primeiro dos prefácios, nele já existem indícios de algumas estratégias adotadas, dadas as limitações que um texto de orelha impõe. Não há espaço para comentar a literatura, fazer referência a textos específicos, mas sim fazer uma apreciação geral da literatura e da cultura coreana. O texto de Mourão se destaca justamente por falar mais sobre a cultura do que sobre a literatura

propriamente dita, de forma a querer legitimá-la, a justificar para o leitor brasileiro a organização da antologia. A quarta capa de *Contos coreanos* inclui a propaganda de outro livro da editora, de autoria de Gerardo Mello Mourão. Além da capa, há também uma citação de Carlos Drummond de Andrade, comentando o livro. Mourão ocupa a orelha do livro, versando sobre a literatura do volume em questão, e há outro elemento paratextual que informa a respeito de seu posicionamento no sistema literário. Trata-se de uma autoridade, um literato, e isso está explícito no volume. A seguir, abordo como se apresentam outros agentes de reescrita em seus prefácios.

De 1985 passo a 2021, com o prefácio de Melina Valente Inácio a *Contos fantásticos coreanos: feitiçeras, fantasmas & outras criaturas mágicas*. A autora inicia o texto contando sobre a sua relação pessoal com a literatura coreana, voltando a narrativa para um tempo em que tinha dificuldade em encontrar exemplares dessa literatura na cidade em que morava:

Lembro que quando comecei a me interessar mais pela cultura asiática, e mais diretamente pela cultura coreana em si, peregrinei pelas livrarias da cidade em que morava (as maiores, as menores, e até mesmo os sebos) em busca de livros que pudessem auxiliar a me aproximar do que eu almejava saber mais, aprender mais. (INÁCIO, 2021, p. 6)

A experiência pode não estar tão distante do leitor atual. Mesmo que a literatura coreana esteja ganhando tração, ainda é muito pouco publicada e divulgada. Inácio faz uma relação entre a pouca disponibilidade dessa literatura e o livro em questão:

Tudo que poderia conseguir, ou estaria em inglês – fora da cidade, ou precisaria ser importado por um alto preço. Anos depois, depois de ter conseguido realizar um intercâmbio para a Coreia, e ter podido aprender, entender e me apaixonar um tanto mais por esse país e sua cultura tão divergente da nossa, deparo-me com esse exemplar literário que divido com você, leitor. (INÁCIO, 2021, p. 6)

A autora cita sua ida à Coreia, seu contato “em primeira mão com a cultura” e, desse lugar de alguém que pôde aprender, entender e se apaixonar pela cultura coreana, ela afirma que “[d]as muitas formas de se viajar à Coreia, ‘*Contos Fantásticos Coreanos*’ oferece uma das mais mágicas de todas: a leitura de contos” (INÁCIO, 2021, p. 6). Ou seja, a antologia representa essa possibilidade de ter um contato maior com a cultura e a história coreanas para aqueles que desejam tal contato. Se, na antologia de 1985, Gerardo Mello Mourão tentava convencer o leitor

brasileiro de que a cultura coreana tinha valor e a sua literatura merecia ser lida, em 2021, Melina Valente Inácio direciona o seu texto ao leitor que quer consumir mais dessa cultura e tem nessa antologia uma possível fonte de conhecimento. Já mencionei previamente que os livros editados pela LaboraLivros são, em sua maioria, voltados para a literatura do Leste Asiático, em especial a japonesa, então me parece que a produção desse prefácio também leva isso em consideração. Se acrescentar o fato de que a antologia foi publicada por meio de financiamento coletivo, não seria injusto afirmar que a produção dos seus paratextos seja direcionada a esse público que, em parte, já está garantido.

Inácio também faz menção à tradução, ressaltando o potencial que o livro tem como fonte de conhecimento da cultura clássica coreana, elogiando o trabalho de pesquisa e notação também discutido nos outros prefácios da obra:

Através das linhas escritas por *Im Bang* e *Yi Ryuk* e traduzidas primeiramente em inglês por *J. S. Gale* e agora em português por *Ana Ramuski*, *Felipe Medeiros* e *Lua Cyríaco*, o leitor não só viajará pelo mundo fantástico e assombrado das mais variadas lendas coreanas – desde sacerdotes iluminados a gatos selvagens –, mas também viajará pela cultura tradicional e pela história de homens ilustres e acontecimentos marcantes desse país tão distante, inseridos ao final dos contos em notas e esclarecimentos históricos. (INÁCIO, 2021, p. 7, grifo da autora)

Ao final de seu texto, novamente há menção à cultura e a uma sensação de saciedade momentânea: “Ao final da leitura, o que restará certamente será a inquietação de quando queremos mais e uma saudade de uma cultura desconhecida que desperta a curiosidade e a vontade de ser desvendada” (INÁCIO, 2021, p. 7). Melina Valente Inácio é descrita como “Professora de japonês e coreano formada pela Universidade Federal do Paraná e Hanguk University, [e] precursora do curso de coreano do Celin/UFPR”, ou seja, uma autoridade nas culturas japonesa e coreana, professora da língua coreana no Brasil. Identifico que a autora, como acadêmica, utiliza essa autoridade para atestar o valor da antologia como fonte de conhecimento da cultura coreana. O texto direciona-se a um público que sabe o que procura, não precisa ser convencido disso, mas sim ser assegurado de que vai encontrar o que deseja nessa antologia.

Mais do que produzir uma imagem ou discurso sobre a literatura coreana em si, o prefácio de Inácio é um retrato da atual ascensão da cultura coreana, demarcando uma atitude oposta à do prefácio analisado anteriormente. Tal ascensão é muito recente, e isso não está necessariamente presente nos outros livros

observados nesta pesquisa, mesmo nos publicados mais recentemente. No entanto, o exame dos prefácios me permite identificar a evolução dos discursos ao longo do tempo. Nesse primeiro momento da análise, ao confrontar textos com mais de trinta anos de diferença em tempo de publicação, talvez isso fique mais evidente, mas nos próximos prefácios, como seguirei a ordem cronológica de seu “aparecimento”, essa percepção não será tão acentuada.

Com efeito, os prefácios de autoridades presentes nas antologias organizadas e traduzidas por Yun Jung Im constituem uma rede de paratextos, que, ao passar do tempo, vão sendo retomados e utilizados como estratégia retórica para caracterizar a literatura coreana. Isso já pode ser observado na primeira delas. *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia* (1993) apresenta prefácio de Paulo Leminski e texto na quarta capa de Haroldo de Campos. Embora dispense apresentações, é bom reforçar que Paulo Leminski foi um importante poeta, prosador, tradutor, ensaísta e crítico literário brasileiro. Sua partida precoce (aos 44 anos, em 1989, o que faz com que a publicação de seu prefácio seja póstuma) não o impediu de deixar uma marca indelével na história da literatura brasileira. O texto de Leminski, intitulado “Coreia: Um País que se chama Dança” é um marco dentro desse universo das antologias de literatura coreana e será retomado algumas vezes, como será visto mais à frente. O poeta inicia:

E a devoração brasileira da poesia do planeta, via tradução, prossegue. Agora um ramo de flores, iluminado, vindo do “País da Serenidade Matutina”, pelas mãos doces de Yun Jung Im, estudiosa coreano-brasileira, atualmente em Seul, de onde manda uma carta, através do irmão, me convidando para participar desta bonita festa de poemas doloridos e ternos, densos e melancólicos. (LEMINSKI, 1993, p. 13)

O prefácio, escrito originalmente em 1988, menciona, de pronto, o convite feito pela tradutora e já oferece alguns adjetivos à poesia antologizada. A melancolia dos poemas parece se destacar para o autor, que menciona em mais um momento do texto: “Na poesia coreana deste século, objeto deste livro, me chama atenção a finura de percepção, a delicadeza de certos registros e uma espécie de doce melancolia que impregna tudo” (LEMINSKI, 1993, p. 14). Além de destacar a tristeza que parece predominar na poesia moderna coreana, Leminski singulariza o trabalho de um poeta em específico: “E, sobretudo, a presença de um grande poeta, a revelação do livro para mim, desde já o meu poeta coreano moderno, o boêmio e surrealista Yi Sang, com poemas experimentais surpreendentes”

(LEMINSKI, 1993, p. 14). O aval de Leminski foi retomado na produção da antologia dedicada a Yi Sâng, publicada em 1999, como demonstrei quando analisei um dos prefácios de Yun Jung Im.

O prefácio de Leminski se destaca por dois motivos. O primeiro deles é a utilização da estratégia da analogia. Ao criar um nexos entre as referências do leitor brasileiro e a poesia coreana, ele recorre a dois “horizontes” diferentes, um mais próximo à cultura coreana e outro mais próximo a ele. O primeiro é a relação entre a Coreia e outros países do Leste Asiático:

Esta antologia [...] marca a chegada da poesia coreana entre nós, ampliando, no ano das Olimpíadas de Seul (encontro helênico-coreano), nosso conhecimento das artes do Extremo Oriente.

Da China, já conhecíamos várias coisas, através das transcrições do original, por obra e graça de Haroldo de Campos ou através das traduções de Ezra Pound, entre outros.

A poesia japonesa, através dos haikais, já é presença na poesia brasileira desde o Modernismo. (LEMINSKI, 1993, p. 13)

Esse primeiro movimento de associar a poesia coreana às literaturas chinesa e japonesa que, segundo ele, já são de conhecimento do leitor brasileiro, é uma forma de demonstrar que a literatura incluída na antologia mantém relações com essas que já são de conhecimento do público. E, como literatura valorizada, pois está associada a nomes como Ezra Pound e Haroldo de Campos, e a movimentos culturais nacionais como o Modernismo, o autor produz uma noção de semelhança para o leitor do prefácio ao fazer tal paralelo. Ao tentar legitimar ainda mais essa cultura, ou torná-la inteligível ao público leitor brasileiro, Leminski faz menção às semelhanças entre a história do povo coreano e a do povo polonês, remetendo às suas origens:

[...] como a Polônia e o povo polonês, a Coréia e o povo coreano sobreviveram e hoje estão presentes aqui no Brasil em contingentes imigratórios significativos, entrando a fazer parte, a partir de agora, deste carnaval de raças que, um dia, vai ser o povo brasileiro. (LEMINSKI, 1993, p. 14)

Mas talvez a maior marca que o prefácio de Leminski deixa é a forma como ele termina o texto. Embora exerça o papel de crítico ou comentador nesse prefácio, incumbido de ambientar o leitor brasileiro à literatura coreana, Leminski, no fim das contas, é um poeta, e com um simples jogo de etimologias finaliza o prefácio pintando uma imagem da poesia coreana que ficará gravada no tempo:

“Coreó”, o nome antigo da Coreia, significa “Alta Beleza”.

Pelo Aurélio, significa “Dança”. Feliz coincidência.

E nessa dança, estamos desde já. (LEMINSKI, 1993, p. 14)

Haroldo de Campos encerra o seu breve texto na quarta capa de *O pássaro que comeu o sol* citando a façanha de Leminski:

Um país cuja escrita nos encanta o olho e cuja língua nos embala o ouvido, e em cujo nome, derivando-o com liberdade poética do grego *choréia*, o fileleno filoriental Paulo Leminski leu talismanicamente **dança**.” (CAMPOS, 1993, [quarta capa do livro], grifo do autor)

O texto é curto, mas muito eficaz na tarefa de qualificar a poesia coreana e somar aos demais paratextos como um discurso que enquadra essa literatura:

Ao mesmo tempo lírica e severa, sóbria e melancólica, é capaz de singularidades tardo-românticas e de eflúvios simbolistas, mas também de ousadias hipermodernas, que vão até aos transgressivos e irônicos experimentalismos de vanguarda. Poesia da contemplação da natureza, poesia dos conflitos amorosos, poesia da guerra, poesia da paz [...]. (CAMPOS, 1993, [quarta capa do livro])

Poeta, tradutor e acadêmico extremamente reconhecido no Brasil, vencedor do Prêmio Jabuti em múltiplas ocasiões, Campos volta a maior parte dos seus comentários à literatura e ao reconhecimento do seu valor pelo que faz enquanto literatura, por meio da temática e da forma. A menção à tradutora como responsável pela organização do volume também está associada ao valor da poesia:

Esta antologia de poetas coreanos contemporâneos, organizada e traduzida, com amor e competência, por **Yun Jung Im**, vem revelar ao leitor brasileiro a fascinante e personalizada contribuição de uma literatura poética singular. (CAMPOS, 1993, [quarta capa do livro])

Tanto Leminski quanto Campos são elogiosos à tradução de Im; o primeiro fala das “mãos doces” da tradutora, o outro diz que a antologia foi traduzida com “amor e competência”, palavras que não versam sobre a qualidade técnica da tradução, mas que despendem um tratamento afetuoso e muito positivo à prática, que, lembrando, nem sempre é reconhecida. Os prefácios de autoridade até o momento parecem servir como legitimadores dos projetos editoriais e tradutórios empreendidos nas antologias de literatura coreana. São consistentes nos elogios à cultura, à literatura e à tradução. Essa é uma tradição que se mantém nos demais prefácios, como será pontuado a seguir.

Haroldo de Campos assina a apresentação de *Sijô: poesiacanto coreana clássica* (1994). Intitulado “A poesia do país chamado dança”, o prefácio inicia fazendo referência à antologia de 1993. Primeiro com a menção à contribuição de Leminski, que já está explícita no título do prefácio de Campos: “A poesia coreana – a poesia de um ‘país que se chama dança’, na expressão do fileleno Paulo Leminski, em cuja imaginação acústica ressoava a forma grega *Khoréia* –, essa poesia vem tendo entre nós uma surpreendente e bem-vinda floração” (CAMPOS, 1994, p. 7). Segundo, com um parágrafo dedicado ao trabalho de Yun Jung Im com a antologia anterior:

Graças à iniciativa pioneira da jovem Yun Jung Im, uma sensibilíssima coreano-brasileira, graduada em Química na USP e mestra em literatura na Universidade Yonsei, de Seul, tivemos, no ano passado, o lançamento de uma representativa e reveladora antologia da poesia coreana moderna (*O Pássaro que comeu o Sol*, São Paulo, Arte Pau-Brasil, Coleção *ptyx*). Belamente editado, bilíngüe, o livro é um feliz exemplo da alquímica operação poético-translatícia que vem sendo desenvolvida por essa empenhada tradutora, dotada e perceptiva, que se faz assim mediadora de uma cultura distante da nossa, mas por isso mesmo – e pela presença entre nós de uma operosa colônia coreana –, cheia de fascínio e capaz de nos enriquecer literariamente. (CAMPOS, 1994, p. 7)

Campos não poupa elogios ao trabalho de Im, descrita como uma tradutora empenhada, dotada e perceptiva e, sobretudo mediadora da cultura coreana no Brasil. Um dos eixos principais do texto de Campos é justamente a tradução. Ele inicia apresentando um trabalho prévio de Im e segue comentando o seu trabalho, em parceria com Alberto Marsicano, no volume em questão:

Yun e Marsicano divisaram, para a transposição rítmico-prosódica da estrutura do *Sijô* [...] uma disposição visual que se apóia no “eixo médio” (para usar um conceito de Arno Holz, 1863-1929, inovador da lírica alemã, poeta preocupado em registrar o aspecto oral, a respiração rítmica de suas composições). Yun e Marsicano chegaram a essa solução naturalmente, sem passar pelos trâmites teórico-práticos do criador da *Mittelachsenpoesie*, uma vez que, como ele, estavam precipuamente empenhados na fixação acústico-visual de um esquema prosódico de base oral. (CAMPOS, 1994, p. 8)

Aqui, os comentários vão além de elogios à tradução, Campos apresenta o projeto tradutório adotado e é mais técnico, inclusive comparando a tradução para o português com uma feita para o inglês. Ele explicita, de fato, as estratégias de Im e Marsicano:

Mencionei esse problema e a forma como foi resolvido, para salientar o critério que guiou os tradutores, no esforço de reconfigurar uma forma

inusitada, procedente de um idioma poético remoto, reservando-lhe, graças a um procedimento compensatório, a singularidade, o “estranhamento” criativo no idioma de chegada, o português do Brasil. Além desse diagrama de leitura, os tradutores tomaram por preceito manter o despojamento, a diretividade, a singeleza icônica do original, com uma dicção ao mesmo tempo concisa e dúctil em nossa língua. (CAMPOS, 1994, p. 8)

O prefácio inicia e termina mencionando a tradução, considerada o grande trunfo desta edição:

Poderia alongar-me, tecer outras considerações, pois, na expressão abalizada de Kevin O’Rourke, “ler o *Sijô* é viver e respirar a história e a cultura da Coreia”. Mas detenho-me neste preâmbulo. Ao som imaginário dos dois alaúdes coreanos *gô-mun-gô* e *bip’a*, tocados em harmonia, estamos todos convidados a ingressar agora no mundo do *Sijô*, guiados pela dupla dedicação dos tradutores, Yun Jung Im e Alberto Marsicano. (CAMPOS, 1994, p. 11)

Mas antes, ao caracterizar a poesia traduzida, fazendo, também, uma mediação com o leitor brasileiro, Campos recorre à analogia. Primeiro, quando relaciona o *sijô* às trovas galego-portuguesas: “‘Poesiacanto’ – como o foi a poesia provençal e a dos nossos trovadores galaico-portugueses” (CAMPOS, 1994, p. 7). Segundo, quando cita algumas referências clássicas para mediar a inteligibilidade da importância da forma poética coreana:

Essas canções lírico-meditativas, reflexivo-imagéticas, provindas de um Oriente extremo e remoto, nos evocam, por vezes, a fluidez pré-socrática do *pántha rhei* (“tudo riocorrente”) heraclítico (“jamais haverá o rio de ontem”, Hwang Jin-i), bem como os versículos melancólicos do Qohélet (o Velho Sabedor) hebraico, ciente do caráter ilusório e transeunte das coisas (*havel havalim*, “névoa-de-nadas”), mas epicureamente, aberto aos “dons da mão de Elohim”, aos prazeres do comer e do beber e do amor serenamente desfrutado com a mulher amada. (CAMPOS, 1994, p. 10-11)

O aspecto musical é o mais marcante sobre o *sijô*. É ressaltado quando o autor explicita as estratégias tradutórias, e é o elo entre a poesia coreana e as referências que Campos elenca. O canto do *sijô*, de autoria de figuras que povoavam a vida política coreana, parece ser a trilha sonora de um país que se chama dança:

Poesia de poetas-cantores, que amavam o retiro contemplativo e meditativo, mas que, nem por isso, deixavam, em muitos casos, de se envolver nas turbulências políticas e guerreiras da vida da corte. Poesia cujos aficionados e praticantes por excelência eram letrados que perseguiram o ideal do “gentil-homem confuciano tradicional, que não se distinguia por uma crença aprofundada na vida após a morte” (O’Rourke). (CAMPOS, 1994, p. 10)

O prefácio de Campos, que dessa vez tem considerável espaço para construir sua argumentação, acaba se atendo muito às questões tradutórias e poéticas da literatura antologizada, áreas em que é especialista. Quando precisa fazer comentários acerca da cultura coreana ele chama outras referências, como é o caso de Kevin O'Rourke. O prefaciador discursa sobre aquilo em que é autoridade e, junto da introdução de Yun Jung Im e Kyong-ja Ahn, produz um conjunto de textos que informa o leitor sobre o que é o *sijô*, a sua importância para a cultura coreana e, mais ainda, como foi feita a tradução para o português, quais critérios foram valorizados por seus tradutores. A instância prefacial de *Sijô* é muito direcionada ao esclarecimento da atividade tradutória, como também ilustra o texto de orelha de Amálio Pinheiro:

Ao traduzir um gênero poético tão afastado no tempo e no espaço, como essa “Poesiacanto Coreana Clássica”, o maior risco que corre qualquer tradutor está na tentação de, conferindo à função poética poderes de função mágico-religiosa, perseguir as pretensas marcas da verdade e identidade do chamado “original”. Impossível tarefa [...]. (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])

Pinheiro se junta a Campos como comentador externo, legitimador da tradução a quatro mãos feita por Im e Marsicano. Em seu texto, ele retoma algumas passagens dos prefácios à obra, de forma a tecer um comentário mais direcionado a respeito da tradução:

Acentuando o trajeto sincrônico-espacial dos *Sijôs*, Yun Jung Im e Alberto Marsicano, corajosamente (valendo-se também do fato de serem “extremamente elásticos na forma, justamente por seu caráter oral, musical, predominante sobre o visual”), quase invertendo os esquemas da língua de partida “optaram pela tradução visual da forma acústica”, sem evidentemente descuidar das transposições sonoro-semânticas. (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])

Amálio Pinheiro é poeta, tradutor e professor da PUC-SP, onde, na época, orientou a tese de doutorado de Yun Jung Im no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Im produziu uma tese sobre a tradução de poesia coreana utilizando um conceito seu. O conceito não é mencionado aqui, mas Pinheiro, com seu vocabulário especializado, demarca a sua posição de autoridade no que diz respeito à tradução de poesia:

Dessa mudança operativa, que uma outra relação entre linguagem/contexto exigia, resultou sobrecarregarem-se metalingüisticamente, na língua de chegada, as peculiaridades do gênero: as técnicas da brevidade e do contraste, por exemplo, passam a ser lidas também conforme a contração, expansão e subdivisão visual

dos versos e estrofes, que remapeiam a respiração musical e semântica das frases. (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])

O sucesso da empreitada é declarado ao fim do texto, tendo a assimilação da poesia “estrangeira” na língua da cultura de chegada, via tradução, o seu maior triunfo:

Por tais motivos se pode dizer que nem os nomes próprios de lugares e pessoas, com sua estranheza vocal distante, podem impedir que as traduções de Yun e Marsicano tenham incluído os Sijôs numa tradição já nossa, onde as oposições entre eu e o outro, ou o dentro e o fora, se dissolvem. (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])

A poesia clássica de uma cultura distante ganha forma em português com uma antologia que tem o seu projeto tradutório explicitado em todos os seus prefácios. Haroldo de Campos e Amálio Pinheiro, as autoridades, são imperativos em seu discurso a respeito do valor poético da literatura e, mais ainda, da tradução dos *sijôs*. Seus textos se complementam e, dadas as especificidades de gênero e espaço, conservam o objetivo em comum de legitimar a tradução. O mesmo comportamento foi observado no texto de orelha de Campos presente em *Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng*, analisado na subseção anterior. Não irei retomá-lo, mas é bom situá-lo na cronologia da publicação dos prefácios reunidos aqui, especificamente em 1999, encerrando o ciclo de publicações da década de 1990.

Dez anos depois, Boris Schnaiderman, autor do prefácio de *Contos contemporâneos coreanos* (2009), assume atitude semelhante ao comentar os contos reunidos nesta antologia. Schnaiderman é mais uma figura ilustre do sistema literário brasileiro, tendo atuado como tradutor, escritor e ensaísta até a sua morte em 2016. O ucraniano naturalizado brasileiro foi um dos pioneiros na tradução de literatura russa no Brasil, tendo recebido, em 2003, o primeiro Prêmio de Tradução da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Seu lugar de autoridade é tamanho que a antologia em questão apresenta uma biografia sua na orelha do livro, ocorrência peculiar, visto que se trata do prefaciador da obra.

Schnaiderman inicia o texto contemplando acerca da existência de cada vez mais traduções de literatura de línguas e culturas periféricas no Brasil, traçando uma relação entre as comunidades de imigrantes presentes no país e essas literaturas, que seriam representativas delas. A literatura coreana, segundo Schnaiderman, junta-se à japonesa, polonesa, árabe, russa etc., que chegam em tradução via estrangeiros radicados no Brasil: “Felizmente, a [literatura] da Coreia tem sido

divulgada graças ao trabalho acurado de Yun Jung Im, que traduziu para nossa língua textos impressionantes. Deste modo, é todo um universo cultural que se abre à nossa fruição” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8).

Antes de tecer seu comentário a respeito das histórias incluídas nessa coletânea, Schnaiderman faz um passeio pelas obras de literatura editadas até então no Brasil, todas pelas mãos de Yun Jung Im. A começar por *Sijô*: “Assim, o livro *Sijô, poesiacanto coreana clássica*, com traduções em colaboração com Alberto Marsicano e uma introdução muito informativa em co-autoria com Ahn Kyong-ja, foi uma autêntica revelação” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8). Além de citar a antologia de 1994, o prefaciador retoma o comentário de Haroldo de Campos em seu prefácio àquela obra:

Numa apresentação deste livro, “A poesia do país chamado dança”, Haroldo de Campos mostra, com exemplos incisivos, como a tradução brasileira tem uma leveza e graça que faltaram em outras traduções ocidentais, embora algumas se caracterizem por acurada preocupação filológica. Tem-se assim mais uma vez, bem caracterizada, a diferença entre a fidelidade poética e a filológica. A par desta, que não pode ser desprezada, deve haver utilização ampla da criatividade poética, e este foi o caso das traduções de que estamos tratando. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8)

Ao trazer sua interpretação do comentário geral de Campos a respeito de outra tradução de Im, Schnaiderman cria um laço entre as duas traduções. Faz um elogio ao projeto empreendido em *Sijô* ao mesmo tempo que amplia o escopo desse comentário para direcioná-lo a outras traduções de Im, incluindo a antologia organizada e traduzida por ela em 1993:

Outro livro organizado por Yun Jung Im, *O pássaro que comeu o sol – Poesia moderna da Coréia*, contou com um prefácio de Paulo Leminski, que se impressionou com a “finura de percepção, a delicadeza de certos registros”, mas sobretudo, com a presença de um grande poeta, “o boêmio e surrealista Yi Sâng”. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8-9)

Novamente, não só a antologia é mencionada como outro prefácio é referenciado, desta vez o de Paulo Leminski. E assim como Yun Jung Im fez em um dos seus prefácios a *Olho-de-corvo*, Schnaiderman também destaca o elogio que Leminski faz a Yi Sâng. Essa distinção feita pelo poeta brasileiro é lida como uma das justificativas para a publicação da antologia de 1999, como reforça o autor:

[...] este encantamento sentido por nosso poeta fazia eco a uma preocupação da tradutora, que tratou de divulgar a obra de seu compatriota. Daí resultou um livro fascinante: *Olho de corvo e outras*

obras de Yi Sang, com supervisão poética de Haroldo de Campos.
(SCHNAIDERMAN, 2009, p. 9)

As antologias da década de 1990 funcionam como predecessoras do projeto de 2009. Foram organizadas pela mesma tradutora, comentadas por prefaciadores que estão constantemente se referenciando, e Schnaiderman não é diferente. Basta lembrar que ele é um dos tradutores responsáveis por outros livros publicados na colecao *Signos* da editora Perspectiva, a mesma que publicou a coletânea de Yi Sang, sob direçao de Haroldo de Campos. E ainda sobre Yi Sang, Schnaiderman comenta um pouco de suas impressões sobre o poeta, recorrendo à estratégia da analogia: “Aliás, pensando nisso, vem logo a lembrança do livro do inglês Thomas de Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, de 1821, apesar da distância em termos de tempo e espaço entre eles, e embora, neste caso, não se trate propriamente de influência” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 9). No âmbito da analogia, Schnaiderman retoma o paralelo feito por Leminski entre o povo coreano e o povo polonês, mas oferecendo uma reflexão mais aprofundada a respeito dessa comparaao:

Em seu prefácio já citado a *O pássaro que comeu o sol*, Paulo Leminski aponta para a analogia entre Polonia, partilhada entre Rússia, Prússia e Áustria, e a Coreia dividida em dois países pelo Paralelo 38, após a Segunda Guerra Mundial. A comparaao realmente se impõe, mas, a meu ver, é preciso apontar também para uma diferença essencial. Enquanto a brutal repressão do Império Russo às rebeliões polonesas suscitou indignaao mundo afora [...], o mundo dito civilizado assistiu à divisão da Coreia – e com esta, a separaoes violentas em muitas famílias, como se aqueles acontecimentos ocorressem em Marte ou Venus. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 10)

A comparaao de Leminski, e o contexto histórico coreano exposto por Yun Jung Im em sua introduçao a *Contos contemporâneos coreanos*, parece ser o ponto que Boris Schnaiderman decide explorar em sua análise dos contos reunidos na antologia. A literatura de participaao⁹³ vem para expor o horror vivido por aqueles que foram ignorados pelo resto do mundo: “Parece que o mundo ficou de ouvidos moucos e coracao anestesiado e so a literatura está aí para nos trazer a vivência das grandes tragédias vividas por nossos co-habitantes asiáticos no planeta Terra” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 10-11).

⁹³ Essa é a forma como a tradutora Yun Jung Im se refere ao tipo de literatura que integra a maioria dos contos da antologia, descrita em sua introduçao a *Contos contemporâneos coreanos*. Discuto essa noao e o que ela significa na subsecao 4.3.1.2.4 desta dissertaao.

Em seu prefácio, um dos poucos que se dispõe a comentar as obras antologizadas de maneira mais aprofundada, Schnaiderman demonstra um fascínio e um entusiasmo pela literatura coreana: “Como são variados os procedimentos literários nos contos agora apresentados! Mas, ao mesmo tempo, todos eles revelam uma volúpia de narrar, nenhum se detém na revelação de um estado de ânimo pura e simplesmente” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 11).

Dos dez contos presentes na antologia, o autor faz algum tipo de comentário sobre sete deles, de certa forma desenhando um panorama das histórias para o leitor. O mote de Schnaiderman parece ser o de caracterizar a narrativa coreana como passível de receber leituras inteligíveis ao “Ocidente”, ora associando os contos a autores num horizonte de referências mais próximo a ele, ora aproximando as histórias narradas pelos autores coreanos à experiência dos leitores brasileiros. No caso de Kim Chae-Won, o autor faz uma relação entre a escrita da autora e o escritor ucraniano Nikolai Gogol:

Alguns provocam verdadeira surpresa. É o caso do primeiro, “A ilusão de primavera”, de Kim Chae-Won, que se inicia com uma narrativa simples [...], mas logo desanda [...]. Há toques gogolianos nessa capacidade de mostrar o que existe de fantástico no cotidiano aparentemente corriqueiro e, ao mesmo tempo, uma percepção profunda de como a ciência e a técnica modernas permeiam toda a nossa vida. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 11-12)

Já seu comentário sobre um dos contos de Park Wan Suh volta-se para a universalidade da experiência humana:

Não menos surpreendente é o conto que encerra esta coletânea, “Três dias daquele outono”, de Park Wan Suh. História de uma ginecologista que instala sua clínica num bairro pobre, há nela uma sucessão de episódios pouco edificantes, que nos fazem pensar em como o mundo é pequeno, visto pelo viés da miséria humana. [...] Aquilo foi em Seul, mas dá a impressão de ter acontecido muito mais perto. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 12)

Outro comentário que ressalta as possíveis identificações que podem ocorrer entre os leitores brasileiros e as narrativas coreanas trata de um dos três contos de Hwang Sun-Won incluídos na antologia:

“Fragmento quente”, de Hwang Sun-Won, tem como tema as manifestações de estudantes em Seul, em defesa de um Estado de direito, quando muitos perderam a vida e houve situações bem semelhantes às ocorridas no Brasil. Certos episódios ali narrados parecem ter acontecido no Rio de Janeiro ou em São Paulo na década de 1970. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 12-13)

O autor enfatiza: “Será mesmo que tudo isso aconteceu na Coreia distante e não sob os nossos olhos?” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 13). Diminuir o abismo cultural entre o Brasil e a Coreia parece ser um dos objetivos deste prefácio, ou então demonstrar que a literatura é a ferramenta possível para remediá-lo. O procedimento de Schnaiderman fica evidente. Primeiro ele legitima o projeto tradutório, citando nominalmente a tradutora, referenciando suas traduções prévias, convocando outras autoridades para somar ao seu discurso, e depois adentra as histórias, tecendo comentários direcionados a ressaltar uma possível identificação do leitor com os contos, apelando para a experiência humana compartilhada, em vez de seguir por um caminho que ressalta as diferenças ou peculiaridades do povo coreano. Boris Schnaiderman finaliza seu texto demonstrando um desejo pela produção de mais traduções advindas do coreano, sem perder de vista as obras já traduzidas:

Depois disso, dá vontade de pedir: dêem-nos mais literatura coreana em português! Que venham romances, ensaios, estudos universitários, mais poesias, mais contos! Mas, enquanto esperamos, vamos ler e reler o que já está traduzido. (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 13)

O texto de orelha assinado por Nelson Ascher – prolixo poeta, tradutor, editor e crítico literário brasileiro em atuação desde a década de 1980 – em *Contos da tartaruga dourada* (2017), ainda que breve, emprega o mesmo conjunto de estratégias observado nos demais prefácios discutidos até aqui. O elogio e a tentativa de mediação entre o leitor e o texto prefaciado estão presentes já no primeiro parágrafo:

Quando lemos um livro escrito num lugar remoto e numa época distante, esperamos depararmo-nos com algo muito estranho, mas que ao mesmo tempo nos confirme o essencial de uma humanidade comum. É precisamente isso que encontramos nestes *Contos da Tartaruga Dourada*, considerada a primeira obra coreana de prosa ficcional, cujo autor, Kim Si-seup (1435-1493), poeta e pensador, tornou-se conhecido como o “gênio desafortunado”. (ASCHER, 2017, [orelha do livro])

A menção (e o elogio) à tradução e a citação de uma referência ocidental (dessa vez não como analogia, mas mais como legitimação de um argumento) também marcam presença:

Nos contos fantásticos desta coletânea elegantemente traduzida do original por Yun Jung Im – que já apresentou ao público brasileiro obras importantes da literatura coreana –, prosa e poesia se misturam, assim como o mundo real e aquele que poderíamos chamar de mágico e, sobretudo, os vivos com os espíritos dos mortos. Para quem encara o

fantástico desconfiadamente, é bom lembrar que Jorge Luis Borges o considerava a própria forma natural da ficção, diante da qual o realismo seria logo visto como uma estranha exceção. (ASCHER, 2017, [orelha do livro])

A caracterização da antologia de uma literatura traduzida como uma adição à literatura brasileira, procedimento reproduzido em todos os prefácios de autoridades observados até o momento, também é mantido por Ascher:

O repertório de obras em nossa língua se enriquece com essas histórias encantadoras, que, franqueando-nos um vislumbre de uma civilização complexa e refinada, acrescentam mais um ladrilho – um ladrilho sutil e delicado – a este mosaico em perpétuo crescimento e (re)composição, a literatura (realmente) universal. (ASCHER, 2017, [orelha do livro])

A instância prefacial de *Contos da tartaruga dourada* é inteiramente ocupada pela tradutora Yun Jung Im, como foi pontuado na subseção 4.3.1, e, fora ela, o único agente que discursa sobre a literatura coreana é Nelson Ascher, responsável pelo texto de orelha da obra. É interessante notar que, mesmo com um espaço muito reduzido, o autor consegue imprimir em seu texto estratégias empregadas por todas as autoridades observadas até o momento. Ele retoma o que foi dito nos prefácios assinados pela tradutora e, mesmo que não aborde de maneira minuciosa a literatura, já que a natureza do texto lhe permite fazer comentários mais genéricos, ele consegue se manter no padrão estabelecido até o momento pelos paratextos assinados por essas figuras de autoridade do sistema literário brasileiro. No ano seguinte, Ascher assina o prefácio de outra antologia de literatura coreana. Nos parágrafos abaixo, apresento como esse lugar de enunciação se manifesta num texto de maior dimensão.

O prefácio de Nelson Ascher a *Chiclete* (2018), antologia poética de Kim Ki-taek, inicia pela citação de um dos poemas do autor, “No vagão do trem de segunda”. Um dos pontos da leitura feita por Ascher é o tema recorrente de identificar a cena descrita no poema, que se passa em Seul, como uma cena que poderia se passar em qualquer capital global. Embora o poeta sul-coreano apresente uma poesia que gera identificação e ultrapassa fronteiras, seus procedimentos de escrita são singulares, como ressalta o prefaciador:

A crueza e despojamento da descrição fazem o poema parecer 100% prosaico, mais do que coloquial, praticamente não trabalhado e quase de todo despido dos elementos que nos permitem reconhecer de imediato a poesia. Mas a simplicidade, a falta de ornamentação e de rebuscamento são ilusórios. Acontece que aqui o trabalho fundamental do poeta precede a escrita: trata-se de levantar e selecionar

meticulosamente os detalhes que serão arrolados, planejar sua ordem e seu modo de exposição, e, quando isso fica pronto, é o conjunto que se põe em movimento, gerando sentidos, sensações e sentimentos. Tal perícia e originalidade se revelam em cada poema de *Chiclete*. (ASCHER, 2018, p. 7-8)

A singularidade da poesia de Kim Ki-taek está em consonância com o tratamento que a poesia coreana contemporânea tem recebido na cultura brasileira, segundo Ascher:

Não é todo dia que o leitor se depara com a poesia de um poeta sul-coreano atual muito bem traduzida para o português do Brasil. Trata-se, aliás, até o momento, de exemplo praticamente único, isolado. Ainda mais porque o contato com a literatura da Coreia não nos foi previamente preparado de alguma forma por outras manifestações, como as da cultura popular, do cinema, etc. Nem, como *Turandot* no caso do Japão ou da China, há sequer uma *Madame Butterfly* [...] para, ao menos, sugerir alguma falsa impressão de familiaridade. (ASCHER, 2018, p. 8)

Em sua tentativa de criar um ponto de partida para a sua exposição, o de pesar o limiar entre o familiar e o estranho na poesia de Kim Ki-taek, e de estender isso à inserção da cultura coreana no Brasil, Nelson Ascher ressalta a falta de uma tradição literária coreana estabelecida no país, assim como faz menção à ausência de figuras ou produtos culturais coreanos marcados no imaginário brasileiro, fato que distancia tal cultura do tratamento – ou do impacto – dispensado a outras culturas do Leste Asiático:

Assim, duzentos anos atrás, quando prevalecia o romantismo, já não faltavam escritos e poetas que buscavam conscientes na cultura literária de povos exóticos ideias, recursos, inspiração enfim, para seu próprio trabalho. Essa tendência enraizou-se firmemente no século XX e pode-se dizer que duas tradições extremo-orientais, a poesia clássica da China e do Japão, passaram a ser corriqueiramente frequentadas no ocidente, e isso a tal ponto que pelo menos uma “forma” poética oriunda da Ásia, o haikai, tornou-se tão popular fora de sua pátria original quanto, antes dele, só o soneto havia sido. (ASCHER, 2018, p. 8)

A poesia de Kim Ki-taek representa, portanto, a potência de deixar essa marca até então desconhecida. Sua singularidade enquanto poeta e representante da cultura coreana chamam atenção pelas pontes que podem ser criadas entre o particular e o universal em sua escrita:

Daí que a primeira surpresa que a poesia do poeta coreano Kim Ki-taek nos reserva é que, fora meia dúzia de pequenas referências locais, ela poderia justamente ter sido escrita por um paulistano em São Paulo. Ou um londrino em Londres, um nova-iorquino em Nova York etc. (ASCHER, 2018, p. 9)

Isso dito, não é qualquer poeta paulistano ou nova-iorquino que poderia ter escrito os poemas que ele escreveu. Seus poemas estão ligados a esta civilização internacional contemporânea, profundamente ligados, só que nunca de maneira óbvia ou simples. E eles falam dela – menos, porém, no sentido de “sobre ela” do que no de “de dentro dela”, “desde seu bojo/âmago”. É importante que isso fique claro. (ASCHER, 2018, p. 9)

Os procedimentos poéticos de Kim são, novamente, trazidos à discussão. Ascher, em seu prefácio, que também empreende um trabalho de linguagem muito interessante, emulando uma certa escrita poética em seu texto, elenca os temas e tropos mais recorrentes na poesia que integra a antologia:

[...] *Chiclete* não é livro para quem está disposto apenas a ler uns versinhos fáceis, que reiteram, confirmam e bajulam sua visão de mundo. O vozerio que o poeta nos descerra é quase sempre algo incômodo, às vezes insuportavelmente angustiante, não raro doloroso, algo, um lamento ou lamúria, a que (por boas razões, aliás) preferiríamos e preferimos não dar ouvidos, algo que fala sem parar da vida e da morte, da vida em todas as suas manifestações, inclusive póstumas, como a de um inseto que colide com o para-brisas de um carro em alta velocidade ou, depois de um churrasco, da carne grelhada cujo odor repleto de implicações e memórias se impregna na roupa do narrador, penetra por seus poros, invade sua consciência, enfim, fala da vida, mesmo quando não há mais que um fiapo residual dela, da vida tentando, de todas as maneiras, como a fumaça do crematório que ainda parece se agarrar à chaminé “com seus dedos em estado gasoso”, resistir à morte – e sempre malogrando – resistir à morte, que não deixa de ser a nossa, e cujo agente, não raro, também somos nós. (ASCHER, 2018, p. 10)

Além de oferecer uma leitura profunda da obra de Kim Ki-taek, revisitando sua linguagem, mas também as suas temáticas, Ascher recorre às já discutidas estratégias adotadas pelas autoridades nos prefácios analisados até aqui. A analogia, a mais recorrente entre elas, é feita em algumas passagens. Na primeira ocorrência, o autor relaciona a obra em questão com outra obra coreana, neste caso o romance *A vegetariana* (2013), de Han Kang:

Diga-se, aliás, de passagem, que há no mínimo uma convergência feliz entre esta, que é um assunto ou preocupação obsessiva do poeta e o tema, o fio condutor do romance *A Vegetariana*, da escritora sul-coreana Han Kang, que Yun Jung Im, a tradutora do presente volume, verteu exemplar e pioneiramente para o português por iniciativa própria e publicou em 2013, três anos antes de o livro se tornar um sucesso internacional e ganhar o Man Booker International Prize no Reino Unido em 2016. Apesar dos diferentes estilos e sensibilidades envolvidas, o que acontece em ambos os casos é que uma ojeriza vai tomando o lugar do prazer de comer ou da indiferença em relação à vida animal. (ASCHER, 2018, p. 11)

Nos prefácios examinados nesta dissertação, este é o único caso em que tal relação é feita. É preciso diferenciar isso do procedimento adotado por Boris Schnaiderman ao relacionar as traduções prévias de Yun Jung Im em seu prefácio de forma a legitimar a atividade tradutória desta tradutora. O que Ascher faz aqui, além de citar Im e o pioneirismo de sua tradução, é fazer uma aproximação entre os autores pelos temas recorrentes em seus respectivos livros. A analogia feita entre Kim Ki-taek e Han Kang é empregada nos mesmos moldes em que é realizada com outros autores, dessa vez ocidentais. Primeiro com Elias Canetti, em comparação tanto a Kim quanto a Han, e depois com Gottfried Benn, associando-o especialmente ao autor de *Chiclete*:

Elias Canetti antecipou ambos os autores quando indagou quão diferente seria o comportamento das pessoas se, na sua infância, tivessem sido levadas para visitar um matadouro.

[...]

Sua abordagem, no mais das vezes, parte de uma espécie de hiper-realismo impessoal, que lembra os famosos poemas de estreia do expressionista alemão Gottfried Benn, poeta e médico, que, 100 anos atrás, em *Morgue*, seu livro de estreia, descrevia friamente cenas e ocorrências hospitalares, doentes, enfermidades, autópsias etc. (ASCHER, 2018, p. 11)

Nelson Ascher fecha o veredito de que Kim Ki-taek é uma voz extremamente singular na poesia mundial: “Ainda assim é difícil encontrar, em qualquer língua ou país, um exemplar do antimetafórico, daquilo que alguns chamam de antipoesia, enfim, de uma poesia tão antilírica, antissentimental quanto a de Kim Ki-taek” (ASCHER, 2018, p. 12). O ineditismo da obra do poeta é visto como estimulador de reflexões que atravessam fronteiras:

Mais importante [...] é que seus poemas nos fornecem modelos, estratégias e atalhos para pensar no que não tínhamos ainda pensado nem sabíamos como pensar. Kim Ki-taek nos supre daquilo que os ingleses muito apropriadamente chamam de “food for thought”, algo que poderíamos traduzir como alimento para a mente. (ASCHER, 2018, p. 12)

Entre o particular e o universal, a Coreia do Sul e o Brasil, o enquadramento dado à poesia de Kim Ki-taek dialoga com o tratamento paratextual observado na análise feita nas seções 4.1 e 4.2 deste capítulo. Trata-se de uma nova voz na poesia mundial, e Nelson Ascher, enquanto autoridade no polissistema literário brasileiro,

atesta esse valor. Especificamente, ele recorre à estratégia da aproximação entre o leitor e a literatura traduzida, por meio da analogia ou não.

Sem necessariamente focar o seu texto na operação tradutória – mas não por isso deixando de reconhecê-la –, Ascher deixa para Moacir Amâncio essa tarefa, desempenhada em seu texto de orelha. Amâncio, assim como as demais figuras de autoridade abordadas nesta subseção, é poeta, ensaísta e tradutor, além de atuar como professor de literatura hebraica na Universidade de São Paulo. De pronto, o texto retoma a identificação de Kim Ki-taek como um autor singular, ao passo que reconhece a tradução de Yun Jung Im: “Há uma voz nova na poesia brasileira. Vem da Coreia, obra de Kim Ki-taek, pela tradução de Yun Jung Im, que se dedica há vários anos à tradução de autores da sua terra natal” (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro]). Além de mencionar a tradução em si, o texto reflete acerca dos desafios representados nessa prática:

Traduzir poesia, quando realmente funciona, é de fato uma transfusão. Ao reescrever o texto original no idioma receptivo, o tradutor realiza um processo inovador, ocultado inicialmente pela sensação do desconcerto diante do que nos parece ao mesmo tempo estranho e familiar. (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])

Mesmo num espaço tão reduzido, a analogia não poderia ficar de fora do jogo retórico desse último prefácio de autoridade. Ao qualificar a poesia de Kim Ki-taek, Amâncio cita primeiro Nietzsche:

Uma experiência de redescoberta de um universo que não está de acordo consigo e muito menos conosco. A tentativa de organizá-lo depara-se com o impossível, não há como fixar imagens e palavras num quadro inerte. Pois tudo se move – não numa tela metafísica, mas na metafísica que nosso próprio corpo representa, incluindo a dor, a dúvida, a angústia, a ideia de dissolução e morte a todo o tempo, ainda que, segundo o lampejo de Nietzsche afastada de modo sistemático. (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])

E finaliza comparando o poeta coreano a Walt Whitman:

Há angústia e, de modo surpreendente – o que provoca mais desconforto –, uma alegria esfuziante, espécie de aura que acompanha a sombra de um Walt Whitman, por exemplo. Ou um chiclete luminoso achado embaixo da mesa. (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])

Novamente, quando há o prefácio de mais de uma autoridade numa obra, eles se complementam, cada um enfoca o seu texto num tópico e ambos utilizam-se de estratégias similares, que, a meu ver, são o cerne dessa categoria de prefácio, ou pelo menos, são a base da função que esses prefácios desempenham. Os

prefácios de autoridade servem ao propósito de ocupar o aparato paratextual de uma obra de literatura traduzida de forma a justificar a publicação da obra, fazendo comentários que por vezes são direcionados a ela, por vezes à tradução em si. Nenhum dos textos analisados deixou de citar a tradução ou os tradutores responsáveis, mesmo quando não se aprofundaram sobre o tópico. A maioria também se utilizou da prática nomeada por Lefevere (1992) como analogia, a tentativa de criar uma relação entre a literatura antologizada e referências mais próximas à cultura de chegada. No caso dos prefácios analisados nesta dissertação, a grande maioria dessas analogias foi feita entre as obras coreanas e obras e autores do cânone ocidental.

O motivo que me levou a separar a análise dos prefácios das obras traduzidas por Yun Jung Im em um único bloco é a relação entre os seus agentes e seus paratextos. Como foi demonstrado, de 1993 a 2018, todas as antologias compreendidas nesse recorte apresentam um agente em comum, uma citação a um prefácio ou a uma obra previamente traduzida por ela. Mesmo Nelson Ascher, que só “aparece” como prefaciador das traduções de Im em 2017, com o texto de orelha presente em *Contos da tartaruga dourada*, é citado na seção de agradecimentos de *O pássaro que comeu o sol*, antologia publicada em 1993. A relação com a tradutora, portanto, é antiga. Haroldo de Campos também aparece na mesma seção de agradecimentos, além de assinar o texto da quarta capa, assim como Amálio Pinheiro, que assina o texto de orelha da antologia *Sijô*, publicada em 1994. O papel dessa rede formada por agentes dotados de abundante capital simbólico no polissistema literário brasileiro, que tem a tradutora como figura central, é imprescindível para o processo de enquadramento da literatura coreana, quando penso no papel dos prefácios de autoridades. Eles compartilham referências e textos; mobilizam capital cultural, social e simbólico; e integram, de certa forma, esse projeto de vida de Yun Jung Im, que envolve a tradução da literatura coreana e a divulgação da cultura do país. O exame dos paratextos me permite fazer esse tipo de análise, da mesma forma que possibilita perceber que *Contos fantásticos coreanos*, publicado em 2021, também é fruto de uma rede de agentes que, embora não tenha atuado (ainda) na produção de outras antologias de literatura coreana, é responsável por antologias de literaturas advindas de outras culturas asiáticas, a japonesa e a chinesa.

A instância prefacial, examinada de maneira minuciosa nesta seção, soma-se às outras instâncias paratextuais como uma enorme produtora de sentido e de discursos acerca de uma literatura. No caso das antologias de literatura coreana, foi possível observar a capacidade dos paratextos de informar a respeito do processo de seleção e enquadramento da literatura traduzida, que culmina na produção de imagens de uma literatura e de uma cultura que, em certa medida, se valem desse aparato paratextual para mediar seu funcionamento no sistema literário em questão. Nas Considerações finais, a seguir, retomo os principais pontos discutidos nesta dissertação e reflito a respeito de como a análise dos paratextos das antologias de literatura coreana contribuem para pensar o posicionamento dessa literatura no polissistema literário brasileiro.

5 Considerações finais

Na Introdução desta dissertação, anunciei que meu objetivo principal era investigar o *corpus* de antologias de literatura coreana traduzida no Brasil no recorte que se inicia em 1985 e termina em 2022, propondo uma discussão a respeito da criação de imagens dessa literatura com base nos critérios de seleção, tradução e apresentação manifestados em seus paratextos. A partir desse objetivo, estipulei como desdobramentos dele a compreensão do processo de antologização da literatura coreana no Brasil, a partir do conceito de reescrita de Lefevere (1992), assim como a realização de uma análise paratextual que tinha como critério fundamental a verificação das diferentes manifestações de *habitus* e agentividades dos produtores de paratextos, com particular atenção aos prefácios de tradutores, colaboradores e autoridades. Nos próximos parágrafos, apresento um balanço do que foi realizado nesta pesquisa, com base nesses objetivos.

Qual é a posição da literatura coreana no polissistema literário brasileiro? Analisar um *corpus* de dez obras desta literatura é suficiente para dar uma resposta definitiva a essa questão? É certo que não. Mas o que esse *corpus* pode dizer sobre o assunto? De certo modo, boa parte da história da publicação de literatura coreana no Brasil se confunde com a história da publicação das antologias analisadas. Especialmente nas décadas de 1980, 1990 e 2000, se as coleções de literatura infantil forem desconsideradas, as antologias foram as únicas publicações de literatura coreana no Brasil. Literatura vendida como coreana, cercada de paratextos que reforçam o fato de que são obras advindas da cultura coreana.

O uso da perspectiva descritivista para pensar, especialmente a partir do conceito de reescrita, o processo de publicação das antologias no Brasil, me permitiu olhar, de maneira detida, para todo o seu aparato paratextual e, a partir disso, observar de que forma as operações de manipulação estão em curso para caracterizar o processo de antologização da literatura coreana no Brasil. Como foi demonstrado no último capítulo, não se trata de um processo linear. O número de livros publicados no total e o intervalo de anos entre as publicações, especialmente nos anos 2000, permitem-me identificar que há, de fato, uma mudança em curso no cenário atual, que tem a ver com o próprio posicionamento da cultura coreana num

cenário global. Esse não foi, especificamente, um dos objetivos da minha pesquisa, mas, por meio da observação das antologias, dos autores selecionados para publicação, dos projetos gráficos e dos discursos incluídos nos prefácios, foi possível notar uma mudança da posição que a cultura coreana ocupa no imaginário brasileiro ou, me atendo à literatura, no polissistema literário.

O conceito de polissistema e a própria elaboração de sistema literário de Lefevere (1992) depreendem que há mais de uma instância em curso no processo de publicação de literatura, e isso é exacerbado quando se fala em reescrita. Se a literatura não possui um valor intrínseco e os textos circulam e perduram em determinada cultura por meio de imagens que são criadas e recriadas a partir das operações de reescrita, identifico na tradução e na antologização da literatura coreana, as práticas observadas nesta dissertação, a mobilização de categorias que extrapolam o literário propriamente dito.

As antologias de literatura coreana publicadas no Brasil são revestidas de signos que apontam para a construção de uma imagem dessa literatura que está enraizada no fato de ela ser oriunda da cultura coreana. E há um processo de evolução ou, optando por um termo menos positivista, uma transformação, que está de acordo com o contexto de publicação das antologias. O contexto da década de noventa, quando se dá a publicação das três antologias dedicadas à poesia é bem diferente do contexto do fim da década de 2010 e início da década de 2020. Se, num primeiro momento, os projetos antológicos visam à apresentação da cultura coreana por meio de sua literatura, valorizando recortes histórico-temporais específicos e vanguardas literárias, as antologias lançadas mais recentemente voltam-se para a obra de um só autor. Em 1985, 1993, 1994, 2009 e 2021, há a publicação de antologias de múltiplos autores, ao passo que em 1999, 2017, 2018 (com duas antologias, é bom lembrar) e 2022, antologias dedicadas a um só autor. A antologia de 2021 não apresenta uma vanguarda e, sim, recorre a narrativas folclóricas coreanas para apresentar mais dessa cultura num contexto de aumento do consumo de produtos culturais oriundos do país. Logo, é justo afirmar que os dois períodos em que há uma maior concentração de antologias representam tendências distintas.

Quanto às capas, foi possível observar que, apesar das evidências restritas a um *corpus* pequeno, a tendência em imbuir os paratextos visuais de signos coreanos foi predominante. Seja por meio da representação de pinturas e ilustrações coreanas, seja pela utilização de elementos coreanos como o *hangul*, mas, principalmente, a

partir do uso de um esquema de cores que remete à bandeira coreana. *O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia* (1993), *Sijô: poesiacanto coreana clássica* (1994), *Olho-de-corvo: e outras obra de Yi Sâng* (1999), *Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas* (2021) e *Castella* (2022) apresentam esse esquema de cores e, além disso, também incluem pinturas e ilustrações que remetem a símbolos coreanos. E mesmo *Contos contemporâneos coreanos* (2009) e *Contos da tartaruga dourada* (2017) também trazem elementos essencialmente coreanos em suas capas, o primeiro com a fotografia da flor nacional da Coreia e o segundo com uma pintura clássica coreana. No caso de antologias mais recentes, como *Os cinco bandidos* (2018) e *Chiclete* (2018), o projeto gráfico dialoga com a proposta de valorizar as vozes dos autores, demonstrando uma forma diferente de representar a literatura coreana visualmente, que também pode estar associada ao tratamento dispendido pela editora 7Letras, responsável pela publicação de ambas.

Quanto aos prefácios, foi particularmente satisfatório verificar, a partir da análise, que as minhas hipóteses puderam ser minimamente comprovadas. Eu já antecipava que os prefácios desempenhavam um trabalho de enquadramento muito forte sobre a literatura, adjetivando-a e atrelando-a à história e à cultura coreana, assim como tinha noção de que o comportamento das autoridades era bastante regular em seus prefácios, principalmente a partir do uso da analogia como estratégia retórica recorrente. Embora o *corpus* da pesquisa compreenda um número reduzido de obras, dez no total, a sua abundância em paratextos me permitiu verificar de maneira mais sistematizada os indícios que eu já havia identificado no meu primeiro contato com as obras. Os prefácios atuam como instrumentos importantes na elaboração de uma imagem da literatura coreana ao longo do recorte de 1985 a 2022, assim como são importantes janelas para o entendimento dos processos de seleção e organização de antologias de maneira geral. Da mesma forma, as categorias utilizadas para agrupar os prefácios se provaram proveitosas para a compreensão do papel desses agentes na tradução, desenho e enquadramento da literatura coreana antologizada no Brasil.

Os prefácios das antologias de literatura coreana, aqueles produzidos na cultura de chegada, de autoria dos agentes de reescrita, se comportam de maneira um tanto regular. Nos dez prefácios de Yun Jung Im, a tradutora comportou-se como uma especialista na cultura coreana, utilizando seus textos como

oportunidades para apresentar ao leitor brasileiro um pouco mais da história de sua terra natal. Não faltaram menções à tradução, mas é justo afirmar que esse raramente era o foco de seus prefácios. Mesmo no apêndice a *Olho-de-corvo* (1999), dedicado ao alfabeto coreano e aos problemas que o sistema de romanização representa na hora da transcrição ao português, a autora só toca no assunto tradução no último parágrafo. Há, nas antologias organizadas e traduzidas por Im, uma espécie de arranjo pré-estabelecido. Cada agente, na produção de seus paratextos, tem uma função, formando uma rede que se orienta ao redor da tradutora.

E se Yun Jung Im se posiciona como representante da cultura coreana, como estudiosa, acadêmica, e narra a história por trás dos textos selecionados em cada antologia, as autoridades do sistema literário brasileiro surgem como figuras legitimadoras daquela literatura e de seu projeto tradutório, focando seus discursos muito mais na tradução e no valor literário dos textos do que no aspecto coreano de determinada obra. Os prefácios de autoridade utilizam-se, sobretudo, da analogia para criar uma ponte entre o leitor brasileiro e a literatura coreana. Raros são os casos em que Im recorre a essa estratégia, pois as relações citadas pela tradutora, em sua maioria, advêm de consensos da própria crítica literária coreana. Os discursos dos agentes da cultura de chegada mobilizam as suas próprias referências e referências inteligíveis à dita cultura para fazer as devidas comparações.

E, para não deixar de mencionar os prefácios de colaboradores, me chama atenção como eles servem basicamente ao propósito de discursar sobre o seu papel e a sua contribuição na composição das obras. Embora eles estejam em menor número, cada um dos três prefácios analisados é representativo da atuação de seus produtores. Especialmente o posfácio de Vinicius Keller Rodrigues que, junto aos outros paratextos de *Contos fantásticos coreanos*, chama a atenção para como os discursos voltam a sua atenção para a atividade tradutória ou, melhor dizendo, “destradutória”. O projeto dessa antologia é muito representativo da mudança que a cultura coreana sofreu nos últimos tempos. Recoreanizar o texto por meio de um processo exaustivo de pesquisa e revisão, e explicitar isso aos leitores por meio de paratextos, demonstra que há um valor positivo nessa prática, de que aproximar o texto à Coreia, ou melhor, aproximar o leitor brasileiro do “original” coreano é uma atitude considerada positiva em face à manutenção do afastamento promovido pelo texto de partida da antologia, em inglês.

A publicação das antologias de Kim Ji-ha, Kim Ki-taek e Park Min-Gyu também vão na mesma direção, e os seus prefácios confirmam isso. A literatura coreana, que nos últimos anos tem alcançado novos patamares na cena mundial, muito em função da massificação de outros produtos culturais coreanos, tem aumentado consideravelmente o número de publicações no Brasil. As antologias de poemas e contos voltadas à produção de um só autor conversam com as publicações recentes de autoras em ascensão na Coreia do Sul, como é o caso de Han Kang, que teve três romances publicados pela editora Todavia nos últimos cinco anos, e Keum Suk Gendry-Kim, que desde 2020, teve quatro *graphic novels* publicadas pela editora Pipoca & Nanquim. Nesse mesmo cenário também é possível incluir a recém publicação dos *best sellers Amêndoas* (2023, Rocco), de Won-pyung Sohn, que durante alguns meses figurou entre as primeiras posições dos livros mais vendidos da Revista Veja na categoria infantojuvenil, e *Bem-vindos à livraria Hyunam-dong* (Intrínseca, 2023) de Hwang Bo-Reum, que durante a edição de 2023 da Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro foi um dos campeões de venda da editora.

Ao observar as antologias de literatura coreana a partir de cada um dos três níveis da antologização – criação, desenho e enquadramento – foi possível traçar tendências de comportamento presentes em seus paratextos a partir de seus produtores. Os agentes de reescrita consistiram numa variante inescapável à análise de cada uma das etapas da antologização. Mesmo que eu não tenha dedicado um capítulo específico para tratar deles, analisar o processo de antologização sem levá-los em consideração teria sido insuficiente para contemplar as questões que me motivaram a realizar esta investigação.

O aparato teórico empregado para analisar os prefácios foi proveitoso, mas, senti a necessidade de acrescentar categorias que se adequassem melhor ao meu *corpus* e aos meus objetivos, de forma que cada prefácio pudesse ser explorado de maneira aprofundada. Primeiramente, na seção dos prefácios de tradutores, onde utilizei o trabalho de McRae (2012) para indicar as funções desse tipo de prefácio, ficou claro que, por se tratar de funções também atreladas ao *corpus* analisado por ela, eu precisei fazer uma complementação para poder descrever os prefácios das antologias de literatura coreana da forma como eles se apresentaram.

Na análise dos prefácios de colaboradores e autoridades, recorri, inicialmente, aos trabalhos de Carneiro (2014) e Wu e Shen (2013), que citam tipos

diferentes de prefácio. A acepção de “prefácio de encomenda” de Carneiro (2014) e a diferença do papel desempenhado pelos prefácios de tradutores e de figuras de autoridade, identificada por Wu e Shen (2013), foram os pontos de partida para a elaboração das minhas categorias de prefácio de colaboradores e de prefácio de autoridades. Embora os estudos citados façam menção a prefácios de diferentes autorias, a abordagem dos autores foca nos prefácios de tradutores. Carneiro (2014), especificamente, se aprofunda nos prefácios dos tradutores que falam de tradução. Dessa forma, privilegiei os lugares de enunciação dos autores na elaboração das categorias e no tratamento despendido aos prefácios por mim analisados, guiado pela forma como eles se apresentam no *corpus*. Dito isso, acho pertinente destacar os tipos de prefácios e elencar as principais estratégias empreendidas por seus produtores, de forma a elucidar investigações futuras que possam se aproveitar dessas categorias. Lembrando que o comportamento está restrito ao observado neste *corpus*, então, qualquer generalização precisa ser tomada com cautela.

Os prefácios destacados no *corpus* de antologias de literatura coreana traduzida publicadas no Brasil e suas principais estratégias são:

- (1) *Prefácios de tradutores*: fazem menção à tradução, ainda que minimamente; explicitam seu projeto tradutório; explicitam seu *habitus* tradutório a partir do seu lugar de enunciação, em acordo ou não com os demais paratextos das antologias;
 - (1.1) *Prefácios de Yun Jung Im*: comportamento singular; atua como historiadora da cultura coreana; faz poucas menções à tradução; se posiciona como especialista da cultura coreana, como voz de autoridade desta cultura;
- (2) *Prefácios de colaboradores*: explicitam a sua contribuição no volume; enunciam de um lugar privilegiado como agente de reescrita responsável pela obra em questão; somam-se aos discursos dos demais paratextos da obra;
- (3) *Prefácios de autoridades*: funcionam como legitimadores da literatura traduzida e antologizada; sempre fazem menção à tradução, às vezes rapidamente, às vezes de maneira detida; a estratégia retórica mais recorrente é a da analogia entre a literatura antologizada e outras referências da cultura de chegada; enunciam de um lugar de autoridade, dotados de capital simbólico, no sistema literário da cultura de chegada.

Durante todo o meu contato com a literatura coreana, seja como leitor, seja como pesquisador, sempre me chamou atenção o fato de que a sua publicação e divulgação no Brasil é extremamente ligada à atuação de agentes específicos. Hoje o cenário está muito mais plural e democrático, há uma série de iniciativas privadas que tomam essa tarefa para si, mas os papéis de agentes como Yun Jung Im, ligada à tradução de literatura coreana desde a década de 1990, são inigualáveis até hoje. Como mencionado previamente, ela também é coordenadora da habilitação de língua coreana na USP, organiza concursos de resenha, simpósios acadêmicos e atua como agente literária, entre outras atividades. Tudo isso é, ao mesmo tempo, um reflexo da sua trajetória, que começou há décadas, e um incentivo às iniciativas que estão acontecendo agora. O cenário atual é herdeiro dos esforços do passado e, se as antologias estiveram perdidas no mar de obras coreanas publicadas recentemente, a principal contribuição desta dissertação talvez seja resgatá-las desse ostracismo, demonstrando o seu pioneirismo enquanto projetos tradutórios, mas também sinalizando o seu potencial investigativo, especialmente por que é possível observar no cenário acadêmico presente o crescimento do interesse pela literatura coreana como objeto de pesquisa. É por isso que, ao final desta dissertação, anexo os quadros utilizados em minha análise, especialmente o quadro que contém trechos dos prefácios analisados. Faço isso não só para enriquecer o meu trabalho e possibilitar uma melhor compreensão do leitor, mas também porque boa parte das antologias aqui reunidas, especialmente as mais antigas, não são de fácil acesso, então esses anexos podem servir de fonte para futuros trabalhos que resolvam tomar esses prefácios como objeto.

Nenhum trabalho acadêmico se encerra em si mesmo. Representa um recorte temporal, metodológico e, em certa medida, pessoal. Mesmo que se reconheça a contribuição aos Estudos Coreanos e à articulação das teorias expressas aqui com o *corpus* em questão, também é possível pontuar outras variantes que podem ser exploradas com o mesmo *corpus*. Para me ater somente ao aparato paratextual, um dos principais aspectos que poderão ser analisados são as notas dos editores e dos tradutores, e em determinadas antologias elas são abundantes. Um procedimento parecido ao aplicado aos prefácios pode ser estendido às notas, reconhecendo a sua natureza distinta, pois elas aderem-se ao texto traduzido de forma mais direta; é inegável que as notas produzem discursos e também enquadram o texto, além de serem mais um dos espaços de manifestação de

agentividade dos tradutores, mas é preciso ter em mente a sua especificidade ao analisá-las discursivamente como fiz com os prefácios. Certamente, elas representam um potencial enorme de estudo e seriam suficientes para ocupar uma investigação de fôlego, nos moldes desta dissertação. Em matéria de paratexto, as notas estão o mais próximas do texto possível e analisá-las envolve, certamente, adentrar o texto traduzido e explorar outros tipos de questionamentos que fugiram ao escopo desta investigação. Na mesma linha do enquadramento da cultura coreana que eu identifiquei em alguns prefácios, a narrativa de acontecimentos históricos, também é possível identificar nas notas encaminhamento parecido, seja em relação a nomes de lugares, práticas culturais e religiosas, ou mesmo nos nomes de iguarias da culinária coreana.

Outro potencial investigativo está no próprio conceito de paratexto de Genette (2009) aplicado à literatura coreana publicada no Brasil. Relembrando, o conceito está dividido em duas instâncias: o peritexto e o epitexto. Como já mencionado na fundamentação teórica, meu foco recaiu sobre o que o autor chama de peritexto, o paratexto que ocupa a dimensão material do livro. Mas e o epitexto? E os discursos a respeito da literatura coreana que não integram as antologias? As entrevistas, os podcasts, as postagens nas redes sociais, os artigos publicados em periódicos acadêmicos, as críticas dos cadernos literários etc. Quem são os agentes por trás desses discursos? O mesmo tipo de categorização feita aqui pode ser aplicado a eles? Essas são algumas perguntas que podem motivar uma investigação futura a respeito dos paratextos da literatura coreana.

E, em relação aos agentes, em minha pesquisa explorei majoritariamente o papel dos agentes de reescrita, mas uma investigação focada nos agentes de patronagem é perfeitamente possível e será uma contribuição muito importante, tanto naqueles da cultura de chegada quanto nos da cultura de partida. Uma investigação voltada às editoras (instituições) e aos editores (pessoas) responsáveis pela publicação dos livros e, especialmente, uma investigação com foco no Instituto de Tradução Literária da Coreia, o LTI Korea, mencionado algumas vezes ao longo deste trabalho, é fundamental para uma maior compreensão dos processos que subjazem à publicação de literatura coreana a nível nacional e global. Os esforços despendidos pelo LTI Korea no financiamento de traduções, formação de tradutores e divulgação da literatura coreana consistem num caso de extremo interesse para aqueles que se dedicam a estudá-la.

Espero que o presente trabalho seja uma contribuição positiva para os Estudos Coreanos e para os Estudos da Tradução no Brasil. Minha proposta de realizar um trabalho que articula essas duas áreas é um reflexo de como me vejo enquanto pesquisador, comprometido em atuar nos dois campos, promovendo um maior conhecimento da literatura coreana e propondo novos horizontes de investigação aos Estudos da Tradução. É com essa mesma atitude que encaminharei meus estudos no doutorado, explorando, de maneira aprofundada, o tema da literatura coreana traduzida no Brasil. Termino esta dissertação compartilhando o desejo de que mais investigações tomando a literatura coreana como objeto sejam produzidas. Que a *Hallyu*, a onda coreana, que nos últimos anos tem abarcado a literatura, se mantenha firme. Finalizo, portanto, parafraseando Boris Schnaiderman: que nos deem mais literatura coreana, que publiquem mais romances, mais antologias de poesias e contos, que façam mais estudos universitários, mas, sobretudo, que continuemos a ler, reler e estudar o que já está traduzido.

Referências

ANTOLOGIA. *In*: Dicionário Houaiss, 23 mar. 2023. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em 23 mar. 2023.

AMÂNCIO, Moacir. [Orelha do livro]. *In*: KIM, Ki-taek. **Chiclete**. Tradução de Yun Jung Im. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

ASCHER, Nelson. [Orelha do livro]. *In*: KIM, Si-seup. **Contos da tartaruga dourada**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

_____. Alimento para a mente. *In*: KIM, Ki-taek. **Chiclete**. Tradução de Yun Jung Im. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

BALLERINI, Francesco. **Poder suave (soft power)**. São Paulo: Summus Editorial, 2017.

BATCHELOR, Kathryn. **Translation and Paratexts**. Oxfordshire: Routledge, 2018.

BELÉM, Euler de França. Plágio pode tirar Martin Claret do Cadastro Nacional de Livros. **Jornal Opção**. Goiânia, 2012. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20120510085537/http://jornalopcao.com.br/colunas/impressa/plagio-pode-tirar-martin-claret-do-cadastro-nacional-de-livros>. Acesso em: 24 jun. 2023.

BERMAN, Antoine. Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle. **L'écrit Du Temps**: La décision de traduire: l'exemple Freud, Paris, n. 7, p. 109-123, 1984.

BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. *In*: RICHARDSON, John G. (org.) **Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education**. Tradução para o inglês de Richard Nice. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

BRASIL. Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 15 set. 2023.

BUZELIN, Hélène. Agents of translation. *In*: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (org.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011. 2 v. p. 6-12.

CAMPOS, Haroldo de. [Quarta capa do livro]. *In*: IM, Yun Jung. **O pássaro que comeu o sol**: poesia moderna da Coreia. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1993.

_____. A poesia do país chamado dança. *In*: IM, Yun Jun; MARSICANO, Alberto. **Sijô**: poesiacanto coreana clássica. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. [Orelha do livro]. YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng.** Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX.** Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor.** 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=6613@1>. Acesso em: 24 jul. 2023.

CASANOVA, Pascale. **La République mondiale des lettres.** Paris: Seuil, 1999.

CHESTERMAN, Andrew. Questions in the Sociology of Translation. In: DUARTE, João Ferreira; ROSA, Alexandra Assis; SERUYA, Teresa (org.) **Translation Studies at the Interface of Disciplines.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006. p. 9-27.

_____. Bridge concepts in translation sociology. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) **Constructing a Sociology of Translation.** New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 171-183.

_____. O nome e a natureza dos Estudos do Tradutor. Tradução de Patrícia Rodrigues Costa e Rodrigo d'Avila Braga Silva. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 3, n. 2, p. 33-42, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/11280>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CYRÍACO, Lua Bueno. Apresentação: Yojeong, Dokkaebi e Yulyeong. In: IM, Bang; Yi, Ryuk. GALE, James Scarth (org.). **Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas.** Tradução de Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyríaco. São José dos Pinhais: BuruRu, 2021.

CLARET, Equipe Editora Martin. **A Editora.** Disponível em: <https://www.martinclaret.com.br/a-editora/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

DORETTO, Vitória Ferreira. Breve panorama da produção acadêmica brasileira sobre obras da literatura sul-coreana. **RevLet: Revista Virtual de Letras**, Jataí, v. 14, n. 1, p. 518-539, jan./jul., 2022. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/index/literatura>. Acesso em: 25 mar. 2023.

EDITORES, L&PM. **Tradutora apela ao Ministério Público contra plágios e fraudes em traduções.** Porto Alegre, 20 mai. 2009. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805136&SecaoID=816261&SubsecID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=828190. Acesso: 24 jun. 2023.

EDITORES, Os. Apresentação. In: KIM, Ji-ha. **Os cinco bandidos**. Tradução de Moon Joon. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

ESSMANN, Helga; FRANK, Armin Paul. Translation Anthologies: an invitation to the curious and a case study. **Target. International Journal Of Translation Studies**, [S.L.], v. 3, n. 1, p. 65-90, 1 jan. 1991. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1075/target.3.1.05ess>. Acesso em: 01 ago. 2023.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The “Literary System”. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, 1997a. p. 27-44.

_____. The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, 1997b. p. 45-51.

_____. Polysystem Studies: Polysystem Theory (Revised). In: **Papers in Culture Research**. Tel-Aviv: Porter Chair of Semiotics (Temporary electronic book), 2005. p. 1-11.

FAREWELL, Nick. Introdução. In: MIN-GYU, Park. **Castella**. Tradução de Nick Farewell. São Paulo: Martin Claret, 2022.

FRANK, Paul Armin. Anthologies of Translation. In: BAKER, Mona (org.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2001. p. 13-16.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Tradução para o espanhol de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERBER, Leah. Marking the Text: Paratextual Features in German Translations of Australian Children’s Fiction. In: GIL-BARDAJÍ, Anna; ORERO, Pilar; ROVIRA-ESTEVEVES, Sara (org.). **Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation**. Bern: Peter Lang, 2012. p. 43-61.

GIL-BARDAJÍ, Anna; ORERO, Pilar; ROVIRA-ESTEVEVES, Sara (org.). **Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation**. Bern: Peter Lang, 2012.

GOUANVIC, Jean-Marc. A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances. Field, ‘Habitus’, Capital and ‘Illusio’. In: INGHILLERI, M. (org.) **Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting. The Translator**, Special Issue. Manchester, UK: St. Jerome, 2005. p. 147-166.

HEILBRON, Johan. Towards a Sociology of Translation: book translations as a cultural world-system. **European Journal Of Social Theory**, [S.L.], v. 2, n. 4, p.

429-444, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/136843199002004002>. Acesso em: 15 ago. 2023.

HERMANS, Theo. Translation studies and a new paradigm. In: HERMANS, Theo (org.) **The manipulation of literature**. London: Croom Helm, 1985. p. 7-15.

_____. Translational Norms and Correct Translations. In: VAN LEUVAN-ZART, Kitty Marguerite; NAAIJKENS, Ton. (orgs.) **Translation Studies: The State of the Art**. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1991. p. 155-169.

_____. Toury's Empiricism Version One: Review of Gideon Toury's In Search of a Theory of Translation. **The Translator**, v. 1, n. 2, p. 215-223, 1995.

HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: HOLMES, James. **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 66-80.

IM, Yun Jung. O Despertar Doloroso no País da Manhã Serena. In: IM, Yun Jung. **O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coreia**. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1993.

_____. Notas sobre esta edição. In: YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Perspectiva, 1999a.

_____. Sobre Olho-de-corvo. In: YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Perspectiva, 1999b.

_____. Notas biográficas. In: YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Perspectiva, 1999b.

_____. O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a romanização. In: YI, Sâng. **Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sâng**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Perspectiva, 1999c.

_____. Introdução. In: IM, Yun Jung. **Contos contemporâneos coreanos**. São Paulo: Landy, 2009.

_____. Notas introdutórias. In: KIM, Si-seup. **Contos da tartaruga dourada**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Estação Liberdade, 2017a.

_____. Sobre o autor. In: KIM, Si-seup. **Contos da tartaruga dourada**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Estação Liberdade, 2017b.

_____. Sobre a obra. In: KIM, Si-seup. **Contos da tartaruga dourada**. Tradução de Yun Jung Im. São Paulo: Estação Liberdade, 2017c.

IM, Yun Jung; AHN, Kyong-ja. Sijô: poesiacanto coreana clássica. In: IM, Yun Jung; MARSICANO, Alberto. **Sijô: poesiacanto coreana clássica**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

INÁCIO, Melina Valente. Prefácio. In: IM, Bang; Yi, Ryuk. GALE, James Scarth (org.). **Contos fantásticos coreanos**: feitiçerias, fantasmas & outras criaturas mágicas. Tradução de Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyríaco. São José dos Pinhais: BuruRu, 2021.

KINUNNEN, Tuija; KOSKINEN, Kaisa. Introduction. In: KINUNNEN, Tuija; KOSKINEN, Kaisa. (org.). **Translators' Agency**. Tampere Studies in Language, Translation and Culture. Tampere: Tampere University Press, 2010. p. 4–10.

KOSKINEN, Kaisa. **Beyond Ambivalence**: Postmodernity and the Ethics of Translation. Tampere: University of Tampere, 2000.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrick. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (org.). **Literatura & tradução**: textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 208-223.

LEFEVERE, André. Translation: Its Genealogy in the West. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE André (org.). **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 1990, p. 14-28.

_____. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London/New York: Routledge, 1992.

LEMINSKI, Paulo. Coréia: Um País que se chama Dança. In: IM, Yun Jung. **O pássaro que comeu o sol**: poesia moderna da Coréia. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1993.

MCRAE, Ellen. The Role of Translators' Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study. In: GIL-BARDAJÍ, Anna et al (ed.). **Translation Peripheries**: Paratextual Elements in Translation. Bern: Peter Lang, 2012. p. 63-82.

MILTON, John; BANDIA, Paul. Introduction: agents of translation and translation studies. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (org.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009. p. 1-19.

MOURÃO, Gerardo Mello. [Orelha do livro]. In: HA, Kem-chan et al. **Contos coreanos**. Tradução de Luís Palmery. São Paulo/Rio de Janeiro: Edições GRD/Rio Arte, 1985.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies**: Theories and Applications. London/New York: Routledge, 2016.

PALOPOSKI, Outi. Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (org.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009. p. 189-208.

PARK, Yun Jung Im. A Literatura Coreana no Brasil: quadro atual e desafios. **Criação & Crítica**, n. 24, p. 4-17, out. 2019. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 25 mar. 2023.

PELLATT, Valerie (org.). **Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

PINHEIRO, Amálio. [Orelha do livro]. IM, Yun Jun; MARSICANO, Alberto. **Sijô: poesiacanto coreana clássica**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PRAGANA DANTAS, M.; PERRUSI, A. Considerações temporárias sobre um problema permanente: sociologizando a tradução. **Sociologias**, [S.L.], v. 25, n. 62, 2023. DOI: 10.1590/18070337-127858. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/127858>. Acesso em: 22 fev. 2024.

PRUNČ, Erich. Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (org.) **Constructing a Sociology of Translation**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 39-56.

RODRIGUES, Diana. Comunidade coreana celebra 60 anos da imigração no Brasil com cerimônia na Alesp. **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 fev. 2023. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?13/02/2023/comunidade-coreana-celebra-60-anos-da-imigracao-no-brasil-com-cerimonia-na-alesp>. Acesso em: 26 mar. 2023.

RODRIGUES, Vinicius Keller. Posfácio. In: IM, Bang; Yi, Ryuk. GALE, James Scarth (org.). **Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas**. Tradução de Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyríaco. São José dos Pinhais: BuruRu, 2021.

SALDANHA, Gabriela; O'BRIEN, Sharon. **Research Methodologies in Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2014.

SAPIRO, Gisèle. L'importation de la littérature hébraïque en France [Entre communautarisme et universalisme]: entre communautarisme et universalisme. **Actes de La Recherche En Sciences Sociales**, [S.L.], v. 144, n. 1, p. 80-98, set. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2810>. Acesso em: 15 ago. 2023.

_____. The literary field between the state and the market. **Poetics**, [S.L.], v. 31, n. 5-6, p. 441-464, out. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2003.09.001>. Acesso em: 15 ago. 2023.

_____. The Sociology of Translation: a new research domain. In: BERMANN, Sandra; PORTER, Catherine (org.) **A companion to Translation Studies**. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. p. 82-94.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: IM, Yun Jung. **Contos contemporâneos coreanos**. São Paulo: Landy, 2009.

SELA-SHEFFY, Rakefet. How to be a (recognized) translator: rethinking habitus, norms, and the field of translation. **Target. International Journal Of Translation Studies**, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 1-26, 2005. Disponível em: <https://benjamins.com/catalog/target.17.1.02sel>. Acesso em: 05 ago. 2023.

SILVA, Maria Presser Alves da; FARIAS, Amália Costa. A transgressão da cultura popular sul-coreana: a hallyu e sua influência no consumo de produtos sul-coreanos. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 7, n. 5, p. 586–600, 2021. Disponível em: <https://www.periodicorease.pro.br/rease/article/view/1215>. Acesso em: 26 mar. 2023.

SIMEONI, Daniel. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. **Target. International Journal Of Translation Studies**, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 1-39, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/target.10.1.02sim>. Acesso em: 04 ago. 2023.

SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation Studies: New Paradigms or shifting viewpoints?** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006.

TAHIR-GÜRÇAĞLAR, Şehnaz. What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research. In: HERMANS, Theo (org.). **Crosscultural Transgressions: research models in Translation Studies II: historical and ideological issues**. Manchester/Northampton: St. Jerome Publishing, 2002. p. 44-60.

TAIZÉ, Brother Anthony (org.). **Twentieth Century Korean Literature**. Norwalk: EastBridge, 2005.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond** (Revised Edition). Amsterdam: John Benjamins, 2012.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London/New York: Routledge, 2008.

YONHAP. 'Squid Game' becomes most-watched Netflix show with record 1.65b hours. **The Korea Herald**, Seul, 17 nov. 2021. Disponível em: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20211117000693>. Acesso em 26 mar. 2023.

WU, Yi-Ping; SHEN, Ci-Shu. (Ir)reciprocal Relation between Text and Paratext in the Translation of Taiwan's Concrete Poetry: A Case Study of Chen Li. In: PELLATT, Valerie. **Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 103-119.

Anexo A - Quadros de dados paratextuais das antologias de literatura coreana publicadas no Brasil entre 1985 e 2022

Autor (a) e título	HA, Kem-chan et al. <i>Contos coreanos</i> . São Paulo/Rio de Janeiro: Edições GRD/Rio Arte, 1985.
Nome do (a) tradutor (a)	Luís Palmery
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Folha de rosto
Prefácios	Não possui
Prefácio do tradutor (a)	Não
Prefácio de autoridade	Não
Ilustração da capa	Reprodução de pintura coreana.
Esquema de cores da capa	Branco, azul e preto
Observações	Texto de orelha de Gerardo Mello Mourão.

Autor (a) e título	IM, Yun Jung. <i>O pássaro que comeu o sol</i> : poesia moderna da Coreia. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1993.
Nome do (a) tradutor (a)	Yun Jung Im
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Capa
Prefácios	1. “Coreia: Um País que se chama Dança”, de Paulo Leminski. 2. “O Despertar Doloroso no País da Manhã Serena”, de Yun Jung Im.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Sim
Ilustração da capa	Desenho “O pássaro que comeu o sol”, de Kim Gui-tchang, (1968).
Esquema de cores da capa	Azul e vermelho
Observações	A tradutora também é responsável pela seleção dos textos. Minibiografia dos poetas ao final do volume. Texto de Haroldo de Campos na quarta capa.

Autor (a) e título	IM, Yun Jun; MARSICANO, Alberto. <i>Sijô</i> : poesiacanto coreana clássica. São Paulo: Iluminuras, 1994.
Nome do (a) tradutor (a)	Yun Jung Im e Alberto Marsicano
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Capa
Prefácios	1. “A poesia do país chamado dança”, de Haroldo de Campos. 2. “Sijô: poesiacanto coreana clássica”, de Kyong-ja Ahn e Yun Jung Im.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Sim
Ilustração da capa	Aquarela <i>Gold Fish</i> de Kim Gui-tchang (1967).
Esquema de cores da capa	Azul e laranja

Observações	Revisão poética de Haroldo de Campos. Minibiografia dos poetas ao final do volume. Texto de orelha de Amálio Pinheiro.
--------------------	--

Autor (a) e título	YI, Sâng. <i>Olho-de-corvo</i> : e outras obras de Yi Sâng. São Paulo: Perspectiva, 1999.
Nome do (a) tradutor (a)	Yun Jung Im
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Capa
Prefácios	1. “Notas sobre esta edição”, de Yun Jung Im. 2. “Sobre Olho-de-corvo”, de Yun Jung Im. 3. “Notas biográficas”, de Yun Jung Im. 4. “Ao organizar a coletânea de estudos de Yi Sâng”, de Kim Yun-shik. 5. “A arte do finado Yi Sâng”, de Tchwe Jé-só. 6. “A dissolução do espírito moderno coreano”, de Jo Yón-hyón. 7. “Teorizando Yi Sâng”, de Yi Ó-ryóng. 8. “A questão do ‘encontro’ em Yi-Sâng”, de Kim Hyón. 9. “Para os leitores deste volume”, de Yi Bo-yóng. 10. “O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a romanização”, de Yun Jung Im.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Não
Ilustração da capa	Não possui
Esquema de cores da capa	Branco, azul e vermelho
Observações	O volume integra a coleção <i>Signos</i> da editora. Os prefácios 4 a 9 integram a seção “O que se disse sobre Yi Sâng”, presente na segunda parte do volume. Minibiografia e foto da tradutora ao final do volume. Texto de orelha de Haroldo de Campos.

Autor (a) e título	IM, Yun Jung. <i>Contos contemporâneos coreanos</i> . São Paulo: Landy, 2009.
Nome do (a) tradutor (a)	Yun Jung Im
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Capa
Prefácios	1. “Prefácio”, de Boris Schnaiderman. 2. “Introdução”, de Yun Jung Im.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Sim

Ilustração da capa	Imagem da prefeitura de Gang-neung, Mu-gung-hwa (Hibisco da Síria), flor nacional da Coreia.
Esquema de cores da capa	Branco e verde
Observações	Os direitos da imagem da capa foram cedidos à tradutora. Biografia dos autores antes de cada texto. Biografias da tradutora e de Boris Schnaiderman na orelha do volume.

Autor (a) e título	KIM, Si-seup. <i>Contos da tartaruga dourada</i> . São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
Nome do (a) tradutor (a)	Yun Jung Im
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Folha de rosto e quarta capa
Prefácios	1. “Notas introdutórias”, de Yun Jung Im. 2. “Ao fim do volume primeiro”, de Kim Si-seup. 3. “Sobre o autor”, de Yun Jung Im. 4. “Sobre a obra”, de Yun Jung Im.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Não
Ilustração da capa	Reprodução de “Dez Símbolos da Longevidade”, Autor desconhecido (séc. XIX).
Esquema de cores da capa	Preto
Observações	Texto de orelha de Nelson Ascher.

Autor (a) e título	KIM, Ji-ha. <i>Os cinco bandidos</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.
Nome do (a) tradutor (a)	Moon Joon
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Capa
Prefácios	“Apresentação”, dos editores.
Prefácio do tradutor (a)	Não
Prefácio de autoridade	Não
Ilustração da capa	Não consta
Esquema de cores da capa	Cinza
Observações	Minibiografia do autor na orelha do volume.

Autor (a) e título	KIM, Ki-taek. <i>Chiclete</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.
Nome do (a) tradutor (a)	Yun Jung Im
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Capa
Prefácios	1. “Alimento para a mente”, de Nelson Ascher. 2. “Posfácio do poeta”, de Kim Ki-taek. 3. “Sobre a obra”, de Joon Park.
Prefácio do tradutor (a)	Não
Prefácio de autoridade	Sim
Ilustração da capa	Foto de Sheila Oliveira.
Esquema de cores da capa	Branco e verde
Observações	Minibiografia do autor e da tradutora ao fim do volume. Texto de orelha de Moacir Amâncio.

Autor (a) e título	IM, Bang; YI, Ryuk. GALE, James Scarth (org.). <i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas</i> . São José dos Pinhais: BuruRu, 2021.
Nome do (a) tradutor (a)	Ana Cláudia Ramuski, Felipe Medeiros e Lua Bueno Cyríaco.
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Folha de rosto
Prefácios	1. “Prefácio” de Melina Valente Inácio. 2. “Apresentação: Yojeong, Dokkaebi e Yulyeong”, de Lua Bueno Cyríaco. 3. “Prefácio da edição de 1913”, de James. S. Gale. 4. “Posfácio”, de Vinicius Keller Rodrigues.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Sim
Ilustração da capa	Ilustração original de Lua Bueno Cyríaco.
Esquema de cores da capa	Predominam azul e vermelho
Observações	Tradução indireta a partir da edição organizada e traduzida para o inglês por James S. Gale. Revisão e notas de Vinicius Keller Rodrigues. Minibiografias dos autores ao final do volume.

Autor (a) e título	PARK, Min-Gyu. <i>Castella</i> . São Paulo: Martin Claret, 2022.
Nome do (a) tradutor (a)	Nick Farewell
Localização do nome do (a) tradutor (a)	Folha de rosto
Prefácios	1. “Introdução: Coma um pedaço de castella e tome um gole de estranha alegria”, de Nick Farewell. 2. “Palavras do autor para a edição brasileira”, de Park Min-Gyu 3. “Em zigue-zague, vapt-vupt, pulando obstáculos”, de Su-Jung Sin. 4. “Palavra do autor”, de Park Min-Gyu.
Prefácio do tradutor (a)	Sim
Prefácio de autoridade	Não
Ilustração da capa	Ilustração original de Ing Lee.
Esquema de cores da capa	Bege, azul e vermelho
Observações	Exemplar de capa dura e não possui orelha.

Anexo B - Quadro com trechos dos prefácios das antologias de literatura coreana publicadas no Brasil entre 1985 e 2022⁹⁴

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
<i>Contos coreanos</i>		“Os contos coreanos apresentados neste volume representam uma abertura da GRD e do RIO-ARTE para uma literatura até aqui desconhecida no Brasil. País profundamente marcado por uma história de guerras prolongada até nossos dias, quando a nação está separada em duas repúblicas, a Coréia tem sido, desde tempos imemoriais, a pátria de um dos mais refinados povos asiáticos, com uma extraordinária sensibilidade para as letras e para as artes.” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])
	Texto de orelha ⁹⁵ de Gerardo Mello Mourão.	“Desde o século VII, quando os coreanos adotaram os caracteres chineses, introduzidos no país, em alguns círculos, já 200 anos antes de Cristo, floresceu, entre as classes aristocráticas, uma literatura altamente sofisticada.” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])
		“Viajei as duas Coréas de Norte a Sul. Algumas das mais belas paisagens do mundo compõem suas províncias. Mas a mais bela das províncias coreanas é, sem dúvida, o contexto de artes e de letras que floresce na Coréia do Sul, onde a dança, a pintura, a poesia e a ficção crescem sempre novas, como as flores amarelas e cor-de-rosa de seus campos, brotadas da raiz milenar. Lembro-me de haver perguntado um dia ao Diretor da Escola de Dança de Seul há quantos anos funcionavam seus cursos: ‘há 1.600 anos’ – foi a resposta.” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])

⁹⁴ Para a elaboração deste quadro foram considerados apenas os prefácios escritos por tradutores, colaboradores e autoridades, agentes de reescrita pertencentes à cultura receptora da literatura coreana traduzida, o Brasil. Não foram considerados, portanto, prefácios de autores, críticos ou quaisquer outros que tivessem sua autoria atribuída a outros tipos de agentes.

⁹⁵ Embora, enquanto gênero textual, os textos de orelha possuam características diferentes dos prefácios, para esta pesquisa eles foram considerados no mesmo patamar que os prefácios no que diz respeito à produção de discursos sobre a literatura coreana e o enquadramento da mesma.

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Assim são estes contos: estupendamente modernos em sua tessitura, eles guardam a pungente beleza dos milênios dessa Coréia do Sul, que as pessoas geralmente conhecem apenas como um formidável empório industrial e comercial da Ásia – um novo Japão – mas que é também um país cujo povo cultivava todas as belezas do espírito. Estes contos, recolhidos e traduzidos por um brasileiro, Luís Palmary, que vive desde muitos anos em Seul, são simplesmente fascinantes.” (MOURÃO, 1985, [orelha do livro])</p>
<p><i>O pássaro que comeu o sol: poesia moderna da Coréia</i></p>	<p>“Coréia: Um País que se chama Dança”, de Paulo Leminski.</p>	<p>“E a devoração brasileira da poesia do planeta, via tradução, prossegue. Agora um ramo de flores, iluminado, vindo do ‘País da Serenidade Matutina’, pelas mãos doces de Yun Jung Im, estudiosa coreano-brasileira, atualmente em Seul, de onde manda uma carta, através do irmão, me convidando para participar desta bonita festa de poemas doloridos e ternos, densos e melancólicos.” (LEMINSKI, 1993, p. 13)</p> <p>“Esta antologia [...] marca a chegada da poesia coreana entre nós, ampliando, no ano das Olimpíadas de Seul (encontro helênico-coreano), nosso conhecimento das artes do Extremo Oriente. // Da China, já conhecíamos várias coisas, através das transcrições do original, por obra e graça de Haroldo de Campos ou através das traduções de Ezra Pound, entre outros. // A poesia japonesa, através dos haikais, já é presença na poesia brasileira desde o Modernismo.” (LEMINSKI, 1993, p. 13)</p> <p>“A poesia coreana traz, a fogo, a marca do povo que a produziu, um povo sofrido de mil guerras e mil invasões, imprensado entre a China e o Japão, por eles invadido e oprimido.” (LEMINSKI, 1993, p. 13)</p> <p>“[...] como a Polônia e o povo polonês, a Coréia e o povo coreano sobreviveram e hoje estão presentes aqui no Brasil em contingentes imigratórios significativos, entrando a fazer parte, a partir de agora, deste carnaval de raças que, um dia, vai ser o povo brasileiro.” (LEMINSKI, 1993, p. 14)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>Na poesia coreana deste século, objeto deste livro, me chama atenção a finura de percepção, a delicadeza de certos registros e uma espécie de doce melancolia que impregna tudo.” (LEMINSKI, 1993, p. 14)</p> <p>“E, sobretudo, a presença de um grande poeta, a revelação do livro para mim, desde já o meu poeta coreano moderno, o boêmio e surrealista Yi Sang, com poemas experimentais surpreendentes.” (LEMINSKI, 1993, p. 14)</p> <p>“‘Coreó’, o nome antigo da Coreia, significa ‘Alta Beleza’. // Pelo Aurélio, significa ‘Dança’. Feliz coincidência. // E nessa dança, estamos desde já.” (LEMINSKI, 1993, p. 14)</p>
	<p>“O Despertar Doloroso no País da Manhã Serena”, de Yun Jung Im.</p>	<p>“O período entre 1878 a 1910, marcado pela insegurança e pelo derrotismo, talvez tenha sido uma guinada na história da língua coreana. Embora tivéssemos o nosso próprio alfabeto (com uma sintaxe e fonética próprias) desde 1446, este era renegado pelos letrados, que enalteciam os ideogramas chineses. E é significativo que a ‘nova’ poesia, escrita com o alfabeto coreano e com uma forma poética mais livre, tenha surgido na primeira década deste século. Não seria exagero afirmar que a poesia moderna coreana nasceu em reação à sua integridade ameaçada e que se desenvolveu igualmente por um sentimento de preservação e revolta em relação à sua situação colonial.” (IM, 1993, p. 16)</p> <p>“O que chamamos poesia moderna da Coreia poderia ser também chamado poesia da era colonial, que se estendeu até 1945, quando o Japão, derrotado na Segunda Grande Guerra, retirou-se do território coreano.” (IM, 1993, p. 16-17)</p> <p>“Se o nascimento da nova poesia se deu num clima de aflição, seu desenvolvimento foi marcado por derrotismo de um lado e escapismo do outro. O derrotismo se traduzia em frustração e sentimentalismo. O escapismo se manifestava pela fuga em direção à natureza e à paisagem pastoral essencialmente coreana.” (IM, 1993, p. 17)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“[...] o desejo de modernização levava os poetas a se inspirarem na poesia ocidental, que chegava, através do Japão, com seus séculos e séculos de produção poética, de Shakespeare a Rilke, de Yeats a Breton, numa mistura de influências caóticas. Ademais, havia poetas que acreditavam que o movimento libertário se daria pela revolução socialista.” (IM, 1993, p. 17)</p>
		<p>“Na segunda etapa da ocupação, os coreanos eram obrigados a se registrar com nomes japoneses, a própria língua coreana foi proibida e muitos periódicos literários foram compelidos a encerrar suas atividades. Mais da metade dos poemas desta antologia foi escrita nessa época e é preciso ter em mente que a maioria deles são metáforas em circunlóquio da terra espoliada. Um quê de escapismo, romantismo doentio e sentimentalismo permeia uma produção poética tolhida nas suas bases.” (IM, 1993, p. 17)</p>
		<p>“A poesia pós-guerra constitui um novo ponto de mutação na moderna poesia coreana. Se por um lado tenta-se recuperar o elo da história que ficara suspensa, voltando aos motivos tradicionais, há também um movimento que busca sua fonte de inspiração na vanguarda e no intelectualismo ocidental. E o terceiro vértice é uma poesia social e politicamente engajada, que dirige a sua voz para uma sociedade caótica dividida emocionalmente em dois pólos, refletindo a bipartição territorial.” (IM, 1993, p. 18-19)</p>
		<p>“Este panorama é suficiente para mostrar as condições sob as quais foram escritos cada um desses poemas. Era como se houvesse um acordo tácito de que ser poeta era sobretudo ser um guia espiritual para o povo. O didatismo acima da instigação, o enaltecimento moral acima da ousadia experimental, a cumplicidade do amor e de sentimentos espoliados acima da genialidade intelectual, a busca pela consolidação da solidariedade coletiva acima da crítica e do deboche: eis a poesia moderna da Coreia até a década de 60. E atravessando todas essas</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
	<p>Texto da quarta capa, de Haroldo de Campos.</p>	<p>dores, um lirismo melancólico e ao mesmo tempo enternecedor.” (IM, 1993, p. 19)</p> <p>“Esta antologia de poetas coreanos contemporâneos, organizada e traduzida, com amor e competência, por Yun Jung Im, vem revelar ao leitor brasileiro a fascinante e personalizada contribuição de uma literatura poética singular.” (CAMPOS, 1993, [quarta capa do livro])</p> <p>“Ao mesmo tempo lírica e severa, sóbria e melancólica, é capaz de singelezas tardo-românticas e de eflúvios simbolistas, mas também de ousadias hipermodernas, que vão até aos transgressivos e irônicos experimentalismos de vanguarda. Poesia da contemplação da natureza, poesia dos conflitos amorosos, poesia da guerra, poesia da paz [...]” (CAMPOS, 1993, [quarta capa do livro])</p> <p>“Um país cuja escrita nos encanta o olho e cuja língua nos embala o ouvido, e em cujo nome, derivando-o com liberdade poética do grego <i>choréia</i>, o fileleno filoriental Paulo Leminski leu talismanicamente dança.” (CAMPOS, 1993, [quarta capa do livro])</p>
<p><i>Sijô:</i> <i>poesiacanto</i> <i>coreana clássica</i></p>	<p>“A poesia do país chamado dança”, de Haroldo de Campos.</p>	<p>“A poesia coreana – a poesia de um ‘país que se chama dança’, na expressão do fileleno Paulo Leminski, em cuja imaginação acústica ressoava a forma grega <i>choréia</i> –, essa poesia vem tendo entre nós uma surpreendente e bem-vinda floração.” (CAMPOS, 1994, p. 7)</p> <p>“Graças à iniciativa pioneira da jovem Yun Jung Im, uma sensibilíssima coreano-brasileira, graduada em Química na USP e mestra em literatura na Universidade Yonsei, de Seul, tivemos, no ano passado, o lançamento de uma representativa e reveladora antologia da poesia coreana moderna (<i>O Pássaro que comeu o Sol</i>, São Paulo, Arte Pau-Brasil, Coleção <i>ptyx</i>). Belamente editado, bilíngüe, o livro é um feliz exemplo da alquímica operação poético-translatícia que vem sendo desenvolvida por essa empenhada tradutora, dotada e perceptiva, que se faz assim mediadora de uma cultura distante da nossa, mas por isso mesmo – e pela presença entre nós de uma</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		operosa colônia coreana –, cheia de fascínio e capaz de nos enriquecer literariamente.” (CAMPOS, 1994, p. 7)
		“‘Poesiacanto’ – como o foi a poesia provençal e a dos nossos trovadores galaico-portugueses [...]” (CAMPOS, 1994, p. 7)
		“Yun e Marsicano divisaram, para a transposição rítmico-prosódica da estrutura do <i>Sijô</i> [...] uma disposição visual que se apóia no ‘eixo médio’ (para usar um conceito de Arno Holz, 1863-1929, inovador da lírica alemã, poeta preocupado em registrar o aspecto oral, a respiração rítmica de suas composições). Yun e Marsicano chegaram a essa solução naturalmente, sem passar pelos trâmites teórico-práticos do criador da <i>Mittelachsenpoesie</i> , uma vez que, como ele, estavam precipuamente empenhados na fixação acústico-visual de um esquema prosódico de base oral.” (CAMPOS, 1994, p. 8)
		“Mencionei esse problema e a forma como foi resolvido, para salientar o critério que guiou os tradutores, no esforço de reconfigurar uma forma inusitada, procedente de um idioma poético remoto, reservando-lhe, graças a um procedimento compensatório, a singularidade, o ‘estranhamento’ criativo no idioma de chegada, o português do Brasil. Além desse diagrama de leitura, os tradutores tomaram por preceito manter o despojamento, a diretividade, a singeleza icônica do original, com uma dicção ao mesmo tempo concisa e dúctil em nossa língua.” (CAMPOS, 1994, p. 8)
		“Poesia de poetas-cantores, que amavam o retiro contemplativo e meditativo, mas que, nem por isso, deixavam, em muitos casos, de se envolver nas turbulências políticas e guerreiras da vida da corte. Poesia cujos aficcionados e praticantes por excelência eram letrados que perseguiram o ideal do ‘gentil-homem confuciano tradicional, que não se distinguiu por uma crença aprofundada na vida após a morte’ (O’Rourke).” (CAMPOS, 1994, p. 10)

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Essas canções lírico-meditativas, reflexivo-imagéticas, provindas de um Oriente extremo e remoto, nos evocam, por vezes, a fluidez pré-socrática do <i>pántha rhei</i> (‘tudo riocorrente’) heraclitiano (‘jamais haverá o rio de ontem’, Hwang Jin-i), bem como os versículos melancólicos do Qohélet (o Velho Sabedor) hebraico, ciente do caráter ilusório e transeunte das coisas (<i>havel havalim</i>, ‘névoa-de-nadas’), mas epicureamente, aberto aos ‘dons da mão de Elohim’, aos prazeres do comer e do beber e do amor serenamente desfrutado com a mulher amada.” (CAMPOS, 1994, p. 10-11)</p>
		<p>“Poderia alongar-me, tecer outras considerações, pois, na expressão abalizada de Kevin O’Rourke, ‘ler o <i>Sijô</i> é viver e respirar a história e a cultura da Coreia’. Mas detenho-me neste preâmbulo. Ao som imaginário dos dois alaúdes coreanos <i>gó-mun-gô</i> e <i>bip’a</i>, tocados em harmonia, estamos todos convidados a ingressar agora no mundo do <i>Sijô</i>, guiados pela dupla dedicação dos tradutores, Yun Jung Im e Alberto Marsicano.” (CAMPOS, 1994, p. 11)</p>
	<p>“Sijô: poesiacanto coreana clássica”, de Yun Jung Im e Kyong-ja Ahn.</p>	<p>“Sijô é uma poesia clássica coreana de três versos e cerca de 45 sílabas, dispostos com relativo rigor formal. Esta definição, porém, é pertinente somente sob uma ótica estritamente literária para aquilo que chamamos de cantopoesia. Tradicionalmente, o Sijô Clássico – o Sijô Moderno, da forma como é praticado neste século, este sim, é um gênero estritamente literário – foi, sempre será, canto.” (IM; AHN, 1994, p. 13)</p> <p>“A consolidação definitiva da forma do Sijô [...] aconteceu por volta do final do século XIII. Durante os quatrocentos anos subseqüentes, Sijôs famosos eram transmitidos oralmente, ou em notações extremamente precárias – e o caráter de canto improvisado do Sijô agravava o descuido quanto ao registro –, até que foram compilados em antologia no século XVIII. Então, o Sijô já havia se tornado uma forma popularíssima, tendo conquistado cantadores de castas menos nobres, como andarilhos e gui-seng (espécie de prostitutas de alto nível,</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		letradas e aptas para as várias formas artísticas), e já com temáticas e formas mais variadas.” (IM; AHN, 1994, p. 13)
		“[...] o Sijô nasce numa época de transição filosófica na Coréia, do Budismo para o Confucionismo, de questões ontológicas para as pragmáticas.” (IM; AHN, 1994, p. 13-14)
		“Nos seus primórdios, o Sijô era cantado por mestres engajados na questão confucionista, na divulgação de sua ideologia. Um forte caráter ideológico-panfletário motivou os primeiros Sijôs, em que a temática mais recorrente era a firmeza e a correção, o espírito do homem de virtudes, a fidelidade e a devoção ao Rei governante. Estes cantos estão reunidos sob o título CAMINHOS DA LEALDADE. Mesmo quando contemplava uma bela paisagem, mesmo quando apreciava uma vida tranqüila nas montanhas, toda a graça era atribuída ao governante. Assim, mesmo os Sijôs mais claramente líricos ou pastorais, são na verdade manifestações da ideologia devocionista do Confucionismo.” (IM; AHN, 1994, p. 14)
		[...] uma outra temática engajada é a de ensinamento, que pretendia instruir o povo para fins de doutrinação confucionista. Isso se deve ao fato de que a maioria dos autores eram quase sempre mestres do Confucionismo e ao mesmo tempo políticos. Fazia parte da ideologia confucionista um estado governado por homens eruditos em busca da virtude. Estes Sijôs, reunidos sob o título de APRENDIZAGENS E ENSINAMENTOS, incluem também aqueles que expressam sabedorias adquiridas pelos autores no curso de suas vidas turbulentas na condição de homens públicos.” (IM; AHN, 1994, p. 14)
		“Ascetismo, estoicismo, a consciência da futilidade e da transitoriedade da vida, o desejo de fuga do mundano e de absorção pela natureza habitavam mentes poéticas com idéias taoístas de Lao-tse e de Chuang-tse. Cantando os amores, os desamores, as frustrações, as alegrias, as iras, e sobretudo, a sabedoria da resignação e do

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		desapego, longe de Sijôs doutrinários e engajados, Sijôs reunidos sob o tema PRAZERES E DESPRAZERES contribuíram, na história da poesia coreana, para a consolidação de uma poesia essencialmente lírica.” (IM; AHN, 1994, p. 14-15)
		“ALÉM DO MUNDANO reúne Sijôs que tanto pretendem fugir do mundano, quanto aqueles que buscam a unidade existencial junto à natureza. O impulso de esvaziamento das paixões. Cantando a natureza, em pura contemplação ou em convivência harmoniosa, cantadores de Sijô traçaram imagens altamente pitorescas de sábios da antiguidade. Este impulso veio a formar o sub-gênero mais expressivo do Sijô em termos de temática: a vida do retiro.” (IM; AHN, 1994, p. 15)
		“Corremos o risco de classificá-los, no entanto, primeiro pelo fato de que o Sijô, sendo um campo muito amplo, é comumente estudado sob divisões temáticas – subdivisões temáticas mais detalhas do que as apresentadas no presente volume –, e depois porque se trata de uma época ainda sem a concepção autoral. Seus autores, como foi dito, eram políticos e estudiosos em sua maioria.” (IM; AHN, 1994, p. 15)
		“[...] Sijôs eram cantados de improviso e depois levados pelo vento. Se sobreviveram 3.500 Sijôs Clássicos até os dias de hoje, isso se deve a um mero, feliz, acaso.” (IM; AHN, 1994, p. 15)
		“[...] o Sijô Moderno tem perdido cada vez mais o elo musical da sua gênese, sendo encarado como um gênero estritamente literário. E até mesmo o Sijô Clássico, com o tempo, tende a perder o seu elo musical, sendo transmitido como se essa arte consistisse simplesmente de poemas.” (IM; AHN, 1994, p. 16)
		“Que Sijô foi um canto, é um fato.” (IM; AHN, 1994, p. 16)
		“Sendo canto, falar de rigor formal em matéria de Sijô não poderia seguir os moldes do rigor formal poético corrente. Ter ou não uma forma preestabelecida poética não é a questão central do Sijô: o seu rigor formal parte

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>de um ditame musical, melódico-rítmico, mais do que de um ditame métrico. Vale lembrar que todas as formas poéticas da Coréia antiga eram cantos. A própria palavra Sijô significa, literalmente, Cantos Sazonais, no sentido de canção popular, passageira. Todas as formas poéticas da antiga Coréia partiram não de um impulso literário, mas de um impulso musical. Portanto, quaisquer formas predeterminadas que essas poesias possam apresentar, seu ponto de partida eram regras melódico-rítmicas. Daí, a afirmação clássica de que ‘Sijô é uma distribuição de tempos longos e curtos’.” (IM; AHN, 1994, p. 16)</p>
		<p>“[...] o Sijô é formado por três versos totalizando uma média de 45 sílabas. O tema é apresentado no primeiro verso, desenvolvido no segundo. O terceiro verso apresenta o antitema ou a reviravolta, ou ainda a resolução de um impasse.” (IM; AHN, 1994, p. 16)</p>
		<p>“A própria organização do alfabeto coreano denuncia uma ordenação sonora do pensamento lingüístico. Enquanto a escrita chinesa monta pictogramas, enquanto a escrita japonesa estiliza os pictogramas chineses, a escrita coreana monta sons, construindo verdadeiros fonogramas dentro de quadrados imaginários.” (IM; AHN, 1994, p. 17)</p>
		<p>“Com este último esquema torna-se clara a opção pela disposição gráfica que se adotou na tradução: os três versos do Sijô foram divididos em três estrofes, com as duas primeiras estrofes contendo quatro grupos frasais cada uma. A última estrofe, obedecendo o clima de ‘suspensão’ – pelo grupo frasal mais longo – que se estabelece no início do terceiro verso do original, foi dividida em três grupos frasais, sendo o primeiro o mais longo de todos. Este segmento corresponde ao auge da tensão, uma suspensão, tão característica ao Sijô.” (IM; AHN, 1994, p. 17-18)</p>
		<p>“O procedimento gráfico seguido em português parte de uma preocupação quanto à correspondência entre um diagrama sonoro – mais especificamente falando, melódico – e um arranjo rítmico-prosódico. Optou-se</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		pela tradução visual da forma acústica, buscando-se, paralelamente, quanto possível, a integração do plano prosódico e do plano semântico de cada poemacanto, de modo a obter consistência estética em português.” (IM; AHN, 1994, p. 18)
	Texto de orelha de Amálio Pinheiro.	“Ao traduzir um gênero poético tão afastado no tempo e no espaço, como essa ‘Poesiacanto Coreana Clássica’, o maior risco que corre qualquer tradutor está na tentação de, conferindo à função poética poderes de função mágico-religiosa, perseguir as pretensas marcas da verdade e identidade do chamado ‘original’. Impossível tarefa [...]” (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])
“Acentuando o trajeto sincrônico-espacial dos Sijôs, Yun Jung Im e Alberto Marsicano, corajosamente (valendo-se também do fato de serem ‘extremamente elásticos na forma, justamente por seu caráter oral, musical, predominante sobre o visual’), quase invertendo os esquemas da língua de partida ‘optaram pela tradução visual da forma acústica’, sem evidentemente descurar das transposições sonoro-semânticas.” (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])		
Dessa mudança operativa, que uma outra relação entre linguagem/contexto exigia, resultou sobrecarregarem-se metalingüisticamente, na língua de chegada, as peculiaridades do gênero: as técnicas da brevidade e do contraste, por exemplo, passam a ser lidas também conforme a contração, expansão e subdivisão visual dos versos e estrofes, que remapeiam a respiração musical e semântica das frases.” (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])		
“Por tais motivos se pode dizer que nem os nomes próprios de lugares e pessoas, com sua estranheza vocal distante, podem impedir que as traduções de Yun e Marsicano tenham incluído os Sijôs numa tradição já nossa, onde as oposições entre eu e o outro, ou o dentro e o fora, se dissolvem.” (PINHEIRO, 1994, [orelha do livro])		

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
<p><i>Olho-de-corvo: e outras obras de Yi Sán^g</i></p>	<p>“Notas sobre esta edição”, de Yun Jung Im.</p>	<p>“A presente coletânea é uma seleção de textos extraídos dos quatro volumes que compõem as <i>Obras Completas de Yi Sán^g</i> (Seul: Mun-ha^k-sa-sán^g-sa), de 1991. Mun-ha^k-sa-sán^g-sa, uma das mais conceituadas editoras da Coreia, responsável pela tradicional publicação mensal <i>Literatura & Pensamento</i>, é a mesma que realiza, desde 1977, uma das mais importantes – senão a mais importante – premiações literárias, o Prêmio Literário Yi Sán^g. A publicação das <i>Obras Completas</i> do autor em 1991 marcou a homenagem aos 15 anos dessa premiação, que tem tanto revelado jovens talentos quanto consagrado escritores veteranos.” (IM, 1999a, p. 11)</p>
		<p>“Assim como o prêmio citado, há várias outras premiações concedidas anualmente pelos principais jornais e editoras. A modalidade por excelência para se concorrer é o conto, pois, embora existam premiações para poesia e crítica, é o conto que goza de maior reputação. [...] // É difícil precisar desde quando se instituiu a prática, mas ser premiado em qualquer um desses concursos dá ao autor o direito público de se chamar ‘escritor’: é o ritual de passagem conhecido como ‘introdução no meio literário’. Quando se diz ‘sou escritor’, a pergunta mais provável não será ‘qual foi o livro que você publicou?’, mas, sim, ‘qual foi o prêmio, e quando?’” (IM, 1999a, p. 12)</p>
		<p>“[...] Yi Sán^g, poeta que conheceu a maledicência em igual proporção aos louvores. Em sua breve vida, deixou uma marca indelével na literatura coreana do século XX com uma obra sem precedentes e sem posteridade, insuperada ainda hoje, 60 anos depois de sua morte, quanto ao radicalismo experimental e à dilacerada contundência.” (IM, 1999a, p. 13)</p>
		<p>“Acusado de ‘delírios de um demente’, a sua poesia – o <i>Olho-de-Corvo</i>, publicado em 1934 – foi tão repudiada quanto aplaudida num meio literário em que o engajamento era um imperativo, quando não ideológico, cultural, para um povo que vivia a espoliação da pátria pela ocupação japonesa (1910-1945).” (IM, 1999a, p. 13)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Qualificações como ‘aberração’, ‘demência’ disputavam com ‘genialidade’, ‘excepcionalidade’, e os seus admiradores eram tidos como ‘insolentes pretensiosos’ que fingiam entender aquilo que era incompreensível. A comunidade crítica, estatelada, não podia ignorá-lo diante de uma parcial acolhida calorosa, e nem por isso estava pronta para recepcionar com apreço uma obra tão anômala. Somente com a publicação de contos, dois anos mais tarde, em 1936, é que Yi Sán^g se faria entender um pouco melhor, obtendo uma certa simpatia mesmo de seus críticos.” (IM, 1999a, p. 13)</p>
		<p>“A sua obra sobreviveu, a despeito da alegada ininteligibilidade, pela fidelidade dos leitores e amigos escritores, seduzidos e devotados. E foi assim que esse projetista, formado em colégio técnico, aspirante a pintor de início, com apenas cinco anos de produção literária e com todos os requisitos para o esquecimento, acabou por ocupar um lugar único na literatura coreana, atraindo paixões de toda a sorte [...]” (IM, 1999a, p. 13)</p>
		<p>“Mas tudo indica que sua repercussão não irá parar aí. No artigo intitulado <i>Poesia e Oriente</i>, Haroldo de Campos, falando desse ‘surpreendente poeta (e também prosador), cuja vida foi precocemente truncada pela tuberculose e pelo <i>dérèglement</i> boêmio’, observa [...]” (IM, 1999a, p. 14)</p>
		<p>“Foi Paulo Leminski quem lançou a semente, como no provérbio ‘a palavra se torna semente’, ao chamá-lo ‘meu poeta moderno coreano’, empatia previsível por se tratar de duas almas libertárias assumida e radicalmente marginais [...]” (IM, 1999a, p. 14)</p>
		<p>“O presente volume é a germinação dessa semente, agora sob o signo da tradução poética, da poesia ‘marginal’ numa tradução que opera, no caso, entre duas línguas ‘marginais’.” (IM, 1999a, p. 14)</p>
		<p>“Quem sabe a tradução não seja também uma ‘atitude sádica’, ainda mais quando se trata de uma língua periférica para outra?” (IM, 1999a, p. 15)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“E por que não entrar no espírito fragmentário dos dois e olhar de perto os ideogramas chineses para ‘tradução’ – 翻譯? Verificamos com surpresa que o primeiro ideograma significa ‘farfalhar, voar, subverter, derrubar, virar’ – será a idéia de que tradução é traição? –, um ideograma composto de ‘vez: 番’ e ‘vôo: 飛’. O segundo ideograma, também composto, contém as idéias de ‘palavra: 言’, ‘rede: 罟’ e ‘boa fortuna: 幸’. Um verdadeiro poema condensado! A tradução como a felicidade de uma palavra original que encontra a sua vez para voar... Mais surpreendente, o dicionário etimológico de ideogramas explica a ‘boa fortuna’ como ‘fugir da morte quando jovem é boa fortuna’... Não perecer, não calar, viver muito, sobre-viver, eis a boa fortuna na imaginação lingüística ideogrâmica. Yi Sán^g morreu jovem, mas, curiosamente, a obra que o consagrou se chama <i>Asas...</i>” (IM, 1999a, p. 15-16)</p>
	<p>“Sobre Olho-de-corvo”, de Yun Jung Im.</p>	<p>“A série de poemas intitulada <i>Olho-de-Corvo</i> representou um projeto poético de Yi Sán^g publicado no diário <i>Jo-Són-Jun^s-An^s</i>, o principal jornal da época, no ano de 1934. Yi Sán^g obtivera essa oportunidade através do romancista Ba^k Te-wón, considerado então um autor hermético que se deixou seduzir pela poesia de Yi Sán^g e promoveu o encontro deste com Sán^g-hó, outro escritor que, na ocasião, trabalhava no mencionado jornal.” (IM, 1999b, p. 127)</p> <p>[...] nada se poderia comparar à fúria e indignação públicas perante o <i>Olho-de-Corvo</i>. Desde a publicação do primeiro poema, cartas indignadas choveram na redação: ‘delírios de um demente’ era o comentário mais comum, juntamente com severas críticas quanto à irresponsabilidade do próprio diário, tida como uma afronta aos leitores. As críticas não vinham só de fora do jornal, mas também de dentro dele, deixando Sán^g-hó numa posição delicada, o que o levaria a demitir-se ao cabo de quinze dias.” (IM, 1999b, p. 127)</p> <p>“Tendo Yi Sán^g planejado publicar um poema por dia durante 30 dias, a começar de 24 de julho, seu projeto</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>teve de ser interrompido a 8 de agosto. Portanto, apareceram apenas 15 dos 30 poemas inicialmente propostos, os quais são apresentados integralmente nesta edição.” (IM, 1999b, p. 127)</p> <p>“Não entendo por que me acusam de ser louco mas que diabos com tantas décadas de atraso em relação aos outros conseguem manter as mentes tranqüilas? Para sanar a nossa ignorância o meu talento também deve ser insuficiente mas não é chegada a hora de tomar um pouco de vergonha de tanto tempo passado só brincando na maior preguiça? É uma mercadoria diferente daquela do bando de pretensos poetas que rolam por aí cheios de confiança de que sabem fazer poesia tendo esboçado dez ou vinte poemas. Suei para selecionar 30 dentre mais de 2 000. Do trabalho de trinta e poucos anos, apenas pus pra fora a cabeça do dragão e é lamentável ter de parar no meio sem poder esboçar um rabo de cobra que seja mas nem rabinho de rato pude traçar de tanta algazarra que estão fazendo. Foi um erro esquecer-me por um momento das condições limitantes do jornal mas agradeço a Yi Tehwán e Ba^k Te-wón por se colocarem ao meu lado com tanto fervor. Ferro – este é o lema para o meu novo rumo e é lógico que continuarei na recusa de me curvar a quem quer que seja mas é triste esta terra erma onde se grita e não se tem eco. Nunca mais – mas que nunca mais o quê nem haverá outro jeito e paro por aqui por enquanto. Por um tempo pretendo manter silêncio estudando e consertando o que estão chamando de doença mental.” (YI, s/d, s/p apud IM, 1999b, p. 128)</p> <p>“Se a grande massa de leitores recebeu-a a pedradas, a série de poemas ganharia, por outro lado, uma legião de fãs definitivos. E acima de tudo, o incidente se estabeleceria como um marco absoluto na história da literatura moderna coreana. Junto com o conto <i>Asas</i>, o <i>Olho-de-Corvo</i> garantiria a sua posição como referência obrigatória para jovens a alimentar o desejo de inconformidade e inconformidade em relação ao <i>establishment</i>. Acabaria se tornando um verdadeiro</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		fetichismo, embora muitos conhecessem apenas o primeiro dos 15 poemas, mesmo porque vários deles são de uma ilegibilidade absolutamente refratária à compreensão. Isso na verdade era o menos importante para uma classe de jovens que amou justamente essa recusa a uma dócil transitividade.” (IM, 1999b, p. 128)
		“Embora tivesse a sua genialidade reconhecida em <i>Asas</i> , Yi Sán ^g foi tratado pela academia ortodoxa como um capítulo à parte, quase que uma curiosidade não desprezível, e demoraria para merecer leituras apropriadas. Foi de mão em mão entre jovens do pós-guerra, tão atormentados quanto Yi Sán ^g , que a sua obra ganhou uma surpreendente sobrevida, e hoje firma-se como um totem inamovível da literatura experimental.” (IM, 1999b, p. 128-129)
		“O título <i>O-Gám-Dô (Olho-de-Corvo)</i> que cobre os 15 poemas é, na verdade, um neologismo criado pelo autor a partir da expressão <i>Jo-Gám-Dô</i> . Esta última, uma expressão técnica, designa pintura, desenho ou mapa de uma paisagem vista de cima em diagonal.” (IM, 1999b, p. 129)
		“Em outras palavras, a expressão é oriunda de uma simulação da visão de um pássaro sobre uma paisagem. Da subtração da consoante de <i>Jo</i> , ‘pássaro’, obtém-se <i>O</i> , que significa, por sua vez, ‘corvo’.” (IM, 1999b, p. 129)
		“Uma tradução prosaica para <i>Jo-Gám-Dô</i> seria <i>Vista Panorâmica</i> , o que impossibilitaria a tradução da brincadeira contida no título. Por isso, a partir da expressão igualmente técnica ‘olho-de-peixe’, utilizada em equipamento fotográfico, foi criado o sintagma ‘olho-de-corvo’. // Tal título prenuncia um olhar que se lança sob o signo do mau-agouro, sombra negra das asas de um corvo, como que uma voz dizendo ‘trago-lhe más notícias’. É o olhar do autor sobre a paisagem humana: um olhar oblíquo e sinistro.” (IM, 1999b, p. 130)
		“Também não é de descartar a intertextualidade que se estabelece com a obra de Edgard Allan Poe, embora Yi Sán ^g jamais tenha deixado qualquer nota sobre suas

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>influências literárias. [...] No entanto, à vista dos <i>flashes</i> de erudição inesperada que o autor deixa repontar aqui e ali em sua obra, inclusive sobre as artes do Ocidente [...], tal hipótese parece sustentável. Sem a pomposidade gótica de Poe, a morbidez, a amargura e a tendência depressiva são também seus traços marcantes, sobretudo na obra poética.” (IM, 1999b, p. 130)</p> <p>“No caso do <i>Olho-de-Corvo</i>, a opção pela numeração dos poemas sem títulos específicos tem sido apontada como influência surrealista. A intenção seria de subtrair ao leitor a tendência de atribuir-lhes um sentido prévio. Tal suposição encontra reforço em outras obras poéticas, com clara influência surrealista.” (IM, 1999b, p. 130)</p>
	<p>“Notas biográficas”, de Yun Jung Im.</p>	<p>“Yi Sán^g nasceu em 1910, em Seul, como filho mais velho de uma tradicional família já arruinada, em meio à confusa soleira que marcou o início da Coréia moderna. Soleira sim, já que o país literalmente tropeçou nesta passagem, caindo sob o domínio japonês (1910-1945) precisamente no ano de seu nascimento. O poeta jamais conheceu a Coréia livre, e a sua breve vida de 27 anos foi praticamente encerrada num quarto de prisão em Tóquio, entre torturas e vômitos de sangue. Fatos emblemáticos que simbolizam a sua consciência de aprisionamento, de onde provém, possivelmente, a adoção do nome Yi Sán^g.” (IM, 1999c, p. 197)</p> <p>“Seu nome de nascença, Kim Hé-kyón^g [...]. Tal louvável nome foi rejeitado sem concessões aos 23 anos, sendo substituído por um novo nome e, sem concessões mesmo, por um novo sobrenome. Talvez o poeta quisesse se desvincular do sobrenome Kim, que significa ‘ouro’ ou ‘dinheiro’, nada condizente com a sua famosa penúria. Passou a se chamar Yi Sán^g, que, quanto escrito em coreano – 이 상 – sem a sua contrapartida ideográfica, é homógrafo e homófono de palavras empregadas para significar coisas das mais disparatadas [...].” (IM, 1999c, p. 197)</p> <p>[...] Yi Sán^g foi ainda mais longe na brincadeira, grafando seu nome 李箱 em ideogramas, isto é, nenhum</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>dos casos anteriores: o primeiro ideograma 李, que originalmente designava fruto de uma árvore, hoje é apenas utilizado para grafar o sobrenome Yi, o sobrenome coreano mais comum depois de Kim; o segundo ideograma – 箱 – é um dos raríssimos casos de ideogramas que apresenta uso único, correspondendo à palavra ‘caixa’. Conclusão, o seu nome daria qualquer coisa como ‘Sr. Caixa da Silva’.” (IM, 1999c, p. 198-199)</p>
		<p>“Trata-se de uma radical subversão cultural, uma vez que o nome pessoal sempre foi tido como depositário de um ‘significado profundo’ que os pais conferem aos filhos. Yi Sán^s não só ironiza a busca tradicional do significado sublime nos nomes como também a prática dos nomes de guerra. Estes, na praxe coreana, não são de competência dos usuários, mas sim ‘presenteados’ geralmente pelos mestres aos discípulos, ou por amigos. Mas quem daria um nome desses ao discípulo ou amigo?” (IM, 1999c, p. 199)</p>
		<p>“Entretanto, tudo isso são apenas elucubrações de crítico literário, pois, segundo ele próprio, tal nome vem do seu tempo de projetista. Conta ele que os encarregados japoneses nas construções deveriam chamá-lo ‘Kin sán’, uma vez que o seu sobrenome era Kim, mas, por motivos ignorados eles o haviam chamado de ‘Yi sán’, erro ao qual teria acatado.” (IM, 1999c, p. 199)</p>
		<p>“Em sua infância, fora, como dizem os coreanos, ‘inseto de livro’. Também escrevia muito e desenhava muito, sendo o desenho a sua verdadeira aspiração, que foi obrigado a abandonar, sob rogos do tio, por uma profissão mais promissora, a de projetista.” (IM, 1999c, p. 200)</p>
		<p>“Tendo terminado o ginásio aos 16 anos em meio a muita pobreza – que o obrigava a vender pão integral na hora do recreio para pagar os estudos – ingressaria, em seguida, no Colégio Técnico Kyón^s-Són^s de Arquitetura, formando-se aos 19 anos. Graduando-se como projetista, empregou-se na Administração Central de Josón – órgão</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>máximo de administração japonesa sobre a Coréia na época –, graças ao tio que trabalhava naquela instituição. Ali, fez parte do projeto japonês de construir uma cidade de Seul nos moldes ‘modernos’, isto é, ocidentais. Com tal currículo escolar e emprego, ‘privilégio’ de poucos, é possível que tenha vivido sob o estigma de <i>tchin-il-p’a</i>, como eram chamados os coreanos pró-japoneses.” (IM, 1999c, p. 200)</p>
		<p>“Sua demissão em março de 1933, aos 23 anos, marcou o início de sua verdadeira miséria de um lado e de rica produção literária do outro. Seguiram-se quatro anos de vida boêmia, penúria, hemoptise, desilusão amorosa e literatura. É comum se dizer que Yi Sán^s se demitira para tratar da hemoptise, mas, segundo afirmam seus familiares, a doença só se agravou depois da demissão, o verdadeiro motivo de sua exoneração tendo sido um mau relacionamento com um superior japonês – é possível, porém, que, tendo cumprido com a sua palavra de ter uma profissão ‘decente’, já se considerasse livre do ônus da vida cotidiana. É neste ano, também, que adota o nome Yi Sán^s.” (IM, 1999c, p. 201)</p>
		<p>“Era gritante a sua pobreza, admitidamente uma conseqüência exclusiva de sua igualmente renomada preguiça. Mas é verdade também que a preguiça era resultado da débil saúde e de uma vida boêmia, desregrada e negligente em relação ao próprio corpo.” (IM, 1999c, p. 201)</p>
		<p>“Com amigos, esbanjava talento e refinamento quanto à cultura e bons modos. Os companheiros se deleitavam com a sua incomum habilidade de brincar com as palavras, a deliciosa loquacidade, e expressões e gestos absolutamente ímpares. Teve inúmeros amigos devotados, e pode-se dizer que foi graças a eles que não acabou caindo no esquecimento completo num ambiente literário que em nada o favorecia.” (IM, 1999c, p. 202)</p>
		<p>“Contudo, ‘sujeito bizarro’ era a impressão universal de todos que o viam pela primeira vez. O seu comportamento era todo <i>sui generis</i>, e o seu modo de</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>olhar a vida, a moral, o casamento, enfim, tudo era radicalmente alheio a padrões.” (IM, 1999c, p. 203)</p> <p>“[...] o mesmo amor que tinha pelas mulheres, bebida, amigos e literatura ele não dispensou ao próprio corpo. A descrição de um amigo: ‘pele branca parecendo a de um ocidental, farta barba, ‘gravata de boêmio’, sapatos brancos até no inverno...’ é muito enfeitada para um Yi Sán^g que era absolutamente desleixado quanto à aparência. O cabelo fazia jus à descrição que ele próprio confere em seus contos: bucha ou ninho de passarinho. Não só não penteava como fazia questão de desalinhar o cabelo, sacudindo-o com os dedos. O seu total desdém pela própria vida confere um quê de suicídio à sua morte, um suicídio que se serviu de tuberculose, principalmente quando vemos que, poucos meses antes de morrer, escreveria o <i>Conto de Vida Finda</i>.” (IM, 1999c, p. 203)</p> <p>“Yi Sán^g publicou os primeiros poemas aos 21 anos, em periódicos de arquitetura. Estranho para um <i>début</i> poético, mas mais estranho eram os próprios poemas, quase matemáticos e/ou geométricos. Aliás, a sua já mencionada vocação de artista plástico explica a rica pictorialidade de sua literatura expressa em vários níveis. O seu talento visual se travestira de literatura, e desta intersemioticidade nascera uma obra inqualificável, anacrônica para o seu tempo e espaço.” (IM, 1999c, p. 203)</p> <p>“Passado o trauma do <i>Olho-de-Corvo</i>, publica, dois anos mais tarde, a sua obra-prima, o conto <i>Asas</i>, além de vários outros. Só então, Yi Sán^g passa a ser considerado um ‘autor’ propriamente dito, e <i>Asas</i> passaria para a história como um verdadeiro marco, referência imperativa na literatura moderna coreana, a despeito do discutido caráter de inacabamento.” (IM, 1999c, p. 204)</p> <p>“Yi Sán^g nascera e crescera em Seul, sem nunca ter saído da cidade. Três viagens o marcaram indelevelmente, tanto na vida quanto na obra.” (IM, 1999c, p. 204)</p> <p>“A primeira é a que está retratada no <i>Conto de Encontro e Despedida</i>, quando, depois da demissão e agravamento</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>da doença, procura a estância de águas termais Bé-tchón, de onde volta com a pequena <i>ki-sén</i>^g Güm-hon^g, e com quem viveria até ser abandonado, motivo recorrente em sua obra.” (IM, 1999c, p. 204)</p>
		<p>“A segunda viagem foi para uma vila rural em Són^g-tchón, no verão de 1935, aparentemente sem motivo. Essa viagem marcou-o profundamente, e a maioria de seus escritos livres tratam dessa vila, dos quais <i>Tédio</i> é exemplo.” (IM, 1999c, p. 204-205)</p>
		<p>“Logo fez-se inverno em Tóquio, passado a vômitos de sangue. E no final da estação, em fevereiro de 1937, o poeta foi preso pela polícia japonesa, suspeito de ‘ideologia subversiva’. Com o rosto esquelético, os famosos cabelos e a barba malfeita, não é de estranhar a suspeita. Naturalmente, foi torturado e a doença se agravou, motivo de sua provisória soltura quando ficou evidente que não duraria muito. Amigos o internaram no Hospital da Universidade de Tóquio, mas com possibilidades remotas de recuperação. O pulmão já estava totalmente desfigurado segundo os médicos japoneses.” (IM, 1999c, p. 205)</p>
		<p>“Morreu a 17 de abril de 1937. Conta a lenda que, no momento da morte, Yi Sán^g formulou um pedido: que lhe trouxessem um limão ou um melão. Até no momento de sua morte, quis brincar com duas palavras anagramáticas.” (IM, 1999c, p. 205)</p>
		<p>“Vários de seus contos e poesias foram sendo publicados postumamente, até aparecer, em 1957, um vintênio mais tarde, a primeira coletânea de sua obra em três volumes. Em 1976 publicou-se a primeira versão das obras completas. Sabe-se que a esposa levou embora um carrinho cheio de escritos e desenhos, cujo paradeiro é ignorado até hoje. E há o <i>Dead Mask</i>, escrito já no leito de morte, também desaparecido.” (IM, 1999c, p. 206)</p>
	<p>“O alfabeto coreano, os ideogramas chineses e a</p>	<p>“Não se tem notícia de um outro sistema de escrita que tenha sido deliberadamente criado e promulgado para uso de um povo, por autores e em data precisamente conhecidos. O alfabeto coreano, o <i>hangül</i>, de 11 vogais e</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
	romanização”, de Yun Jung Im.	<p>17 consoantes – hoje, usam-se 10 vogais e 14 consoantes básicas – idealizado pelo Rei Sejon^g, o Grande (1397-1450), foi desenvolvido por um grupo de estudiosos ao longo de três anos. Concluído em 1443, o <i>hangül</i> foi promulgado em 1446, sob a denominação ‘Sons corretos para serem ensinados ao povo’ [...]” (IM, 1999d, p. 245)</p> <p>“Embora na zona de influência do império chinês, a identidade cultural coreana se preservou nos costumes, culinária, vestimenta, e, é claro, na língua – falada –, língua da família altaica que guarda parentesco com o mongol e o japonês, mas não com o chinês.” (IM, 1999d, p. 245)</p> <p>“Pode-se dizer que os letrados coreanos eram bilíngües, falando uma língua – a coreana – e lendo e escrevendo uma outra – o chinês –, dois raciocínios sintáticos distintos.” (IM, 1999d, p. 245)</p> <p>“Somente a partir da década de 70 deste século é que se intensifica, na Coréia, um movimento em prol da sobrevalorização da língua e cultura nativas.” (IM, 1999d, p. 246)</p> <p>“O Rei Sejon^g, O Grande, um monarca erudito, compreendeu o hiato entre a escrita e a fala e idealizou um sistema de escrita que representasse os sons da linguagem oral coreana. Daí o nome do projeto. Ou seja, ele idealizou um alfabeto fonético, de sinais que representassem fonemas isolados, até então desconhecido no Extremo Oriente.” (IM, 1999d, p. 246)</p> <p>“Poeticidade à parte, a escrita chinesa era, sem dúvida, elitista pela dificuldade gráfica e etimológica. Além disso, a não-correspondência, sintática e fonética, entre a língua falada e a língua escrita oferecia uma dificuldade extra aos coreanos. Assim, com o projeto ‘Sons corretos para serem ensinados ao povo’, o Rei Sejon^g idealizava permitir o acesso geral – pois o seu público-alvo era o grande povo – à educação letrada.” (IM, 1999d, p. 247)</p> <p>“Hoje, pode-se dizer que vinga também o espírito da criação do <i>hangül</i>: a Coréia alcança um índice de alfabetização de 100% já há algum tempo, e a sede da</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		UNESCO em Paris passou a oferecer anualmente o Prêmio Rei Sejon ^g para personalidades ou organizações que contribuam para a erradicação do analfabetismo no mundo.” (IM, 1999d, p. 247-248)
		“O Rei Sejon ^g , o Grande, quarto rei da Dinastia Yi, resumia em si o ideal confucionista – sobre o qual se baseara a instituição da Dinastia – de um governante dotado de virtude e erudição. A sua voracidade pelo registro foi realmente memorável.” (IM, 1999d, p. 248)
		“Assim que subiu ao poder, o Rei Sejon ^g , o Grande, instituiu a Casa dos Sábios, composto de estudiosos designados para empreenderem pesquisas em variados campos. São do seu reinado (1418-1450) o observatório celeste, o relógio de água, o relógio de sol, o pluviômetro, além de grandes avanços em técnicas agrícolas. O mais importante, porém, foi a sua preocupação documental: o Compêndio de Agricultura, contendo técnica agrícolas, cujas cópias foram enviadas aos governantes locais ao norte da península, região até então pouco explorada para a agricultura; a recompilação sistematizada das práticas médicas nativas (1431), além de registros médicos, principalmente em pediatria e ginecologia; um sistema de notação musical, com o qual deixou registradas suas próprias composições; documentos históricos e geográficos.” (IM, 1999d, p. 248-250)
		“O documento original do ‘Sons corretos para serem ensinados ao povo’, o <i>Hun-min-jón^g-üm</i> , é um verdadeiro tratado de fonética e ortografia que explica o motivo da criação, os princípios, os detalhes da utilização, e dá exemplos de funcionamento do <i>hangül</i> [...]” (IM, 1999d, p. 250)
		“Quanto aos caracteres, o <i>Hun-min-jóng-üm</i> esclarece que as letras criadas são hieroglíficas – icônicas, diríamos hoje –, com as consoantes imitando a conformação dos órgãos fonadores ao articular aquele som. As vogais, por sua vez, seriam combinações de três conceitos traduzidos iconicamente: o céu (·), a terra (—) e o homem ().” (IM, 1999d, p. 250)

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“O princípio básico da escrita coreana é o que poderíamos chamar de ‘montagem silábica’. As letras são literalmente ‘montadas’, qual um ‘lego’, dentro de quadrados imaginários – uma sílaba – num sistema tripartite, que o documento original chama de: som inicial, som médio e som final – hoje, denominamos os três sons, respectivamente, consoante inicial, vogal e consoante final.” (IM, 1999d, p. 251)</p>
		<p>“Em termos mais específicos, diz-se que o <i>hangul</i> é um sistema fonêmico e não exatamente fonético. Em termos práticos, isso significa que um caractere pode ser lido de formas diferentes, dependendo da sua posição na palavra, uma mesma letra adquirindo matizes distintos de acordo com as letras que a circundam. Por exemplo, a primeira consoante do alfabeto, ㄱ, pode ser romanizada por g, k, ou q. É de imaginar, portanto, a dificuldade de instituir uma tabela de romanização. Além disso, o sistema tripartite se vale de muitas consoantes, de modo que uma romanização corre o risco freqüente de resultar numa sopinha de letras. O mesmo vale para as vogais: com 10 vogais básicas e 11 combinadas, abundam tritongos.” (IM, 1999d, p. 251-253)</p>
		<p>“É estranho, e até embaraçoso, afirmar que ainda não existe uma tabela oficializada para a romanização do coreano. O que se tem é um verdadeiro território sem lei, onde cada um adota aquilo que lhe parece mais próximo.” (IM, 1999d, p. 253)</p>
		<p>“Para este volume, foi adotada uma romanização própria, passando ao largo do conceito de sistematização, e preferindo a transliteração do vocábulo como um todo e não das letras ou sílabas separadamente, o que exigiu também o uso de acentos tônicos. O público-alvo é o leitor de língua portuguesa, tarefa difícil pela radical diferença dos padrões sonoros e, principalmente, pela pouca variedade da fala brasileira quanto à consoante final. Com isso, corremos a risco de obliterar nomes já consagrados, como ‘Seul’ ou ‘Kim’, casos que foram, na medida do possível, respeitados. Assim, a tabela de</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>romanização apresentada a seguir tem apenas o objetivo de fornecer ao leitor o elenco fonético da fala coreana, e que não vale como uma tabela de transliteração dos vocábulos.” (IM, 1999d, p. 253)</p>
		<p>“O gradual abandono dos ideogramas chineses – como escrita – acabou, então, por resultar num gradual abandono do léxico de origem chinesa, pois este era repleto de homófonos, diferentes quando escritos em ideogramas, mas homógrafos e homófonos na escrita alfabética coreana.” (IM, 1999d, p. 255-256)</p>
		<p>“Da passagem de uma língua tonal para uma língua não-tonal, perdeu-se a riqueza sonora, e os ideogramas permaneceram na língua coreana como apenas portadores de conceitos em detrimento da orquestração que lhes é própria, em contraste com o vocabulário nativo coreano, ricamente sonoro. E é justamente essa música da fala autêntica que vem sendo recuperada nas últimas décadas.” (IM, 1999d, p. 256)</p>
		<p>“Na maioria de suas obras, Yi Sán^s ignora o espaçamento sintático que separa os núcleos frasais numa oração, compostos normalmente de dois elementos, um lexical e outro gramatical. Resulta então um texto com uma escrita corrida que causa, certamente, estranhamento na leitura.” (IM, 1999d, p. 256)</p>
		<p>“O procedimento não poderia ser transposto sem alterações para a tradução, já que uma escrita corrida em português provocaria uma dificuldade além daquilo que o original oferece. Por isso, para a tradução, foram utilizadas soluções diferentes de acordo com a dificuldade envolvida: ora optou-se por uma escrita corrida, ora optou-se por separações silábicas em todo o texto; e ainda, no caso de <i>Aranha Encontra Porco</i>, buscou-se uma solução mediana, formando-se pequenos núcleos corridos de leitura, como que respeitando o ritmo respiratório por um lado e amenizando a dificuldade de compreensão por outro. Houve também uma preocupação com o léxico utilizado, fugindo-se de</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		combinações de palavras que comprometessem a fluência da leitura.” (IM, 1999d, p. 256-257)
	Texto de orelha de Haroldo de Campos.	“Yi Sán ^g (1910-1937) é o mais radical experimentador da literatura coreana moderna. Escrevendo poesia e prosa, num estilo esquelético, antecipadamente ‘minimalista’, ele não só parece um êmulo oriental do dadaísmo-construtivista (à Kurt Schwitters), como, sobretudo nos contos, ou, melhor dizendo, nos <i>textos</i> nominalmente em prosa, semelha aparentar-se em alguns aspectos à Gertrude Stein dos jogos tautológicos de sintaxe e ao Beckett das reduções ao nada da linguagem.” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro])
“Na trama de seus <i>textos</i> em prosa, não apenas o Beckett da espera sem esperança, mas também o Kafka do cotidiano levado ao absurdo, podem ser pontos de contacto para a inteligibilidade do leitor ocidental.” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro])		
“Há, porém, algo de irredutível em Yi Sán ^g , de profundamente estranho, de singularíssimo: uma crueldade extrema e ao mesmo tempo infantilizada, uma lacônica serenidade oriental, isenta de bem e de mal, como a superfície, polida, o aço inocente, quase azul, de uma navalha.” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro])		
“A mulher, angelizada e/ou demonizada, é o centro enigmático desses obsessivos rodeios concêntricos de dor (sufocada), amor (irresolvido) e humor (negro-cínico, auto-irônico, farpado), que ele enreda e desenreda para, a seguir, redundantemente, reenredar.” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro])		
“Graças à sensibilidade poética bilíngüe de Yun Jung Im e à sua atualizada concepção de tradução como prática intersemiótica, a coleção <i>Signos</i> , dentro de seu projeto goetheanamente universal, tem a oportunidade de apresentar aos leitores brasileiros este poeta-prosador, ao extremo singular, que é Yi Sán ^g – aliás, o Senhor ‘Caixa’. Por trás do anonimato ‘coisal’ desse cognome, um anti-autor, com sua mirada corvina, como que emanada do vácuo cego de um recipiente vazio, criou a duras penas		

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		um dilacerado, pungente minimalismo escritural-existencial; um transtornado espelho de linguagem que, finalmente, acabou por atravessar, pagando com a vida sua passagem.” (CAMPOS, 1999, [orelha do livro])
Contos contemporâneos coreanos	“Prefácio”, de Boris Schnaiderman.	“Felizmente, a da Coreia tem sido divulgada graças ao trabalho acurado de Yun Jung Im, que traduziu para nossa língua textos impressionantes. Deste modo, é todo um universo cultural que se abre à nossa fruição.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8)
		“Assim, o livro <i>Sijô, poesiacanto coreana clássica</i> , com traduções em colaboração com Alberto Marsicano e uma introdução muito informativa em co-autoria com Ahn Kyong-ja, foi uma autêntica revelação.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8)
		“Numa apresentação deste livro, ‘A poesia do país chamado dança’, Haroldo de Campos mostra, com exemplos incisivos, como a tradução brasileira tem uma leveza e graça que faltaram em outras traduções ocidentais, embora algumas se caracterizem por acurada preocupação filológica. Tem-se assim mais uma vez, bem caracterizada, a diferença entre a fidelidade poética e a filológica. A par desta, que não pode ser desprezada, deve haver utilização ampla da criatividade poética, e este foi o caso das traduções de que estamos tratando.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8)
		“Outro livro organizado por Yun Jung Im, <i>O pássaro que comeu o sol – Poesia moderna da Coréia</i> , contou com um prefácio de Paulo Leminski, que se impressionou com a ‘finura de percepção, a delicadeza de certos registros’, mas sobretudo, com a presença de um grande poeta, ‘o boêmio e surrealista Yi Sâng’.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 8-9)
		“[...] este encantamento sentido por nosso poeta fazia eco a uma preocupação da tradutora, que tratou de divulgar a obra de seu compatriota. Daí resultou um livro fascinante: <i>Olho de corvo e outras obras de Yi Sâng</i> , com supervisão poética de Haroldo de Campos.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 9)

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Aliás, pensando nisso, vem logo a lembrança do livro do inglês Thomas de Quincey, <i>Confissões de um comedor de ópio</i>, de 1821, apesar da distância em termos de tempo e espaço entre eles, e embora, neste caso, não se trate propriamente de influência.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 9)</p>
		<p>“Em seu prefácio já citado a <i>O pássaro que comeu o sol</i>, Paulo Leminski aponta para a analogia entre Polônia, partilhada entre Rússia, Prússia e Áustria, e a Coreia dividida em dois países pelo Paralelo 38, após a Segunda Guerra Mundial. A comparação realmente se impõe, mas, a meu ver, é preciso apontar também para uma diferença essencial. Enquanto a brutal repressão do Império Russo às rebeliões polonesas suscitou indignação mundo afora [...], o mundo dito civilizado assistiu à divisão da Coreia – e com esta, a separações violentas em muitas famílias, como se aqueles acontecimentos ocorressem em Marte ou Vênus.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 10)</p>
		<p>“Parece que o mundo ficou de ouvidos moucos e coração anestesiado e só a literatura está aí para nos trazer a vivência das grandes tragédias vividas por nossos co-habitantes asiáticos no planeta Terra.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 10-11)</p>
		<p>“Os autores dos contos são também personagens da tragédia que ainda continua a desenrolar-se nas páginas de jornal e nas telas de nossos televisores.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 11)</p>
		<p>“Como são variados os procedimentos literários nos contos agora apresentados! Mas, ao mesmo tempo, todos eles revelam uma volúpia de narrar, nenhum se detém na revelação de um estado de ânimo pura e simplesmente.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 11)</p>
		<p>“Alguns provocam verdadeira surpresa. É o caso do primeiro, ‘A ilusão de primavera’, de Kim Chae-Won, que se inicia com uma narrativa simples [...], mas logo desanda [...]. Há toques gogolianos nessa capacidade de mostrar o que existe de fantástico no cotidiano aparentemente corriqueiro e, ao mesmo tempo, uma</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		percepção profunda de como a ciência e a técnica modernas permeiam toda a nossa vida.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 11-12)
		“Não menos surpreendente é o conto que encerra esta coletânea, ‘Três dias daquele outono’, de Park Wan Suh. História de uma ginecologista que instala sua clínica num bairro pobre, há nela uma sucessão de episódios pouco edificantes, que nos fazem pensar em como o mundo é pequeno, visto pelo viés da miséria humana. [...] Aquilo foi em Seul, mas dá a impressão de ter acontecido muito mais perto.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 12)
		“‘O idiota e o imbecil’, de Yi Chong-Jun, narra vicissitudes de operações de guerra, em que a maior violência não vem só do inimigo: o homem transformado em fera atinge os próprios companheiros.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 12)
		“‘Espelho de cobre’, de Oh Jung-Hee, trata da velhice com rara lucidez.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 12)
		“‘Fragmento quente’, de Hwang Sun-Won, tem como tema as manifestações de estudantes em Seul, em defesa de um Estado de direito, quando muitos perderam a vida e houve situações bem semelhantes às ocorridas no Brasil. Certos episódios ali narrados parecem ter acontecido no Rio de Janeiro ou em São Paulo na década de 1970.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 12-13)
		“Em ‘O desgaste’, de Lee Ho-cheol, explodem com virulência as tensões latentes numa família relativamente abastada.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 13)
		“‘A pequena experiência’, de Park Wan Suh, impressiona pela descrição vigorosa dos meandros da vida forense e do abandono a que o Estado relega os que caíram na malha das acusações de transgressão das leis.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 13)
		“Será mesmo que tudo isso aconteceu na Coreia distante e não sob os nossos olhos?” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 13)
		“Depois disso, dá vontade de pedir: dêem-nos mais literatura coreana em português! Que venham romances,

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		ensaios, estudos universitários, mais poesias, mais contos! Mas, enquanto esperamos, vamos ler e reler o que já está traduzido.” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 13)
	“Introdução”, de Yun Jung Im.	“Quando o frio de novembro se aproxima, as classes dos cursos de literatura esvaziam-se em todos os cantos do país. Todos se tornam econômicos em palavras e muitos somem do mapa, assumidamente ou não, por este fenômeno exclusivamente coreano chamado Sin-Chun-Mun-Ye (leia-se shin-tchun-munyê), traduzido literalmente, ‘Arte Literária na Nova Primavera’.” (IM, 2009, p. 15)
“Este foi o nome dado a um concurso literário instituído em 1925 pelo Diário Dong-A (fundado em 1920), pois os ganhadores eram anunciados no início da primavera. Seu maior concorrente, o Diário Jo-Seon, alinhou-se em 1928 e depois, os demais jornais (hoje, são sete diários a realizá-lo). Aos poucos, Sin-Chun-Mun-Ye passou de substantivo próprio a comum, tornando-se a principal e reconhecida porta de entrada para aspirantes a escritor [...]. Aberto a todos, até aos escritores já consagrados, o concurso significa a oportunidade de os novatos terem suas obras publicadas juntamente com os grandes, além do atrativo do prêmio em dinheiro” (IM, 2009, p. 15)		
“São quase 80 anos de tradição, tão disputada quanto discutível, que mereceu do poeta e crítico literário Kwon Hyeok-Ung um capítulo intitulado ‘Como criar um poema para Sin-Chun-Mun-Ye’ em um de seus livros. Mas o país inteiro parece ter se acostumado a ele como um exame de habilitação.” (IM, 2009, p. 16)		
“Sua modalidade por excelência é o conto, por uma conjunção de fatores. Primeiro, a prosa moderna coreana surgiu basicamente através do jornal, imprimindo-lhe um caráter popular e comercial. Era então a única forma de se viver de literatura e, de certa forma, persiste até hoje essa sina: o romance vende e o conto nem tanto. Talvez por isso, o conto tenha sido eleito inicialmente como um gênero menos popular e mais literário, com a vantagem		

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>de possibilitar a avaliação das qualidades do candidato num número reduzido de páginas.” (IM, 2009, p. 16-17)</p> <p>“[...] a limitação espacial desses periódicos também contribuiu para consolidar o conto como o mainstream da prosa coreana, até que se formasse a grande camada de leitores de romances longa-metragens. É fato que, na primeira metade do século 20, os maiores autores coreanos deixaram suas obras mais destacadas na forma de contos.” (IM, 2009, p. 17)</p> <p>“[...] o conto foi ficando cada vez mais limitado a concursos e prêmios literários, fenômeno que, longe de diminuir a sua importância, fez aumentar o seu território como uma prática desvinculada do mercado.” (IM, 2009, p. 17)</p> <p>“É impossível falar de literatura coreana da segunda metade do século 20 sem as feridas coletivas de uma história que supera qualquer ficção. E, para a geração de escritores (chamada de Terceira Geração) representada nesta antologia, a ferida começa em 25 de junho de 1950, quando eclode a Guerra da Coreia.” (IM, 2009, p. 17-18)</p> <p>“A rendição japonesa na Segunda Grande Guerra libertou o país de sua ocupação (1910-1945) após 36 anos. Mas a liberdade devolvida, não conquistada, pegou desprevenido um povo que se encontrava acéfalo, e que logo ficaria refém de uma dominação outra, a ideológica, das potências antagônicas – soviética e norte-americana – que haviam se aliado para derrotar um inimigo em comum, o Japão.” (IM, 2009, p. 18)</p> <p>“A Coreia sem governo tornou-se a batata repartida entre os vencedores e, ao longo de três anos após a libertação, de 1945 a 48, foi-se solidificando uma ‘fronteira’ interna, o paralelo 38, até ser fechada por completo.” (IM, 2009, p. 18)</p> <p>“O ataque do exército comunista norte-coreano em 1950 provocaria uma guerra fratricida em nome da ‘libertação dos camaradas do Sul do imperialismo norte-americano’, com o apoio da União Soviética e da China. Duraria três anos, varrendo a península de cima a baixo, depois de</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>baixo para cima, e novamente de cima para baixo até parar quase exatamente onde começou. A denominação ‘linha de armistício’ em vez de ‘fronteira’ não nos deixa esquecer que estamos tecnicamente em guerra, o que impediu que as duas Coreias se tornassem países-membros da ONU até 1990. A linha do armistício continua sendo a múmia viva da Guerra Fria [...]”(IM, 2009, p. 18-19)</p> <p>“Sobre um passado subjugado ainda parado na garganta, a miséria e o caso do pós-guerra resultariam num governo absolutamente impotente, autoritário e com pretensão vitalícia do primeiro presidente sul-coreano, Yi Seung-man. Na sua quarta reeleição em 1960 – obviamente fraudulenta – os estudantes foram às ruas, chamando para si a responsabilidade moral de clamar em nome do povo. A Revolução de 19 de Abril provocaria a deposição do presidente e, um pouco mais tarde, o suicídio do vice-presidente junto com a sua família. A turbulência política que se seguiu resultou, em 16 de maio de 1961, num golpe militar que levou Park Chung-hee ao poder. E assim se calava a ‘vitória’ dos estudantes do 19 de Abril. Começava então a consolidação dos movimentos estudantis como uma verdadeira instituição esquerdista, perseguida através das décadas de 60, 70 e 80, sob os 19 anos da ditadura de Park, e depois mais 7 anos da do presidente Chun Doo-hwan.” (IM, 2009, p. 19-20)</p> <p>“Hoje, não resta dúvida que o movimento estudantil teve um papel importante na conquista da democracia na Coreia do Sul, mas não se deve esquecer que o seu preço foi pago com muito sangue jovem, numa época em que a política do controle de natalidade, com a campanha de um único filho, deixou muitos pais sem prole.” (IM, 2009, p. 20)</p> <p>“[...] é significativo que, em 07 de abril de 1896, seja lançada a primeira edição de um jornal diário intitulado ‘Jornal Independente’, totalmente impresso em HANGUL, o alfabeto coreano, ilegível tanto para os</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>chineses quanto para os japoneses [...]” (IM, 2009, p. 21)</p> <p>“Embora o HANGUL, escrita alfabética, tenha sido criado e promulgado pelo Rei Sejong em 1446 para que o povo pudesse aprender a ler facilmente, enfrentou a resistência da classe letrada contra a democratização do conhecimento. Permaneceu na penumbra intelectual por quase cinco séculos [...]” (IM, 2009, p. 21)</p> <p>“[...] a ‘nova poesia’, escrita exclusivamente em alfabeto coreano e numa forma poética mais livre, surge justamente nessa época – 1908, dois antes da anexação ao Japão.” (IM, 2009, p. 22)</p> <p>“Todos esses movimentos, que acontecem durante o período que vai da abertura dos portos à anexação coreana ao domínio japonês, traduzem a sensação de ameaça à integridade nacional e parecem antever a política de espoliação da identidade coreana perpetrada pelos japoneses, numa reação intelectual à necessidade emocional da auto-preservação.” (IM, 2009, p. 22)</p> <p>“É o nascimento de uma literatura moderna coreana sob o signo da participação.” (IM, 2009, p. 22)</p> <p>“A ocupação japonesa de 36 anos intensificou ainda mais essa vertente, numa época em que escrever em coreano poderia significar a morte, frente à política de extermínio da língua coreana. Os intelectuais que se prezassem estavam engajados nessa resistência travada à pena e, entre encarcerados, torturados e mortos, o não-engajamento era sinônimo de anti-patriotismo. Obviamente, isso não descarta a existência da chamada ‘literatura lírica’, não-participativa, mas deve-se ter em mente que o próprio fato de escrever em coreano, engajado ou não, era um ato de resistência.” (IM, 2009, p. 22)</p> <p>“Os regimes ditatoriais reservam o mesmo tratamento para esses autores com prisões e torturas, acusando-os de serem ‘espíões norte-coreanos a incitar o povo contra a ‘democracia’.” (IM, 2009, p. 23)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Hoje, não há mais sentido em falar de literatura engajada, mas é certo que a dimensão participativa permanece forte no caso coreano, com uma literatura que dialoga de perto com o grande público, talvez na tentativa conjunta de curar as feridas históricas pelas letras.” (IM, 2009, p. 23)</p>
<p><i>Contos da tartaruga dourada</i></p>	<p>“Notas introdutórias”, de Yun Jung Im.</p>	<p>“Dinastia Joseon, Reino das Manhãs Calmas, século XV. Eis o cenário de uma mudança radical experimentada pelos coreanos, comparável apenas àquela que se processa nos dias de hoje, a da modernização/ocidentalização. Se esta última tem desafiado os valores e a estrutura confucionistas da sociedade coreana, tendo à frente a Revolução Industrial, o sistema capitalista e a religião cristã, aquela do século XV promovia uma revolução epistemológica não menos radical, em que se pretendia banir o budismo em prol da construção de um Estado neoconfucionista. As implicações dessa guinada envolvem um golpe de Estado que instituiu a dinastia Joseon (‘Reino das Manhãs Calmas’), em 1392, em detrimento da Goryeo (‘Reino da Alta Beleza’), 918 a 1392, Estado fortemente budista, pondo fim a quase um milênio de budismo na história dos reinos coreanos.” (IM, 2017a, p. 11)</p> <p>“[...] o novo Estado buscava, em suma, um racionalismo social e político e, nesse contexto, deu-se grande destaque à legitimidade moral dos governantes, e por conseguinte o budismo foi rebaixado a um sistema de crenças fantasiosas, como a transmigração das almas ou a ideia do carma, que confundiriam as pessoas, fazendo-as se distanciar da realidade.” (IM, 2017a, p. 12)</p> <p>“Talvez essas observações ajudem o leitor a entender as discussões que aparecem no conto ‘Visita à terra das Chamas Flutuantes do Sul’ quanto aos deveres morais dos governantes e à crítica ao budismo, conteúdos que aparecem também esparsamente nos demais contos.” (IM, 2017a, p. 12-13)</p> <p>“Entretanto, o que temos ao longo dos contos é um desfile de divindades, reinos de imortais, o amor entre vivos e</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		mortos e outras cenas tão irreais e fantasiosas quanto as ideias do inferno ou da reencarnação budistas.” (IM, 2017a, p. 15)
		“[...] faz-se menção a banquete budista, espanador budista, tesouro budista e templos e rituais budistas como elementos referenciais louváveis, em que se pode vislumbrar a cultura budista solidificada e entranhada no cotidiano por mais de mil anos entre os coreanos.” (IM, 2017a, p. 15)
		“[...] podemos observar que há um intenso sincretismo entre a doutrina taoísta, filosofia budista e as crenças xamânicas nativas, e, ainda a ideologia confuciana das ordens socialmente estabelecidas. De certa forma, pode-se dizer que as cinco histórias revelam um grande choque de identidade interno do autor, próprio de alguém que vive uma época de transição, em que se busca a justiça política e social por meio da ideologia neoconfucionista centrada na ordem político-social da vida humana, mas que carrega, em sua matriz emocional, a incorporação de diferentes camadas de explicação do mundo praticadas ao longo dos tempos e que foram se tornando natureza adquirida.” (IM, 2017a, p. 15)
		“Um ponto a se observar é o fato de a obra ter sido redigida em ideogramas chineses, a escrita vigente à época, tendo a escrita coreana <i>hangeul</i> – código de fundo alfabético, isto é, com representação de sons em vez de ideias – sido inventada pelo Grande Rei Sejong em 1443.” (IM, 2017a, p. 16)
		“Nesse contexto, a própria escrita <i>hangeul</i> , desprovida de significado, era considerada de pouco valor, e o conhecimento dos ideogramas e dos clássicos chineses media, no final das contas, o grau da virtude moral. Por isso, as numerosas referências que se encontram na obra sobre as lendas e figuras mitológicas, além das citações de clássicos chineses, devem ser entendidas como um imperativo da época para demonstrar sua erudição, ou, em outras palavras, sua virtude moral e a legitimidade para ser ouvido.” (IM, 2017a, p. 16)

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
	“Sobre o autor”, de Yun Jung Im.	“Pensador e poeta conhecido como ‘o gênio desafortunado’, sua fama correu o Reino de Joseon (Manhãs Calmas), longeva dinastia coreana que teve início em 1392 e acabou apenas em 1897, já no limiar do século XX. Dizia-se que ele aprendera os caracteres chineses – na época, a escrita coreana ainda não havia sido inventada – aos oito meses de idade e compusera o primeiro poema aos três anos [...]” (IM, 2017b, p. 163)
“Aos quinze anos, quando sua mãe faleceu, ele se mudou para a casa dos avós maternos com o objetivo de prestar três anos de luto, como reza a tradição confucionista. Terminado esse período, casou-se aos dezoito anos e se retirou num templo budista para estudar, uma vez que passar num concurso público e se tornar um burocrata era tarefa incumbida a todos os filhos de nobres e determinava o sucesso ou o fracasso da família.” (IM, 2017b, p. 164)		
“[...] ouviu a notícia de que o tio do legítimo rei, na época sob regência por ter apenas doze anos, aplicara um golpe na corte para tomar o trono do sobrinho. Indignado, queimou os livros, tornou-se monge e partiu em peregrinação, aos dezenove anos. Por esse episódio, ele ficou conhecido como um dos Seis Súditos Leais, mantendo fidelidade ao herdeiro legítimo do trono à custa de cargos e posições.” (IM, 2017b, p. 164)		
“A fama de Kim Si-seup perdurou durante sua peregrinação em virtude dos seus atos bizarros, como mergulhar num barril de excrementos, sendo muitas vezes apontado como louco. O próprio Kim se denominava ‘o forasteiro’ e dizia que se sentia ‘como se estivesse batendo uma estaca quadrada num buraco redondo’ para expressar sua sensação de desajuste.” (IM, 2017b, p. 164-165)		
“Yulgok (1536-1584), considerado o maior intelectual da dinastia Joseon, quem escreveu sua biografia, dizia que seus atos eram de um monge budista, embora tivesse um coração confuciano [...]” (IM, 2017b, p. 165)		

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“[...] começou sua peregrinação por dois anos até construir uma cabana na Montanha da Tartaruga Dourada, onde viveu por sete anos [...]. Acredita-se que os contos deste livro tenham sido escritos nessa época, motivo pelo qual foram chamados de <i>Contos da Tartaruga Dourada</i>.” (IM, 2017b, p. 166)</p> <p>“Passados dezoito anos de sua morte, iniciou-se, a mando do rei, a coleta de suas obras para publicação. Mas, após dez anos, apenas três livretos de poesias haviam sido reunidos, sendo publicados em 1521. Em 1583, uma nova ordem real fez com que fosse redigida sua biografia, junto com a edição de suas obras completas, compostas de quinze livretos de poesias e seis de pensamentos, sob o título de <i>Coletânea de Mae-wol-dang</i>, sendo Mae-wol-dang um de seus nomes literários, que significa ‘casa de quem ama as cerejeiras e a lua’.” (IM, 2017b, p. 166-167)</p> <p>“Em 1927, um dos seus descendentes compilou e publicou suas obras completas de 23 livretos em seis volumes.” (IM, 2017b, p. 167)</p> <p>“Em 1973, a coleção ganhou novos livretos, quando os <i>Contos da Tartaruga Dourada</i> foram editadas como um volume separado.” (IM, 2017b, p. 167)</p>
	<p>“Sobre a obra”, de Yun Jung Im.</p>	<p>“A coleção <i>Contos da Tartaruga Dourada</i> é considerada a primeira obra de ficção coreana em prosa e, apesar de uma certa controvérsia acadêmica sobre o fato, seu valor na história da literatura local como marco e referência é inegável.” (IM, 2017c, p. 169)</p> <p>“[...] somente escritos relacionados à ideologia e à filosofia confucionistas tinham seus valores reconhecidos, sendo um gênero como a prosa de ficção um terreno inexplorado e improvável.” (IM, 2017c, p. 169)</p> <p>“[...] o desafio de um estudioso e letrado confucionista em criar histórias com a devida erudição que lhe cabia, como expressão de seus ideais sobre o amor, a poesia, a política e o deleite das artes, não deixa de ser um empreendimento surpreendente.” (IM, 2017c, p. 169)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Esta coleção de cinco histórias é também a obra representativa de alguém conhecido nos dias de hoje como um desafortunado prodígio da dinastia Joseon [...]” (IM, 2017c, p. 171)</p>
		<p>“[...] pode-se destacar uma fértil e lúdica imaginação aliada a uma delicada poeticidade lírica, além da erudição de um letrado confucionista. Seus protagonistas não se ajustam aos padrões socialmente desejáveis, para quem a vida nega os desejos, mas acabam passando por experiências nada ordinárias como seres de outros mundos, que vêm a recompensar seus infortúnios terrenos.” (IM, 2017c, p. 171)</p>
		<p>“[...] o encontro entre o real e o irreal serve para expressar a determinação inquebrantável em realizar seus sonhos e para buscar sua merecida justiça, e o encontro entre seres reais e irreais sempre termina por provocar uma mudança de perspectiva e entendimento do mundo real pelos personagens, que acabam abandonando o universo dos homens, seja através da morte ou simplesmente por desaparecimento.” (IM, 2017c, p. 171)</p>
		<p>“Na qualidade de um erudito e letrado em cânones confucionistas, talvez fosse mais natural que o autor não reconhecesse outros mundos além do real e, por isso, a evocação de realidades paralelas pode ser vista como uma estratégia para falar do absurdo da vida real, onde não encontra resolução e, portanto, uma denúncia da realidade e também uma forma de catarse da angústia diante das injustiças. Nesse sentido, as narrativas fantasiosas dos <i>Contos da Tartaruga Dourada</i> guardam um teor fortemente participativo e realista, a se ver pelo fato de que, em paralelo à irrealidade das situações, muitas referências coreanas são evocadas – localidades, dinastias, reis, episódios históricos como levantes rurais, invasão de piratas japoneses, etc.” (IM, 2017c, p. 172)</p>
		<p>“Em resumo, os <i>Contos da Tartaruga Dourada</i> oferecem uma arte literária multifacetada em que estão combinadas a prosa e a poesia, a literatura fantástica e a filosófica, a</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>literatura participativa e a lírica, a erudição e o lúdico, etc.” (IM, 2017c, p. 173)</p> <p>“Registros mostram que a obra, provavelmente escrita na década de 1470, foi amplamente lida e conhecida por seus contemporâneos, mas, depois de um período, veio a cair no esquecimento, sendo impossível encontrar suas edições no mercado. Entretanto, um volume que havia sido levado para o Japão provocou uma redescoberta local do livro quase duzentos anos depois, na década de 1660, ocasionando seguidas impressões em xilogravura, e ele veio a ser reeditado em 1884 em Tóquio. A obra voltaria a ganhar a atenção na Coreia quando, em 1927, durante o período da ocupação japonesa, o poeta e pensador Choi Nam-sun redescobriu a obra no Japão e a publicou na revista literária mensal <i>Gyemyeong</i> [Iluminação]. Apenas em 1999 é que foi descoberta, numa biblioteca chinesa, uma edição coreana em xilogravura data do século XVI, cerca de cinquenta anos depois da morte do autor. É importante ressaltar que tanto essa edição coreana quanto aquela posterior, japonesa, trazem, ao final, a expressão ‘Volume Primeiro’, indicando a existência de mais contos a compor volumes ulteriores.” (IM, 2017c, p. 173)</p> <p>“Hoje, são conhecidos exemplos de oito diferentes edições da obra, sendo cinco delas em xilogravura (uma coreana e quatro japonesas) e três manuscritas, estas últimas transcritas com base nas edições japonesas, antes da descoberta da edição coreana na China. De qualquer modo, não se observam grandes diferenças entre elas.” (IM, 2017c, p. 174)</p> <p>“É comum comparar a obra de Kim Si-seup com a de Qu You, autor chinês de <i>Jiandeng Xinhua</i> [Histórias novas ao apagar das lanternas], coleção de vinte contos datadas de 1378, obra representativa da literatura fantástica chinesa. Embora a influência não possa ser negada, uma vez que a dita obra chinesa foi amplamente lida na Coreia, sobretudo no que tange à temática do amor entre um humano e um fantasma, a obra de Kim traz reflexões</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		filosóficas a respeito da vida e da morte que estão ausentes na de seu suposto inspirador, além de buscar uma estética e aclimatação próprias da Coreia, apesar das referências chinesas.” (IM, 2017c, p. 174)
		“[...] a tradução para o português é o resultado da consulta de três edições da obra traduzidas para o coreano moderno, a saber: 1) <i>Geumo Sinhwa</i> , Kim Si-seup (trad. Kim Gyeong-mi), Seul: Penguin Classics Korea, 2009; 2) <i>Geumo Sinhwa</i> , Kim Si-seup (trad.: Lee Ji-ha), Seul: Mineumsa, 2009; e 3) <i>Geumo Sinhwa e Jiandeng Xinhua</i> , Kim Si-seup e Qu You (trad.: Kim Su-yeon, Tak Won-jeong, Jeon Jin-a), Seul: Midasbooks, 2010.” (IM, 2017c, p. 175)
	Texto de orelha de Nelson Ascher.	<p>“Quando lemos um livro escrito num lugar remoto e numa época distante, esperamos depararmo-nos com algo muito estranho, mas que ao mesmo tempo nos confirme o essencial de uma humanidade comum. É precisamente isso que encontramos nestes <i>Contos da Tartaruga Dourada</i>, considerada a primeira obra coreana de prosa ficcional, cujo autor, Kim Si-seup (1435-1493), poeta e pensador, tornou-se conhecido como o ‘gênio desafortunado’.” (ASCHER, 2017, [orelha do livro])</p> <p>“Nos contos fantásticos desta coletânea elegantemente traduzida do original por Yun Jung Im – que já apresentou ao público brasileiro obras importantes da literatura coreana –, prosa e poesia se misturam, assim como o mundo real e aquele que poderíamos chamar de mágico e, sobretudo, os vivos com os espíritos dos mortos. Para quem encara o fantástico desconfiadamente, é bom lembrar que Jorge Luis Borges o considerava a própria forma natural da ficção, diante da qual o realismo seria logo visto como uma estranha exceção.” (ASCHER, 2017, [orelha do livro])</p> <p>“O repertório de obras em nossa língua se enriquece com essas histórias encantadoras, que, franqueando-nos um vislumbre de uma civilização complexa e refinada, acrescentam mais um ladrilho – um ladrilho sutil e delicado – a este mosaico em perpétuo crescimento e</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		(re)composição, a literatura (realmente) universal.” (ASCHER, 2017, [orelha do livro])
<i>Os cinco bandidos</i>	“Apresentação”, dos editores.	““O poeta deve dar esperança e a visão de um futuro melhor aos pobres”, diz Kim Ji-ha, quando perguntado sobre o que significa ser poeta. Considerado por muitos um dos maiores nomes da Coreia do Sul, Kim Ji-ha tem uma obra extensa e uma trajetória sinuosa: chegou a ser preso e até sentenciado à morte devido a seus poemas em defesa da liberdade de expressão e da democracia.” (EDITORES, 2018, p. 9)
		“Natural de Mokpo, cidade portuária ao sul do país, Kim Ji-ha nasceu em 4 de fevereiro de 1941, num contexto em que a Coreia do Sul ainda se encontrava sob o domínio do Japão.” (EDITORES, 2018, p. 9)
		“[...] durante a faculdade, Kim Ji-ha opôs-se com firmeza ao regime de despotismo militar na Coreia do Sul, durante as décadas de 1960 a 80. Suas convicções políticas resultaram num ciclo de perseguição e encarceramento do poeta, que passou vários anos na prisão após a publicação do poema <i>Os cinco bandidos</i> : seu conteúdo satírico critica abertamente militares, empresários e altos oficiais do regime ditatorial por meio do <i>tamsi</i> , gênero poético cuja estrutura formal privilegia os traços orais e o estilo narrativo. Neste período, Kim Ji-ha enfrentou sentenças de prisão perpétua e de condenação à morte, chegando a totalizar oito anos encarcerado.” (EDITORES, 2018, p. 9)
		“Embora fosse censurada na Coreia do Sul, a obra de Kim Ji-ha foi publicada no Japão, onde começou a ganhar reconhecimento. Na época em que sua sentença de morte foi proferida, houve uma comoção internacional a favor do poeta. Em 1975, Kim Ji-ha ganhou o Lotus Prize, e uma carta foi enviada a Chunghee Park, o então presidente coreano, com uma petição solicitando que Kim Ji-ha fosse libertado, sob o argumento de que o autor, além de ser um símbolo de liberdade e de democracia, era também um dos maiores poetas da Ásia e do mundo. Por volta do mesmo período, o poeta foi

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>indicado ao Nobel da Paz e ao Nobel de Literatura. Ainda assim, os dias de cárcere de Kim Ji-ha se prolongavam, e ele só foi finalmente posto em liberdade em 1980, após o assassinato de Park e, por conseguinte, o declínio do regime.” (EDITORES, 2018, p. 10)</p> <p>“Nesta edição, privilegiamos a primeira faceta de sua poesia, a da resistência política, responsável pela disseminação e pelo reconhecimento de sua obra. Chan J. Wu, crítico literário da Universidade de Sogang, afirma que os anos de produção literária do poeta abarcam a história contemporânea coreana e, de certo modo, também a mundial.” (EDITORES, 2018, p. 10)</p> <p>“No que diz respeito às características formais, cabe destacar que a produção literária de Kim Ji-ha, variada e original, também teve grande contribuição para a modernização da métrica na poesia coreana.” (EDITORES, 2018, p. 10)</p> <p>“Apresentamos então aos leitores brasileiros esta edição de poemas reunidos de Kim Ji-ha, pela primeira vez traduzidos para o português. Esperamos que esta coletânea possa despertar o interesse pela poesia coreana, e que também abra caminho para a publicação de novas traduções que ajudem a desvendar para o nosso público uma cultura tão rica e tão diversa.” (EDITORES, 2018, p. 11)</p>
<i>Chiclete</i>	“Alimento para a mente”, de Nelson Ascher.	<p>“A crueza e despojamento da descrição fazem o poema parecer 100% prosaico, mais do que coloquial, praticamente não trabalhado e quase de todo despido dos elementos que nos permitem reconhecer de imediato a poesia. Mas a simplicidade, a falta de ornamentação e de rebuscamento são ilusórios. Acontece que aqui o trabalho fundamental do poeta precede a escrita: trata-se de levantar e selecionar meticulosamente os detalhes que serão arrolados, planejar sua ordem e seu modo de exposição, e, quando isso fica pronto, é o conjunto que se põe em movimento, gerando sentidos, sensações e sentimentos. Tal perícia e originalidade se revelam em cada poema de <i>Chiclete</i>.” (ASCHER, 2018, p. 7-8)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Não é todo dia que o leitor se depara com a poesia de um poeta sul-coreano atual muito bem traduzida para o português do Brasil. Trata-se, aliás, até o momento, de exemplo praticamente único, isolado. Ainda mais porque o contato com a literatura da Coreia não nos foi previamente preparado de alguma forma por outras manifestações, como as da cultura popular, do cinema, etc. Nem, como <i>Turandot</i> no caso do Japão ou da China, há sequer uma <i>Madame Butterfly</i> ou uma para, ao menos, sugerir alguma falsa impressão de familiaridade.” (ASCHER, 2018, p. 8)</p>
		<p>“Assim, duzentos anos atrás, quando prevalecia o romantismo, já não faltavam escritos e poetas que buscavam conscientes na cultura literária de povos exóticos ideias, recursos, inspiração enfim, para seu próprio trabalho. Essa tendência enraizou-se firmemente no século XX e pode-se dizer que duas tradições extremo-orientais, a poesia clássica da China e do Japão, passaram a ser corriqueiramente frequentadas no ocidente, e isso a tal ponto que pelo menos uma ‘forma’ poética oriunda da Ásia, o haikai, tornou-se tão popular fora de sua pátria original quanto, antes dele, só o soneto havia sido.” (ASCHER, 2018, p. 8)</p>
		<p>“Daí que a primeira surpresa que a poesia do poeta coreano Kim Ki-taek nos reserva é que, fora meia dúzia de pequenas referências locais, ela poderia justamente ter sido escrita por um paulistano em São Paulo. Ou um londrino em Londres, um nova-iorquino em Nova York etc.” (ASCHER, 2018, p. 9)</p>
		<p>“Isso dito, não é qualquer poeta paulistano ou nova-iorquino que poderia ter escrito os poemas que ele escreveu. Seus poemas estão ligados a esta civilização internacional contemporânea, profundamente ligados, só que nunca de maneira óbvia ou simples. E eles falam dela – menos, porém, no sentido de ‘sobre ela’ do que no de ‘de dentro dela’, ‘desde seu bojo/âmago’. É importante que isso fique claro.” (ASCHER, 2018, p. 9)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Tomando, na expressão feliz do poeta francês Francis Ponge, o partido das coisas [...] e, auscultando-as estetoscopicamente, tateando-as quase, ele age como uma espécie de médium, que lhes dá voz ou, mais precisamente, imagina o que diriam caso tivessem sua própria voz.” (ASCHER, 2018, p. 10)</p>
		<p>“[...] <i>Chiclete</i> não é livro para quem está disposto apenas a ler uns versinhos fáceis, que reiteram, confirmam e bajulam sua visão de mundo. O vozerio que o poeta nos descerra é quase sempre algo incômodo, às vezes insuportavelmente angustiante, não raro doloroso, algo, um lamento ou lamúria, a que (por boas razões, aliás) preferiríamos e preferimos não dar ouvidos, algo que fala sem parar da vida e da morte, da vida em todas as suas manifestações, inclusive póstumas, como a de um inseto que colide com o para-brisas de um carro em alta velocidade ou, depois de um churrasco, da carne grelhada cujo odor repleto de implicações e memórias se impregna na roupa do narrador, penetra por seus poros, invade sua consciência, enfim, fala da vida, mesmo quando não há mais que um fiapo residual dela, da vida tentando, de todas as maneiras, como a fumaça do crematório que ainda parece se agarrar à chaminé ‘com seus dedos em estado gasoso’, resistir à morte – e sempre malogrando – resistir à morte, que não deixa de ser a nossa, e cujo agente, não raro, também somos nós.” (ASCHER, 2018, p. 10)</p>
		<p>“O que é e de onde vem essa poesia estranha, estranha, nunca é demais enfatizar, não porque seja coreana, asiática, tenha sido escrita numa língua distante da nossa etc., mas, sim, porque aborda de maneiras inusitadas questões, preocupações, obsessões que seguramente rondam o pensamento e a sensibilidade de muita gente, em especial da sua geração (quem tenha ao redor de 60 anos), em toda e qualquer parte do mundo atual.” (ASCHER, 2018, p. 10)</p>
		<p>“Sociedades que, como a sul-coreana (mas não sua vizinha do norte), já deixaram para trás o pior dos</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>flagelos ancestrais, a fome, e que padecem antes do excesso de comida, provavelmente abrigam cada vez mais gente que, sem ser religiosa ou doutrinariamente vegetariana ou vegana, sente aqui e ali, de quando em quando e cada vez mais, certo desconforto ao comer carne ou animais em geral. Não sei se Kim Ki-taek sente pessoalmente esse desconforto específico, esse asco ou náusea, embora, mais do que apenas comunica-lo, ele é capaz de levar o leitor a senti-lo.” (ASCHER, 2018, p. 10-11)</p> <p>“Diga-se, aliás, de passagem, que há no mínimo uma convergência feliz entre esta, que é um assunto ou preocupação obsessiva do poeta e o tema, o fio condutor do romance <i>A Vegetariana</i>, da escritora sul-coreana Han Kang, que Yun Jung Im, a tradutora do presente volume, verteu exemplar e pioneiramente para o português por iniciativa própria e publicou em 2013, três anos antes de o livro se tornar um sucesso internacional e ganhar o Man Booker International Prize no Reino Unido em 2016. Apesar dos diferentes estilos e sensibilidades envolvidas, o que acontece em ambos os casos é que uma ojeriza vai tomando o lugar do prazer de comer ou da indiferença em relação à vida animal. Elias Canetti antecipou ambos os autores quando indagou quão diferente seria o comportamento das pessoas se, na sua infância, tivessem sido levadas para visitar um matadouro.” (ASCHER, 2018, p. 11)</p> <p>“Sua abordagem, no mais das vezes, parte de uma espécie de hiper-realismo impessoal, que lembra os famosos poemas de estreia do expressionista alemão Gottfried Benn, poeta e médico, que, 100 anos atrás, em <i>Morgue</i>, seu livro de estreia, descrevia friamente cenas e ocorrências hospitalares, doentes, enfermidades, autopsias etc.” (ASCHER, 2018, p. 11)</p> <p>“Essa linhagem da nudez e da crueza, se bem que quase nunca tão intensamente, continuou século XX afora, contrapondo-se a outras, que ou optavam por acumular metáforas ou buscavam cifrar sua linguagem chegando a</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>algum tipo de hermetismo. Cada uma dessas vertentes gerou bons e maus resultados. Ainda assim é difícil encontrar, em qualquer língua ou país, um exemplar do antimetafórico, daquilo que alguns chamam de antipoesia, enfim, de uma poesia tão antilírica, antissentimental quanto a de Kim Ki-taek.” (ASCHER, 2018, p. 11-12)</p>
		<p>“Mais importante [...] é que seus poemas nos fornecem modelos, estratégias e atalhos para pensar no que não tínhamos ainda pensado nem sabíamos como pensar. Kim Ki-taek nos supre daquilo que os ingleses muito apropriadamente chamam de ‘food for thought’, algo que poderíamos traduzir como alimento para a mente.” (ASCHER, 2018, p. 12)</p>
	<p>Texto de orelha de Moacir Amâncio.</p>	<p>“Há uma voz nova na poesia brasileira. Vem da Coreia, obra de Kim Ki-taek, pela tradução de Yun Jung Im, que se dedica há vários anos à tradução de autores da sua terra natal.” (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])</p> <p>“Traduzir poesia, quando realmente funciona, é de fato uma transfusão. Ao reescrever o texto original no idioma receptivo, o tradutor realiza um processo inovador, ocultado inicialmente pela sensação do desconcerto diante do que nos parece ao mesmo tempo estranho e familiar.” (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])</p> <p>“Uma experiência de redescoberta de um universo que não está de acordo consigo e muito menos conosco. A tentativa de organizá-lo depara-se com o impossível, não há como fixar imagens e palavras num quadro inerte. Pois tudo se move – não numa tela metafísica, mas na metafísica que nosso próprio corpo representa, incluindo a dor, a dúvida, a angústia, a ideia de dissolução e morte a todo o tempo, ainda que, segundo o lampejo de Nietzsche afastada de modo sistemático.” (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])</p> <p>“Há angústia e, de modo surpreendente – o que provoca mais desconforto –, uma alegria esfuziante, espécie de aura que acompanha a sombra de um Walt Whitman, por</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		exemplo. Ou um chiclete luminoso achado embaixo da mesa.” (AMÂNCIO, 2018, [orelha do livro])
<p style="text-align: center;"><i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas & outras criaturas mágicas</i></p>	<p style="text-align: center;">“Prefácio” de Melina Valente Inácio.</p>	<p>“Lembro que quando comecei a me interessar mais pela cultura asiática, e mais diretamente pela cultura coreana em si, peregrinei pelas livrarias da cidade em que morava (as maiores, as menores, e até mesmo os sebos) em busca de livros que pudessem auxiliar a me aproximar do que eu almejava saber mais, aprender mais.” (INÁCIO, 2021, p. 6)</p>
		<p>“Tudo que poderia conseguir, ou estaria em inglês – fora da cidade, ou precisaria ser importado por um alto preço. Anos depois, depois de ter conseguido realizar um intercâmbio para a Coreia, e ter podido aprender, entender e me apaixonar um tanto mais por esse país e sua cultura tão divergente da nossa, deparo-me com esse exemplar literário que divido com você, leitor.” (INÁCIO, 2021, p. 6)</p>
		<p>“Das muitas formas de se viajar à Coreia, ‘<i>Contos Fantásticos Coreanos</i>’ oferece uma das mais mágicas de todas: a leitura de contos.” (INÁCIO, 2021, p. 6)</p>
		<p>“Através das linhas escritas por <i>Im Bang</i> e <i>Yi Ryuk</i> e traduzidas primeiramente em inglês por <i>J. S. Gale</i> e agora em português por <i>Ana Ramuski</i>, <i>Felipe Medeiros</i> e <i>Lua Cyríaco</i>, o leitor não só viajará pelo mundo fantástico e assombrado das mais variadas lendas coreanas – desde sacerdotes iluminados a gatos selvagens –, mas também viajará pela cultura tradicional e pela história de homens ilustres e acontecimentos marcantes desse país tão distante, inseridos ao final dos contos em notas e esclarecimentos históricos.” (INÁCIO, 2021, p. 7)</p>
		<p>“Ao final da leitura, o que restará certamente será a inquietação de quando queremos mais e uma saudade de uma cultura desconhecida que desperta a curiosidade e a vontade de ser desvendada.” (INÁCIO, 2021, p. 7)</p>
<p>“Apresentação: Yojeong, Dokkaebi e Yulyeong”, de</p>	<p>“Na capa deste livro consta o título <i>Contos fantásticos coreanos: feiticeiras, fantasmas e outras criaturas mágicas</i>, que nada mais é que uma adaptação do título dado por James S. Gale, organizador e tradutor de sua</p>	

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
	Lua Bueno Cyríaco.	<p>primeira publicação em 1913 – a saber <i>Korean folk tales: imps, ghosts and fairies</i> –, e existem várias razões para essa adaptação que acredito serem interessantes de se comentar.” (CYRÍACO, 2021, p. 8)</p> <p>“O principal motivo é que, em sua tradução, Gale se utilizou de termos que não existem na cultura coreana, como <i>fairy</i> por exemplo. O que em si não é exatamente um problema uma vez que ele estava traduzindo para um público de língua inglesa, e muitos tradutores preferem adaptar um termo para que facilite a compreensão do público leitor. No entanto, ao traduzir esse termo ele traz consigo todo o conceito que entendemos como ‘fada’, uma ideia muito típica de seres mágicos vinda da Europa. Seria bem difícil explicar a um coreano do século XVII do que se trata essa criatura que tem por trás de si toda uma mitologia específica.” (CYRÍACO, 2021, p. 8)</p> <p>“Considerando isso, e o fato de sermos todos apreciadores ou curiosos da cultura coreana, buscamos nesta edição fazer o caminho inverso de Gale. Fomos atrás dos termos coreanos para o que ele chamou de <i>goblin, fairy, hobgoblin, imps</i> ou os demais nomes adaptados. Dentro dos contos, vocês perceberão que tudo o que envolve um termo que seja extremamente específico da cultura coreana foi ‘traduzido para o original’ e adicionado notas. Particularmente preferimos não encher os textos de notas, mas em se tratando de um livro sobre uma cultura que ainda há tanto o que se popularizar em nosso país – e que os apreciadores que existem, ainda carecem de textos traduzidos –, pensamos que se trataria de uma interessante forma de o leitor conhecer mais sobre ela.” (CYRÍACO, 2021, p. 9)</p> <p>“E assim como os termos, foram também ‘destraduzidos’ os nomes de alguns lugares.” (CYRÍACO, 2021, p. 9)</p> <p>“Gale traduziu como <i>Ink Town</i>. Imagine a estranheza de se ler um conto que acontece na Coreia com um bairro chamado <i>Ink Town</i>? Pensando nisso, decidimos que em nossa edição buscaríamos os nomes originais, e assim todos nós fizemos alguma pesquisa sobre alguns nomes</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>que encontramos, e o toque final ficou por conta do nosso revisor, com seu conhecimento sobre língua e cultura coreana. Foi um esforço em conjunto, não para desmerecer o trabalho de Gale que é indubitavelmente relevante, mas para que a gente conseguisse trazer um pouquinho mais da Coreia e sua cultura para perto do leitor brasileiro.” (CYRÍACO, 2021, p. 9-10)</p> <p>“Nos deparamos com a certeza de que se o leitor visse na capa <i>Contos populares coreanos: Yojeong, dokkaebi & yulyeong</i>, não saberia lá muito o que esperar do livro, que na verdade tem uma temática extremamente clara que é a fantástica. Mostrando que nos encontramos no mesmo lugar de Gale, tivemos que também adaptar para que as ideias fossem o mais próximas das presentes no livro sem, no entanto, serem tão divergentes da cultura coreana. Surgiu assim o <i>Contos fantásticos coreanos – para não deixar dúvida sobre o teor dos contos – seguido das figuras – feiticeiras, fantasmas e outras criaturas mágicas –</i>, termos bem genéricos que podem ser concebidos em ambas as culturas a seu modo, mas que ajudariam ao leitor saber que esses tipos de personagens e temas estarão presentes e também ao mesmo tempo mantemos uma relação com a escolha de Gale para o título original.” (CYRÍACO, 2021, p. 10)</p> <p>“Quanto às histórias que encontrarão neste livro, não há muito mais a dizer exceto que algumas podem causar estranheza, encanto e outras podem lá despertar um pouco de revolta – isso vai depender de como o leitor vai encará-las. Mas sem dúvida temos certeza de que elas o levarão um pouquinho mais perto de uma Coreia antiga e cheia de mistérios maravilhosos.” (CYRÍACO, 2021, p. 10-11)</p>
	<p>“Posfácio”, de Vinicius Keller Rodrigues.</p>	<p>“Como dito na apresentação deste livro, essa adaptação de contos coreanos trás consigo alguns desafios linguísticos fascinantes e, como o responsável pela pesquisa e notação dos termos em coreano, creio ser interessante falar um pouco sobre como foi este trabalho.” (RODRIGUES, 2021, p. 246)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>“Para começar, temos o desafio da idade dos textos. A tradução de Gale, por si só, data mais de 100 anos, um século durante o qual a teoria da tradução mudou consideravelmente, assim como o resto do mundo. [...] 100 anos atrás Gale se encontrou sendo um dos primeiros falantes de inglês a traduzir livros e histórias da Coreia para o mundo ocidental. Portanto, sua decisão de traduzir os nomes de lugares e criaturas para o inglês é entendível.” (RODRIGUES, 2021, p. 246)</p>
		<p>“É assim, portanto, que o livro passa a se tornar uma espécie de quebra cabeças histórico-linguístico, e muita pesquisa foi necessária para resolver este enigma. Um dos pontos mais complicados para se entender a relação entre o texto de Gale e a língua coreana como compreendida hoje por nós, ocidentais, é a questão da romanização – a conversão do <i>hangul</i> para as letras com as quais estamos acostumados.” (RODRIGUES, 2021, p. 246-247)</p>
		<p>“Quando Gale fez sua tradução não havia ainda um sistema de romanização padrão (a primeira romanização a ganhar alguma tração foi desenvolvida em torno de 1937, o mesmo ano do falecimento de Gale), portanto ele optou por escrever as palavras da forma como ele as ouvia. O que, embora se aproxime um pouco das romanizações conhecidas hoje, infelizmente torna a pesquisa dos termos usados por ele muito difícil, pois raramente se encaixam com a forma que estas palavras iriam ser escritas hoje. Até mesmo nomes de lugares que não mudaram durante os anos são difíceis de encontrar como Gale os grafou.” (RODRIGUES, 2021, p. 247)</p>
		<p>“A peça derradeira do enigma caiu quando, conversando com coreanos nativos, descobri uma tradução para o coreano moderno do livro de Gale. Tendo em mãos a grafia em <i>hangul</i> dos termos tornou a pesquisa destes muito mais frutífera, tornando possível a adição de diversas notas que, apenas com a versão em inglês, se perderiam para o tempo.” (RODRIGUES, 2021, p. 247)</p>

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
Castella		<p>“Min-Gyu é um gênio. Um verdadeiro <i>enfant terrible</i>, Min-Gyu é considerado um dos escritores mais importantes da literatura contemporânea coreana. De estilo único e inovador, ele revolucionou a escrita coreana e, extremamente cômico, se tornou um desses raros escritores que conquistaram o sucesso de crítica e público. O resultado são inúmeros prêmios literários e seus livros figurando nas listas de <i>best sellers</i>.” (FAREWELL, 2022, p. 5)</p>
	<p>“Introdução: Coma um pedaço de castella e tome um gole de estranha alegria”, de Nick Farewell.</p>	<p>“Eu poderia dizer que Min-Gyu é uma mistura de Kafka, Clarice e Vonnegut. A originalidade, o grotesco e a realidade opressora de Kafka estão lá. As ações insólitas, o emaranhado de sentimentos e a condução narrativa para o inesperado de Clarice também. A atração e repulsa pelo mundo ordinário, ironia e humor, <i>idem</i>.” (FAREWELL, 2022, p. 6)</p>
		<p>“Mas o que quero fazer neste prefácio é acrescentar uma dimensão a mais no entendimento do estranho e maravilhoso mundo de Min-Gyu. Avesso a entrevistas e exposição na mídia, tive o privilégio de conhecê-lo e ser seu guia pelo igualmente estranho e maravilhoso Brasil. A experiência, que acrescenta uma dimensão a mais e faz com que minha experiência de tradução adquira um significado quase de realismo fantástico — como na literatura de Min-Gyu (talvez a literatura de Min-Gyu devesse ser chamada de <i>realismo intergaláctico</i>) — segue abaixo” (FAREWELL, 2022, p. 6)</p>
		<p>“As frases de Min-Gyu são curtas, simples e sem firulas literárias. Os tradutores ficarão tentados a colocar literaturês para tornar orações e períodos bonitos, mas assim os leitores vão perder a dimensão simbólica e mítica que se esconde nos subsolos das entrelinhas. Então, coube a mim um grande desafio. Manter a secura, a repetição de palavras e a falta de sentenças sentimentalistas.” (FAREWELL, 2022, p. 10)</p>
	<p>“Lendo os textos de Min-Gyu, reafirma-se a peculiaridade da língua coreana, que teve em grande parte a sua origem na onomatopeia. Em coreano, os sons</p>	

Antologia	Autor (a) e título	Trecho
		<p>e barulhos geram verbo, adjetivo, advérbio e até substantivos. Foi preciso manter ao máximo a sua originalidade e deixar intacta a naturalidade.” (FAREWELL, 2022, p. 10)</p>
		<p>“Outro desafio foi a natureza gramatical do coreano. As frases em coreano terminam com verbo. Vem sujeito, adjetivo, objeto, tudo antes, e depois vem o verbo. Ou seja, é normalmente invertido em relação ao português. Em um primeiro momento, pensei em traduzir como seria na maneira direta em português. Mas aí perderia o suspense que a língua coreana naturalmente gera por você saber antes o sujeito, adjetivo, objeto, etc. Antes. Você perderia o sabor do texto.” (FAREWELL, 2022, p. 10-11)</p>
		<p>“Sorte que em muitos casos a língua portuguesa permite essa inversão, nos adaptando à compreensão da língua coreana e, quando não se permitia a inversão, me concentrei no sentido e no seu uso pragmático na construção narrativa, e no grande mosaico metafórico que Min-Gyu forma olhando para o todo. Espero ter conseguido.” (FAREWELL, 2022, p. 11)</p>
		<p>“Eu quero que você, leitor, leia este livro terrível que fala da nossa realidade nefasta com os olhos da sua criança interior, até que surja o amor. Tente sentir o paradoxo de Min-Gyu. Esse é meu pedido e creio que o de Min-Gyu também.” (FAREWELL, 2022, p. 12)</p>