

Hecker Filho e Millôr: tradutores de *La Celestina* no Brasil

Hecker Filho and Millôr: Translators of La Celestina in Brazil

Cleuza Andrea Garcia Muniz*
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS

RESUMO: Este artigo reflete sobre as traduções brasileiras de Paulo Hecker Filho (1990) e Millôr Fernandes (2008) do clássico espanhol *La Celestina*, escrito em 1499 por Fernando de Rojas, cuja recepção tardia em solo nacional contou com sua primeira tradução somente no final da década de sessenta do século XX. Desde uma metodologia orientada pelos estudos descritivistas, o objetivo foi analisar o processo de tradução do texto espanhol por trás do produto final, as motivações, os objetivos e a finalidade das traduções, para se ter uma ideia da concepção de tradução que permeou o trabalho de cada tradutor. Para tanto, coligimos dados de natureza sócio-histórica e paratextual acerca do fazer tradutológico dos tradutores para ajudar a explicar o processo que determinou a versão final de suas traduções.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. *La Celestina*. Paulo Hecker Filho. Millôr Fernandes.

ABSTRACT: This article considers the brazilian translations of Paulo Hecker Filho (1990) and Millôr Fernandes (2008) of the Spanish classic *La Celestina*, written by Fernando de Rojas, in 1499. The late reception of the book on national land had its first translation only in the late sixties of the twentieth century. In our research, guided by descriptive studies, the objective was to analyze the translation process of the Spanish text behind the final product, the motivations, objectives and purpose of the translations, in order to understand how the translation work was developed by each author. We grouped data of sociohistorical and paratextual nature about the work of the translators, to help us explain the process that defined the final version of their translations.

KEYWORDS: Translation. *La Celestina*. Paulo Hecker Filho. Millôr Fernandes.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Introdução

Publicada por volta de 1499 em Burgos, *La Celestina* - cuja primeira redação do texto em 16 atos tinha como título *Comedia de Calisto y Melibea* e, mais tarde, uma segunda redação em 21 atos chamada *Tragicomedia de Calisto y Melibea* - tem sido, por sua trajetória no mundo desde as primeiras traduções e imitações¹ ainda no século XVI, alvo de constante interesse da crítica especializada. A imensa bibliografia crítica acumulada testemunha a longa tradição textual e editorial da obra do espanhol Fernando de Rojas, como podemos apreciar nas informações da base de dados *Bibliografía celestinesca*², coordenada pela pesquisadora Amaranta Sagar García, bem como as diversas questões polêmicas e exaustivamente debatidas que o texto suscita. Nesta perspectiva, a hispanista italiana Patrizia Botta (2007, p. 7) explica que o texto español foi “[...] un caso único en la literatura medieval y renacentista, un verdadero *best-seller* que se imprimió y vendió por toda Europa y dio lugar a imitaciones, refundiciones y varias traducciones ya en el siglo XVI”³, uma afirmação bastante contundente acerca da transcendência de uma obra literária ao longo dos tempos. Contudo, se voltarmos o olhar para a nossa realidade, veremos que a representatividade brasileira na acumulação de estudos acerca da recepção de *La Celestina* é escassa, bem como as poucas traduções brasileiras de que dispomos.

166

De fato, foi somente na segunda metade do século XX, mais precisamente no ano de 1967, que os leitores brasileiros tiveram a oportunidade de se aproximar, em sua língua materna, ao texto de Fernando de Rojas, com a

¹ As primeiras traduções de *La Celestina* ocorreram ainda na primeira metade do século XVI, a primeira tradução conhecida foi a de Alfonso Ordóñez para o italiano em 1506, para o francês em 1527 e para o alemão em 1520 e 1534. As primeiras imitações do texto aparecem por volta de 1534 e 1536, destacando-se as continuções feitas por Feliciano de Silva (*Segunda comedia de Celestina*) e Gaspar Gómez (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*).

² A base de dados da *Bibliografía celestinesca* está alojada no servidor web *Parnaseo* da Universitat de València.

³ [...] um caso único na literatura medieval e renascentista, um verdadeiro *best-seller* que foi impresso e vendido por toda a Europa e levou a imitações, reformulações e várias traduções já no século XVI (BOTTA, 2007, p.7, tradução nossa).

tradução do poeta Walmir Ayala pela Coordenada-Editora de Brasília. Hoje, passados mais de cinquenta anos, outras duas traduções brasileiras a cargo de Paulo Hecker Filho (1990) e Millôr Fernandes (2008) constituem, podemos assim dizer, o *corpus* tradutológico do texto rojiano no Brasil⁴.

A tardia recepção de *La Celestina* no país se reveste de especial interesse ao integrar-se ao conjunto das representações estéticas de resistência. Tal reflexão, proposta por Lins (2012), faz parte de um dos poucos estudos que tratam sobre a questão da receptibilidade do clássico espanhol em solo nacional. Com efeito, Lins nos lembra que foi durante o regime militar brasileiro que *La Celestina* passou a circular entre os leitores, melhor dizendo, entre o público espectador, uma vez que entre os anos 1969 e 1970 foram feitas algumas montagens profissionais da peça em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, circuito dos principais centros de produção cultural do país. Disto resulta que a introdução de *La Celestina* em nosso país deu-se, em princípio, pela via teatral, por meio das traduções destinadas ao palco. Se como apontam Vieira e Enedino (2018, p. 21) “entender o processo de criação artística é, antes de tudo, procurar compreender o contexto histórico em que determinada obra foi produzida”, o texto de *La Celestina* nos palcos brasileiros no final dos anos sessenta e começo dos setenta, se deu em um momento cultural brasileiro muito específico e uma das hipóteses, ainda segundo Lins (2012), é que tal interesse recaia sobre a significativa correlação da topicalidade do texto espanhol em diálogo com a sociedade brasileira da época.

Em síntese, vivia-se um momento de exceção na política nacional, a censura fora intensificada e os meios de comunicação e artístico foram os setores mais atingido. Nesse contexto, o teatro brasileiro, sofrendo todo o tipo de perseguição e a ação dos censores, assume um caráter de resistência ao regime, portanto, como apontam Vieira e Enedino (2018, p. 34), os textos

⁴ Referimo-nos às traduções publicadas até o momento.

dramáticos situados no escopo do teatro de resistência “enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, a supressão da liberdade, o milagre econômico, muitas vezes utilizando episódios históricos para demonstrar sua insatisfação política e social”. De salientar que, na metade dos anos sessenta e durante toda a década de setenta, predominou em grande parte do mundo uma cultura de protesto, ligadas ao movimento *hippie*, das peças sem roteiro, da poesia-denúncia; nos Estados Unidos, fonte principal de influência cultural no Brasil, ocorriam protestos contra as guerras em geral, contra a segregação racial e a discriminação da mulher. Em solo nacional, protestava-se contra a censura, o autoritarismo e a repressão; é nesse clima portanto, que a cultura brasileira, em palavras de Martins (1999, p. 260), “abafada e sem espaço, flertou com a marginalidade”.

Parte dessa revolução de costumes foi gradualmente incorporada às representações brasileiras, especialmente a atração do público pelo nu e pelo erotismo, que fora assimilado “como material de consumo na literatura, nas propagandas, no cinema”. (LINS, 2012, p. 38); ao mesmo tempo, o teatro não alheio à onda erótica, passou a reverberá-la nas produções da época; assim, como se depreende, o interesse na obra de Fernando de Rojas durante o período em questão deveu-se, entre aspectos outros ligados à pluralidade de sentidos refletidos na obra, “à surpreendente e inusitada franqueza erótica do texto” (LINS, 2012, p. 40).

A nosso ver, e considerando que tanto a obra do autor como a do tradutor não se dão em um vácuo social e histórico (MARTINS, 1999), é perfeitamente compreensível o interesse dos teatrólogos adictos à estética da resistência pelo texto de Fernando de Rojas, a julgar pelo tratamento do amor como paródia, loucura e sexualidade (RUSSELL, 2013) em *La Celestina*. Convém ponderar que a conveniência de se atualizar, por exemplo, o erotismo de procedência cortesã (LACARRA LANZ, 2000) refletido no texto, por uma frenética explosão erótica e de liberação sexual aguilhoada pelo talhe

profundo do som de palavrões, assumiu, a depender da encenação, diferentes significados na sociedade brasileira da época, inclusive o da resistência ao regime.

Expostos os aspectos fulcrais dos caminhos do texto rojiano no Brasil, tecemos algumas considerações sobre o ramo descritivo dos estudos da tradução a partir das contribuições de Gideon Toury (2004), para passarmos à caracterização das traduções brasileiras de *La Celestina* feitas por Paulo Hecker Filho (1990) e Millôr Fernandes (2008) e à análise dos elementos paratextuais (LÉPINETTE, 1997) das edições.

A tradução literária e os Estudos Descritivos da Tradução

Em linhas gerais, o estudioso inserido na abordagem descritiva procura determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-meta e a influência do quadro sociocultural circundante sobre as obras traduzidas, uma perspectiva oposta à tradicional noção essencialista da tradução como espelho do original e das avaliações críticas fundadas em parâmetros absolutos e supostamente gerais. Nesse sentido, como nos explica Martins (1999, p. 31), orientado para o texto-alvo, o enfoque descritivista é capaz de interpretar as circunstâncias que levam um tradutor a evitar na tradução, “atendendo a anseios percebidos na sua cultura de origem, a mera reprodução da estética que nela prevalece, preferindo introduzir novos modelos poéticos inspirados na forma do texto-fonte”, contribuindo para a valorização das traduções e dos tradutores em geral.

Sendo orientada para a cultura-alvo, a abordagem sistêmica, conforme enfatiza Gentzler (2009, p. 167), procedia de estudos de caso, razão pela qual os “interesses metodológicos em descrever traduções se tornaram cada vez mais importantes”, de modo que a preocupação da teoria da tradução passa a

ser a de desenvolver um modelo para ajudar a explicar o processo que determina a versão final da tradução. Recorda-se aqui que, para Holmes (1975, p. 73 apud Martins, 1999, p. 31), a função da teoria é usar os resultados dos estudos descritivos, junto com a informação disponível em áreas e disciplinas correlatas, para desenvolver princípios e modelos que servirão para explicar e predizer a atividade tradutória e as traduções propriamente ditas. Gentzler, assim, analisa as ideias do novo enfoque e de como este exerceu influência sobre a teoria:

[...] o ramo descritivo dos estudos da tradução da década de 1980, por sua vez, influenciou a teoria. Na busca por regularidades em fenômenos de tradução em situações culturais reais, as próprias definições dos fenômenos investigados mudaram; conceitos tradicionais foram abalados e a teoria evoluiu. Muita discussão se seguiu, no sentido de reavaliar a definição de um texto traduzido. O grupo holandês/flamengo⁵ compreendeu que as traduções às vezes “se escondem” dentro do modelo estrangeiro. (GENTZLER, 2009, p. 170)

Enquanto a pesquisa se expandia para incorporar novos fenômenos, aumentava a exigência de maiores campos de referências para a realização de outras investigações. Na verdade, os dados revelavam que as “traduções eram muito mais difíceis de identificar do que aparentavam, no começo” (GENTZLER, 2009, p. 171), evidenciando que não seria possível seguir com as pesquisas sobre a tradução sem a investigação conjunta de outros tipos de discursos. Foi precisamente sobre tal necessidade que os teóricos adscritos ao novo enfoque - e aqui vale lembrar com Hurtado Albir (2011, p. 129) algumas das vertentes e seus representantes, a teoria do polissistemas de Gideon Toury (1980) e suas aplicações pela Escola da Manipulação com os trabalhos vinculados de José Lambert, Kitty Van Leuven-Zwart, Theo Hermans e, no espaço hispânico, os estudos de Rabadán (1991), Vidal Claramonte (1995), dentre outros - passaram a discutir sobre as definições do que é sociedade e os elos entre sociedade e língua; a se perguntarem se as traduções deveriam ser estudadas como textos, como conceitos ou como sistemas; as relações

⁵ Gentzler (2009) refere-se ao grupo descritivista fundador composto, predominantemente, por teóricos oriundos dos Países Baixos.

entre texto-fonte e texto-alvo foram substituídas por redes de relacionamentos e conceitos de intertextualidade. Nessa vereda, como complementa Gentzler (2009, p. 171), se havia uma ideia em comum quanto à teoria de estudos de tradução na abordagem descritiva, “era que o campo requer uma teoria ‘aberta’ menos envolvida em definições *a priori* e mais envolvida a questionar”.

Destarte, inserido na nova abordagem e calcado na definição e “mapa” da disciplina Estudos da Tradução proposto por Holmes, Gideon Toury (2004) preconizara que o enfoque dos estudos sobre tradução deveria centrar-se nas seguintes subcategorias ou ramos: função, processo e produto. Cabe observar que a função potencial de uma tradução no sistema determina sua realização linguístico-textual, ou seja, o produto, este governa tanto as estratégias através das quais o texto-alvo é gerado a partir de um texto-fonte, bem como as relações que os mantém integrados, ou seja, o processo (MARTINS, 1999, p. 54). Fundamentado nos conceitos da teoria dos polissistemas, o estudioso Gideon Toury passou a aplicar as ideias de Even-Zohar ao estudo das traduções literárias e adaptou aos Estudos da Tradução a noção de normas de tradução, um conceito central em seus postulados e que permeia todos os estágios do processo tradutório.

Nos pressupostos de Toury as normas se definem como “coerções comportamentais internalizadas que incorporam os valores compartilhados por uma comunidade e governam as decisões tradutórias que não são ditadas pelos dois sistemas linguísticos envolvidos” (MARTINS, 1999, p. 56) e, do ponto de vista da teoria tradutológica, configuram uma categoria para a análise descritiva dos fenômenos imbricados na tradução. As normas de Toury (2004) se dividem em três tipos: iniciais, preliminares e operativas. As normas iniciais governam o trabalho tradutório em geral, e estão relacionadas aos dois polos opostos da tradução: adequação e aceitabilidade, dois conceitos chave dentro da teoria do polissistema. Uma tradução adequada privilegia as normas linguísticas e literárias do polissistema original, de modo que se

fundamenta mais no texto-fonte do qual ela se originou e nas normas presentes no contexto original.

Ao contrário de uma tradução orientada à adequação, a tradução aceitável segue as normas do contexto de produção da cultura alvo: ela se afasta do texto-fonte e passa a ser regulada pelas normas linguísticas e literárias do polissistema meta, restringindo o escopo do texto e, por fim, determinando as escolhas do tradutor. Ainda que se opere com oposições binárias, na sua essência, o modelo de análise proposto por Toury não reconhece as normas da aceitabilidade e da adequação como polos excludentes, mesmo porque, operam em um contínuo, tanto nos níveis macro e microestruturais, e o tradutor pode optar por uma solução intermediária, recorrendo a uma combinação de normas. Quanto às normas preliminares definidas por Toury (2004), estas abarcam questões como a política de tradução e a direção da tradução; em outras palavras, estão relacionadas à escolha do tipo de texto a traduzir ou não em um determinado momento dentro de uma cultura determinada, e à tolerância do polissistema receptor quanto às traduções diretas ou indiretas, isto é, traduções realizadas diretamente da língua ou texto de origem ou não, ou procedente de um texto intermediário em outra língua.

Por sua vez, as normas operativas estão relacionadas com as decisões tomadas durante o processo de uma tradução, Toury (2004) as subdivide em duas categorias: i) matriciais - ajudam na determinação da macroestrutura textual do texto traduzido e a decidir se será mantido o texto integral, acréscimos, omissões, etc.; (ii) textuais - de caráter mais linguístico, referem-se à forma como esse material é distribuído na tradução, ou seja, no nível microtextual, porque auxiliam na determinação de preferências linguísticas e estilísticas. Outro ponto a evidenciar, como enfatiza Martins (1999, p. 57), o modelo de Toury, no que se refere às normas iniciais, indica que a atitude do tradutor perante o texto-fonte é influenciada pela posição do texto no polissistema

literário da cultura-fonte; quanto às normas operacionais, todas as decisões são influenciadas pela posição - central ou periférica - ocupada pela literatura traduzida no polissistema da cultura-meta. Toury ainda vai dizer que a norma inicial tem precedência sobre as normas matriciais e textuais visto que, se for consistente, influencia quase todas as decisões operacionais.

O estudo das normas de tradução, central para o modelo proposto por Toury, deve abranger também os níveis textual e extratextual. Na primeira categoria tem-se o estudo a partir do próprio texto traduzido, como produto primário; no nível extratextual é possível estudá-las por meio da observação das manifestações críticas ou teóricas existentes sobre a tradução, isto é, os prefácios e notas que acompanham uma tradução, ou paratextos, e os comentários, resenhas e críticas publicadas em revistas, jornais, livros e obras de referência em geral, ou metatextos. Neste viés, em consonância com o que preconizam os EDT sobre as traduções, ou seja, como produtos inseridos em um contexto sociocultural determinado, Lépinette (1997, p. 2-4) distingue dois modelos básicos de análise em história da tradução: o sociológico-cultural e o histórico-descritivo.

O primeiro modelo leva em conta a determinação do contexto social e cultural da tradução no momento de sua produção e recepção, com a finalidade de se instaurar quais as consequências dessa “transnaturalização” e seus efeitos na história da cultura receptora. Para Lépinette (1997), o objeto de análise privilegiado no modelo sociológico-cultural são os peritextos, entendido como todos os acontecimentos e fenômenos que circundam a produção de um texto ou de um conjunto de textos traduzidos, e sua introdução no sistema sociocultural receptor que, por sua vez, determinarão as características da tradução, bem como sua influência. Deste modo, dentro do domínio dos peritextos designado pela estudiosa, estariam incluídos dados relativos à publicação, quais sejam: o editor como agente da publicação, o tradutor (com sua cultura linguística e ideologia) e os textos próprios do

tradutor, ou seja, os prefácios, as notas, os posfácios, etc. Neste sentido, à luz dos postulados de Toury (2004) e das contribuições dos estudos de Lépinette (1997), a análise das traduções de *La Celestina*, relativamente ao conjunto de enunciados paratextuais que as acompanha, volta-se para apreensão da concepção de tradução, implícita e/ou explícita, que permeou o fazer tradutório de Paulo Hecker Filho e Millôr Fernandes, os quais passamos a descrever na seção seguinte.

Caracterização das traduções brasileiras de *La Celestina*

Saindo dos palcos, *La Celestina* aparecerá para o público leitor brasileiro em tradução publicada no ano de 1967. Assim, a introdução da obra em língua materna no Brasil, pela via literária, esteve a cargo do poeta e tradutor Walmir Ayala, que contou com uma apresentação a cargo de Rosa Chacel, residente, à época, no Brasil. Há de se destacar, que a tradução de Ayala utilizou como texto-fonte, a adaptação para o teatro a cargo de Luís Escobar e Huberto Pérez de la Ossa, publicada em 1959 na Espanha. Passados quase vinte anos, já em 1988⁶, a tradução de Walmir Ayala é republicada pela Francisco Alves Editora, desta vez, sem a introdução feita pela romancista espanhola, mas com um estudo assinado por Eliane Zagury que também menciona os caminhos trilhados pelo texto de Rojas nos palcos brasileiros. No começo da década de 1990, mais de vinte anos após a primeira publicação para o português do Brasil, outro escritor traduz *La Celestina*, Paulo Hecker Filho, de modo que a primeira tradução brasileira do texto de Fernando de Rojas na qual estão contidos os paratextos iniciais e finais⁷ da antiga edição

⁶ Nesse mesmo ano, outra tradução de *La Celestina* é publicada, porém, para o português europeu. Essa tradução foi realizada pelo poeta e tradutor português José Bento e publicada em Lisboa pela Assírio & Alvim Editora; isto significa que a tradução brasileira antecede, em quase vinte anos, a tradução portuguesa.

⁷ Os paratextos são: A carta prólogo: *El autor a un su amigo; El autor. Escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara; Prólogo; El Síguese* e o paratexto final, os versos (oitavas finais) do impressor Alonso de Proaza.

toledana de 1500, só veio a acontecer no limiar do século XXI, nove anos antes das comemorações do quinto centenário da obra.

Publicada pela Editora Sulina, o texto fonte utilizado na tradução de Paulo Hecker foi uma edição a cargo de Adolfo Bioy Casares (1949), com consulta a outras edições da obra, segundo o próprio tradutor. Quem assina a introdução intitulada *Para começar a ler* é o próprio Paulo Hecker, na qual faz uma breve consideração sobre os principais aspectos da obra e da crítica especializada, os sucessivos títulos, de como o nome *Celestina* foi dado à obra, a provável época em que fora escrita, as edições *princeps*, a divisão em 16 atos, sua autoria, etc.; no fim do volume é organizada uma “pequena fortuna crítica da obra” também pelo tradutor. Paulo Hecker (HECKER FILHO, 1990, p. 7) finaliza sua apresentação deixando-nos uma sucinta formulação de sua concepção de tradução ao afirmar que “a tradução, apesar de não se proibir de dar aqui e ali alguma leveza ou agilidade ao velho texto, sempre quis lhe ser fiel”.

Na década seguinte, no ano de 2008, saiu pela L&PM Pocket, outra casa editorial gaúcha, *A Celestina*, de Millôr Fernandes. Uma tradução de encomenda, de acordo com as fontes consultadas no decorrer deste estudo, pela atriz e produtora teatral Teresa Rachel, cujo objetivo era a montagem da peça, o que reafirma o contínuo interesse na encenação do clássico de Rojas e, mesmo que o projeto não tenha ido adiante, fica-nos evidente a proveitosa ação da editora em associar a publicação de uma peça traduzida à sua montagem no teatro. As ponderações de Valverde (2001 p. 529) apontam que *La Celestina* despertou, em tempos de democracia política brasileira, um interesse por uma análise mais especificamente literária, muito embora, a julgar pelos estudos introdutórios das traduções pós ditadura militar, fica claro que é como uma literatura para o teatro como se propõe *La Celestina* no Brasil, o que não deixa de fazer certo sentido, se analisarmos o recorrente

interesse pela obra na perspectiva teatral⁸. *La Celestina* é, hoje, pode-se dizer, mais estudada do que encenada por dramaturgos e teatrólogos brasileiros.

A *Celestina* de Paulo Hecker (1990)

Dois anos após a republicação de *A Celestina* de Walmir Ayala foi lançada, em 1990, uma nova tradução, desta vez por Paulo Hecker Filho, escritor e tradutor gaúcho, um militante que participou fortemente do movimento literário rio-grandense, fundando diversas revistas literárias, como a revista *Crucial*, publicada em Porto Alegre entre 1952 e 1955 (SILVEIRA, 2012). Como crítico literário, Hecker Filho tem como principal obra o livro *Diário* de 1949, vencedor do prêmio *Parks*; como escritor, possui mais de 30 obras de sua autoria nos mais diversos gêneros. No final da década de 1970, começou a se dedicar à tradução, trabalhando principalmente para as editoras Nova Fronteira e L&PM. Paulo Hecker traduziu obras do inglês, espanhol e francês e, entre os principais escritores traduzidos, estão Guillaume Apollinaire, Marquês de Sade, Arthur Rimbaud, Maurice Leblanc e Gérard de Nerval. Embora o escritor tenha uma extensa produção na área, são escassas as informações sobre seu projeto tradutório: não há nenhum material ou documento específico publicado que trate sobre a concepção de tradução do escritor (ASSUMPCÃO, 2017, p. 30), o que se tem são apenas algumas informações encontradas em prefácios que ele escreveu, por exemplo, para *Nuvem de pássaros brancos* (1956) e *Escritos de Apollinaire* (1984).

⁸ O jornalista Miguel Arcanjo Prado, responsável pelo Blog do Arcanjo apresenta em matéria de 13 de fevereiro de 2017, uma reportagem sobre o diretor de TV e teatro Wolf Maia e a atriz Nathália Timberg, destacando as novas parcerias teatrais entre eles, uma delas seria a encenação de *La Celestina* dirigida por Wolf e com Timberg no papel de Celestina. De acordo com as informações da reportagem, a estreia do espetáculo estaria prevista para o segundo semestre de 2017, mas, ao que tudo indica, não chegou a ser representada nos palcos ainda.

No *Prefácio* da edição, elaborado pelo tradutor e intitulado *Para começar a ler*, são resenhados aspectos fulcrais do texto rojiano, como um guia de leitura ou mesmo um ‘chamariz’ para atrair a atenção do leitor. É interessante observar que no prefácio Paulo Hecker situa fatos históricos-biográficos, aportando dados sobre as edições *princeps*, a tradição textual por trás dos títulos, até o momento em que o nome da personagem Celestina passou a ser o título da obra. O tradutor também descreve a construção literária do texto, ao discorrer sobre a problemática de sua autoria e os acréscimos em cinco novos atos a partir da *Tragicomedia*. Observa ainda que a unidade de visão e estilo do texto é a mesma na *Comedia e Tragicomedia* e salienta o fato de existir, em sua opinião, uma justificativa para o acréscimo dos cinco atos novos na obra, “embora não anotada pelos vários comentaristas que compulsamos” (HECKER FILHO, 1990, p. 5-6): era preciso dar sequência a fato tão decisivo como o fim de Celestina e dos criados⁹. Na sequência, traça um paralelo entre William Shakespeare e Fernando de Rojas, indicando que ambos lidam, imperturbáveis, com as criaturas mais vis, já que fazem parte da vida real, “da nossa vida”, uma visão que leva a criações inesquecíveis “porque pegados pela raiz”. O paralelismo entre a tragédia dos amantes de Verona e os *enamorados* de Rojas parece ter sido uma temática recorrente entre críticos e tradutores no Brasil da época, a julgar pelo agradável ensaio assinado por José Carlos Lisboa (1988) na introdução da tradução de *La Celestina* feita por Walmir Ayala nos anos finais da década de oitenta. É pertinente a reflexão de Paulo Hecker a esse respeito:

Há Deus no céu, conceda-se, mas por aqui cada um anda atrás de seus interesses, sem maiores contemplações com conceitos ou com os outros. Um Shakespeare - porque há outros -, mas por certo o mais marcante, também pensa assim. Ele e Rojas podem lidar, imperturbáveis, com as criaturas mais vis, já que fazem parte da vida real, da nossa vida. A prova é que não deixam de ser humanos e, como os dois mostram, de viver em geral como qualquer de nós.

⁹ Para Paulo Hecker os acréscimos dos cinco novos atos à *Tragicomedia* (chamado Tratado de Centurio), além de enriquecerem a sequência do enredo, com isto foi possível completar as figuras de Elícia e Areusa, pôr em evidência a simpática franqueza ingênua de Sósia e o humor de Centurio, “uma versão do velho *miles gloriosus*, mas tão castelhana que antecipa em boa parte do humor da obra de Cervantes, nada menos”. (HECKER FILHO, 1990, p. 5)

Essa visão dos arcanos das possibilidades humanas, indica tanto uma decepção profunda como uma vitalidade não menor capaz de compensá-la. É a visão do grande poeta e leva à criação de personagens inesquecíveis porque pegados pela raiz (HECKER FILHO, 1990, p. 6) (Destaque original).

No *Posfácio* da edição, o tradutor invoca grandes teóricos do passado, Menéndez y Pelayo (1856-1912) e seu estudo crítico publicado originalmente em 1899, para refletir sobre algumas das ponderações do estudioso espanhol. Destaca-se, à guisa de ilustração, a problemática que suscita o gênero do texto e as dificuldades em se qualificar *La Celestina* como drama ou romance. Paulo Hecker, em nota de rodapé, explica sucintamente a diferença entre ambas as noções para então defender que:

[...] é lícito encarar a “Celestina” como romance ou como drama. Participa da natureza dos dois gêneros. A prova é que as versões dramatizadas da obra para teatro ou cinema não apenas decepcionam não são “A Celestina”; como um filme ou uma peça não são o romance de que foram extraídos (HECKER FILHO, 1990, p. 217)

Estaria o tradutor, na passagem em destaque, se referindo às encenações brasileiras? Cabe lembrar que a primeira montagem de *La Celestina* por iniciativa da Companhia Eva Todor (1969) tinha como texto base a tradução de Walmir Ayala (1967) e, segundo apurou Lins (2012, p. 123), “a expectativa da crítica em relação à montagem [...] transformou-se em decepção, logo após a estreia do espetáculo” por, sobretudo, o convencionalismo do texto de Ayala e pela direção da peça¹⁰, que primou pela manutenção de convenções que já não correspondiam às exigências do teatro moderno. Embora não arcaizante, a estratégia de Ayala em favor da erudição do texto, definitivamente, não refletira as tendências literárias da época, dificultando a comunicabilidade com o público espectador.

¹⁰ Ainda segundo Lins (2012, p. 125) o elenco da peça carioca de 1969 tinha Milton Gonçalves na direção, a cenografia e figurinos a cargo de Helio Eichbauer e a produção de Paulo Nolding. Faziam parte do elenco Eva Todor, no papel de Celestina, Luis Carlos Kowacs (Calisto), Ivone Hoffman (Melibéia), Milton Soares (Semprônio), Jaqueline Laurence (Elícia), Ivan Senna (Parmeno), Susy Arruda (Lucrecia), Dayse de Lourenço (Areusa), Afonso Stuart (Pleberio), Lucia Delor (Alisa), Alfredo Borba (Crito e Tristão) e Wilson Marcos (Sósia).

Voltando ao teor do *Posfácio*, outro aspecto importante discutido no estudo de Menéndez y Pelayo é destacado pelo tradutor, este refere-se ao estilo de *La Celestina*, cujo único antecedente digno de se levar em conta para explicar de algum modo a elaboração da prosa de Fernando de Rojas, na visão do estudioso espanhol, é *El Corbacho*, escrito por Alfonso Martínez de Talavera em 1438. Para o tradutor Paulo Hecker, a obra do Arcipreste de Talavera também precede Rojas na arte de inserção de “refrãos e provérbios que têm especial sabor popular, nacional e sentencioso, emprestam à prosa da ‘Celestina’, como logo aos diálogos do ‘Quixote’” (apud HECKER FILHO, 1990, p. 217).

Apesar da profusão dos elementos paratextuais no que concerne à apresentação da obra em si, são poucos os comentários do tradutor acerca do seu trabalho tradutório, limitados a apenas um breve parágrafo na *Introdução* e outro na segunda orelha. Do mesmo modo, não foi possível depreender se a tradução foi feita por iniciativa isolada do tradutor ou encomendada pela editora, ou mesmo por encenadores. No intuito de reconstruir, mesmo que parcialmente, elementos que nos pudessem auxiliar com a contextualização do processo de tradução de Paulo Hecker, contactamos a Editora Sulina que nos respondeu alegando que não há qualquer informação nesse sentido, pois, como a tradução pertencia à outra fase da editora, nem mesmo o contrato de tradução existe mais.

O texto da segunda orelha da edição, embora sem autoria expressa, mas que, a julgar pelas ponderações de Paulo Hecker na pequena fortuna crítica do *Posfácio*, leva-nos a crer que também foi escrito por ele, corrobora a concepção de tradução do tradutor já antes mencionada:

Se o castelhano do século XV não é fácil de ler ou interpretar, nesta tradução, mantendo a fidelidade, isso já vem praticamente feito. A *Celestina* (destaque original) é posta ao alcance do leitor brasileiro, não apenas sem perder nada da sua excelência, mas com ela à mostra. (HECKER FILHO, 1990, p. 218)

Outra passagem fundamental para a compreensão de sua concepção de tradução, encontra-se na nota de número 85, já no *Posfácio*, intitulado *Sobre a obra*: “Tentou-se manter sempre a fidelidade ao espírito do texto” (HECKER FILHO, 1990, p. 218). Pese à escassez de informações acerca de seu projeto tradutório, a leitura dos excertos permite inferir que Paulo Hecker se aproxima do conceito de fidelidade ao original ou, em termos de normas de tradução (TOURY, 2004), uma tradução orientada à adequação; sem que isso, no entanto, lhe impedisse de tomar algumas “liberdades” no tocante ao texto-fonte. Quanto aos objetivos do tradutor, acreditamos que fora o de facilitar a compreensão do público leitor brasileiro de um clássico pré-renascentista que, em palavras de Russell (2013, p. 121), apresenta uma porcentagem significativa de texto representada pela inserção de expressões cultas ou populares, que reproduzem o pensamento de outros. A linguagem empregada pelo tradutor não chega a ser coloquial, não apresenta, pode-se dizer, uma atualidade excessiva, mas tão pouco revela exageros de uma erudição minuciosa. Paulo Hecker explica que foram deixados no texto muitos *puta, filha da puta, putinho*, “comuns no linguajar de hoje, em geral com cunho jocoso ou afetivo” (HECKER FILHO, 1990, p. 218).

Sobre as *Notas do tradutor*, Nida (1964, p. 238-239) considera que basicamente apresentam têm duas funções principais: (a) “corrigir discrepâncias linguísticas e culturais” e (b) “adicionar informação que geralmente é útil para entender o contexto histórico-cultural do documento em questão”. A explicação de costumes contraditórios, a identificação de objetos geográficos ou físicos desconhecidos, bem como o equivalente de peso e medidas e dados adicionais sobre os jogos de palavras e nomes próprios pertencem à primeira das funções proposta por Nida. Percebe-se facilmente que o teor da anotação feita por Paulo Hecker está ligado diretamente à primeira das funções, uma vez que muitas das notas trazem informações sobre as referências clássicas refletidas no pensamento filosófico e moral de

Fernando de Rojas, sobre as alusões históricas e mitológicas contidas no texto e, um aspecto relevante, é que muitas também trazem informações sobre as eventuais práticas mágicas da época, reverberadas por Celestina em sua invocação a Plutão¹¹.

À guisa de ilustração, reproduzimos a nota de número 23 inserida no Ato III, no qual figura o *Conjuro de Celestina*: “O sangue e as barbas do bode, luxuriosa e satânica figura, eram próprios para fins mágicos diabólicos” (HECKER FILHO, 1990, p. 60) No caso em tela, acreditamos que o tradutor tenha sentido a necessidade de explicitação dos elementos referenciais próprios da magia cultivada por uma bruxa medieval, por ser esse um elemento não referencial na cultura brasileira. Há também notas que elucidam a identificação de objetos físicos e geográficos, isto é, a adição de informações acerca de referentes próprios de uma realidade circundante distante no tempo e espaço.

***A Celestina* de Millôr Fernandes (2008)**

Millôr Fernandes, nome artístico de Milton Viola Fernandes (1923-2012), teve uma trajetória bem-sucedida e autodidata em diferentes “ocupações”, dentre as quais, a de tradutor. O “lado tradutor” de Millôr foi desenvolvido paralelamente à carreira de jornalista - salvo alguns breves lapsos - como prova a tradução do inglês, aos vinte anos de idade, de um livro de Pearl S. Buck, *Dragon Seed*, traduzido com o nome de *A Estirpe do Dragão*, para a editora José Olympio. A biografia-homenagem do jornalista Alberto Villas (2016), traz importantes notas sobre o ofício de tradutor exercido por Millôr. Como afirma o biógrafo, para Millôr, a intuição é essencial ao tradutor e dizia “que não se pode traduzir sem ser antes um escritor, com estilo próprio” (FERNANDES apud VILLAS, 2016, p.13), efetivamente uma das posturas mais

¹¹ Na mitologia romana, deus do submundo.

radicais de Millôr acerca da atividade de tradução. O escritor também dizia que não era possível traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto, e tal reflexão, conforme argumenta Betti (2003, p. 125), incide diretamente sobre o fazer do tradutor em sua concepção de tradução, e é o próprio escritor quem a explica, ao afirmar que na tradução o respeito pelo original é imprescindível, porém, e paradoxalmente, não se pode traduzir sem atrever-se a desrespeitá-lo pois, só com a traição ao original, é que se pode ser fiel, captar o espírito do texto.

O multifacético Millôr nutria uma grande fascinação pelos dicionários: suas traduções exigiam um mergulho “num mar de dicionários”. À guisa de ilustração, Perissé (2012) cita o exemplo da língua russo que, embora Millôr não o dominasse, verteu a peça *O jardim das cerejeiras* de Anton Tchêkov após consultar dez versões diferentes do texto, além de livros de referência. Em seu trabalho com a tradução teatral - sua auto confessada especialidade - Millôr trabalhou, entre 1958 e 1999, com mais de 70 traduções “dentro de uma gama assombrosamente ampla de termos de repertório, de gêneros e de estéticas dramatúrgicas” (BETTI, 2003, p. 126), o que representa uma produção que abarca desde os clássicos gregos como *Antígona*, de Sófocles; *Lisístrata*, de Aristófanes; passando pelas tragédias e comédias de Shakespeare, *Hamlet*, *Rei Lear*, *As alegres matronas de Windsor* e *A megera domada*; por Molière com *As eruditas*, *Don Juan*, *o convidado de pedra*; *As preciosas ridículas* e *Escola de mulheres*; Racine com *Fedra*; até os dramaturgos tidos como renovadores das artes cênicas nas décadas de setenta e oitenta. Nas palavras de Betti (2003), a produtividade de Millôr com as traduções de textos teatrais associa-se a dois fatores: sua facilidade de transitar por diversos idiomas e a proximidade e afinidade com o meio teatral. Do ponto de vista da pesquisadora, é possível que o contato com o mundo das artes cênicas tenha sido fator determinante da característica básica nas traduções millorianas para o teatro:

[...] via de regra, elas tendem a enfrentar com desenvoltura o duro teste do palco, o que se deve à flexibilidade das soluções empregadas e, em muitos casos, à coloquialidade que ele imprime à expressão. Abrindo mão de recursos eruditos e lidando de forma fluente e criativa com as estruturas originais, Millôr procura a eficácia da comunicação tanto quanto a preservação da expressividade original do pensamento em processo. (BETTI, 2003, p. 127)

Essa amplitude e diversidade no repertório das traduções do escritor permitem, como sublinha Betti (2003), diversos recortes de abordagem, considerando-se a possibilidade de esquematização das características norteadoras dessa produção. No campo específico da tradução para o teatro, o conjunto de características pertencentes ao fazer tradutório de Millôr, como apontado na citação de Betti, viabiliza o desempenho de um duplo papel, pois a Millôr, era possível se permitir apresentar novas versões para textos consagrados e a traduzir, por outro lado, textos de autores inéditos no Brasil. A diversidade linguística do conjunto das traduções teatrais do tradutor, particularmente no campo da dramaturgia moderna e contemporânea, impressiona pela sua extensão, no entanto, Betti (2003) acrescenta que essa não é a única perspectiva pela qual é possível apresentar a totalidade de suas traduções. Em outras palavras, a estudiosa indica que tal diversidade se constitui também por meio da perspectiva dos gêneros e das estéticas dramáticas, pois Millôr transitara por vários deles: drama, tragédia, comédia musical, opereta e várias estéticas dramáticas como o realismo, o épico, o absurdo e o drama moderno contemporâneo.

Relativamente ao texto espanhol, foi em 2008, quase vinte anos após a última tradução e publicação do texto espanhol no Brasil, que Millôr Fernandes publicou sua *A Celestina*, em edição de bolso. A tradução de Millôr apresenta na capa o título da obra em fonte maior do que o nome do autor, seguido do termo “tradução” e o nome do tradutor em fonte menor. Já na folha de rosto tem-se *A Celestina: Tragicomédia de Calisto e Melibéia* sem o nome de ambos; nas costas da folha de rosto são apresentadas informações sobre os títulos de Millôr publicados pela editora L&PM, em que prevalecem as

traduções e adaptações teatrais, bem como os títulos de sua autoria. A falsa folha é interessante porque consta o termo “adaptação”, diferentemente da capa onde figura somente “tradução”. Não são apresentados os paratextos iniciais e finais do texto original, apenas a *Introdução* [apresentação], assinada por Luiz Paulo Vasconcellos, cuja tônica se volta à debatida questão do gênero de *La Celestina*, ou seja, se peça de teatro ou romance, um aspecto relevante e que remete à questão da função do texto a ser traduzido, pois, “quando se trata de traduzir para o teatro, a tradução dos textos literários assume uma nova e mais complexa dimensão, pois o texto é apenas um elemento na totalidade do discurso teatral” (BASSNETT, 2003, p. 205).

Na quarta capa encontra-se um paratexto editorial bastante sucinto em que se discorre sobre o surgimento do texto espanhol, seguido por uma espécie de resumo no qual *Celestina* aparece como “casamenteira”, ademais de uma brevíssima discussão sobre a gênese do texto¹² e a edição publicada em Sevilha (1502?) com os 21 atos da *Tragicomedia* que, segundo o comentarista, serviu de base para a tradução de Millôr. A ambiguidade da afirmação nos faz refletir, pois fica implícita a ideia de que a tradução teve como material de referência o texto da edição sevilhana, e não somente ao texto estruturado em 21 atos, isto é, a *Tragicomedia*. Teria sido usada uma edição fac-similar neste caso? Infelizmente, a edição brasileira de *La Celestina* a cargo de Millôr não especifica o texto de referência adotado, reforçando que seu fazer tradutológico se estrutura a partir de várias edições, em diferentes épocas, considerando o que o próprio tradutor nos diz a propósito do seu Hamlet: “Minha tradução é feita a partir de edições de várias épocas. Consultei também todas as traduções que encontrei disponíveis - em francês, italiano,

¹² Mediavilla (2003) ressalta que *La Celestina* foi publicada, primeiramente, com a denominação de *Comedia* com 16 atos estruturados, após, a partir de 1502, como *Tragicomedia*, com 21 atos estruturados e novas modificações sobre o material de origem. Contudo, é preciso esclarecer que todas as seis edições da *Tragicomedia* [Sevilha] trazem a indicação falsa de 1502 como data de impressão. Existe um consenso entre os estudiosos na determinação das seguintes datas de impressão para as edições de Sevilha: as três edições de 1502 são, na verdade, edições de Cromberger de 1511; 1513-1515; 1518-1520 e uma quarta edição sevilhana é, em realidade romana, editada por Marcelo Silber em 1515-1516.

espanhol e português” (FERNANDES, 1988 p. 79).

A esse respeito, obtivemos do jornalista e assessor pessoal de Millôr Fernandes, Luiz Gravatá, a informação de que o tradutor costumava “trabalhar” com a tradução tendo sempre à mão um material xerocopiado que lhe fora dado pela atriz e diretora Teresa Raquel à época, bem como vários volumes, “supostamente” traduções em português e em outras línguas de *La Celestina* e, claro, muitos dicionários. Essa contextualização reforça a ideia de que Millôr traduzia estudando, uma ideia sempre defendida pelo próprio tradutor: “traduzir se aprende... traduzindo, assumindo-se tarefas e lançando-se honestamente à luta” (FERNANDES apud PERISSÉ, 2012, p. 38). Assim é que Millôr, partindo do correto entendimento do original e sua poética, reescrevia o texto em português do modo como “(em tese) Shakespeare, Dario Fo, Luigi Pirandello, Rainer Fassbinder ou Eurípedes o produziram caso fossem brasileiros, sem abandonarem seu estilo e sem saírem do seu próprio contexto existencial” (PERISSÉ, 2012, p. 38).

185

A edição da L&PM foi lançada no outono de 2008, *A Celestina* foi a última tradução para o teatro que Millôr realizou e que foi publicada em vida, como antes mencionamos, uma tradução encomendada pela atriz e produtora teatral Teresa Raquel - informação que nos foi confirmada pelo editor-chefe em Porto Alegre, Ivan Pinheiro -, e o filho de Millôr, Ivan Rubino Fernandes, uma encomenda que, pode-se dizer, “tirou o sossego” de Millôr, a julgar pelas afirmações bastante reveladoras do jornalista e amigo pessoal do tradutor Luiz Gravatá:

“A *Celestina*” talvez tenha sido a mais difícil das traduções feitas por Millôr. E a que, com certeza, ele mais **detestou fazer** (negrito nosso). Teresa Raquel insistiu várias vezes para Millôr traduzir a difícilíssima peça e ele, várias e várias vezes se recusou a fazê-la. Para se livrar da insistência de Teresa, pediu 5 vezes o preço que normalmente cobraria para uma tradução. (GRAVATÁ, 2017)

O trecho em destaque é importante na medida em que revela dados sobre a

visibilidade de Millôr como tradutor teatral, haja vista o forte interesse de Teresa Raquel, chegando mesmo a uma visível insistência para que Millôr realizasse a tradução de *La Celestina*. A atriz havia realizado no teatro trabalhos assinados por Millôr e parece ter mantido, ao longo dos anos, uma profícua amizade com o tradutor, a exemplo da peça *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, em que fez parte do elenco. A julgar pela trajetória do texto de *La Celestina* nos palcos brasileiros no passado, podemos cogitar que Teresa Raquel buscava, acima de tudo, uma tradução que pudesse estabelecer um vínculo efetivo entre a encenabilidade do texto e sua interpretação nos palcos, de modo que, e aqui retomamos as palavras de Betti (2003, p. 127) acerca da “familiaridade” de Millôr com a tradução teatral, “abrindo mão de recursos eruditos e lidando de forma fluente e criativa com as estruturas originais, Millôr procura a eficácia da comunicação tanto quanto a preservação da expressividade original do pensamento em processo”.

Em seu discurso sobre a tradução e o traduzir, “pôr em português” significava para Millôr pensar no palco, ou seja, traduzir o texto implicava levar em conta a interpretação de um grupo de atores e a audição de uma plateia. Perissé (2012) tece algumas considerações sobre as estratégias tradutórias de Millôr, destacando a fluidez em suas recriações:

Um saudável pragmatismo tradutório, adotado por Millôr de modo intencional, sem frescuras, exigia que o texto fluísse como um falar brasileiro, recuperando e recriando aliterações, trocadilhos e outros efeitos linguísticos presentes no original. (PERISSÉ, 2012, p. 37-38)

Com efeito, ao solicitar que o amigo e colaborador se encarregasse da tradução, Teresa Raquel vislumbrava, pode-se dizer, esse “falar brasileiro” na recriação dos efeitos linguísticos do velho texto espanhol. Nessa seara, é importante destacar o que Millôr entendia por adaptação: “modificação de uma parte ponderável da linguagem original, cortes ou acréscimos de cenas ou personagens. Quando há recriação total, não se trata mais de uma adaptação, mas sim de uma obra inspirada em outra” e afirmava que, de modo geral, faz “traduções de peças estrangeiras, e não adaptações, como os

comentaristas insistem em dizer.” (FERNANDES apud VIEIRA, 2018, p. 45), como é o caso de Perissé (2012, p. 37), que tende a classificar as traduções de Millôr como uma categoria “mista” de tradução e adaptação, pois, segundo afirma, “no caso de Millôr, traduzir era primeiramente ‘pôr em português’ o que o levou a realizar traduções com ares de adaptação” e cita a tradução de *A Celestina* como pertencente a tal categoria.

Considerações finais

Em função do nosso alinhamento aos pressupostos descritivistas, abordar a questão da recepção da obra *La Celestina* no Brasil torna-se imprescindível para se compreender o interesse despertado pelo texto rojiano entre a classe artística teatral dos anos sessenta e, conseqüentemente, sua função cultural nas letras brasileiras. No que concerne à introdução do clássico espanhol *La Celestina* no Brasil, pode-se dizer que, em princípio, foi pela via teatral, por meio das traduções destinadas ao palco durante a segunda metade do século XX. Anos mais tarde, na década de noventa, o escritor Paulo Hecker Filho traduz o texto de Fernando de Rojas, uma tradução que apresenta todos os paratextos iniciais e finais da antiga edição toledana. Já no século XXI, surge nova tradução do clássico espanhol no Brasil, desta vez será Millôr Fernandes quem vai até uma Espanha medieval para trazer ao leitor brasileiro um dos personagens mais marcantes da literatura espanhola, *la vieja Celestina*.

No tocante à forma final do produto das traduções, foi possível observar como o quadro sociocultural circundante deixou de influenciar as obras traduzidas após a progressiva retomada da democracia no país, pois, se antes havia uma tendência ao engajamento do texto rojiano sob a perspectiva de suas múltiplas leituras na cultura brasileira, as traduções de Paulo Hecker Filho (1990) e Millôr Fernandes (2008) marcam o progressivo interesse por uma análise mais especificamente literária do texto de Fernando de Rojas, isto é,

embora ainda perdesse seu interesse teatral, nos dias de hoje *La Celestina* tornou-se uma obra mais estudada no âmbito específico da academia.

As reflexões acerca do conjunto de elementos paratextuais permitiram afirmar que a concepção de tradução dos tradutores mostrou-se coerente com a orientação do método seguido por eles em suas traduções e, por conseguinte, com certas decisões e estratégias presentes no produto final, sem que isso signifique um processo estanque, considerando que os tradutores revelaram tomar algumas liberdades no tocante ao texto espanhol, mas, sempre coerentes relativamente à tendência de tradução seguida. Em virtude dessas considerações, acreditamos que este estudo mostrou ser justificável a reflexão sobre as condições sócio-históricas que permeiam o fazer tradutório, bem como os aspectos ligados à receptibilidade do texto e seus paratextos, imbricados no processo de tradução por trás do produto final.

Referências

ASSUMPTÃO, Gislaine Cristina. *Ritmo e significância nas traduções dos poemas de Guillaume Apollinaire*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017.

BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. *Cadernos de Literatura Brasileira: Millôr Fernandes*. Instituto Moreira Salles, nº 15, 2003, p. 121-138.

BOTTA, Patrizia. *Un "best-seller" del Siglo del Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

FERNANDES, Millôr. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: L&PM, 1988.

GRAVATÁ, Luis. *[Millôr Fernandes]*. WhatsApp: [privado], 2017.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*; [tradução Marcos Malvezzi]. 2ª edição rev. São Paulo: Madras, 2009.

HECKER FILHO, Paulo. Introdução e Posfácio. In: ROJAS, F. *A Celestina. Tragicomedia de Calisto e Melibea*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: Sulina, 1990.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. 5ª edición revisada. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

LACARRA LANZ, Eukene. El erotismo en Celestina. In: *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*. Ed. Pilar Crespo, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo 31, p. 127-145, 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/24924820/El_erotismo_en_Celestina.> Acesso em: 19 nov. 2019.

LÉPINETTE, Brigitte. La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos. *LynX Documentos de Trabajo*. Vol. 14, 1997. Disponível em: <<http://www.histal.net/wpcontent/uploads/2011/08/La-historia-de-la-traduccion-metodologia-apuntesbibliograficos.pdf>>. Acesso em: 24 de fev. 2020.

LINS, Dulciane Torres. *A encenação de La Celestina por Ziembinski: o clássico de Fernando de Rojas no Brasil do regime militar*. São Paulo: Humanitas, 2012.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos hamlets brasileiros*. Tese (Doutorado). PUC, São Paulo: 1999.

MEDIAVILLA, Fidel Sebastián. Las primeras ediciones de La Celestina y su puntuación. *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo 83, Cuaderno 287, 2003, p. 113-135. Disponível em: <https://webfml.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LXXXIII/CCLXXXVII/Sebastian_113_135.pdf.> Acesso em: 31 de jan. 2021.

NIDA, Eugene Albert. *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill Archive, 1964. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YskUAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.> Acesso em: 5 de jul. 2019.

PERISSÉ, Gabriel. Millôr tradutor. *Revista Língua Portuguesa*. Ano 7, nº 79. Editora Segmento, 2012.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter E. Russell. Barcelona: Castalia Ediciones, 2013.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina. A Tragicomédia de Calisto e Melibéia*. 1ª ed. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: Editora L&PM

POCKET, 2008.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina. Tragicomedia de Calisto e Melibea*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: Sulina, 1990.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução de Walmir Ayala. Introdução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução de Walmir Ayala. Introdução de Rosa Chacel. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1967.

RUSSELL, Peter E. Introducción biográfica y crítica. In: ROJAS, F. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Castalia Ediciones, 2013.

SILVEIRA, Éder. Oswald de Andrade e Paulo Hecker Filho: Correspondência. *Tabuleiro de Letras*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, n. 5, 2012.

TOURY, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Metodología de la investigación en estudios de traducción. Traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino. 1ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

VALVERDE, María de la Concepción Piñero. Lecturas de “La Celestina” en la moderna dramaturgia brasileña. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B; GONZÁLEZ CAÑAL, R; GÓMEZ RUBIO, G. (Eds.). *LA CELESTINA, V Centenario (1499-1999)*. Actas del Congreso Internacional: Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, Puebla de Montalbán. Colección Corral de Comedias, nº 11. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2001, p. 525-529.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Brazilian Translators’ Metalanguage: An Introduction [A metalinguagem de tradutores brasileiros: uma introdução]. In: MARTINS, M. A. P.; GUERINI, A. (Org.). *Palavra de tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros / The Translator’s Word: Reflections on Translation by Brazilian translators*. Edição bilíngue. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 17-39, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/186876>>. Acesso em: 1 dez. 2019

VIEIRA, Haydê Costa; ENEDINO, Wagner Corsino. *Por um sopro de liberdade: teatro e resistência no palco brasileiro*. 1ª edição. São Paulo: Scortecci, 2018.

VILLAS, A. *Mil tons: o meu Millôr*. Edição e-book Kindle. Editora: e-galáxia, 2016.