

EDIÇÃO ESPECIAL TRADUÇÃO E LITERATURA COMPARADA

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 11 NÚMERO 3 NOVEMBRO 2021



PGET/UFSC

Qorpus é um periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

Editora-chefe

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

Editores-associados

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

Editores-adjuntos

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFSC)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüller (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

Organizadoras do dossiê “Tradução e Literatura Comparada”

Andréa Cesco (CNPq/PGET UFSC)

Sheila dos Santos (PGET/UFSC)

Revisão Geral

Andréa Cesco (CNPq/PGET UFSC)

Sheila dos Santos (PGET/UFSC)

Diagramação e Edição

Ane Girondi (UFSC)

Publicação Eletrônica

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

Projeto Gráfico

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Imagem da Capa

Sérgio Medeiros (UFSC)

SUMÁRIO

Apresentação 10

Artigos

A tradução de *Macunaíma* por Héctor Olea: um projeto de representação da(s) cultura(s) hispano-americanas.....15

Aline de Freitas Santos

Patrício Nunes Barreiros

Recepção da primeira tradução da obra de Roberto Arlt para o português brasileiro.....27

Elyse Brum Marques

Análise de “Mafalda: feminino singular” sob a ótica bermaniana.....45

Shirliane da Silva Aguiar

***Bound for Glory* ([1943] 1983) na Itália: Woody Guthrie, materialidade e tradução62**

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes

Feminismo(s) Indígena(s): conexão entre os Estudos da Tradução e as Teorias Feministas.....82

Jefferson Ebersol da Silva

Possíveis vertentes críticas e teóricas para uma tradução italiana da poesia feminina indígena brasileira92

Irene Chiari

Análise das traduções das personagens da obra *Flush: A Biography*, de Virginia Woolf111

Ana Luiza Menezes Moura Teodoro

Uma análise sobre as escolhas tradutórias dos títulos de *Vidas Secas* (1938) para o inglês em *Barren Lives* (1964)125

João Gabriel Carvalho Marcelino

Quem pode traduzir Amanda Gorman? Um estudo sobre possíveis desenvolvimentos em “políticas de tradução” 137

Alice Soldan Rezende

Oralidad y traducción a una lengua polifocal: dos poemas de E.E. Cummings..... 153

Jan de Jager

Aplicando as teorias do polissistema e do monomito em *Harry Potter*..... 166

João Alfredo Ramos Bezerra

O problema insolucionável: uma crítica ao discurso teórico de Antoine Berman 178

João Pedro G. D. Spinelli

O feminino em *A história de uma hora*: uma representação da mulher como escritora, tradutora e personagem..... 190

Laura Zanetti

Análise da tradução dos hinos dos Jardineiros de Deus em *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood..... 200

Luciano Cáceres

Palco e tela: reflexões sobre a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual..... 214

Tiago Marques Luiz

Traduções

Defesa e ilustração da abordagem hermenêutica em tradução, de Ioana Balacescu e Bernd Stefanink 230

Catarina Frescura Junges

O que são as flores, de Julia de Asensi..... 243

Luzia Antonelli Pivetta

Resenha

AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento...* Belo Horizonte: Âyiné, 2021, 96p. 251

Flavia Quintanilha

Entrevista

Entrevista com Servais Martial Akpaca: sobre sua carreira e a implementação do mestrado em Estudos da Tradução na Universidade de Abomey-Calavi..... 258

Seli Kodjo Darshan Raven

APRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

Neste dossiê temático, “Tradução e Literatura Comparada”, composto por quinze artigos, duas traduções, uma resenha e uma entrevista, busca-se oferecer ao leitor uma fecunda discussão sobre a relação entre as disciplinas de Estudos da Tradução e Literatura Comparada, onde temas como a análise de traduções literárias, sob um viés interdisciplinar, a relação entre Literatura Comparada e Estudos da Tradução, a tradução de escritores-tradutores e a relação entre tradução e criação poética, a literatura traduzida e a formação do cânone, a tradução enquanto representação do sistema cultural, entre outros que os permeiam, são abordados.

A título de organização, dividimos os quinze artigos em três grandes blocos. Neste primeiro bloco, temos como primeiro artigo “A tradução de *Macunaíma* por Héctor Olea: um projeto de representação da(s) cultura(s) hispano-americanas”, de Aline de Freitas Santos e Patrício Nunes Barreiros, que busca, a partir das observações sobre as escolhas tradutórias de Héctor Olea em *Macunaíma*, de Mario de Andrade, para o espanhol, apresentar algumas reflexões sobre a tradução como forma de representação de cultura(s). Na sequência, temos o artigo “Recepção da primeira tradução da obra de Roberto Arlt para o português brasileiro”, de Elyse Brum Marques, que visa explorar e analisar a recepção da primeira tradução de *Los Siete Locos* (1929) - *Os Sete Loucos* (1982) para o sistema literário brasileiro, utilizando o esquema teórico descritivo proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). O terceiro artigo, “Considerações iniciais sobre as tendências deformadoras de Berman na obra *Mafalda: feminino singular*, de Shirliane da Silva Aguiar, tem por objetivo examinar a tradução, do espanhol ao português, de algumas tiras cômicas da série *Mafalda*, do cartunista argentino Quino, cuja edição brasileira está focada na temática das relações de gênero: *Mafalda: feminino singular* (2020). O quarto artigo, “*Bound for Glory* ([1943] 1983) na Itália: Woody Guthrie, materialidade e tradução”, de Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes, trata das transformações pelas quais passaram as edições da tradução italiana da obra de Woody Guthrie, de 1977 a 2014. E, para fechar este primeiro bloco, apresentamos o artigo “Feminismo(s) Indígena(s): conexão entre os Estudos da Tradução e as Teorias Feministas”, de Jefferson Ebersol da Silva, que busca evidenciar a importância de teorias feministas na tradução de textos de mulheres indígenas no Canadá e levantar questionamentos relacionando a prática da tradução com uma perspectiva feminista.

Abrimos o segundo bloco com o artigo de Irene Chiari, “Possíveis vertentes críticas e teóricas para uma tradução italiana da poesia feminina indígena brasileira”, que visa

selecionar e analisar as possíveis vertentes críticas e teóricas úteis para guiar e orientar um trabalho de tradução de poesia feminina indígena brasileira para o italiano. À continuação temos o artigo “Análise das traduções das personagens da obra *Flush: A Biography*, de Virginia Woolf”, de Ana Luiza Menezes Moura Teodoro, que apresenta uma análise comparativa entre trechos de duas traduções: a da Ana Ban, *Flush: Memórias de um Cão* (2004), e a de Tomaz Tadeu, *Flush: Uma biografia* (2016). O terceiro artigo, “Uma análise sobre as escolhas tradutórias dos títulos de *Vidas Secas* (1938) para o inglês em *Barren Lives* (1964), de João Gabriel Carvalho Marcelino, objetiva analisar as escolhas tradutórias dos títulos (da obra e dos capítulos) para a língua inglesa. O quarto artigo deste bloco, “Quem pode traduzir Amanda Gorman? Um estudo sobre possíveis desenvolvimentos em ‘políticas de tradução’”, de Alice Soldan Rezende, busca investigar desenvolvimentos na “categoria” acadêmica, definida por Holmes em seu manifesto de 1972, *The Name and Nature of Translation Studies*, como “Políticas de Tradução”, através da análise de uma polêmica editorial internacional que teve início em janeiro de 2021 sobre traduções do poema “The Hill We Climb”, de Amanda Gorman. O artigo que fecha este bloco, “Oralidad y traducción a una lengua polifocal: dos poemas de E.E. Cummings”, de Jan de Jager, faz uma reflexão sobre diferentes considerações e alternativas que estão à disposição do tradutor para refletir e resolver elementos de oralidade, coloquialidade e marginalidade em dois poemas de EE Cummings: “it started when Bill’s chip let on to” e “oil tel duh woil doi sez”.

No terceiro bloco, começamos com o artigo “Aplicando as teorias do polissistema e do monomito em *Harry Potter*, de João Alfredo Ramos Bezerra, cujo intuito é sistematizar o conjunto que circunda a série, conhecido hoje como “Wizarding World”, à luz da Teoria do Polissistema (Even-Zohar, 1990), conectado através da sua teia de traduções. O segundo artigo, “O problema insolucionável: uma crítica ao discurso teórico de Antoine Berman”, de João Pedro G. D. Spinelli, sugere uma forma de ler os argumentos do teórico francês em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), questionando as instâncias em que podem ser considerados totalizantes, essencialistas ou simplificadores das abrangências e das minúcias da linguagem e da tradução. Na sequência, temos o artigo de Laura Zanetti, “O feminino em *A história de uma hora*: uma representação da mulher como escritora, tradutora e personagem”, que busca analisar na obra mencionada, de Kate Chopin, a figura feminina, em um texto de autoria feminina traduzido por Flávia Yacubian, que contém como personagem principal Louise Mallard. O quarto artigo, de Luciano Cáceres, “Análise da tradução dos hinos dos Jardineiros de Deus em *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood”, analisa as traduções de Marcia Frazão para o português

de três hinos presentes no segundo livro da trilogia. E para concluir este bloco, oferecemos o artigo “Palco e tela: reflexões sobre a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual, de Tiago Marques Luiz, que tece considerações críticas acerca da tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual, à luz de semioticistas e comparatistas que se debruçaram sobre este tema.

E para encerrar este dossiê temático, “Tradução e Literatura Comparada”, exibimos ainda duas traduções, uma resenha e uma entrevista. No que se refere às traduções, uma foi realizada por Catarina Frescura Junges, intitulada “Defesa e ilustração da abordagem hermenêutica em tradução, de Ioana Balacescu e Bernd Stefanink”, e outra foi realizada por Luzia Antonelli Pivetta, “O que são as flores, de Julia de Asensi”. Quanto à resenha, escrita por Flavia Quintanilha, esta nos remete à obra *Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento*, de Giorgio Agamben, publicada pela editora Âyiné (BH) em 2021. E fechando este dossiê temos a entrevista realizada por Seli Kodjo Darshan Raven com Servais Martial Akpaca, sobre sua carreira e a implementação do mestrado em Estudos da Tradução na Universidade de Abomey-Calavi (República do Benim - África).

Boa leitura!

Sheila Maria dos Santos (PGET/UFSC)

Andréa Cesco (CNPq/PGET/UFSC)

ARTIGOS



A tradução de *Macunaíma* por Héctor Olea: um projeto de representação da(s) cultura(s) hispano-americanas

Aline de Freitas Santos¹

Universidade Estadual de Feira de Santana

Patrício Nunes Barreiros²

Universidade Estadual de Feira de Santana

Resumo: Neste artigo, a partir das observações sobre as escolhas tradutórias de Héctor Olea em *Macunaíma*, de Mario de Andrade, para o espanhol, apresentamos algumas reflexões sobre a tradução como forma de representação de cultura(s). A nossa identidade se constitui e é representada através da língua, de saberes e de significados compartilhados dentro de determinado grupo social. Desse modo, nossas decisões e ações sempre carregam traços do lugar que pertencemos e da nossa cultura. Na tradução, estas marcas podem ser reveladas por inúmeros elementos, especialmente através das escolhas tradutórias influenciadas pelas ideologias do tradutor e pelo contexto histórico e sociocultural de sua produção. Nesta perspectiva, a partir dos resultados de pesquisa de mestrado (SANTOS, 2021), apresentamos quatro marcadores culturais (MC's) referentes à mitologia do folclore brasileiro, identificados no cotejo entre a rapsódia *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade (1978) e sua tradução para o espanhol, por Héctor Olea (1979). Estes MC's têm como correspondentes de tradução lexias que revelam a representação da(s) cultura(s) da América Hispânica e que foram selecionadas e dispostas na narrativa conforme o projeto ideológico delineado pelo tradutor. Os pressupostos teóricos que fundamentam as reflexões trazidas neste trabalho correspondem às perspectivas da tradução pós-estruturalistas (ARROJO, 1986; VENUTI, 1995, 2019; LEFEVERE, 2007), aos estudos culturais (HALL, 2016) e marcadores culturais (AUBERT, 2006).

Palavras-chave: Tradução; representação cultural; *Macunaíma*; Héctor Olea; América Hispânica.

The translation of Macunaíma for Héctor Olea: a project of representation of the hispano-american cultures

Abstract: In this article, based on observations on the translation choices made by Héctor Olea in *Macunaíma*, by Mario de Andrade, into Spanish, we present some reflections on translation as a form of representation of culture(s). Our identity is constituted and represented through language, knowledge and shared meanings within a given social group. Thus, our decisions and actions always bear traces of our place and our culture. In translation, these marks can be revealed by numerous elements, especially through translation choices influenced by the translator's ideologies and the historical and sociocultural context of their production. In this perspective, based on the results of a master's research (SANTOS, 2021), we present four cultural markers (MC's) referring to the mythology of Brazilian folklore, identified in the comparison between the rhapsody *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, by Mario de Andrade (1978) and its translation into Spanish by Héctor

¹ Mestre e atualmente doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Bahia. E-mail: alinedefreitas.uefs@gmail.com. (Agradeço a FAPESB pelo incentivo financeiro à minha pesquisa)

² Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), com atuação nos cursos de Licenciatura em Letras e nos Programas de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS). Bolsista Produtividade do CNPq PQ2. E-mail: patricio@uefs.com.br

Olea (1979). These MC's have as translation correspondents lexias that reveal the representation of the culture(s) of Hispanic America and that were selected and arranged in the narrative according to the ideological project outlined by the translator. The theoretical assumptions that support the reflections presented in this work correspond to the perspectives of post-structuralist translation (ARROJO, 1986; VENUTI, 1995, 2019; LEFEVERE, 2007), to cultural studies (HALL, 2016) and cultural markers (AUBERT, 2006).

Keywords: Translation; cultural representation; *Macunaíma*; Héctor Olea; Hispanic America.

Introdução

Na literatura é comum, principalmente em obras que buscam representar a identidade cultural de determinadas regiões, a aparição do léxico culturalmente marcado. Como é o caso, por exemplo, de *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade (1978). Orientado por seu projeto político-ideológico modernista de valorização da cultura popular brasileira, o escritor da referida rapsódia apresenta lexias majoritariamente pertencentes à cultura indígena, além de um leque diversificado de falares que caracterizam de forma peculiar a pluralidade do Brasil.

Em sendo a língua um fator social, a escolha do léxico aplicado no texto literário o situa dentro de um contexto sociocultural particular e revela as ideologias e os propósitos do autor, os quais influenciam em sua funcionalidade. E na tradução, este fato não costuma ser diferente. Diante das nuances que o representam enquanto indivíduo de determinado grupo social, o tradutor, desde a escolha do texto que deseja traduzir à seleção dos correspondentes tradutórios, é influenciado pela cultura, suas ideologias e seu conhecimento de mundo. Assim, mesmo as traduções que têm como objetivo evidenciar a cultura de partida poderão representar, de alguma forma, a cultura de recepção, pois como afirma Venuti (2019), elas carregam um subtexto que tem caráter histórico, social e, não raro, também político.

Nesta perspectiva, no presente trabalho, a partir de alguns dos resultados da pesquisa de mestrado (SANTOS, 2021) defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL/UEFS), apresentamos algumas reflexões de como a tradução pode representar determinada(s) cultura(s). Para isso, levantamos inicialmente considerações sobre o papel do tradutor; apresentamos quatro marcadores culturais³ referentes à mitologia do folclore e seus respectivos correspondentes, selecionados a partir do cotejo entre o texto de partida *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade,

³ Neste trabalho entendemos marcadores culturais como objetos linguísticos que evidenciam marcas individuais e características identificadas a partir do contraste entre diferentes realidades linguístico-culturais. (AUBERT, 2006)

e sua tradução para o espanhol, realizada por Héctor Olea; e destacamos algumas observações sobre a produção e projeto do tradutor da rapsódia.

1. Identidade e representação cultural na tradução

A linguagem é um dos elementos primordiais para a constituição do conhecimento de mundo do homem na sociedade. É através do léxico de uma língua natural que nomeamos e categorizamos tudo aquilo que pertence aos contextos socioculturais compartilhados e experienciados (BIDERMAN, 2001). Desse modo, a nossa representação enquanto componente de determinado espaço/comunidade envolve o uso da linguagem e a forma como organizamos, agrupamos e estabelecemos os sentidos e significados construídos social e historicamente dentro de um grupo.

Nesta perspectiva, de acordo com Hall (2016, p. 31), “a representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Assim, abastecidos de vivências e construções do que tem sentido para nós, enquanto integrantes do grupo, nos afastamos ou nos aproximamos de outras realidades culturais e identificamos o que particulariza, portanto, a nossa identidade. Desse modo, as nossas produções e atuações no mundo sempre carregarão marcas deste lugar e desta cultura a que pertencemos, as quais podem ser vistas e interpretadas explícita ou implicitamente.

Nos Estudos da Tradução, este olhar sobre como as particularidades socioculturais do indivíduo tradutor influenciam significativamente em suas escolhas, estratégias e produções começou a aflorar após a superação e contraposição de estudiosos ao apego à noção de fidelidade ao texto de partida (doravante TP).

Nos princípios das teorias tradicionalistas, as quais defendiam esta fidelidade, considerava-se que para o tradutor alcançar uma “boa” tradução era preciso que ele assumisse uma neutralização de sua própria identidade. Desse modo, seu texto, a partir da conservação das marcas linguísticas, estilísticas e culturais da obra estrangeira, funcionaria como um espelho da cultura fonte.

Antoine Berman (2013), em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, discute que as traduções que não são fiéis ao TP caracterizam as dominantes práticas que são por ele rotuladas como etnocêntrica e hipertextual. De acordo com o autor, o termo etnocêntrico refere-se a aquilo “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura”

(2013, p. 39). Assim para Berman, a prática tradutória que não busca a fidelidade à letra do TP, mas apenas ao sentido, deforma a primeira, negligencia a identidade do outro, a qual se encontra expressa no texto dito “original”, e não corresponde, portanto, ao objetivo ético do traduzir.

Nesta perspectiva, exige-se do tradutor uma certa neutralidade, invisibilidade de sua postura na tradução para poder dar conta de manifestar, de revelar o outro, o Estrangeiro. No entanto, como vimos inicialmente, o indivíduo enquanto sujeito integrante da sociedade, carrega consigo marcas identitárias e culturais que, de uma forma ou de outra, são deixadas impressas nas atitudes e decisões tomadas, mesmo que de modo subjacente. E isto não costuma ser diferente com o tradutor. Por isso, esta ideia de apagamento de suas “digitais” começou a ser questionada pelos estudiosos da tradução, pois conforme aponta Amorim (2015), “[...] a partir dos anos de 1980, [...] os Estudos da Tradução passaram a focalizar aspectos culturais e ideológicos que influenciam a prática da tradução em diferentes épocas, dando-se relevo aos elementos contextuais que interferem em sua produção [...]” (p. 156).

Em *The Translator's Invisibility: A history of Translation*, em denúncia às práticas tradutórias norte-americanas e britânicas que vislumbram a invisibilidade do tradutor na tradução, o teórico Lawrence Venuti aponta dois fenômenos que sustentam esta proposição:

one is an illusionistic effect of discourse, of the translator's own manipulation of English; the other is the practice of reading and evaluating translations that has long prevailed in the United Kingdom and the United States, among other cultures, both English and foreign language. A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” (VENUTI, 1995, p. 14)

Segundo o autor, esta ilusória transparência do tradutor, fundamentada na noção da fluência do discurso, refere-se ao fato de que quanto mais fluente for a tradução, mais visível é o escritor e menos o tradutor. Assim, entende-se que “the translated text seems “natural,” i.e., not translated.” (VENUTI, 1995, p. 18). No entanto, Venuti deixa claro que estes princípios devem ser contrapostos, pois desconsideram as circunstâncias e condições que envolvem o trabalho do tradutor e ainda lhe atribuem uma posição marginalizada.

A tradução, assim como afirma Lefevere (2007), é uma rescrita do texto que, independentemente de sua intenção, reflete ideologias. A atuação do tradutor nunca é

neutralizada, pois ele vem abastecido de parâmetros históricos, linguísticos, estilísticos e culturais que complementam e/ou ressignificam o texto fonte e que, portanto, deixam impressa sua identidade enquanto indivíduo que pertence a determinada comunidade e realidade cultural. Assim, a tradução é representação de cultura(s). Ela implica posicionamento, decisões e criatividade influenciadas pelas nuances socioculturais e ideológicas que envolvem o estar do tradutor na sociedade. Por isso, sua “digital” pode ser explicitamente perceptível em suas estratégias domesticadoras (no sentido da tendência venutiana), mas também em outras escolhas que particularizam seu exercício, ainda quando sua decisão for estrangeirizar.

De acordo com Martins (2010):

A tradução [...] é concebida como uma atividade orientada por normas culturais e históricas: a própria escolha dos textos a serem traduzidos, as decisões interpretativas tomadas durante o processo tradutório [...] são fatores consideravelmente influenciados pelos distintos contextos socioculturais (MARTINS, 2010, p. 63)

Nessa perspectiva, desde as atividades prévias ao resultado do produto final, a tradução envolve particularidades históricas, sociais e culturais do indivíduo tradutor e/ou da cultura de recepção. Logo, de acordo com Arrojo (1986, p. 45), a “[...]tradução de qualquer texto [...] será fiel não ao texto ‘original’, mas [...] à nossa interpretação do texto de partida, que será [...] sempre produto [e reflexo] daquilo que somos, sentimos e pensamos”.

2. O retrato da América Hispânica na tradução de *Macunaíma* para o espanhol, por Héctor Olea

Macunaíma, um herói sem nenhum caráter é um dos títulos que compõe o conjunto das obras representativas da literatura brasileira. Publicada em 1928, pertence ao movimento Modernista e se trata da concretização do projeto de nacionalização da cultura brasileira, delineada pelo escritor Mário de Andrade. Nesta rapsódia, o autor retrata a diversidade linguística, étnica e cultural do país e traz à tona reflexões sobre um Brasil plural caracterizado pela soma das múltiplas culturas e identidades existentes no território.

Diante dos objetivos que nortearam a produção de *Macunaíma*, a obra se apresenta como experimentação linguística, e reúne uma variedade de unidades lexicais que, características do léxico de diferentes regiões brasileiras, mas que são justapostas na narrativa sem a consideração da divisão geográfica. Entre as unidades apresentadas estão

nomes de plantas, tais como *mandioca*, *acapu*, *guaraná* etc.; animais e insetos, *micura*, *jandaia*, *jacu* e *maruins*, *borrachudo*, respectivamente; materiais de uso diário, como *tapera*, *maloca* etc.; culinário, *cabaça*, *cuia*; entidades e seres mitológicos, como *boiúna*, *saci*, *boitatás*, *ochum*, *tupã* etc. Além disso, Mário de Andrade afirma atribuir uma linguagem “abrasileirada”, com várias expressões e aproximações à oralidade.

A obra de Mário de Andrade também é fruto de uma experimentação literária, pois apresenta uma narrativa composta pela mescla de diferentes histórias resgatadas de leituras prévias do escritor, as quais foram reformuladas por ele para compor a sua rapsódia. Ademais, reflete um retrato da identidade étnico-cultural do Brasil, representado na obra pelas figuras do índio, do negro e do branco.

Sua criticidade e proposta para se repensar a identidade do povo brasileiro fez com que a obra estimulasse o interesse de leitores de diversas partes do mundo, o que lhe tornou referência entre as literaturas que refletem e discutem a questão da identidade nacional e latino-americana. Sendo assim, até o momento, *Macunaíma* foi traduzida para seis línguas, inclusive ao espanhol. A tradução da rapsódia para este idioma foi realizada pela primeira vez em 1945, pelos argentinos Carybé e Raul Brié, e depois pelo mexicano Héctor Olea, em 1977. No entanto, vale ressaltar que a segunda versão foi a única publicada.

Héctor Olea residiu no Brasil e é um conhecedor da riqueza cultural e linguística de nosso país e da América Latina. Em prefácio da tradução de *Macunaíma* que realizou, ele deixa registrado seu entusiasmo pelo projeto de Mário de Andrade e escreve que o ato de assimilar “[...] a la idea *homo brasilicus* es un intento de ritualizar el mito americano. Reflexionar sobre nuestro propio reflejo. Revelar y redimir tradiciones inapreciables para que sean vistas por todos [...]” (ANDRADE, 2004, p. 20).

Assim, orientado pelo projeto de Mário de Andrade, Héctor Olea buscou em sua tradução a valorização da(s) cultura(s) presentes na América Latina, expandindo desta forma a proposta nacionalista do TP a uma dimensão continental, a qual refletia sobre si e sobre todos os outros com quem compartilhava o mesmo espaço sociocultural. Essa representação cultural identificada na produção do tradutor mexicano podemos observar, especialmente, a partir do ponto de vista lexical. Héctor Olea alça mão de um repertório variado de palavras que, igualmente, em *Macunaíma* são justapostas sem considerar a divisão territorial, e que correspondem a diferentes culturas da Hispano América.

A nível de exemplificação, apresentamos a seguir alguns marcadores culturais referentes a mitologia do folclore presentes em *Macunaíma*, de Mario de Andrade, e seus respectivos correspondentes em espanhol, cujo quais nos revelam as características do projeto do tradutor Héctor Olea e a representação cultural de sua tradução.

2.1 As narrativas populares da América Hispânica na tradução de *Macunaíma* para o espanhol, por Héctor Olea

Nas diferentes culturas, as entidades mitológicas são exemplos elementares para refletir a representação e os conhecimentos enciclopédicos de determinado povo, pois cada significado que lhe é atribuído carrega consigo as marcas de uma visão cultural particular. Assim, interessado em refletir sobre a(s) cultura(s) do Brasil, Mario de Andrade, não surpreendentemente, apresenta em *Macunaíma* inúmeras narrativas oriundas da cultura popular. ‘*Bumba-meu-boi*’, ‘*Cobra-preta*’, ‘*Curripira*’ e ‘*Papões*’ são algumas delas, as quais, embora tão brasileiras, foram traduzidas por Héctor Olea de modo bastante peculiar.

Em *Macunaíma*, o *Bumba-meu-boi* aparece fazendo remissão à origem da lenda popular a partir da morte e ressurreição do boi, cuja qual, na narrativa de Mario de Andrade, presume o final da vida do protagonista. De acordo com Câmara Cascudo (2000), o *Bumba-meu-boi* é um folguedo que se realiza nas festas do Nordeste do Brasil, e que é conhecido também no Pará como boi-bumbá.

Como é possível observar a seguir, na tradução de Héctor Olea, *Bumba-meu-boi*, através da domesticação (VENUTI, 1995), é correspondido por *Mitote del Torotumbo*.

Quadro 01 – Tradução do marcador cultural ‘*Bumba-meu-boi*’

Texto de partida	Texto Traduzido
“[...]E foi assim que inventram a festa famosa do Bumba-meu-Boi , também conhecida por Boi-Bumbá. A sombra teve raiva de estarem comendo o boi dela e pulou no ombro do urubu-ruxama [...]” (ANDRADE, 1978, p. 203)	[...] Y fue así que inventaron el bendito mitote del Torotumbo , también conocido como Boi-Bumbá. A la sombra le dio rabia que se estuvieran comiendo al buey suyo y saltó sobre el hombro del oripopo [...]” (ANDRADE, 1979, p. 104)

Fonte: Elaborado pela autora

Na busca pelo significado desta lexia composta não encontramos registros lexicográficos na cultura de recepção. No entanto, identificamos que a palavra ‘*mitote*’ se refere a uma dança popular Nahuatl (QUINTANA; FARRERAS, 1993) e ‘*torotumbo*’, no romance do guatemalteco Miguel Angel de Asturias, trata-se de um mito representado por um baile ritual que tem o boi como alegoria principal, como podemos observar no seguinte trecho:

El pueblo subía a la conquista de las montañas, de sus montañas, al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas que el terreno no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo. (ASTURIAS, 1956, p. 226)

Nesta perspectiva, observa-se na tradução realizada, a justaposição de narrativas próprias a diferentes contextos culturais da Hispano América. De um lado, temos o ‘*mitote*’ pertencente a cultura mexicana e, do outro, ‘*torotumbo*’, folgado típico da Guatemala. Além disso, vale ressaltar que as fontes, as quais apresentam estas lexias escolhidas por Héctor Olea para compor a sua tradução, se tratam de autores da América Hispânica que põem em evidencia em suas literaturas as culturas indígenas. Tanto Josefina Quintana, Victor Castillo Farreras e Miguel Angel de Asturias são conhecidos pelas publicações de obras que refletem, positivamente, os povos e culturas hispano-americanas.

Além das danças populares do folclore brasileiro, Mario de Andrade apresenta em *Macunaíma* figuras mitológicas representadas em torno das figuras de serpentes, e entre elas está a ‘*Cobra-preta*’. Neste mito do Nordeste conta-se que “[...] a cobra-preta aproxima-se da mulher em fase de lactação, quando ela está dormindo e amamentando, ocupa o lugar da criança e, atenta para que essa não a perceba, coloca a ponta da cauda em sua boca [...]” (FERNANDES-FERREIRA, CRUZ et al, 2011, p. 160).

Na tradução, a referida lexia é correspondida por ‘*Boa-prieta*’ que, na América Hispânica, possui diferentes versões e algumas delas são as lendas equatorianas em que 1. a *boa* salva a vida da filha de uma índia; 2. a *boa* que morre salvando as crianças de uma tribo de um malvado tigre. E a outra, proveniente do México, é a estória da *boa* e da donzela da tribo Cofán.

Quadro 02 – Tradução do marcador cultural ‘*Cobra-preta*’

Texto de partida	Texto Traduzido
[...] Bebeu e dormiu noite inteira. Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apôjo [...]” (ANDRADE, 1978, p. 31)	[...] Bebió y durmió la noche entera. Entonces llegó la Boa-prieta y tanto chupó el único pecho vivo de Ci que no dejó ni rastro de calostro [...]” (ANDRADE, 1979, p. 15)

Fonte: Elaborado pela autora

É pertinente destacar que, embora Héctor Olea tenha atribuído o adjetivo ‘*prieta*’ aproximando o correspondente à lexia do TP, observa-se nitidamente o reflexo da cultura de recepção, através da decisão do tradutor em apresentar um fabulário próprio da(s) cultura(s) de países da América Hispânica.

A nível de exemplificação desta representação cultural realizada por Héctor Olea na tradução de *Macunaíma* para o espanhol, destacamos também o marcador cultural ‘*Currupira*’. Na rapsódia de Mario de Andrade, este mito se apresenta conforme a definição de Luiz Caldas Tibiriçá “duende da mata que devora seres humanos” (1984, p. 92). De acordo com a lenda brasileira, o ‘*Currupira*’ é responsável por fazer caçadores e destruidores da floresta a perderem a noção do caminho de volta para casa, pois a entidade deixa pegadas contrárias com seus pés virados para trás.

Na produção de Héctor Olea, ‘*Currupira*’ ora é traduzido através da estrangeirização (VENUTI, 1995), apresentando mesma forma que o TP, ora pelos caminhos da domesticação (VENUTI, 1995) tendo como correspondente na cultura de recepção a lexia ‘*Poira*’, como vemos a seguir:

Quadro 03 – Tradução do marcador cultural ‘*Currupira*’

Texto de partida	Texto Traduzido
<p>“[...] Macunaíma agradeceu e pediu pro Currupira ensinar o caminho pro mocambo dos Tapanhumas. O Currupira estava querendo mas era comer o herói, ensinou falso: -Tu vai por aqui, menino-home, vai por aqui, passa pela frente daquele pau, quebra a mão esquerda, vira e volta por debaixo dos meus uaiariquinizês [...]” (ANDRADE, 1978, p. 20)</p>	<p>“[...] Macunaíma agradeció y le pidió al Currupira que le enseñara el camino del Mocambo de los Tapañumas. El Poira lo que estaba queriendo era comerse al heróe y le enseñó errado: - Se va por aquí, muchachombre, va por ahí, pasa enfrente de aquel árbol, quiebra a mano izquierda, vira y vuelve por debajo de mis uaiariquinizés [...]” (ANDRADE, 1979, p. 9)</p>

Fonte: Elaborado pela autora

Na ocorrência em que ‘*Currupira*’ é traduzido por ‘*Poira*’, identificamos que a decisão de Héctor Olea traz à tona a cultura popular colombiana. De acordo com o *Dicionário Enciclopédico de todos los conocimientos* (GROSS, 1976), o correspondente de tradução, também denominado como ‘*Mojan*’, trata-se de uma entidade mitológica da Colômbia que protege as matas e que em algumas versões se apresenta como bruxo e raptador de mulheres que trabalham nas margens dos rios.

No que tange a lexia *'Papões'*, esta aparece em *Macunaíma* de forma ressignificada e é comparada a automóveis, elevadores e outros equipamentos que produzem barulhos e que deixam o protagonista incomodado ao estar na cidade, assim como o fazem as entidades mitológicas que convivem com ele na mata. Na lenda popular do Brasil, segundo Câmara Cascudo (2000), *'papão'* se refere ao bicho que assusta as crianças.

Na tradução, Héctor Olea apresenta como correspondente para o referido marcador cultural a lexia *'cosa mala chiquita'*. Este não aparece com significado registrado em dicionários, mas tem aparição em *Cuentos negros de Cuba*, de Lydia Cabrera (2009), uma estudiosa que foi porta-voz da cultura afro-cubana através de sua literatura. Além disso, é possível identificar a *'cosa mala chiquita'* como entidade mitológica nos contos Orixás de Cuba, tal como *Balbina, dedos de palo*, de Pedro Fonte Gonzalez (2008).

Contudo, a decisão de Hector Olea pelos correspondentes indicados para os marcadores culturais presentes no TP, apresentando na sua tradução um conjunto de entidades da crença popular da América Hispânica, deixa explícita a diversidade das culturas que compõem os espaços deste continente. Além disso, o tradutor garante a evidência dos povos e saberes indígenas e afrolatinoamericanos que, embora, aos olhares da colonialidade, tenham sido historicamente considerados como “raça inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores [...]” (QUIJANO, 2000, p. 127), em sua tradução têm seus valores elevados, já que demonstra crenças e conhecimentos que contribuem significativamente para a construção identitária e representação cultural da América Latina.

Considerações finais

Neste trabalho, observamos que, assim como todo indivíduo, o tradutor carrega consigo as marcas socioculturais que retratam seu estar em determinado grupo, as quais particularizam sua identidade. Desse modo, o texto traduzido, através do léxico que apresenta (além de outros elementos), funciona como retrato, uma representação do sistema cultural, posto em evidência através das decisões do tradutor.

Na tradução de *Macunaíma* para o espanhol, vimos que as escolhas lexicais realizadas pelo mexicano Héctor Olea deixam impressos os propósitos do seu projeto, sua percepção sobre a(s) cultura(s) da América Hispânica e a sua visão de mundo. Além das inúmeras lexias que condizem com o seu projeto, como observado na pesquisa de mestrado (SANTOS, 2021), apenas com as ocorrências de quatro marcadores culturais apresentadas neste trabalho, pudemos perceber que a narrativa traz diferentes histórias e crenças resultantes da mescla de significados e saberes do México, Colômbia, Cuba e Guatemala.

E estas, por sua vez, ressignificam e atribuem novo sentido para o texto expresso inicialmente na cultura de partida.

Ademais, a tradução de Héctor Olea, a partir do resgate de diversas literaturas, põe em relevo as crenças e as culturas, especialmente, dos povos indígenas e afrolatinoamericanos, responsáveis, majoritariamente, pela representação da América Hispânica, além de pôr em evidência autores que tratam sobre estes grupos que tiveram ao longo do tempo suas culturas violadas e violentadas pelos pensamentos colonizado/res.

REFERÊNCIAS

AMORIM, LM. Tradução & identidade. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. *Tradução & perspectivas teóricas e práticas* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 155-182.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Tradução de Héctor Olea. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: um hero sin ningún carácter*. Tradução de Héctor Olea. In: SOUZA, Gilda de Melo. *Mario de Andrade- Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolario*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: um herói sem nenhum carácter*. São Paulo: Editora Martins, 1978.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. Teoria na Prática. São Paulo, 1986.

ASTURIAS, Miguel Angel. *Torotumbo*. Buenos Aires: Editorial Goyanarte, 1956. Disponível em: <https://www.literatura.us/miguel/toro.html>. Acesso em: 27 jun. 2021.

AUBERT, Francis. *Indagações acerca dos Marcadores Culturais na tradução*. São Paulo: Estudos Orientais, 2006, p. 23-36. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5031464/mod_resource/content/0/aubert%20-%20marcadores%20culturais.pdf. Acesso em: 02 jun. 2021.

BERMAN, Antonie. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, p. 39-103.

BIDERMAN, Maria T. C. As ciências do léxico in: OLIVEIRA, ANA Maria P. P. de; ISQUERDO, Aparecida N. *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. Ed. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2001, p. 13-22.

CABRERA, Lydia. *Cuentos negros de Cuba*. La Habana: Editorial Letras de Cuba, 2009, p. 79-88. Disponível em: <https://www.yumpu.com/es/document/read/14319020/cuentos-negros-de-cubap65>. Acesso em: 14 jun. 2021.

CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Revisto, atualizado e ilustrado. 9 ed. São Paulo: Global, 2000.

FERNANDES-FERREIRA, et al. *Crenças associadas a serpentes no estado do Ceará, Nordeste do Brasil*. Sitientibus Série Ciências Biológicas. 11. 2. (2011): p. 153- 163. Periódicos UEFS. DOI: <http://dx.doi.org/10.13102/scb5273>. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/ojs/index.php/sitientibusBiologia/article/viewFile/70/38>. Acesso em: 28 jun. 2021.

GONZALÉZ, Pedro Fonte. *Cuentos de Balbina dedos de palo*. Cuba: Editorial Cauce, 2008, p. 46-50. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=-h_9-Y2z9cC&lpq=PA11&dq=Balbina%20dedos%20de%20palo&hl=ptBR&pg=PA11#v=onepage&q=Balbina%20dedos%20de%20palo&f=false. Acesso em: 14 jun. 2021.

GROSS, Ramón García-Pelayo y. *Diccionario enciclopédico de todos los conocimientos*. Pequeño Larousse en color. París: Ediciones Larousse, 1976.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da crítica literária*. Tradução por Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MARTINS, Marcia A.P. *As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução*. Cadernos de Letras (UFRJ), n. 27, p. 59-72, 2010. Disponível em; http://sis.posugf.com.br/sistema/rota/rotas_1/599/document/04_diagramacao/mod_004/anexos/ex_citacoes_as_contribuicoes_de_andre_lefevere_e_lawrence_venuti_para_teorica_da_traducao.pdf

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Disponível em: <https://www.tni.org/files/download/La%20colonialidad%20del%20saber.%20Eurocentrismo%20y%20ciencias%20sociales.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

QUINTANA, Josefina García; FARRERAS, Vitor M. Castillo. *Glosario de palabras indígenas*. México: UNAM, 1993. Disponível em: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/156_01/156_01_04_06_PalabrasIndigenas.pdf. Acesso em 27 jun. 2021.

TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. *Dicionário Tupi-português: com esboço de gramática de Tupi antigo*. São Paulo: Traço Editora, 1984.

SANTOS, Aline de Freitas. *Os marcadores culturais do domínio ideológico na tradução de Macunaima e o protótipo do glossário bilíngue*. 191f. Dissertação (Mestrado de Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, UEFS, 2021. 191f. Disponível em: www.ppgel.uefs.br. Acesso em 20 jun. 2021.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pellegrin, Lucineia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge, 1995.

Recepção da primeira tradução da obra de Roberto Arlt para o português brasileiro

Elyse Brum Marques¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O presente trabalho visa explorar e analisar a recepção da primeira tradução de uma obra do autor argentino Roberto Arlt para o sistema literário brasileiro. Trata-se da obra *Los Siete Locos* (1929), traduzida na ocasião sob o título de *Os Sete Loucos* (1982). Para tanto, a concepção norteadora adotada para o trabalho em questão será o esquema teórico descritivo de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Dentro do dito esquema, e de acordo com as classificações propostas por ele, um diálogo com outras concepções será estabelecido, concepções como a teoria dos polissistemas, proposta por Itamar Even-Zohar (1978), e a patronagem de acordo com Lefevere (1992).

Palavras-chave: Esquema teórico descritivo de traduções literárias. Os Sete Loucos. Roberto Arlt.

Reception of the first translation of Roberto Arlt's work into Brazilian Portuguese

Abstract: The present study aims to explore and analyze the Brazilian literary system reception to the book "Os Sete Loucos" (1982), which was the first translated work by Argentinian author Roberto Arlt, originally titled "Los Siete Locos" (1929). Therefore, the guiding concept adopted for this article will be the descriptive theoretical scheme of literary translations, proposed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985). Within this scheme and its proposed classifications, a dialogue with other concepts such as Itamar Even-Zohar's (1978) theory of polysystems and Lefevere (1992)'s patronage will be established to broaden the discussion on the main subject.

Key-words: Descriptive theoretical scheme of literary translations; Os Sete Loucos; Roberto Arlt.

Introdução

Todo processo de entrada de uma determinada obra em um novo sistema literário por meio de uma tradução é envolto por um contexto sistêmico em vários níveis, como elementos internos e externos ao texto, por exemplo. Pensando nisso, o presente trabalho visa analisar a recepção da primeira tradução da obra de Roberto Arlt para o Brasil, a tradução de *Los Siete Locos* (1929) para o português brasileiro. Para tanto, se valerá do esquema teórico descritivo de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Em suma, o dito esquema subdivide-se em quatro níveis, que estão interligados entre si e vão se encaminhando, ordenadamente, um para o outro: os *dados preliminares*, a *macroestrutura*, a *microestrutura* e o *contexto sistêmico*.

¹ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Contato: elysebrummarques@gmail.com.

O primeiro, os *dados preliminares*, correspondem a elementos como o título, a capa e a folha de rosto, por exemplo, de um modo geral, correspondem aos paratextos que acompanham a obra em questão; visam analisar como a obra é apresentada ao mundo inicialmente. Fora os paratextos, os dados preliminares também compreendem a estratégia geral do tradutor, se houve uma tradução parcial ou completa. O próximo nível diz respeito à *macroestrutura*, analisa questões mais gerais pertinentes ao texto propriamente dito, englobando questões analíticas relacionadas à manutenção da divisão do texto no momento da tradução, se estava em capítulos, e assim se manteve, por exemplo, e como estão seus respectivos títulos. Além de como se encontram a estrutura narrativa interna, o enredo, os parágrafos, a intriga dramática, se há prólogo e conclusão, por exemplo, e a estrutura poética, e se há algum comentário autoral.

Seguindo entre os níveis, encaminha-se para o terceiro, a *microestrutura*. Tal nível representa as mudanças feitas na estrutura interna do texto propriamente dito, como mudanças nos níveis fônicos e gráficos, seleção de palavras, rimas, formas de reprodução de fala, se encontra-se de maneira direta ou indireta, narrativa, modalidade passiva ou ativa e níveis de linguagem, se há jargões ou formalidades. O quarto, e último nível, corresponde ao *contexto sistêmico*, e como o próprio nome diz, é todo o contexto do sistema receptor da tradução, abarcando aspectos como outras traduções e obras originárias do sistema literário em questão, ou seja, as relações intertextuais. Outra relação estabelecida são as relações intersistêmicas, como por exemplo, as estruturas de gênero e códigos estilísticos, e as oposições entre normas e modelos.

Com as explicações acima postas é possível notar que se trata de um trabalho analítico, realizado por meio de um cotejamento entre o texto de partida e o texto de chegada, ou seja, entre o que foi traduzido e a tradução, e também entre a tradução e contexto receptor. Sendo assim, o trabalho em questão seguirá a ordem dos níveis propostos pelo esquema teórico descritivo de traduções literárias, de Lambert e Van Gorp (1985).

1. Dados preliminares

Arlt é o retrato do subúrbio da Buenos Aires dos anos 20, 30 e meados do 40 do século XX, e tal contexto, tão específico e variado, foi o responsável por fazê-lo traçar caminhos literários tão pouco explorados até então. O contexto específico que permeia a produção *arltiana*, é tanto social como pessoal, e vem a delinear seus escritos. O argentino Roberto Godofredo Christophersen Arlt (1900-1942), filho de imigrantes, não possuiu o espanhol como primeira língua e deixou o ensino regular logo cedo, tornando-se um

leitor autodidata, leitor de traduções. Morador do subúrbio, vivenciou a explosão imigratória da dita época, explosão esta que veio a causar grandes mudanças nos cenários social, político, econômico, cultural e linguístico.

Tais características asseguraram a presença de elementos peculiares na produção literária de Arlt, como o uso da oralidade, da coloquialidade, do linguajar portenho, do lunfardo², explicitando assim seu caráter originário do subúrbio, juntamente com um olhar irônico. Seus escritos apresentam uma ruptura na tradição literária argentina, uma ruptura com o cânone literário argentino. “Seu reconhecimento foi lento mas sólido, primeiro entre os escritores e em seguida no mundo universitário e, finalmente, no amplo circuito internacional, através de um crescente número de traduções.” (BARRETO; COSTA, 2007, p. 34). Lento pois o cânone literário argentino até então era composto por uma elite letrada e defensora da norma culta, que por sua vez, apregoava que tais características cultas deveriam figurar nas produções de qualidade, logo, gerou-se um preconceito com o que era desviante da dita norma. A literatura de Arlt possui um caráter marginal, tanto autor como obra.

Assim como grande parte de suas obras, *Los Siete Locos* possui como pano de fundo, e até mesmo como parte do enredo, as ruas marginais do subúrbio bonaerense. Publicada pela primeira vez em 1929, e adaptada para os cinemas em 1973, é a obra mais traduzida de Arlt e considerada uma de suas mais importantes e conhecidas, encontra-se em domínio público desde 1º de janeiro de 2013. Apesar de o enredo ser de caráter ficcional, as críticas que o acompanham possuem um caráter real, revolucionário, político, social e ideológico, como as críticas ao capitalismo e a falta de esperança de um mundo melhor por parte de alguns personagens. O protagonista é Erdosain, um trabalhador medíocre e inventor fracassado que, frustrado com a vida desesperado com a falta de dinheiro, perante uma proposta de se unir a uma sociedade secreta, resolve aceitar e compactuar com os objetivos de tal sociedade, procurando realizar uma revolução contra determinadas imposições sociais da época. Arlt aparece entre as linhas, ao lançar mão do olhar sobre a política, sobre o trabalho em fábricas, que na época estavam em alta por conta da imigração, além de retratar personagens suburbanos, suas dificuldades e dilemas. Em 1931, Arlt publica a continuação de *Los Siete Locos*, intitulada *Los Lanzallamas*.

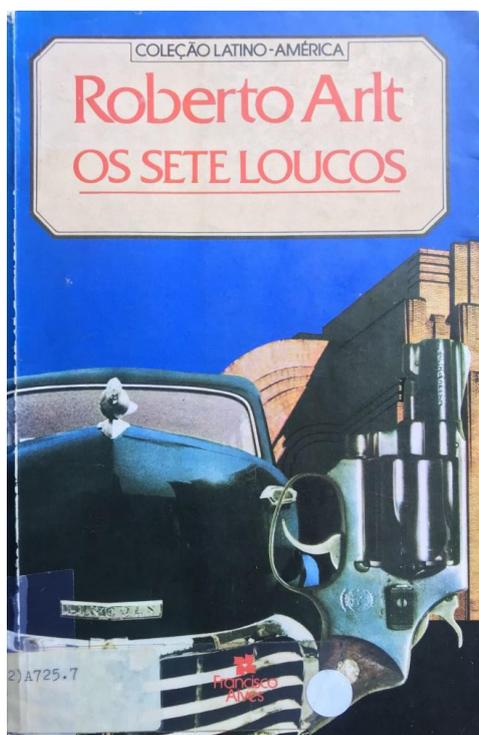
Como dito, *Los Siete Locos* foi a obra mais traduzida de Roberto Arlt, e foi a primeira obra do autor traduzida a adentrar no sistema literário brasileiro. A editora res-

² “Compreende uma forma de falar típica da cidade de Buenos Aires. Trata-se de um conjunto de termos e expressões que formam uma variante do espanhol. A origem deste vocabulário específico está diretamente relacionada à história da Argentina e, mais especificamente, com a chegada de imigrantes italianos ao longo dos séculos XIX e XX à cidade de Buenos Aires. Em suas origens, o vocábulo lunfardo era empregado pelas classes populares que viviam nos bordes de Buenos Aires. No final do século XIX foi considerado o dialeto dos criminosos [...] (comentário acerca do lunfardo disponível na íntegra em: < <https://conceitos.com/lunfardo/> >).

ponsável pela publicação da primeira tradução para o português brasileiro da obra em questão foi a Francisco Alves, uma das primeiras editoras brasileiras de sucesso. Fundada em 1854 pelo português Nicolau Antônio Alves sob o nome de Livraria Clássica, e dirigida por Francisco Alves de Oliveira, sobrinho do fundador, a editora livraria iniciou sua produção voltada aos livros didáticos. Seu crescimento e consolidação se dá a uma série de mudanças em fatores socioeconômicos, como o fim do tráfico negreiro, em 1850, e posteriormente, durante a segunda metade do século XIX, eventos como o crescimento da classe média, o surgimento de novas instituições escolares e o desenvolvimento do mercado interno. Além de uma mudança na visada sobre as práticas comerciais, e maior valorização dos profissionais envolvidos, inclusive do tradutor:

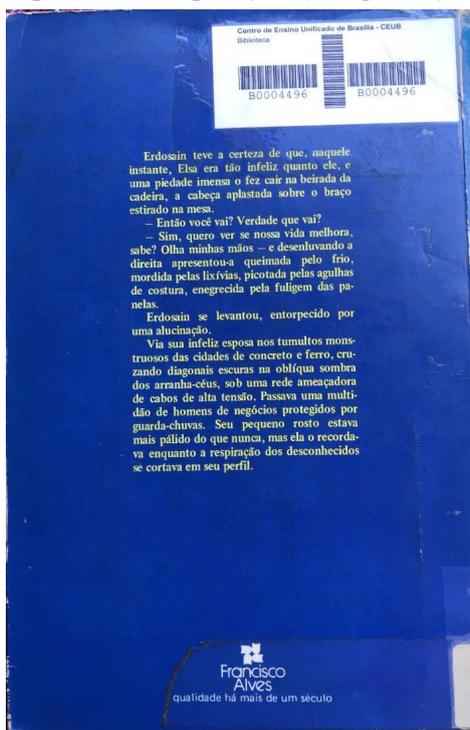
A prática do editor que remunera dignamente os seus autores e tradutores indica muito mais do que eventual generosidade. Marca uma visão empresarial, moderna e pragmática. Tal política, reconhecida por todos que com Francisco Alves negociaram, expressa e é parte do processo social de profissionalização do escritor e do editor. (BRAGANÇA, 2004, p. 15)

Com as informações acima postas é possível se depreender uma noção da relevância da editora Francisco Alves. Na publicação de *Os Sete Loucos* em questão, o nome da editora figura na capa e na contra contracapa; na capa o logo encontra-se no meio, posto abaixo (imagem 1):



(Imagem 1)

Já na contracapa ocupa a mesma posição (imagem 2).



(Imagem 2)

É interessante salientar que na contracapa o logo da editora vem seguido da frase “qualidade há mais de um século”, frase esta que possivelmente vem com o intuito de demonstrar o caráter histórico, e consequência importância, da editora envolvida na publicação, buscando assim passar uma maior credibilidade ao leitor. Isso pode se enquadrar no que Lefevere chama de patronagem.

De acordo com Lefevere, existem agentes que controlam o sistema literário, os agentes internos e os externos. Os agentes internos correspondem aos críticos e tradutores, por exemplo, correspondem àqueles que lidam diretamente com o texto. Já os agentes externos correspondem às pessoas e instituições alheias aos sistema literário, mas que de alguma forma exercem um poder controlador sobre ele; e é nesse âmbito que surge a patronagem, como um fator externo ao sistema literário capaz de promover ou impedir determinada literatura. A dita patronagem é essencialmente composta por três elementos, o econômico, social e a questão do *status*, sendo assim, a literatura é controlada, *manipulada*, por parte dos *patronos* em prol de tais elementos vigentes. A editora que possui uma determinada popularidade e um poderio econômico garante uma possível maior credibilidade ao que publica, agindo como uma instituição *patrona*, é o caso da Francisco Alves.

Os profissionais envolvidos no processo editorial também sustentam a dita credibilidade. No caso da obra aqui estudada, a primeira tradução de *Los Siete Locos* para o português brasileiro foi feita pelo tradutor Janer Cristaldo. De acordo com o dicionário de

tradutores literários no Brasil³, Janer foi um tradutor, jornalista e escritor brasileiro, natural de Santana do Livramento, região fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai. Formado em direito e em filosofia, “fez Doutorado em Letras Francesas e Comparadas na *Université de la Sorbonne Nouvelle*, em Paris, com uma tese sobre o escritor argentino Ernesto Sábato”. Foi o responsável por traduções de escritores consagrados em seus sistemas literários de origem, e até nos sistemas para os quais são traduzidos, como os argentinos Jorge Luis Borges e Ernesto Sábato, e o chileno José Donoso. É possível notar que se buscou um profissional qualificado e experiente para traduzir a obra de Arlt para o Brasil.

É importante salientar que a tradução da qual aqui se comenta figura na coleção latino-américa da Francisco Alves. A coleção latino-américa foi coordenada por profissionais brasileiros renomados na área de estudos latino-americanos, Bella Jozef, Eliane Zagury e Flávio Moreira da Costa. Bella Jozef foi a autora da obra *História da Literatura Hispano-Americana* (2005), considerada uma obra prima na área, “Bella Karacuchansky Jozef foi Professor Emeritus de Literatura Hispano-Americana da UFRJ, Vice-Presidente do Pen Club do Brasil e condecorada com vários prêmios internacionais, entre os quais as Palmas Acadêmicas (França), Ordem do Sol (Peru) e a Ordem de Mayo (Argentina)”⁴. Eliane Zagury⁵ é tradutora e professora na área da língua hispânica, e traduziu autores consagrados como “Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Octavio Paz e Pablo Neruda”. Flávio Moreira da Costa foi um escritor, antologista, jornalista e tradutor premiado por seus contos, e teve parcerias com autores como o canônico argentino Julio Cortázar⁶.

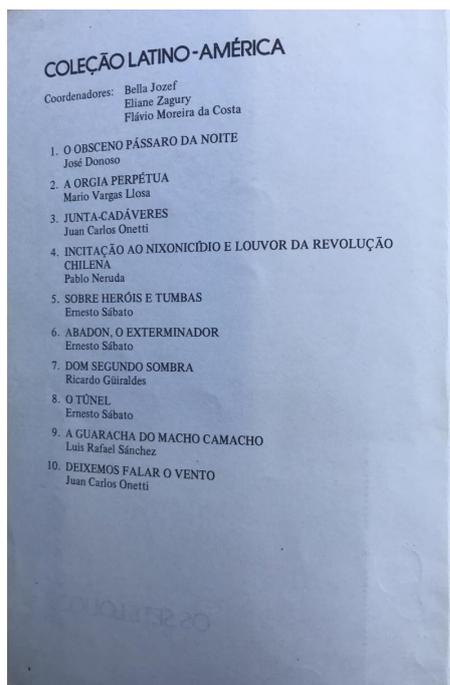
As informações acima postas acerca dos responsáveis pela organização da coleção em questão, encontram-se na parte posterior da folha de rosto (imagem 3).

³ Informações da íntegra disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/JanerCristaldo.htm#b>>

⁴ Informações na íntegra disponível em: <<https://www.bellajozef.com/>>

⁵ Informações na íntegra disponível em: <<https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/ElianeZagury.htm>>

⁶ Informações na íntegra disponíveis em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa508836/flavio-moreira-da-costa>> e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa508836/flavio-moreira-da-costa>



(Imagem 3)

Após os nomes dos responsáveis, segue uma lista (imagem 3) das obras publicadas pela coleção latino-américa da editora Francisco Alves, e consta autores renomados como o chileno Pablo Neruda e o uruguaio Juan Carlos Onetti. Todas essas informações vêm com o intuito de aumentar a credibilidade da publicação, ainda mais por se tratar de um autor que está sendo apresentado ao público leitor brasileiro, em outras palavras, buscando apresentar que a publicação está envolta por grandes e experientes nomes, desde a editora até o tradutor, por exemplo, que se grandes nomes apoiam supostamente quer dizer que também se trata de algo grande.

Na “orelha” do livro há uma tradução/adaptação feita por um dos organizadores da coleção, Flávio Moreira da Costa, do texto de Juan Carlos Onetti que precede a tradução para o italiano da obra *Os Sete Loucos*. Vale ressaltar que, Onetti é considerado um dos escritores mais famosos de seu país, Uruguai, e também um dos maiores escritores de ficção do espanhol. O prólogo do livro é escrito por Mirta Arlt, filha de Roberto Arlt, que escreveu sobre o pai, foi escritora, professora e tradutora. Fora as informações mais formais, também vale comentar acerca da arte da capa, pois, de fato, é a capa que apresenta o livro inicialmente. Na capa (imagem 1) além da menção a editora e a coleção da qual a obra pertence, há o nome do autor em destaque inicialmente, seguida do nome do livro. A arte gráfica é composta por uma arma, um carro da época e aparentemente uma fábrica, elementos estes que estão presentes no enredo da obra; tal arte foi feita por Jader Marques Filho, e essa informação está na “orelha” do livro, no entanto não há informações sobre o artista no *Google*. Na contra capa (imagem 2) há um trecho do livro.

As informações que “cercam” a obra propriamente dita podem ser chamadas de paratextos. Segundo Gérard Genette (2009), os paratextos são as produções que acompanham os textos que possuem uma grande importância, são os responsáveis por garantirem a presença do livro no mundo como tal, são mais que uma zona de *transição*, são uma zona de *transação*, é onde o livro além de se apresentar, se torna um livro propriamente dito. Os paratextos não possuem um conjunto fixo de regras, são variáveis conforme épocas, gêneros, culturas e aspectos midiáticos, entre outros, além de possuírem valores cambiantes. Todas as informações acima postas, tratam-se dos paratextos da primeira tradução de *Los Siete Locos* para o Brasil, e são eles os responsáveis por apresentar tal obra ao público leitor.

2. Macroestrutura

Para tal análise foi cotejada uma publicação de *Los Siete Locos*, publicada na Argentina em 1929, e acessada via computador por meio de *fotocópias*, não comprometendo o fim pretendido para a análise em questão, com o objeto aqui explorado, a primeira tradução publicada para o português brasileiro, datada de 1982, cujo acesso foi ao livro físico. Ambos são divididos em três capítulos, sem nomes, e, dentro dos capítulos, há uma divisão em tópicos nomeados, não há uma divisão padronizada, mas sim em relação ao assunto, de acordo com a fluidez do enredo. Para uma melhor visualização de como é tal divisão, foram feitos quadros abaixo:

CAPÍTULO PRIMERO/CAPÍTULO I

VERSÃO ARGENTINA	VERSÃO BRASILEIRA
<i>La sorpresa</i>	A surpresa
<i>Estados de consciencia</i>	Estados de consciência
<i>El terror en la calle</i>	O terror na rua
<i>Un hombre extraño</i>	Um homem estranho
<i>El odio</i>	O ódio
<i>Los sueños del inventor</i>	Os sonhos do inventor
<i>El astrólogo</i>	O Astrólogo
<i>Las opiniones del Rufián Melancólico</i>	As opiniões do Rufião Melancólico
<i>El humillado</i>	O humilhado
<i>Capas de oscuridad</i>	Capas de escuridão

<i>La bofetada</i>	A bofetada
<i>“Ser” a través de un crimen</i>	“Ser” através de um crime
<i>La propuesta</i>	A proposta
<i>Arriba del árbol</i>	Em cima da árvore

CAPITULO SEGUNDO/CAPÍTULO II

VERSÃO ARGENTINA	VERSÃO BRASILEIRA
<i>Incoherencias</i>	Incoerências
<i>Ingenuidad e idiotismo</i>	Ingenuidade e idiotice
<i>La casa negra</i>	A casa negra
<i>La circular</i>	A circular
<i>Trabajo de la angustia</i>	Trabalho da angústia
<i>El secuestro</i>	O sequestro

CAPÍTULO TERCERO/CAPÍTULO III

VERSÃO ARGENTINA	VERSÃO BRASILEIRA
<i>El látigo</i>	O chicote
<i>Discurso del astrólogo</i>	Discurso do Astrólogo
<i>La farsa</i>	A farsa
<i>El buscador de oro</i>	O buscador de ouro
<i>La coja</i>	A meretriz
<i>En la caverna</i>	Na caverna
<i>Los Espila</i>	Os Espila
<i>Dos almas</i>	Duas almas
<i>La vida interior</i>	A vida anterior
<i>Un crimen</i>	Um crime
<i>Sensación de lo subconsciente</i>	Sensação do subconsciente
<i>La revelación</i>	A revelação
<i>El suicida</i>	O suicida
<i>El guiño</i>	A piscadela

Como visto, a divisão de capítulos e tópicos é mantida igualmente. Em relação aos parágrafos, diálogos e ao enredo, todos são mantidos com a mesma disposição em

ambas as línguas. Ao longo da obra da edição em português há o acréscimo de notas de rodapé, que não constam na edição argentina, inclusive em tal edição não há nenhuma nota. As ditas notas da tradução brasileira são divididas em “N. do T.”, nota do tradutor, e “notas do comentador”. Na página 38 aparecem as primeiras notas do tradutor, quatro ao todo. A primeira é a explicação de um termo, do que são “saineteros”. O segundo e o terceiro asterisco tratam-se de uma tradução de frases em espanhol. A quarta nota é indicada com o sinal gráfico de “+”, e nesta o tradutor explica a conotação de um termo na estrutura em questão.

Na página 160 e 161 também há tais notas. Na 160 é a explicação de uma intertextualidade, na qual Arlt cita um personagem de um romance de Carolina Invernizzio, e o tradutor elucida ao leitor brasileiro de quem se trata. Na 161 o tradutor explica uma palavra, “petit-gris”, que é uma espécie de esquilo, na edição argentina não há explicação alguma. Vale lembrar que na edição argentina analisada não há nenhuma nota explicativa.

Em relação ao outro tipo de nota, a “nota do comentador”, ao longo do livro há doze aparições desse tipo de nota. Ao se realizar uma pesquisa no *Google* não há explicações sobre o que seria essa tal nota, então infere-se que são notas de alguém que comenta sobre o livro, mas quem seria esse “alguém”, esse “comentador”? Elas não aparecem na edição argentina aqui observada, então inicialmente pensou-se que se tratasse de comentários do tradutor, porém o conteúdo delas chama atenção, são comentários íntimos sobre a “vida” dos personagens, e possíveis contextos de suas “vidas”. Comentários como, “*nota do comentador*: Este capítulo das confissões de Erdosain me fez pensar mais tarde se a idéia do crime a cometer não existiria nele de forma subconsciente, o que explicaria sua passividade frente à agressão de Barsut”. Ao se consultar a parte da nova tradução da qual se tem acesso, a tradução publicada nos anos 2000⁷, verifica-se que tais notas estão presentes, logo, infere-se que as traduções feitas para o português brasileiro foram feitas por meio de nova edição, e que os comentários foram adicionados posteriormente pelo próprio autor, Roberto Arlt. Na edição de *Os Sete Loucos*, a de 1982 não consta informações sobre o texto de partida, da onde saiu a tradução.

3. Microestrutura

Como já mencionado, por conta de sua formação marginal, atípica aos escritores de sua época, Roberto Arlt utiliza recursos textuais que tornam sua produção peculiar para o

⁷ Mais à frente, no decorrer do trabalho, irá se explicitar sobre a segunda tradução de *Los Siete Locos* para o português brasileiro.

momento, a Argentina dos anos 20, 30 e meados dos 40. Entre os ditos recursos textuais podem se enquadrar elementos como o uso do coloquialismo, do lunfardo e de uma pontuação idiossincrática, o que torna sua produção diferenciada do que era visto até então, livre das amarras estéticas literárias vigentes. Para a análise em questão, o recorte proposto centrou-se em analisar a pontuação e o uso do lunfardo, e para tanto, cotejou-se o texto de partida com o texto de chegada, no caso, o primeiro capítulo de *Los Siete Locos* (1929) com a sua respectiva primeira tradução para o português, em *Os Sete Loucos* (1982).

Ao se observar a pontuação de uma maneira geral, é possível notar que os sinais gráficos mais recorrentes são as vírgulas, as interrogações, as aspas, os pontos finais, os travessões e os três pontos, e que em sua grande maioria são mantidos na mesma posição tanto no texto de partida em espanhol, como no texto de chegada em português. Sendo assim, pouquíssimas foram as mudanças notadas no primeiro capítulo em relação à pontuação, a proximidade do português com o espanhol facilita a estratégia do tradutor na manutenção da pontuação, vale lembrar que a pontuação idiossincrática faz parte de uma característica autoral. Nenhuma supressão de sinal gráfico foi notada, apenas a modificação de alguns, mas nada que mudasse o fluxo do trecho, como por exemplo, a mudança de um ponto e vírgula no texto de partida, para uma vírgula no texto de chegada, e a mudança de dois pontos no texto de partida para uma vírgula no texto de chegada, ambas mudanças foram identificadas logo na primeira página.

TEXTO DE PARTIDA - ESPANHOL	TEXTO DE CHEGADA – PORTUGUÊS
<i>Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde. (p. 3)</i>	Ao abrir a porta da gerência, cheia de cristais japoneses, Erdosain quis retroceder, mas já era tarde. (p. 13)
<i>[...] y una mirada implacable filtrándose por sus pupilas grises como las de un pez: Gualdi, el contador [...] (p. 3)</i>	[...] e um olhar implacável filtrando por suas pupilas cinzas como as de um peixe, Gualdi, o contador [...] (p. 13)

Em relação ao uso do lunfardo, primeiramente é necessário notar do que se trata. Em suma, o lunfardo é uma variante do espanhol de Buenos Aires, uma gíria, inicialmente utilizado por classes mais populares, e diretamente ligado com a história da cidade, mais precisamente, com a chegada dos imigrantes italianos nos séculos XIX e XX, que ocasionou não só mudanças não só no campo social, mas também no linguístico, gerando a dita variante. No fim do século XIX foi considerado o vocabulário utilizado por meliantes, que se valiam

do lunfardo para dificultarem a compreensão de quem não pertencia ao grupo deles, porém com o tempo tal variante se popularizou, inicialmente entre as classes mais populares, como já dito, e depois ao próprio espanhol argentino. O uso do lunfardo revela aspectos sobre a produção de Arlt, como sua origem suburbana, seu contato com imigrantes, como filho destes, e o modo como via a literatura, logo ele também expressa uma identidade autoral.

No que tange à tradução do dito lunfardo, selecionou-se algumas ocorrências destes ao longo do primeiro capítulo do texto de partida, mais precisamente, das primeiras páginas do primeiro capítulo, e as confrontou com as suas respectivas traduções, com o intuito de identificar qual foi a possível estratégia utilizada por parte do tradutor

TEXTO DE PARTIDA - LUNFARDO	TEXTO DE CHEGADA – TRADUÇÃO
<i>Morrudo</i> (p. 3)	Beijudo (p. 13)
<i>Cáscara</i> (p. 7)	Casca (p. 15)
<i>Verdugos</i> (p. 8)	Verdugos (p. 15)
<i>Cafisho</i> (p. 14)	Gigolô (p. 18)
<i>Canalla</i> (p. 17)	Canalha (p. 19)

Antes de prosseguir, acredita-se ser válido expor a definição dos termos em lunfardo selecionados, definições estas de acordo com um dicionário de lunfardo⁸, copiadas na íntegra para o quadro abaixo. Em relação às abreviaturas que as precede, no próprio dicionário há um link que encaminha à uma página somente com as definições das tais abreviaturas, além de contar com uma breve explicação do porque as utilizam:

Siguiendo a Escobar, hemos incluido la abreviatura ins. comprensiva de lo referido a la jerga terrorista, subversiva y/o insurreccional; y de acuerdo a la tendencia concretada por Gobello en su último diccionario, diferenciamos la jerga lunfarda de la carcelaria y de la delincuente, que generalmente eran incluidas en la primera.⁹

Sendo assim, as abreviaturas (*pop.*), (*carc.*) e (*lunf.*) indicam a origem do jargão, e seus respectivos significados são, linguagem popular, carcerária e lunfarda. Todos são

⁸ O dicionário utilizado para esta ocasião foi o *Diccionario Online Todo Tango*, um site/dicionário declarado de interesse nacional por parte do governo da Argentina. Disponível em: <<https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/>>

⁹ Após Escobar, incluímos a abreviação ins. compreendendo o que se refere ao jargão terrorista, subversivo e/ou insurreccional; e de acordo com a tendência exposta por Gobello em seu último dicionário, diferenciamos o jargão lunfarda da carcerária e da delinquente, que geralmente eram incluídas na primeira (tradução minha)

de origem lunfarda, mas há palavras que foram ressignificadas em tal variante, e outras foram criadas. Em relação às outras abreviaturas, no caso (*JAS*), (*AD*) e (*TG*), dizem respeito aos nomes de autoridades que apresentaram tal definição.

PALAVRA EM LUNFARDO	DEFINIÇÃO
<i>Morrudo</i>	(pop.) <i>Musculoso.</i>
<i>Cáscara</i>	(pop.) <i>Alharaca, apariencia, fanfarronería, alarde, aspaviento.</i>
<i>Verdugos</i>	(carc.) <i>Guardián de los presos (JAS); celador de prisión (AD.); carcelero (AD.).</i>
<i>Cafisho</i>	(lunf.) <i>Igual que Cafíolo.¹⁰</i>
<i>Canalla</i>	(pop.) <i>Bajo (TG), ruin (TG), despreciable (TG).</i>

Vale ressaltar que as palavras em lunfardo acima selecionadas foram confrontadas de maneira isolada com suas respectivas definições, quando na verdade, tais palavras encontram-se imersas em um contexto. A primeira palavra, *morrudo*, no texto de partida observado está disposta da seguinte maneira: “Lo esperaban el director, un hombre de baja estatura, **morrudo**, con cabeza de jabalí [...]”, e sua respectiva tradução, feita por Janer Cristaldo, “Esperavam-no o diretor, um homem de baixa estatura, **beicuco**, com a cabeça de javali [...]. Nota-se que, a tradução corresponde a uma palavra coloquial, mas que não compreende a definição encontrada no dicionário de lunfardo pesquisado, no entanto ao se pesquisar outros dicionários observa-se que existe a definição “que tiene los labios gruesos [...] beizudo [...]”¹¹, em menor ocorrência, mas compreenderia o possível porquê da tradução acima posta. O tradutor supostamente optou por esta escolha pautada na descrição das características do personagem, que combinariam mais com esta definição, além de que, trata-se de uma palavra popular, de caráter coloquial. Tal situação sobre a significância do termo em lunfardo, demonstra a importância do contexto, e a consulta a diversas fontes antes de determinar algo.

Em relação ao segundo termo selecionado, “*cáscara*”, este foi traduzido de forma mais literal. “Pero él ya estaba vacío, era una **cáscara** de hombre movida por el automatismo de la costumbre”, com a respectiva tradução, “Mas ele já estava vazio, era como uma **casca** de homem movida pelo automatismo de costume”. Tal termo encontra-se tanto

¹⁰ Cafíolo: “(lunf.) Rufián, proxeneta, explotador de mujeres// individuo que vive del trabajo de otros// elegante// lindo (YAC.)”

¹¹ Definições disponíveis em: <<http://lunfardo.esacademic.com/9814/morrudo>>

em dicionários normativos da língua espanhola como também em dicionários do lunfardo. Entre as definições de lunfardo acima postas para o termo em questão, a um ponto correspondente a “aparência”, a escolha de “casca” contempla os contextos de ambos dicionários, já que popularmente pode-se dizer que a casca é a aparência.

O próximo termo, “verdugo”, existe no português brasileiro com o mesmo significado do lunfardo, embora não tão recorrente e exista palavras correspondentes mais usuais atualmente, atualmente pois vale lembrar que a tradução é datada de 1982, e a palavra usual da época poderia ser outra. Ao se pesquisar a etimologia da palavra constatou-se que verdugo é uma palavra de origem latina, “[...] era uma vara verde usada para açoitar pessoas. [...] Com o tempo, a pessoa que infligia o castigo também passou a ser chamada de verdugo [...] tornou a pessoa encarregada de executar o castigo [...] sinônimo de carrasco [...]”¹². De origem latina, assim como as línguas envolvidas na tradução, o espanhol e o português, e o italiano do lunfardo. No que concerne ao texto de partida e ao de chegada, o termo “verdugo” é utilizado da seguinte maneira, respectivamente: “**Verdugos** escogidos por su fortaleza cazaban a los tristes con lazo de acogotar perros [...]” e “**Verdugos** escolhidos pela sua fortaleza caçavam os tristes com laços de apanhar cães”. O contexto em ambas as línguas contempla a significância da palavra, tanto em espanhol como em português.

O quarto, e penúltimo termo selecionado, corresponde a uma palavra originalmente *lunfardista*, “caficho”. De acordo com o contexto, e das características do personagem que profere o termo, a escolha do tradutor contempla o sentido, e o caráter mais vulgarizado da palavra, o tradutor opta pela palavra “gigolô”, “- Bom, serei gigolô”. No português brasileiro, há outra palavra que corresponderia literalmente a uma das definições encontradas no dicionário de lunfardo, o proxeneta. No entanto, embora signifique a mesma coisa, “gigolô” é uma palavra mais popularizada atualmente, e possivelmente na época que Janer Cristaldo realizou a tradução.

O último termo selecionado é a palavra “canalla”. “Por ese desgano y la expresión **canalla** de su aburrimiento tenía el aspecto de un tratante de blancas”, traduzido nessa ocasião, “Por esse fastio e pela expressão canalha de seu aborrecimento tinha o aspecto de um traficante de brancas”. Em ambas as línguas, e dicionários, normativos ou de variantes, consta tal palavra com o mesmo significado. Uma escolha mais literal contempla o sentido vulgarizado exposto, tanto pelo uso do lunfardo, como também na possível interpretação do trecho.

¹² Disponível em: < <https://www.diccionarioetimologico.com.br/verdugo/> >

Com o acima exposto, é possível depreender que a estratégia do tradutor foi a de tentativa de manutenção da voz autoral. Além de que supostamente há um conhecimento sobre do que se trata o lunfardo, que seu uso é intimamente ligado ao do autor Roberto Arlt, mantendo vulgarização, uma das características marginais do autor, características estas que o consagraram e tornam sua produção peculiar para o momento, por isso, a tentativa de mantê-las é uma estratégia adequada, e ademais, demonstra o conhecimento do tradutor perante a obra e autor envolvido em seu projeto tradutório. Outro ponto interessante no que concerne às estratégias de tradução e às escolhas conscientes do tradutor, demonstrando conhecimento do projeto de tradução, é a tradução do nome dos personagens, apenas um sendo traduzido. Acredita-se que este foi traduzido, de *Rufián* para Ruffião, pois o nome do personagem é ligado às suas características, e estas, por sua vez, compreendem o significado da palavra, tanto em português como em espanhol. Em português, ruffião quer dizer “brigão[...] gigolô [...] conquistador [...]”¹³, todas características enquadram o personagem em questão, a possível manutenção do nome em espanhol consequentemente descaracteriza uma estratégia autoral, já que a escolha do nome está ligada ao significado da palavra na língua.

4. Contexto Sistêmico

A característica marginal que permeia a produção de Roberto Arlt é semelhante à de grandes escritores do cânone brasileiro, que inicialmente também sofreram episódios de resistência, “seu destino se parece ao de um escritor carioca, também de reconhecimento tardio, Lima Barreto, que, obscurecido durante muito tempo por Machado de Assis, é tido agora como um dos maiores escritores do país.” (BARRETO; COSTA, 2007, p. 37). O caminho de Arlt, em relação a seu reconhecimento, no sistema literário brasileiro se deu de forma análoga ao seu reconhecimento na Argentina, conforme citado acima, primeiramente entre escritores, com o acréscimo de críticos, e pessoas interessadas na literatura argentina, seguido do meio universitário.

Para adentrar de fato no sistema literário brasileiro, as obras do autor argentino em questão, passaram por um processo tradutório:

No Brasil, a primeira tradução foi a do romance *Los siete locos*, em 1982, por Janer Cristaldo (*Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves). Em 2000, Maria Paula G. Ribeiro publicou uma nova tradução do mesmo romance e de sua continuação, em um só volume (*Os sete*

¹³ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=rufi%C3%A3o>>

loucos & Os lança-chamas. São Paulo: Iluminuras). Também foram traduzidos *El jorobadito (As feras*. São Paulo: Iluminuras, 1996. Tradução de Sérgio Molina), *Viaje terrible (Viagem terrível*. São Paulo: Iluminuras, 1999. Tradução de Maria Paula G. Ribeiro) e foi publicada uma antologia de contos organizada e traduzida por Sergio Faraco *Armadilha mortal* (Porto Alegre, L&PM, 1997). Maria Paula G. Ribeiro é, sem dúvida, quem mais traduziu Roberto Arlt no Brasil, tendo realizado, ainda, as primeiras traduções das *Águas-fortes portenhas* em sua dissertação de mestrado, pela USP (São Paulo: FFLCH, 2001) (BARRETO; COSTA, 2007, p. 35)

A estas traduções publicadas acima postas, acrescenta-se *Águas-Fortes Cariocas e outros escritos* (Rio de Janeiro: Rocco, 2013) traduzido por Gustavo Pacheco, *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas* (São Paulo: Iluminuras, 2013. Tradução de Maria Paula G. Ribeiro). Além, do romance *El juguete rabioso*, traduzida sob o título de *A vida porca* (Belo Horizonte: Relicário, 2014) traduzido por Davis Diniz.

Sendo assim, percebe-se que a quantidade de traduções disponíveis no mercado literário brasileiro é relativamente grande, no entanto, encontrar algumas destas traduções ainda não são muito acessíveis. Ao se realizar uma breve busca das ditas traduções em grandes livrarias virtuais na ferramenta de pesquisa *Google*, nota-se que a maioria das traduções não estão disponíveis nem em estoque, e apenas constam em catálogo, principalmente as antigas, no entanto, a maioria das traduções disponíveis encontram-se em sites de livros usados, os *sebos*. Também é possível encontrar as obras sem tradução disponíveis para compra no mercado brasileiro, obras estas em espanhol, publicadas na Argentina, acredita-se que por conta da proximidade dos países em questão. O crescente número de traduções demonstra que Roberto Arlt vem sendo cada vez mais conhecido no Brasil, e considerando que toda obra literária é um contexto, a tradução como tal cria também um contexto, e o dito contexto pode dar maior visibilidade a obra, a popularizando.

Os Sete Loucos é uma das obras de Arlt que possui mais de uma tradução para o português brasileiro. A primeira, de 1982, e o objeto da análise em questão, e a edição do ano 2000, ano do centenário do nascimento de Arlt, traduzida por Maria Paula Gurgel Ribeiro, quem mais traduziu Roberto Arlt para o Brasil. A edição do ano 2000 vem acompanhada com a continuação da obra, que foi traduzida sob o título de *Os lança-chamas*. Ambas traduções não são de fácil acesso para consulta e compra, a edição aqui analisada só é encontrada em *sebos*, e por sorte, em bibliotecas. A nova tradução, em *sites* de livrarias, e até mesmo no da editora, consta como “fora de estoque”, no entanto, há alguns exemplares em *sebos* virtuais. Por serem de difícil acesso, as poucas unidades disponíveis saem com valores acima do esperado, acima da média.

É importante salientar que, pensando nos sistemas literários como um todo, segundo Itamar Even-Zohar (1978), uma tradução pode assumir um papel primário ou secundário, a depender do polissistema que a recebe. A tradução assume um papel primário quando a literatura local é periférica, fraca, jovem e/ou ainda está em formação. Quando a literatura local é consolidada, forte e influente, condições opostas às das condições primárias, a tradução assume um papel secundário. Tanto a literatura argentina como a brasileira são periféricas, logo o processo tradutório entre tais literaturas é de periferia para periferia, e a tradução de periferia normalmente irá ocupar um local periférico no sistema literário, em termos de Even-Zohar. Por mais que Roberto Arlt esteja sendo cada vez mais traduzido, a sua literatura, e até mesmo a de seu país de origem como um todo, ainda não ocupa lugar de destaque no sistema literário brasileiro, no entanto, seu crescimento é evidente e importante.

Conclusão

O trabalho em questão procurou traçar um panorama geral acerca da primeira tradução da obra de Roberto Arlt para o sistema literário brasileiro, realizada por Janer Cristaldo. Por meio do sistema de análise proposto por Lambert e Van Gorp (1985), analisou-se categoricamente cada ponto, desde os dados preliminares até o contexto sistêmico de recepção. Com as análises feitas, foi possível notar que se trata de uma tradução engajada em trazer ao conhecimento do público leitor brasileiro a literatura de Arlt, revelada por elementos como o projeto editorial e a escolha do tradutor, por exemplo, com grandes nomes envolvidos. O aumento das traduções revela que desde a entrada de Arlt, em 1982, via tradução, no sistema brasileiro, embora lentamente, este vem aos poucos cada vez mais se consolidando no dito sistema.

REFERÊNCIAS

ARLT, Roberto. *Los Siete Locos*. Argentina: Editorial Latina, 1929.

_____. *Os Sete Loucos*. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BARRETO, Eleonora Frenkel; COSTA, Walter Carlos. Roberto Arlt, do arrabal porteño à academia brasileira em *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, v. 32, jan. 2007.

BRAGANÇA, Aníbal. Francisco Alves, uma editora sesquicentenária (1854-2004). Trabalho enviado para o NP 04 – Produção Editorial, no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na PUCRS, em Porto Alegre, 2004.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem em *Polysystem Studies*. *Poetics Today*. pp. 45-51. 1978.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Théo. (ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St Martins, 1985.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London/New York: Routledge, 1992.

Análise de “Mafalda: feminino singular” sob a ótica bermaniana

Shirliane da Silva Aguiar¹

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

Resumo: O presente estudo tem por objetivo examinar a tradução de algumas tiras cômicas da série Mafalda, do cartunista argentino Quino. Para tanto, estabeleço como recorte um conjunto de tiras, traduzidas do espanhol para o português, de uma edição brasileira focada na temática das relações de gênero: “Mafalda: feminino singular” (2020), e, como texto-fonte, as mesmas tiras do original argentino *Toda Mafalda* (2014). Com esse enquadre, analiso a tradução a partir dos elementos constitutivos da narrativa gráfica em tela. Para isso, tomo como aporte teórico-metodológico alguns conceitos sobre o exercício da tradução, aduzidos especialmente por Berman (2007) e suas tendências deformadoras, bem como sobre os elementos da linguagem verbo-visual dos quadrinhos, a partir de McCloud (2005), Cagnin (2014), Eisner (2010), entre outros.

Palavras-chave: Tradução. Tendências deformadoras de Berman. Mafalda.

Analysis of “Mafalda: feminine singular” from a bermanian perspective

Abstract: This study aims to examine the translation of some comic strips from the Mafalda series, written and drawn by cartoonist Quino. For this purpose, I establish as a cutout a set of strips, translated from Spanish into Portuguese, from a Brazilian edition focused on the theme of gender relations: “Mafalda: singular feminine” (2020), and, as source text, the pairs from the Argentine original “Toda Mafalda” (2014). With this framework, I analyze the translation from the constitutive elements of the graphic narrative on screen. For this, I take as theoretical and methodological contribution some concepts about the exercise of translation, especially adduced by Berman (2007) and his distorting trends, as well as about the elements of the verbal-visual language of comics, from McCloud (2005), Cagnin (2014), Eisner (2010), among others.

Keywords: Translation. Berman’s Distorting Trends. Mafalda.

Introdução

Joaquín Salvador Lavado Tejón (1932-2020), conhecido pelo pseudônimo Quino, foi um cartunista e humorista gráfico argentino, cuja obra mais conhecida é *Mafalda*, publicada entre os anos de 1964 e 1973.

Traduzida para diversos idiomas, *Mafalda* segue atual nas temáticas que abordou no século XX em pleno período ditatorial civil-militar da Argentina. Entre as temáticas abordadas pelas tiras, temos questões sobre política, gênero, classe social e meio ambiente, numa perspectiva não somente local, mas mundial, haja vista a relação próxima que a personagem estabelece com o Globo terrestre. Dentro de situações familiares vividas por Mafalda, o car-

¹ Mestra em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET), da Universidade Federal do Ceará (UFC). Docente efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: shirlianeaguiar@gmail.com.

tunista desenvolve reflexões de alcance social amplo, como sublinha Paulo Ramos (2016, p. 19): “o teor crítico [de *Mafalda*] é criado num ambiente infantil e familiar.”

Figura 1



Fonte: *Toda Mafalda* (Quino, 2014, p. 146).

Figura 2



Fonte: *Toda Mafalda* (Quino, 2014, p. 165).

Inicialmente, as tiras cômicas apresentaram uma família composta por ela e por seus pais. Aos poucos, foram acrescentados outros personagens, como o seu irmão *Guille*, *Felipe*, *Manolito*, *Susanita*, *Miguelito* e *Libertad*.

A personagem principal foi criada por Quino para uma campanha publicitária de eletrodomésticos “*Mansfield*” e deveria fazer parte de uma família cujos nomes começassem com a letra “M”, tendo adotado o nome Mafalda para a primogênita.

As questões que envolvem as relações de poder, de gênero, a falta de compreensão de que a criança é, embora ainda em formação, um sujeito que experiencia vivências sociais, políticas, educacionais sem, por alguns, ser percebido em sua singularidade, trouxeram-me até a necessidade de examinar a tradução para o português de algumas tiras de *Toda Mafalda* (2014), presentes na obra “Mafalda: feminino singular” (2020) que abordam o sujeito mulher dentro das relações sociais, pela ótica de uma menina.

É importante ressaltar a infiltração cada vez mais frequente das imagens nos sistemas de educação e comunicação das sociedades contemporâneas. No entanto, essas formas artísticas ainda enfrentam forte resistência quanto ao reconhecimento de seu valor estético, dentro e fora dos estudos acadêmicos. Essa é uma constatação presente na reflexão de Sônia Luyten (2013), uma das pioneiras dos estudos acadêmicos sobre Histórias em Quadrinhos no Brasil:

Embora as HQs sejam um meio rico e completo como qualquer outro, a pesquisa sobre quadrinhos também foi, por muito tempo, um campo negligenciado nos estudos da Mídia. Isto estava ligado com tentativas (dos professores) de identificar as características definidoras das narrativas e estéticas dos quadrinhos ocorridas ainda em sua infância, carimbando-as de “coisas infantis” (LUYTEN, 2013, p. 49).

Essa rejeição do valor estético dos quadrinhos e das tiras de jornal tem seus antecedentes históricos em concepções autoritárias e elitistas de cultura, como assinala, por exemplo, Raymond Williams (2011), cujo olhar sobre a luta social e cultural da classe operária lhe facultava uma definição de *cultura comum*, que inclui a cultura popular e a cultura mediada pelos meios de comunicação de massa. Com efeito, se partíssemos de uma definição de cultura estabelecida no século XIX, materializada num corpo de trabalhos artísticos e intelectuais atrelada à erudição e às artes, produto de uma “aristocracia espiritual”, e nas antípodas do sentido vulgar de “entretenimento”, é evidente que as tiras de jornal e os quadrinhos não encontrariam categorias analíticas capazes de reconhecer seu valor estético e sua complexidade semiótica. As tiras de jornal e os quadrinhos, graças à sua estrutura industrial de grande escala, teriam um relacionamento mais dinâmico com a sociedade de massas, que supostamente as despojariam de qualquer valor (WILLIAMS, 2011).

Mas, então, convém responder à questão: o que explica a atualidade e a persistência das tiras do cartunista argentino Quino, quase 50 anos depois que este deixou de desenhar as *historietas* de *Mafalda*? A destinação das tiras ao *jornal*, do latim *diurnalis*, “diário, relativo ao dia” – e, portanto, descartável, fadado ao esquecimento – em contraste com a atualidade de *Mafalda*, desponta como questão das mais relevantes.

Nos ensaios publicados por Umberto Eco (2011) em 1964, sob o título famoso de *Apocalípticos e integrados*, o semiólogo italiano criticava a postura apocalíptica daqueles que reputam à cultura de massas um colapso dos “altos valores” artísticos, bem como a postura dos integrados, para quem a cultura de massa seria o resultado de uma integração “democrática” das massas na sociedade. Portanto, nem uma crítica demolidora da cultura de massas, nem um adesismo incauto. Entre apocalípticos e integrados, defendo que nos encaminhemos pela direção aberta por Umberto Eco, e sustento a relevância dos estudos sobre tiras de jornal como um trabalho intelectual que, sem descuidar do rigor, assume um lugar na vida e na própria cultura contemporânea. É interessante observar, por exemplo, até que ponto as tiras de *Mafalda* também configuram, como afirma Eco (2011, p. 287) sobre as tiras de *Peanuts*, “um microcosmos, uma pequena comédia humana para todos os bolsos”, e se o cartunista argentino Quino não seria, tanto quanto o norte-americano Charles M. Schulz, “um poeta da infância” (ECO, 2011, p. 291).

O filósofo Walter Benjamin (1994) possui olhar rigoroso sobre o contexto histórico das relações adulto/criança e questiona a concepção contemporânea que reduziu a criança à posição de consumidora. Na contramão dos críticos que pensam o papel da indústria cultural como redutora da infância ao lugar passivo reservado pelo mercado, concebendo as histórias em quadrinhos como forma cultural alienante – proponho contrapor essa concepção àquela posta em cena pelas personagens de Quino. O cartunista, em curtas tiras de jornal, assume a posição do cronista que, como também assinala Walter Benjamin (1994, p. 223), faz história a partir dos pequenos acontecimentos. Assim como o filósofo alemão, Quino aposta na imprevisível sabedoria da criança, usando a suposta incompetência infantil como recurso revelador de verdades que os adultos evitam a todo custo ouvir (GAGNEBIN, 1994, p. 93).

As *historietas* de *Mafalda* apresentam forte orientação para o humor e, frequentemente, para a crítica social, com temáticas que abordam a condição da mulher na sociedade. Nesta perspectiva, analisei as escolhas de vocábulos e estruturas das sentenças envolvidas no processo tradutório da obra “Mafalda: feminino singular” (QUINO, 2020), tendo por base as tiras originais em *Toda Mafalda* (QUINO, 2014). As tiras escolhidas estão entre aquelas em que a Mafalda interage com a personagem que representa a sua mãe e a personagem Susanita, sua amiga. Essas tiras retratam as relações de gênero presentes na interação entre Mafalda e as demais personagens, e evidenciam que, sobretudo no aspecto familiar, todas as relações são políticas.

Questionadora contumaz, a garotinha de tão pouca idade aborda os assuntos relacionados à mulher na sociedade de tal forma que, em alguns momentos, causa constrangimento aos seus interlocutores, dada a profundidade de seus questionamentos e a chamada à reflexão que eles proporcionam.

Durante muito tempo, a mulher ocupou um lugar subalterno ao homem, cabendo ao pai, ao irmão ou ao marido, por exemplo, gerir a vida das mulheres presentes em suas relações, desde a permissão para estudar à definição de quando e como constituiriam suas próprias famílias. Apesar dos avanços relacionados aos movimentos feministas no mundo, a luta pelos direitos das mulheres ainda é motivo de grandes embates sociais e políticos, especialmente no que diz respeito à saúde reprodutiva da mulher e aos papéis sociais que podem desempenhar.

Temas como estudo, profissão, casamento estão presentes nas interações entre a Mafalda e as demais personagens nas tiras de Quino. Sempre contestadora do *status quo*, Mafalda questiona sempre a sua mãe em relação aos estudos e à profissão, por vê-la constantemente envolvida com as tarefas domésticas e por não se imaginar exercendo o

mesmo papel de dona de casa. Também por não imaginar um *porvenir* no qual coubesse a ela somente ser esposa e mãe, Mafalda contesta as projeções para o futuro de sua amiga Susanita que, ao contrário, sempre imagina o seu futuro por meio de uma constituição familiar tradicional, expressa de forma caricata.

1. As tiras de quadrinhos: uma linguagem singular

Qualquer análise crítica do processo tradutório de tiras e de histórias em quadrinhos deve partir de uma compreensão de sua linguagem. Embora sejam produtos culturais largamente difundidos e de reconhecida influência, estão entre os temas menos pesquisados. Sobretudo no Brasil, onde os estudos teóricos sobre as histórias em quadrinhos, ainda vistas como uma forma artística menor, não preenchem nem mesmo uma seção razoável de biblioteca universitária. Assim, são escassos os textos metodológicos que proponham parâmetros para analisá-las.

Dessa forma, sua linguagem, seu potencial crítico e pedagógico, bem como suas características fundamentais são pouco conhecidos. Podemos definir esse tipo de linguagem artística, de forma geral, como uma classe de linguagem formada por um jogo semiótico entre texto e desenho para apresentar uma situação ou história.

Diferentemente dos livros ilustrados – que podem prescindir das imagens para a compreensão de sua unidade significativa –, os quadrinhos têm seu sentido configurado por esse arranjo indissociável entre imagem e palavra. Tradicionalmente, também são chamados de *arte sequencial*, segundo expressão que se tornou clássica a partir dos textos e das aulas de Will Eisner (2010). Atualmente, compreende-se que essa expressão é insuficiente, na medida em que a *sequencialidade* dos elementos significantes de uma história em quadrinhos é tão importante quanto o uso da *simultaneidade* dos quadros como forma de articular poeticamente as ações das personagens (VARGAS, 2017). Importante papel para a compreensão teórica da linguagem dos quadrinhos é elaborada por MacCloud (2005), que oferece um letramento básico para a leitura das combinações e das transições da palavra/texto.

Mas é preciso enfatizar que o desenho é o principal diferencial da linguagem dos quadrinhos, sua marca mais expressiva, como sublinhou Cagnin (2014): nessa combinação de imagem e texto, há o encadeamento dos quadros, cuja seriação torna-se explícita na medida em que cada quadro ganha sentido a partir do anterior. As diferentes figuras e o texto estabelecem uma ação contínua. O artista desenvolve cortes de tempo e espaço, costurados por uma rede de significados logicamente coerente.

Apesar de serem bastante conhecidas por meio de gibis, revistas de periodicidade mensal e novelas gráficas (*graphic novels*), uma das possibilidades mais nobres dentro da nona arte² são as tiras, chamadas de tiras de banda desenhada (ou tira cômica) na Europa, sendo, por sua vez, um equivalente ao termo inglês *comic strip*, cuja origem remonta aos jornais diários dos Estados Unidos na primeira década do século XX. Elas tiveram no humor sua principal característica, ajudando a popularizar esse meio de comunicação e a atrair uma legião de leitores (PESSOA; MAGALHÃES, 2019). Com efeito, se a tira foi suporte para diversos gêneros narrativos (aventura, ficção científica, fantasia, entre outros), foi com o humor que ela se consolidou e conquistou uma legião de leitores.

Como tal, o humor é uma das funções mais complexas dos processos de comunicação. Num importante estudo sobre o humor nos quadrinhos, Magalhães (2006) sublinha que as tiras convocam imperativamente a participação do leitor. Para ele, nesse suporte significativo, o humor só se torna possível a partir de uma cumplicidade entre emissor e receptor, por meio de um código comum. Em geral, esse código é não verbal, sua espessura de sentido se anuncia por meio de implícitos, de significações consensuais, que levam à catarse e à reciprocidade, promovendo cumplicidade e diálogo entre a tira e seu público.

Assim, podemos definir as tiras, de forma muito geral, como um *gênero textual* “(...) com formato próprio que representa práticas socioculturais dentro de outra prática sociocultural institucionalizada como a imprensa, envolvendo produtores e receptores de mensagens” (NICOLAU, 2020, p. 23). De forma elíptica, com economia de espaço e tempo, o humorista gráfico consegue captar a atenção do leitor, muitas vezes, a partir de proposições satíricas, irônicas, com pluralidade de sentidos e inovações semânticas frequentes (PESSOA; MAGALHÃES, 2019, p. 116). Sendo, como dito acima, frequentemente (mas nem sempre) marcadas pelo humor, as tiras jamais hesitaram em tematizar assuntos vários, desde a política à metafísica, passando pela sátira social e pela psicanálise, suscitando o interesse de diferentes públicos (MARNY, 1970).

Nesse contexto, a tira argentina *Mafalda* poderia ser enquadrada, segundo uma subdivisão clássica³, dentro do gênero das *kid strips*, dado que as situações cômicas partem de um universo tipicamente infantil e familiar. Contudo, logo o leitor se dá conta de

² A expressão “nona arte” (*neuvième art*) é bastante popular para referir-se às histórias em quadrinhos, e tem sua origem no mercado europeu (sobretudo de extração franco-belga). Os europeus há muito reconheceram o potencial artístico dos gibis, ou banda desenhada (*bande dessinée*), como são chamados por lá, para além de sua mera função de entretenimento. A esse propósito, ver Piette (2015) e Ballmann (2009).

³ Conforme Pessoa e Magalhães (2019, p. 115): “(...) as primeiras produções dos quadrinhos podem ser agrupadas em quatro gêneros essenciais: *kid strips*, que tratam do universo infantil; *animal strips*, em torno do reino animal; *girls strips*, sobre garotas; e *family strips*, abordando o universo familiar. A diversidade de temas, contudo, está calcada sobre o gênero humor, que permeia toda essa produção”.

que desse espaço discursivo, ocupado pelas personagens infantis, é um lugar privilegiado para que a tira ponha em cena determinadas temáticas sociais e políticas, cuja complexidade faz com que suas mensagens ultrapassem esquemas classificatórios rígidos.

Na abordagem analítica da interação entre os dois códigos (linguístico e imagético), decerto uma das marcas mais conhecidas da linguagem dos quadrinhos são os balões, o espaço onde a fala ou os pensamentos das personagens são inseridos. Seguramente, para além das características já mencionadas, é o uso dos balões que delimita a diferença entre quadrinhos e qualquer outra forma de narrativa. Contudo, o bom leitor de histórias em quadrinhos não se limita a ser apenas um leitor de textos em balões, pois *todos os elementos gráficos* importam para a significação da narrativa: o tamanho das letras e tipos de balões podem indicar, por exemplo, a intensidade da voz. O letreamento dos balões também é prenhe de significação: se o autor usa letras de imprensa ou se opta pela escrita à mão, alterando a caligrafia conforme a psicologia da personagem, suas opções podem apontar para determinadas características da história. Importa observar, também, a relação entre as formas das linhas que delimitam os balões e a expressividade das imagens (se a personagem grita, sussurra, resmunga, pensa etc.).

Além disso, a par do que ocorre no cinema⁴, também os quadros e as vinhetas sequenciais estabelecem a narrativa gráfica enquanto tal. Com a diferença de que, se no cinema as imagens estão em movimento constante, a originalidade dos quadrinhos está em que elas expressam a ideia de movimento e de ação a partir de um jogo de sentido próprio: “a história em quadrinhos carece de movimento, **mas o sugere**” (ACEVEDO, 1990, p. 72, grifo meu). Os quadros ou painéis são outro elemento cujo peso significativo não é gratuito: a forma como são desenhados e distribuídos pode dizer algo sobre a estrutura e sobre certos aspectos da narrativa (SILVA, 2001). O uso das onomatopeias também é recurso frequente e fundamental enquanto signos da presença de sons. Ideias, ruídos, músicas são reproduzidos por palavras, letras, sinais e desenhos.

Todos esses elementos gráficos e linguísticos são de consideração fundamental a qualquer abordagem metodológica dos quadrinhos: os enquadramentos, os planos, a sequencialidade e a simultaneidade dos quadros na página, os recursos gráficos e de estilo utilizados pelo autor, o ritmo da narrativa, a simplicidade ou o rebuscamento dos traços

⁴ O surgimento do cinema e dos quadrinhos, aliás, é praticamente contemporâneo, e a história de suas influências recíprocas é tema vasto. Muito embora seja possível, como faz Rahde (1996), rastrear elementos de narrativa sequencial desde a Pré-História, em registros de traçados, em imagens gráficas e sequências de narrativas no interior das cavernas, bem como nas tapeçarias da antiguidade; porém, é importante frisar que as histórias em quadrinhos *da qual tratamos aqui* configuram um gênero muito recente, assim como o cinema: os dois são criações específicas das sociedades industriais. (LOVETRO, 1995; ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

etc. Por isso, insisto: o processo tradutório das histórias em quadrinhos não se reduz à tradução dos textos inseridos nos balões. Entram na lente do tradutor os vários elementos que configuram a mensagem, como as metáforas visuais, o jogo implícito de humor, o contexto social e político com que a tirinha dialoga etc. Neste ponto, é difícil estabelecer qualquer paralelo com outra linguagem artística. O tradutor deve, pois, dominar não apenas os instrumentais analíticos dos dois idiomas com que trabalha, mas também saber ler criticamente essa combinação de estilo literário e de narrativa em imagens que configura a história em quadrinhos.

Na análise de *Mafalda*, é preciso enfatizar, ainda, a sua relação com a realidade social da Argentina nos anos de publicação da tira. É significativo que a pequena contestadora tenha tido suas *historietas* publicadas na Argentina dos anos 1960 (período marcado pelas ditaduras que tomaram conta de todo o cone Sul). As tiras dialogavam – e, com sua notória atualidade, ainda dialogam – com as experiências dos leitores em seu cotidiano social e político.

Por esse motivo, defendo que uma leitura crítica do conjunto de tiras que analisarei a seguir deve servir-se de recursos metodológicos mais amplos do que aqueles restritos à decodificação de uma estrutura de sentido fechada. Uma leitura justa do *corpus* do cartunista argentino não pode cerrar-se em estruturas significantes imutáveis e retiradas de seu enraizamento histórico, do mundo aberto pelo texto das tiras. A análise, portanto, não deve se limitar aos aspectos formais, como numa semiótica tradicional.

Por essa razão, dado o quadro vasto exigido por uma análise no sentido aqui proposto, o que apresento a seguir são apenas apontamentos sobre o processo tradutório das tiras, que nem de longe pretendem ser exaustivos. Na medida em que essa leitura convoca conhecimentos sobre as diferentes tradições dos quadrinhos latino-americanos, sobre seu contexto de produção e sobre o tipo de contrato que estabelece com o leitor de ontem e de hoje, discuto a seguir apenas alguns elementos que devem ser considerados numa análise de maior fôlego.

2. A tradução “Mafalda: feminino singular” sob as tendências deformadoras de Berman

Na obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Antonie Berman descreve as tendências deformadoras dos processos tradutórios que, no seu ponto de vista, propõem a destruição da letra dos originais em benefício do “sentido” e da “bela forma” (2007, p. 48).

As tendências deformadoras apontadas por Berman são: 1) a *racionalização*, que diz respeito às estruturas sintáticas do original e à pontuação (2007, p. 48); 2) a *clarifica-*

ção, que tende a impor algo definido e pode manifestar algo que não é aparente (2007, p. 50-51); 3) o *alongamento* que, em parte, é consequência das duas primeiras, um afrouxamento que afeta a rítmica da obra e uma tendência inerente ao traduzir (2007, p. 51-52); 4) o *enobrecimento*, que chega a tornar as traduções “mais belas” do que os originais, é considerada uma reescrita, um “exercício de estilo” às custas do original (2007, p. 52-53); 5) o *empobrecimento qualitativo*, que remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa (2007, p. 53); 6) o *empobrecimento quantitativo*, que remete a um empobrecimento lexical e pode coexistir com o alongamento (2007, p. 54); 7) a *homogeneização*, que consiste em unificar em todos os planos o tecido do original, embora este seja originariamente heterogêneo e resulte de todas as tendências anteriores (2007, p. 55); 8) a *destruição dos ritmos*, que pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo, ao alterar a pontuação (2007, p. 55-56); 9) a *destruição das redes significantes subjacentes*, que são representadas por significantes chave que se correspondem e se encadeiam, formando redes sob a “superfície” de um texto (2007, p. 56); 10) a *destruição dos sistematismos*, que se estende ao tipos de frases, de construções utilizadas, como o emprego de tempos, de tipos de subordinadas (2007, p. 57); 11) a *destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*, que provoca o apagamento dos vernaculares, como quando há supressão dos diminutivos e substituição dos verbos ativos por palavras substantivadas (2007, p. 59); 12) a *destruição das locuções*, que atenta contra a falância da obra ao servir-se da equivalência na tradução de locuções ou provérbios (2007, p. 60); e 13) o *apagamento das superposições de línguas*, que apaga os registros presentes no original que impedem a identificação das particularidades de cada falante (2007, p. 61).

Publicada em 2020 pela WMF Martins Fontes Ltda., editora brasileira, a obra “Mafalda: feminino singular” é uma tradução em língua portuguesa realizada por Monica Stahel, do título original em espanhol *Mafalda: femenino singular*. Neste trabalho, utilizo as tiras em espanhol da obra *Toda Mafalda* (QUINO, 2014) para analisar a tradução das tiras de Quino realizada por Monica Stahel.

É importante ressaltar que o processo tradutório não é um simples ato de substituir uma palavra por outra, cabendo ao tradutor a tarefa de levar o texto-fonte ao leitor do texto da língua-alvo com a mesma naturalidade com a qual o texto original foi produzido na língua de partida. A tradução é um processo de escolhas e, como tal, traz consigo a grande responsabilidade de executar as etapas da tradução por meio de um trabalho sólido e consciente, passando pela leitura e assimilação do texto a ser traduzido até as escolhas

vocabulares e de estruturas da língua-alvo e a reescrita do texto-fonte para o contexto de recepção da língua-alvo. Também é importante considerar que no texto em prosa há maior liberdade de reorganização das estruturas que compõem o texto, como a ordem sintática e os parágrafos; já nos quadrinhos, é importante obedecer às divisões nas falas já existentes no texto original a fim de não comprometer o sentido dado.

Na perspectiva das treze tendências deformadoras de Berman apontadas anteriormente, analiso, neste trabalho, algumas tiras nas quais pude observar algumas dessas tendências, como a racionalização, a clarificação, o empobrecimento qualitativo, a destruição das redes significantes subjacentes, o apagamento vernacular, entre outras.

A relação existente entre Mafalda e Susanita quase sempre envolve a temática do porvir e, nestes casos, Susanita sempre imagina o seu futuro com base na estrutura familiar que deseja construir e que envolve casar-se e ter filhos.

Figura 3



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 75.

Figura 4



Fonte: *Feminino singular*. Quino, 2020, p. 21.

Na tradução realizada por Monica Stahel (Figura 4), logo na primeira fala da personagem Susanita, percebemos que existe um contexto cultural que a levou a fazer a escolha por “vou me casar” (Figura 4) ao traduzir “*voy a ser una señora*” (Figura 3). Em língua portuguesa (LP), o tratamento dado à mulher casada é “senhora”. Ao traduzir, na escolha por “vou me casar”, a tradutora deixa transparecer essa questão cultural, pois em LP “senhora” seria uma mulher casada, a princípio.

Ainda nesta primeira fala, a tradutora optou por escrever “vou ter filhos”. Considerando que *hijitos* está escrito em diminutivo, como forma de afeto, quando a tradução

ocorre para “filhos”, o grau de afetividade some. Ou seja, na tradução para o português proposta por Monica Stahel nas falas de Susanita em espanhol, quando está presente o sufixo de diminutivo “-ito”, expressando afetividade – o que se repete, como veremos mais abaixo na Figura 6 –, houve tanto um empobrecimento qualitativo, por substituir um modo de dizer por outro, quanto uma destruição das redes significantes subjacentes e um apagamento vernacular, porque o uso de diminutivo é uma característica presente em várias vinhetas⁵ nas quais a personagem Susanita fala sobre a sua constituição familiar futura. Já no segundo requadro⁶ (Figura 4), o grau de afetividade está presente na tradução, quando *nietitos* é traduzido por “netinhos”, não sendo compreensível o porquê de, na mesma tira, haver a opção por não manter e por manter o grau diminutivo representados pelos sufixos *-itos* e “-inhos” no plural, respectivamente, em espanhol e em português.

Nesse segundo requadro, é importante ressaltar que Susanita intensifica o tamanho da casa que pretende comprar quando fala “*comprar una casa grande, grande, grande*” (Figura 3), acompanhado do movimento de abrir os braços, como se quisesse indicar o tamanho. Esse movimento, como propôs Cagnin (2014, p. 42), complementa a fala da personagem: “se o verbal tem o amplo poder de representação do vasto campo das ideias e dos conceitos universais, a imagem está revestida da imensa riqueza da representação do real e nos traz o simulacro dos objetos físicos”. Na tradução, a intensidade envolvida no tamanho da casa, representada pela repetição da palavra *grande* é substituída em português pelo advérbio “bem”, como se a magnitude da casa, expressa tanto pela repetição de *grande* quanto pelo movimento dos braços, não fosse tão relevante assim. E, também neste caso, a tradução quando mudou um modo de dizer por outro, acabou produzindo um empobrecimento qualitativo; e quando retirou a repetição da palavra *grande* em espanhol ao traduzir para o português, a tradutora produziu uma tendência deformadora denominada por Berman (2007, p. 49) de racionalização.

No terceiro requadro, a tradutora opta por substituir “¿*Te gusta?*” por “Não é lindo?”. Ora, gostar ou não de determinada situação não supõe que a situação seja linda – ainda mais quando a interlocutora é Mafalda, uma garotinha essencialmente contestadora. Optar por “Não é lindo?” deixa claro o juízo de valor em relação aos planos de Susanita, o que em espanhol não está explícito. Assim, houve uma clarificação, uma explicação que, segundo Berman (2007, p. 51), “visa a tornar ‘claro’ o que não é e não quer ser no original.”

Na mesma temática presente na Figura 3, sendo uma sequência de vinhetas que dá continuidade ao porvir de Susanita, na Figura 5, Mafalda fala sobre a importância de a

⁵ Segundo Martín (1978, p. 11), **vinheta** é “cada momento expresso por meio de uma ilustração”.

⁶ De acordo com Martín (1978, p. 11), **requadro** são as linhas que circundam as vinhetas.

mulher ter filhos, mas também de contribuir com o progresso fazendo o que a personagem entende por *cosas importantes*, o que, claramente pelo semblante de Mafalda no terceiro requadro, não corresponde ao que a Susanita entende por “importante”.

Figura 5



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 75.

Na Figura 6, no primeiro requadro, como já destacado anteriormente, ao traduzir para “filhos”, foi retirado o sufixo de diminutivo (afetividade) presente em *hijitos* (Figura 5). Ademais, no quarto requadro da tira traduzida, a ideia anterior de “...vou me casar” (Figura 4) tradução de “...voy a ser una señora” (Figura 3), aparentemente, perdeu o sentido cultural trazido pela própria tradutora. Na Figura 5, o quinto balão em espanhol traz a pergunta “¿Acaso no juegan al bridge *las señoras importantes*?” que, na tradução (Figura 6), passou a ser “Por acaso **as mulheres importantes** não jogam bridge?” (grifos meus).

Neste caso, a tradução dá a entender que “as mulheres importantes” podem ser todas as mulheres, inclusive as solteiras e as divorciadas, além das casadas, pois, ao contrário da opção feita por traduzir “voy a ser una señora” (Figura 3) por “vou me casar” (Figura 4), nesta tradução da fala de Susanita no quarto requadro (Figura 6), a tradutora, para manter a mesma questão cultural suscitada na tira anterior, poderia ter traduzido seguindo o mesmo princípio: considerar *las señoras* como “mulheres casadas”, e, assim, traduzir o trecho em questão para “Por acaso as mulheres **casadas** importantes não jogam bridge?” (grifo meu).

Figura 6



Fonte: *Feminino singular*. Quino, 2020, p. 22.

Observando as Figuras 7 e 8, veremos na tradução, segundo Berman (2007, p. 57), a destruição dos sistematismos, das sentenças em decorrência da estrutura verbal utilizada na tradução de “¿Por qué llorás?” para “Por que você está chorando?”. Primeiramente, é importante sinalizar que na fala em espanhol (Figura 7) a pergunta da Mafalda deixa explícita a forma de tratamento utilizada pela personagem ao indagar a sua mãe: segunda pessoa do singular, sem a necessidade de explicitar o pronome *vos* que é utilizado na Argentina. Na tradução, além de ficar explícito o pronome “você”, a tradutora optou por construir a sentença com o uso do gerúndio, que traz a ideia de ação contínua e alonga a sentença do original: o que continha três palavras passa a conter cinco. É como se pedisse um “desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’” (BERMAN, 2007, p. 51), provocando o alongamento que é uma das tendências bermanianas que destroem o sistema ao incluir elementos que exclui (2007, p. 57).

Figura 7



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 371.

Ainda quando se pensa no tempo das ações representadas pelas falas das personagens, há uma demarcação temporal diferente entre o texto-fonte e o texto traduzido. Observei que na fala da mãe (Figura 7) o tempo está bem delimitado: “¿Porque *del verano pasado a éste engordé y la bikini me queda horrenda!*” (grifo meu). Ou seja, entre este verão e o verão passado.

Na tradução (Figura 8), pela construção da sentença, a tradutora espera que o leitor da língua de chegada tenha conhecimento de um componente cultural presente na Argentina em virtude do clima: ir à praia no verão porque durante o inverno é preciso se agasalhar.

Figura 8



Fonte: *Feminino singular*. Quino, 2020, p. 68.

Ao optar por traduzir a fala da mãe da Mafalda no segundo requadro (Figura 8) por “Porque depois do verão passado engordei **muito** e estou horrível de biquíni!” (grifo meu), a tradutora não explicita que é entre verões (*verano pasado y éste*) que a personagem engordou. Assim, ela espera que o leitor brasileiro tenha o conhecimento prévio sobre o clima da Argentina e sobre a impossibilidade de usar biquíni no inverno – limitação que não acontece na maioria das regiões do Brasil. Aparentemente, na tradução, existe uma demarcação temporal porque existe verão todos os anos, mas não se pode precisar que o verão seguinte já chegou, conforme explicita a fala em espanhol. Além disso, houve o acréscimo da palavra “muito” como um intensificador que não existe no original: “*¡Porque del verano pasado a éste **engordé** y la bikini me queda horrenda!*” (grifo meu). Considerando esse acréscimo, a tradutora deixou aparente algo que não se faz dessa forma no original, nem pelo que está escrito, nem pela própria imagem do corpo da mãe da Mafalda, produzindo, assim, uma clarificação do texto original por meio de sua tradução.

Para exemplificar a tendência deformadora à qual Berman denomina de “apagamento das superposições de línguas” (2007, p. 61), analisei as Figuras 9 e 10. Segundo o autor, quando “dialetos coexistem com uma coíné, várias coínés coexistem” (2007, p. 61) e essa superposição das línguas é ameaçada pela tradução. Como vemos a seguir, a tradução realizou o apagamento da linguagem de Guille, irmão da Mafalda. E, aqui, considere pela apresentação da tira em espanhol, que o personagem Guille tem uma linguagem própria, como vemos na Figura 9.

Figura 9



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 377.

Em “No, mamá ez buena. Cuando voz te enojáz no ezta mamá, ezta una señoda enojada” (grifo meu), é perceptível que traços da oralidade própria de Guille foram demarcados pela escrita na vinheta do segundo requadro. É importante ressaltar que a palavra *voz* (com “z”) também existe em espanhol. No entanto, em virtude da forma como são escritas todas as outras palavras – também com “z” – e por não fazer sentido dentro do contexto se o significado da palavra *voz*, em espanhol, fosse “som produzido pela

vibração das cordas vocais⁷” (tradução minha), compreendo que esta palavra também está escrita com marca de oralidade. Ao traduzir para o português, Monica Stahel retirou quase todos os traços de oralidade presentes em espanhol no segundo requadro da Figura 9, optando por demarcar a linguagem própria do personagem Guille apenas com a palavra “muié” como se vê abaixo, na Figura 10.

Figura 10



Fonte: Feminino singular. Quino, 2020, p. 70.

Neste caso, por considerar uma linguagem própria a que o Guille usa para interagir com a sua mãe, a tradução para português produziu, de acordo com Berman (2007, p. 61), um apagamento das superposições de línguas, propriamente no que diz respeito à linguagem própria da criança, por não demarcar suficientemente bem as particularidades do Guille ao falar em espanhol, quando representa a interação do personagem em língua portuguesa.

No requadro três da Figura 10, a tradutora optou por retirar o advérbio de negação do Guille em “¡No! Zoy hedfanito!” (Figura 9) quando traduziu o texto para “Eu sou um minininho ófão!”, produzindo uma racionalização, segundo Berman (2007, p. 48), pois retirou uma estrutura cheia de significado, tanto pela carga semântica, quanto pela pontuação presentes em espanhol, assim como o fez ao retirar o negrito da palavra “sempre” que constava no original (“*siempre*”). Nesse caso, a tradução demarca a particularidade da oralidade da criança Guille, quando pronuncia equivocadamente a palavra *huérfanito* (*hedfanito*). No entanto, segue não demarcando o uso de “z” no que se supõe *soy* em espanhol, escrevendo “sou” na tradução em português. Além disso, a tradutora optou por demarcar a particularidade da oralidade da criança escrevendo, também equivocadamente, as palavras “menininho” e “órfão” em português (“minininho” e “ófão”, respectivamente).

Assim, não há como saber o porquê de a tradutora não considerar as marcas de oralidade presentes na segunda vinheta (Figura 9) – o que pode ter acontecido, em virtude da patronagem, como aponta Lefevere (2007), nas questões que envolvem o editorial, as relações de poder.

⁷ *Sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales*. Diccionario de la lengua española. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Conclusão

A indústria dos quadrinhos tem uma história extremamente rica na América Latina, tendo se desenvolvido bastante a partir da imensa popularidade das charges políticas e das tiras de jornal desde o começo do século XX, publicadas nos jornais de grande circulação. Nesse contexto, a Argentina configurou um dos mais ricos e criativos cenários produtores e consumidores de quadrinhos do mundo.

Mafalda é sem dúvidas a personagem de quadrinhos mais famosa da Argentina, popular no mundo todo, devido à riqueza com que explorou os recursos expressivos das artes gráficas, em parte expostos na análise que desenvolvi acima. Por tudo acima exposto, é evidente que as Histórias em Quadrinhos se apresentam como campo fecundo para as pesquisas relacionadas à Tradução.

As tendências deformadoras de Berman (2007) nortearam a análise realizada neste trabalho, o que proporcionou pensar nas estratégias que podem ter sido adotadas pela tradutora Monica Stahel e como essas estratégias levam, ao público-alvo das tiras de Mafalda, as temáticas tão relevantes abordadas em “Mafalda: feminino singular”.

Notadamente, este trabalho não teve a pretensão de estabelecer um juízo de valor relacionado ao processo tradutório que trouxeram para o português as tiras analisadas, tampouco esgotar as possibilidades de análise da obra traduzida. Ao contrário, o que pretendi foi iniciar considerações a partir de um olhar rigoroso, porém instigador, presentes na teoria de Berman, e que podem ser aprofundadas em estudos futuros.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. *Como fazer história em quadrinhos*. São Paulo: Global, 1990.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 99-138.
- BALLMANN, Fábio. *A nona arte: história, estética e linguagem de quadrinhos*. Orientadora Jussara Bittencourt de Sá. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Tubarão, 2009. 195 f.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Tradução de Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: UNICAMP, 1994.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LOVETRO, José Alberto. Quadrinhos: a linguagem completa. *Comunicação & Educação*, n. 2, p. 94-101, 1995.
- LUYTEN, Sonia Bibe. Implodindo preconceitos: a conduta na pesquisa das histórias em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobun. *Os pioneiros no Estudo de Quadrinhos no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Criativo, 2013.
- MACCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2005.
- MAGALHÃES, Henrique. *Humor em pilulas: a força criativa das tiras brasileiras*. Série Quiosque, 16. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2006.
- MARNY, Jacques. *Sociologia das histórias aos quadrinhos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970.
- NICOLAU, Marcos. *Tirinha: A síntese criativa de um gênero jornalístico*. 2ª ed. João Pessoa: Marca de fantasia, 2020.
- PESSOA, Alberto; MAGALHÃES, Henrique. Da subversão ao abandono da linguagem em tiras contemporâneas. *IMAGINÁRIO!*, jun. 2019, n. 16, p. 113-135, 2019.
- PIETTE, Jacques-Erick. L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique. *Sociologie de l'Art*, n. 1, p. 111-128, 2015.
- [QUINO] LAVADO, Joaquín Salvador. *Toda Mafalda*. 28ª Edición. Ediciones de la Flor S.R.L., 2014.
- [QUINO] LAVADO, Joaquín Salvador. *Mafalda: Feminino singular*. Tradução de Monica Stahel. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. *Revista Famecos*, v. 3, n. 5, p. 103-106, 1996.
- RAMOS, Paulo. *Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos*. 2ª ed. Campinas, SP: Zaratana Books, 2016.
- SILVA, Nadilson M. da. Elementos para a análise das Histórias em Quadrinhos. In: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/145679190592438538598866043670438455063.pdf>>. Acesso em: 18 jul 2021.
- VARGAS, Alexandre Linck. Os quadrinhos e a vida: o problema da qualidade literária ao final dos 1970. *Revista Darandina*, vol. 10, n. 2, 2017, p. 1-10.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

***Bound for Glory* ([1943] 1983) na Itália: Woody Guthrie, materialidade e tradução**

Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: A obra do músico, autor e ativista estadunidense Woody Guthrie (1912-1967) chegou a diversos países através de gravações fonográficas, e de traduções de seu romance autobiográfico, *Bound for Glory* (1943). A tradução de Cristina Berthea teve seis edições publicadas na Itália. O objetivo da presente investigação foi verificar se elas refletem e/ou reforçam mudanças na apresentação da imagem de Woody Guthrie naquele país. Assim, a pesquisa focalizou os paratextos da primeira, de 1977, e da mais recente, de 2014, bem como suas interações com outras realizações do artista. O estudo se baseia na ideia de que cada edição física de um livro é uma reescritura do passado (McKenzie, 1999), e que a mídia é elemento-base na criação de sentido (Littau, 2016). O estudo observou que houve inicialmente o destaque de uma percepção do autor no país europeu como “patriota radical” da esquerda estadunidense, que foi menos explorada subsequentemente. A tradução literária é vista aqui como um ato que também é criativo, e que se insere em uma rede de criação alimentada por uma causalidade recursiva (Esteves, 2002) que altera e molda suas possibilidades de recepção. Destarte, é em grande medida na materialidade dos textos alvo que esse processo se evidencia.

Palavras-chave: Tradução Literária, Woody Guthrie, Paratextos, Tradução e Materialidade.

***Bound for Glory* in Italy: Woody Guthrie, materiality and translation**

Abstract: The work of American musician, author, and activist Woody Guthrie (1912-1967) reached several countries through music recordings and translations of his autobiographical novel, *Bound for Glory* (1943). In Italy, six editions of Cristina Berthea’s translation of the novel were published. The aim of the present study is to determine whether these editions reinforce and/or reflect changes in how Guthrie’s image was represented in the country. To do so, the research examines the paratexts of the first (1977) and most recent editions (2014) and considers their interaction with Guthrie’s other work. The study is based on the premise that each physical edition of a book is a rewriting of the past (McKenzie, 1999), and media is a basic element in the creation of meaning (Littau, 2016). The study notes that, initially, there was an emphasis on the perception of the author as a “radical US left-wing patriot”, which was given less attention in subsequent editions. This analysis sees literary translation as an act that is creative, embedded in a network fed by recursive causality (Esteves, 2002) that alters and shapes the possibilities around its reception. It is primarily in the target texts that this process becomes evident.

Keywords: Literary Translation, Woody Guthrie, Paratexts, Translation and Materiality

Introdução

O presente estudo focaliza transformações pelas quais as edições da tradução italiana de *Bound for Glory* ([1943] 1983), de Woody Guthrie, passaram, de 1977 a 2014. A hipótese é que sua materialidade, observada em seus elementos paratextuais e epitextuais,

¹ Doutor em Estudos da Tradução pela Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: cassimf@gmail.com

revelaria manipulações da imagem de Guthrie que podem refletir posicionamentos editoriais e ideológicos, orientando recepções de sua obra.

Karin Littau (2016, p. 88) apontou a alternativa de foco investigativo de “materialistas da comunicação”, que consideram a interconexão, em diferentes tipos de comunicação escrita, entre matéria, forma e conteúdo. A compreensão de um livro como um objeto material, que pode ser investigado a partir de meta-discursos que estão além da análise textual, levou à possibilidade de se estudar contextos da tradução literária, bem como sua recepção e manipulação em sistemas culturais específicos.

Como notou Tahir-Gürçağlar (2002), a simples descrição de normas a partir de uma tradução não oferecerá um quadro de contextualização do texto em um sistema cultural. A análise necessita de materiais secundários, ou os já citados meta-discursos, que ajudarão na identificação das forças socioculturais que agem na construção da materialidade do texto traduzido. A pesquisadora turca destaca a importância do epitexto, entendido aqui como comentários, resenhas, entrevistas e críticas sobre um determinado texto analisado; e dos paratextos, que, materialmente próximos ao texto alvo, circunscrevem-no e oferecem de forma direta informações editoriais, translacionais, socioculturais, criativas e outras.

O *corpus* da presente investigação é composto por duas edições de *Questa terra è la mia terra*, tradução italiana de Cristina Berteza para *Bound For Glory* (1943), de Woody Guthrie. A primeira é de 1977. A segunda, de 2014. Também são objetos de pesquisa os paratextos e epitextos de outras realizações artísticas e culturais associadas, ou referentes, à obra do artista. Um deles é uma entrevista concedida via e-mail por Alessandro Portelli, autor do primeiro estudo acadêmico sobre Woody Guthrie e das introduções das duas edições focalizadas².

Portelli ajudou a introduzir Woody Guthrie no polissistema cultural italiano e a inaugurar aquilo que aqui chamo de “a presença de Woody Guthrie na Itália”. Esta se constituiu como uma complexa rede formada a partir de obras como a tese do pesquisador italiano e do livro em que posteriormente se transformou. Tal sistema também nasceu das edições fonográficas italianas da obra musical de Guthrie, e ainda, de apresentações musicais informativas sobre o artista, realizadas por Maurizio Bettelli. Adicionalmente, a essa rede se associou a chegada do filme *Bound for Glory* (1976), de Hal Ashby, na Itália, e a publicação de outros textos referenciando o artista.

Essa pluralidade de realizações culturais e artísticas em diferentes formatos e mídias é uma característica de nossa sociedade multimídia e, de acordo com Littau (2016),

² A entrevista citada não foi publicada, e está em sua forma integral no anexo do presente artigo.

não há sentido em tratar tais elementos isoladamente. Eles fazem parte de um mesmo contínuo, em que parâmetros e características propagados por um meio podem influenciar realizações em outros meios. Essa análise se baseia, portanto, em um arcabouço teórico que permite um vislumbre dessas interações. Nesse sentido, ela tem a perspectiva de mídia como “formadora de quadro”, percebendo-a como elemento-base para a criação de sentido. Na perspectiva de McLuhan (1964), a mídia que veicula informação é, no mínimo, tão importante na construção do sentido quanto a própria informação veiculada. Levada ao âmbito da tradução, esse enfoque se centra na relação entre o dado material e o ideacional no processo tradutório. A tradução é então vista como um processo que sofre grande interferência de uma rede de construção de sentidos que depende das restrições e linguagens das mídias com as quais direta ou indiretamente interage.

O olhar sistêmico da criação parece servir ao propósito dessa indagação, especialmente se nos permitirmos extrapolá-la para a tradução, que também pode ser vista como um ato criativo. Nesse sentido, a teoria das redes de criação de Cecília Salles (2006) e o pensamento sistêmico de Maria José Esteves de Vasconcellos (2002) oferecem conceitos úteis sobre fenômenos próprios de redes complexas, como a lei da circularidade. Entre eles, o enfoque mostra que há nessas redes:

[...] interações múltiplas e retroações, que não se inserem na lógica da causalidade linear – aquela em que, para uma causa específica corresponde um determinado efeito - mas agem segundo os princípios de uma causalidade recursiva. Em outras palavras, isso significa que “[...] parte do efeito (output) ou do resultado do comportamento/funcionamento do sistema volta à entrada do sistema como informação (input) e vai influir sobre o seu comportamento subsequente” (ESTEVES, 2002, p. 115).

Para demonstrar como essa circularidade atuou no caso da construção da presença da obra de Woody Guthrie na Itália, influenciando de alguma forma a tradução de sua autobiografia e suas edições, é preciso primeiro que se exponha o nascimento e desenvolvimento dessa rede de realizações multimidiáticas associadas ao artista, assim como o contexto sociocultural, histórico e político que a moldou.

1. Itália *americana* e contracultural

Esse contexto é o de um país influenciado em grande medida pela hegemonia cultural estadunidense desde o final da Segunda Guerra Mundial. Consequência direta do milagre econômico que se seguiu ao *Marshall Plan*, através do qual os Estados Unidos re-

passaram mais de 1,2 bilhões de dólares à Itália entre 1947 e 1951, tal influência cultural se traduziu em um influxo de produtos estadunidenses, e, sobretudo, de cultura popular do país. O cinema, a TV, o estilo de vida consumista e a prevalência da língua inglesa mudaram radicalmente a sociedade italiana. A nação europeia começou a ver a americana como modelo de abertura artística, cultural e de costumes (RICHARDS, 2014).

A tradução tinha naquele momento um aspecto proeminente. Se no começo do século XX, o francês era a língua literária mais traduzida na Itália, isso muda durante o período Fascista (1922-1943), quando o inglês se transforma no idioma estrangeiro mais influente. E é precisamente a partir dessa fase que a contracultura estadunidense começa a ser considerada, no âmbito de um país com rica tradição literária que era a Itália, uma novidade, ensejando valores artísticos e criativos. No ambiente de crescimento econômico, de renovação social e cultural do pós-guerra, a cultura popular dos Estados Unidos influencia setores da sociedade italiana através de discursos associados ao progresso econômico, à liberdade de costumes e ao individualismo.

De acordo com a Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), a literatura traduzida ganha destaque em um polissistema em três instâncias: 1 – quando uma literatura nacional é ainda nova e está em estágios primordiais de desenvolvimento. 2 – quando uma literatura é periférica ou “fraca” e sofre influência de outra literatura dominante. E 3 – quando uma literatura está em crise e fossilizada, e necessita de modelos novos que a renovem.

Uma hipótese plausível é que a tradução literária italiana tenha atuado na resistência contra o Fascismo, trazendo inovação e novos modelos. Mas o caso da Itália do período é único, porque sua literatura era periférica em relação à francesa e a de língua inglesa, e ao mesmo tempo “forte” e bem estabelecida em relação a outras literaturas nacionais europeias (RICHARDS, 2014). A tradução continua representando cerca de 25% das publicações literárias na Itália. Destes, entre 50% e 60% são traduções do inglês (LOTTMAN, 1991).

Richards destaca o papel de Fernanda Pivano (1917-2009) no tipo de “tradução ideológica” que apresentou à Itália a literatura dos Estados Unidos, e sobretudo, a contracultura do país. Inserindo autores como Jack Kerouac e Allen Ginsberg no polissistema italiano de literatura através de traduções, prefácios, resenhas e livros, Pivano via na geração beat um contraponto à nascente cultura de consumo italiana.

É também nesse ambiente que, a partir da década de 1950, a música popular estadunidense começa a se difundir entre jovens dos centros urbanos italianos. Em 1958, o selo SAAR inicia suas atividades, lançando no país o catálogo do selo especializa-

do em jazz, Verve (BARBIERI, 2001). O cinema de Hollywood ganha espaço na Itália com filmes com apelo juvenil. São *riot movies*, com o retrato da rebeldia social, como em *Juventude Transviada* (1955); e filmes promocionais de artistas do *rock and roll*, que influenciaram uma produção cinematográfica local baseada no novo gênero musical (PASCALE, 2000). Alessandro Portelli (1985) nota que nessa fase, o rock na Itália tem seu caráter transgressivo acentuado, e as letras de artistas italianos do gênero excluem a ambivalência entre valores tradicionais e liberdade, que caracterizava uma parte das canções do rock americano da época.

Nos anos 1960, uma cultura jovem de origem estadunidense compreendida como transgressora se consolida em diversos países do mundo. Essa “contracultura” é, segundo Richardson (2012), um movimento social e cultural surgido nos Estados Unidos e Reino Unido a partir de 1954, associado à radicalização política da juventude em direção a uma nova esquerda, ao movimento pelos direitos civis, aos protestos contra a Guerra do Vietnã, à crítica ao materialismo e à sociedade de consumo, à liberdade de expressão, à emancipação das mulheres e das minorias, ao movimento ambientalista, ao questionamento do status quo, à liberdade sexual, entre outras características. A democratização das artes que faz parte da proposta contracultural promove a música popular dos Estados Unidos e seus gêneros, como o rock, o jazz, o blues e o folk.

Com referência ao ritmo de canções de grupos musicais como os Beatles e os Rolling Stones e à geração beat dos escritores norte-americanos, nasce na Itália a *Ondata beat*. Jornais independentes com tiragens limitadas retratam o universo dessa contracultura, como é o caso de *Big*, editada em Roma por Marcello Mancini, e a *Mondo Beat*, de Vittorio Di Russo (BARBIERI, 2001).

2. O folk revival e Woody Guthrie

É importante destacar o papel da música folk nesse cenário, tanto nos Estados Unidos, quanto na Itália. O *folk revival* nasce em Nova Iorque na década de 1940 a partir de um novo interesse pelas tradições musicais do país. Seu apogeu aconteceu justamente no período de consolidação da contracultura: os anos 1960. O gênero é associado aos movimentos pelos direitos humanos e à nova esquerda, e é representado por artistas como Pete Seeger, The Almanac Singers, The Weavers e, posteriormente, Bob Dylan. Mas o artista mais frequentemente associado ao movimento é Woody Guthrie.

Guthrie nasceu em 1912 em Okemah, no estado de Oklahoma. Sua obra retratou em música e prosa a Grande Depressão e as tempestades de poeira, o *Dust Bowl*, que

juntos provocaram o deslocamento de 3 milhões de pessoas do Meio-Oeste dos Estados Unidos em direção ao Oeste do país. Sua autobiografia, *Bound for Glory* (1983), retrata, entre outras experiências, sua vida entre trabalhadores em colheitas, nos acampamentos de migrantes do período, e o início de seu sucesso como músico e compositor.

Envolveu-se com o movimento sindicalista, tocando em manifestações e atos políticos, além de escrever colunas em jornais comunistas como o *People's World*. No estado do Oregon, participou de um documentário sobre a construção da represa Grand Coulee, compondo uma coleção de canções que viriam a se tornar muito populares, entre elas, *This Land Is Your Land*. Em 1954, internou-se num hospital no estado de Nova Jérsei, por conta de uma doença degenerativa, a Coréia de Huntington. Em 1967, depois de vários períodos em diferentes hospitais, Woody Guthrie faleceu, aos cinquenta e cinco anos de idade. Nos últimos anos de sua vida, foi frequentemente visitado por Bob Dylan, este influenciado por sua obra e personalidade (KLEIN, 1999).

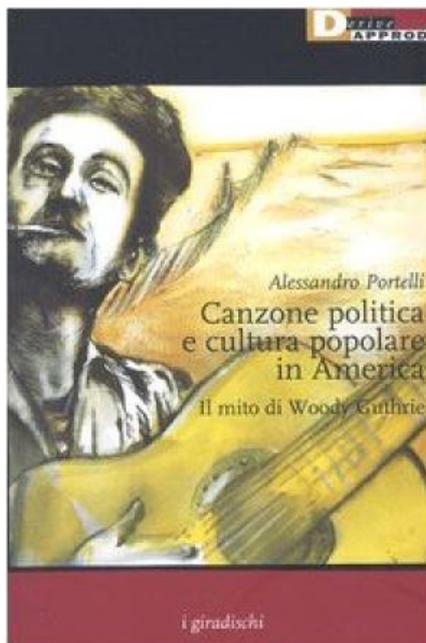
3. Woody Guthrie na Itália

O grande sucesso de Dylan na Itália na segunda metade daquela década e primeira parte dos anos 1970 leva bandas de rock italianas como o Stormy Six a adotarem a música folk de protesto. O grupo até mesmo inclui canções de Woody Guthrie em seu repertório. Um de seus integrantes, Umberto Fiori, teria posteriormente uma carreira acadêmica e escreveria livros abordando a canção popular e a obra musical de Woody Guthrie. Esse é talvez o primeiro ponto de entrada de sua música no país.

O próximo viria a ser decisivo. Alessandro Portelli escreve, em 1973, sua *tesi di laurea in letteratura americana* sobre Woody Guthrie. É o primeiro estudo acadêmico no mundo a focalizar o artista. O autor escreveu em seu prefácio à tradução italiana da autobiografia de Guthrie que após o lançamento do livro resultante da tese, surpreendeu-se ao notar que o artista “era tudo, menos um desconhecido, e na verdade, havia uma grande curiosidade sobre ele³” (GUTHRIE, 2014, p. 29). Contudo, Portelli revelou em entrevista que até então, Woody Guthrie era conhecido apenas como fonte de inspiração de Bob Dylan, mas que seu livro *Canzone politica e cultura popolare in America: il mito di Woody Guthrie* (1975) mudaria essa percepção (PORTELLI, 2017).

³ Todas as traduções no texto do artigo são minhas. Do italiano: “[...] era tutt'altro che uno sconosciuto, e anzi che c'era attorno a lui una grande curiosità”.

Figura 1: capa de *Canzone politica e cultura popolare in America: il mito di Woody Guthrie* (1975). Edição de 2004.

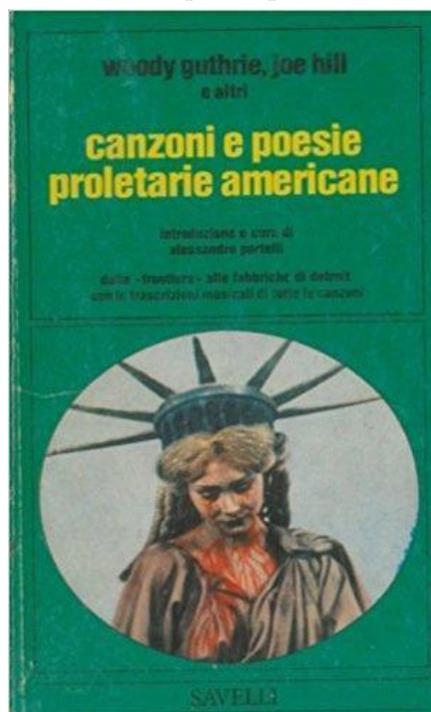


Fonte: Editora I Giradischi e do autor.

Em 1974, o selo Vedette lança em vinil a discografia completa de Woody Guthrie na Itália. É possível que a popularidade de Bob Dylan tenha impulsionado as vendas dos discos. Dois anos depois, a editora Savelli publica *Canzoni e poesie proletarie americane*⁴ (1976), uma coletânea de letras de canções de Guthrie, Joe Hill e outros artistas da canção popular estadunidense. Portelli é editor e autor de sua introdução. Há dois fatos relevantes no paratexto desta edição: a capa traz uma imagem da Estátua da Liberdade chorando lágrimas de sangue, uma possível alusão à Guerra do Vietnã e às tensões sociais e raciais que marcaram a época; e o destaque ao nome de Woody Guthrie no subtítulo, ao lado do de John Hill, músico precursor das canções de protesto. Pode-se conjecturar que a editora Savelli, conhecida pelo seu ativismo de esquerda, escolheu “politizar” a capa do livro, cujo conteúdo textual já era por si só politizado.

⁴ Em português: Canções e poemas proletários americanos.

Figura 2: capa de *Canzoni e poesie proletarie americane* (1976)



Fonte: Editora Savelli e do autor.

A Savelli é considerada uma das primeiras editoras ligadas à esquerda italiana, tendo publicado muitos livros dedicados ao Marxismo e ao pensamento socialista.

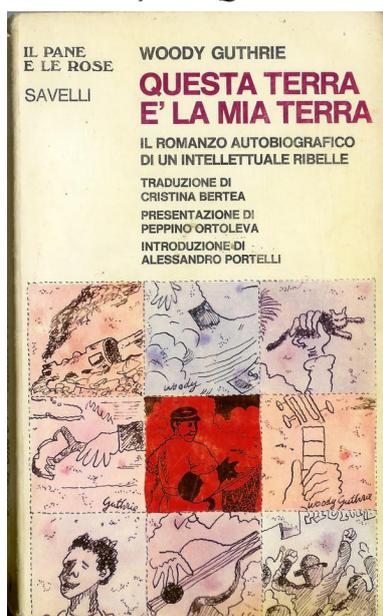
O livro, assim como o resultado da tese de Portelli, foi publicado durante os Anos de Chumbo (décadas de 1970 e 1980). A polarização política da sociedade italiana da época pode ter contribuído para uma acentuação do caráter ideológico dessas publicações, o que pode ser verificado em seus paratextos.

No mesmo ano, o filme *Bound for Glory* (1976), de Hal Ashby, baseado no livro homônimo, estrelando David Carradine como Woody Guthrie, estreou nos cinemas italianos.

Em 1977, a Savelli publicou a tradução de Cristina Berteza para a autobiografia *Bound for Glory* (1983). Ela é lançada na coleção *Il Pane e Le Rose*, dedicada à cultura popular. O título do livro é *Questa terra è la mia terra*⁵ (1977), tradução do segundo verso da canção mais famosa de Guthrie, *This Land is your Land*. É possível que tal escolha se relacione a uma associação da autobiografia à obra musical de Guthrie, que era conhecida no país. Tal referência pode ser considerada uma interferência intermediária entre as realizações da obra de Guthrie na Itália.

⁵ Em português: Essa terra é a minha terra.

Figura 2: capa da primeira edição de *Questa terra è la mia terra* (1977).



Fonte: Editora Savelli e do autor.

A apresentação da tradução é de Peppino Ortoleva, acadêmico especializado na história dos Estados Unidos. A introdução de Alessandro Portelli apresenta Woody Guthrie e seu livro, enfatizando o ativismo do artista, sua associação a grupos comunistas e sindicatos, e seu pioneirismo como poeta da canção popular e do *folk revival*. Portelli também trata da influência que Guthrie exerceu em Bob Dylan e Bruce Springsteen, traça paralelos entre sua escrita e a literatura da geração beat, e ainda discorre sobre o uso de marcadores de variedades dialetais do autor para caracterizar as personagens do período em seu romance autobiográfico.

A capa da primeira edição da tradução traz o subtítulo *Il Romanzo autobiografico di un intellettuale ribelle* (“O romance autobiográfico de um intelectual rebelde”), que destaca o sentido político da vida do autor.

A menção a Guthrie na edição como um pensador da esquerda contrasta com a imagem que o próprio tentou difundir de si mesmo. Em suas colunas ao periódico comunista *People's World*, Guthrie tentava passar a ideia de que era um *okie*⁶ com pouca educação formal. Para isso, usava as tempestades de poeira e as histórias do trabalho migrante como pano de fundo para falar sobre injustiças sociais e atacar as grandes corporações e a propriedade privada. Fazia-o se utilizando de uma grafia incomum que representava as variedades linguísticas faladas pelos trabalhadores, como em *cood* para *could*, *stetistics*

⁶ O termo “Okie” designa os emigrantes dos estados norte-americanos de Oklahoma, Texas e outros da região Meio-Oeste, e tinha conotação pejorativa na época da depressão econômica das décadas de 1920 e 1930.

para *statistics*, *desserted* para *deserted*, entre outras. Ele se valeu da mesma estratégia em toda a sua autobiografia. Segundo Blake (2010), esse era mais um artifício calculado do que algo espontâneo: sua correspondência com o pesquisador Alan Lomax, de 1940, é totalmente escrita em conformidade com a norma do inglês. Além disso, lia muito, mantinha-se informado e defendia com eloquência, mas em linguagem simples e popular, políticas dos grupos com os quais se associou. Talvez o autor e músico pudesse ser considerado o que Gramsci (2004) chamou de intelectual orgânico à classe subalterna (dos trabalhadores), e, segundo Blake (2010), é provável que os próprios líderes comunistas associados ao People's World tenham lamentado a decisão de permitir a publicação de textos que não fossem discussões políticas teoricamente embasadas.

Assim, a imagem de Woody Guthrie como “intelectual rebelde”, reforçada na primeira edição da tradução italiana de sua autobiografia, é uma ressignificação que parece coerente para com o direcionamento ideológico da editora Savelli. A capa dessa publicação também traz desenhos de Guthrie com uma estética próxima à de quadrinhos, que podem contribuir para a percepção do caráter popular de sua obra.

Comentando sobre as diferenças paratextuais entre a primeira e a edição de 2011 da tradução, idêntica à de 2014, publicada pela Marcos Y Marcos, Alessandro Portelli afirma que:

Savelli era uma editora muito mais ativista e radical que a Marcos Y Marcos. Acredito que a mudança tenha mais a ver com a identidade das duas editoras que com mudanças na percepção em relação a Woody Guthrie. Por outro lado, os movimentos sociais que talvez se identificassem com Guthrie como um rebelde em 1977 não são mais um fator em 2011, enquanto que seu talento como escritor tem sido mais reconhecido e apreciado⁷ (PORTELLI, 2017, n.p.).

Uma das características de *Bound for Glory* (1983) é o já citado uso de grafias não usuais e outros marcadores linguísticos na caracterização de personagens. Cristina Berteza seguiu a tradição italiana, que é a de não se usar marcadores de variedades dialetais do italiano em traduções (RICHARDS, 2014) e se valeu da estratégia de Centralização: ao invés de incluir marcadores sinalizando discurso divergente da norma do italiano na consideração das representações das variedades do texto fonte, usou uma variedade funcional

⁷ Do inglês: “Savelli was a much more activist and radical publisher than Marcos y Marcos. I believe that the change has more to do with the identity of the two publishers than changes in the perception of Woody Guthrie. On the other hand, the social movements that maybe identified with Guthrie as a rebel in 1977 are no longer a factor in 2011, whereas his talent as a writer is being more recognized and appreciated”.

da língua que sugere discurso informal, e incluiu interjeições e léxico da língua inglesa, e anglicismos do italiano, como *mister*, *Wow* e *whiskey*.

Já que o foco da presente investigação não é o texto alvo em si, mas a materialidade de suas edições, não me ateno aqui a tais particularidades. De qualquer forma, perguntei a Portelli se haveria alguma influência da linguagem de quadrinhos de faroeste italianos como Tex, e de filmes italianos do mesmo gênero, caracterizada pelo uso de elementos do inglês e traduções literais de expressões idiomáticas dessa língua. Sobre isso, declarou:

A influência do cinema foi mínima, ou nenhuma. Em relação aos quadrinhos e ‘filmes western’, há uma maneira geral e difundida de se adaptar a fala do Oeste dos Estados Unidos para o Italiano que talvez Cristina tenha usado⁸ (PORTELLI, 2017, n.p.).

Portelli sabe disso porque era um colega muito próximo de Berteza, e foi quem sugeriu que ela traduzisse o texto. Na mesma entrevista, que está na íntegra no apêndice, também descartou qualquer influência do filme de Hal Ashby no texto alvo.

Outra característica da tradução é a transcrição em inglês dos versos das canções do texto fonte, sem notas do tradutor. As notas podem ter se perdido durante o processo (PORTELLI, 2017).

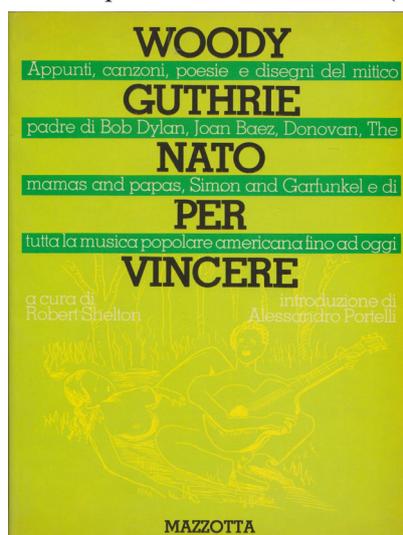
Igualmente perdidos estão os capítulos sete, e trechos do terceiro, do sexto e do décimo-segundo, ou aproximadamente trinta páginas. Elas teriam sido suprimidas, segundo o editor Claudio Galuzzi por “problemas editoriais⁹” (GUTHRIE, 2014, p. 572).

Em 1979, a Mazzotta, outra editora conhecida por publicar textos com conteúdos associados ao espectro político de esquerda, lança *Nato Per Vincere*. É a tradução de Cristina Berteza para *Born To Win* (1965), coleção organizada por Robert Shelton de escritos de Woody Guthrie. O livro inclui rascunhos, canções, poesias e desenhos. A capa explicita a influência que Guthrie exerceu em artistas estadunidenses que fazem parte do cânone da música popular do país, como Bob Dylan, Joan Baez e Simon and Garfunkel. Outro elemento em destaque é o agradecimento no paratexto ao Guthrie Children’s Trust Fund, organização que promoveu sua obra e repassou os royalties resultantes aos seus filhos. O agradecimento é estendido ao músico Pete Seeger, entre outros, por colaborar e ajudar na preparação do livro. Praticamente não há menção à dimensão política de Guthrie.

⁸ Do inglês: “*The influence of cinema was minimal, if at all. As for comics and ‘Western movies’, there is a general and widespread way of adapting US Western speech into Italian that maybe Cristina shared in*”.

⁹ Do italiano: “*problemi editoriali*”.

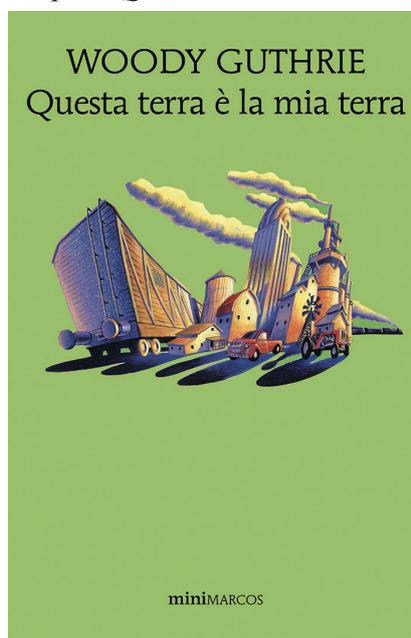
Figura 3: Capa de *Nato Per Vincere* (1979).



Fonte: Editora Mazzotta e do autor.

A reedição da tradução italiana de *Bound for Glory* (1983) só aconteceria em 1997, pela editora Marcos Y Marcos. Em seguida, ela publicaria mais quatro edições idênticas à mesma, em 2011, 2012, 2013 e 2014.

Figura 4: Capa de *Questa terra è la mia terra* (2014).

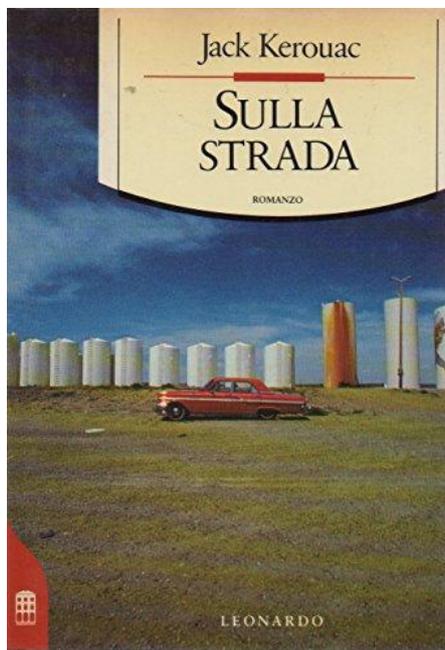


Fonte: Editora Marcos Y Marcos e do autor.

A capa da edição da Marcos Y Marcos é notadamente diferente da primeira edição da editora Savelli. Não há qualquer alusão ao ativismo de Woody Guthrie. Ela traz a simbologia da mitologia da estrada norte-americana, em uma imagem de vagões, carros,

arranha-céus e casas. Remete a capas de traduções italianas de autores da geração beat, como Jack Kerouac:

Figura 5: capa de *Sulla Strada* (1992).



Fonte: Editora Leonardo e do autor.

A contracapa traz fotografia de uma paisagem desértica do Oeste dos Estados Unidos, e não contém textos. A introdução de Alessandro Portelli é uma atualização da que abre a primeira edição da Savelli. No posfácio, o editor Claudio Galuzzi explica que, apesar de acreditar que haveria uma razão para Guthrie chamar sua autobiografia de *Bound for Glory*, optou por manter o título *Questa terra è la mia terra* por uma questão de afeição ao título da tradução de Bertea. Também revela que a edição da Marcos Y Marcos trazia as cerca de trinta páginas da tradução, que haviam sido suprimidas na edição da Savelli, de 1977.

Mas o fato a destacar é que o editor escreveu que ficaria feliz se essa nova edição terminasse nas mãos dos “não-guthrieanos” e dos jovens. Galuzzi ainda faz uma ponte entre Woody Guthrie e o Rap, e o compara a artistas estadunidenses contemporâneos como Beck e Tom Waits (GUTHRIE, 2014).

Há na edição, portanto, uma intenção de se divulgar a obra de Guthrie para além da seara de seus fãs, aficionados e “já iniciados”. Talvez isso explique a supressão do caráter político do artista da capa, e a associação explícita aos ícones da cultura pop estadunidense, que influenciou o polissistema cultural italiano a partir dos anos 1950.

Em 2001, a editora Feltrinelli publica o livro *Le canzone di Woody Guthrie*. Editado pelo autor, compositor, musicólogo e estudioso da cultura anglo-americana

Maurizio Bettelli, e com prefácio da filha de Guthrie, Nora, ele traz as letras de suas canções em Inglês.

Com a proximidade do centenário de Guthrie, eventos levam sua obra aos palcos italianos. A partir de 2008, Bettelli estreia espetáculos musicais multimídia, baseados em sua música. E em 2012, produz ao lado da comuna italiana de Modena um concerto do centenário do artista. A cidade também comissiona o arquiteto Filippo Partesotti para criar um monumento em sua homenagem.

Em 2014, o escritor Marco Peroni e os músicos Mario Congiu e Mao estreiam o espetáculo *Avevi ragione Woody – Un viaggio nell’America di Woody Guthrie*. O evento conta a trajetória de Guthrie através de sua música e de apresentações orais.

E em 2014, o canal italiano de televisão RAI transmite um especial de 45 minutos sobre a vida e obra de Woody Guthrie, com a participação de Marco Peroni.

Conclusão

A análise focalizou primordialmente a ressignificação da obra e imagem de Woody Guthrie na Itália, a partir dos paratextos das edições das traduções de sua autobiografia e outros livros associados à sua obra no país.

A interação desses elementos na construção de uma recepção de Guthrie na Itália pode ter produzido significações diacronicamente diferentes, mas que se complementam. Elas, por sua vez, influenciaram a materialidade de edições da tradução de sua autobiografia. A Itália da segunda metade da década de 1970 foi marcada pela polaridade política de sua sociedade. A contracultura italiana, filiada aos movimentos de esquerda, encontrou em Woody Guthrie um porta-voz e ícone. Era, portanto, importante explicitar a posição ideológica do artista. No caso da primeira edição da tradução *Questa terra è la mia terra* (1977), isso foi realizado de forma veemente no paratexto. O texto alvo em si, que não era o objeto primordial da pesquisa, parece não ter sido manipulado nesse sentido.

O uso do paratexto no estabelecimento de sua imagem política está em conformidade com o que aconteceu nas obras publicadas antes e logo depois da tradução. Praticamente todos os livros que focalizam Guthrie nas décadas de 1970 e 1980 destacam e até mesmo exageram seu ativismo. Apesar de sua obra trazer temas que sugere seu posicionamento e engajamento político, sua recepção poderá destacar aspectos diferentes em épocas e polissistemas culturais diversos. É o que parece ter acontecido na Itália, nas primeiras duas décadas do século XXI. Depois de sua imagem ter sido majoritariamente associada à esquerda, ela foi ligada à cultura popular mais geral dos

Estados Unidos. O projeto gráfico da edição de 2014 de *Questa terra è la mia terra*, por exemplo, atesta isso.

As edições publicadas entre 2011 e 2014 foram lançadas perto do centenário do autor, e exatamente na época dos diferentes eventos que ocorreram no país europeu, baseados em sua obra. Faz sentido que os editores tenham mantido a capa e a contracapa de 1997 para tornarem a autobiografia mais acessível ao leitor italiano, aproveitando comercialmente a maior exposição de Guthrie naquele período.

Tentei descrever um sistema que se formou na Itália a partir de diversos textos em diferentes sistemas sógnicos interdependentes, destacando duas edições da tradução de sua autobiografia. Essa rede é regida pelo que Esteves (2002, p. 125) chamou de “determinismo estrutural”: as dinâmicas e características gerais desse sistema (e de seus constituintes) são determinadas por uma estrutura previamente estabelecida diacronicamente. A nova estrutura se forma através da tradução, reescrita e manipulação dessa obra em uma cultura alvo, segundo seus próprios parâmetros e normas. Essas são as mesmas que agem na constituição da recepção, ou das diferentes recepções, que essa nova obra “transplantada” suscitará.

Pode-se conjecturar que as características universais, e não as especificidades culturais da música, escritos e pensamento de Woody Guthrie, são os seus elementos mais facilmente assimilados em outros países. E esses são exatamente os que dizem respeito ao ativismo do artista. Por outro lado, é interessante observar como uma obra tão marcada pelo questionamento da cultura capitalista estadunidense se beneficiou diretamente do trânsito que produtos culturais do país gozam no mundo todo através de sua hegemonia cultural.

Em relação à materialidade das edições da tradução da autobiografia, pode-se dizer que ela é o maior testemunho de como a imagem do artista na Itália se manteve relativamente estável, embora seu ativismo político tenha sido menos ressaltado mais recentemente. Essa estabilidade foi mantida pelo determinismo estrutural estabelecido nos primeiros contatos do polissistema cultural italiano com as realizações de Guthrie. A tradução de Cristina Berteza continua sendo a única publicada na Itália, e não sofreu alterações significativas além da supressão de um capítulo e trechos de outros na primeira edição.

E sobre as interações entre diferentes produtos midiáticos da obra no país, vale lembrar que o próprio título da tradução é o segundo verso da canção mais conhecida de Woody Guthrie em solo italiano e em todo o mundo, *This Land is your Land*. A gravação foi lançada diversas vezes no país europeu, nos formatos vinil, cassete, CD e, mais recentemente, em MP3 e streaming. A tradução, portanto, é indissociável desses produtos fonográficos e da rede multimídia da qual faz parte.

REFERÊNCIAS

- BARBIERI, L. *La Stampa pop-rock e la condizione giovanile in America e in Italia (1956-1977)*. 2001. 173f. Tesi di Laurea (Facoltà di Scienze Politiche), Univesità Degli Studi di Milano, Milano, 2001.
- BLAKE, M. Woody Guthrie: a dust bowl representative in the communist party press. In: *Journalism History*, 35:4 (Winter 2010), California State University, Chico, p. 184-193.
- ESTEVEES, M. J. DE V. *Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência*. Campinas: Papirus, 2002.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysistem Studies. Poetics Today. *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Vol. 11, Number 1 Spring 1990.
- GRAMSCI, A. *Escritos políticos*. v. 2. Coutinho, Carlos (Org. e trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GUTHRIE, W. *Questa terra è la mia terra*. Tradução de Cristina Berteia. Roma: Savelli, 1977.
- GUTHRIE, W. *Nato per vincere*. Shelton, Robert (Org.) Tradução de Cristina Berteia. Milano: Mazzotta, 1979.
- GUTHRIE, W. *Bound for glory*. New York: Penguin/Putnam, 1983.
- GUTHRIE, W. *Le canzone di Woody Guthrie*. Bettelli, Maurizio (Ed.). Milano: Feltrineli, 2001.
- GUTHRIE, W. *Questa terra è la mia terra*. Tradução de Cristina Berteia. Milão: MiniMarcos, 2014.
- GUTHRIE, W.; HILL, J. *Canzoni e poesie proletarie americane*. Portelli, Alessandro (ed.). Roma: Savelli, 1976.
- KEROUAC, J. *Sulla strada*. Roma: Leonardo, 1992.
- KLEIN, J. *Woody Guthrie: A Life*. New York : Random House. 1999.
- LITTAU, K. Translation and the materialities of communication. In: *Translation Studies*, 9:1, 82-96, 2016.
- LOTTMAN, H. R. Milan: a world of change. In: *Publishers Weekly*. 21 jun. 1991. New York, 1991, p. 5-11.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MCLUHAN, M. *Understanding media*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.
- PASCALE, E. DE. *Il rock & roll in Italia*. La nascita, le storie, i fatti del “rock & roll” in Italia raccontati dai ragazzi del Juke Box e da altri protagonisti, Bologna: Edizioni Pendragon, 2000.
- PORTELLI, A. *Canzone politica e cultura popolare in America: il mito di Woody Guthrie*. Roma: Derive Approdi, 2004.
- PORTELLI, A. Entrevista concedida a Cassiano Teixeira de Freitas Fagundes. Florianópolis, 30 jun. 2017. [A entrevista se encontra no Apêndice “A” deste artigo].
- PORTELLI, A. L’orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia. In: *Quaderni storici*, n.I, abril, 1985. pp. 135-147

RICHARDS, J. L. *La vita agra-dolce: Italian counter-cultures and translation during the economic miracle*. 2014. 170f. Tese (Doctor of Philosophy) – Department of Comparative Literature and the Graduate School, University of Oregon, Eugene, 2014.

RICHARDSON, T. *The rise of youth counter culture after World War II and the popularization of historical knowledge: then and now*. 2012. Trabalho apresentado no The Historical Society Annual Meeting, 2012, Popularizing historical knowledge: practice, prospects, and perils, Columbia, 2012.

TAHIR-GÜRÇAGLAR, Ş. What texts don't tell: the uses of paratexts in translation research. In: Hermans, T. (ed). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome Publishing 2002, p. 44-60.

SALLES, C. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS E FONOGRAFICAS

AVEVI RAGIONE WOODY – Un viaggio nell'America di Woody Guthrie. Espetáculo. Realização de Marco Peroni, Mario Congiu e Mao. Itália: 2014.

BOUND FOR GLORY. Diretor: Hal Ashby. 1 DVD (147 m). Los Angeles: MGM, 2000 [1976].

GUTHRIE, W. *Woody Guthrie*. Coletânea. 1 Disco de vinil (26 min.). Milano: Vedette, 1974.

JUVENTUDE TRANSVIADA. Diretor: Nicholas Ray. 2 DVDs – Premium Edition (171 m). Los Angeles: Warner, 1955.

L'AMERICA DI WOODY GUTHRIE. Rai Storia. Roma: Rai, 2014. Disponível em: < <http://www.raistoria.rai.it/articoli/lamerica-di-woody-guthrie/32253/default.aspx>>. Acessado em: 15 de junho, 2017.

APÊNDICE – ENTREVISTA POR EMAIL COM ALESSANDRO PORTELLI

Fagundes - *How well known was Woody Guthrie's body of work (music, image and writings) in Italy in 1977, when the translation was first published? Do you think your tesi di laurea and the resulting book *Canzone politica e cultura popolare in America* have had any impact on the popularity and reception of Guthrie's body of work in Italy? In Brazil, most people who know Woody Guthrie were first aware of him through Bob Dylan and maybe Bruce Springsteen. Is that the case in Italy too?*

Portelli - *Before my book, Woody Guthrie was only known as a source of inspiration for Bob Dylan. The book changed this and made him known in his own right.*

Fagundes - *A striking aspect about Woody Guthrie is that his body of work (especially his music) was adopted by the very establishment it criticizes. On the other hand, it was adopted by the counterculture and the Left in the United States. It is interesting how Guthrie was introduced and received in some cultures. Lanza (2015), for instance, noted how the political and ideological aspects of Guthrie's work were neglected in the cover, introduction, preface and comments of the first *Bound For Glory* translation into Spanish (1977) due to the censorship that was still active after Franco's death. That radically changed in a new translation, published in 2009, which has a picture of Guthrie with his "This Machine Kills Fascists" guitar on the cover and a more political approach in terms of editorial elements.*

*It seems to me that what happened in Italy was the opposite. Savelli's first edition of *Questa Terra È La Mia Terra* (1977) has the following subtitle: *Il Romanzo di un intellettuale ribelle*. However, the subtitle is not on the 2011 Marcos y Marcos edition cover. Do you think the use of that subtitle in 1977 and its suppression in 2011 could indicate a change in the perception of Guthrie's body of work in Italy? I wonder if the "rebel" subtitle was a strategy to stress his political and ideological leanings, aiming potential readers of that time.*

Portelli - *Savelli was a much more activist and radical publisher than Marcos y Marcos. I believe that the change has more to do with the identity of the two publishers than changes in the perception of Woody Guthrie. On the other hand, the social movements that maybe identified with Guthrie as a rebel in 1977 are no longer a factor in 2011, whereas his talent as a writer is being more recognized and appreciated.*

Fagundes - *I also focus on the idea of media as a shaping force in cultural production, including translation (Littau, 2016). Do you think Hal Ashby's movie had any influence on the Berteia's translation and its first edition (cover, introduction, translation aspects, etc.)? And also: my Masters advisor, who is Italian, told me a couple of years ago that the language used by Berteia in the translation reminded him of Spaghetti Western movies and even the Tex Willer comic books. Have you had a similar perception about the translation and the editions (cover arts, for example)? Do you see any influence of Cinema in the two translation editions cited here?*

Portelli - *The Ashby movie had no influence on Berteia's translation (I know because I was a close colleague of hers and it was I who suggested that she do the translation). The influence of cinema was minimal, if at all. As for comics and 'Western movies', there is a general and widespread way of adapting US Western speech into Italian that maybe Cristina shared in.*

Fagundes - *Do you have any information regarding the non-translation of Bound For Glory's song verses, which were published in English, in Questa Terra È La Mia Terra, without any translation notes in Italian?*

Portelli - *I dimly recollect that the translations ought to have been provided in footnotes and then they got lost in the process. But I can't be sure.*

Fagundes - *My next question is about the matter of the translation of linguistic markers signaling substandard speech. In Brazil, until very recently, when an English language book had dialectal markers, they were completely ignored. A good example is the earlier translations of The Adventures of Huckleberry Finn, by Mark Twain. Huck and Jim sound formal and speak a standard Portuguese in them. There are no indications that these characters spoke an English that is very different from the standard.*

Today, most Brazilian translators try to render English linguistic markers and dialects, and most of the editors and publishing houses instruct them to do so. This is possible in Brazil because there is a huge distance between written and spoken Portuguese here. Thus, rendering substandard speech in English can be achieved by the use of common markers of Brazilian speech, and sometimes, markers common to different regional and social varieties that are well known throughout the country.

Despite a possible adaptation of Western speech into Italian, an initial analysis shows that Guthrie's phonetic spellings mimicking the Western dialect were not rendered in

Italian, so Berteza's translation is linguistically more homogeneous than Guthrie's original. I intend to analyze Berteza's translation carefully soon, but I already have this initial impression. I will also read Italian translations of John Steinbeck books to see how dialects and varieties were translated. Do you know anything about this issue? Did Savelli instruct Berteza to do so, or was it her own decision?

Do you know If this is a common practice in Italian literary translation?

Portelli - All Italian translations do not attempt to reproduce dialect or idiosyncratic spelling. It would just not make sense to have someone, say, from Georgia sound like someone, say, from Calabria. So the usual strategy is to aim for some colloquial, spoken Italian, but no dialect rendering. The case of Huckleberry Finn is a disgrace, because everyone speaks standard Italian except Tom, who translated in a sort of broken Italian. I am currently working on the translations of Toni Morrison, and again the problem of rendering a colloquial everyday speech without attempt to "tran-dialectalize" them arises. Berteza was not trying to create an Italian reproduction of Western US speech, but simply aiming for colloquial, oral linguistic registers.

Feminismo(s) Indígena(s): conexão entre os Estudos da Tradução e as Teorias Feministas

Jefferson Ebersol da Silva¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Teorias feministas contribuíram fortemente para todas as áreas da sociedade, incluindo os Estudos da Tradução. O resultado mais evidente dessa interação é o surgimento, na década de 1980, de uma escola de tradução feminista no Canadá, que colocou o gênero em destaque. Apesar das críticas e subsequentes redefinições da noção de tradução feminista, a escola canadense ainda é geralmente considerada como o modelo da interação entre feminismo e tradução. O objetivo deste artigo é o de evidenciar a importância de teorias feministas na tradução de textos de mulheres indígenas no Canadá e o de levantar questionamentos relacionando a prática da tradução com uma perspectiva feminista. Também, abrir debates por meio da verificação de temas de interesse mútuo para os Estudos da Tradução e Feministas no plano conceitual e histórico.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Teorias Feministas; Feminismos Indígenas; Canadá.

Indigenous Feminism(s): Connection between Translation Studies and Feminist Theories

Abstract: Feminist theories contributed strongly to all areas of society, including Translation Studies. The most evident result of this interaction is the emergence, in the 1980s, of a feminist translation school in Canada, which highlighted the gender. Despite criticism and subsequent redefinitions of the notion of feminist translation, the Canadian school is still generally regarded as the model for the interaction between feminism and translation. The purpose of this article is to highlight the importance of feminist theories in the translation of texts by indigenous women in Canada and to raise questions under a look at the practice of translation from a feminist perspective. Also, open debates by checking topics of mutual interest for Translation and Feminist Studies at the conceptual and historical level.

Keywords: Translation Studies; Feminist Theories; Indigenous Feminisms; Canada.

1. Considerações Iniciais

No contexto das diversas teorias prefixadas como ‘pós’ dos anos 70 (pós-colonialismo, pós-modernismo, pós-estruturalismo) e de um interesse renovado pelos estudos culturais, um encontro entre feminismo e Estudos de Tradução (ET) aconteceu, o que certamente beneficia ambas as teorias. Um dos resultados visíveis dessa intersecção pode ser visto no nascimento da escola canadense de tradução feminista. Sua contribuição para os ET ainda é comumente associada à proposta canadense como o paradigma universal da tradução feminista e, por extensão, como o paradigma da interação entre feminismo e tradução.

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: jeffersonebersol@outlook.com

A grande influência do feminismo de segunda onda foi vital para a tradução feminista. Ele dotou tanto as escritoras feministas do Quebec quanto suas tradutoras de autoridade e meios para desconsiderar tal autoridade. Com a autoria e a “linguagem patriarcal²” desmistificada, a tradutora ou tradutor feminista pode ousar ser uma escritora ou escritor resistente, agressiva(o) e criativa(o) que não só mexe com os aspectos da noção de ELE/Homem da linguagem convencional, mas intervém no texto de muitas outras formas. E, sabe-se que o trabalho de reprodução de seres humanos ou de textos, embora absolutamente vital para empreendimentos literários ou humanos, é geralmente mal pago, desvalorizado e até mesmo desprezado nas estruturas hierárquicas que definem nossa cultura. A reprodução tem sido historicamente trabalho feminino³; e as metáforas usadas para descrever a tradução, embora enfatizem a necessidade de manter o controle da reprodução dos textos (descendência), refletem sua baixaza.

A conceituação da escrita como uma prática tradutória tem sido central para a articulação de uma teoria feminista da escrita no Canadá e, particularmente, em Québec desde o final dos anos 1960 e 1970, quando escritoras feministas, artistas e teóricas examinaram criticamente a constituição do sujeito na linguagem e a especificidade da subjetividade feminina em relação ao discurso patriarcal. A centralidade da linguagem e da escrita para a teoria feminista, e sua prática, está posta em primeiro plano com a exclusão das mulheres da produção de pensamento, imagens e símbolos que operam através da exclusão *a priori* do feminino da ordem simbólica (exemplificada por Nicole Brossard, em seu ensaio “L’e muet mutant” (1979), pelo sinal mudo da terminologia “e” da forma feminina em língua francesa) e a re-assinatura das mulheres na diferença dentro da lógica patriarcal do masculino.

Luise Von Flotow, no texto “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories” (1991), declara que sua exploração da prática de tradução feminista não está preocupada com a fidelidade, ao invés disso, a autora se interessa pelo contexto, práticas e teorias subjacentes que tornam a tradução feminista aceitável, até mesmo desejável. Dessa maneira, o “e” silencioso que marca o gênero feminino em francês tornou-se um

² Chamberlain declara que, todo o “sistema metafórico” que apresenta a tradução como feminina está ligada à disputa pelo poder: No sistema metafórico aqui examinado, o que o tradutor reivindica para “si mesmo” é exatamente o direito à paternidade; ele reivindica um falo porque esta é a única forma, num código patriarcal, de reivindicar legitimidade para o texto (Chamberlain, 1992, p. 67).

³ O conceito de “feminino” passou a ser entendido cada vez mais como uma construção social, resultante da educação e do condicionamento. Como afirma FLOTOW (1997, p. 5) “[O] seu processo instila nas meninas e mulheres os atributos físicos, psicológicos e socioculturais típicos de uma época e culturas particulares e que, em regra, diferem substancialmente dos atributos dos homens no mesmo período”. As diferenças entre os gêneros – socialmente determinadas – passaram a ser vistas como a origem da opressão e da submissão femininas, tanto na vida pública quanto na vida privada.

elemento importante na crítica do masculino como termo genérico; foi explorado como um elemento mutante com o qual neologismos e trocadilhos poderiam ser desenvolvidos para parodiar e atacar a linguagem convencional.

Uma das muitas contribuições do feminismo para o conhecimento é a revisão crítica a que tem submetido diferentes disciplinas científicas e humanísticas, com o objetivo de colocar em dúvida sua natureza supostamente neutra e objetiva e revelar o fato de que eles realmente seguem critérios patriarcais (embora em vários graus). No entanto, desde o início, a crítica feminista apontada para a tradução teve uma particularidade a mais, porque tal teoria já estava plenamente engajada em um processo de debate interno que visava permitir que se adaptasse às novas concepções filosóficas da época. Nesse momento, então, os ET testemunhavam o nascimento de novas abordagens que não focavam o estudo da tradução no produto em si, mas sim no processo de tradução, do qual o produto é claramente dependente.

Essa nova abordagem também passou a questionar o papel até então neutro, objetivo e invisível do tradutor. Em vez disso, alegaram que os tradutores na verdade desempenharam um papel muito mais ativo, já que o primeiro passo para traduzir consiste na leitura de um texto original escrito por um autor que esteja ciente da existência de várias (embora não um número infinito de) formas possíveis de ler e interpretar o texto.

A ideia de produzir um texto equivalente e fiel ao original ou à intenção do autor é, portanto, impossível. Para essas novas abordagens, não são as palavras que são traduzidas, mas os significados; e estes não se encontram no texto original ou na intenção do autor. Em vez disso, são o resultado de negociações dentro do sistema social em que o texto é produzido e consumido. Portanto, a única coisa a que os tradutores podem ser fiéis é à interpretação (do original ou do significado pretendido pelo autor).

Rosemary Arrojo, no texto “A que são fiéis tradutores e críticos da tradução?” (1993), ao tratar sobre a problemática do significado na tradução, declara que a significação na tradução “somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos e morais, nas circunstâncias históricas que constituem a comunidade sociocultural” (1993, p. 19). Assim, deve-se reconhecer que só um tradutor pós-colonialista permite analisar suas próprias representações e sentidos culturalmente construídos para uma interpretação e tradução que encaminhem seu leitor para uma descolonização textual através da educação.

Ademais, quando o feminismo começou a se aproximar da tradução, esta já havia superado (pelo menos em seu discurso teórico) o debate sobre fidelidade, equivalência e objetividade e estava se fazendo perguntas necessárias para pensar em questões culturais

e ideológicas. Analisar a realidade da perspectiva da cultura e da ideologia estava na agenda do feminismo há algum tempo e, como resultado, eles viram sua relação com a tradução como sendo mutuamente enriquecedora.

Mas e a literatura feminista indígena canadense?

2. Feminismo indígena no Canadá

Em sua raiz, o feminismo indígena examina como o gênero e as concepções de gênero influenciam as vidas dos povos indígenas, historicamente e atualmente. As abordagens feministas indígenas desafiam os estereótipos sobre os povos indígenas e gênero e sexualidade, por exemplo, conforme aparecem na política, na sociedade e na mídia. O feminismo indígena oferece estruturas para aprender e compreender essas e outras questões, independentemente de seu gênero ou etnia.

O feminismo indígena pode ser entendido como uma ideologia ou conceito, uma identidade e uma expressão. Não existe uma expressão única de feminismo indígena e, portanto, o termo é frequentemente referido como feminismos indígenas (plural). De modo geral, os feminismos indígenas abordam as muitas maneiras pelas quais as normas de sexualidade e gênero (expectativas sobre como as pessoas devem agir ou se comportar com base nas percepções sobre seu gênero) moldam a vida dos povos indígenas.

Embora gênero, sexo e sexualidade sejam centrais nos feminismos indígenas, eles se cruzam com outros aspectos da identidade das pessoas, incluindo a *indigeneidade* (ou seja, a identidade indígena), idade e classe social. Enfatiza-se, portanto, que os feminismos indígenas devem considerar os diversos aspectos da identidade.

Os feminismos indígenas também se preocupam com as maneiras como o gênero está inserido em relações de poder mais amplas e com as maneiras como o sexismo, o racismo e o colonialismo são estruturas de opressão que operam juntos. As estudiosas Maile Arvin (de ascendência Kanaka Maoli), Eve Tuck (Unangax) e Angie Morrill (Klamath), além de muitas outras feministas indígenas, argumentam que o colonialismo foi e continua a ser um processo relacionado ao gênero. Ou seja, os impactos do colonialismo são direcionados e vivenciados de forma diferente dependendo do gênero de cada um.

3. Literaturas feministas indígenas canadenses: abordagens e expressões

Com definições e significados tão variados, não é surpreendente que existam abordagens diversas, mas inter-relacionadas, para os feminismos indígenas. Desde o final do

século XIX, mulheres indígenas como Pauline Johnson (Mohawk), Beth Brant (Mohawk), Maria Campbell (Métis), Buffy Sainte-Marie (Cree) e Louise Bernice Halfe (Cree) usaram poesia, música, literatura e performance para enfatizar a resiliência e o empoderamento das mulheres indígenas, e são amplamente consideradas importantes contribuintes (porém nem sempre intencionais) para os feminismos indígenas.

Essas expressões culturais utilizadas pelas autoras canadenses citadas eram realizadas, em sua grande maioria, para cada realidade específica que elas vivenciavam, ao ambiente que pertenciam e também para marcar suas identidades indígenas. Por exemplo, o uso da música e da performance era motivado como forma de valorização e manutenção das tradições orais de suas tribos.

Embora sejam cada vez mais comuns em trabalhos acadêmicos, os feminismos indígenas não são de forma alguma novos. No entanto, o conceito de feminismo indígena ganhou popularidade no final da década de 1990, depois que a famosa autora e crítica Lee Maracle falou sobre o lugar das mulheres indígenas nos movimentos sociais mais amplos das mulheres canadenses. No texto “I am woman: A native perspective on sociology and feminism”, a autora explica: “Não estou interessada em ganhar acesso às portas do movimento de mulheres brancas. Eu ficaria um pouco ridícula sentada em suas salas de estar dizendo *nós isso e aquilo*” (1996, p. 13, grifo meu). Maracle, dessa forma, procurava se afastar dos “feminismos brancos” e abraçar os princípios e valores que se alinham com as realidades indígenas.

4. Uma abordagem tradutória feminista para (con)textos de mulheres indígenas

No livro *Feminist Translation Studies*⁴(2016) se discute a figura do tradutor a título de esclarecimento inicial para aqueles que não estão familiarizados com os princípios básicos da teoria da tradução feminista (ou literária ou cultural). As preocupações desta teoria não excluem de forma alguma os homens, mas sim enfatizam a importância do estado de gênero dos leitores, escritores, tradutores, detentores de poder e outros atores no panorama da criação literária.

A teoria feminista é essencialmente uma forma de abordar questões de identidade na linguagem, colocando em primeiro plano o conceito de gênero como uma construção social. Para os ET, muito dessa consciência deriva da produção literária fronteiriça no Canadá de língua francesa no final dos anos 70 e 80.

⁴ CASTRO, Olga; ERGUN, Emek. *Feminist Translation Studies — Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2016, 281 p.

O próximo passo seria, então, o estabelecimento da relação entre gênero e tradução. Louise Von Flotow (1991) postula que as próprias mulheres são traduções, movendo-se entre vários níveis de discurso, entre as esferas privada, pública e baseada em gênero. Tradução, a autora escreve, há muito serviu como um tropo para descobrir o que as mulheres fazem quando entram na esfera pública. Elas traduzem sua linguagem privada, suas formas de discurso especificamente femininas, em alguma forma do código patriarcal dominante. Esta dimensão de gênero da linguagem, discurso e tradução servirá para informar as percepções futuras da autoria e da criação literária.

De fato, desde o início do feminismo sistematizado, um dos principais objetivos da teoria tem sido recuperar a escrita feminina do passado que foi potencialmente ignorada. As feministas têm procurado historicamente trazer as mulheres tradutoras e suas contribuições para a atenção da cultura literária, expandindo e questionando o que é entendido como o cânone literário (amplamente dominado por escritores homens), bem como criar solidariedades entre as mulheres, por meio da escrita e da tradução, expondo as realidades das mulheres nos países em desenvolvimento e as tradições literárias emergentes. Mulheres, que historicamente tiveram acesso negado ao mundo dos estudos, estão lentamente encontrando seus trabalhos publicados, embora em uma escala altamente reduzida em comparação com seus colegas homens.

Desde o final dos anos 2000, houve duas tendências principais dentro dos estudos feministas indígenas: trabalhos que abordam o feminismo indígena como um conceito teórico e identitário e aqueles que aplicam feminismos indígenas como uma categoria de análise em vários campos e tópicos.

Eloína Prati dos Santos, em artigo publicado na revista *Letras de Hoje*, “A escritura indígena canadense contemporânea: um ato de tradução intercultural” (2015, p. 194) declara que “A maioria das escritoras ameríndias⁵ desenvolve um feminismo indígena em suas carreiras e obras, destacando que o feminismo euroamericano nem sempre as representa”.

Dessa forma, muitos estudiosos da primeira tendência lutam com a complexa relação entre as mulheres indígenas e o feminismo. Seus trabalhos refletem sobre ideais e práticas feministas, bem como expressões de feminismos na arte e cultura, direito, política, ativismo e vida cotidiana. Conversas transnacionais sobre feminismos indígenas destacam lutas compartilhadas, bem como discrepâncias em como as mulheres indígenas em todo o mundo se veem e as ideologias feministas. Talvez o mais importante nesses trabalhos seja o fato que oferecem definições de feminismos indígenas que outros podem adotar, criticar e contribuir em seus próprios termos.

⁵Aqui se entende a palavra *ameríndia* como sinônimo da palavra *indígena* dos continentes da América.

Paralelamente (e às vezes até transversalmente), nesses trabalhos são abordados feminismos indígenas que expandem a teoria feminista em novas áreas de análise. Explorar esses assuntos permite uma compreensão mais profunda dos feminismos indígenas, que não estão apenas preocupados com gêneros e sexualidades normativas. A perspectiva teórica da tradução feminista que intenta explicitar a diferença e ao mesmo tempo criar um elo entre as mulheres de todo o mundo, vai além das fronteiras territoriais e linguísticas:

Contaminação e combinação em um texto feminista traduzido servem de apoio para o entendimento das mulheres através das barreiras de língua e cultura. Além disso, esses fatores demonstram a recusa das feministas em optar por um único significado, e, portanto, enfatiza a multiplicidade e o fato de que é às vezes impossível, até destrutivo, decidir entre um e outro. (VON FLOTOW, 1997, p. 45)

De acordo com Luise Von Flotow (1991), é difícil e provavelmente desnecessário apontar teorias específicas que validaram a abordagem feminista da tradução. De maneira geral, pode-se dizer que a erosão da autoridade do Autor/Original nos discursos pós-estruturalistas e desconstrucionistas dos últimos vinte anos certamente foi de grande importância, levando o tradutor a possuir muito mais liberdade no texto.

A tradução pós-colonialista⁶ e a figura do tradutor, as vastas semelhanças entre as/os tradutoras/es feministas e pós-colonialistas e os critérios definidos por suas respectivas escolas de pensamento não podem escapar da atenção do leitor. Uma parte interessante dos trabalhos publicados que tocam diretamente na teoria da tradução lida com literaturas indígenas emergentes, enquanto talvez a maior parte esteja muito próxima da abordagem feminista, com uma forte ênfase no Canadá. As semelhanças, no entanto, vão muito mais fundo do que apenas sobreposições geográficas. Em essência, ambas as escolas, feministas e pós-colonialistas, representam a rebelião, uma vez silenciada para recuperar sua voz, opondo-se contra um padrão cultural dominante ou contra o domínio masculino no mundo da literatura cânone ou uma união dos dois.

Von Flotow (1991) disserta sobre as inúmeras estratégias existentes e usadas na tradução de cunho feminista, que consideravelmente sugerem uma abordagem mais liberta da tradução, principalmente ao tratar sobre a escrita de mulheres. Algumas dessas estratégias apresentadas pela autora são: suplementar, prefaciá-las - notas de rodapé e “sequestro”.

⁶ AGRA, Klondy. A Teoria Pós-Colonial na Tradução: Caminhos à Descolonização Através da Arte e Educação. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 2013. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/>>. Acesso em: 18 out. 2020.

- Suplementar: na tradução feminista é uma estratégia que pode explicar a “tradução excessiva” do exemplo “sem abrir as pernas”. Compensa as diferenças entre as línguas ou constitui “ação voluntarista” sobre o texto. Pois, mesmo que o inglês não tenha exatamente os mesmos problemas de gênero ou etimologia, há outros lugares no texto onde um deslocamento semelhante da língua pode ser realizado (VON FLOTOW, 1991, p. 74-76).

- Prefaciar e notas de rodapé: mais recentemente, as intervenções feministas assumiram outras formas. Tem se tornado quase rotina para as tradutoras feministas refletir sobre seu trabalho em um prefácio e enfatizar sua presença ativa no texto em notas de rodapé. O modesto tradutor, que produz uma versão suave e legível do original no idioma alvo, tornou-se uma coisa do passado. Como disse Godard (1988, p. 50), a tradutora feminista busca exibir sua assinatura em itálico, em notas de rodapé e em prefácios, manipulando deliberadamente o texto e participando ativamente da criação de significado (VON FLOTOW, 1991, p. 76-78, grifo meu).

- “Sequestro”: Fazendo referência ao termo “hijacking” de um crítico da tradução feminista, um jornalista de Montreal (um tradutor) que ataca Susanne de Lotbinière-Harwood por sua excessiva interferência na tradução de *Lettres d'une autre de Lise Gauvin*:

A tradutora [...] às vezes é tão intrusiva que praticamente rouba o trabalho do autor. Na introdução, ela nos conta que pretende marcar sua presença [...] para esse fim, ela frequentemente interrompe a obra de Gauvin explicando o que Gauvin realmente quis dizer e às vezes oferecendo o equivalente em francês para o inglês na página” (HOMEL, 1990, apud VON FLOTOW, 1991, p. 78-80).

Levando em consideração as estratégias tradutórias apontadas por Von Flotow, as traduções em um viés feminista, em particular, repensam o processo de formação do cânone e as questões do valor literário. Nesse processo, a tradução feminista leva, de certa maneira, à recuperação da escrita por e sobre as mulheres. Essa recuperação não teria acontecido se as feministas não tivessem chamado a atenção para o papel que o gênero desempenhou na formação do cânone da literatura, não só indígena e canadense, mas também global.

Embora o cânone esteja claramente se tornando mais diverso, existem limitações práticas para o quão diverso ele pode se tornar. Como Laura Moss observa em seu artigo “Playing the Monster Blind? The Practical Limitations of Updating the Canadian Canon”, ao passo que o cânone da literatura canadense muda, “[as] possibilidades de expansão canônica são, pelo menos em parte, governadas pelo grande volume de trabalho publicado [...]” (MOSS, 2006, p. 9).

Os cânones literários tornaram-se recentemente maleáveis, novas vozes estão sendo ouvidas e mais mulheres estão trabalhando no estabelecimento literário e escrevendo livros que falam de seus interesses. No entanto, ainda há um longo caminho a percorrer antes que haja igualdade de gênero no cânone literário canadense.

De acordo com o *CanLit Guides*, editorial da Universidade da Columbia Britânica, no artigo “Feminist History of Literature and Culture in Canada” (2016), os autores declaram que:

Os desenvolvimentos das críticas feministas à desigualdade sexual são frequentemente diferenciados em várias ondas. A metáfora da onda mostra como as mudanças nos focos e atividades feministas progrediram e mudaram enquanto permanecem conectadas por interesses compartilhados nos direitos das mulheres. Portanto, onde uma onda necessariamente começa ou termina é menos importante do que como elas se informaram e se desenvolveram. Observar as contribuições de ondas específicas ajuda a articular mudanças específicas nas ideias que contribuem para a diversidade do pensamento feminista. (CanLitGuides, 2016, tradução minha).⁷

Estudos literários feministas analisam e consideram a representação de gênero em obras literárias e culturais enquanto consideram as implicações sociais dessas representações. No entanto, em um cenário amplo, o trabalho de ativistas feministas na comunidade, na mídia e na arena política influencia o trabalho acadêmico feminista e vice-versa. Essa relação entre estudos feministas e ativistas nem sempre é amigável. Por outro lado, muitos ativistas acreditam que o feminismo no âmbito acadêmico está muito desconectado das realidades cotidianas da desigualdade de gênero.

Considerações Finais

É sabido que os estudos pós-coloniais permitem ao tradutor buscar uma tradução coerente, construindo e especializando significados na cultura desejada. A tradução pode funcionar como um processo que envolve não apenas a linguagem, mas também a cultura, a sociedade e a história.

⁷ Original: “The developments of feminist critiques of sexual inequality are often distinguished into several waves. The wave metaphor shows how changes in feminist focuses and activities have progressed and changed while remaining connected by shared interests in women’s rights. Thus, where one wave necessarily begins or ends is less important than how they informed, and built upon, each other. Noting the contributions of particular waves helps articulate specific shifts in ideas that contribute to the diversity of feminist thought” (CanLitGuides, 2016).

Foi possível observar, ao longo dessa discussão sobre o ato de traduzir sob a ótica de algumas das teorias da tradução feministas e pós-colonialistas, que mais semelhanças do que diferenças se tornam aparentes à medida que se analisa os critérios que configuram os papéis e a figura do tradutor. Como talvez o princípio implícito mais básico, pode-se destacar a maneira como a tradução involuntariamente nos força a questionar e analisar criticamente a nós mesmos e a maneira como nos relacionamos com nossas próprias culturas e, não menos importante, as culturas de outros lugares.

Como se pode ver, muitas linhas de pensamento podem ser desenvolvidas sobre o tema dos estudos da tradução e sua interação com o feminismo, o que, sem dúvida, continuará a levantar questionamentos. Isso salienta a necessidade de uma prática autor-reflexiva que questione os valores e pressupostos que selecionam as diferentes histórias e a maneira que as contamos e as afirmamos.

REFERÊNCIAS

AGRA, Klondy. *A Teoria Pós-Colonial na Tradução: Caminhos à Descolonização Através da Arte e Educação*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 2013. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/>>. Acesso em: 18 out. 2020.

ARROJO, Rosemary. “A que são fiéis tradutores e críticos da tradução?”, in: *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993.

BROSSARD, Nicole, «L’ e muet mutant», *Femme et langage*, no 50, p. 10-27. 1979.

CanLit Guides. “Feminist History of Literature and Culture in Canada”. The CanLit Guides Editorial Team, 2016. <<https://canlitguides.ca/canlit-guides-editorial-team/feminist-history-of-literature-and-culture-in-canada/>>. Acesso em 16 de out. 2020.

CASTRO, Olga; ERGUN, Emek. *Feminist Translation Studies - Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2016, 281 p.

GODARD, Barbara. “Theorizing Feminist Discourse/Translation”. Mapping Literature, The Art and Politics of Translation, eds. David Homel and Sherry Simon, Montreal, Véhicule Press, 1988.

MARACLE, Lee. *I am woman: A native perspective on sociology and feminism*. Global Professional Publishi, 1996.

MOSS, Laura. “Playing the Monster Blind? The Practical Limitations of Updating the Canadian Canon.” *Canadian Literature* 191 (Winter 2006): 7–11. Print).

SANTOS, Eloína P. *A escritura indígena canadense contemporânea: um ato de tradução intercultural*. Letras de Hoje, v. 50, n. 2, p. 191-197, 13 jul. 2015.

VON FLOTOW, Luise. *Feminist translation: contexts, practices and theories*. TTR: traduction, terminologie, rédaction, v. 4, n. 2, p. 69-84, 1991.

VON FLOTOW, Luise. *Translation and Gender. Translating in the «Era of Feminism»*. Manchester, Ottawa: St. Jerome and University of Ottawa, 1997.

Possíveis vertentes críticas e teóricas para uma tradução italiana da poesia feminina indígena brasileira

Irene Chiari¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo visa selecionar e analisar as possíveis vertentes críticas e teóricas úteis para guiar e orientar um trabalho de tradução de poesia feminina indígena brasileira para o italiano. Dentro do vasto universo da Teoria e da Crítica da tradução, os conceitos retirados a esse propósito serão a ideia de negociação discutida por Umberto Eco no seu ensaio *Dire quasi la stessa cosa* (2003); a recriação e transcrição de Haroldo de Campos; a visão de um tradutor antropófago e “pajé das palavras” trazida por Álvaro Faleiros (2019) e Eduardo Viveiros de Castro (2002) e, por fim (mas não últimas), as teorias feministas da tradução, com suas múltiplas autoras, entre elas: Louise Von Flotow (1991), Laura Fontanella (2016), Sherry Simon (1996), Varella Nemirowsky (2017) e Moura Schaffer (2011). Assim, o artigo será constituído por uma introdução, na qual serão apresentados os poemas femininos indígenas já traduzidos e os que serão objeto de futura tradução, os estudos sobre literatura nativa publicados no Brasil e o que foi publicado na Itália. Seguirá o corpo do artigo, que descreverá brevemente as características desse tipo de literatura, para depois ilustrar as teorias sobre mencionadas e em que sentido elas são úteis na realização dessa tarefa. Em seguida, serão apresentados dois pequenos exemplos práticos de poemas, traduzidos segundo as teorias expostas e acompanhados pelos relativos comentários. O texto será finalizado com as considerações finais, que retomam os temas abordados para reforçar mais uma vez os objetivos e algumas reflexões fundamentais.

Palavras-chave: poesia feminina; cultura indígena brasileira; tradução italiana; transcrição antropofágica; teorias feministas da tradução.

Possible critical and theoretical approaches to an Italian translation of Brazilian indigenous female poetry

Abstract: This article concentrates on the selection and analysis of the possible critical and theoretical perspectives aiming to guide a work of translating Brazilian native female poetry into Italian. Inside the vast universe of Translation Theory and Criticism, the concepts taken to this purpose will be the idea of negotiation discussed by Umberto Eco in his essay *Dire quasi la stessa cosa* (2003); the recreation and transcreation of Haroldo de Campos; the vision of an anthropophagous translator, “shaman of words”, brought by Álvaro Faleiros (2019) and Eduardo Viveiros de Castro (2002) and then, in the end, (last but not least), the feminist translation theories, with their multiple authors, among them: Louise Von Flotow (1991), Laura Fontanella (2016), Sherry Simon (1996), Varella Nemirowsky (2017) and Moura Schaffer (2011). Although, the article will focus on an introduction on the indigenous feminine poems translated until now and that will soon be translated, as well as the studies on native literature published in Brazil and what was published in Italy. It will follow the body of the article, which will briefly describe the characteristics of this type of literature, and then illustrate the forementioned theories and how they can be useful in carrying out this assignment. Then, two small practical examples of poems will be presented, translated according to the theories exposed and accompanied by the relative comments. The text will end with some final considerations, which will return to the topics discussed, in order to reinforce once again the objectives and some fundamental reflections.

Keywords: female poetry; Brazilian native culture; Italian translation; anthropophagical transcreation; feminist translation theories.

¹ Graduada em Língua e Cultura Straniere na Università degli Studi di Perugia, atualmente mestranda na PGET da UFSC, irene.chiari@live.it.

Introdução

Tentando captar as novas ressonâncias da literatura brasileira, encontrei algo que “ressoou” totalmente em mim: a literatura feminina indígena. Foi assim que meus peculiares interesses na poesia e na cultura ameríndia, assim como as possibilidades de contato com alguns povos nativos durante meus intercâmbios na UFSC (Florianópolis), me guiaram até minha monografia de graduação, intitulada *Pajé letterarie: traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana*², que visou a traduzir e comentar uma seleção de poemas. Nessa pesquisa, os textos estudados eram das poetisas Eliane Potiguara, com seu livro *Metade cara, metade máscara* (2004) e Marcia Wayna Kambeba, com *Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade* ([2013] 2ª ed. 2018). As poesias traduzidas foram: “Brasil”, “Oração pela libertação dos povos indígenas”, “Perda da essência da mulher”, “Tocantins de sangue e Terra mulher”, de Eliane Potiguara; “Mergulho Fundo”, “Ritual Indígena”, “Natureza em chama”, “Urucum” e “Árvore purua”, de Marcia Kambeba.

A nova meta seria uma ampliação desse trabalho, com a produção de uma antologia de poesia feminina nativa brasileira traduzida para o italiano. A antologia será formada inicialmente por vinte e dois poemas, a saber: “Fim da minha aldeia”, “Mulher!” e “Terra cunhã” (*Metade cara, metade máscara* de Eliane Potiguara); “Índio eu não sou”, “Aldeia Tururucari - Uka”, “Pintura sagrada” e “Contemplação” (*Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade* de Marcia Wayna Kambeba); “Macunaíma” “Canção peregrina”, “Colheita” e “Geografia do poema” (Graça Graúna); “O grão” (Auritha Tabajara); “Vô Madeira” (Julie Dorrico); “Pachamama”, “Arrebol de Verão” e “Reflexão” (Aline Pachamama); “Nativo eu sou” (Zélia Puri); “Autobiogeografia” (Fernanda Vieira); “Mundo bolha”, “Aos Potiguaras”, “Prognóstico” (Eva Potiguar); “Loa de Célia Xakriabá” (Célia Xakriabá).

Pesquisando sobre o assunto no panorama literário brasileiro, podemos notar que, atualmente, a literatura indígena brasileira tem sido nacionalmente resgatada e estudada em nível acadêmico, basta ver por exemplo algumas teses de mestrado. Entre elas podemos citar pelo menos quatro.

Começamos com *O escritor Jekupé e a literatura nativa*, de Paulo Victor Albertoni Lisbôa, dissertação realizada pelo departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas no ano de 2015 e orientada na descrição da produção literária do escritor, que delineia também algumas das características gerais da literatura

² Título em português: *Pajé literárias*: tradução e comentário de textos escolhidos da poesia feminina indígena brasileira.

indígena, a ver os traços de oralidade na escrita, bem como a existência de uma autoria coletiva dentro da individual ou de um hibridismo de gêneros e artes.

Prosseguindo, encontramos uma tese do ano de 2016, *Palavras sobreviventes: o protagonismo indígena na literatura contemporânea no Brasil*, escrita por Marianna Guimarães Alves, mestranda da Área de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse trabalho tem uma conotação muito mais política e visa a enfatizar a luta identitária presente nas obras indígenas, outro aspecto fundamental da literatura nativa. É interessante aqui sublinhar a presença de uma análise baseada inclusive em textos da literatura indígena feminina, como os de Graça Graúna e Eliane Potiguara.

Mais recentes, as dissertações de Miguel Antonio d'Amorim Junior e Paloma de Melo Henrique, ambas concluídas no ano de 2019. A primeira, *May Sangara Kumissa: O Encanto e encontro com uma voz da poesia indígena brasileira e os ecos íntimos do leitor em sala de aula* é uma tese do departamento de Letras da Universidade Federal do Pernambuco e estuda a reação emotiva que os jovens leitores na escola demonstraram lendo a antologia poética *Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade*, da Márcia Wayna Kambeba. A segunda, desenvolvida pelo departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concentra-se em uma panorâmica sobre a produção literária e de arte visual contemporânea elaborada por mulheres indígenas, com o intuito de comparar a cultura nativa, nesse caso feminina, aos modelos de vida euro-ocidental capitalista, notoriamente patriarcais, tentando criar assim um diálogo entre indígenas e não indígenas.

Esses são apenas alguns dos vários trabalhos sobre literatura nativa produzidos no Brasil. Pelo contrário, mudando de continente e focando na Itália, a literatura indígena revela-se praticamente desconhecida no sistema cultural/literário, ainda mais se considerarmos a feminina. Quase inexistente são as traduções de obras de autoras indígenas, a não ser por duas produções de não fácil recuperação. A primeira e menos recente é uma antologia de poemas de Rayen Kuyeh (2006), expoente do Povo Mapuche do Chile, publicada em 2006 com o título *Luna dei primi germogli*. A segunda é uma dissertação de mestrado de 2017, intitulada *Os Maraguás e a literatura infanto-juvenil indígena de autoria feminina, na perspectiva da tradução de cinco obras de Lia Minápoty*, trabalho em que a autora, Gloria Bayma, dedicou-se à tradução de cinco contos em prosa.

Cientes desse cenário, um trabalho sobre tradução de poesia indígena feminina resulta relevante sob vários aspectos. Antes de tudo, por exemplo, estamos diante de uma visão da vida muito particular e bastante válida pela ampliação da visão da sociedade, que temos a sorte de transmitir através de uma forma tão psicologicamente próxima como é a criação poética. Explicando com mais detalhes, o poder da poesia está na sua capaci-

dade de alcançar o subconsciente e penetrar na alma, lugar onde acontecem as trocas de emoções entre autor e leitor, onde se cria a mesma atmosfera: com efeito, a poesia tem sua própria essência, sua própria língua interior, que ultrapassa a linguagem formal em que se apresenta e que podemos chamar de “língua pura”, tal como aponta Walter Benjamin (2008 [1920], p. 32). Com isso, a linguagem poética torna-se a mais apropriada a veicular e facilitar uma compreensão profunda dos elementos culturais de sociedades diferentes.

Não faltam também motivações de ordem formal e lexical, como por exemplo um significativo enriquecimento da língua alvo, gerado pela tradução de tais textos, que trazem na cultura italiana a variedade terminológica e de sistemas culturais contidos na literatura indígena.

Um dos efeitos positivos desse trabalho seria a construção de uma sólida conexão entre a cultura nativa brasileira e a cultura europeia e italiana; divulgar as vozes das suas representantes femininas favoreceria:

a associação e a participação entre os povos, o que poderia desenvolver uma das capacidades humanas mais significativas: uma empatia criadora, que traga para esses povos aliados ativos e colaborações pro-fícuas e os auxilie na apropriação de uma total dignidade no exercício dos próprios costumes (CHIARI, 2020, p. 1, tradução nossa).

Por isso o objetivo do artigo é facilitar a tradução dessa literatura, sugerindo teorias, métodos e linhas críticas (e filosóficas) que sejam úteis e norteadoras não somente pela realização desse projeto, como também para possíveis e esperados trabalhos futuros.

1. O que é Literatura Nativa?

Abordar a tradução de poesia feminina indígena para o italiano é, sem dúvida, um grande desafio. Muitos são os assuntos que é preciso levar em conta, a começar pelas peculiaridades extremamente originais da literatura indígena, que difere com a ocidental em muitos aspectos.

A literatura nativa, de fato, começa como literatura ágrafa, tradição de cantos, contos e lendas orais, contadas ao redor da fogueira, ou de obras de artesanato, também consideradas literatura. Por conseguinte, mesmo aproximando-se à escrita, essa literatura conserva suas fortes marcas de oralidade e multimodalidade (DORRICO et al., 2018).

Além disso, não pode deixar de ser uma literatura permeada de perspectivismo ameríndio, no qual não há separação entre Homem e Natureza, entre pessoas e mundo

animal (que aliás é concebido frequentemente como povoado de seres sábios com os quais aprender), nem entre Natureza e Cultura, já que elas coincidem, e a Cultura é justamente a Cultura da Natureza. Talvez esse seja o conceito mais complexo de interpretar para uma mente ocidental, acostumada desde sempre a separar-se do universo natural (DORRICO et al., 2018).

Porém, um dos traços mais interessantes das obras indígenas, é que refletem o multinaturalismo típico dessas culturas, fenômeno pelo qual é possível a coexistência de mundos diferentes, isto é, concebem-se diversas realidades, todas verdadeiras. Para trazer um exemplo prático, no universo literário nativo um romance de ficção e um tratado científico adquirem a mesma validade, porque existem em distintas dimensões. Esse múltiplo olhar parece quase inimaginável na acepção eurocêntrica, que no máximo sobrepõe diversos pontos de vista em relação à mesma realidade (LIBRANDI, 2018, p. 195-223).

Prosseguindo, encontramos mais uma particularidade, ou seja, a coletividade artística. Trata-se da ideia de uma “materno-paternidade” coletiva da obra, na qual podemos individualizar, tanto a presença de sujeitos individuais nos textos de cunho comunitário, como a percepção de uma autoria coletiva nas produções com assinatura individual (DORRICO et al., 2018, p. 227-255). Aqui temos um escritor que não precisa distanciar-se «o suficiente do seu meio social para elevar-se às alturas da individualidade criadora» (Risério, 1993, tradução nossa), provavelmente porque ele não tem dificuldades em “sentir-se parte” da sua comunidade e, muito pelo contrário, tende a exaltá-la.

O último aspecto importante da literatura nativa é essa visão de arte em linha com o conceito de *embeddedness*, em que todas as esferas sociais (espiritualidade, poesia, medicina, arte, ciência, política, filosofia, etc...) são fortemente correlacionadas e interligadas entre elas e que mais uma vez sublinha a inclinação à união existente nas culturas indígenas (GOLDEMBERG, DA CUNHA, 2010, p. 138 e 144).

2. Traduzindo “quase a mesma coisa”: a tradução do texto poético, entre negociação do Eco e transcrição haroldiana

Com essa premissa, como podemos traduzir textos nativos para uma língua europeia? Começamos analisando a tão temida questão da tradução poética. Antes de tudo é preciso dismantelar a anacrônica visão pela qual traduzir poemas seria impossível. Porém, para mudar essa concepção, devemos interpretar diferentemente tanto o conceito de tradução, quanto a noção de poesia.

Como muitos pesquisadores contemporâneos não cansam de repetir, uma tradução nunca pode ser como o original, porque, justamente, é uma tradução: não pode ser literal, não pode expressar significados idênticos, não pode ser “a mesma coisa”. Nem deve. Cada língua tem sua cultura, sua *forma mentis*, seu sistema literário, seu mundo platônico das ideias. O que é desejável de uma tradução é que ela aproxime dois mundos, ou talvez que, através do exercício da sua função, mude um pouco da sua cultura, do seu sistema, da sua língua, mas o intuito nunca é o de substituir-se ao original. Citando Umberto Eco no seu ensaio de 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, o que é esperado de uma tradução é justamente que diga «quase a mesma coisa» (2003, p. 11, tradução nossa). Para realizar isso é fundamental trabalhar com o conceito de negociação, bem explicado pelo escritor e tradutor italiano. A negociação funda-se na escolha dos aspectos dominantes de expressar na tradução de um texto, com a conseqüente perda de outros elementos julgados secundários: é, de fato, uma tratativa entre texto e tradutor. Portanto, uma tradução não é certa ou errada, mas sim mais ou menos adequada, dependendo de quanto aproxima-se ao princípio de “reversibilidade”, pelo qual “o texto B na língua Beta é a tradução do texto A na língua Alfa se, traduzindo novamente B na língua Alfa, o texto A2 obtido tem *de alguma forma* o mesmo sentido do texto A” (ECO, 2003, p. 40, tradução nossa). É assim que a tradução literária torna-se possível e os fenômenos de intraduzibilidade perdem relevância: a infidelidade não é apenas literal e essa pode ser secundária com respeito à fidelidade ao sentido, uma vez que, sempre de acordo com o Eco, “a tradução [...] não ocorre entre sistemas e sim entre textos [...] e contextos” (2003, p. 28-29, tradução nossa).

Outras noções essenciais nessa sede são estrangeirização (que gera estranhamento) e domesticação, descritas no manual *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti* de Pierangela Diadori (2012). Para esclarecer, com a estrangeirização as referências temporais e espaciais são mantidas e a tradução é *source oriented*, enquanto com a domesticação tais referências são substituídas por equivalências culturais da língua de chegada e a tradução define-se *target oriented*. Sobre esse assunto, diferentemente do filósofo alemão Schleiermacher, que no século XIX afirmou que é necessário adotar uma única abordagem e mantê-la até o fim, no ensaio já citado Umberto Eco argumenta que “o critério deveria ser mais flexível para os textos modernos. Escolher entre orientar-se à fonte ou ao destino fica nesses casos um critério negociável frase por frase” (2003, p. 129, tradução nossa).

Tudo poderia ser brilhantemente resumido em uma frase, subversiva e provocadora, do linguista belga André Lefevere, o qual, no texto *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame* (1992), declara que *tradutores tem que ser traidores*,

condensando assim todos os recentes estudos da tradução e aceitando ao mesmo tempo a antiga acusação sempre feita aos tradutores, que se torna dessa forma algo positivo, em uma total inversão de significado (1992, p. 12). Todavia, retomaremos esse conceito mais adiante, falando da tradução feminista.

Agora, imergindo-se mais especificamente no universo poético, é primário tentar entender o que é poesia e como defini-la. Para começar, não deveríamos considerar poesia apenas a escrita. Toda manifestação literária ligada ao ritmo, à musicalidade, à rima, ao verso é poesia. Os cantos indígenas são, de fato, plenamente poemas. Se refletirmos:

A poesia não é um gênero sectário, que pode ser esmiuçado e analisado em cada pedacinho. A poesia é um meio holístico, um caleidoscópio com o qual observar o mundo. O sussurrar da folhagem pode ser poesia, tanto quanto o chiar dos trens nos carris. Qualquer coisa pode tornar-se poesia, se for vivenciada com espírito lírico. E é com o mesmo espírito que deveríamos aproximar-nos à tradução poética (CHIARI, 2020, p. 38, tradução nossa).

Outro conceito chave sobre tradução de poesia, exposto por Eco, é que ela chega a ser uma “recriação tão genial que do quase (a mesma coisa) passa-se a algo totalmente diferente, outra coisa, que com o original só tem um débito, gostaria de dizer, moral” (2003, p. 183, tradução nossa). Aproximamo-nos, então, do núcleo da filosofia da tradução de Haroldo de Campos. Para entendê-la plenamente, é preciso todavia tomar em conta as teorias de Walter Benjamin. Com efeito, uma incursão no livro *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora* (2011) deixa claro como Benjamin representa o mentor das teorias haroldianas. A visão “messiânica” benjaminiana começa com o mito bíblico da Torre de Babel e continua na procura da língua pura, a qual, escondida em todas as línguas, encarna a essência primária delas, essência que o tradutor teria que liberar, já que é prisioneira dentro da obra. Isso pode ser realizado através da *Umdichtung*, ou, conforme Haroldo de Campos, a “transpoetização”. Nesse contexto, a verdadeira fidelidade tradutória não tem nada a ver com o mero significado referencial. Ao invés, o escritor define a língua pura como o «significado da conotação», que pode ser expresso graças a uma tradução voltada à estrangeirização e ao estranhamento da língua de chegada, a qual deveria se abrir aos influxos do original (CAMPOS, 1963, p. 24-25). Portanto, o tradutor deveria deixar que a língua da obra original distorcesse e enriquecesse o texto traduzido, dentro de um processo criativo que muito lembra o do célebre Guimarães Rosa, sobre o qual Rónai afirma: “a língua não lhe bastava em sua riqueza estática: ele a amolgava, for-

çava-a, torcia-a, submetia-a a experiências as mais audazes”, chegando assim a uma completa renovação (OLIVEIRA, 2012, p. 55).

Haroldo de Campos questiona a tradicional concepção da intraduzibilidade da poesia, sobrepondo a possibilidade da recriação poética, do *make it new* poundiano, ou, nas suas neologísticas definições, “transcrição”, “reimaginação”, “transpoetização” ou “transtextualização” (1963, p. 12-13 e 28). O que mais interessa desse conceito é que revoluciona todas as perspectivas de tradução anteriores e faz com que quanto mais uma obra pareça intraduzível, tanto mais se preste à sua recriação. Nas palavras do autor, «traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar» e a tradução é transmutação. (CAMPOS, 1963, p. 12-13 e 28). Tenta-se, portanto, “captar o espírito” do texto original (CAMPOS, 1963, p. 36), seu lodo primordial, e derramá-lo na tradução. Mas, como colocar isso em prática? Com uma “vivição implacável” da obra, que ressurgiu sucessivamente em um novo corpo linguístico. O conceito fundamental aqui é que transcriar significa, de alguma forma, fazer crítica literária (CAMPOS, 1963, p. 42), e o tradutor é concebido como um “leitorautor” (CAMPOS, 1991, p. 54), ou, ousando mais, o transcriador é o poeta do poeta e a transcrição é a transposição poética da poesia (CAMPOS, 1991, p. 60). Nesse caso o escritor retoma alguns conceitos da *Poética* de Novalis, como também algumas ideias do Valéry, pelo qual o poeta mesmo é «uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em linguagem dos deuses» (CAMPOS, 1985, p. 80). É por isso que o transcriador é, na verdade, o tradutor do tradutor, no seu mais alto nível. É, voltando ao Benjamin, o mensageiro da língua pura, não na acepção angelical que ele lhe reservava, mas sim em uma atitude luciferina, já que o transcriador, mesmo que por um instante, transforma o original na tradução da tradução (CAMPOS, 1984, p. 71-72).

Aplicando a visão transcriadora à tradução da poesia feminina nativa brasileira, sua utilidade evidencia-se na oportunidade de tornar elástica a perspectiva tradutória, para imergir-se no universo indígena e tentar trazer este mundo nos poemas traduzidos, visando a distorcer e enriquecer a língua do tradutor com a língua da obra original e gerando assim um efeito de estranhamento necessário à mudança de padrões cristalizados.

De fato, um dos maiores desafios nesse tipo de tradução é claramente o empate com uma cultura tão profundamente divergente com respeito à ocidental, como é a cultura indígena. Levando em conta isso, o propósito transcriador é justamente o de “indigenizar” a tradução italiana, integrando nela os costumes e a cosmovisão nativa.

3. Tradutores: antropófagos e xamãs

Chegamos aqui a um ulterior ponto essencial desse artigo, uma perspectiva que conecta e interliga muitos conceitos, uma perspectiva indígena da arte tradutória.

Primeiramente, é importante renovar a quase perdida correlação entre tradução e antropologia, disciplinas complementares que acabaram, ao invés, para ser estudadas separadamente. O livro *Traduções canibais-uma poética xamânica do traduzir* de Álvaro Faleiros, publicado em 2019, tenta reverter esse processo de uma forma muito peculiar, isto é, juntando antropofagia e práticas tradutórias. Nesse caso, obviamente, não podemos deixar de falar do notório antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, citado no livro de Faleiros, já que o estudioso retomou as reflexões do modernista Oswald de Andrade e do mesmo Haroldo de Campos, para rever a tradução à luz do perspectivismo ameríndio, que baseia-se justamente na noção de transmutação. Vários são os pesquisadores brasileiros em acordo com isso. Entre eles, por exemplo, o antropólogo Pedro Niemeyer Cesarino, segundo o qual transformação e tradução são “as chaves de conexão entre espíritos e xamãs” (CHIARI, 2020, p. 45, tradução nossa). A linguista Helena Franco Martins vai ainda mais longe, declarando que “o que chamamos de tradutor é o xamã dos índios”, já que, conforme suas vivências “o xamanismo amazônico pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos teriam de cruzar deliberadamente barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas” (2012, p. 146).

De fato, a tarefa dos xamãs é a de traduzir diversas dimensões, “transitar por diferentes mundos”, acessando as mais variadas perspectivas (FALEIROS, 2019, p. 21).

Voltando ao Viveiros de Castro, no livro *A inconstância da alma selvagem*, de 2002, ele define a mesma antropofagia, isto é, a prática de devorar os inimigos, como o desejo de “absorver o outro e, nesse processo, alterar-se” (2002, p. 203). Cabe ressaltar aqui que o perspectivismo indígena baseia-se na concepção pela qual a origem de todos os seres vivos é humana e, apenas em seguida, alguns se animalizaram e foram povoar o mundo. Isso reverte alguns pontos de vista e leva a noção pela qual “o fundo comum da humanidade e da animalidade não é [...] a animalidade, mas a humanidade” (Castro, 2007, p. 76). Assim, acontece com frequência que, quando encontram-se, o animal predador se humanize e o humano se animalize: por isso, o perspectivismo ameríndio configura-se como “esse processo de pôr-se (ou achar-se posto) no lugar de outro” (CASTRO, 2007, p. 42). Objetos também são vistos de uma forma parecida, uma vez que “são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material” (CASTRO, 2007, p. 31). E

o que é o texto senão artefato por excelência, encarnação material de uma intencionalidade não material, tanto presa quanto predador, elemento indispensável no processo de metamorfose existencial? É nesses termos que o tradutor é a pessoa chamada para servir de canal entre duas realidades e duas culturas, uma espécie de pajé das palavras, que sai de si mesmo para mergulhar no outro (FALEIROS, 2019, p. 42-44), assim como o xamã é “aquele que negocia com o mundo dos espíritos e aquele capaz de traduzi-lo” (FALEIROS, 2019, p. 137). É claro então como tanto pajé quanto tradutor escolham viver em lugares de fronteiras, na “partilha das águas” (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 12), a “terceira margem do rio” que o Guimarães Rosa tão magicamente nos contou (CHIARI, 2020, p. 47).

4. Tradução feminina e feminista

O último grande assunto que é necessário analisar criticamente na tradução de poemas indígenas femininos está justamente contido na mesma palavra “feminino”, que nesse caso é duplamente reforçada, posto que se trata de mulheres traduzidas por outra mulher. Antes de tudo é essencial ter consciência da função da mulher no universo da tradução, ao longo da história e até hoje.

Por muito tempo (e inclusive atualmente), a tradução teve um prestígio muito menor com respeito à escrita criativa e, por isso, as mulheres puderam ocupar-se dela sem muitas resistências por parte do mundo masculino. Resulta muito interessante, por exemplo, analisar as mais clássicas metáforas sobre tradução, as quais refletem essa posição de trabalho feminino e, portanto, subalterno: a linguista e jornalista americana Lori Chamberlain (2000), de fato, no seu artigo *Gender and the metaphors of Translation*, declara que a visão de tradução como traição nasce com a ideia de que a criação original fosse um ato masculino que merecia respeito e gratificação, enquanto a tradução, tarefa feminina, fosse um produto falso e quem traduzia um “traidor”. Podemos interpretar sob essa luz também a famosa expressão francês “*les belles infidèles*”. Conforme a linguista, efetivamente,

fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous “double standard” operates here as it might have in traditional marriages: the “unfaithful” wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity. (CHAMBERLAIN, 2000, p. 315)

Com essa premissa, aparece claro porque tais concepções começaram a mudar entre os anos Setenta e Oitenta do século passado, graças ao maior desenvolvimento dos movimentos feministas e ao surgimento da dita “tradução feminista”, que tinha entre suas principais finalidades, a de mudar paradigmas linguísticos e difundir autoras ignotas e minoritárias (Friesen Blume, 2010, p. 127).

As tradutoras feministas começaram, portanto, com uma cuidadosa escolha da linguagem, criando seu próprio léxico, seus neologismos, estrangeirismos, recriações literárias, porque, como fala Laura Fontanella (2016, p. 110, tradução nossa), “a linguagem não é apenas um instrumento de comunicação, mas também um instrumento de manipulação”, ou, resumindo as ideias da linguista Alma Sabatini “as palavras [...] não são somente poderosos instrumentos capazes de criar, reconhecer e legitimar, mas também são espelho e meio de uma sociedade sexista” (FONTANELLA, 2016, p. 110, tradução nossa). Consequentemente, para citar Susanne de Lotbinière-Harwood “We need to *resex* language” (LOTBINIÈRE-HARWOOD, 1991, p. 117).

As técnicas de tradução mais usadas pelas tradutoras feministas, são essencialmente reunidas em três macro seções, expostas no artigo *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories* (1991) da tradutora canadense Louise Von Flotow. Elas são a suplementação, o uso do paratexto e o chamado “sequestro”.

Com a suplementação aplica-se uma massiva intervenção no texto adaptando-o às formas da língua alvo, visto que, já que o léxico “patriarcal” muda dependendo do idioma, se faz necessário em alguns casos atuar modificações substanciais, para garantir a reprodução de certos matizes. Um exemplo são as concordâncias de gênero que nem sempre existem em todas as línguas e tem que ser substituídas acrescentando frases e expressões.

O paratexto é uma ferramenta muito útil para fins didáticos, posto que auxilia na interpretação do texto e na recuperação de elementos perdidos, que são nessa forma compensados.

A palavra “sequestro”, finalmente, possui uma nuance irônica, da qual a Flotow se serve para criticar quem se opunha às interferências que as tradutoras feministas realizavam no texto, aludindo particularmente ao jornalista e tradutor David Homel, que cunhou o vocábulo em questão. Trata-se de uma efetiva apropriação da obra, que sofre correções, as quais, todavia, são claras, transparentes e quase sempre elaboradas em colaboração com a autora do original, em uma mística troca entre textos de vanguarda (VARELLA NEMIROWSKY, 2017, p. 29-40).

Porém, como em todas as estórias, sempre existe um “porém”. Assim, também a tradução feminista foi amplamente criticada, mesmo por outras feministas. Podemos ci-

tar, por exemplo, a crítica literária indiana Gayatri Spivak, conforme a qual nos trabalhos de tradução feminista não foi representada suficientemente a cultura das mulheres não ocidentais e foi promovida, ao invés, “uma visão parcial e privilegiada do feminismo, caindo em práticas sociais e tradutórias imperialistas com mulheres de outros países” (FONTANELLA, 2016, p. 112, tradução nossa). Inclusive a tradução feminista, portanto, foi afetada pela lógica colonialista, que, presa em seu “privilégio branco, burguês (e) ocidental” esqueceu a existência “de uma multiplicidade de feminismos” (FONTANELLA, 2016, p. 112, tradução nossa).

Além disso, uma das maiores críticas feitas tanto a esse tipo de tradução, quanto ao movimento feminista como um todo, é que, na luta para emergirem, essas mulheres entraram em competição com o mundo “masculino” (MOURA SCHÄFFER, 2011, p. 104). Mas vamos ver melhor em que sentido. De acordo com Coracini (2007), para impactar no mundo dos negócios, por exemplo, pareceu necessário mergulhar em um ambiente totalmente estruturado segundo parâmetros patriarcais, se comprometendo com um padrão machista e capitalista e seguindo ideias “viris” de opressão e prepotência (MOURA SCHÄFFER, 2011, p. 104). Se falhou na possibilidade de criar uma alternativa, de promover e favorecer uma civilidade fundada em princípios de cooperação, solidariedade, união, acolhimento, empatia. A proposta é que se encontre novamente tal oportunidade, talvez no exemplo que trazem as sociedades indígenas e com elas as autoras indígenas, mulheres não ocidentais que praticam desde sempre um estilo de vida muito harmônico com a natureza, os animais e o planeta Terra, conscientes de que tudo é sagrado e tudo parte do mesmo organismo vivo (CHIARI, 2020, p. 50).

Portanto, o que se espera seria a superação da dualidade (tanto na linguagem, quanto na vida) que a mesma Sherry Simon (1996) preconiza, quando fala:

The fixity implied in the oppositions between languages, between original/copy, author/translator, and, by analogy, male/female, cannot be absolute [...] It is by destroying the absolutes of polarity that we can advance in our understanding of social and literary relations. Attention must shift to those areas of identity where the indeterminate comes into play (SIMON, 1996, p. 12).

Concluindo, queremos ressaltar mais uma vez a relevância de um trabalho tradutório que envolva ao mesmo tempo minorias étnicas e de gênero, não apenas com o fim de resgatá-las, como também com a intenção de aprender com elas e auxiliar “significativos câmbios de mentalidade” (CHIARI, 2020, p. 51, tradução nossa).

5. Aplicando a teoria na prática: exemplos de tradução comentada

Propomos aqui uma pequena amostra de alguns dos poemas traduzidos, para entender como as teorias podem ser aplicadas. Os textos escolhidos são *Mulher* de Eliane Potiguara, contido no livro *Metade cara, metade máscara* (3ª ed. de 2019) e *Na Aldeia Tururukari-Uka* de Márcia Wayna Kambeba, contido no livro *Ay Kakyri Tama- Eu moro na cidade* ([2013] 2ª ed. de 2018).

Tradução do poema *Mulher* selecionado no livro *Metade cara, metade máscara* de Eliane Potiguara (3º ed. 2019)

MULHER!	DONNA!
Vem, irmã bebe dessa fonte que te espera minhas palavras doces ternas. Grita ao mundo a tua história vá em frente e não desespera.	Vieni, Sorella bevi dalla fonte che ti aspetta le mie dolci tenere parole. Grida al mondo la tua storia vai avanti e non disperare.
Vem, irmã bebe dessa fonte verdadeira que faço erguer tua cabeça pois tua dor não é a primeira e um novo dia sempre começa.	Vieni, Sorella bevi da questa fonte sincera Che ti aiuto a alzare la testa il tuo dolore non è il primo e un nuovo giorno sempre inizia.
Vem, irmã lava tua dor à beira-rio chama pelos passarinhos e canta como eles, mesmo sozinha e vê teu corpo forte florescer.	Vieni, Sorella lava il tuo dolore in riva al fiume chiama a te i passerotti e canta come loro, anche da Sola guarda il tuo corpo forte fiorire.
Vem, irmã despe toda a roupa suja fica nua pelas matas	Vieni Sorella, togliti i vestiti sporchi resta Nuda per la selva

<p>vomita o teu silêncio e corre- criança- feito garça.</p> <p>Vem, irmã liberta tua alma aflita liberta teu coração amante procura a ti mesma e grita: sou uma mulher guerreira! sou uma mulher consciente!</p> <p>(2019, p. 83)</p>	<p>vomita il tuo silenzio e corri- Bimba- come un'airone.</p> <p>Vieni, Sorella salva l'anima sofferente salva quel tuo cuore amante ritrova te stessa e grida: sono Donna Guerriera! sono Donna Cosciente!</p> <p>(2019, p. 83)</p>
---	--

Nesse exemplo, além de algumas negociações e transcrições, necessárias para “captar o espírito” da obra e trazer “o significado da conotação”, as aplicações mais evidentes são, sem dúvida, as técnicas de tradução feminista. Em particular, podemos falar aqui de pequenos “sequestros” atuados a fim de resgatar, tanto na literatura quanto na vida real, a importância da figura feminina (e indígena) e de seus atributos guerreiros e solidários. A escolha foi, de fato, modificar todos os apelativos e adjetivos referidos à mulher, colocando a maiúscula: assim, “irmã” torna-se “Sorella” (estrofes 1-5, vv. 1-7-12-17-22), “sozinha” torna-se “Sola” (estrofe 3, v.15), “nua” vira “Nuda” (estrofe 4, v. 19), “criança” é “Bimba” (estrofe 4, v. 21), assim como “mulher” é “Donna” (estrofe 5, v. 26) e “guerreira” e “consciente” são “Guerriera” e “Cosciente” (estrofe 5, v. 27). Em todo caso, o intuito é de sublinhar e visibilizar a força e a irmandade das mulheres.

Tradução do poema *Aldeia Tururucari-Uka* selecionado no livro *Ay Kakyri Tama- Eu moro na cidade* de Márcia Wayna Kambeba (2018)

<p>ALDEIA TURURUCARI-UKA [A casa de Tururucari]</p>	<p>ALDEIA TURURUCARI-UKA³ [La casa di Tururucari]</p>
---	--

³ Aldeia significa “villaggio” in portoghese, mentre Uka è “casa” in *Omágua/Kambeba*. Riguardo a Tururucari, è considerato per i Kambeba un grande leader, tanto da essere quasi assimilato ad un dio. Rappresenta potere, forza e lotta ed è dunque è usato come simbolo della loro resistenza. Di lui si ha solo un’immagine disegnata recentemente dal kambeba Francisco Cruz, in base alle ricostruzioni dei più anziani e ad alcune ricerche bibliografiche. Nel suo insieme, l’espressione significa “la casa di Tururucari”, ma per mantenere intatte la lingua e la tradizione Kambeba, così come per innovare il lessico italiano, è stato scelto di lasciarla in originale.

<p>Euaracy quando desperta Seus raios vêm nos saudar Mostrando que o dia começa É hora de trabalhar.</p>	<p>Euaracy⁴ quando si sveglia Coi raggi vuol salutar Mostrando che il dì comincia È ora di lavorar.</p>
<p>A aldeia do povo Kambeba Não é construída em qualquer lugar O rio é determinante Para se poder habitar Imprimindo nesse espaço Nossa cara, nosso olhar.</p>	<p>L'aldeia di noi Kambeba⁵ In qualunque luogo non lo puoi fondare Il fiume è decisivo Per poter abitare Imprimendo a questo spazio, Il nostro volto, il nostro sguardo.</p>
<p>Diz o Tuxaua maior O Kambeba é povo agricultor Não se pode deixar de plantar Escolheu São Tomé como protetor Para que tivesse boa colheita Nesse santo se apegou.</p>	<p>Dice il Tuxaua⁶ maggior Il popolo Kambeba è agricultor Non può far a meno di piantar Ha scelto São Tomé⁷ come protettor Perchè ci fosse buona raccolta A questo santo s'aggrappò.</p>
<p>Na aldeia Tururucaru-Uka, As casas representam união Ordenadas em forma de círculo Facilitam a comunicação Feitas de madeira e palha Mantendo a antiga tradição.</p>	<p>Nell'aldeia Tururucaru-Uka Le case rappresentano unione Ordinate a forma di círculo Facilitano la comunicazione Fabbricate in legno e paglia Seguendo l'antica tradição.</p>
<p>A noite yaci se aproxima Chamando o povo para ensinar O que os mais velhos deixaram</p>	<p>La notte yaci⁸ s'avvicina Chiamando il popolo per insegnar Quel che gli anziani lasciaron</p>

⁴ Euaracy in *Omágua/Kambeba* significa sole.

⁵ Vedi nota 18.

⁶ Il *Tuxaua* è una delle figure di leader tra le popolazioni indigene, rappresenta la saggezza del villaggio e in Tupi significa "colui che comanda" (in portoghese viene anche detto *cacique*). È il *Tuxaua* che fa da mediatore tra la sua etnia e gli altri popoli o i non indigeni. La sua carica è ereditaria e si passa di padre in figlio.

⁷ San Tommaso, in qualità di apostolo che dubitò della resurrezione di Gesù, è anche il patrono di tutte le imprese che lasciano nel dubbio, come in questo caso il mestiere agricolo. Si è scelto di lasciarlo in portoghese per le particolari sfumature simboliche che può rappresentare in Brasile.

⁸ *Yaci* in *Omágua/Kambeba* significa luna.

<p>Manifestado na forma de cantar Nas danças que representam A cultura imaterial, nossa herança milenar.</p> <p>O som do maraká anuncia A dança vai começar No sopro do meu cariçu O som começo a tirar Do canto que vem trazer O cururpira para dançar.</p> <p>Contam os mais velhos com sabedoria Que o Kambeba tem um exemplo a seguir De um líder que lutou pelo povo Para não os ver sucumbir Pelas armas dos may-tini Tururucari não deixou a etnia se extinguir.</p> <p>Hoje, Tururucari representa União, força, luta e coragem Não se sabe como ele era Mas se faz uma ideia de sua imagem Retratado no desenho do indígena Uruma Marcando essa nova linhagem.</p> <p>(2013, p. 34-35)</p>	<p>Manifestato nel modo di cantar In danze che rappresentano Un'eredità millenaria: la cultura immaterial.</p> <p>Il suono del maraká⁹ annuncia La danza comincerà Nel soffio del mio cariçu¹⁰ Il suono fuoriuscirà Del canto che invocherà Il cururpira¹¹ per danzar.</p> <p>Raccontano gli anziani con saggezza Che il Kambeba ha un esempio da seguir Di un leader che lottò per il popolo Per non vederli soccomber Alle armi dei may-tini¹² Tururucari non lasciò l'etnia sparir.</p> <p>Oggi, Tururucari rappresenta Unione, forza, lotta e coraggio Non si sa come lui fosse Ma della sua immagine si ha un miraggio Dipinto nel ritratto dell'indigena Uruma¹³ Marcando un nuovo lignaggio.</p> <p>(2013, p. 34-35)</p>
---	--

⁹ Classico strumento musicale indigeno, costituito da un contenitore sonoro con all'interno degli oggetti sonori, la cui musica viene prodotta sbattendolo a ritmo.

¹⁰ Altro strumento musicale indigeno, un tipo particolare di flauto, conosciuto internazionalmente come flauto di Pan. È molto usato nella regione di Rio Negro, dove dà il nome anche ad una danza tradizionale.

¹¹ Creatura mitologica indigena, guardiano della foresta con sembianze umane, buono o cattivo a seconda delle circostanze, una sorta di *duende*.

¹² May- tini in *Omágua/Kambeba* significa "uomo bianco".

¹³ Francisco Uruma è il *cacique*, o *Tuxuaua*, dell'aldeia Tururucari-Uka.

As decisões tomadas na tradução desse poema são mais claramente transcriadoras e antropófagas. O texto traduzido tem aqui a função de presa que precisa ser estrangeirizada e fagocitada pelo original. A principal estratégia utilizada consiste em não traduzir as palavras de origem indígena e compensar com um abundante uso do paratexto: as notas tentam aproximar o leitor à conceitos típicos das tradições nativas brasileiras, para integrá-las aos poucos, aspirando a uma futura desnecessidade do mesmo paratexto. Já uma primeira diferença, com respeito a minha monografia de graduação, foi a escolha de não colocar em itálico os termos não traduzidos, para, de alguma forma, começar um primeiro processo de normalização do novo léxico dentro da língua italiana.

Um último detalhe notável concerne a decisão de deixar intraduzida também a figura de “São Tomé” (estrofe 3, v. 14), que não tem origem nativa: a justificativa é a de manter intacto o aparato simbólico possuído pelo santo na cultura brasileira e indígena, com certeza diferente ao que possui na italiana.

Considerações finais

A meta principal deste artigo foi, como já falado, a de sintetizar e harmonizar entre elas algumas teorias e vertentes críticas dos Estudos da Tradução, com o fim de aprontar uma única multi-vertente, que possa representar uma espécie de manual de tradução de obras femininas indígenas para o italiano. Especificamente, tentou-se encontrar métodos e estratégias para transpor a língua e a cultura nativa brasileira no sistema literário e cultural italiano e aproximá-la ao leitor gerando os mesmos efeitos e sentimentos, sem para isso remodelar e domesticar exageradamente os textos. Tentou-se inclusive entender melhor de que maneira esse tipo de literatura poderia aprimorar e enriquecer o universo literário e social italiano.

As perspectivas até agora abordadas pela realização desse projeto, foram essencialmente os conceitos de Umberto Eco (2003) sobre negociação, fenômenos de suposta intraduzibilidade e recriação poética; a ideia de língua pura desenvolvida por Walter Benjamin (1923) e, a partir dela, a teoria da transcrição de Haroldo de Campos (1963-1984-1991-1992); as visões “antropofágicas” sobre o tradutor como pajé das palavras, elaboradas por Álvaro Faleiros (2019) e Eduardo Viveiros de Castro (2002 e 2007) e, para finalizar, as estratégias inovadoras das tradutoras feministas, como Lori Chamberlain (2000), Laura Fontanella (2016), Susanne de Lotbinière-Harwood (1991), Louise Von Flotow (1991) e Sherry Simon (1996), que tentam reapropriar-se do texto e do papel da mulher nele.

De fato, a escolha de trazer as culturas nativas através da literatura de suas mulheres é justificada com o fato de elas serem as maiores vítimas da “colonização”, as que mais encontram resistência em obter visibilidade, já que são duplamente oprimidas, como indígenas e como mulheres, não obstante provavelmente possuam o diferencial para construir um novo mundo, que se afaste das lógicas capitalistas. Trazer mudança é talvez o imperativo maior dessa época, uma vez que estamos vivenciando momentos de crise em todos os âmbitos, desde a política até o meio-ambiente, e é por isso que a urgência de divulgar estas obras de nicho não se explica apenas na conservação das minorias, mas também na possibilidade de elas serem uma tábua de salvação para toda a humanidade, portadoras de princípios que valeria a pena seguir cuidadosamente.

REFERÊNCIAS

BAYMA, Gloria. *Os Maraguás e a literatura infanto-juvenil indígena de autoria feminina, na perspectiva da tradução de cinco obras de Lia Minápoty*. 2017. Dissertação de mestrado (Curso di laurea magistrale in Scienze del Linguaggio), Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2017, 135 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011, 160 p. Disponível em: https://www.academia.edu/15390256/Da_Transcri%C3%A7%C3%A3o_poetica_e_semi%C3%B3tica_da_opera%C3%A7%C3%A3o_tradutora. Acesso em: 20 nov. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica (1963) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte/MG: Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011a, p. 31-46.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor (1991) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011b, p. 47-62.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução (1984) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011c, p. 63- 74.

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? (1992) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG- Laboratório de Edição, 2011e, p. 91-106.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the metaphors of Translation. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*, Londres (UK): Routledge, 2000, p. 314- 329.

CHIARI, Irene. *Pajé letterarie, traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana*. Monografia de graduação (Curso di Lingue e Culture Straniere) – Facoltà di Lingue, lettere e civiltà antiche e moderne, Università degli Studi di Perugia, Italia, 2020, 106 p.

DIADORI, Pierangela. *Teoria e tecnica della traduzione*. Strategie, testi e contesti. [s/l]: Le Monnier Università, Janeiro 2012, p. 379.

- DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*, Porto Alegre, RS: Fi, 2018, 424 p.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Esperienze di traduzione. Firenze: Tascabili Bompiani, 2003, 277 p.
- FALEIROS, Álvaro. *Traduções Canibais- uma poética xamânica do traduzir*, Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2019, 190 p.
- FLOTOW, Luise von. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Association canadienne de traductologie, v. 4, n. 2, p. 69-84, 1991. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037094ar/>. Acesso em: 27 mar. 2020.
- FONTANELLA, Laura. *La traduzione femminista tra differenzialismo e Queer: teorie e pratiche di ieri e di oggi*, Femminismi postcoloniali e transnazionali, Escaping gender violence. *La camera blu. Rivista di studi di genere*, [s/l]: p.108-123, 2016. Disponível em: <http://www.tema.unina.it/index.php/camerablu/article/view/5236/5849>. Acesso em: 15 dez. 2019.
- FRIESEN BLUME, Rosvitha. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. *Fragmentos*, n. 39, 2010. p. 121-130. Florianópolis. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/29656/24808>. Acesso em 15/12/2019.
- GOLDEMBERG, Deborah; DA CUNHA Rubelise. Literatura Indígena Contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das poéticas indígenas. *Espaço Ameríndio*, [s/l]: vol. 4, n. 1, Jan./Jun. 2010, p. 117-148.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay kakiri tama – Eu moro na cidade*, 2ª edição, São Paulo/SP, Pólen, 2018, pp.72.
- KUYEH, Rayen. *Luna dei primi germogli*. 1ª ed. italiana. Siena: Gorée, Università degli studi di Siena, Dip. di Filologia e Critica della Letteratura, 2006, 40 p.
- LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992.
- LIBRANDI, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 195- 223.
- MOURA SCHÄFFER, Ana Maria de. Sobre tradução feminista (ou de gênero?) no Brasil: algumas considerações, Tradução e Comunicação. *Revista Brasileira de Tradutores*,[s/l]: n. 21, p. 93-111, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/display/28400753>. Acesso em: 15 dez. 2019.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*, 3ª edição revisada, Rio de Janeiro/RJ: Grumin Edições, 2019, 164 p.
- SIMON, Sherry. *Gender in translation*, London: Routledge, 1996. 190 p.
- VARELLA NEMIROWSKY, Julia. A tradução feminista. *A ética da intervenção ideológica na tradução* (dissertação de mestrado), Rio de Janeiro (PUC): Julho de 2017, 95 p.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo (SP): Cosac Nify, 2002, p. 183-264.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros* (entrevistas). Rio de Janeiro (RJ): Beco do Azogue, 2007, 264 p.

Análise das traduções das personagens da obra *Flush: A Biography*, de Virginia Woolf

Ana Luiza Menezes Moura Teodoro¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo visa apresentar uma análise comparativa entre trechos de duas traduções de *Flush: A Biography*, de Virginia Woolf, em busca do projeto tradutório e do horizonte do tradutor, definidos por Berman (2009), presente nas traduções de Ana Ban (2004) com *Flush: Memórias de um Cão* e de Tomaz Tadeu (2016) com *Flush: Uma biografia*. A metodologia seguiu o esquema proposto por Torres (2021) sobre a crítica de tradução de Antoine Berman, definida em três partes: I. Pré-análise, II. O tradutor e o trabalho de tradução e III. A análise propriamente dita ou confrontação. **Palavras-chave:** Estudos da tradução. Projeto Tradutório. Virginia Woolf.

Analysis of character's translations from Flush: A Biography, by Virginia Woolf

Abstract: This paper aims to present a comparative analysis between excerpts from two translations of *Flush: A Biography*, by Virginia Woolf, to the search for the translational project and the translator's horizon, defined by Berman (2009), present in the translations of Ana Ban (2004) with *Flush: Memórias de um Cão* and of Tomaz Tadeu (2016) with *Flush: Uma biografia*. The methodology followed the scheme proposed Torres (2021) on Antoine Berman's translation criticism, defined in three parts: I. Pre-analysis, II. The translator and the work of translation, and III. The analysis itself or confrontation.

Keywords: Translation Studies. Translation Project. Virginia Woolf.

Introdução

Este artigo apresenta uma análise das diferentes traduções de *Flush: A biography*, de Virginia Woolf, traduzidas por Ana Ban (2006) como *Flush: Memórias de um Cão*, publicada pela L&PM Pocket, e por Tomaz Tadeu (2016) como *Flush: Uma biografia*, lançado pela Autêntica, para a língua portuguesa e o mercado editorial brasileiro. Sem pretensão de enaltecer qualquer valor de “boa” ou “má” tradução, esta análise foca nas principais diferenças entre as traduções como forma de desvendar o projeto tradutório de cada uma. Para a elaboração do projeto tradutório, é utilizado o esquema feito por Torres (2021) sobre as considerações de uma crítica de tradução de Antoine Berman.

Desde o começo das trocas comerciais e políticas entre as civilizações, a tradução está presente como uma das atividades mais essenciais para que fosse possível a comunica-

¹ Doutoranda da Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão - CCE: <https://ppget.posgrad.ufsc.br/>

ção entre as diversas comunidades. Apesar desta presença constante, a tradução não tinha um teor acadêmico, sendo vista como uma arte (GILES, 2012, p. 74). A partir de 1976, com a publicação do artigo de “The Name and Nature of Translation Studies”, de James Holmes (1998), foi possível considerar a nova posição da tradução como uma área acadêmica.

Como definição, a tradução é uma forma (BENJAMIN, 2008, p. 52) e como tal passa por processos diferentes que dependem de seu ambiente e época de trabalho. De acordo com Benjamin, não existe um significado estático nem mesmo na língua original. A língua vai mudando, crescendo, amadurecendo em diversos caminhos e, com isso, a tradução também. Porém, não é apenas pela semelhança do original e da imitação que se manifesta numa tradução o parentesco e afinidade das línguas, mas sim pela totalidade de cada uma delas pretender o mesmo da outra (BENJAMIN, 2008, p. 32).

Desde que os Estudos da Tradução surgiram como área independente da linguística, apresentam uma abordagem interdisciplinar. Desta forma, considerar elementos políticos, econômicos e sociais que influenciam a tradução tornaram-se aspectos importantes em análises das traduções. Gisele Sapiro (2008), em “Normas de traducción y restricciones sociales”, apresenta como objetivo geral inserir, nos Estudos da Tradução, os elementos políticos, econômicos e culturais que influenciam a tradução, assim como a posição dos tradutores, mediadores e seu espaço de circulação. Ela elenca que é necessário na produção e análise de uma tradução quais elementos podem interferir e orientar o ato de traduzir, causando restrições, seleções de textos, recortes de textos e uso de paratextos. Sapiro elencou as seguintes variáveis: as restrições políticas, econômicas e culturais. As restrições políticas são manifestadas tanto no espaço de produção da cultura fonte quanto no espaço da recepção. Assim, a relação política entre países condiciona a importação, divulgação e distribuição de todo tipo de bens, inclusive a tradução. As relações econômicas também são refletidas nas traduções quando estas passam a ser consideradas um bem do mercado e devem assegurar benefícios econômicos. Sapiro traz como exemplo deste tipo de relação os best-sellers mundiais standardizados. Quanto à relação cultural, Sapiro ressalta que apesar da transferência cultural demonstrar ter mais liberdade quanto aos campos de produção cultural e científica, a tradução passa por um mercado editorial que também interferirá nos elementos culturais da obra.

Baseado nisso, é bastante comum perceber no mercado editorial a presença de novas traduções de obras de autores considerados canônicos, como Virginia Woolf. Virginia Woolf (1882-1941) nasceu na Inglaterra e já em 1930 tinha escrito a maioria das suas obras que seriam reconhecidas no mundo inteiro, tais como *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), *Mrs. Dalloway* (1922), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando: A Biography* (1928).

Suas obras são marcadas, principalmente, pelo fluxo de consciência, técnica literária modernista. Após a publicação de *As ondas*, em 1931, Woolf se interessou em ler as cartas trocadas por outros dois poetas ingleses, Robert Browning (1812-1889) e Elizabeth Barrett Browning (1806-1861). Nestas cartas, Elizabeth Barrett Browning falava sobre seu cão de estimação, chamado Flush. Foi a partir deste momento que Woolf teve a ideia de criar uma história sobre o ponto de vista do cão. Então, após dezoito meses de criação, *Flush: A biography* foi publicado em 1933. Sobre Flush, Woolf dizia em uma das cartas para sua amiga Ottoline Morrell que “Flush é apenas uma brincadeira” (WOOLF, 2004, p. 8). Uma brincadeira que teve boas vendas na época da sua publicação, o que gerou uma crítica controversa sobre a obra, porque, apesar do bom retorno no mercado editorial, é considerada uma obra muito simples, que fugia da profundidade dos outros trabalhos da autora.

Desde sua primeira publicação, *Flush: A biography* teve diversas traduções nas mais diversas línguas, sendo amplamente divulgado no mundo. As traduções escolhidas para esta análise foram as feitas por Ana Ban (2004) com *Flush: Memórias de um Cão*, publicada pela editora L&PM Pocket, e por Tomaz Tadeu (2016) com *Flush: Uma biografia*, lançado pela editora Autêntica. A diferença de doze anos entre as duas traduções e suas propostas no seu projeto tradutório serão apresentadas adiante.

Os trechos analisados apresentam as descrições das personagens mais próximas a Flush na narrativa. Woolf traz, nesta obra, uma história levada pelas observações de um cachorro de estimação e seu fluxo de consciência. Segundo a própria autora, “Na verdade, muito pouco se sabe sobre Flush, e tive que inventar bastante. Espero, entretanto, ter lançado um pouco de luz sobre o seu personagem. Quanto mais o conheço, mais afeição tenho sobre ele” (WOOLF, 2004, p. 10). A partir deste ponto, foram escolhidas, para a análise das traduções, as descrições do próprio Flush sobre seus donos e o ambiente em que ele estava. É importante ressaltar que Woolf foi bastante cuidadosa ao reiterar o ponto de vista de Flush ao trazer para o leitor os sentidos mais aguçados em um cachorro: olfato e audição. Assim, os trechos selecionados para a análise das traduções trazem justamente essas impressões e como os tradutores as elaboraram.

A metodologia utilizada para esta análise seguiu os pontos organizados por Berman (2009) na construção de uma crítica de tradução e esquematizado por Torres (2021) em três etapas: I. Pré-análise, II. O tradutor e o trabalho de tradução e III. A análise propriamente dita ou confrontação. A etapa de Pré-análise corresponde à leitura e releitura das traduções, leitura do original e seleção de exemplos estilísticos. A segunda etapa levanta a posição e horizonte do tradutor, assim como seu projeto tradutório. Por fim, a terceira etapa traz a análise das traduções, confrontando-as com o original.

1. Pré-análise

Longe de tornar um estudo impreciso, Berman cita a importância da leitura e releitura das traduções, não apenas como forma de “passatempo”, mas observando as escolhas tradutórias do tradutor para saber identificar a consistência da tradução. É a partir destas leituras e releituras que o crítico pode fazer a seleção de trechos significativos da tradução e do original. Esta etapa é chamada, no esquema de Torres (2021), Pré-análise da tradução. Para esta pesquisa, foram selecionados os trechos em que, no fluxo de consciência de Flush, descreve seus donos, suas impressões sobre os ambientes que passa, utiliza os principais sentidos caninos - o olfato e a audição, para elaborar diversas imagens que o narrador quer transmitir ao leitor. Estes trechos serão apresentados na parte da análise propriamente dita.

2. O tradutor e o trabalho da tradução

Após a seleção dos trechos, há que se indagar “quem é o tradutor?”. Segundo Berman (2009, p. 60), “*Every consistent translation is carried by a project or an articulated purpose. The project or aspiration is determined both by the translating position and the specific demands of each work to be translated*”². Assim, elencar os percursos dos tradutores é uma forma de alcançar entender qual é o projeto e o horizonte da tradução.

Quem é Ana Ban? De acordo com o seu *blog* profissional, Ana Ban é jornalista, tem especialização em tradução e mestrado em editoração para negociar direitos e licenciamentos de livros. Começou a traduzir as obras de Neil Gaiman, partindo para histórias em quadrinhos e obras literárias, trabalhando com o inglês, português e francês. Atualmente, continua a fazer traduções de lançamentos de obras literárias e trabalha como agente de direitos literários. Segundo Ban, “Mas, independentemente do rumo que as coisas tomarem, continuarei sempre com as traduções, que acredito ser a minha vocação e o trabalho que me traz mais prazer do que dor de cabeça” (BAN, 2020).

No caso de *Flush: Memórias de um Cão*, Ana Ban traduziu a obra para a editora L&PM. Esta tradução foi feita para ser lançada como uma edição de bolso, a qual a editora é conhecida por trazer grandes obras literárias mundiais em formato mais simples e de menor tamanho. O texto foi traduzido integralmente, mantendo, inclusive, as notas

² Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d’une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l’horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur ; si critique veut dire, fondamentalement, dégagement de la vérité d’une traduction, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister (BERMAN, 1995).

que Woolf colocou relacionando com os fatos históricos presentes nas cartas e nas biografias de Elizabeth Barrett Browning e de Robert Browning. Como parte de uma coleção L&PM POCKET, a obra traz em sua capa o nome de Virginia Woolf, o título da obra *Flush: Memórias de um Cão* e o nome da editora. O nome da tradutora é apresentado na folha de rosto. Na contracapa, temos um pequeno texto explicando quem é Virginia Woolf e o que o leitor encontrará na obra, elaborada pelos seus editores. Após estes elementos, encontramos uma Apresentação, feita pelos editores, que explicam com mais detalhes a construção da obra. Todos estes elementos são paratextos, o que, segundo Genette, “é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto.” (GENETTE, 2009, p. 17). É interessante ressaltar a presença da Apresentação, o que pode ser considerada como uma introdução e não um prefácio, o que, de acordo com Derrida,

Deve-se distinguir *prefácio* da *introdução*. Não têm a mesma função nem a mesma dignidade aos olhos de Hegel, embora coloquem um problema análogo em sua relação com o corpo da exposição. A introdução (Einleitung) tem uma relação mais sistemática, menos histórica, menos circunstancial com a lógica do livro. É *única*, trata de problemas arquitetônicos, gerais e essenciais, apresenta o conceito geral na sua diversidade e sua autodiferenciação. Os prefácios, ao contrário, multiplicam-se de edição para edição e levam em conta uma historicidade mais empírica; respondem a uma necessidade de circunstância... (DERRIDA, 1987, p. 23)

Ou seja, a presença de uma Apresentação na obra considera que o leitor necessita de uma explicação sobre o autor e sua obra. Isto também pode ser considerado a qual público a obra é destinada, o que, no caso, trata-se de um público jovem que começa a se interessar por obras de grandes autores.

Quem é Tomaz Tadeu? De acordo com o Dicionário de tradutores literários no Brasil, organizado pela UFSC, Tomaz Tadeu é licenciado em Matemática, mestre em Educação e doutor em Sociologia da Educação. Trabalhou, principalmente, na área da educação, tendo lançado muitos livros sobre teoria educacional. Seu trabalho como tradutor começou em 1984-85, inicialmente traduzindo artigos sobre teoria educacional e, posteriormente, obras literárias, do inglês e do francês. Atualmente, trabalha apenas como tradutor para a Autêntica Editora e diz que seu projeto como tradutor é, “sem dúvida nenhuma, me divertir. O meu próprio gozo, estético e literário” (TADEU, 2016).

Quanto a *Flush: Uma biografia*, Tomaz Tadeu traduziu para a Autêntica Editora, fazendo parte dos lançamentos de novas traduções das obras de Virginia Woolf. Entre es-

sas obras, Tomaz Tadeu também traduziu *Mrs Dalloway* (2012), *Ao farol* (2013), *O tempo passa* (2013), *O sol e o peixe* (2015) e *Orlando: uma biografia* (2015). Lançado em capa dura, com ilustrações de Katyuli Lloyd, a obra traz na sua capa o título, o autor, o tradutor, a ilustradora, a autora do posfácio, Maria Esther Maciel, e o nome da editora. Na sua contracapa, temos um pequeno texto que explica a obra, escrito pelos editores, e os nomes de outras obras de Virginia Woolf que podem ser encontradas pela editora. A obra foi traduzida integralmente, juntamente com as notas elencadas pela autora, apresenta uma ilustração da “Londres de Flush” e termina com a ilustração da Europa em 1846. Logo em seguida, tem um sumário e é iniciado o texto. No final, elementos paratextuais podem ser encontrados com uma minibiografia do tradutor, da ilustradora e da autora do posfácio. A presença do posfácio indica que a obra é conhecida pelo mercado editorial e pelo seu público alvo, o que traz, ao final, a crítica de um especialista em literatura inglesa.

Conhecer o tradutor, o projeto de tradução e o horizonte do tradutor torna possível fazer a análise da tradução, observando as escolhas, suas diferenças e sua crítica dos trechos selecionados.

3. A análise propriamente dita da tradução ou a confrontação

Berman (2009) orienta que as formas de análises devem ser fundamentadas de acordo com o texto analisado, variando, portanto, quando se trata de um romance, um poema, uma antologia de poemas ou de contos, entre outros. No caso desta análise, serão confrontados quatro trechos nos quais o narrador passa para o leitor as descrições dos donos e ambientes que Flush apresenta no seu fluxo de consciência, focando em trazer para o leitor imagens das cenas. Quanto à confrontação, para esta análise, será apresentado o trecho do texto original, seguido pelas duas traduções, de Ana Ban (2004) e Tomaz Tadeu (2016), nas quais serão apontadas suas semelhanças e diferenças, relembrando o projeto tradutório de cada uma. Sem intenção de colocar um critério de qualidade, ou de elencar qual tradução é “pior” ou “melhor”, esta análise visa descrever as traduções e confrontá-las com o original, buscando, antes de tudo, entender as escolhas feitas pelos tradutores.

1 Descrição do filhote Flush

<i>Flush, A Biography</i> (WOOLF, p. 6)	<i>Flush: Memórias de um Cão</i> (BAN, 2004, p. 19)	<i>Flush: Uma biografia</i> (TADEU, 2016, p. 11)
It is to poetry, alas, that we have to trust for our most	Por azar, é também na poesia que está a descrição mais	É na poesia que, lamentavelmente, temos de confiar, para

<p>detailed description of Flush himself as a young dog. He was of that particular shade of dark brown which in sunshine flashes “all over into gold”. His eyes were “startled eyes of hazel bland”. His ears were “tasselled”; his “slender feet” were “canopied in fringes” and his tail was broad.</p>	<p>detalhada do próprio Flush quando filhote. Sua pelagem tinha aquele tom castanho-escuro específico “que o sol deixa dourado”. Seus olhos eram “cor de avelã, espertos e meigos”. Suas orelhas eram “felpudas”, suas “patas esbeltas” eram “adornadas com franjas”, e seu rabo era amplo.</p>	<p>a descrição mais detalhada que faremos do próprio Flush quando jovem cão. Ele tinha aquela tonalidade de marrom escuro que, à luz do sol, lança “reflexos dourados por toda parte”. Os olhos eram “de um avelã suave”. As orelhas eram “françadas”; os “delgados pés” eram “de fimbrias cobertos” e o rabo era largo.</p>
---	---	--

Fonte: elaborado pelo autor

No começo da obra, temos a descrição do filhote Flush. Como a obra foi inspirada pelas cartas de Elizabeth Barrett Browning e Robert Browning, Woolf retirou alguns trechos para fazer parte da descrição de Flush, no caso, de um poema. Nas primeiras linhas, podemos perceber a diferença entre a tradução de Ana Ban e Tomaz Tadeu: Tadeu não trocou a ordem dos períodos e seguiu mais perto de sua estrutura mantendo a posição de “*alas*”, traduzida como “lamentavelmente”, enquanto que Ban deslocou a sua tradução de “*alas*” em “por azar” para o início do período. Estas escolhas tradutórias de Ban e Tadeu mostram os propósitos diferentes entre os tradutores, enquanto que Tadeu busca uma maior aproximação com o texto de partida com a manutenção da estrutura do período e a tradução por apenas uma palavra confluindo com a sua sonoridade em “lamentavelmente”. Já Ban apresenta um foco na língua de chegada ao trocar a ordem dos elementos do período e utilizar “por azar”, um termo menos formal que “lamentavelmente”..

Com a tradução de “*all over into gold*”, temos com Ban “que o sol deixa dourado” e com Tadeu “reflexos dourados por toda parte”. Entre estas duas traduções, podemos perceber que Ban escolheu por uma explicação, semanticamente menos densa, do que a literariedade escolhida por Tadeu, semanticamente mais denso. Além disso, a imagem vinda de cada uma das traduções deste trecho é diferente: na tradução de Ban, temos o sol como o sujeito em tornar algo dourado e na tradução de Tadeu, os reflexos dourados tornam-se mais presentes.

Já na tradução de “*startled eyes of hazel bland*”, novamente observamos uma explicação pela tradução de Ban com “cor de avelã, espertos e meigos” e a literariedade com Tadeu com “de um avelã suave”. Ainda neste trecho podemos observar que a escolha de

palavras dos dois tradutores para “tasseled” com “felpudas” com Ban e “franjas” com Tadeu. A tradução de “tasseled” para o português é borlas, que traz duas traduções, dependendo de seu uso: a primeira é que são adornos em um tecido que fazem parte de uma franja e a segunda é voltada a termos técnicos da zootecnia, como tufo arredondado que parte fios, pelos. Como neste trecho, Woolf está descrevendo Flush, um cocker spaniel, a tradução de Ban, “felpudas”, ficou mais próxima da imagem que Woolf quis retratar de Flush do que a de Tadeu, que “franjas” remete a um tecido e não um pelo de animal.

A escolha dos tradutores para a tradução de “*slender feet*” se deu com “patas esbeltas” com Ban e “delgados pés” com Tadeu. Neste caso, é possível entender que Woolf queria trazer a descrição de Flush o mais próximo de humano, por isso escolheu “*feet*” ao invés de “*paws*”. Quando Ban traduz para “patas”, este critério é perdido e, novamente, é possível perceber que há um direcionamento da tradutora para a imagem que o leitor deve fazer de Flush, enquanto que na tradução de Tomaz ocorre uma aproximação quase exata do original, permanecendo este detalhe.

2. Descrição da Senhorita Miltford

<i>Flush, A Biography</i> (WOOLF, p. 7)	<i>Flush: Memórias de um Cão</i> (BAN, 2004, p. 20-21)	<i>Flush: Uma biografia</i> (TADEU, 2016, p. 13)
The sight of his dear mistress snuffling the fresh air at last, letting it ruffle her white hair and redden the natural freshness of her face, while the lines on her huge brow smoothed themselves out, excited him to gambols whose wildness was half sympathy with her own delight.	A visão de sua querida dona finalmente respirando ar fresco, permitindo que o vento despenteasse seus cabelos brancos e colocasse um pouco de cor em sua face, enquanto as rugas de seu imenso cenho se suavizavam, excitavam-no a ponto de sair saltitando violentamente, em parte por alegria, em parte por solidariedade ao prazer dela.	A visão de sua querida dona respirando, enfim, ar fresco, deixando-o despentear-lhe o cabelo branco e afogear a frescura natural do rosto, enquanto as linhas de sua larga fronte se desfaziam, incitava-os a dar cambalhotas cuja extravagância se devia, em parte, à empatia para com a felicidade dela.

Fonte: elaborado pelo autor

Flush nasce em *Three Miles Cross* e é cuidado pela Senhorita Mitford. É ela quem dá de presente Flush para a Senhorita Barrett. Neste trecho, temos as impressões de Flush sobre a Senhorita Mitford quando ela o leva para passear no campo. Este é um longo

período, com muitos detalhes sobre a cena. Os dois tradutores mantêm a estrutura do período idêntica ao original. Podemos observar também que o horizonte dos tradutores permanece o mesmo assinalado na análise do trecho 1: Ban utiliza de mais explicação nas estruturas densas enquanto que Tadeu apresenta elementos voltados para o original. Exemplo disso é na tradução de “*redden the natural freshness of her face*” traduzido por Ban como “colocasse um pouco de cor em sua face” e por Tadeu como “afogear a frescura natural do rosto”, no qual a “*redden*” remete a tornar algo vermelho e entre as duas traduções - “colocasse um pouco de cor” e “afogear” - podemos confirmar que a tradução de Tadeu é mais próxima do estilo woolfiano.

Também neste trecho, é possível ver a movimentação de Flush ao contemplar a leveza em que sua dona fica ao passear no campo. A tradução de “*while the lines on her huge brow smoothed themselves out, excited him to gambols whose wildness was half sympathy with her own delight*” para “enquanto as rugas de seu imenso cenho se suavizavam, excitavam-no a ponto de sair saltitando violentamente, em parte por alegria, em parte por solidariedade ao prazer dela” (BAN) e “enquanto as linhas de sua larga fronte se desfaziam, incitava-os a dar cambalhotas cuja extravagância se devia, em parte, à empatia para com a felicidade dela” (TADEU) é possível perceber que a escolha de “suavizar” de Ban em contraponto a “desfazer” de Tadeu aproxima a imagem de leveza que Woolf quer transmitir ao seu leitor. O uso de “sair saltitando” e “dar cambalhotas” para “*excited him to gambols*” também mostra a diferente movimentação que Flush de Ban e de Tadeu fazem: enquanto um saltita, pula de alegria, o outro dá cambalhotas, rola, movimentos presentes num cão quando brinca no campo. A palavra “*gambol*” sugere saltos, brincadeiras, sem necessariamente rolar, ou seja, apesar da tradução de Tadeu apresentar a densidade lexical presente na escrita de Woolf, a imagem dos movimentos fica mais próxima na tradução de Ban.

3. Descrição do campo

<i>Flush, A Biography</i> (WOOLF, p. 8)	<i>Flush: Memórias de um Cão</i> (BAN, 2004, p. 21)	<i>Flush: Uma biografia</i> (TADEU, 2016, p. 13)
The cool globes of dew or rain broke in showers of iridescent spray about his nose; the earth, here hard, here soft, here hot, here cold, stung, teased and tickled the soft pads	Os glóbulos frios de orvalho ou de chuva espalhavam-se em borrifos furta-cor em volta de seu focinho; o solo, em alguns locais duro, em outros, fofo, frio, ou quente, pinicava,	Os frios globos do orvalho ou da chuva quebravam-se em borbotões de iridescentes borrifos sobre o seu nariz; a terra, aqui dura, acolá mole, aqui quente, acolá fria, pini-

<p>of his feet. Then what a variety of smells interwoven in subtlest combination thrilled his nostrils; strong smells of earth, sweet smells of flowers; nameless smells of leaf and bramble; sour smells as they crossed the road; pungent smells as they entered bean-fields. But suddenly down the wind came tearing smell sharper, stronger, more lacerating than any - a smell that ripped across his brain stirring a thousand instincts, releasing a million memories - the smell of hare, the smell of fox.</p>	<p>incomodava e fazia cócegas nas almofadinhas das suas patas. Além disso, um enorme sortimento de cheiros combinavam-se nas variações mais sutis possíveis e intrigavam suas narinas; cheiros fortes de terra, cheiros doces de flores; cheiros inomináveis de folhas e de amoras; cheiros de acres quando atravessavam a estrada; cheiros pungentes quando entravam nos campos de feijões. Mas, de repente, o vento trazia um cheiro cortante, mais acentuado, mais forte, mais lancinante do que qualquer outro - um cheiro que invadia o cérebro dele e aguçava mil instintos, liberando um milhão de lembranças - o cheiro de lebre, o cheiro de raposa.</p>	<p>cava, beliscava e comichava-lhe as solas macias dos pés. Depois, que variedade de cheiros entrelaçados na mais sutil das combinações provocavam-lhe as narinas; cheiros fortes de terra, cheiros suaves de flores; cheiros inomináveis de folhas e sarças; cheiros acres quando atravessavam a estrada; cheiros pungentes quando entravam em campos de feijão. Mas de repente o vento baixava, desprendendo um cheiro mais penetrante, mais forte, mais lacerante que qualquer outro - um cheiro que lhe fendia o cérebro, aticando um milho de instintos, liberando um milhão de lembranças - o cheiro da lebre, o cheiro da raposa.</p>
---	---	--

Fonte: elaborado pelo autor

Em diversos momentos na narrativa, Woolf traz o sentido do olfato bastante apurado dos cães. Neste trecho, Flush descreve seu passeio no campo, apontando os diversos cheiros que sente por onde passa. As traduções de “*in showers of iridescent spray about his nose*” para “em borrifos furta-cor em volta de seu focinho” (BAN) e “em borbotões de iridescentes borrifos sobre o seu nariz” (TADEU) trazem a simplificação presente na tradução de Ban e a criação de Tadeu. O paralelismo dos diferentes cheiros trazidos por Woolf em “strong smells of earth, sweet smells of flowers; nameless smells of leaf and bramble; sour smells as they crossed the road; pungent smells as they entered bean-fields” foi mantido nas duas traduções com “cheiros fortes de terra, cheiros doces de flores; cheiros inomináveis de folhas e de amoras; cheiros de acres quando atravessavam a estrada; cheiros pungentes quando entravam nos campos de feijões” (BAN) e “cheiros

fortes de terra, cheiros suaves de flores; cheiros inomináveis de folhas e sarças; cheiros acres quando atravessavam a estrada; cheiros pungentes quando entravam em campos de feijão” (TADEU), na manutenção da palavra “cheiros” e suas variações designadas pelos adjetivos que os complementam.

Apesar da proximidade das duas traduções, vemos que a diferença da imagem dos dois campos entre Ban e Tadeu com a tradução de “*bramble*” para “amoras” e “sarças”. *Bramble* remete a arbustos, podendo conter ou não frutos, o que torna a sua tradução mais próxima a “sarça” de Tadeu em contraponto aos arbustos com frutos de amoras de Ban. Desta forma, podemos observar que as duas traduções interferem nas imagens refletidas aos leitores quanto a descrição do ambiente.

No trecho, “*a smell that ripped across his brain stirring a thousand instincts, releasing a million memories - the smell of hare, the smell of fox*” para “um cheiro que invadia o cérebro dele e aguçava mil instintos, liberando um milhão de lembranças - o cheiro de lebre, o cheiro de raposa” (BAN) e “um cheiro que lhe fendia o cérebro, atíçando um milhar de instintos, liberando um milhão de lembranças - o cheiro da lebre, o cheiro da raposa”, observamos novamente a diferença entre as imagens montadas pelas traduções: enquanto que o cheiro invade na tradução de Ban, na tradução de Tadeu, o cheiro fende, corta, o que acaba sendo mais forte do que a invasão.. As traduções de “*stirring*” acabam por trazer essas diferentes imagens para o leitor. Dentre as duas, a tradução de Ban fica mais próxima da imagem de Woolf, apesar da tradução de Tadeu trazer com mais intensidade o que foi sentido por Flush.

4. Quarto da Senhorita Barrett

<i>Flush, A Biography</i> (WOOLF, p. 11)	<i>Flush: Memórias de um Cão</i> (BAN, 2004, p. 28)	<i>Flush: Uma biografia</i> (TADEU, 2016, p. 18)
Miss Barrett's bedroom - for such it was - must by all accounts have been dark. The light, normally obscured by a curtain of green damask, was in summer further dimmed by the ivy, the scarlet runners, the convolvuluses and the nasturtiums which grew in the window-box. At first, Flush	O quarto da Senhorita Barrett - pois era isso que havia atrás da porta - era provavelmente escuro, de acordo com todos os relatos. A luz, normalmente, impedida de entrar por conta de uma cortina de tecido verde adamascado, no verão ficava ainda mais fraca por conta da hera,	O quarto da srta. Barrett - pois é dele que se trata - devia ser escuro, segundo todos os relatos. A luz, normalmente obscurecida por uma cortina de verde adamascado, era, no verão, esmaecida pela hera, pelos feijoeiros-escarlates, pelos convólulos e pelos nastúrcios que cresciam na

could distinguish nothing in the pale greenish gloom but five white globes glimmering mysteriously in mid-air. But again it was the smell of the room that overpowered him.	dos feijões-escarlates, dos convólculos e dos nastúrcios que cresciam na floreira da janela. De início, Flush não conseguia distinguir nada naquele quarto esverdeado, a não ser cinco globos brancos que brilhavam e pairavam no ar de maneira misteriosa. Porém, mais uma vez, foi o cheiro do quarto que o arrebatou.	floreirada janela. No começo, Flush não conseguia distinguir nada na lívida e esverdeada escuridão, a não ser cinco globos brancos misteriosamente tremeluzindo no ar. Mas, de novo, era o cheiro do quarto que o dominava.
---	--	---

Fonte: elaborado pelo autor

Quando Flush chega ao quarto da sua nova dona, outro sentido faz com que ele tenha as suas primeiras impressões, a visão. De acordo com Woolf, nas suas pesquisas, o quarto da senhorita Barrett sempre foi descrito como com pouca luz. As traduções de “*for such it was*” para “pois era isso que havia atrás da porta” (BAN) e “pois é dele que se trata” (TADEU), observamos, novamente, a escolha de Ban em explicar melhor para o seu leitor do que se trata ao acrescentar “atrás da porta”, enquanto que Tadeu continua a seguir a estratégia de manter o mais próximo do original, sem muitas interferências.

No trecho, “*The light, normally obscured by a curtain of green damask, was in summer further dimmed by the ivy, the scarlet runners, the convolvuluses and the nasturtiums which grew in the window-box*” é possível perceber a semelhança nas traduções que optaram por manter as mesmas características presentes nas casas de Londres, o que para os leitores brasileiros remete a imagem de uma casa estrangeira com as traduções “A luz, normalmente, impedida de entrar por conta de uma cortina de tecido verde adamascado, no verão ficava ainda mais fraca por conta da hera, dos feijões-escarlates, dos convólculos e dos nastúrcios que cresciam na floreira da janela” (BAN) e “A luz, normalmente obscurecida por uma cortina de verde adamascado, era, no verão, esmaecida pela hera, pelos feijoeiros-escarlates, pelos convólculos e pelos nastúrcios que cresciam na floreira da janela” (TADEU). Ou seja, ao invés de interferir na imagem descrita por Woolf e trazer elementos que descrevem uma casa tradicional brasileira, os dois tradutores preferiram manter os elementos originais, inclusive, com a manutenção da tradução de “*convolvuluses*” para “convólculos”, que se aproximam da escrita científica dos botões abertos das pequenas flores presentes nas floreiras das janelas.

Considerações finais

As diferentes traduções de uma obra são muito importantes para a sobrevivência da obra. De acordo com Walter Benjamin (2008), as traduções não exaltam uma época de glória dos originais, mas sim mantém os originais renovados e desenvolvidos em campos mais recentes. Portanto, a tradução não deve se sentir à margem do original e nem o original se sentir exaltado, mas sim admirado pela sua sobrevivência por conta da tradução. Benjamin ressalta que a finalidade da tradução é expressar a relação mais íntima das línguas. A tradução não revela, mas fecunda a essência do texto original. Desta forma, Benjamin retorna a tradicional teoria da tradução, mas ressalta que a tradução não pode ser tida como finalidade de uma cópia ou reprodução do original. Em outras palavras, “Com isso, verifica-se que toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório de se medir a estranheza das línguas entre si” (BENJAMIN, 2008, p. 57).

Em conclusão, os trechos das duas traduções analisadas são consistentes, mantêm o seu horizonte e projeto tradutório, os quais podem ser definidos pelos diversos componentes que podem interferir nas escolhas dos tradutores. No caso da tradução de Ana Ban, por fazer parte de uma coleção de livros de bolso, traz, em sua grande parte, a explicação de períodos como forma de elucidar ao leitor as imagens que a narrativa descreve. Desta forma, é possível dizer que não se trata em levar o estilo de Virginia Woolf propriamente dito ao leitor, mas tornar a leitura mais explicada, introduzindo o leitor a esta obra e, possivelmente, abrir a curiosidade dos leitores para outras obras de Woolf. Por outro lado, no caso da tradução de Tomaz Tadeu, podemos observar que seu horizonte e projeto de tradução remetem a sua proximidade e manutenção do estilo de Virginia Woolf, o que supõe um ambiente do mercado editorial solidificado ao se tratar de uma obra mundialmente conhecida.

É necessário, entretanto, afirmar que tanto a tradução de Ana Ban quanto a de Tomaz Tadeu fluem num mesmo sentido, que é mostrar a cultura da obra de origem, ao manter nomes estrangeiros, descrição de paisagens presentes na Inglaterra, e que intercalam as interferências de explicação, simplificação e de aproximação do original em diferentes trechos. Em termos bermanianos, podemos identificar que as duas traduções são caracterizadas em etnocêntricas, quando propõe trazer para o leitor a cultura fonte da obra, ou seja, “que traz tudo à sua própria cultura, as suas normas e valores” (BERMAN, 2013, p. 39).

REFERÊNCIAS

BAN, Ana. Curriculum vitae. Blog Ana Ban - Currículo vitae, 2010. Disponível em < <http://anaban.blogspot.com/>>. Acesso em 24 de maio de 2021.

_____. Ana Ban compartilha aqui seu diário da quarentena. Todavia, 2020. Disponível em <<https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/n-a-ana-ban-compartilha-aqui-seu-diario-da-quarentena>>. Acesso em 24 de maio de 2021.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. BRANCO, Lucia Castello (org). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. *A tradução ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: Editora Copiart/PGET, UFSC, 2013.

_____. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Tradução de Françoise Massardier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*, Éd. Du Seuil, 1972, p. 23. Cf. J.-M. Schaeffer, “Note sur la préface philosophique”, *Poétique* 69, fev. de 1987.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GILES, Daniel. The Institutionalization of TS. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (Orgs). *Handbook of Translation Studies: Volume 3*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2012, pp. 73-88.

HOLMES, James. “The Name and Nature of Translation Studies”. In: HOLMES, James (ed.). *Translated! Papers on Literary Translation & Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988, pp. 67-80.

SAPIRO, Gisèle, “Normes de traduction et contraintes sociales”. In: PYM, Anthony, SHLESINGER, Miriam e SIMEONI, Daniel (eds.). *Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Tradução de Melina Blostein. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 199-208.

TADEU, Tomaz. Tomaz Tadeu. Dicionário de Tradutores Literários no Brasil - DITRA, 2016. Disponível em: <<https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/TomazTadeu.htm>>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

TORRES, Marie Helene. “Método de Análise e Crítica de Tradução de Antoine Berman: Auto resenha do seu livro Por uma crítica da tradução: John Donne”. In: CARDOZO, Mauricio, PETRY, Simone (Orgs.). *Tradução em Revista, Antoine Berman: Para além do Albergue do Longínquo*, v. 30. Rio de Janeiro: Editora da PUC, 2021.

WOOLF, Virginia. *Flush: A Biography* (English Edition). Ebook: Feedbooks.

_____. *Flush: Memórias de um Cão*. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L & PM POCKET, 2004.

_____. *Flush: Uma biografia*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Uma análise sobre as escolhas tradutórias dos títulos de *Vidas Secas* (1938) para o inglês em *Barren Lives* (1964)

João Gabriel Carvalho Marcelino¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de analisar as escolhas tradutórias dos títulos (da obra e dos capítulos) de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para a língua inglesa em *Barren Lives*. Para tanto, delimitam-se os seguintes objetivos específicos: i) identificar as escolhas realizadas na tradução dos títulos da obra e dos capítulos de *Vidas Secas* para o inglês; ii) descrever as mudanças e apagamentos identificados na tradução, e iii) discutir as implicações das mudanças e apagamentos considerando as transferências entre línguas. Metodologicamente, realiza-se um estudo descritivo sobre obra original e obra traduzida. A teoria se fundamenta nos estudos de Britto (2016), Berman (2013), Aixelá (2013), entre outros. Os resultados apontam para a utilização de tendências deformadoras em títulos de capítulos que possuem carga de significado específica ao sertão nordestino representado em *Vidas Secas*, assim como soluções criativas para problemas encontrados na falta de equivalência entre as línguas envolvidas no processo, evidenciando que a tradução possibilita diferentes caminhos para a sua realização.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Ralph Edward Dimmick, Crítica de Tradução, Títulos, Nordeste brasileiro.

An analysis about the translation choices in 'Vidas Secas' (1938) titles to English in Barren Lives (1964)

Abstract: The objective of this paper is to analyze the translation choices on *Vidas Secas*' titles (book and chapters), by Graciliano Ramos, to English in *Barren Lives*. To achieve this aim, the following steps are followed: i) identify the translation choices in titles translation of the book and its chapters; ii) describe the modifications and obliterations occurred in the titles translation; iii) discuss the changes and obliterations' implications in terms of transfers between languages. Methodologically, we conducted a descriptive study on the original work and its translation. The theoretical framework is based on the translation studies, using Britto (2016), Berman (2013), Aixelá (2013), among others. The results' point to the presence of deforming tendencies on the translation of titles that possess specific meaning to the Brazilian northeast's *Sertão* described in *Vidas Secas*, as well as the creative solutions to deal with the absence of direct equivalence between the languages in the translation process, showing that the translation process allows different possibilities to its achievement.

Keywords: Graciliano Ramos; Ralph Edward Dimmick, Translation Criticism, Tittles, Brazilian northeast.

Introdução

A tradução da obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, para a língua inglesa em *Barren Lives* (1964), por Ralph Edward Dimmick, possibilita diferentes discussões

¹ Doutorando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET/UFSC), Mestre em Linguagem e Ensino (PPGLE/UFSC), Licenciado em Letras (FASETE/UNIRIOS). joaogabrielcarvalho@hotmail.com

no campo dos Estudos da Tradução. Tendo em vista que texto do autor é marcado pela brevidade nas palavras e pelas particularidades características ao sertão nordestino descrito através da caatinga em que *Vidas Secas* se passa, na obra apresentam-se características linguísticas e culturais particulares à região em diferentes elementos da narrativa, dos nomes de personagens aos títulos da obra e dos respectivos capítulos. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo analisar as escolhas tradutórias dos títulos (da obra e dos capítulos) da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para a língua inglesa em *Barren Lives*.

A obra *Vidas Secas* (1938) narra a vida de Fabiano e sua família, composta por Sinha Vitória², o Menino mais velho, o Menino mais novo e Baleia; um grupo de retirantes atravessando o ciclo da seca na Caatinga. A narrativa episódica do autor alagoano é estruturada em treze capítulos, intitulados “Mudança”, “Fabiano”, “Cadeia”, “Sinha Vitória”, “O Menino mais novo”, “O Menino Mais velho”, “Inverno”, “Festa”, “Baleia”, “Contas”, “O Soldado Amarelo”, “O Mundo coberto de penas” e “Fuga”. Os títulos apresentam e representam aspectos relevantes à narrativa, seja a estrutura ou informações que caracterizam personagens, a própria condição episódica da narrativa ou até mesmo a ideia de mobilidade associada aos retirantes.

Portanto, para a realização dessa pesquisa delimitam-se os seguintes objetivos específicos: i) identificar as escolhas realizadas na tradução dos títulos da obra e dos capítulos de *Vidas Secas* para o inglês; ii) descrever as mudanças e apagamentos identificados na tradução, e iii) discutir as implicações das mudanças e apagamentos considerando as transferências entre línguas.

Metodologicamente neste artigo se apresenta um estudo descritivo sobre a obra original e sua tradução, ancorado nas teorias da Tradução Literária (BRITTO, 2016); observando Estrangeirização e Domesticção (VENUTTI, 1995); e a tradução de itens culturais específicos (AIXELÁ, 2013), a tradução de títulos (ALVES, 2015; NORD, 2016), e a sistemática da deformação (BERMAN, 2013).

Ao longo deste trabalho, serão discutidas as possibilidades que os títulos possuem de apresentar e representar a obra de que fazem parte, assim como de carregar significados próprios relevantes para a narrativa.

1. A Tradução e o Título

A tradução, enquanto processo de comunicação mediado entre duas línguas, lida com a transposição de uma mensagem entre diferentes sistemas linguísticos ou semióticos,

² Em *Vidas Secas*, o nome de Sinha Vitória tem o ‘Sinhá’ grafado sem acento agudo.

ou em um mesmo sistema linguístico (JAKOBSON, 2004). Este processo não lida somente com a transcodificação entre esses sistemas linguísticos, mas também com os significados intrínsecos e subjacentes aos textos, considerando o contexto social, histórico e cultural do contexto da língua de partida. Essas características particulares ao texto possibilitam que o campo dos estudos da tradução dedique-se a descrever, analisar, e teorizar os processos, produtos e contextos do ato tradutório (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010).

Ao lidar com o texto literário, o tradutor depara-se com um texto que não é estático (BRITTO, 2016), tendo em vista que a literatura possui um grau de subjetividade inato, possibilitando que cada leitor experiencie o texto literário de maneira diferente. As diferentes leituras sobre o texto literário possibilitam que diferentes interpretações sejam trazidas à tona, desse modo as traduções de um mesmo texto podem evidenciar aspectos diferentes (BRITTO, 2016), variando o grau de fidelidade em relação ao texto de partida. Isto não anula o texto traduzido, uma vez que cada experiência de leitura tende a interpretar o texto de maneira diferente, influenciando o processo tradutório de acordo com a leitura do tradutor, com o contexto social e mercadológico em que a tradução ocorre, bem como sofrendo influência do período em que a tradução é realizada e da percepção de Outro que é vigente no contexto de chegada.

A tradução, ao lidar com o estrangeiro (o Outro que se apresenta na forma do texto, da cultura, ou da língua), encontra a necessidade de lidar com tendências de tradução que podem apagar ou evidenciar o estrangeiro. Nesse sentido, em contextos que o estrangeiro não é bem-vindo ou marginalizado, há a possibilidade de realização da tradução etnocêntrica. A tendência etnocêntrica traz o estrangeiro à cultura e língua de chegada, normalizando e uniformizando, dando ao estrangeiro valores intrínsecos ao contexto de chegada. Tratando o Outro como algo negativo, que serve apenas para ser anexado visando enriquecer a cultura de chegada (BERMAN, 2013). Tal tendência pode uniformizar o texto e apagar elementos naturais da língua e cultura de partida, negando aspectos identitários do texto assim como aspectos simbólicos próprios à cultura de partida para a narrativa.

Outra tendência que pode ser adotada no processo tradutório, a hipertextual, cria um texto que é gerado pela imitação a partir de um texto existente (BERMAN, 2013). Esta pode conservar aspectos estranhos ao contexto de chegada por imitá-lo. Essas tendências entrecruzam-se, o que indica que elas não se anulam ou que uma seja superior à outra, o tradutor durante o processo tradutório pode transitar entre elas para realizar a tradução.

É válido ressaltar que tais tendências dialogam com os conceitos discutidos por Schleiermacher (2010 [1813]) e posteriormente Venuti (1995) de Estrangeirização – abordagem que busca diminuir a violência etnocêntrica que apaga o estrangeiro em seus

diferentes aspectos; e Domesticação – abordagem que busca elaborar o texto de maneira transparente para a língua e cultura de chegada. Tendências também conflituosas, mas que indicam caminhos possíveis para a realização da tradução, possibilitando que o tradutor transite entre as duas na construção de um texto de chegada viável.

A oposição entre tendências posiciona o tradutor no centro de um jogo de forças, uma vez que se desfazer delas é impossível (BERMAN, 2013), seja pela cultura e orientação ideológica do tradutor, ou pela orientação dos sistemas de patronagem (LEFEVERE, 1992) que ditam, muitas vezes, as obras, os caminhos e recursos editoriais que o tradutor terá ou deverá percorrer. Uma vez que a tradução está inserida em um contexto e é elaborada visando atingir um determinado público, essas orientações podem afetar a aceitação ou não aceitação da obra, uma vez que uma obra com orientação claramente estrangeirizante pode causar estranheza nos leitores e dificultar a leitura em um grau maior do que uma tradução domesticadora ou etnocêntrica.

Nesse sentido, essas tendências podem se revelar desde o título da obra, uma vez que o nome de um determinado texto ou seção constitui um dos primeiros pontos de contato do leitor com o texto, sendo mais que um fragmento textual que introduz a narrativa (ALVES, 2015). Assim, as tendências adotadas na tradução do nome principal ou de seções da obra podem impactar na recepção pelo público por apagar características marcantes, por não evidenciar elementos particulares ao título ou eventos narrados no texto de partida. Bem como, na tentativa de tornar mais fácil a compreensão do que se trata a obra, por não haver, na língua de chegada, construções similares às da língua de partida, como pode ser observado em traduções de obras com títulos que remetem a nomes próprios, ou locais e ambientes com carga de significado particular.

Essas escolhas podem ser observadas nas traduções para a língua francesa de *O Quinze* (1934), de Rachel de Queiroz, intituladas *L'année de la grand secheresse*³ (1999) e *La terre de la grande soif*⁴ (2014), a primeira que conserva a ideia de marcação temporal da narrativa que se passa em 1915, em tradução livre *O ano da grande seca* e a segunda que substitui a marcação temporal pela temática da seca presente na obra, em tradução livre *A terra da grande sede*, em ambas as traduções, o título converge na ideia da seca enfrentada pelas personagens da narrativa. Também pode ser observado na tradução de título *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, para o inglês em *The Devil to Pay in the Backlands*, que na impossibilidade de traduzir Sertão, termo usado para referenciar regiões interioranas no Brasil, orienta o leitor da tradução para a

³ Bibliothèque cosmopolite Stock, tradutor não identificado.

⁴ Éditions Anacaona, traduzido por Paula Anacaona.

hipótese do pacto que permeia a obra o que, em certo nível, pode influenciar a leitura e a interpretação sobre a narrativa.

Também é válido mencionar para esta pesquisa as traduções para o francês de *Vidas Secas* (1938) intituladas, respectivamente, *Secheresse*⁵ (1964) e *Vies Arides*⁶ (2014), em tradução livre *Seca* e *Vidas Áridas*, a primeira evidenciando a ênfase na ideia de Seca enfrentada pelas personagens da obra e a segunda evidenciando uma tentativa de aproximação maior do título da obra de partida. As traduções apresentadas evidenciam que as obras, mesmo que possuam aspectos regionalistas que dificultem a tradução, possuem uma relevância e importância para a existência de múltiplas traduções. Bem como, a existência de diferentes traduções de uma mesma obra para uma mesma língua também pode evidenciar a mudança nas tendências de tradução adotadas em diferentes períodos históricos, possibilitando uma visão diacrônica do processo tradutório.

O processo de tradução dos títulos pode ressaltar detalhes e ideias presentes nos textos (ALVES, 2015), possibilitando que essas escolhas sejam discutidas, pensando seus impactos de maneira crítica. Estes impactos podem ser observados tendo em vista que o título pode aludir ao tema da obra ou não, e apresentar informações sobre o direcionamento de público da obra (NORD, 2016). As escolhas realizadas para apontar essas informações podem seguir tendências orientadas à apresentação do assunto da obra ou da seção, bem como influenciar na leitura do texto.

Os títulos podem ser necessários para alguns tipos de textos, indicando o tema que tratam, isto pode ser visto na definição de títulos para seções, em que os capítulos são nomeados de acordo com algum acontecimento que domina de maneira consistente a seção ou o texto, podendo estar inserido em um contexto cultural específico (NORD, 2016). Essas observações podem facilitar a localização da obra ou orientar a compreensão da seção, contextualizando no primeiro contato com o leitor, qual o tema e assunto tratado no texto. Nesse sentido, pode-se observar em *Vidas Secas* que os capítulos da narrativa episódica indicam a personagem ou evento que tem relevância para cada parte da narrativa.

2. Os Títulos em *Vidas Secas* e *Barren Lives*

Os dados analisados nesta pesquisa não visam apontar recomendações ou fazer juízo de valor acerca das decisões tomadas, mas refletir sobre as tendências adotadas, suas possíveis motivações e impactos para a tradução. Nesse sentido, os títulos da obra e dos

⁵ Éditions Gallimard, tradução de Marie-Claude Roussel.

⁶ Éditions Chandeigne, tradução de Mathieu Dosse.

treze capítulos estão apresentados na ordem que estão dispostos nas duas publicações utilizadas, paralelamente apresentadas nas duas línguas envolvidas na tradução, Português brasileiro e Inglês, na tabela abaixo:

Tabela 1: Títulos de *Vidas Secas* e *Barren Lives*

Obra	Tradução
<i>Vidas Secas</i>	<i>Barren Lives</i>
Capítulos	Tradução
Mudança	A new home
Fabiano	Fabiano
Cadeia	Jail
Sinha Vitória	Vitoria
O Menino mais novo	The Younger boy
O Menino Mais velho	The Older Boy
Inverno	Winter
Festa	Feast day
Baleia	The Dog
Contas	Accounts
O Soldado Amarelo	The Policeman in Khaki
O Mundo coberto de penas	The Birds
Fuga	Flight

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

Os capítulos, na discussão apresentada na seção a seguir, estão apresentados de acordo com as escolhas identificadas na tradução, desse modo, organiza-se os títulos por escolhas similares para facilitar a descrição e a discussão das mudanças e apagamentos realizados na tradução. Como suporte utiliza-se a *Back Translation*, tradução do texto traduzido realizada por tradução automática e sem intervenção do autor para auxiliar a reflexão.

3. Refletindo os Títulos entre *Vidas Secas* e *Barren Lives*

Conforme constata Baker (2006) os títulos de obras, independentemente do tipo de textual que apresentam, tem função localizadora (*framing/re-framing*), desse modo, mudanças no título podem acompanhar mudanças sutis no texto, alinhadas à posição ado-

tada no novo título. Compreende-se, portanto, que mudanças no título podem posicionar a narrativa, ressaltando ou ocultando ideias e debates presentes no texto. Desse modo, a tradução dos títulos possibilita refletir sobre como as escolhas realizadas na tradução direcionam a leitura da obra traduzida.

Diante das traduções entre *Vidas Secas* e *Barren Lives*, é possível refletir sobre os reposicionamentos a partir da tradução. Nesse sentido, observa-se na Tabela 2 abaixo a tradução do título da obra para o inglês com a respectiva *Back Translation*:

Tabela 2: Título da Obra

Língua de Partida	Língua de Chegada	<i>Back Translation</i>
<i>Vidas Secas</i>	<i>Barren Lives</i>	Vidas Estéreis

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

Na tradução do título da obra, primeiro contato do leitor com o conteúdo e a temática, Graciliano Ramos apresenta a ideia de *Vidas Secas* que posiciona a narrativa em uma ideia, por extensão, antitética. O contraste entre Vida e Seca não representa, necessariamente, uma ideia paradoxal, uma vez que o sertanejo, assim como a caatinga adaptam-se aos períodos de estiagem.

Observa-se pela escolha realizada na tradução para o inglês pela palavra *Barren* para transposição do sentido de Secas. O adjetivo *Barren* é apresentado no Cambridge dictionary como i) incapaz de produzir plantas ou frutos, ii) incapaz de ter filhos ou filhotes e iii) não cria ou produz nada novo⁷. A escolha de sentido de *Barren* pode ser descrita como uma deformação, no sentido apontado por Berman (2013) de destruição de redes de sentido eliminando o subtexto antitético por extensão de Vida e Seca, por *Life* e *Barren*. Tendo em vista que mesmo a vegetação associada a *Barren* é influenciada por fatores diferentes dos que influenciam a caatinga, como a toxicidade e esterilidade do solo, influência de água salgada e condições climáticas (OBERNDORFER; LUNDHOLM, 2008).

O primeiro capítulo de *Vidas Secas*, intitulado “Mudança” possui uma complementaridade de sentido com a ideia dos retirantes e com o capítulo final da obra, intitulado Fuga. O sentido de mobilidade relaciona-se à vida dos retirantes, assim como à narrativa episódica e a continuidade do ciclo da seca:

⁷ Barren (adjective)

- unable to produce plants or fruit
- unable to have children or young animals
- not creating or producing anything new

Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/barren>>

Tabela 3: Capítulo 1 - Mudança

Título em Português	Título em Inglês	<i>Back Translation</i>
Mudança	A new home	Uma nova casa

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

Na tradução do primeiro capítulo, observa-se a adoção de uma tendência de homogeneização (BERMAN, 2013), carregando o sentido de mudança no encontro de uma nova casa. Essa tendência observada evidencia uma troca na complementaridade do sentido entre “Mudança” e “Fuga”, que é apagada, e a enfatiza na ideia de encontro de um novo lar, sem ideia de temporalidade. O segundo capítulo da obra, intitulado Fabiano, tem a apresentação na Tabela 4:

Tabela 4: Capítulo 2 - Fabiano

Título em Português	Título em Inglês	<i>Back Translation</i>
Fabiano	Fabiano	Fabiano

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

A estratégia de Conservação do termo da língua de partida (AIXELÁ, 2013) adotada na tradução evidencia, também, a tendência adotada para lidar com os nomes próprios convencionais (AIXELÁ, 2013), que mesmo que não possuam significado por trás, são conservados na obra, havendo pequenas alterações no caso de possuírem complementos explicativos. Observa-se na tabela 5 os capítulos 3, 5, 6, 7 e 10 que possuem traduções, em algum nível, literais:

Tabela 5: Capítulos 3, 5, 6, 7 e 10

Título em Português	Título em Inglês	<i>Back Translation</i>
Cadeia	Jail	Cadeia
O Menino mais novo	The Younger boy	O menino mais novo
O Menino mais velho	The Older Boy	O menino mais velho
Inverno	Winter	Inverno
Festa	Feast day	Dia de banquete
Contas	Accounts	Contas

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

Por possuírem sentido mais restrito, as escolhas realizadas possuem equivalência em um grau de similaridade maior, realizando a Tradução Linguística (AIXELÁ, 2013) que utiliza referências muito próximas do original, apresentando na língua de chegada o sentido muito próximo da língua de partida. Na tabela 6, pode-se ver as escolhas realizadas para a tradução dos capítulos “Sinha Vitória” e “Baleia”:

Tabela 6: Capítulos 4 e 9

Título em Português	Título em Inglês	<i>Back Translation</i>
Sinha Vitória	Vitoria	Vitoria
Baleia	The Dog	O cachorro

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

Nos capítulos apresentados, a tradução adotada para se referir às personagens segue uma tendência de eliminação (AIXELÁ, 2013) e destruição das redes de significados adjacentes (BERMAN, 2013). A primeira eliminando o substantivo feminino Sinha, utilizado para um tratamento respeitoso no Nordeste; e a segunda apagando o nome de Baleia que, conseqüentemente, elimina o aspecto de superstição tendo em vista que o animal com nome de animal aquático supostamente a habituará a água, e a protegeria da hidrofobia, moléstia que causa aversão a água (BOMFIM, 2014; CHAUVIN, 2015). Assim como também se perde a oposição do nome do animal grande em um animal que muitas vezes é descrito como magro e com ossos marcados, evidenciando uma tradução também domesticadora (VENUTI, 1995).

Outro ponto observável como tendência deformadora de destruição das redes de significados adjacentes (BERMAN, 2013) pode ser visto na Tabela 7, no título do Capítulo 11, “O soldado amarelo”:

Tabela 7: Capítulo 11

Título em Português	Título em Inglês	<i>Back Translation</i>
O Soldado Amarelo	The Policeman in Khaki	O policial em cáqui

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

O Amarelo do Soldado não se refere somente à camuflagem em meio à caatinga, como se observa em Baleia, apesar da brevidade de palavras de Graciliano Ramos, as palavras e construções utilizadas pelo autor carregam mais de um significado. Nesse sentido, o amarelo representa, para o nordestino, a ideia de dificuldade, preocupação e

problemas (CASCUDO, 2004) estabelecendo assim, relação com o medo, como pode-se observar no capítulo “Cadeia” e “O Soldado Amarelo”, nos quais Fabiano, na cidade, tem medo do Soldado; e o Soldado, em meio à Caatinga, tem medo de Fabiano.

Por fim, as traduções dos capítulos 12 e 13 destacam-se por apresentar um processo mais criativo de tradução, como está apresentado na tabela 8:

Tabela 8: tradução criativa dos capítulos 12 e 13

Título em Português	Título em Inglês	<i>Back Translation</i>
O Mundo coberto de penas	The Birds	Os pássaros
Fuga	Flight	Voar

Fonte: (RAMOS, 2018 [1938]; RAMOS, DIMMICK, 1999 [1964])

A tradução dos títulos dos capítulos “O Mundo coberto de penas” e “Fuga”, como um processo de recriação. Tendo em vista que, como aponta Campos (2013, p. 5) a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. A autonomia encontra-se em traduzir o título do capítulo 12 e 13 recuperando a ideia de complementaridade que havia entre “Mudança” e “Fuga”, porém em um momento distinto da narrativa. A tradução segue uma tendência de destruição de redes de significado adjacentes (BERMAN, 2013), que impacta no apagamento da associação da aparição das Arribaças (*Zenaida auriculata*)⁸ com o início de um novo período de estiagem, uma superstição local. Ao apresentar *The Birds* e *Flight*, a tradução criativa recupera a ideia de efemeridade da vida dos retirantes, que assim como os pássaros, ao menor sinal de perigo (para os retirantes a estiagem), voam em fuga.

Considerações Finais

Vidas Secas ao retratar a vida do grupo de retirantes formado por Fabiano e sua família apresenta, através da escrita econômica de Graciliano Ramos, elementos que constituem a narrativa que em um primeiro contato parecem ter significado claro, mas que possuem redes de significação próprias e particulares ao contexto do sertão nordestino brasileiro. Nesse sentido, observar a tradução do título da obra assim como dos capítulos que compõem a obra, evidencia que o processo de tradução não lida unicamente com o

⁸ Nome científico disponível em: <https://www.cnpm.embrapa.br/projetos/fauna/main/mostraEspecieDireto/read/161>

texto, mas também com elementos paratextuais e estruturais do texto que constituem o significado presente na obra e nos respectivos capítulos.

Diante do exposto, é possível observar que as tendências adotadas na tradução para lidar com as particularidades do texto de Graciliano Ramos, ora apontam para tendências domesticadoras e uniformizantes, que apagam o estrangeiro; e ora apontam para possíveis dificuldades enfrentadas pelo tradutor para lidar com o texto de *Vidas Secas*. Texto que possui cargas de significado que restringem o processo de tradução; e isso impacta nos caminhos percorridos pelo tradutor.

As escolhas observadas para a tradução de *Vidas Secas* para *Barren Lives*, inicialmente no título da obra, revelam a dificuldade de lidar com a compreensão da Caatinga retratada na narrativa, bioma que é adaptado aos períodos de estiagem. A ideia de Seca presente no título não é, necessariamente, oposta à Vida, uma vez que a vida no sertão também é adaptada para os períodos de estiagem, seja pela vida nômade dos retirantes, ou seja pela natureza resistente da fauna e flora sertaneja.

Observando os títulos dos capítulos, a utilização de tendências deformadoras em títulos que para lidar com elementos que possuem carga de significado específica ao contexto do sertão nordestino representado em *Vidas Secas*, pode denotar que apesar de domesticadoras, as tendências podem não ser necessariamente negativas, uma vez que traduzir é um processo criativo. Por outro lado, as soluções criativas para problemas encontrados na falta de equivalência entre as línguas envolvidas no processo, evidenciam que a tradução possibilita diferentes caminhos para a sua realização, apontando para as diferentes possibilidades do texto literário.

Destarte, é válido destacar que *Barren Lives* pode ser fonte para a realização de outras pesquisas e reflexões sobre a tradução do texto regionalista posicionado no nordeste brasileiro para língua estrangeira, visando compreender como as traduções lidam com elementos culturais particulares ao sertão na transposição para outras línguas.

Por fim, este trabalho busca mostrar que a Tradução é um campo profícuo que permite que reflexões sobre o processo de tradução sejam realizadas, buscando compreender como este processo acontece e seus impactos. Assim como refletir criticamente sobre a relação entre os textos e as transferências culturais entre línguas, bem como acerca da apresentação da obra através dos títulos no texto traduzido.

REFERÊNCIAS

- AIXELÁ, Javier Franco. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva *In-Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, Jan/jun., 2013. Disponível em: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>
- ALVES, Daniel. Guimarães Rosa fora do Brasil: padrões nas escolhas de títulos para as traduções de Grande Sertão: Veredas. In: FAVERI, Cláudia Borges de (org.). *O Brasil Traduzido: palavra estrangeira*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 39-56.
- BAKER, Mona. *Translation and conflict: a narrative account*. New York: Routledge, 2006.
- BERMAN, Antoine. Tradução Etnocêntrica e Tradução Hipertextual. In: _____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, p. 37-66.
- BOMFIM, Júlio César Borges. Baleia: persona literária; persona cinematográfica: do discurso literário ao audiovisual em *Vidas Secas. Baleia na Rede*, v. 1, n. 11, 27 jan. 2014. Disponível em < <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/4616> >
- BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação em como Crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. *Haroldo de campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 01-18.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Locuções tradicionais no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- CHAUVIN, Jean Pierre. Graciliano ramos sob o fio da palavra empenhada. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 2015, n 16, p. 289-302. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115431>> Acesso em Junho de 2020.
- JAKOBSON, Roman. On linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2004, p.113-118.
- LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992.
- NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- OBERNDORFER, E. C.; LUNDHOLM, J. T. “Species richness, abundance, rarity and environmental gradients in coastal barren vegetation”. *Biodiversity and Conservation*. v 18, n. 6, p. 1523-1553, 2008. Disponível em: [doi:10.1007/s10531-008-9539-5](https://doi.org/10.1007/s10531-008-9539-5)
- RAMOS, Graciliano. *Barren Lives*. Tradução de Ralph Edward Dimmick. USA: University of Texas Press, 1999.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 139 ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. (Trad. Celso Braidá) In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilingüe*. Vol 1: alemão-português. 2a edição. Florianópolis: UFSC/ NUPLITT, 2010. pp. 38-101.
- WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. *The Map: a beginner’s guide to doing research in Translation Studies*. Manchester, UK & Kinderhook: St. Jerome Publishing, 2010.

Quem pode traduzir Amanda Gorman? Um estudo sobre possíveis desenvolvimentos em “políticas de tradução”

Alice Soldan Rezende¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O presente artigo buscou investigar desenvolvimentos na “categoria” acadêmica, definida por Holmes em seu manifesto de 1972, *The Name and Nature of Translation Studies*, como “Políticas de Tradução”. Para isso, propôs a análise de uma polêmica editorial internacional que teve início em janeiro de 2021 sobre traduções do poema *The Hill We Climb*, de Amanda Gorman. Em específico, procurou-se examinar a questão da “representação”, central à polêmica, sob o prisma de duas perspectivas dos Estudos de Tradução: a “Teoria dos Polissistemas” e os estudos “pós-coloniais” de tradução, nestes últimos inclusive uma abordagem desconstrutivista. Como resultados da pesquisa, notou-se o caráter incompleto da abordagem polissistêmica sobre a questão, tendo em vista suas pressuposições de “objetividade” e de “neutralidade”. Uma “extensão” dessa abordagem permitiu considerar o inserimento e participação do mundo editorial em dinâmicas políticas e ideológicas internacionais. De uma perspectiva desconstrutiva e pós-colonial, notou-se o caráter político do questionamento acerca da noção de “representação”. Assim, foi estabelecido um diálogo com a categoria das “políticas de tradução” de Holmes, abrindo possibilidades de respostas (práticas, ou “aplicadas”) à questão central do artigo. Por fim, observou-se “soluções” já oferecidas à controvérsia por editoras de diversos países: entre elas notou-se, mais de uma vez, o recurso à tradução colaborativa.

Palavras-Chave: Políticas de Tradução; James Holmes; Amanda Gorman; Teoria dos Polissistemas; Estudos pós-coloniais; Representação.

Who can/should translate Amanda Gorman? A study on potential developments within the subfield of “translation policy”

Abstract: This article attempts to investigate developments in the academic field which Holmes named, in his 1972 manifest *The Name and Nature of Translation Studies*, “Translation Policy”. To do so, it brings to discussion a controversy which recently permeated the editorial world, concerning international translations of the poem *The Hill We Climb*, written and declaimed by Amanda Gorman in January 2021. The article analyses the controversy’s central issue of “representation”, adopting two different viewpoints: firstly, the “Polysystem Theory”, and secondly, “post-colonial translation studies”, including within the latter a deconstructivist approach. The “Polysystem Theory”’s philosophical premisses of “objectivity” and “neutrality” were found to allow only an incomplete approach to the issue of “representation”. An “extension” of this approach sought to consider the editorial world’s inclusion and participation in international political and ideological dynamics. The post-colonial viewpoint allowed a political questioning of the notion of “representation” – an aspect which converses with Holmes “Translation Policy” field –, delineating possible “practical” or “applied” answers to the controversy’s central issue. Finally, among editorial houses’ own “solutions” to the issue, more than once was noted the use of collaborative translation.

Keywords: Translation Policy; James Homes; Amanda Gorman; Polysystem Theory; Post-colonial studies; Representation.

¹ Graduada em Língua, Literatura e Civilização do Mundo Anglófono pela *Université Toulouse II - Jean Jaurès*. Estudante de pós-graduação (mestrado) em Estudos de Tradução, na Universidade Federal de Santa Catarina. Endereço eletrônico: alice.soldan@hotmail.com.

Introdução: o projeto (utópico) de James Holmes

A noção de “estudos aplicados de tradução” foi proposta em 1972 por James Holmes, em seu manifesto *The Name and Nature of Translation Studies*. Este texto foi caracterizado por muitos – por ele incluso – como uma utopia da disciplina acadêmica, então nascente, dos Estudos de Tradução. Nele, Holmes define os horizontes da disciplina, através da delimitação de diversas categorias epistemológicas, dentre as quais podemos destacar três gerais: os “estudos descritivos de tradução”, os “estudos teóricos de tradução” e os “estudos aplicados de tradução”. Enquanto os dois primeiros constituem o que o autor denomina estudos “puros” de tradução, quais sejam, pesquisas cujo interesse concerne somente ao seu próprio campo, o terceiro engloba estudos que concernem também a outros campos, como os do ensino de línguas estrangeiras, da lexicografia, da crítica de traduções, da formação de tradutores e das “políticas de tradução”.²

As categorias de Holmes, no entanto, não são herméticas. O autor explica que, se a disciplina quiser “crescer e florescer”, todas elas precisam andar em conjunto, e receber em paralelo a atenção dos estudiosos, ainda que alguns momentos nos levem a nos concentrarmos mais em algumas do que em outras (HOLMES, 2000, p. 183). Esta delimitação aparentemente rígida se explica, pelo menos em parte, pelo desejo do autor de afirmar o campo dos Estudos da Tradução como uma verdadeira disciplina acadêmica, com todas suas subdivisões. Holmes procede, assim, da forma comum ao campo epistemológico e à ciência de um modo geral. No manifesto, cita o crítico da ciência W.O Hagstrom:

Como indicou W.O Hagstrom, essas duas etapas, quais sejam, o estabelecimento de canais de comunicação e o desenvolvimento de uma utopia da disciplina, “permitem que cientistas se identifiquem com a disciplina emergente e reivindiquem a legitimidade de seus pontos de vista, ao recorrerem a órgãos universitários ou a grupos na sociedade.” (HOLMES, 2000, tradução nossa)³

O projeto é, de fato, utópico – pois a própria ideia de se formular uma “teoria geral da tradução”, um dos objetivos da categoria “estudos teóricos da tradução”, é em si contraditória. Estudos ocidentais realizados sobre a tradução têm nos mostrado, por exemplo,

² Tradução nossa. No original, consta, respectivamente, “descriptive translation studies”, “theoretical translation studies”, “pure translation studies”, “applied translation studies” e “translation policy” (HOLMES, 2000, p. 176 e 181-182).

³ “As W.O. Hagstrom has indicated, these two steps, the establishment of communication channels and the development of a disciplinary utopia, “make it possible for scientists to identify with the emerging discipline and to claim legitimacy for their point of view when appealing to university bodies or groups in the larger society.”

com pensadores românticos alemães como Schlegel (2010), e com estudiosos mais recentes, como Berman (2013), Arrojo (2000) e Steiner (2005), que este objeto de estudo escapa de qualquer “teoria” geral e unificante – da mesma forma em que a literatura escapa de uma teoria geral da literatura, revelando-nos apenas diversas teorias, reflexões críticas e opiniões de “senso comum”, que se contradizem e se complementam:

Isto quer dizer primeiramente que a ambição da tradutologia, se não é a de estruturar uma teoria geral da tradução (ao contrário, ela demonstraria antes que tal teoria não pode existir, pois que o espaço da tradução é babélico, isto é, recusa qualquer totalização), é, no entanto, a de meditar sobre a totalidade das “formas” existentes da tradução. (BERMAN, 2013, p. 28)

A procura por uma definição satisfatória de “tradução” não somente se baseia sempre em exemplos, como também permite e exige uma busca por definições mais precisas de outros conceitos, que não fomos capazes de obter de forma satisfatória – senão, apenas, por aproximações –, como os de “linguagem”, “cultura” e “literatura”. Compagnon (1999), por exemplo, nos lembra o caráter essencialmente problemático e aporético de uma “teoria” geral sobre literatura, e descreve-a como uma “caça” “cética”, caracterizada pela crítica e pela “metacrítica” constantes: “a teoria é uma escola de ironia”, diz (p.25). Vale o mesmo para a tradução.

Os escritos do filólogo alemão Schleiermacher (2010) nos legaram uma visão precisa da tradução pela ótica da linguagem. Suas reflexões a respeito de fenômenos como a escrita, a linguagem e a tradução eram bastante pertinentes em sua época, e continuam a sê-lo em nossos dias. Hoje, Schleiermacher é acusado de oferecer uma perspectiva “linguística demais” da tradução – no entanto, ele não separava a linguagem do pensamento do indivíduo e, por extensão, do que chamamos hoje de “cultura”: o universo onde este indivíduo se encontra. Segundo Snell-Hornby (2012), uma leitura atenta das ideias de Schleiermacher e de sua “hermenêutica” pode nos permitir abrir novas perspectivas em Estudos de Tradução.

Do início do século XIX ao final do século XX, grandes mudanças e aportes teóricos fizeram com que reflexões sobre a tradução se nutrissem de desenvolvimentos de outras áreas teóricas que não a filologia. Na Europa, os contextos do Iluminismo, do romantismo, dos desejos de unificação nacional combinados a um cosmopolitismo europeu idealista foram substituídos pelo contexto da Primeira Guerra mundial, do pós-guerra, da Segunda Guerra mundial, do pós-segunda-guerra, da Guerra Fria. A colonização do mundo não-europeu foi seguida por sua gradual descolonização, e pelas tensões subjacentes, que permaneceram no mundo pós-colonial.

Entre os estudos linguísticos, literários e sociológicos que, ao longo do século XX, se voltaram para a tradução, houve o formalismo russo com suas vertentes posteriores, o *New Criticism* americano, a “Teoria dos Polissistemas”, os estudos holandeses e belgas de tradução, os estudos “funcionalistas” de tradução, a “desconstrução”, os estudos feministas (SIMON, 1996) e os estudos pós-coloniais de tradução. A partir de uma perspectiva de “evolução” um tanto enviesada (pois sou uma estudiosa-aprendiz de tradução do século XXI, que considera os aportes da “desconstrução” à área), pode-se observar que as reflexões que esses estudos propuseram contribuíram primeiro para um enfoque maior sobre o contexto histórico-cultural do “texto-alvo”, em seguida sobre a subjetividade do leitor, para enfim redefinir o próprio conceito de “leitura” – passando esta última a ser considerada, por alguns estudiosos, também como uma “tradução” de um texto. As traduções, de seu lado, deixaram de ser vistas como transferências “transparentes” e “objetivas” de significado de uma língua para outra, intocadas pela subjetividade e pela interpretação do tradutor.

Assim, após o assassinato do “autor” por Barthes, foi colocado pela primeira vez o “leitor” – a que Barthes se referia como “escritor” (BARTHES, 2004) – no centro das questões de sentido, interpretação e intenção, que há muito assombravam e estimulavam a linguística e a literatura (COMPAGNON, 1999). Derrida, de seu lado, trouxe nossa atenção para o jogo infinito de “*différance*” dos sentidos de um texto e, na esteira de Foucault e Heidegger, para a importância do “não dito” (CEIA, 2009; GENTZLER, 2009).

1. As “políticas de tradução” segundo Toury e a Teoria dos Polissistemas

Embora haja incompatibilidades entre as duas, talvez seja interessante investigar os pontos em que a “desconstrução” de Derrida dialoga com a “Teoria dos Polissistemas”. Para alguns estudiosos da tradução de hoje (2021), a perspectiva des-constructivista é considerada como um “avanço” sobre esta última (GENTZLER, 2009). Desenvolvida por Zohar e “estendida” por Toury, a Teoria dos Polissistemas se inspirou de conceitos de “função”, “inovação” e “sistema” do formalista russo Tynjanov, e propôs enxergar traduções como elementos dentro de um “polissistema” maior – primeiro, com Zohar, literário, e em seguida, com Toury, cultural (BAKER e MALMKJAER, 2001; GENTZLER, 2009). Tanto o texto de chegada, quanto o texto de partida, são, assim, considerados em relações dialógicas com outros sistemas e subsistemas em suas respectivas sociedades, sendo, deste modo, influenciadores de e influenciados por mudanças literárias, históricas e culturais.

Gentzler (2009) explica que, para Toury, uma das funções dos Estudos de Tradução seria descobrir “padrões comportamentais” e delimitar as normas que regem as relações entre as traduções e seus respectivos polissistemas. Após a “norma inicial”, que define se o texto-alvo tenderá à “aceitabilidade” na cultura-alvo, ou à “adequação” ao texto e cultura-fonte (TOURY, 1995, p. 56-57, tradução nossa)⁴, viriam as “normas preliminares”, que “envolvem fatores, tais como aqueles que regulam a *escolha da obra* e a *estratégia geral* de tradução em um polissistema” e determinam uma série de outras decisões envolvendo o processo de tradução (GENTZLER, 2009, p. 163).

Assim, antes de descrevermos o contexto cultural que envolve determinada tradução, Toury afirma a necessidade de nos perguntarmos qual seria a “política de tradução” da cultura-alvo, que ele define da seguinte forma:

Política de tradução refere-se àqueles fatores que governam a escolha de tipos textuais, ou de textos individuais, a serem importados através da tradução para uma cultura/língua específica em um determinado ponto no tempo. Assume-se que tal política exista porquanto a escolha for definida como não-aleatória. Diferentes políticas podem, é claro, aplicar-se a diferentes subgrupos, tanto em termos de tipos textuais (por ex., literário vs. não-literário), como em termos de agentes humanos e seus grupos (por ex., diferentes editoras), e a interface entre os dois com frequência oferece terrenos bastante férteis para uma procura de políticas. (TOURY, 1995, tradução minha)⁵

Lefevere se inspirou da ideia de Toury de que o polissistema literário do contexto de chegada e suas dinâmicas internas influenciam as escolhas tradutórias responsáveis pelo “texto-alvo”. E foi além: para Lefevere (1981), segundo Gentzler (2009, p. 172), “os sistemas literários não ocorrem em um vácuo”, não podendo, assim, ser separados de outros sistemas. Influenciado por Pavel Medvedev, ele se dedicou a estudar as pressões ideológicas que se exercem sobre os tradutores. É interessante notar que Lefevere, citando Eagleton (1985), definiu “ideologia” de uma forma linguística, como:

Um conjunto de *discursos* que disputam por interesses que, de alguma forma, são relevantes para a manutenção ou interrogação de estruturas

⁴ No original consta, respectivamente, “initial norm”, “acceptability” e “adequacy”.

⁵ “Translation policy refers to those factors that govern the choice of text-types, or even of individual texts, to be imported through translation into a particular culture/language at a particular point in time. Such a policy will be said to exist inasmuch as the choice is found to be nonrandom. Different policies may of course apply to different subgroups, in terms of either text-types (e.g., literary vs. non-literary) or human agents and groups thereof (e.g., different publishing houses), and the interface between the two often offers very fertile grounds for policy hunting.”

de poder vitais para toda uma forma de vida social e histórica. (LEFEBVRE, 1988, *apud* GENTZLER, 2009, p. 173, grifo nosso)

2. As “políticas de tradução” segundo os estudos pós-coloniais de literatura e de tradução

De acordo com Gentzler (2009), Niranjana, estudiosa pós-colonial, criticou Toury e os teóricos dos polissistemas por sua falha em notar o quanto o texto-alvo influencia não só a cultura-alvo, como também a cultura-fonte, seus sistemas linguístico e cultural. A forma na qual textos de antigas colônias são traduzidos por tradutores de culturas antigamente colonizadoras contribuiria, assim, para reforçar visões e estereótipos coloniais, algo que afeta tanto o imaginário da cultura-alvo, quanto as noções de “identidade” (GENTZLER, 2009, p. 218) de pessoas da própria cultura-fonte (antes colonizada), reforçando dinâmicas de poder entre elas. Assim, segundo Gentzler, Niranjana defende que:

A intertextualidade das traduções, a natureza canônica de certas traduções que participam das práticas coloniais, tais como a educação, o empréstimo de ideias e valores europeus por meio das traduções são algumas das questões maiores que não estão incluídas nos modelos de Toury e Lambert para descrever tradução. (GENTZLER, 2009, p. 219)

Niranjana associou essas questões à “desconstrução”. Gentzler (2009) explica que, para a autora, essas dinâmicas de poder são perpetuadas por uma tradição de “conceitos filosóficos metafísicos” (p. 222) ocidentais, como “verdade, significado, presença, *logos* e *telos*” (p. 220), que estariam por trás da associação da tradução a ideais de “transparência”, “objetividade” e fidelidade. Segundo essa perspectiva ocidental, a tradução é vista como a “representação” de uma “fonte” original, “pura” e “unificada de significado na história” (GENTZLER, 2009, p. 220). Na esteira de Derrida e de Walter Benjamin, a autora defende que a origem da tradução não é “pura”, e sim “heterogênea”, já apresentando em si essas dinâmicas e fragmentações (NIRANJANA, 1992, *apud* GENTZLER, 2009, p. 220).

Dessa forma, Niranjana adota o pensamento desconstrutivista, dentro de uma perspectiva política e pós-colonial. Sua proposta, assim como a de Spivak e de outros tradutores e tradutoras pós-coloniais, é deixar que certas características da língua, como sua “indeterminação” (GENTZLER, 2009), seu aspecto “instável” e “convencional” (MARTINS, 2005) se tornem visíveis em suas traduções, para que não se apaguem as “diferenças” entre as culturas, e que não corramos o risco de moldar uma cultura segundo as pressuposições conceituais da outra.

3. As “políticas de tradução” segundo o manifesto de James Holmes

Retornamos, desse modo, à área denominada por Holmes, em 1972, “estudos aplicados de tradução” – a categoria que, segundo ele, se ocupa de também de interesses externos ao campo acadêmico dos Estudos de Tradução (HOLMES, 2000). Como vimos, todas as categorias se mesclam: ao se investigar o lugar que a tradução ocupa nos movimentos literários, culturais, políticos e ideológicos de determinadas sociedades (o que faria parte dos estudos “puros”, “descritivos” de tradução orientados para o a “função” do texto de chegada)⁶, inevitavelmente abordamos questões práticas ou “aplicadas”, tais como as “políticas de traduções”.

Proponho, no presente artigo, investigar sobre essa última “área”, que Holmes definiu do seguinte modo, na subparte “Translation policy” de seu manifesto:

A tarefa do estudioso de tradução, nesta área, é a de fornecer aconselhamento profissional que permita definir o lugar e o papel de tradutores, da tradução e de traduções na sociedade em geral: são questões como determinar as obras que necessitam ser traduzidas em uma determinada situação sociocultural, qual é e qual deve ser a posição social e econômica do tradutor concernido, e [...] qual deve ser o papel da tradução no ensino-aprendizado de línguas estrangeiras. (HOLMES, 2000, p. 182, tradução nossa)⁷

A tradução, aqui, portanto, não concerne apenas a textos, escritos ou orais, traduzidos. Ela concerne também às decisões, editoriais ou outras, feitas em torno da tradução – uma vez que esta ocupa um lugar dentro do sistema literário e, de um modo mais amplo, dentro do sistema cultural, e da “ideologia” (GENTZLER, 2009) dominante em determinada sociedade e em determinada época.

Abordarei, em seguida, um acontecimento do início de 2021, que fez do escondido mundo editorial da tradução um cenário de controvérsia internacional, envolvendo uma discussão acerca da complexa noção de “representação”. Na parte seguinte do artigo, trago uma análise da questão a partir de duas perspectivas teóricas descritas acima, para, em uma parte final, concluir com possíveis desenvolvimentos na categoria de “políticas de tradução”, observando soluções práticas encontradas por editoras de diversos países à questão.

⁶ No original, consta “Function-oriented DTS” como uma subparte de “Descriptive Translation Studies” (HOLMES, 2000, p. 177).

⁷ “The task of the translation scholar in this area is to render informed advice to others in defining the place and role of translators, translating, and translations in society at large: such questions, for instance, as determining what works need to be translated in a given socio-cultural situation, what the social and economic position of the translator is and should be, or [...] what part translating should play in the teaching and learning of foreign languages.”

4. Uma controvérsia recente sobre a “representação” em tradução

O “caso” de Amanda Gorman foi, segundo a revista *Los Angeles Times* (2021), uma das poucas vezes em que o escondido mundo editorial da tradução atraiu tanta atenção ao redor do globo. Despertou o interesse de tradutores, profissionais da linguagem, professores da UFSC, estudiosos, leigos e, certamente, também o meu. O problema central da polêmica se resume à pergunta: “Quem pode traduzir Amanda Gorman?”.

A jovem poetisa americana havia sido selecionada para escrever um poema relacionado à temática “America United”, e recitá-lo na ocasião da cerimônia de posse do presidente americano Joe Biden, em 20 de janeiro de 2021. A recitação do poema foi divulgada ao vivo em diversas partes do mundo. Provocou, em seguida, uma onda de traduções em diversos países, inclusive no Brasil e em países europeus. Mas o que causou incessantes repercussões na mídia não foram tanto sua beleza ou sua relevância – foram as posturas adotadas, ao redor do mundo, por editoras, tradutores e leigos, concernindo à tradução do poema nestes diversos países.

De acordo com as revistas *Exame* (2021) e *Los Angeles Times* (2021), a editora catalã, *Univers*, em consórcio com a editora de Gorman, *Viking Books*, recusou a tradução de *The Hill We Climb* feita pelo tradutor espanhol Victor Obiols. Sua justificativa era a de que ele não se encaixava no “perfil” exigido para se traduzir essa obra específica da poetisa. Em outras palavras, porque era um homem menos jovem e branco – uma vez que Gorman é uma mulher jovem e negra. A reação de inúmeros profissionais, aprendizes da área e leigos, ao aprenderem a notícia, foi de se perguntar o que isto pode significar para a tradução (PINEDA, 2021). Uma mulher do século XXI não poderia, por exemplo, traduzir Proust ou Edgar Allan Poe para o português, porque não partilha do mesmo “perfil” sociocultural que eles?

Na Holanda, a escritora e poetisa branca Marieke Lucas Rijneveld, escolhida pela editora *Meulenhoff* e receptora do aval de Gorman, já havia se recusado a traduzir a obra (AFP, 2021). De acordo com Alter (2021), isso se deveu, em parte, à pressão da ativista Janice Deul, e de um número importante de pessoas na mídia. Os argumentos destes eram de que, em primeiro lugar, a tradutora escolhida não era tradutora profissional; e em segundo lugar, que grupos de artistas afro-holandeses que trabalham no estilo de poesia *spoken word* (usado por Gorman em seu poema) – e, também, em outros estilos e áreas – não recebem em seu país a atenção que merecem, devido à discriminação “racial”⁸ pre-

⁸ Embora o conceito de “raça” tenha se mostrado, na biologia e na história da humanidade, impróprio e cruelmente nocivo, ainda tem sua utilidade enquanto conceito social. Optei, assim, por me referir a esse

sente na sociedade holandesa. Sendo assim, de acordo com a opinião da mídia, artistas afro-holandeses de *spoken word* deveriam “representar” melhor Gorman e seu poema que a tradutora originalmente escolhida, visto que uma das temáticas do poema, e talvez a principal, é a da discriminação racial nos EUA.

5. A “representação” de Gorman e seu poema, de uma perspectiva polissistêmica

Ora, estudiosos da tradução não podem evitar a seguinte pergunta: o que significa, aqui, o verbo “representar”? Se tentarmos uma definição da perspectiva da “Teoria dos Polissistemas” de Toury e Zohar, uma “representação” seria um “texto-alvo”, formado a partir do poema de Gorman, inserido nos diferentes polissistemas da sociedade-alvo. A abordagem polissistêmica de Toury se utiliza do conceito de “equivalência”, destituindo-o de seu caráter “anistórico” e “prescritivo”, tornando-o “histórico” e determinado por “normas” – definindo-o, assim, como “qualquer relação que se tenha descoberto caracterizar a tradução dentro de um conjunto especificado de circunstâncias” (TOURY, 1995, tradução nossa)⁹. A seguinte pergunta surge então: uma vez escolhida, como o queria Janice Deul, uma poetisa afro-holandesa de *spoken word* para escrever esse texto-alvo, que normas determinariam essa equivalência?

Nos EUA, a discriminação racial contra pessoas negras tem natureza e mecanismos diferentes dos que estão em jogo na Holanda. Nos EUA, perdurou por muitos séculos a noção cruel de uma “raça negra inferior”, historicamente sustentada por suas instituições (BERMÚDEZ, 2018). Na Holanda, a discriminação racial em suas diversas formas está intrinsecamente ligada ao nacionalismo, a uma aversão a diferenças culturais e religiosas, e à conseqüente repulsa contra imigrantes e refugiados. Dessa forma, o recente fortalecimento de partidos de extrema direita, como o Partido pela Liberdade abertamente xenófobo e anti-islâmico de Geert Wilders, ou o atual Fórum pela Democracia de Thierry Baudet, a favor do reforço de fronteiras nacionais e do aumento de restrições à imigração, são questões que não podem ser deixadas de lado ao considerarmos essa forma de discriminação na Holanda.

A Holanda vivenciou historicamente a escravidão de pessoas negras, pois foi um país colonizador – a triste história da língua *Afrikaans* o comprova – e que teve um forte passado mercante. Também se relacionou com o *Apartheid* na África do Sul, uma de suas

tipo de desrespeito e violência como uma forma de discriminação “racial”, e usei o adjetivo “negras” para me referir às pessoas que dela sofrem.

⁹ No original consta, respectivamente, “ahistoric”, “prescriptive”, “norms” e “any relation which is found to have characterized translation under a specified set of circumstances.”

antigas colônias (REZENDE, 2021). No entanto, existe uma diferença de natureza e de grau de proximidade na relação da Holanda com essas violências. Nos EUA, por sua vez, também existem o nacionalismo e movimentos de aversão a imigrantes e refugiados (por exemplo, a discriminação contra Japoneses, Chineses, Mexicanos e Cubanos por inúmeros apoiadores de Trump). No entanto, lá estes problemas são paralelos – andam, decerto, em conjunto com a questão da discriminação contra pessoas negras, mas nem de longe abarcam todo esse conflito racial específico dos EUA.

Isto se deve a circunstâncias históricas particulares do país: desde o século XVII, houve a colonização por europeus, em sua grande maioria, brancos, o escravismo de africanos, em sua grande maioria, negros, e que perdurou por muito após a independência dos EUA – tendo sua “abolição” institucional com o fim da guerra de Secessão, ao final do século XIX (BERMÚDEZ, 2018). Em seguida, houve a perpetuação da teoria de uma “raça negra inferior” pelos que temiam a ascensão social dos antigos escravos, e que se revelou com o linchamento destes no Sul, até nas primeiras décadas do século XX; a ressurgência de grupos supremacistas após a primeira Guerra Mundial, tais como a “Ku Klux Klan”; o sistema de segregação social, política e econômica por “cor de pele” que, menos de 60 anos atrás, ainda era sustentado nos EUA – e não apenas no Sul – pelas leis de Jim Crow (BERMÚDEZ, 2018). Nesse sistema institucional, como no *Apartheid* da África do Sul, empregava-se o adjetivo “coloured” como rótulo para desumanizar e negar direitos a quem tivesse cor de pele “preta”, ou qualquer cor de pele de tom mais escuro do que a “branca”.

Podemos dizer, portanto, que o que acontece hoje aos jovens artistas a que a ativista Deul se refere na Holanda “equivale” ao que foi, para Gorman, o assassinato de George Floyd, ou a tomada do Capitólio em janeiro de 2021 por apoiadores de Trump, alguns dos quais carregavam a bandeira da Confederação sulista (ambos elementos que motivaram em parte seu poema)? Se considerássemos que sim, que normas determinariam essa equivalência?

A Teoria dos Polissistemas oferece uma perspectiva incompleta sobre a questão. Pois, sendo supostamente “descritiva” e não “prescritiva” (GENTZLER, 2009), ela não “julga” o quão bem a tradução se adequa ao original – e acaba, dessa forma, estabelecendo uma espécie de “equivalência” arbitrária. Isto acontece, pois ao despreocupar-se com o texto-fonte e seu contexto, essa perspectiva assume silenciosamente o pressuposto de um movimento de comparação “neutro” e “objetivo” entre “texto-fonte” e “texto-alvo” (ver parte 3). Em outras palavras, se esquece das perguntas: “representar o quê, por quem e para quem”?

6. A “representação” de Gorman e seu poema, de uma perspectiva desconstrutivista e pós-colonial

A Teoria dos Polissistemas não admite, como explicou Gentzler (2009, p. 218-219), citando Niranjana (1992), a relação que tem a tradução com dinâmicas de poder existentes, tanto na cultura-alvo, como na cultura-fonte – ignorando, assim, a contribuição de traduções para o reforço dessas dinâmicas e para a construção ou deformação das “identidades” da cultura-alvo e da cultura-fonte.

Como vimos na parte 3, Niranjana questiona a forma como o Ocidente tradicionalmente “representa” outras culturas. Para isso, propõe um questionamento acerca dessa mesma ideia de “representação”, que nos foi herdada pelos filósofos e pela filosofia clássica ocidental, como Platão e sua concepção de linguagem (MARTINS, 2011, p. 461). Gentzler (2009) “traduz” esses questionamentos da seguinte forma:

Como se representa a diferença sem se privilegiar o papel do intelectual ocidental (o tradutor, o etnógrafo, o crítico) ou até do intelectual pós-colonial? Como se pode estender a possibilidade de tradução e de representação e, ao mesmo tempo, questioná-la? (GENTZLER, 2009, p. 222)

Em outras palavras,

Como escrevemos ou representamos outra cultura na nossa língua e em nossos termos sem que esses mesmos termos e conceitos alterem aquilo que está sendo representado? Como as noções conceituais dão cor ao que vemos e relatamos? Como podemos interpretar determinados comportamentos sem recorrer às nossas experiências subjetivas? (GENTZLER, 2009, p. 219)

A escolha do tradutor de Gorman não se dá, como explicou Lefevere a respeito da literatura, em um “vácuo”, mas em uma sociedade (ou em sociedades), sendo assim submetida a uma “ideologia” predominante (*apud* GENTZLER, 2009, p. 172-173). Ao analisarmos, portanto, o problema da “representação” nessa controvérsia, talvez seja interessante considerarmos o contexto político e ideológico maior – digamos, internacional – em que o poema e suas traduções se inserem, enquanto pacientes e agentes.

Basta, para isso, observar um vídeo da recitação do poema durante a cerimônia de posse presidencial. Havia uma tremenda “*mise en scène*”, onde todos estavam vestidos de paletós pretos, exceto por Gorman, que estava vestida de uma roupa colorida. Tanto no palco como na plateia, a grande maioria dos espectadores era branca, com algumas

exceções como Gorman e a vice-presidente de Biden, Kamala Harris. “União” tal seria a palavra-chave do poema – união na diversidade e na adversidade. Lemos essa intenção política, de fato, no poema:

Somehow we've weathered and witnessed
a nation that isn't broken,
but simply unfinished.
We the successors of a country and a time
where a skinny Black girl
descended from slaves and raised by a single mother
can dream of becoming president
only to find herself reciting for one.
And yes we are far from polished.
Far from pristine.
But that doesn't mean we are
striving to form a union that is perfect.
*We are striving to forge our union with purpose,
to compose a country committed to all cultures, colors, characters and
conditions of man.*
And so we lift our gazes not to what stands between us,
but what stands before us.
We close the divide because we know, to put our future first,
we must first put our differences aside (GORMAN, 2021, *apud* PORTERFIELD, 2021, grifo nosso).

Basta, também, lembrarmos que o poema foi preparado especificamente para essa cerimônia, que tinha como temática “America United”, em meio à pandemia de Covid-19, no início de 2021. Foi concluído por Gorman, em parte, como uma resposta à tomada do Capitólio por apoiadores de Trump, em janeiro de 2021 (PORTERFIELD, 2021), que teve repercussões em vários outros países – inclusive em alguns países europeus onde há o crescimento atual da extrema direita. Provocou, em seguida, em diversos países, inclusive nesses europeus, demandas por traduções.



Créditos: PATRICK SEMANSKY. *Poet Amanda Gorman reads at Joe Biden's inauguration on 20 January 2021 in Washington, DC.* 27 janeiro 2021. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/amanda-gorman-model-poet-inauguration-biden-b1793308.html>>. Acesso: 27 junho 2021.

7. Um diálogo com as “políticas de tradução” de James Holmes?

Talvez, em uma discussão onde está em jogo o aspecto intrinsecamente “político” da tradução e das concepções a seu respeito, seja interessante que surjam respostas também “políticas” – no sentido de “práticas” ou “aplicadas”. Uma vez que o tema principal do poema de Gorman ultrapassou as fronteiras de sua arte para adquirir a forma de uma luta editorial internacional pela união e pela representatividade, surge aqui a possibilidade de considerarmos uma aplicação do campo que Holmes (2000) chamou, em 1972, “políticas de tradução”:

A tarefa do estudioso de tradução, nesta área, é a de fornecer aconselhamento profissional que permita definir o lugar e o papel de tradutores, da tradução e de traduções na sociedade em geral: são questões como *determinar as obras que necessitam ser traduzidas em uma determinada situação sociocultural, qual é e qual deve ser a posição social e econômica do tradutor concernido*, e [...] qual deve ser o papel da tradução no ensino-aprendizado de línguas estrangeiras. (HOLMES, 2000, p. 182, tradução nossa, grifos nossos)¹⁰

Essa abordagem oferece respostas prescritivas ao problema “Quem pode traduzir Amanda Gorman”, delineando possíveis soluções à questão da “representação”. Segundo ela, trata-se, não de oferecer uma chance a todos os tradutores – que com certeza, já estão em processo de emancipação, como comprova a criação recente do nosso campo acadêmico – mas de nos perguntarmos: “a que tradutores damos essa chance, neste momento específico de nossa(s) história(s)”.

8. Soluções práticas adotadas em diversos países

Mas então, quem, concretamente, já pôde traduzir Amanda Gorman? E o que foi feito quando não havia tradutoras jovens, negras e ativistas disponíveis e interessadas em traduzi-la em determinado país? Ser uma mulher jovem, negra e ativista seria uma condição necessária e suficiente para se traduzir oficialmente *The Hill We Climb*, em qualquer lugar do mundo?

Segundo a revista *Exame* (2021), a encarregada no Brasil foi “a jornalista, poeta e tradutora negra Stephanie Borges”. Já na França, foi escolhida a “cantora belgo-congoleza Lous and the Yakuza”, que “estrei[ou]” no campo da tradução; e na Suécia, o tradutor selecionado foi “o também cantor Jason Diakité, cujo nome artístico é Timbuktu”.

¹⁰ Para ler o original, ver parte 4.

Na Itália, a editora *Garzanti* escolheu, “aparentemente com a aprovação de Amanda Gorman [...], a jovem tradutora branca Francesca Spinelli” (AFP, 2021).

Já na Hungria, uma opção encontrada pela editora *Open Books* foi contratar uma equipe formada de jovens romanis, em uma espécie de “oficina literária” dirigida pela escritora Kriszta Bódis (AFP, 2021) – uma decisão interessante, cujas implicações e repercussões podem ser objeto de outro artigo. A Alemanha, como a Hungria, optou pela tradução colaborativa. Cito, aqui, o trabalho de Chiari (2021) sobre o assunto:

[...] não podemos ignorar situações em que já se chegou a uma solução satisfatória: é o caso, por exemplo, da Alemanha, em que o editor *Hoffmann und Campe* escolheu o caminho da cooperação, selecionando um time de três mulheres, entre elas a ativista Kübra Gümüşay, a jornalista afro alemã Hadija Haruna-Oelker e a especialista em traduções poéticas e afro-americanas Uda Strätling. Simples decisões, que podem servir de modelo para o futuro. (não publicado)¹¹

O jornal austríaco *Der Standard* caracterizou o texto alemão como um “fiasco”, que “maltrata as figuras estilísticas e as imagens fortes” da versão original (AFP, 2021). Seria interessante, talvez, contratar um revisor de estilo que, em colaboração com todos os membros da equipe, se ocupasse dessas questões – uma ideia que também merece novas investigações e discussões.

Conclusão

O artigo buscou examinar possíveis desenvolvimentos no campo de “políticas de tradução”, como foi definido por Holmes em 1972, a partir de uma polêmica editorial recente (2021). O adjetivo “possíveis” implica que o próprio projeto de um tal desenvolvimento é, como o manifesto de Holmes, utópico. No entanto, soluções práticas adotadas por diversas editoras em resposta à questão “Quem pode traduzir Amanda Gorman?” nos revelam múltiplos caminhos concretos nesse campo – incluindo o da tradução colaborativa – que, por sua vez, requerem novas discussões.

¹¹ CHIARI, Irene. Amanda Gorman: The Hill We Climb. Trabalho não publicado, realizado em disciplina de Teorias da Tradução, PGET, UFSC. Disponível em: <<https://documentcloud.adobe.com/link/review?uri=urn:aaid:scds:US:68b95cc0-a4df-4605-ad73-fc5eee0f5923>>. Acesso em: 17 maio 2021.

REFERÊNCIAS

- AFP. Quem deve traduzir Amanda Gorman? Debate agita mundo editorial na Europa. *Exame*. 6 abr. 2021. Disponível em: <<https://exame.com/casual/quem-deve-traduzir-amanda-gorman-debate-agita-mundo-editorial-na-europa/>>. Acesso: 27 junho 2021.
- ALTER, Alexandra. Amanda Gorman Captures the Moment, in Verse. *New York Times*. 19 jan. 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/01/19/books/amanda-gorman-inauguration-hill-we-climb.html>>. Acesso: 27 junho 2021.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução, A teoria na prática*. (4ª ed.). São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BAKER, Mona; MALMKJAER, Kirsten (eds.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 2001.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.57-64.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BERMÚDEZ, Ángel. A história brutal e quase esquecida da era de linchamentos de negros nos EUA. *BBC News Brasil*. 29 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43915363>>. Acesso em: 19 junho 2021.
- CEIA, Carlos. Desconstrução. *E-Dicionário de Termos Literários*. 30 dezembro 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desconstrucao/>>. Acesso em: 16 maio 2021.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 11-60.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução* (2ª ed. rev.). Trad. de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.
- HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Advisory ed. Mona Baker. London and New York: Routledge, 2000, cap. 13, p. 172-185.
- MARTINS, Helena. Três caminhos na filosofia da linguagem. In: MUSSALIM, F. & BENTES, A. C. (Orgs.). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2005, vol. III, p. 439-473.
- PINEDA, Dorany. Amanda Gorman brings the representation debate to the small world of book translation. *Los Angeles Times*. 23 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2021-03-22/amanda-gorman-hill-we-climb-translation-backlash-sparks-controversy>>. Acesso em: 16 maio 2021.
- PORTERFIELD, Carly. Poema inaugural de Amanda Gorman foi inspirado nos motins do Capitólio. *Forbes*. 20 jan. 2021. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-mulher/2021/01/poema-inaugural-de-amanda-gorman-foi-inspirado-nos-motins-do-capitolio/>>. Acesso em: 20 maio 2021.
- REZENDE, Milka de Oliveira. Segregação racial. *Brasil Escola*. Disponível em: <<https://brasil.escola.uol.com.br/sociologia/segregacao-racial.htm>>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. Sobre a Bhagavad-Gita. In: *Antologia Bilingue, Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann, org. 2ª ed. V. 1. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p.120-127.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: *Antologia Bilingue, Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann, org. 2ª ed. V. 1. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 39-99.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.

SNELL-HORNBY, Mary. A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? Tradução de Tinka Reichmann e Marcelo Moreira. *Pandaemonium*, São Paulo, v.15, n. 19, p. 185-212, jul. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pg/a/S7w-gt6Sx8PsGc9fRL7JWmss/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

TOURY, Gideon. The Nature and Role of Norms in Translation. In: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 53-69.

Oralidad y traducción a una lengua polifocal: dos poemas de E. E. Cummings

Jan de Jager¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen: El presente trabajo es una meditación que pasa revista a diferentes consideraciones y alternativas que se encuentran a disposición del traductor para reflejar y resolver elementos de oralidad, coloquialidad y marginalidad en dos poemas de E. E. Cummings: “it started when Bill’s chip let on to” y “oil tel duh woil doi sez”.

Palabras clave: Estudios de traducción; Poesía; E.E. Cummings; Oralidad

Orality and translation to a polyfocal language: two poems by E. E. Cummings

Abstract: This article is a consideration of different alternatives and considerations that are available to the translator in order to reflect and render elements of orality, colloquial language and marginality in two poems by E. E. Cummings: “it started when Bill’s chip let on to” and “oil tel duh woil doi sez”.

Keywords: Translation Studies; Poetry; E. E. Cummings; Orality

1. Introducción

Para el teórico de la traducción Antoine Berman, algunas de las tendencias deformadoras de las traducciones son: el empobrecimiento cualitativo, y la supresión de lenguajes vernáculos (2012, p. 67-86). En el caso de las traducciones al francés, este problema es *comparativamente* menor que cuando traducimos al castellano, dado que el francés, si bien evidentemente conoce muchas variantes, cuenta con una variante predominante o hegemónica, mientras que el mundo de habla hispana y su literatura es eminentemente polifocal. En consecuencia, la conservación de lo vernáculo en una variante del castellano suele implicar la supresión de lo vernáculo e, incluso, a veces la pérdida de elemental inteligibilidad en las otras variantes.

Este texto es parte de dos obras en curso: la traducción de la poesía completa del poeta y la traducción comentada de poemas emblemáticos de los recursos estilísticos y lingüísticos de Cummings. Así, voy a explorar algunas alternativas de traducción de dos poemas de E. E. Cummings. En el primero de ellos el desafío es principalmente de orden

¹ Bachelor en Traducción (Traductorado de La Haya), Licenciado en letras (Universidad de Buenos Aires), doctorando en PGET de la Universidad Federal de Santa Catarina. jayaydejay@gmail.com

léxico y, en el segundo, más que nada fonético y de transcripción. Veremos, quizás sin poder resolver del todo, diversas alternativas que se presentan al traductor.

Consideremos el siguiente poema:

it started when Bill's chip let on to
the bulls he'd bumped a bloke back in fifteen.
Then she came toward him on her knees across the locked
room. he knocked her cold and beat it for Chicago.

Eddie was waiting for him, and they cleaned up a few
times — before she got the info
from a broad that knew Eddie in Topeka, went clean
daffy, and which was very silly hocked

the diamond he gave her. Bill was put wise
that she was coming with his kid inside her.
He laughed. She came, he gave her a shove
and asked Eddie did he care to ride her?
she exactly lay, looking hunks of love

in The Chair he kept talking about eyes

Encontramos este texto en la sección “Chimneys / SONNETS - REALITIES” del primer libro publicado de E. E. Cummings: *Tulips & Chimneys* (1923) (CUMMINGS, 1998, p. 139). Debo aclarar de entrada que estoy traduciendo los poemas completos de Cummings, y aparte de lo que quisiera llamar “consistencia interna” de toda la traducción, tengo también un acuerdo con los editores, que tienen distribución en todo el mundo de habla hispana, de no “argentinar” demasiado mi traducción. Estos son quizás dos motivos para traducir el poema de forma diferente que si lo tradujera como poema “suelto” para un público eminentemente argentino. A partir de esos aspectos dados, se me ocurrió investigar cómo quedaría traducido este poema, por fuera de la publicación de los poemas completos, en diferentes variantes del castellano, una lengua polifocal.

Para caracterizar brevemente el poema: se trata de un soneto *sui generis*, muy divergente del soneto tradicional, como lo son casi todos los poemas de esta sección del libro, y en este caso particular, por su temática, medio social y lenguaje, podríamos decir

que se trata de un texto precursor del uso de lenguaje del *film noir* o de las series policiales de la TV estadounidense. El inglés es también a su vez una lengua polifocal, y en este caso estamos en presencia de una variante vernácula urbana de la costa este de los Estados Unidos.

Para tener absoluta seguridad con respecto al uso del *slang* en el texto, procuré la ayuda de Carolyn McNanny, historiadora, docente de lenguas y “native New Yorker”. Aquí su traducción intralingüística con algunas glosas y comentarios entre paréntesis:

It started when Bill's girlfriend (chippie) told the cops that he'd killed a guy back in 1915 Then she came toward him on her knees across the locked room. He knocked her out and fled for Chicago. Eddie was waiting for him, and they killed some rivals – Before she found out from another woman that knew Eddie in Topeka (Kansas), went crazy, and which was very silly pawned the diamond he gave her. Bill was told she was coming (to Chicago, I presume) and she was pregnant with his kid. He laughed. She arrived, he gave her a shove, and asked Eddie if he wanted to (I presume) have sex with her. As Eddie was fucking her (sorry for the crude language) she lay there looking at Bill with love As he was in the electric chair he kept talking about eyes. (Comunicación personal por email, 2021)

Lo que sigue es mi traducción con el contenido estrictamente semántico del texto, sin atender a las variaciones léxicas que marcan la identidad y pertenencia social de los personajes, si es que tal cosa fuese posible:

todo empezó cuando la chica de Bill le dijo a la policía que él había matado a un hombre allá por el año quince. Entonces ella se le aproximó de rodillas en la habitación cerrada. él la tendió de un golpe y se fugó a Chicago Eddie lo estaba esperando, y aniquilaron a varios, antes de que a ella le llegara la información de una mujer que sabía que Eddie estaba en Topeka, se puso como loca, y muy tontamente empeñó el diamante que él le había dado. Le avisaron a Bill que ella venía embarazada de él. Él se rio. Ella llegó. Él le dio un empujón y le preguntó a Eddie si quería montársela... ella se quedó ahí acostada, mirándolo con amor. en La Silla él no paraba de hablar de ojos.

Las opciones para traducir *slang* o cualquier jerga son limitadas. Enumero algunas: buscar una jerga correspondiente en el otro idioma, inventar una variante lingüística que dé al lector la pauta de que se encuentra en presencia de un uso discrepante, ya sea vulgar, regional etc., dejar ciertos términos sin traducir, o bien simplemente normalizar y aplanar todo, como hice en la versión precedente. A este respecto, Polizzotti argumenta que “As is well known to any translator, one of the hardest, most culture-bound registers

to translate is slang. The topic has been discussed at length and there are as many solutions—or nonsolutions—as there are instances to solve” (2018, p. 59).

En el caso de un poema como este, tenemos otro aspecto: desde hace casi cien años existe una tradición de doblaje y subtítulo de *film noir* y de series policiales con sus dos vertientes, una general para América Latina, mayormente en la variante mexicana del castellano, y otra peninsular, para España.

Consultado al respecto, Ezequiel Zaidenwerg me expresó: “Sería divertido traducir este poema como una parodia del lenguaje de los doblajes”. De hecho, este texto es anterior al doblaje y subtítulo de cine negro y series policiales. En ese tipo de producciones, la traducción del habla del hampa, la mafia etc., es un cliché tan difundido que hasta los niños de cualquier lugar del mundo hispano han aprendido a jugar a los policías y ladrones usando este dialecto. Mi tesis es que traducir este poema a esa jerga, sonaría a parodia y anacronismo. Quizás, de todos modos, la sugerencia de Zaidenwerg haría más accesible el meollo del poema a un grupo más grande de posibles lectores.

Por otra parte, en el caso particular de la Argentina y el Uruguay, hay una larga tradición de reflejar las jergas del hampa, de una manera estilizada, por medio del lunfardo, un léxico urbano coloquial que a su vez también está sublimado en el lenguaje del tango, y de numerosos productos teatrales y cinematográficos. De hecho, el lunfardo fue incorporado a los textos de sus canciones por los poetas del tango aproximadamente en la misma época en que Cummings escribe su poema.

El castellano, ya lo dije, es polifocal, no es una lengua con una forma normalizada hegemónica, y mucho menos cuando se trata de términos coloquiales urbanos. En términos generales se puede decir que cuanto más popular y familiar es el registro, mayor será la diferencia entre las múltiples variantes. Y en cuanto a las jergas del hampa, lenguaje carcelario, se puede decir también que su variación geográfica es mayor que en el caso de la “lengua culta”.

En las palabras de Martín Palacio Gamboa:

Como a todo lenguaje signado por la presencia del argot y que se vuelve materia poética, diría que es heteróclita en su condición de residual: allí decanta la babelia inmigratoria de las metrópolis que llega de contrabando y, casi que naturalmente, al margen. No sólo de la ley sino también de la escritura misma en cuanto institución. Intuyo que la elección de un registro del bajo fondo de la comunidad lingüística de llegada puede implicar una disonancia con el trasfondo cultural del poema de Cummings como, por ejemplo, un efecto cómico no pretendido en la versión original. Quizás se pueda verter ya sea mediante un sociolecto real o bien mediante la creación de un lenguaje artificial

-se me ocurre una creación que mezcle balanceadamente registros ar-
góticos de varios puntos del mapa hispanohablante. (Comunicación
personal por email, 2021)

2. With a Little Help From my Friends

En el caso particular de mis traducciones de Cummings, ya mencionado ante-
riormente, tengo un acuerdo editorial de no argentinizar demasiado. Pero en este trabajo
me voy a permitir explorar cómo podrían reflejarse las cualidades del original de manera
polifocal.

El experimento que imaginé consistió en pedirles a diferentes poetas (de México,
Perú, Venezuela, España) que tuvieran la gentileza de hacer una traducción del poema
“para su región”, haciendo de cuenta, por así decirlo, que el resto del mundo de habla
hispana no existe. Yo a mi vez hice lo propio para la Argentina.

Ahora, también es cierto que cualquiera de estas versiones son tan (in)inteligibles
para el resto del mundo hispano como lo es el original de Cummings, que probablemente
tampoco resulte demasiado transparente para lectores australianos o británicos.

Este fue mi pedido: ¿Tendrías ganas de traducir algunos versos, o todo el poema,
como si fuera en el vernáculo urbano de aquella ciudad grande del mundo hispano cuya
variante del castellano mejor domines?

Estas fueron las respuestas:

Edgar PÉREZ PINEDA México CDMX

La cosa comenzó cuando la novia de Bill despepitó a los
cerdos que él había asesinado a un chavalo en 1915.

En ese entonces ella se arrastró de rodillas hacia él a través de la habitación
con llave. Él le metió unos chingadazos y se tiró a perder a Chicago.

Eddie estaba esperándolo, y juntos se quebraron a algunos contrarios.

Antes de que ella se diera color por otra morra de que conoció a Eddie en Topeka.
Se piró de la cabeza, lo cual fue muy tonto.

Empeñando el diamante que él le patrocinó.

Bill recibió el pitazo de que ella estaba en camino.

Se rió. Ella llegó, él le metió un empujón, y le preguntó

a Eddie que si no quería coger con ella.
Luego que Eddie se la estuvo tirando
ella se tendió por ahí mirando a Bill con amor.

Para cuando estuvo en la freidora eléctrica, se aferró a seguir
/hablando de esos lindos ojos.

Julia WONG KCOMT, Lima

Esto comenzó cuando la flaca de Billy le sopló
a los tombos que él se había bajado a un tipo, allá por el año 15.
Luego ella cruzó la habitación cerrada con llave y se arrodilló ante él .
Él la dejó fría y se dio a la fuga hacia Chicago.

Eddie lo había estado esperando, y juntos se bajaron a un par más
Antes ella ya se había enterado por otra jerma
quien conoció a Eddie en Topeka
y se había puesto locaza, por eso empeñó el anillo de diamantes que Bill le dio

Bill se enteró que ella estaba viniendo con su crio en la panza.
Él se carcajeó. Cuando ella llegó él le dio un empujón
Y le preguntó a Eddie si se la quería tirar
Ella se acostó obedeciendo, mirándolo con su amor hecho pedazos

En la silla eléctrica él continuaba recordando esa Mirada.

Mario DOMÍNGUEZ PARRA, Tenerife

todo empezó cuando la piba de Bill le sopló
a los picoletos que se había cargado a un tipo en el quince.
Luego ella vino de rodillas a donde él estaba por la
habitación cerrada. Le metió una piña y se mandó a mudar a Chicago.

Eddie lo esperaba y se cargaron a unos
cuantos —antes ella se coscó
gracias a otra tía que conocía a Eddie de Topeka, se le fue
la pinza y chiquita tontería empeñar

el diamante que él le dio. Bill se coscó
de que ella venía con un bombo.
Se rio. Ella vino. Él le pegó un empujón
y le preguntó a Eddie si le importaba cabalgarla.
Ella se echó sin más echando miradas de amor al otro.

en La Silla él insistía en hablar de ojos.

Jan DE JAGER, Buenos Aires

todo arrancó cuando la mina de Bill les buchoneó a
los ratis que él había boleteado a un chabón allá por el año quince.
Ahí ella se le arrimó de rodillas en el cuarto
cerrado. él la bajó de una piña y se rajó para Chicago.

Eddie lo estaba esperando, limpiaron a
varios —hasta que a ella le avisó una fulana
que conocía a Eddie de Topeka,
se puso de la nuca, y como una boluda empeñó

el diamante que él le dio. A Bill lo alertaron
de que ella venía preñada de él
Él se rio. Ella llegó, él le dio un empujón
y le preguntó a Eddie si no quería montársela
...ella se quedó acostadita, mirándolo enamorada

en la Silla él no paraba de hablar de ojos

Algunos testimonios de los traductores invitados: Edgar: “Tuve la intención de hacerte ver cómo sonaría en una jerga mexicana, regional.” Julia: “Si no tuviera el poema explicado por Carolyn Mc Nanny, estaría perdida. Porque muchas veces ‘el mundo noir’ es un comic hecho en ebriedad.” Mario: “Algunos problemas traductoriles: ‘chip’, ‘bulls’, ‘broad’, ‘hunks of lov’, ‘hocked’, ‘The Chair’ (si se tradujese tal cual, ‘La Silla’, no sé si un lector hispanohablante lo pillaría a la primera).”

En el caso de mi propia traducción vernácula-lunfardesca, conté con el amable asesoramiento de Oscar CONDE, lexicógrafo del lunfardo.

No voy a hacer aquí un listado comparativo completo, pero basta ver las diferentes traducciones para notar que hay consenso con respecto a cuáles palabras resaltar como más localistas y propias del submundo, real o como Cummings lo imagina. *Chip* pasa a ser novia, flaca, piba, mina. *Bulls* se convierte en cerdos, tombos, picoletos, ratis. A veces algún término es glosado por el traductor, dentro del texto. Por ejemplo, *The Chair* se convierte en la freidora eléctrica o la silla eléctrica. Y así siguiendo.

Consideremos ahora este otro texto:

oil tel duh woil doi sez
dooyuh unnurs tanmih essez pullih nizmus tash,oi
dough un giv uh shid oi sez. Tom
oidoughwuntuh doot,butoiguttuh
braikyooz,datswut eesez tuhmih. (Nowoi askyuh
woodundat maik yurarstoin
green? Oilsaisough.)—Hool
spairruh luckih? Thangzkeed. Mairsee.
Muh jax awl gawn. Fur Croi saik
ainnoughbudih gutnutntuhplai?
HAI
yoozwidduhpoimnuntwaiv un duhyookuhsumpnruddur
givusuhtoonunduhphugnting

Aun para aquellos que entendemos inglés, este texto presenta ciertas, por no decir considerables, dificultades de interpretación. Una primera aproximación para facilitar la tarea consiste en leer el texto en voz alta, y mediante este “truco” el oído reconoce algunas frases y palabras. Sin embargo, aun así no se llegan a aclarar ni por asomo todas las dudas.

Por lo pronto, sabemos que el texto es un poema porque está publicado en la página 331 de los *Complete Poems* de E. E. Cummings. Más específicamente, forma parte de la colectánea *ViVa*, publicada en 1931.

Una de las características más prominentes de muchos poemas de Cummings es lo que —sin sentido peyorativo— definiré como *técnicas de ofuscación*: procedimientos que dificultan la lectura y que, para su comprensión, hacen necesaria una participación muy activa del lector. Enumeraré unas pocas de esas técnicas aquí, ya que este tema ha sido tratado en extenso por otros autores: el uso idiosincrático de los signos de puntuación y de las mayúsculas y minúsculas, sintaxis y ortografía icónica, distribución expresiva de

las letras en la página, y muchas más. En este caso estamos en presencia de un uso expresivo de transcripción de la oralidad y separación inusual de las palabras, más un uso del *slang* como vimos en el poema anterior.

Mi método habitual para la traducción de la mayoría de los poemas de Cummings es hacer una primera traducción a vuelapluma para después investigar léxico, contexto etc. y luego finalmente llegar a una traducción definitiva. En este caso, en cambio, antes de poder siquiera empezar, tuve que acudir a un texto explicativo. Por fortuna para este traductor, casi todos los textos de Cummings han sido explicados, comentados, glosados. Tomo las observaciones siguientes del breve artículo de Larry Chott aparecido en *Spring 6* (1997).

Chott observa, en primer lugar, que el texto probablemente represente el monólogo semiborracho de un soldado norteamericano en Francia, durante la Primera Guerra Mundial, en un café o lugar similar. Aparentemente el soldado ha sido degradado por alguna infracción al reglamento. Oímos su versión de las palabras del oficial. Luego el soldado pide un cigarrillo, lo recibe y agradece, explica que está sin dinero (*Muh jax awl gawn*) y de pronto, en un *accelerando* marcado por la yuxtaposición de las palabras del discurso, dirigiéndose a una mujer con un ukelele y cabello peinado a la permanente, le pide que toque música.

Según Chott (1997), y yo concuerdo, el poema intenta reflejar cómo oye un extranjero a un norteamericano, para colmo borracho, frustrado y desatento a la incompreensión de su auditorio. El efecto es patético y humorístico. El oído de Cummings para ciertos aspectos sutiles de la oralidad se ve espléndidamente reflejado en el siguiente fragmento:

Hool spairruh luckih? Thangzkeed. Mairsee.

¿Quién me convida un Lucky (Strike)? Gracias muchacho. Merci.

El “merci” es el único elemento lingüístico en la lengua local. Pero observemos que ya cuando el soldado dice “Thankzkeed” o sea “Thanks kid” en su mente está haciendo la transición al francés, dado que “keed” está pronunciado “a la francesa”, lo cual en términos comunicativos no tiene ninguna funcionalidad: parecería que Cummings está mostrando sutil y humorísticamente que los procesos mentales del hablante están ya “deslizándose” hacia el francés.

Prueba de que el texto original es más o menos **in**inteligible aun para hablantes nativos, es que Chott cierra su artículo insertando una versión intralingüística “transliterada a un inglés más-o-menos estándar”:

“oil tel duh woil doi sez,” transliterated into more-or-less standard English:

I'll tell the world I says
do you understand me as he's pulling his moustache, I
don't give a shit I says. Tom
I don't want to do it, but I got to
break youse, that's what he says to me. (Now I ask you
wouldn't that make your arse turn
green? I'll say so.)—Who'll
spare a Lucky? Thanks kid. Merci.
My jack's all gone. For Christ sake
ain't nobody got nothin' to play?

HEY

youse with the permanent wave and the uke or something or other
give us a tune on the fuckin' thing

Más pruebas de lo relativamente incomprensible que le resulta este poema a hablantes nativos del inglés: en un blog de estudiantes de literatura inglesa descubro que aventuran hipótesis tales como que el hablante es un extranjero, y hacen transliteraciones totalmente divergentes del texto, que no voy a citar en su totalidad. Tan solo un botón de muestra: “Hool spairruh luckih?” (Who'll spare a Lucky) es interpretado diversamente como “How about spare lunch?” o bien “Whole pears are luck” (americanlithonors blog). Chott (1997) en cambio en ese sentido no tiene ninguna duda: “He (Cummings) renders American dialect in a manner as radical, honest, and accurate as Twain and Hemingway ever did”.

A continuación mi traducción del inglés “normalizado” al castellano “normalizado”, incluyendo versiones más estándar de los términos en *slang*.

le voy a decir al mundo, digo
¿me entiendes? mientras se tironea el bigote. Me
importa una mierda, le digo. Tom
no quiero hacerlo pero tengo que
degradarte, es lo que me dice (les pregunto:
¿no sería como para que el culo se te ponga
verde? Digo yo.) --- ¿Quién me
convida un Lucky (Strike)? Gracias muchacho. Merci.

Estoy sin plata. Por Dios
nadie puede tocar algo

HEY

la del pelo con permanente y el uke no sé cuántos
tocate algo en esa cosa

En la secuencia, sigue mi traducción al “castellano cummingsoniano”. Sabemos que el traductor suele ser el culpado cuando las cosas no se entienden. Pero, en este caso, hacer una traducción más comprensible que el original destruiría en gran medida lo que yo entiendo fue la intención del poeta. Entonces, queda así:

le vuades iral mun do digo
men ten desme dise ti roñán doselmos tacho, mim
por tuna mier dale digo. Tom
yon oqui ruaselo, pe rotenque
degra darte, ‘so loque medise. (Digamiuna
cosa nuez como para que lo jete setepón
gaver de? Dig hoyó) ---¿Qui enme
bancun laki? Graciamuchachó. Mearsí.
Notén gunman go. Porrdió
toquen algüemúsica?

EH

ladelpelitopermanente y elukelenosecuántos
tocatíal güenesacosa

Debo agregar que hice un muestreo con diversos lectores y a ellos les resultó más fácil de entender mi traducción de lo que el original resulta entendible para hablantes nativos del inglés (ver más arriba los ejemplos del blog). O sea que esto quizás signifique que tendré que “ofuscar” el texto un tanto más... Work in progress.

3. Algunas conclusiones provisionarias

En el caso de “it started...” pusimos el énfasis en un aspecto léxico, el uso de algunos términos de la jerga vernácula para reflejar aspectos sociales implícitos en el texto. No es imposible que reconsidere mi posición inicial y, en el caso de este poema, opte por

la versión “argentinizada lunfardesca”, visto y considerando que el original también se localiza en una forma social y regional del inglés.

En el segundo poema, aparte del reflejo de la oralidad coloquial a nivel léxico, existe también una voluntad del poeta de reflejar, no solo la jerga, sino también la distorsión fonética del habla de una persona ebria y embargada por la frustración. Del lado del “oyente”, si atendemos a la interpretación de Chott, habría también una intención por parte del poeta de imitar cómo percibe el discurso un “no hablante del inglés”. He intentado preservar ese efecto en mi traducción. Una conclusión teórica podría ser: en un mundo ideal, sería posible que existiera un traductor que fuese capaz de ir directamente de “oil tel...” a “le vuades...”, pero en la práctica traductoril concreta, el método indispensable, al menos para mí, ha sido:

texto ⇔ traducción intralingüística ⇔ traducción interlingüística
⇔ traducción intralingüística

O, en otras palabras y con más detalle:

texto de partida ⇔ desargotización y reagrupamiento de palabras ⇔ traducción ⇔
reargotización y desagrupamiento de palabras ⇔ texto de llegada

Espero haber demostrado que, en el caso de Cummings, “*there is method in his madness*”. Y espero también que el lector opine lo mismo con respecto a mis empeños de traductor.

REFERENCIAS

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, Copiart, PGET/UFSC, 2012. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini

BERUTTI, Betty Revely. “A Grammatical Analysis of the Poetry of E. E. Cummings.” Unpublished Ph. D. dissertation submitted in Texas at Austin, 1970.

CHOTT, Larry, “The Sight of Sound, Cummings’ ‘oil tel duh woil doi sez’”, *Spring* nr 6, 1997, p- 45-48

CUMMINGS, Edward Estlin. *Complete Poems*. Alexandria, VA: Chadwyck-Healey, 1998.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Xerardo. “Enunciación y textualidad: Estrategias de expresión en la obra de E. E. Cummings.” *Atlantis XX 1* (1998): 29-45.

POLIZOTTI, Mark. *Sympathy for the Traitor*. The MIT Press, Cambridge, Mass, 2018.

Comunicaciones personales de Oscar CONDE, Mario DOMÍNGUEZ PARRA, Carolyn MCNANNY, Martín PALACIO GAMBOA, Édgar PÉREZ PINEDA, Julia WONG KCOMT, Ezequiel ZaidenWerg. A todes elles muchísimas muchísimas gracias por los aportes.

Aplicando as teorias do polissistema e do monomito em *Harry Potter*

João Alfredo Ramos Bezerra¹

Instituto Federal do Ceará

Resumo: Não é incomum que se tenha ouvido falar em *Harry Potter*. A série é composta por livros, filmes, parques temáticos e uma peça de teatro. Os sete livros foram lançados entre 1997 e 2007, venderam mais de 400 milhões de cópias no mundo inteiro, de acordo com o *Insider* (2017), enquanto os filmes, lançados entre 2001 e 2011, arrecadaram cerca de 6,5 bilhões de libras esterlinas. Para alcançar tais número, a tradução tem importante papel, pois, no caso específico dos livros, há 79 traduções oficiais. Além disso, há diversos tipos de adaptações derivadas. O presente artigo tem o intuito de sistematizar o conjunto que circunda a série, conhecido hoje como “*Wizarding World*”, à luz da Teoria do Polissistema de Even-Zohar (1990), conectado através da sua teia de traduções. Passando brevemente por questões de recepção, utilizamos a Teoria do Monomito de Joseph Campbell (1989) para delimitar os estágios da história e o que poderia caracterizar o garoto bruxo como herói, ajudando-o em seu tamanho sucesso.

Palavras-chave: *Harry Potter*; polissistema; monomito.

Applying the polysystem and the monomyth theories on Harry Potter

Abstract: It is not uncommon one has heard of *Harry Potter*. The series is constituted by books, movies, theme parks and a play. The seven books were released between 1997 and 2007, selling more than 400 million copies worldwide, according to *Insider* (2017), whilst the movies, launched between 2001 and 2011, gathered around 6.5 billion pounds. To reach such numbers, translation plays an important role, for, specifically about the books, 79 official translations have been published. Beyond that, there are several derived adaptations. This paper aims at systematizing the set which composes the series, today acknowledged as *Wizarding World*, through the light of the Polysystem Theory by Even-Zohar (1990), linked by its web of translations. Briefly passing by reception matters, the Monomyth Theory by Joseph Campbell (1989) will set the plot stages and what could characterize the wizard boy as hero, aiding him in such success.

Keywords: *Harry Potter*; polysystem; monomyth.

Considerações Iniciais

Harry Potter foi um fenômeno literário que globalizou o universo da Literatura Infanto-Juvenil conquistando número impressionantes, de acordo com *Insider* (2017), vendendo cerca de 400 milhões de cópias e arrecadando 6,5 bilhões de libras com os filmes. Somados a esses números, a tradução possui um papel ainda mais expressivo, totalizando 79 traduções oficiais disponíveis no mercado mundial. Considerando o escopo da tradução como tudo aquilo que vem após o trabalho fonte, como traduções dos livros para outras línguas, adaptações fílmicas, livros inspirados, entre outros, o quantitativo de trabalhos que coadunam os livros é gigantesco.

¹ Doutorando pela PGET/UFSC e professor de Língua Inglesa do Instituto Federal do Ceará (IFCE); joaoalfredorb@gmail.com

Com o universo fictício ainda em expansão e em pleno funcionamento, pois parques temáticos, filmes e edições de diferentes livros continuam sendo lançados, assim como suas respectivas traduções, o universo de *Harry Potter* ganhou uma nova marca, chamada *Wizarding World*. Na tentativa de sistematizar como esse universo se relaciona, o presente trabalho apresenta-o sob a perspectiva da Teoria do Polissistema de Even-Zohar (1990). Veremos os livros como peça central do polissistema e todos os demais elementos derivados como uma “teia de tradução”.

Ao depararmos com questões que foram se apresentando dentro do polissistema, reparamos em alguns pontos de destaque, como o enredo da obra. Apresentado aqui como originalmente dos livros, o enredo é a peça crucial do polissistema e pode, à luz da Teoria do Monomito de Joseph Campbell (1989), abrir caminhos para discussão da recepção de *Harry Potter* e seus números expressivos.

1. *Harry Potter* dentro do polissistema

A série de livros *Harry Potter* foi expandida em um universo próprio, configurando em si mesma um próprio polissistema. O termo polissistema é uma explicitação à concepção do sistema dinâmico, diferenciado, que é oposto ao sistema proposto no modelo sincrônico. Even-Zohar (1990) propõe a ênfase na multiplicidade, na complexidade das estruturas envolvidas, ou seja, não há uma uniformidade. Even-Zohar complementa que a hipótese do polissistema é utilitária em uma sociedade que seja multilíngue, com mais de um sistema de literatura, por exemplo, sendo a integração essencial ao entendimento adequado do campo semiótico, já que somos governados pela comunicação através de signos linguísticos:

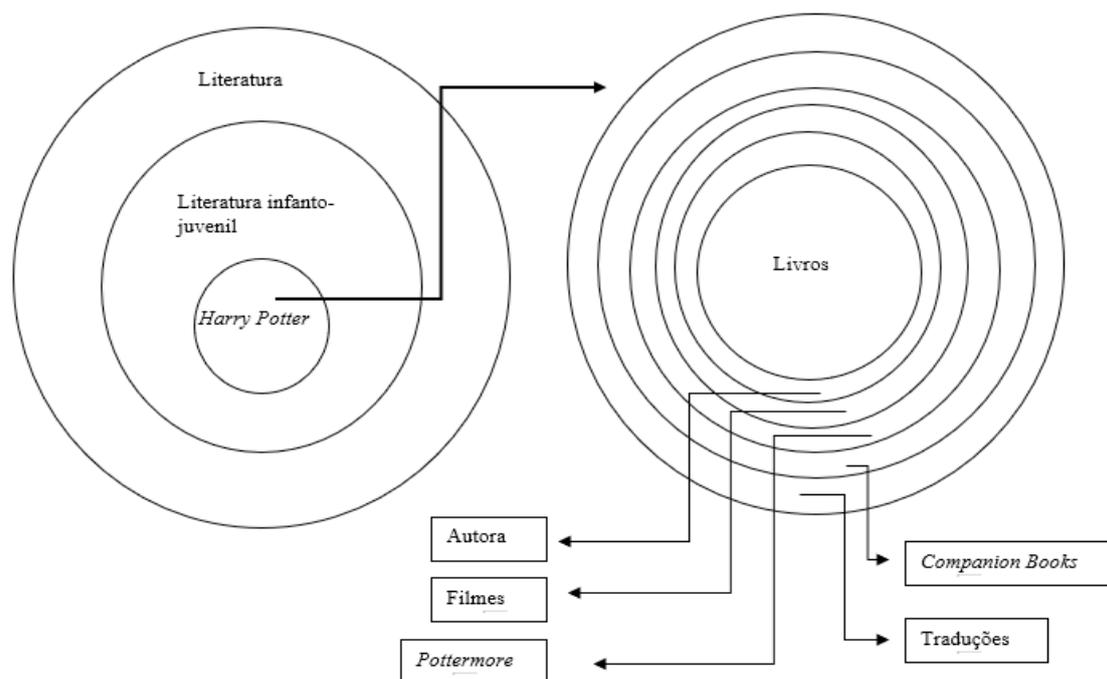
O termo “polissistema” é mais do que uma convenção terminológica. Seu propósito é deixar explícita a concepção de um sistema dinâmico e heterogêneo em oposição à abordagem sincrônica. Dessa maneira, enfatiza-se a multiplicidade das interseções e, por isso, a maior complexidade da estruturalidade envolvida. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12, tradução minha)²

O polissistema, assim como o termo sistema já é conhecido, incorpora o conjunto de relações em um grupo fechado em oposição a algo, mas que também é, ao mesmo tem-

² “The term “polysystem” is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.”

po, uma estrutura aberta dentre seu conjunto de relações. Entendendo isso, podemos dizer que o universo fictício criado com e a partir de *Harry Potter* é um conjunto fechado, ao mesmo tempo, todas as adaptações têm relação direta, possibilitando a estrutura aberta, como esquematizado na Figura 1 de Bezerra (2017).

Figura 1 – *Harry Potter* dentro do polissistema



Fonte: BEZERRA (2017)

Entendendo a hipótese do polissistema, é possível aceitar que o estudo histórico do polissistema literário não inclui apenas obras canônicas. Não há espaço para elitismo ou normas baseadas em apreciação. É a partir daqui que as traduções começam a ganhar espaço no polissistema literário. Ao se pensar em polissistema, não se deve pensar exclusivamente em um centro e uma periferia, mas em várias dessas posições. Em relação à série, existem diversos elementos extratextuais. Compilados na Figura 1 (Bezerra, 2017), temos quais são alguns dos elementos, mas uma característica a salientar é que dentro desse polissistema, deve-se considerar também todas as traduções de todos esses elementos. O conjunto como um todo compõe o que chamo de próprio polissistema de *Harry Potter*.

2. A Teoria do Monomito como o centro do polissistema

O enredo de *Harry Potter* se passa na Inglaterra, nos anos 1990, sendo a história de um jovem menino bruxo que não sabia de seus poderes. Harry é criado em um ambiente onde sofre *bullying*, sendo salvo pelo mundo da bruxaria, o mesmo mundo que o deixou na situação em que se encontra, órfão, pois teve seus pais assassinados por um bruxo das trevas quando era apenas um bebê, sendo esse o evento que desenvolve o restante da trama.

A série é dividida em sete volumes e cada um deles funciona de forma independente. Mesmo cada título funcionando separadamente, o enredo geral, que conta com vários subenredos, compõe uma história mais complexa. Embora não haja uma razão específica para o sucesso de *Harry Potter*, podemos analisá-la sob a perspectiva da Teoria do Monomito de Joseph Campbell (1989), pois é possível enquadrar todo o enredo nos três macroestágios sugeridos pelo autor. Antes de tudo, o autor constrói a figura do herói, característica que atrai a simpatia do público e que pode muito bem se encaixar no desenvolvimento da personagem principal da trama:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humano. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...], retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 1989, p. 28)

Harry Potter é o garoto que vence as limitações, morre e renasce, mesmo que não fisicamente, e nesse renascimento, ensina a lição de vida aprendida no seu desfecho. Portanto, seria possível atribuir como fator de sucesso o fato que ele se encaixa na receita do herói sugerida por Campbell (1989). Além disso, o enredo esquematizado de acordo com a Teoria do Monomito também contribui para aumentar as chances de tal possibilidade.

A teoria divide as histórias em três macroestágios: a partida, a iniciação e o retorno. Cada estágio possui subdivisões. O enredo da história, considerado aqui como o centro do polissistema, de onde todas as adaptações são derivadas, foi esquematizado por Bezerra (2017) que encaixa as etapas da Teoria do Monomito, o que pode ser um indício do possível sucesso da série, uma vez que a teoria sustenta que todas as histórias com destaque de heróis

seguem esses passos, não obrigatoriamente em sua totalidade. Por conta do tamanho extenso da série, é possível esmiuçar o enredo em todas as etapas sugeridas por Campbell (1989).

3. As outras peças do polissistema

A própria autora acabou virando uma peça do polissistema. A britânica não tinha como saber da fama que seus livros teriam, conseguindo espaço no mercado editorial mundial como nunca visto, tratando-se de literatura infanto-juvenil. A autora continua publicando romances, contando com títulos voltados para o público adulto como *The Casual Vacancy* (2012) e a série de livros policiais, sob o pseudônimo Robert Galbraith, já com cinco títulos lançados entre 2013 e 2020. Seu único romance infanto-juvenil além de *Harry Potter* é *The Ickabog* (2020), lançado gratuitamente em forma seriada em seu *website* pessoal durante a pandemia do coronavírus.

O papel da autora como peça no polissistema é explicado por Gupta (2003):

Os subsequentes são, em algum senso, periféricos, quase invisíveis, mas a autor-idade (um jogo de palavras bem feito aqui) de Rowling encara na cara os leitores em cada um dos livros de Harry Potter, em cada resenha, entrevista, em cada pequena cobertura da mídia. É perverso não levar a autora em questão. Compreensivelmente, o fenômeno Harry Potter inclui uma perfeita tempestade de interesse na autora [...] Suas declarações sobre os livros são como evangelhos; ela é honrada por crianças e adultos. A autora tem sido incorporada ao fenômeno de Harry Potter. (p. 31-32, tradução minha)³

Destacando sua importância dentro do fenômeno, entendemos que ela desempenha um papel fundamental como representação pública. Por exemplo, em 2016, durante a campanha presidencial dos Estados Unidos, ela utilizou sua conta no *Twitter* para lançar campanha contra Donald Trump. Tal fato gerou um confronto com fãs da série que eram apoiadores do político e esses apoiadores queimaram suas edições de *Harry Potter*, segundo reportagem da *Folha de S. Paulo* (2017). Ellie Bate (2017) compilou em um artigo do site *Buzzfeed* alguns desses *tweets* raivosos trocados entre (ex-)fãs e Rowling, com respostas nada amistosas de ambas as partes.

³ “The later are in some sense peripheral, almost invisible, but Rowling’s author-ity (a well-worn pun now) stares readers in the face on the cover of every one of the Harry Potter books, in every review, interview, every bit of media coverage. It is perverse not to take the author into account. Understandably, the Harry Potter phenomenon includes a perfect storm of interest in the author [...] Her statements on the Harry Potter books are taken as gospel; she is honoured by children and adults alike. The author has been incorporated into the Harry Potter phenomenon.”

Ainda no *Twitter*, Rowling responde a algumas das agressões, tanto feitas contra si, quanto feitas com outras pessoas. Uma das intervenções sociais da autora foi em apoio a Laura Kalbag, também autora, que recebeu uma crítica com teor misógino (HINDE, 2017). Porém, em 2020, a autora foi responsável por curtir, apoiar, compartilhar e, posteriormente, criar vários comentários transfóbicos. Em uma carta publicada em seu *website* (2020), ela conta como foi abusada pelo ex-marido e acaba desenvolvendo o pensamento de que mulheres transgêneras que não optaram por cirurgias de redesignação sexual não são mulheres, mas homens vestidos de mulheres, o que acaba pondo mulheres cisgêneras em risco, por exemplo, ao usar o mesmo banheiro. Para ela, isso é um ato misógino.

Todo esse desenvolvimento no meio social gera um impacto no processo de recepção de suas obras. Como dito por Gupta (2003), a palavra da autora chega a ser considerada como a voz da verdade, e tal fato recai não somente em sua obra. A maioria dos movimentos anti-*Harry Potter* são norte-americanos, encabeçados por ideologias contrárias à obra, como a de líderes religiosos. Mas agora, novos movimentos, inclusive por parte de fãs de *Harry Potter*, boicotam a autora, por seus comentários de cunho político-social em suas redes sociais.

Além da própria autora, outros elementos que compõem o polissistema são: os filmes; os livros ligados ao enredo, mas fora das histórias, conhecidos como *companion books*; o *website Pottermore*; os parques temáticos, produtos e jogos; e uma peça teatral. Vamos falar brevemente sobre cada um deles.

Os filmes seguem os títulos dos livros, sendo o último deles dividido em duas partes. Além da franquia principal, uma nova está sendo produzida e lançada desde 2016, chamada *Fantastic Beasts*, com dois títulos lançados até então. A nova franquia de filmes é uma adaptação cinematográfica de um dos *companion books*. Há diversos pontos de estudo acerca dos filmes, pois adaptações fílmicas são tão importantes para o polissistema literário, retomando o que foi dito anteriormente.

O enredo de *Harry Potter* também foi expandido em pequenos livros lançados em prol de causas sociais. Em 2001, foram lançados *Quidditch Through the Ages*, sob o pseudônimo de Kennilworthy Whisp, e *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, sob o pseudônimo de Newt Scamander. Em 2008, foi lançado *Tales of Beedle the Bard*, por se tratar de uma coletânea de contos, o livro foi publicado sob o nome de Rowling mesmo.

Desde setembro de 2016, foram lançados mais livros de pequeno volume sobre o universo mágico. Alguns, lançados exclusivamente para a plataforma digital, compilam material do *website Pottermore*, criado em 2011 para ser uma rede social onde os leitores de *Harry Potter* teriam uma nova experiência de leitura dos livros. O *site* seria um contato

direto da autora com os fãs, com o objetivo de manter o universo em funcionamento. Em 2015, no entanto, o site passou por uma transformação, perdeu algumas das suas funcionalidades e adquiriu outras. Passou a publicar textos sobre o *Wizarding World* ao invés de focar em subenredos da história de *Harry Potter*. Hoje em dia, o *site* está integrado a outras redes sociais e se firmou como a editora virtual dos livros e audiolivros.

Com a finalização dos filmes, a Warner Bros. anunciou uma parceria com a Universal Studios para a construção de um parque temático que contaria com uma adaptação de todos os livros com o visual atribuído a eles pelos filmes. O primeiro parque foi aberto em 2010 em Orlando, chamado *The Wizarding World of Harry Potter*, que muito provavelmente deu origem à marca do universo fictício adotada hoje. O parque inicialmente contava com atrações como “The Flight of the Hippogriff” e “Dragon’s Challenge”, duas montanhas russas inspiradas em eventos dos terceiro e quarto filmes. Em 2014, o parque sofreu uma expansão, dividindo-se em dois. Novas unidades foram abertas em Tóquio e Hollywood, em 2015 e 2016, respectivamente.

Além dos quatro parques, os estúdios na Inglaterra foram adaptados para receber o público, a atração se chama “Warner Bros. Studios Tour – Harry Potter” e foi inaugurada em março de 2015. Assim como os filmes serviram de base para as adaptações dos parques temáticos, também serviram para criação visual dos jogos. Há variados tipos de jogos oferecidos ao público, porém os mais famosos seguiam os lançamentos dos filmes, onde o jogador controlava suas ações e traçava o mesmo enredo do herói.

Por fim, uma das peças do polissistema é a peça de teatro *Harry Potter and the Cursed Child* (2016). Anunciada como a oitava história, a peça conta a vida de Harry e seus filhos dezenove anos após o final do último título, sendo uma continuação direta do epílogo presente no livro e no filme. A peça é estrelada em poucos países e o roteiro foi disponibilizado para venda em forma de livro. A peça foi escrita e desenvolvida por Jack Thorne e John Tiffany, porém ela é assinada como autoria primeira de J. K. Rowling, para manter o *cannon*, termo utilizado na internet para descrever a legitimidade de algo relacionado ao universo fictício.

4. Recepção

A crítica literária acerca de *Harry Potter* é de certa forma tímida e um tanto quanto dividida. Shearer escreveu um ensaio intitulado “High-Brow Harry Potter: J. K. Rowling’s Series as College-Level Literature” (2005) acerca do uso acadêmico da série. Para ela, é notório que os alunos acabam empenhando-se e até rendendo mais, sob sua

perspectiva, “porque alunos de universidade que estão *desesperados* para realmente gostar do que leem”⁴ (p. 202, tradução minha). A professora relata ainda que em seu curso de Análise Literária focada em *Harry Potter*, ela consegue perceber a motivação dos discentes quanto à crítica, porque eles têm conhecimento do texto, eles têm afeto, sentimento, faltando apenas desenvolver seu senso crítico.

Eles usaram discussões em classe para alimentar seus escritos, e com alguma instrução minha, aprenderam como transformar o próprio entusiasmo pelos livros em prosa acadêmica articulada. Instigados pelo próprio interesse nas próprias histórias de Harry Potter, eles acabaram pesquisando definições aristotélicas sobre Literatura, desenvolvimento histórico da figura do herói, e teorias literárias de raça, classe, gênero, neo-historicismo, Estética da Recepção, e até Pós-Estruturalismo. (SHEARER, 2005, p. 202, tradução minha)⁵

A autora deixa claro, no entanto, que não escreveu o ensaio com o propósito de elevar a obra, mas defende o seu uso a partir de experiência empírica. Ela reconhece, por exemplo, que discutir o assunto de crítica sobre a série pode gerar aflição dos estudiosos mais tradicionalistas. Em consonância, Todorov (2009) nos fala sobre como *Harry Potter* é uma porta de entrada, tanto para a Literatura quanto para os estudos acadêmicos críticos sobre literatura e outras áreas.

Harold Bloom (2010) deixa claro sua crítica negativa sobre a série em seu texto “Can 35 Million People Be Wrong? Yes.”, “os críticos culturais irão, em breve, levar Harry Potter ao currículo universitário, e o The New York Times continuará celebrando outra confirmação da simplificação simplória que ele lidera e exemplifica”⁶ (p. 3, tradução minha). Em oposição à Shearer, Bloom argumenta que os títulos são baseados na escola de *Tom Brown’s School Days* de Thomas Hughes sob o olhar fantasioso de Tolkien, porém com uma pobre escrita.

Contrário também ao que pensa Todorov, ele afirma que os leitores iniciantes de *Harry Potter* não irão para textos superiores, citando Kenneth Grahame e Lewis Carroll como exemplos. Porém, é sobre o estilo da escrita da autora britânica que sua crítica é mais forte:

⁴ “college students who are desperate to actually enjoy what they read.”

⁵ “They used class discussion to fuel their writing, and with some coaching by me, learned how to turn their own enthusiasm for these books into articulate academic prose. Prompted by their own interest in the Harry Potter stories themselves, they ended up researching Aristotelian definitions of literature, historical developments of the hero figure, and literary theories of race, class, gender, New Historicism, Reader Response, and even Post-Structuralism.”

⁶ “the cultural critics will, soon enough, introduce Harry Potter into their college curriculum, and The New York Times will go on celebrating another confirmation of the dumbing-down it leads and exemplifies.”

Alguém pode razoavelmente duvidar que “Harry Potter e a Pedra Filosofal” será um clássico da Literatura Infanto-Juvenil, mas Rowling, quaisquer que sejam suas fraquezas estéticas, é, no mínimo, um índice milenar para a nossa cultura popular. Tão imensa uma plateia a dar importância semelhante a uma estrela do rock, ídolos de cinema, âncoras da TV e políticos de sucesso. Seu estilo de prosa, cheio de clichês, não faz a mínima exigência de seus leitores. Em uma única página escolhida arbitrariamente – página 4 – do primeiro livro de Harry Potter, pude contar sete clichês, todos da variável “alongou suas pernas”. (BLOOM, 2000, p. 2, tradução minha)⁷

Enquanto ainda não é tempo de se preocupar com qual local *Harry Potter* ocupará no Cânone Ocidental, seus números expressivos não passam despercebidos. É inegável o impacto que os livros e os filmes, como partes do polissistema, movimentaram os mercados literário e cinematográfico. Tal impacto não fica restrito à série em si, mas todo o mercado que envolve literatura de fantasia. Para comprovar tal fato, basta olhar o número de adaptações que surgiram no mesmo período, como *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), *As Crônicas de Nárnia* (2005-2010), a *Saga Crepúsculo* (2005-2008) e *Jogos Vorazes* (2012-2015). Na minha visão, não há como distinguir qual setor teve mais influência no outro, pois não é possível dizer se os filmes influenciaram as pessoas a virar leitoras ou se as obras já muito conhecidas fizeram as pessoas consumirem mais os filmes.

Outro ponto de discussão sobre a recepção de *Harry Potter* e que acaba gerando um novo elemento no polissistema são as *fanfics*. Ficção de fãs, como são chamadas em português, são histórias escritas e publicadas sem fins lucrativos por fãs para outros fãs na internet. A escrita dos fãs é discutida por Jenkins (2008), que a caracteriza como um impacto direto no sistema de ensino, pois a produção de *fanfics* desenvolve habilidades de escrita, compreensão e crítica. Jenkins (2008) pontua:

As *fanfics* de Harry Potter rendem inúmeras narrativas de empoderamento juvenil como personagens reagindo às injustiças que os próprios autores encaram todo os dias na escola. Normalmente, os escritores mais jovens mostram fascinação ao entrar nas cabeças dos personagens adultos. Muitas das melhores histórias são contadas do ponto de vista de professores ou mostram os pais ou mentores de Harry quando tinham a idade escolar. Algumas das histórias são delicadas e românticas ou agrídoces maturações (onde consumação sexual aparece com dois

⁷ “One can reasonably doubt that “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone” is going to prove a classic of children’s literature, but Rowling, whatever the aesthetic weaknesses of her work, is at least a millennial index to our popular culture. So huge an audience gives her importance akin to rock stars, movie idols, TV anchors, and successful politicians. Her prose style, heavy on cliché, makes no demands upon her readers. In an arbitrarily chosen single page--page 4--of the first Harry Potter book, I count seven clichés, all of the “stretch his legs” variety.”

personagens segurando as mãos); outras são cheias de raiva ou carregadas de sentimentos sexuais, temas os quais os autores dizem que seriam relutantes em discutir em uma tarefa escolar. Quando eles discutem tais histórias, fãs adolescentes e adultos discutem sobre experiências de vida, oferecendo conselhos a cada um muito mais que apenas assuntos de enredo ou caracterização. (p. 191-192, tradução minha)⁸

Pode-se notar uma positividade do exercício de escrita, as *fanfics* não fazem parte dos estudos literários, mas fazem parte do polissistema. Jenkins (2008) confirma que esses textos são importantes para o desenvolvimento, não só da habilidade escrita, mas crítica de jovens leitores, ajudando-os a desenvolver o próprio legado cultural literário, como apontado anteriormente por Shearer (2005) e Todorov (2009).

Considerações finais

No presente trabalho, foi possível fazer um panorama do complexo sistema de adaptações e traduções que circundam o universo de *Harry Potter*, encaixando-o na teoria do polissistema desenvolvida por Even-Zohar (1990), mostrando desde o centro, o enredo dos livros, acompanhado da Teoria do Monomito de Joseph Campbell (1989), e os demais elementos, no caso, todas as adaptações existentes e suas traduções, até chegarmos nas *fanfics*.

Discutimos também sobre a questão de originalidade, considerada aqui como o primeiro contato do leitor/espectador. Pudemos ter uma noção da recepção acerca de *Harry Potter*, tanto de um viés crítico quanto de seu impacto e sua influência. É notória a extensão de aspectos relevantes de estudo entre os elementos que compõem o polissistema de *Harry Potter*, sendo os sete volumes o ponto de partida das teias de adaptações, porém, não podemos considerá-los unicamente como originais, uma vez que algumas das adaptações mencionadas surgem a partir de outros elementos dentro do polissistema.

A questão de envolver academicamente *Harry Potter*, obra não canônica, a partir do ponto de vista de um próprio polissistema, abre um leque de possibilidades de trabalhos. Seria possível analisar as adaptações filmicas de acordo com determinados aspectos dos livros, envolvendo aspectos socioculturais, linguísticos e literários. Trabalhos com-

⁸ “*Harry Potter fan fiction yields countless narratives of youth empowerment as characters fight back against injustices their writers encounter every day at school. Often, the younger writers show a fascination with getting inside the heads of the adult characters. Many of the best stories are told from teachers’ perspectives or depict Harry’s parents and mentors when they were school age. Some of the stories are sweetly romantic or bitter-sweet coming-of-age (where sexual consummation comes when two characters hold hands); others are charged with anger or budding sexual feelings, themes the authors say they would have been reluctant to discuss in a school assignment. When they discuss such stories, teen and adult fans talk openly about their life experiences, offering each other advice on more than just issues of plot or characterization.*”

parativos entre as diversas traduções para outros idiomas. Seria possível sistematizar e analisar o impacto das *fanfics* e até mesmo o sistema de recepção. As possibilidades são inúmeras e sistematizar o polissistema é apenas o início.

REFERÊNCIAS

- BATE, Ellie. *You need to see J. K. Rowling's incredible responses to these Twitter trolls*. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/eleanorbate/i-quite-like-old-whore-though?utm_term=.terpjjgV7D#.prN3GnY1x. Acesso em: 18 abr. 2021.
- BEZERRA, J. A. R. *Hareios Potter: um estudo descritivo sobre a tradução dos nomes próprios de Harry Potter and the Philosopher's Stone para o grego antigo*. Orientadora: Ana Maria César Pompeu. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – POET, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/27556>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- BLOOM, H. "Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes." In: *Wall Street Journal* (11 July 2000), A26. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB963270836801555352>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 11ª reimpr. da 1ª edição de 1989. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COLEÇÃO HARRY POTTER. Direção: vários, Produção: David Heyman, J. K. Rowling. UK: Warner Bros Pictures, 2001-2011, 8 DVDs.
- EVEN-ZOHAR, I. "Polysystem Studies". In: *Poetics Today*. Vol. 11, nº 1. Spring, 1990.
- FOLHA DE S. PAULO. *J. K. Rowling rebate comentários de fãs de Donald Trump em rede social*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1855285-j-k-rowling-rebate-comentarios-de-fas-de-donald-trump-em-rede-social.shtml>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- GUPTA, Suman. *Re-Reading Harry Potter*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2003.
- HINDE, Natasha. *JK Rowling Defends New Author After Mansplainer Says She Didn't Technically Write A Book*. Disponível em: http://www.huffingtonpost.co.uk/entry/jk-rowling-support-fellow-author-after-mansplaining-incident_uk_599a9600e4b0e8cc855e7041. Acesso em: 18 abr. 2021.
- INSIDER. *The history behind Harry Potter in numbers as the boy wizard turn 20*. Disponível em: <http://www.insider.co.uk/news/watch-harry-potter-turns-20-10688662>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- POTTERMORE. *Pottermore*. Disponível em: <https://www.pottermore.com/>. Acesso em: 18 abr. 2021.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 1997.
- _____. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 1998.
- _____. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.
- _____. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.
- _____. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury, 2003.
- _____. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury, 2005.

_____. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2007.

_____. *J.K. Rowling Writes about Her Reasons for Speaking out on Sex and Gender Issues*. Disponível em: <https://www.jkrowling.com/>. Acesso em: 11 out. 2020.

ROWLING, J. K.; TIFFANY, J.; THORNE, J. *Harry Potter and the Cursed Child*. London: Little Brown UK, 2016.

SHEARER, L. B. “High-Brow Harry Potter: J. K. Rowling’s Series as College-Level Literature.” (p. 199-215) In: Hallett, Cynthia Whitney/Mynott, Debbie (eds.). *Scholarly Studies in Harry Potter: Applying Academic Methods to a Popular Text*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2005.

TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

O problema insolucionável: uma crítica ao discurso teórico de Antoine Berman

João Pedro G. D. Spinelli¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Através da análise de argumentos do teórico francês da tradução Antoine Berman, contidos em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), busco neste artigo sugerir uma forma de lê-los, questionando as instâncias em que podem ser considerados totalizantes, essencialistas, ou simplificadores das abrangências e das minúcias da linguagem e da tradução. Para isso, relaciono os argumentos de Berman a respeito da fidelidade, da historicidade, da letra, da ética e do cânone literário, à visão de outros teóricos do campo. Primariamente, questiono como buscas por objetividade tendem (equivocadamente) a tentar finalizar as indagações que as inspiram. Longe de querer invalidar as contribuições de Berman ao campo de Estudos da Tradução, sugiro uma nova forma de lê-lo.

Palavras-chave: Berman; Objetividade; Tradução.

The unsolvable problem: a critique of the theoretical discourse of Antoine Berman

Abstract: Through an analysis of the theoretical arguments of French translation theorist Antoine Berman, contained in his book *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), I want to suggest in this article a new way of reading them, questioning the instances where they might be considered totalizing, essentialist, or simplifications of the breadth and minutia of language and translation. To this end, I relate Berman's arguments on fidelity, historicity, the letter, ethics, and the literary canon with the vision of other theorists in the field. Primarily, I question how searches for objectivity tend (wrongly) to attempt to put an end to the inquiries that inspired them. Far from wanting to invalidate Berman's contributions to the field of Translation Studies, I suggest a new way of reading him.

Keywords: Berman; Objectivity; Translation.

Introdução

Desde seu momento incipiente, o campo de Estudos da Tradução surgiu como uma tentativa de organizar e nortear as indagações, a natural diversidade e as ramificações da grande e complexa questão da tradução. Esse movimento pode ser reconhecido no artigo seminal de James S. Holmes, "The name and nature of translation studies". Em 1972, Holmes escreveu: "À primeira vista a situação resultante de hoje em dia parece ser de uma grande confusão, sem um consenso com relação aos tipos de modelos a serem testados, os métodos a serem aplicados, as variedades de terminologia a serem utilizadas"

¹ Estudante de mestrado PGET/UFSC. E-mail: joaospin@gmail.com.

(HOLMES, 2004, p. 173. Tradução nossa). Essas frases de Holmes geram uma identificação que comprova que os Estudos da Tradução são um campo, tanto em 1972 quanto em 2021, em plena transformação e desenvolvimento. Por mais que esse campo de estudos evolua em sua organização, nas suas nomenclaturas e classificações, isso não altera o fato de que, a título de definição, gira em torno de um “problema” (HOLMES, 2004, p. 172).

Assumir, então, que o campo de estudos gira em torno de um problema é assumir uma correlação com o objeto de estudos que não evoca a dicotomia *problema/solução*. Ou seja, os Estudos da Tradução não buscam, através da compreensão do que é a tradução, solucionar o problema da tradução. Caso contrário, aquele autor que pela primeira vez chegasse na resposta poderia decretar o fim do campo. Missão cumprida, o último que sair fecha a porta. Apresentar os Estudos da Tradução sob essa luz é uma forma de introduzir o estudo que será feito neste artigo, para que mantenhamos consciência do que deveria ser uma obviedade, e o que ela implica.

O objetivo deste artigo é gerar uma discussão a respeito de alguns conceitos da argumentação de Antoine Berman (1942-1991) contidos na obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013). Ciente da contribuição ímpar desse teórico para o campo, o que este artigo pretende questionar é como Berman encerra conceitos gerais, inerentemente complexos, como “fidelidade”, historicidade e o cânone literário, dentro dos limites de sua própria retórica, resultando em uma problematização totalizante que parece querer finalizar as questões abordadas. Com isso, questionarei como o discurso totalizante é um detrimento para a teoria desse autor, já que não busca estabelecer um diálogo de igual para igual com outras metodologias e formas de abordar o processo tradutório.

Sublinho que tratarei de visões filosóficas conflitantes a respeito do campo de Estudos da Tradução, especificamente, o conflito entre considerá-lo um campo onde é possível chegar a respostas objetivas, ou um campo que está sujeito a contextos, aparatos discursivos e contingências históricas. Assumo que através dessa discussão, corro o risco de estar meramente acusando Berman de ser Berman. No entanto, à parte de sua importância ou validade, há mais de uma forma de lê-lo. Quero propor a partir dessa reflexão uma dessas formas, de forma alguma almejando compor um retrato exaustivo de sua bibliografia.

1. “Fidelidade”

Berman faz uma importante crítica às traduções que foram feitas com o objetivo de trazer textos de sua cultura de origem para versões adaptadas à cultura de chegada através de “distorções” que, para ele, não fazem jus à qualidade e integridade do texto

original (BERMAN, 2013, p. 39). Buscar manter essa fidelidade, para o autor, constitui uma prática tradutória ética (BERMAN, 2013, p. 34).

Berman categoriza essa forma equivocada de traduzir e afirma sobre seu campo de estudo: “*Traduttore traditore*: este adágio só vale para a tradução etnocêntrica e para a tradução hipertextual” (BERMAN, 2013, p. 39). O adágio, que sugere traição, levanta um problema inerente à tradução, ou seja, um problema, que enquanto afirma a superioridade do texto original com relação ao texto traduzido, é insolucionável. Implica que o texto traduzido de alguma forma busca uma “fidelidade” ao texto original, que nunca consegue alcançar, e através desse processo falho de buscar essa fidelidade, o texto original é traído pelo tradutor. No adágio, o tradutor é sempre um traidor, e a tradução, sempre uma traição. Subscrever esse paradigma a uma categoria específica de tradução, no caso, etnocêntrica e hipertextual, é não somente sugerir uma possibilidade de fidelidade, mas afirmar a fidelidade como sendo palpável.

A frase supracitada toma as categorias divisadas pela sua retórica, a da “tradução etnocêntrica” e da “tradução hipertextual” como categorias inquestionáveis, ou seja, não admite que sejam categorias temporariamente postuladas por sua teoria para dar um determinado encaixe aos seus argumentos.

Podemos compreender melhor a questão da “fidelidade” a um “original” através do trabalho de Rosemary Arrojo no livro *Oficina de Tradução* (2007). Arrojo traz a imagem conhecida de Eugene Nida, onde a linguagem seria transportada em vagões de uma língua a outra, cada vagão contendo seus significados, distribuídos desigualmente entre os vagões, com relação à sua distribuição resultante nos vagões da língua-alvo (NIDA, 1975, p. 190, apud ARROJO, 2007, p. 12) Em seguida, traz a metáfora de Jorge Luis Borges no conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Pierre Menard é um personagem que quer reescrever *Dom Quixote*, mas exatamente da forma como Cervantes teria escrito, no entanto, sem querer copiá-lo: “Pierre Menard não queria compor *outro* Quixote (...) ele queria compor *o* Quixote. (...) Sua ambição admirável era de produzir uma quantidade de páginas que coincidissem - palavra por palavra e linha por linha - com aquelas de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1999, p. 49. Tradução nossa). Através da reprodução das exatas palavras do texto “original”, bem como a análise da “versão de Menard” que abre um novo leque de significados, Borges demonstra como o mesmo texto, em contextos diferentes, gera interpretações diferentes:

É uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, capítulo nono):

“[...] a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir”. Redigida no século dezessete, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, por outro lado, escreve:

“[...] a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir”. A história, “mãe” da verdade: a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que tenha acontecido. As sentenças finais - “exemplo e aviso do presente, advertência do porvir” - são descaradamente pragmáticas. Também é vívido o contraste entre os estilos. O estilo arcaizante de Menard - no fundo estrangeiro - padece de alguma afetação. O mesmo não acontece com o do precursor, que maneja com naturalidade o espanhol corrente de sua época (BORGES, 1981, p. 57, *apud* ARROJO, 2007, p. 21).

Através dessa possível interpretação das “diferenças” entre dois textos idênticos, Borges demonstra que nenhum texto é somente as palavras que o contém, mas que a interpretação é o elo que constrói seus significados. Através do exemplo de Borges, Arrojo traça um paralelo entre o “original” de Cervantes e a “tradução” de Menard, argumentando que não há uma centralidade no texto original que o tradutor possa trair, já que aquilo a que se manter fiel é relativo à leitura que pode ser feita do texto (ARROJO, 2007, p. 21-22).

Também promovendo essa visão da fluidez da linguagem, Roland Barthes desloca o foco da geração de significados de um texto do autor para seus possíveis leitores: “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 66). Enquanto o autor não é mais o detentor do significado, esse significado tampouco está no texto, mas é produzido no leitor: “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor” (BARTHES, 2004, p. 71).

O discurso de Barthes se afasta da figura cristalizada do autor e vai na direção da volubilidade do leitor - que na verdade é sempre um *potencial* leitor, causando uma ruptura, um novo desdobramento. A abertura causada no texto, portanto, é a infinidade de interpretações possíveis, e a verdade é uma construção histórica, dependente dos contextos que a produzem, discursivamente, temporariamente, em constante mudança e expansão, “advertência do porvir”, como nos avisa Cervantes.

A fidelidade, em admitir-se um autor que não tem autoridade sobre o texto, bem como substituir qualquer autoridade pela constante mudança proporcionada por novos leitores que leem de acordo com seus contextos, é inatingível. No adágio *traduttore traditore*, o tradutor trai o texto original frente a uma fidelidade inatingível, porém almejada.

2. Historicidade

Vejamos como Berman trabalha a questão da historicidade: “a tradução etnocêntrica é uma realidade histórica. É sob este ângulo que eu a abordarei, porque ele é determinante para nossa consciência da tradução. Esta consciência não é um dado intemporal: ela tem um fundamento ‘arqueológico’” (BERMAN, 2013, p. 41). Depois, em um segundo momento, ele coloca:

Propor uma analítica positiva implica, pois, (no mínimo) duas coisas: ter definido o espaço de jogo próprio da tradução (distinguindo-o das práticas hipertextuais), ter definido o puro objetivo da tradução, além das contingências históricas. Afirmamos que tal atitude (facilmente criticável de um ponto de vista historicista) é legítima (BERMAN, 2013, p. 90).

Em um primeiro momento, Berman se afirma um arqueólogo em busca de uma verdade histórica a respeito da tradução etnocêntrica, situando-a como algo que acontece em determinado momento, onde um passado equivocadamente se faz substituir por um presente mais bem equipado para lidar com seus desafios. No entanto, em um momento posterior, propõe que haja um “puro objetivo da tradução”, “além das contingências históricas”. Em um primeiro momento, se coloca como fazendo parte de uma linha temporal, onde ele situa o tipo de tradução que busca combater; em um segundo momento, propõe que sua solução vá além da historicidade.

A leitura do que Berman chama de tradução etnocêntrica e hipertextual é uma resposta à forma como eram feitas as traduções historicamente, de forma muito mais invasiva da linguagem do texto original para adequá-lo aos padrões culturais da cultura de chegada. Cunhado em 1654, o termo “*les belles infidèles*” se refere a traduções que eram como mulheres (retratadas de forma derogatória), que só poderiam ser fiéis (aos originais), ou belas. O termo se popularizou na França e foi utilizado para justificar muitas liberdades tomadas sobre os originais pelas traduções, que podem ser facilmente interpretadas como mutilações, priorizando um contexto de chegada (BRANDÃO, 2014, p. 51).

Nas traduções dos contos de fadas dos irmãos Grimm do alemão para o Inglês no século XIX, trechos são deliberadamente cortados, informações são acrescentadas, termos são alterados propositadamente, com o intuito de remover traços considerados religiosa e moralmente comprometedores e “limpar” os textos originais para o mercado de recepção da literatura infantil (SEAGO, 2001, p. 171-174).

Na tradução para o inglês do livro *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir de 1952, o tradutor suprimiu trechos que falavam da sujeição das mulheres e de suas conquistas históricas. Apesar da temática do livro ser explicitamente em defesa das mulheres, a concepção vigente a respeito do papel da tradução (bem como as limitações do tradutor) condicionou que trechos importantes fossem omitidos (DAIGLE, 2013, p. 337-340).

Nesses exemplos, diversos fatores e critérios foram utilizados para condicionar o ato tradutório baseado na forma como ele era concebido na época. Seja pela beleza da linguagem, os valores morais, ou a preservação do patriarcado, existiram interesses durante a tradução que deixaram em segundo plano a preservação da obra. Berman aponta para esse fato histórico. O fato histórico, no entanto, é dependente da função e das características da tradução conforme concebidas no contexto, na época, e pelo tradutor que as realizou. A “reparação” dessa forma de traduzir envolve uma valorização e uma inserção da tradução como uma forma de valorizar o original. Nesse ponto, Berman não inaugura a reinvenção do processo tradutório a partir de sua teoria, mas faz parte de um movimento histórico pela valorização (e reinvenção) do processo tradutório². Seu “puro objetivo da tradução” não pode estar além de contingências históricas a não ser que tivesse surgido em um vácuo e não a partir do trabalho arqueológico a que ele mesmo se propôs.

A trajetória do processo de tradução, bem como a mudança do foco do ser humano do “moralmente justo” para o “esteticamente válido”, são desenvolvimentos que permitiram aos estudos de tradução se firmarem como campo independente (a partir de, entre outros, Holmes). Afirmar, portanto, que uma solução contra a tradução etnocêntrica e hipertextual seja independente de contingências históricas é ilógico, já que a filosofia de Berman é um fruto histórico da gradual superação do processo, e um combate ao “engano” histórico do tipo de tradução que delimita pelas suas classificações. Da mesma forma, o caráter imprevisível da história não garante que haja uma forma correta de tradução que supere todas as outras pura e totalmente, mas que seja possível no futuro surgirem novas concepções do processo tradutório por ora nem mesmo imaginadas ou previstas pelo campo.

² Ver, para um mapeamento histórico do campo nas últimas décadas: Edwin Gentzler. *Contemporary translation theories*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

Novamente, os argumentos do autor são colocados como totalizantes, e dão a entender que são verdades essenciais a respeito da tradução como um todo. Berman, através desse posicionamento, vê a tradução como um campo onde é possível obter uma objetividade. Essa suposta objetividade sempre pertence ao autor que a prescreve (ou seja, é infalivelmente subjetiva), e nega a possibilidade de diálogo com outras teorias e outros autores de igual para igual.

3. A letra

Berman questiona a tradução que prioriza o sentido, ou o “espírito” de uma obra, pela priorização de sua “letra”, em uma “tradução literal”: “Partimos do seguinte axioma: a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra. Que isto é a essência última e definitiva da tradução ficará claro pouco a pouco” (BERMAN, 2013, p. 34). O mesmo Nida da comparação da tradução aos vagões de transporte expressa bem o dinamismo entre forma e conteúdo usando como exemplo a tradução da Bíblia:

Mensagens diferem primariamente no grau no qual o conteúdo ou a forma é a consideração dominante. É claro, *o conteúdo de uma mensagem não pode ser nunca abstraído da forma, e a forma não é nada separada do conteúdo*; mas em algumas mensagens o conteúdo é de consideração primária, e em outras a forma deve ser dada uma prioridade maior. Por exemplo, no Sermão da Montanha, apesar de certas qualidades estilísticas importantes, a importância da mensagem excede em muito a consideração pela forma. Por outro lado, alguns dos poemas acrósticos do Velho Testamento são obviamente feitos para encaixarem-se em uma ‘camisa de força’ formal muito restrita (NIDA, 2004, p. 127, ênfase minha).

Berman faz a distinção entre a *tradução servil* e a tradução literal, a que propõe como correta (BERMAN, 2013, p. 52). Se levarmos a sério o trecho de Nida sublinhado acima e compreendermos a complexidade que ele implica, certamente estaríamos perdidos ao tentar definir objetivamente em que difere uma tradução literal posterior ao movimento teórico que propõe Berman e anterior a ele. Ou seja, como delimitar a tradução servil objetivamente e diferenciá-la da tradução literal? Dessa forma, a tradução sugerida por Berman parece propor que haja algo de transcendental na compreensão de sua metodologia, a ponto de ser possível, através de seu conhecimento, ter o poder de simplificar a complexidade inerente da linguagem. Através da utilização de sua abordagem, a tradução feita antes de sua inauguração é servil, enquanto, que, após ela, torna-se empoderada.

4. Ética

Berman afirma a superioridade ética de um tradutor que se compromete com a fidelidade (a seu modo de vê-la):

Fidelidade e exatidão se referem a uma certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, certamente, em relação aos textos. Na sua área, o tradutor é tomado pelo espírito de fidelidade e de exatidão. É a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética (BERMAN, 2013, p. 95).

Em seguida, Berman cita Martinho Lutero para dar credibilidade à sua teoria, utilizando um trecho do texto *Carta aberta sobre a tradução*. O texto, na verdade, é uma crítica aos seus colegas religiosos que lhe criticam, em sua tradução da Bíblia, por ter alterado partes do original em prol de uma tradução que soasse mais corrente na língua alemã. O texto de Martinho Lutero contraria aquilo que era considerado a forma mais “ética” de traduzir a Bíblia de acordo com o *status quo* de seus colegas do clero.

O conteúdo do texto de Lutero fala da apropriação da linguagem da Bíblia para o contexto de sua língua alemã corrente, dando clara ênfase à língua de chegada em sua tradução:

Do mesmo modo, eu sabia muito bem que em Romanos 3 não havia a palavra *solum* no texto latino ou grego, e não precisavam me ensinar isso os papistas. É verdade, estas quatro letras *s-o-l-a*, que as cabeças de asno admiram como as vacas a uma nova porteira, não estão no texto. Eles não vêem que isso corresponde perfeitamente ao sentido do texto, e, quando se quer traduzir com clareza e consistência em alemão, deve estar presente, porque eu quis falar em alemão, não em latim nem em grego, quando me propus falar em alemão ao traduzir. Isso, porém, é propriedade de nossa língua alemã, que, quando usada para tratar de duas coisas, das quais uma é afirmada e outra negada, necessita da palavra *solum-allein*, acompanhando a palavra *nicht* ou *kein* (LUTERO, 2016, p. 88).

Acima de tudo, o texto de Lutero é uma crítica revoltada à visão antiquada de seus colegas, que acreditam que traduzir a Bíblia corretamente (e, portanto, eticamente) é conformar ao espírito do original, e que esse espírito está sagradamente contido em sua letra. Segundo Moisés Silva, a história da tradução da Bíblia foi permeada por tradutores que acreditavam que havia sacralidade nas palavras, resultando em traduções truncadas na língua de chegada e de compreensão desnecessariamente difícil, fato que foi atualizado após a aprimoração do campo de estudos resultando em traduções mais fluidas (SILVA,

2009, p. 39). O caso da tradução da Bíblia é literal, ou servil? Mesmo neste caso, não é possível identificar objetivamente em que instâncias foi preconizada a forma ou o conteúdo. E a solução tradutória de Lutero, é hipertextual? Poderíamos presumir que apenas um especialista na metodologia de Berman saberia responder a essas perguntas objetivamente, ou assumir que uma resposta objetiva não é possível de ser alcançada.

É necessário, também, questionar o que é ética, e como essa noção foi utilizada livremente, enquanto parâmetro fixo, para justificar a dominação política, a superioridade moral e até mesmo, o genocídio. Segundo Simon Blackburn, a ética pode funcionar como uma forma de justificar a diferença e a desigualdade entre “nós e eles”. Dessa forma, o comerciante que cobra caro por seus produtos o justifica com a ética do mercado, o dono de escravos justifica a escravidão com a ética da civilização etc. Através disso se entende a ética como uma ferramenta para justificar a superioridade de uma determinada visão de mundo sobre outra (BLACKBURN, 2001, p. 7). A ética é um recurso discursivo, utilizado por forças opostas, por vezes simultaneamente. Essa visão de superioridade moral (assim como qualquer visão de superioridade) causa uma separação que justifica a violência. Através dela, Berman nega a limitação de sua própria concepção e a falibilidade humana do tradutor, o que não serve nenhuma utilidade senão afirmar a superioridade de seu método.

5. As “grandes obras”

A posição de Berman com relação à tradução parece partir de uma busca por uma essência gloriosa do original: “As grandes obras em prosa se caracterizam por um certo ‘escrever mal’, um certo ‘não controle’ de sua escrita” (BERMAN, 2013, p. 65). Berman presume que haja nas obras do cânone características em comum que as confira seu lugar. A grandiosidade da obra, dessa forma, estaria não somente inscrita em sua letra, como haveria pontos em comum, identificáveis entre elas. Isso nos faz retornar à questão de Borges, do que torna *Dom Quixote* o *Dom Quixote*. Trata-se de um exemplo claro de um romance que se tornou um sucesso aclamado pelo seu contexto histórico e o que conseguiu realizar dentro desse contexto: “Muito da originalidade de Quixote se deve à forma como Cervantes recicla tradições narrativas e incorpora discursos que estão além do literário”, sendo assim, é “uma paródia dos romances de cavalaria” (ECHEVARRÍA, 2005, p. 4). O que Cervantes faz é uma reinvenção daquilo que estava disponível como seu material bruto em sua época. Se olharmos para as palavras do seu texto sem conhecimento desse contexto, perdemos uma parte do valor que é atribuído a essa obra, e que lhe confere um lugar no cânone. Discutivelmente, sem essa atitude política de Cervantes e

seu significado em seu contexto histórico, seu romance poderia ter caído no esquecimento, assim como seus romances anteriores que não realizavam a reinvenção de um gênero literário. Venerar *Dom Quixote* como um texto genial por possuir uma essência reconhecível em suas palavras, é uma visão superficial do que constitui a recepção de uma obra após o momento de sua escrita.

O cânone, portanto, é moldado pela crítica, e a opinião pública segue as suas recomendações. Como diz Northrop Frye, o crítico é “o pioneiro da educação e o moldador da tradição cultural. Qualquer popularidade que Shakespeare e Keats têm agora é igualmente o resultado da publicidade da crítica” (FRYE, 1973, p. 4). Aviltar a genialidade de uma obra literária não é diferente de proclamar a sacralidade da Bíblia, que pode ser considerada sagrada no âmbito da fé pessoal e coletiva. No entanto, quando se trata de um campo de estudos acadêmicos que busca a compreensão dos mecanismos que lhe permeiam através da investigação, a simples fé no “cerne” da obra literária não pode ser levada a sério como argumentação.

A quantidade pequena de obras que são tidas como grandes patrimônios da humanidade surgiram dentro de contextos históricos onde tiveram uma importância que foi além meramente de suas palavras ou mesmo da qualidade de seu conteúdo artístico. Isso não significa que o valor atribuído a elas seja inteiramente arbitrário, e que elas não possuam uma qualidade que vá em direção do “universal”. Mas, assim como o adágio que toma o tradutor como um traidor considera uma fidelidade em um campo abstrato, inalcançável, imaginário, é questionável colocar essa qualidade universal como um objeto de estudo cuja veracidade é tida como concreta.

Esse posicionamento de Berman demonstra uma reverência pela obra original, que conforme dito anteriormente, corresponde ao contexto a partir do qual sua teoria está operando, um contexto em que a importância da forma da obra original foi historicamente relegada a segundo plano. Entendendo o contexto de Berman, a historicidade de suas afirmações, compreendemos sua aceitação apaixonada: há uma ênfase na preservação do original. No entanto, essa ênfase não é colocada como fazendo parte de um contexto. Fora de contexto, a aviltação da obra “original” (em aspas conforme o questionamento de Arrojo) torna-se tão gratuita quanto o descaso por ela. Em suma, Berman com esse tipo de afirmação reduz a quantidade de variáveis que estão em questão, empobrecendo seu trabalho teórico.

Conclusão

A ideia que busquei apresentar neste artigo é que a leitura de Berman exige que leiamos para além de Berman, já que algumas afirmações que faz apresentam uma visão totalizante, essencialista e potencialmente lida como rasa da linguagem e da tradução. Porém, não quis sugerir que de fato sua visão, sua analítica e sua teoria sejam dessa forma, rasas. É importante e enriquecedor para o campo de estudos que tenhamos formas diferentes de pensar a tradução em termos históricos, e que sejam propostas formas de contornar os vícios causados por essas formas de pensar. Berman faz isso bem, ao delimitar a tradução etnocêntrica e hipertextual. Porém, creio que, quando vai em direção à solução do problema que está expondo, coloca sua abordagem como um remédio para ele, quando na verdade, creio que seria mais realista vê-lo como um resultado da concepção da tradução cuja mudança só pode ocorrer com o advento de um novo paradigma. Isso envolve muito mais do que uma metodologia baseada na importância da letra, ou na tentativa de reduzir a linguagem complexa de textos literários a um sistema dicotômico e cuja fórmula supostamente se aplica perfeitamente a qualquer contexto, (enquanto ao mesmo tempo nega se tratar de uma metodologia ou de uma teoria totalizante)³. Ao sugerir um objetivo “puro” da tradução, Berman fecha a possibilidade de múltiplos objetivos. Ao sugerir uma fidelidade circunscrita às suas classificações, fecha a possibilidade de uma fidelidade inalcançável. Ao sugerir um objetivo ahistórico, fecha a possibilidade de ser particularmente importante em um determinado contexto. Em última instância, sua teoria corre o risco de apresentar-se como reducionista e ingênua se não soubermos lê-la.

Em conclusão, a visão da teoria como um problema objetivo que possa ser solucionado com uma metodologia única, ao invés de um diálogo e uma construção coletiva, é um detrimento ao campo de Estudos da Tradução, presente em teóricos como Berman, que trazem contribuições importantes para a discussão, mas erram ao tentar fechar o campo dentro de sua própria retórica.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo, Ática: 2007
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

³ “A tradutologia, precisamente porque ela deve ser reflexão e experiência, não é uma ‘disciplina’ objetiva, mas sim um pensamento da tradução” (BERMAN, 2013, p. 26) O autor faz essas ressalvas repetidamente. A disciplina não é disciplina, é reflexão. A metodologia não é uma metodologia, é uma analítica. Evitando ser equiparado a estudos que foram feitos anteriormente, Berman busca essas fugas semânticas.

- BLACKBURN, Simon. *Ethics: a very short introduction*. Nova York: Oxford University Press, 2001.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. 2a ed. Trad. Marie-Hélène C. Torres et. al. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Collected fictions*. Trad. Andrew Hurley. New York: Penguin Press, 1999.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. “As belas infieis: Luciano no salão de M. D’Ablancourt”. *Nuntius antiquus*. Belo Horizonte, V. X, n. 1, jan-jul. 2014.
- DAIGLE, Christine. “The impact of the new translation of *The Second Sex*: Rediscovering Beauvoir”. *The journal of speculative philosophy*. V. 27, N. 3. Pennsylvania, 2013. pp. 336-347.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Cervantes’ Don Quixote: a casebook*. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. 3a ed. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- LUTERO, Martinho. “Carta aberta sobre a tradução”. trad. Mauri Furlan. In: *Antologia do renascimento*. FURLAN, Mauri. Florianópolis: UFSC, 2016. pp. 83-95.
- HOLMES, James S. “The name and nature of translation studies”. In: VENUTI, Lawrence (Org.) *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. p. 172-185.
- NIDA, Eugene. “Principles of correspondence”. In: VENUTI, Lawrence (Org.) *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. pp. 126-140.
- SEAGO, Karen. “Shifting meanings: translating Grimm’s *märchen* as children’s literature. In: *Aspects of specialised translation*. DESBLANCHE, Lucile (ed.). Paris: La Maison du dictionnaire, 2001. pp. 171-180.
- SILVA, Moisés. “are translators traitors? Some personal reflections”. In: SCORGIE, Glen G. et al. *The challenge of Bible translation: communicating God’s word to the world*. Grand Rapids: Zondervan, 2009. pp. 37-50.

O feminino em *A história de uma hora*: uma representação da mulher como escritora, tradutora e personagem

Laura Zanetti¹

Universidade Estadual de Maringá

Resumo: A tradução feminista surge como uma maneira de questionar e rever, ressignificar conceitos que subjugavam a tradução como secundária, assim como as mulheres, sempre inferiores aos homens, ao original. Considerando o exposto, buscou-se analisar a figura feminina em *A história de uma hora*, de Kate Chopin, texto de autoria feminina que foi traduzido por Flávia Yacubian, uma mulher, e contém uma personagem principal feminina, Louise Mallard. No conto, a personagem expressa sensações que acredita-se que também reflitam tanto na vida da mulher escritora quanto da tradutora. Para que a pesquisa fosse possível, os estudos de Simon (1996), von Flotow (1997), (2014) e Millet (1970) foram utilizados. Por fim, observou-se que o temperamento, status e papel de cada sexo explicam o pseudo cuidado excessivo com a personagem, assim como a necessidade de a autora se expressar por meio de um conto e a tradutora de reescrever a história, deixando seus traços e marcas em um contexto e época diferentes. Nota-se, ainda, que a interferência, manipulação de Yacubian no conto, ao reescrevê-lo e se posicionar, transformando passagens em que Chopin torna mais evidente uma submissão da personagem para passagens em que Louise adquiriu mais autonomia e autossuficiência, característica das traduções feministas que propiciaram essa liberdade nas escolhas e manipulação do texto fonte. A tradução de Yacubian, a partir da voz de Chopin ao expor a realidade da mulher da época por meio de Louise, cria um novo significado e veicula um discurso social que será alcançado por um público alvo específico e permite que a mulher, que sempre esteve no entre lugar, assuma uma posição central e focalizada.

Palavras-chave: Tradução feminista; Escrita feminista; Literatura feminista; Kate Chopin.

The feminine in The story of an hour: the representation of woman as a writer, translator and character

Abstract: Feminist translation emerges as a method that questions and gives new meanings to concepts which tended to interpret translation as secondary, as well as women, who were always considered inferior to men. Due to the exposed, the aim of this research was to analyze the feminine in *The Story of an Hour*, written by a woman, Kate Chopin, translated by a woman, Flavia Yacubian and with a feminine protagonist, Louise Mallard. The short story shows the protagonist's feelings and emotions in a way that is believed to represent both the woman writer and the woman translator. Therefore, the studies of Simon (1996), von Flotow (1997), (2014) and Millet (1970) were used as theoretical framework. As it was seen, the temperament, the status and the role imposed to the sexes explain the excessive care with the protagonist, in the same way it exposes the necessity Chopin had to express herself writing the short story and Yacubian felt while translating it to Brazilian Portuguese, marking her identity through linguistic choices. This interference made by Yacubian is characteristic of feminist translations, since they opened the way to a manipulation in the text and the choices made. To conclude, Yacubian's translation, by means of Chopin's voice that exposed women's reality using Louise, helps to create new meanings as well as spreads a social discourse that is going to reach a specific target reader, allowing that the women, who were invisible, take over a central and focalized position.

Key-words: Feminist Translation; Feminist Writing; Feminist Literature; Kate Chopin.

¹ Mestranda, Universidade Estadual de Maringá, Pós Graduação em Estudos da Tradução, lczanetti@outlook.com

Introdução

Historicamente a tradução e a mulher foram consideradas como secundárias e mais fracas em relação ao “original” e ao homem, sendo o próprio vocabulário usado para descrever a tradução sexista e baseado em uma ideia de inferioridade e superioridade, fidelidade e libertinagem. Simon (1996, p. 1-7) dá o exemplo do termo “*les belles infidèles*” que há tempos contribui para a noção de que não se pode confiar naquilo que possui beleza, a noção de que fidelidade e beleza não andam juntas, ou se é uma coisa ou outra. A partir disso, a tradução feminista sugere que a fidelidade deveria, então, ser direcionada ao projeto de escrita, no qual tanto o/a autor(a) quanto o/a tradutor(a) participam, visto que este se envolve e investe profundamente no material a ser traduzido, afastando a concepção de ser um processo automatizado, imposto ou organizado por uma autoridade cultural.

Diante do aspecto teórico abordado até então, buscou-se analisar a representação da figura feminina em *A história de uma hora*, de Kate Chopin, por ter sido traduzido por Flávia Yacubian, uma mulher, conter uma personagem principal feminina, Lousie Mallard, e ser de autoria feminina. No conto, a personagem expressa sensações complexas com relação à liberdade da mulher em uma sociedade patriarcal, que também reflete tanto na vida da mulher escritora quanto da tradutora. A análise baseou-se nos estudos de Simon (1996), von Flotow (1997), (2014) e Millet (1970).

Para que a pesquisa fosse possível, ela dividiu-se em dois eixos principais: o primeiro consistiu na leitura do referencial teórico citado, do texto fonte de Kate Chopin e da obra traduzida por Flávia Yacubian, enquanto o segundo se deu com a análise do objeto em consonância com a teoria escolhida e uma comparação entre o texto fonte e texto alvo.

1. Tradução e feminismo

A tradução feminista, de acordo com Simon (1996, p. 7-8), é consciente das escolhas e do modo como traduz os textos fonte e são essas conexões que permitem a observação de como a tradução estrutura e direciona os processos contínuos e intelectuais de transmissão. Os caminhos mediados pela tradução não são automáticos, nem impostos ou organizados por uma cultura racional ao extremo, eles são, por outro lado, envolvidos, emaranhados em materiais que os cercam, com os quais eles se envolvem e influenciam, inteiramente, o processo de transferência.

Desse modo, trouxe à luz o fato de o gênero não ser a identidade primária que emerge do fundo do ser, como pontua Simon (1996, p. 7-8), mas sim uma construção

enunciada em diversas áreas. Uma das áreas identificadas por teóricas feministas, como pontua a autora, é a linguagem, que passou a ser entendida como um lugar de significados disputados, no qual os sujeitos se testam e também provam a si mesmos. A linguagem intervém e contribui ativamente no processo de criação de significado. Por outro lado, a tradução comunica, reescreve e manipula o texto de maneira que esse seja aproveitado por uma segunda cultura, um público com uma outra linguagem. Desse modo, Simon (1996, p. 11-13) explica que, a linguagem pode ser utilizada como uma intervenção cultural, parte de um esforço de alteração das expressões de dominação, seja no nível dos conceitos, da sintaxe ou da terminologia.

O processo de tradução passa a ser visto como fluido nos sentidos, assim como outras formas de escrita, para que os extremos sejam abandonados e aquilo que está no entre lugar se torne o foco de investigação, como as identidades de gênero. Simon (1996, p. 13-15) corrobora sobre o trabalho do tradutor ampliar as próprias dimensões a partir do momento em que a verdade supostamente escondida deixar de ser procurada e passar a ser recriada. A partir do exposto, a autora cita três práticas usadas pela tradução feminista: 1) Suplementação, que compensa as diferenças entre as linguagens e clama pela intervenção do tradutor nesse processo; 2) Uso de prefácios e notas de rodapé, chama atenção ao processo de tradução, ao mesmo tempo que elaboram um relato do possível leitor; 3) *Hijacking*, apropriação, por parte das tradutoras feministas, de texto cujas intenções não são necessariamente feministas. Porém, há, ainda, a transtextualização que surgiu com o modernismo no Brasil. Simon (1966, p. 15-26) explica que essa prática de destronar os cânones, optar por formas não consideradas clássicas envolve uma consciência transgressiva e associada à tradução feminista, implica em expandir e desenvolver o texto de partida, não deformá-lo, pois a tradução não se baseia em uma simples transferência, mas em um processo continuado da criação e circulação de significado em uma ampla rede de textos e discursos sociais. Portanto, a escrita feminista e a prática da tradução se unem de maneira que os textos envolvam uma retórica na qual a subjetividade é considerada.

Em concordância com Simon (1996), Flotow (1997, p. 24-25) discorre sobre as tradutoras terem assumido o direito de questionar os textos sob uma perspectiva feminista, assim como interferirem e modificarem-no quando eles se afastarem deste ideal. Ao interferirem nos textos fonte de maneira política, as tradutoras focalizam sua própria ação tornando perceptível traços misóginos e patriarcais na linguagem, o que permite a eliminação ou modificação deles por terem sido identificados, além de demonstrarem ter poder de fazer escolhas e tomarem decisões com relação ao trabalho que estão realizando. Flotow (1997, p. 27) cita Lotbinière-Harwood (1991 apud 1997) que reflete sobre

nenhum ato de escrita ou tradução ser neutro, sendo a reescrita feminista a transformação da tradução em um ato político que tem o objetivo de tornar as mulheres mais visíveis e presentes tanto na linguagem quanto na sociedade.

A tradução é considerada, então, como uma importante ferramenta para propagar conhecimentos, experiências e trabalhos de mulheres escritoras. Flotow (1997, p. 28-34) explica que esse recurso de tradução enfatiza a resistência da mulher, bem como as diferenças existentes entre elas, deixando evidente o valor que a voz de algumas mulheres têm sobre a de outras. Embora excludente nesse aspecto, a tradução na era do feminismo se torna uma maneira de reescrever heroínas, qualidades e atitudes prescritas às mulheres de outras eras, levando a uma reflexão acerca da utilização e manipulação da linguagem.

Essa reflexão trazida pela tradução na era do feminismo a caracteriza, segundo Flotow (2014, p. 39-40), como sendo, acima de tudo, um ato social, histórico e pessoal, devido a isso, ela acaba sendo pelo contexto. A tradução produz um texto alvo inevitavelmente diferente de um texto de partida, reescrito de maneira específica, para alcançar um público específico. Pergunta-se, a partir disso, quem faz essa reescrita, sob quais circunstâncias, para que público? Por ser influenciada pelo contexto, cada versão de cada texto que for reescrito em cada contexto específico será afetada, necessariamente, pelas circunstâncias que o cercar, influenciando, conseqüentemente, em questões como a de gênero.

Flotow (2014, p. 47-51) discorre, ainda, sobre uma das mudanças que aconteceu nos estudos da tradução com o tempo, que foi o foco no tradutor como sujeito, entendido como aquele que deixa traços, marcas no texto traduzido. A teórica explica que o foco é atribuído ao *background* literário e cultural desse tradutor, assim como na sua posição tradutória e no seu impulso à tradução, ou seja, aquilo que o levou a traduzir determinado objeto. Portanto, os contextos sociais permitem que haja uma preocupação maior em tornar certos materiais, textos acessíveis à determinadas comunidades que não o teriam se não fosse pela tradução. Por outro lado, o mesmo foco pode ser dado em textos que transmitam a ideia contrária, devido ao grupo que detém o poder tentar controlar o que será traduzido.

Finalmente, com relação à escrita feminista, faz-se importante pensar nos estereótipos impostos aos sexos. Millet (1970, p. 23-24) discute sobre o domínio sexual ser a ideologia mais persuasiva da cultura humana que, além de tudo, emprega um conceito de poder que está inteiramente em mãos masculinas. Percebe-se esse domínio ao notar a masculinidade dominante nas divindades, a ética, os valores, a filosofia e até a arte serem de criação masculina, o que acarretou na criação de uma política sexual baseada em temperamento, papel e status de cada um. O status é a maneira persuasiva de preconceito que garante a superioridade masculina sobre a feminina. Já o temperamento envolve a forma-

ção da personalidade humana por meio de estereótipos da categoria sexual, baseada nas necessidades do grupo dominante e ditadas pelo que os membros apreciam em si mesmos ou acham conveniente nos subordinados. É com o temperamento que surge a visão de que o homem é agressivo, inteligente, forte e eficaz e a mulher passiva, ignorante, submissa e ineficaz. Por último, o papel dos sexos determina um elaborado código de conduta, gestos e atitude para cada um dos sexos, sendo direcionadas as tarefas domésticas, o cuidado dos filhos, parceiros e afins às mulheres e as demais conquistas, interesses e ambições humanas aos homens (MILLET, 1970, p. 26).

As distinções de temperamento criadas pelo patriarcado não são, de acordo com Millet (1970, p. 26) originárias da natureza humana, são ainda menos as de status e o papel dos sexos. Segundo ela, devido a esse tipo de diferenciação de temperamento, status e papel, a mulher e o homem adquiriram para si dois tipos de cultura completamente distintos, assim como as experiências de vida, o que Millet (1970, p. 30-31) acredita ser primordial, uma vez que desde a infância um padrão de comportamento e pensamento que as crianças devem seguir, de acordo com seu sexo, foi imposto. Na adolescência, esse padrão se torna mais intenso até se solidificar ao atingir a maturidade. Portanto, a infância seria a fase determinante para o desenvolvimento dessas diferenças entre os sexos, visto que é formada por um ciclo que perpetua e preenche esse tipo de pensamento.

2. A mulher em A história de uma hora

Logo no início do conto é possível notar uma visão enfraquecida da mulher, no caso Louise Mallard, como pode ser observado no excerto “Devido ao problema cardíaco que afligia a sra. Mallard, muito cuidado foi tomado para lhe dar a notícia da morte de seu marido” (CHOPIN, 2017, p. 1). O que parece preocupação, pode demonstrar, também, um ponto de vista de fraqueza, incapacidade e até invisibilidade, explicado por Millet (1970, p. 26) como sendo o temperamento determinado a cada sexo, o qual delineia estereótipos à personalidade dos sexos de acordo com as necessidades impostas pelo grupo dominante. Esse ponto de vista pode ser expandido à mulher escritora, uma vez que o cânone é composto, em sua maioria, por escritores masculinos e por saber-se que muitas mulheres usaram pseudônimos masculinos para conseguirem publicar seus textos. Não só o temperamento influencia no que foi dito, mas também o fato de haver o que Millet (1970, p. 26) chama de papel dos sexos, que delimita os códigos de conduta, gestos e até as atitudes de cada grupo. Nesse ponto, cabe inserir a mulher tradutora, que por não encontrar espaço na escrita e na fala para se expressar, visto que não era considerada ca-

paz e por não ser uma tarefa direcionada a ela, utilizou-se do processo de tradução para tal, fazendo com que a tradução se tornasse importante inclusive, de acordo com Simon (1996, p. 2), nos movimentos sociais em que as mulheres participavam, como a primeira onda do feminismo. Nesse caso, além de enfatizar a resistência feminina, a tradução pode ser considerada como propagadora do conhecimento, experiências e trabalhos de uma mulher escritora, o que Flotow (1997) considera ser um dos recursos mais importantes advindos da tradução.

A sensação de liberdade sentida pela personagem aparece, pela primeira vez, com a descrição de como Louise se sente ao olhar pela janela de seu quarto, “*She could see in the open square before her house the tops of trees that were all aquiver with the new spring life*” (CHOPIN, 2013, 45). Nesse excerto, pode-se entender a escolha de Chopin por usar a construção “*could see*” como um reforço da submissão imposta às mulheres da época, o que se caracterizaria, mais uma vez, no temperamento explicado por Millet (1970), pois a escolha de Chopin pode ser interpretada como a falta de capacidade que a personagem teria de observar cenas naturais do cotidiano como uma possibilidade de liberdade e vida nova, sendo apenas possível quando aquele a quem ela havia sido subjugada partisse. Para a tradução, Yacubian optou por usar “Ela viu na praça em frente à sua casa as copas das árvores trêmulas com o peso da nova vida primaveril.” (Chopin, 2017, p. 2), cuja interpretação pode ser a de ela ter apenas consumado a possibilidade de uma vida nova, não uma simples vida nova, porém, uma vida nova primaveril, excluindo a perspectiva de uma habilidade que deixou de ser inexistente, levando o/a leitor(a) a considerar aquela ação como sempre tendo sido possível, embora precisasse de um momento certo para sua realização. Yacubian ter influenciado no texto com a escolha de “ela viu” e não “ela pôde ver” marca o que Flotow (1997) considera o poder de fazer escolhas e tomar decisões com relação ao trabalho que se está realizando, permitido, principalmente, pelas traduções feministas. Nesse contexto, a escrita feminista e a prática da tradução se uniram de maneira que os textos envolveram uma retórica na qual a subjetividade foi considerada, como aponta Simon (1996).

Torna-se evidente o peso do papel de ser mulher, do temperamento pressuposto à Louise e do status que ela carregava e que exaltam a existência do grupo dominante que seu marido fazia parte, o momento em que ela estava olhando a janela e Chopin a descreve como “*she was young, with a fair, calm face, whose lines bespoke repression and even a certain strength.*” (CHOPIN, 2013, p. 46). A própria expressão, o próprio rosto da personagem carregavam traços do sistema patriarcal no qual ela estava inserida, assim como demonstravam a resistência que ela mantinha para sobreviver àquilo que lhe era

imposto. Millet (1970) explica que o domínio sexual é a ideologia mais persuasiva da cultura humana por ele estar estritamente em mãos masculinas. As linhas do rosto de Louise podem representar também as linhas do rosto de Chopin, que conhecia muito bem a vida de casada da mulher da época e escolheu escrever sobre o assunto. As mesmas linhas de expressão também podem representar milhares de mulheres da cultura para a qual o conto de Chopin foi traduzido, a brasileira, cujo destaque recai, ainda, no fato de a tradutora, Yacubian ser uma mulher e compreender em algum grau as consequências que o domínio sexual traz à vida dela.

Louise sente tão intensamente a mudança após a morte do marido que não consegue conter o que guardou por anos e repete “sem parar entredentes: “livre, livre, livre!”” (CHOPIN, 2017, p. 2). No conto, Louise explicita e efetiva sua liberdade por meio da palavra “livre” e Chopin expõe a falta de liberdade da mulher no casamento ao escrever um conto no qual a personagem só consegue a sensação de liberdade após a morte do marido. Acontece, ainda, a comunicação e a reescrita desse conto por meio da tradução de Yacubian que permite o aproveitamento e a compreensão de uma situação que, como mencionado, muitas mulheres brasileiras e falantes da língua portuguesa também vivenciam, característica que Simon (1996) explica fazer parte das traduções feministas. A partir do exposto, nota-se que, de maneiras diferentes, a linguagem contribui para o processo de criação do significado, como apresentado por Simon (1996, p.7-8), ampliando e expandindo tanto a criação e circulação de um significado do conto, quanto de um discurso social veiculado por ele, cujos componentes significativos serão alcançados e usufruídos pelo público-alvo.

A personagem entende, após um tempo, que o que ela sentia, o sentimento de liberdade, vinha acompanhado de uma autonomia que ela não tinha antes. Chopin escreve “*there would be no one to live for her during those coming years; she would live for herself*” (CHOPIN, 2013, p. 47), reforçando a falta de individualidade que o casamento cristão implica na sociedade, uma noção de que se vive pelo e para o outro, se tornam um só quando consumado o ato, o que pode causar, muitas vezes, uma sensação de sufoco, como a expressada pela personagem no decorrer do conto. Algo interessante a ser pontuado, foi a escolha tradutória feita por Yacubian para o trecho correspondente, que ficou como “Ela não viveria para mais ninguém durante esses anos a não ser para si mesma.” (CHOPIN, 2017, p. 2). O modo que Chopin escreve, pode ser entendida como o marido vivendo por Louise, “*there would be no one to live for her*”, enquanto a escolha de Yacubian resulta no completo oposto, “Ela não viveria para mais ninguém”. Da maneira como Yacubian põe, Louise vivia por seu marido, seu casamento e após o fim disso tudo, com a morte dele, ela

teria a autonomia para viver por si própria, sozinha. Esse trecho evidencia o que Flotow (2014) explica como sendo os rastros deixados pelo tradutor, que tem sua subjetividade assegurada com os novos estudos sobre a tradução. Yacubian deixou sua marca quando usou a estratégia de suplementação, explicada por Simon (1994), como sendo a intervenção do tradutor no texto, que clama por isso, devido às diferenças linguísticas. Yacubian intervém, deixa rastros, mantém ativa sua posição social e ideológica ao reescrever um conto que aborda um assunto que precisa ser discutido, ser repensado e, dessa maneira, usa sua voz e seu lugar como tradutora para se expressar e perpetuar seu ponto de vista.

Supõe-se que a morte da personagem após perceber que o marido não havia morrido seja uma maneira de Louise manter-se livre de uma situação que naquele instante parecia não ter mais volta. Embora extremo, o ocorrido escancara a falta de voz que a mulher tem na sociedade patriarcal, a submissão sofrida e a ânsia por mudança. Chopin precisar escrever sobre esse assunto pode ser interpretado como uma maneira de evidenciar o que muitas mulheres, incluindo ela, não podiam dizer de forma explícita por conta da política sexual baseada em preceitos patriarcais que criou duas culturas distintas aos sexos, explicada por Millet (1970, p. 23-24). Finalmente, a escolha de Yacubian em transformar, recriar, reescrever o texto de Chopin para a língua portuguesa pode ser percebida como uma expressão e uma interpretação de sua visão sobre o patriarcado influenciar de maneira semelhante a cultura e o contexto no qual ela se insere, fazendo com que o que sempre esteve no entre lugar, a mulher, nesse caso, se torne o foco de investigação e os extremos sejam abandonados, como sugerido por Simon (1996, p. 13-15).

Conclusão

À guisa de conclusão, pode-se entender como uma consequência do temperamento imposto a cada sexo, como explica Millet (1970), a pseudo preocupação ao abordar o assunto da morte do Mr Mallard, visto que Louise tinha problema de coração. O temperamento dos sexos pressupõe características aos grupos dominados que são interessantes aos grupos dominantes, portanto, Louise ser considerada fraca, frágil facilita o domínio de seu marido e seu casamento sobre ela. Esse ponto se estende à mulher escritora, que tinha sua voz silenciada e muitas vezes utilizava pseudônimos masculinos para conseguir publicar suas obras, pois eles é que dominavam os cânones e não seria interessante dar voz às mulheres. Em consonância ao temperamento, percebe-se, também, relação com o papel imposto a cada sexo e nesse caso, a discussão engloba a mulher tradutora, que se apropriou das traduções pois não conseguia ter voz como autora, fazendo com que a

tradução se tornasse importante, inclusive, nos movimentos sociais em que elas participavam por propagar o conhecimento, as experiências e trabalhos das mulheres escritoras.

Nota-se, ainda, a maneira como Yacubian interfere, reescreve e se posiciona no texto alvo, transformando passagens em que Chopin deixava mais evidente uma submissão para passagens em que Louise adquiriu mais autonomia e autossuficiência. Segundo Flotow (1997), as traduções feministas que propiciaram essa liberdade nas escolhas e manipulação do texto fonte, como a observada na tradução feita por Yacubian. A interferência feita no texto alvo torna-se importante ao entender o contexto no qual Yacubian reescreve e pensar no impulso que a pode ter levado a escolher este conto como objeto de tradução, ou seja, a subjugação da mulher dentro do casamento, dentro de uma sociedade cujo domínio sexual é predominantemente masculino. Nesse contexto, a tradução de Yacubian, a partir da voz de Chopin ao expor a realidade da mulher da época, cria um novo significado e veicula um discurso social que será alcançado por um público alvo específico, nesse caso, o brasileiro. Acontece, ainda, a expressão do pensamento, ideias de Yacubian ao se apropriar de um texto em um contexto mais antigo que o dela, mostrando que ela possui subjetividade e voz como tradutora ao perpetuar seu ponto de vista enquanto aborda um assunto que precisa ser discutido e repensado.

Por fim, a personagem sofre um ataque cardíaco quando percebe que o marido está vivo e resiste à subjugação, morrendo, escancarando a falta de voz, liberdade e autonomia da mulher em uma sociedade patriarcal e cristã. Por outro lado, Chopin escancara os mesmos pontos ao escrever um conto que aborda o tema do sufoco sofrido pela mulher no casamento e Yacubian reforça o exposto, além de expressar sua opinião sobre a cultura patriarcal com a reescrita do conto e veiculação dele em uma cultura e época diferentes da de Chopin, fazendo com que a mulher, que sempre esteve no entre lugar, esteja, agora, no centro e os extremos sejam abandonados.

REFERÊNCIAS

CHOPIN, Kate. *The dream of an hour*. In: BONNICI, Thomas. *Short stories: an anthology for undergraduates*. 2º ed. Maringá: UEM, 2013.

CHOPIN, Kate. *A história de uma hora*. Tradução de Flávia Yacubian. São Paulo: Balão Editorial, 2017.

MILLET, Kate. Theory of sexual politics. In: MILLET, Kate. *Sexual Politics*. Nova York: Doubleday, 1970.

SIMON, Sherry. Taking gender positions in translation theory. In: SIMON, Sherry. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London & New York: Routledge, 1996, p. 1-36.

VON FLOTOW, Luise. Interventionism in feminist translation. In: VON FLOTOW, Luise. *Translation and gender translating in the era of feminism*. Manchester: St Jerome Publishing & Ottawa: University of Ottawa Press, 1997, p. 24-29.

VON FLOTOW, Luise. Tracing the context of translation: the example of gender. In: SANTAE-MILIA, José. *Gender, sex and translation: the manipulation of identities*. Nova York: Routledge, 2014, p. 39-51.

Análise da tradução dos hinos dos Jardineiros de Deus em *O Ano Do Dilúvio*, de Margaret Atwood

Luciano Cáceres¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: A trilogia *MaddAddão* foi escrita por Margaret Atwood (1939) e descreve um futuro onde as corporações controlam a sociedade, a biogenética está por toda parte, bastante desenvolvida e o meio ambiente está degradado a um ponto onde não há mais possibilidade de recuperação. Nesse cenário, há um grupo ecorreligioso chamado “Jardineiros de Deus”, que pregam a harmonia entre todos os seres vivos e o meio ambiente, inspirados na palavra de Deus. Em suas reuniões, os membros dos Jardineiros cantam hinos em homenagem a personalidades que contribuíram de alguma forma ao meio ambiente ou até mesmo a seres importantes para a sobrevivência do grupo como os vermes ou abelhas. Esses hinos são também relatos orais da história do grupo e seu estatuto de regras de condutas, que descrevem a filosofia de vida dos Jardineiros de Deus. Neste trabalho, com o apoio teórico principalmente de Campos (2011) e Eco (2015), serão analisadas as traduções de Marcia Frazão para o português de três hinos dos 14 presentes no segundo livro da trilogia, chamado de *O Ano do Dilúvio* (2011). Os hinos foram retirados do início, metade e fim do livro, pois representam cada fase vivida pelo grupo ao longo da história. As análises abordarão a forma, o conteúdo, o estilo e as escolhas tradutórias para a língua portuguesa, partindo do texto meta (NORD, 2012), escrito em língua inglesa.

Palavras-chave: Análise de tradução. Atwood. Hinos. MaddAddão. O Ano do Dilúvio.

Analysis of the Translation of the Hymns of Gardeners of God in *O Ano do Dilúvio*, by Margaret Atwood

Abstract: *The MaddAddam* trilogy was written by Margaret Atwood (1939), and describes a future where corporations control society, well-developed biogenetics are everywhere, and the environment is degraded to a point where there are no longer any possibilities of recovery. In this scenario, there is an echo-religious group called “Gardeners of God”, who preaches harmony between all living beings and the environment, inspired by the word of God. In their meetings, the Gardeners sing hymns to honor personalities who have somehow contributed to the environment, and to honor even important beings to the group’s survival, such as worms or bees. These hymns are also oral accounts of the group’s history and its statute of rules of conduct, which describe the Gardeners of God’s philosophy of life. In this work, having the theoretical support mainly from Campos (2011), and Eco (2015), we are going to analyze the translations by Marcia Frazão into Portuguese of three hymns out of 14 present in the second book of the trilogy, called *O Ano do Dilúvio* (2011). We selected the hymns from the beginning, half, and end of the book, as they represent each phase experienced by the group throughout the story. The analyzes will address the form, content, style, and translation choices for the Portuguese language, starting from the source-text (NORD, 2012), written in English.

Keywords: Translation analysis. Atwood. Hymns. MaddAddam. *O Ano do Dilúvio*.

¹ Mestrando em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGET-UFSC), Departamento de Letras e Literaturas Estrangeiras. E-mail: lucianotcaceres@gmail.com

Introdução

Margaret Atwood (1939) escreveu a trilogia *MaddAddão* (2001), em que em um futuro muito plausível, corporações dominam a sociedade, a biogenética é avançada a ponto de haver híbridos de animais, a tecnologia é limpa, porém o meio ambiente já está degradado a um ponto que parece não haver mais volta. As chuvas são ácidas ao fim da tarde, o aquecimento global derreteu geleiras e extinguiu muitas espécies ao ponto de que proteína animal é um item caro e destinado às elites que podem pagar. A sociedade está fragmentada em dois estratos: a “plebe”, pessoas que moram nas cidades abandonadas por estados enfraquecidos, que não são mais capazes de prover o mínimo aos cidadãos, agora entregues à sorte de empresas que controlam a saúde, a segurança e todo o resto. E para os funcionários dessas empresas, há os “complexos”: mini cidades controladas por cada empresa, que não se acanham em usar métodos poucos éticos como sequestrar funcionários de outras empresas para proveito próprios pois não há quem os controle. Esses complexos são fortalezas que provêm aos seus trabalhadores educação, moradia e lazer, enquanto pertencente à essa empresa, claro.

Nesse cenário de desesperança, há um grupo de resistência chamado “Jardineiros de Deus”. Liderados por Adão Um, pregam a harmonia com a natureza e com todos as criaturas de Deus, sejam elas uma mosca ou uma baleia, e negam a tecnologia humana destruidora da criação divina. Na filosofia dos Jardineiros, ecologia e religião se misturam e as palavras de Deus são focadas mais no relacionamento do homem com a natureza do que do homem com o próprio Deus. Assim, nos encontros em que os membros ouvem o “sermão” de Adão Um, geralmente inspirado em algum momento que a seita passa, por exemplo, falta de alimentos, conflitos com gangues ou membros capturados pela força de segurança privada CorpSeCorps, há a execução de um hino. Estes hinos também servem como um estatuto oral contendo as regras de conduta dos membros, uma vez que a escrita é proibida, pois são registros físicos e, portanto, vulneráveis à investigação da implacável CorpSeCorps, a onipresente companhia de segurança privada que é a força armada das corporações. Tais hinos são louvores às criaturas de Deus e às coisas que os Jardineiros têm que o permitem viver a vida de acordo com a sua filosofia.

Nesse trabalho, serão analisadas as traduções de três hinos dos Jardineiros de Deus, um em cada fase do segundo livro da trilogia *MaddAddão*, *O Ano do Dilúvio* (ATWOOD, 2011, tradução de Márcia Frazão), já que eles também são um registro histórico. O primeiro, que conta um pouco da origem e do propósito do grupo, o segundo, em que o grupo acabou de perder membros devido a rumores espalhados por uma criança e de

novos lugares para cultivar fungos; e o terceiro, sobre um momento de dificuldade em obtenção de alimentos que os forçam a comer carne, coisa que eles abominam, por terem que tirar a vida de uma criatura de Deus. As análises abordarão a forma, o conteúdo, o estilo e as escolhas tradutórias para a língua portuguesa, partindo do texto meta, escrito em língua inglesa.

Como suporte teórico, serão usados principalmente os textos de Haroldo de Campos (2011), sobre poesia e tradução, Umberto Eco (2001) que ajudarão na análise de três hinos traduzidos no segundo livro da trilogia chamado *O Ano do Dilúvio* (2011).

1. Análise

O Ano do Dilúvio, segundo livro da trilogia *MaddAddão*, consiste em 14 hinos dos Jardineiros de Deus, presentes na abertura de cada um dos capítulos do livro. Os hinos são uma antecipação do que o capítulo abordará ou do período vivido pelas personagens. Na filosofia dos Jardineiros, cada dia é dedicado a um “santo”, uma personalidade que de alguma forma contribuiu com a preservação dos seres vivos ou a ciência. É dessa maneira que os dias são contados e percebe-se a passagem dos anos. Não há uso do calendário gregoriano ou dias da semana, apenas os dias dos santos. Porém, eles usam os movimentos do Sol e da lua para a agricultura. Muitos desses hinos são dedicados aos santos e suas contribuições. Neste trabalho, foram selecionados três desses hinos, em diferentes fases do livro, um em cada fase do segundo livro da trilogia *MaddAddão*, *O Ano do Dilúvio*, traduzido por Márcia Frazão já que eles também são um registro histórico.

O primeiro hino analisado tem como título “*The Garden*” (ATWOOD, 2009, p. XI) e foi traduzido para o português como “O Jardim” (ATWOOD, 2011, p. 9). É o primeiro hino do livro e dá uma noção do que os Jardineiros de Deus pregam e o que defendem. Ao contrário dos outros treze hinos do livro, que são mostrados após o sermão de Adão Um, líder da seita, esse é introduzido logo no início, como abertura do capítulo e do livro. É, portanto, a primeira informação que o leitor tem da história e dos Jardineiros. Talvez por isso tenha um padrão de versos diferentes dos outros. Os hinos seguem como padrão de rima ABAB, no geral entre cinco e seis estrofes de quatro versos, com exceção do primeiro, que tem dez estrofes com dois versos cada, porém com o mesmo padrão de rima. No entanto, é frequente apenas os segundos e quartos versos rimarem. Vejamos o primeiro hino completo, junto da tradução no quadro a seguir:

Quadro 1: *The Garden*

<i>The Garden</i>	O Jardim
<i>Who is it tends the Garden, The Garden oh so green?</i>	Quem cuida do Jardim, Do Jardim verde demais?
<i>'Twas once the Finest Garden That ever has been seen.</i>	Ele foi o mais belo Jardim, Que visto não fora jamais.
<i>And in it God's dear Creatures Did swim and fly and play;</i>	E nele os seres por Deus tão amados Nadavam, voavam e brincavam.
<i>But then came greedy Spoilers, And killed them away</i>	Mas então chegaram os perdulários malvados, Que tudo que viam a frente matavam.
<i>And all the Trees that flourished And Gave us wholesome fruit,</i>	E todas as árvores plantadas Que nos davam a comida,
<i>By waves of sand are buried, Both leaf and branch and root.</i>	Por vagas de areia foram enterradas, Folhas, galhos e raiz da vida.
<i>And all the shining Water Is turned to slime and mire,</i>	E toda a água resplandecente Em lama e lodo se tornou,
<i>And all the feathered Birds so bright Have ceased their joyful choir.</i>	E a ave de penas refulgentes Nunca mais em coro alegre trinou.
<i>Oh Garden, oh my Garden, I'll mourn forevermore</i>	Oh, Jardim, oh, meu Jardim, Por você hei de sempre chorar.
<i>Until the Gardeners arise, And you to Life restore.</i>	Até surgirem novos jardineiros E Sua vida se restaurar.

Fonte: O autor

Percebemos aqui um padrão de rima ABAB, nas duas primeiras estrofes, tendo a repetição da palavra “*Garden*” e a rima com “*green/seen*”, duas sílabas tônicas.

*Who is it tends the Garden,
The Garden oh so green?*

*'Twas once the Finest Garden
That ever has been seen.*

Já nas estrofes 3 e 4, o padrão de rima é ABCB, sendo as rimas formadas pelas palavras “*play*” e “*away*”, ambas monossílabas terminadas com o ditongo /ei/.

*And it it God's dear Creatures
Did swim and fly and play;*

*But then came greedy Spoilers,
And killed them all away.*

Nas estrofes 5 e 6, o padrão de rima é ABCB, com as rimas acontecendo com o uso das palavras “*fruit*” e “*root*”, monossilábicas com som de “U” curto.

*And all the Trees that flourished
And gave us wholesome fruit,*

*By waves of sand are buried,
Both leaf and branch and root.*

Nas estrofes 7 e 8, o padrão de rima é ABCB também, com as rimas sendo formadas pelas palavras “*mire*” e “*choir*”, também monossílabas.

*And all the shining Water
Is turned to slime and mire,*

*And all the feathered Birds so bright
Have ceased their joyful choir.*

Nas duas últimas estrofes, o padrão de rima se mantém em ABCB, com as palavras “*forevermore*” e “*restore*” formando a rima. Nesses versos, as palavras não são monossílabas, o que quebra o padrão das rimas anteriores.

*Oh Garden, oh my Garden,
I'll mourn forevermore*

*Until the Gardeners arise,
And you to Life restore.*

Vejamos agora como ficou a tradução desse hino para a língua portuguesa, sob o novo título “O Jardim” (pág. 11) e quais são as semelhanças e diferenças para o texto base (NORD, 2012):

*Quem cuida do Jardim,
Do Jardim verde demais?*

*Ele foi o mais belo Jardim,
Que visto não fora jamais.*

Nessas duas primeiras estrofes, o padrão de rimas é ABAB, com a repetição da palavra “Jardim” e a rima sendo feita com “*demais*” e “*jamais*”, duas palavras dissilábicas, com ditongo decrescente. Nesses dois primeiros versos, observamos a continuidade do padrão dos mesmos versos do texto base, porém, para manter o efeito de rima, a tradutora inverte as palavras que originalmente estavam no meio dos versos e que não faziam rima entre si.

*E nele os seres de Deus tão amados
Nadavam, voavam e brincavam.*

*Mas então chegaram os perdulários malvados,
Que tudo que viam à frente matavam.*

Nos versos 3 e 4, o padrão de rima é ABAB e aqui há uma diferenciação em relação ao texto base, que antes era ABCB. As palavras que formam a rima são “*amados/*

malvados” e “brincavam/matavam”. Mais uma vez a tradutora fez o uso da inversão para manter a rima, tendo que adaptar alguns significados como “*greedy Spoilers*”, que em uma tradução literal seria algo como “saqueadores gananciosos”, para “perdulários malvados.” Importante notar que no texto base, a palavra “*Spoilers*” está com letra maiúscula, o que não se observa na tradução equivalente. Ao manter a capitalização da palavra, a autora dá uma importância, um destaque à palavra, tal qual um nome próprio. Esse destaque acaba por se perder no texto meta. Haroldo de Campos, em “*Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*” aponta que “[...] o filósofo e crítico Max Bense estabelece uma distinção entre ‘informação documentária’, ‘informação semântica’ e ‘informação estética’. *Informação* [...] é todo processo de signos que exhibe um grau de ordem.” (2011, p. 31-32) Aqui, nos interessa a informação semântica, que ainda de acordo o mesmo filósofo citado por Campos, “[...] transcende a documentária, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo” (2011, p. 32). Nesse caso, ainda que as palavras escolhidas pela tradutora não sejam exatamente as mesmas, para cumprir com o objetivo de manter o ritmo e a rima do texto base, deu-se por escolhas de palavras que passassem o significado dos versos, em detrimento da literalidade. Nas próximas estrofes:

E todas as árvores plantadas,
Que nos davam a comida,

Por vagas de areia foram enterradas,
Folhas, galhos e raiz da vida.

Temos o padrão de rima ABAB, em que a rima é formada pelas palavras “plantadas/enterradas” duas paroxítonas, ambas no modo participio; e “comida” e “vida”, ambas paroxítonas. Mais uma vez aqui a tradutora prefere manter o ritmo e as rimas em detrimento do sentido literal das palavras do texto base. Tal escolha, claro, justifica-se pelo material ser um hino, gênero textual em que a rima e o ritmo são elementos fundamentais.

E toda a água resplandecente
Em lama e lodo se tornou,

E a ave de penas refulgentes
Nunca mais em coro alegre trinou.

Nesses versos 5 e 6, o padrão de rimas é ABCB, como no texto base. Ainda que haja uma inversão na ordem das palavras no segundo verso da estrofe 5, esses são os que têm a tradução mais literal, com o sentido mais próximo do das palavras do texto meta.

Oh, Jardim, oh, meu Jardim,
Por você hei de sempre chorar.

Até surgirem novos jardineiros
E sua vida se restaurar.

Os dois últimos versos mantêm o padrão de rima ABCB dos versos do texto base, sendo a rima formada pelas palavras “chorar” e “restaurar”. Aqui também há uma tradução das palavras bastante aproximada com relação ao texto base, com exceção do último verso, onde na versão em inglês temos “*Until the Gardeners arise,/ And you to Life restore*”, um tanto diferente do sentido do texto meta. No original em inglês, é o próprio jardim o encarregado de restaurar a vida, já na versão em português, são os jardineiros que restauram a vida do jardim. A questão de mudança de sentido seria menos sentida se não houvesse a partícula “se”, que levou o leitor a interpretar que a vida seria restaurada por si mesma, tirando esse papel do Jardim. Também, no original, a palavra “Life” está com letra maiúscula, indicando, mais uma vez, uma certa importância, ou sendo algo único. Já no texto meta, isso não acontece e não temos esse destaque.

Partindo para o segundo hino aqui trabalhado, chamado “*We praise the tiny perfect moles*”, (ATWOOD, 2009, p. 162), traduzido para o português como “Louvamos as Perfeitas Touperinhas” (ATWOOD, 2009, p. 186, tradução de Márcia Frazão), que apresenta os mesmos padrões do primeiro, com inversões e pequenas adaptações focando sempre no ritmo e na rima dos versos. Vejamos as soluções da tradutora que serão comentadas logo abaixo:

Quadro 2: *We Praise The Tiny Perfect Moles*

<i>We Praise The Tiny Perfect Moles</i>	Louvamos As Perfeitas Touperinhas
<i>We praise the tiny perfect Moles</i>	Louvamos as perfeitas toupeirinhas
<i>That garden underground;</i>	Que debaixo da terra fazem um jardim;
<i>The Ant, the Worm, the Nematode,</i>	Os nematóides, as minhocas e as formiguinhas,
<i>Wherever they are found.</i>	Onde que que se encontrem criaturas assim.

<i>They live their whole live in the dark,</i>	Elas vivem o tempo todo no escuro.
<i>Unseen by Human sight;</i>	Bem longe da nossa visão;
<i>The earth is like the air to them.</i>	A terra é para elas como o ar puro,
<i>Their day is like our night.</i>	Seus dias como nossas noites são.
<i>They turn soil and till it,</i>	Elas reviram o solo e o lavram com alegria,
<i>They make the plants to thrive;</i>	Elas fazem a vegetação crescer;
<i>The Earth would be a desert,</i>	A Terra um deserto seria,
<i>If they were not alive.</i>	Se elas não pudessem viver.
<i>The little Carrion Beetles</i>	O pequeno besouro carniceiro
<i>That seek unlikely places</i>	Que em lugares improváveis vive a buscar
<i>Return our Husks to Elements,</i>	Faz nossa casca retornar aos elementos
<i>And tidy up our spaces.</i>	E nossos espaços ele vive a arrumar.
<i>And so for God's small Creatures</i>	E para as pequenas criaturas do Senhor
<i>Beneath the field and wood,</i>	Debaixo de florestas e campinas,
<i>Let us today give joyful thanks,</i>	Hoje agradecemos cheios de amor,
<i>For God has found them good.</i>	Pois Deus as ama, apesar de tão pequeninas.

Fonte: O autor

Chama a atenção a segunda estrofe, em que o padrão de rimas do texto meta difere do texto base, soando mais musical. Aqui, temos o padrão de rima ABCB, com versos curtos, em que três dos quatro versos terminam com sílabas tônicas (“*dark*”, “*sight*”, “*night*”), com um verso com sílaba átona (“*them*”), que acaba por quebrar o ritmo da estrofe. A métrica também é irregular, não havendo repetição do número de sílabas em nenhum dos versos. Vejamos agora a tradução: o padrão de rimas ABAB dá uma maior fluidez ao texto, deixando-o mais musical. Essa estrofe é um bom exemplo do papel do tradutor, que não é apenas o de decodificar o texto base em uma língua meta, mas também, nas palavras de Haroldo de Campos: “A exatidão (*Genauigkeit*) no traduzir se regula não por essa busca imprecisa de similaridade no plano do significado, mas pelo resgate da afinidade.” (2011, p. 27) E ao traduzir os versos dos hinos dos Jardineiros de Deus, verifica-se que o objetivo se cumpre, pois a mensagem é transmitida, bem como mantidos a rima e o ritmo, ainda que não exatamente da mesma forma que no texto base.

A seguir temos duas estrofes do hino “*We praise the tiny perfect Moles*”, que têm ambas como padrão de rima a sequência ABCB, todos com nomes comuns escritos com letra maiúscula (“*Moles*”, “*Ant*”, “*Worm*”, “*Nematode*”, “*Creatures*”), ausentes na tradução. A tradutora faz uso de inversões e de diminutivos para manter no texto meta o ritmo e a rima, colocando “formiguinhas” – no original “*ants*” – que antes estava no início do verso, para o final, fazendo rima com “perfeitas toupeirinhas”, aqui uma tradução bastante transparente de “*tiny perfect Moles*”.

O verso “*Wherever they are found*” também é curioso, pois uma tradução literal ficaria algo como “onde quer que sejam encontrados”. E no texto meta, o verso é ampliado pelas palavras “criaturas”, “assim”, que se justifica, pois o objetivo era rimar com o segundo verso e a palavra “jardim”. Assim, também se verifica a escolha da tradutora por priorizar a rima e o ritmo nesse hino, ao invés do significado das palavras, tirando assim uma tradução mais transparente. O mesmo se verifica na estrofe seguinte, em que o texto meta mostra: “*Let us today give joyful thanks,/ For God has found them good.*” Fazendo uma tradução literal, seria algo como: “Vamos hoje agradecer com alegria,/ Pois Deus os achou bons.” Aqui há uma alusão à Bíblia, em que Deus, no momento de povoar a terra, fez os humanos e achou que sua criação era boa. Na história criada por Atwood, os Jardineiros seguem os escritos católicos, porém jamais os chamam de Bíblia, mas como “As palavras humanas sobre Deus” (ATWOOD, 2011, p. 23).

Na tradução para a língua portuguesa, há “Hoje agradecemos cheios de amor, / Pois Deus as ama, apesar de tão pequeninas.” Percebemos que a ideia está presente, que é dar graças às criaturas, que são amadas por Deus, mas o caminho tomado pela tradutora foi bem diferente. A escolha da tradutora perde a alusão à Bíblia, escrituras bastante importantes na filosofia dos Jardineiros, e também repete uma informação já apresentada, que é o tamanho das criaturas. Porém, se não houvesse incluído a palavra “pequeninas”, não teria havido a rima com “campinas”.

Tais escolhas podem parecer distantes do texto base, no entanto tais escolhas servem a um propósito maior. De acordo com Campos (2011):

A mera similaridade (superficial, relativa ao significado comunicável, inessencial) é tão vaga como seria inobjetiva para uma teoria do conhecimento a noção estreita de “cópia do real”. O tradutor traduz não o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua intentio “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem”, não meramente “língua”, para servir-me aqui de uma distinção operacional cara a Décio Pignatari (CAMPOS, 2011, p. 27)

O conceito aqui apresentado não diz respeito, portanto, aos significados das palavras isoladamente, à sua forma, mas ao seu conteúdo, à informação que tais palavras estão transmitindo. A “cópia do real” não cumpriria o propósito de transmitir a mensagem dentro do gênero textual trabalhado, ainda que a mensagem pudesse ser compreendida em detrimento da forma. Algumas “liberdades” são necessárias para que a tarefa se cumpra a contento. E podemos verificar que a tradutora segue esse conceito, não sem algum prejuízo, pois traduzir é fazer uso de uma escolha e abrir mão de outras, então sempre se perde algo no caminho.

Uma escolha, porém, difícil de compreender são as ausências de letras maiúsculas, pois de nada afetariam o ritmo ou a rima dos hinos. Para os Jardineiros, todo ser vivo é único e especial. Então, quando em um hino um ser vivo aparece escrito com letra maiúscula, é um sinal do valor, da importância que tal ser tem na filosofia do grupo. Isso não acontece, porém, na tradução para o português. Gavin Edwards, em seu artigo “*Capital Letters*” (2010, p. 436), aponta que a letra maiúscula, seja por escolha do autor, revisor ou editor, ou negociação entre eles, quando surge em um texto, não é de forma gratuita. Com exceção do início de frase, ou para marcar um novo verso no poema (opcional, no entanto), a letra maiúscula exerce uma função, pelo menos no texto escrito, uma vez que em um texto oral não é possível marcar uma letra maiúscula. Edwards continua seu argumento ao comparar a letra maiúscula com o “itálico”, que tem a função de destacar alguma palavra no texto, porém a letra maiúscula expressa “*dignity and stateliness*” (dignidade e imponência) (2010, p. 437). Desse modo, tal dignidade e imponência, presentes no texto base, acabaram se perdendo no texto meta.

O terceiro hino analisado neste trabalho, chamado “*The Water-Shrew that rends its Prey*” (ATWOOD, 2011, p. 348), foi traduzido para o português como “O musaranho que rende a presa” (ATWOOD, 2011, p. 380, tradução de Márcia Frazão) e apresenta as mesmas características dos dois hinos previamente mostrados. A tradutora continuou com seu objetivo de priorizar a rima e o ritmo, o que a levou a escolhas como na primeira estrofe:

Quadro 3: *The Water-Shrew that rends its Prey*

<i>The Water-Shrew that rends its Prey</i>	O musaranho que rende a presa
<i>Acts purely out of Nature's need;</i>	Age como a natureza está a querer;
<i>It does not stop to plot its course,</i>	Ele não se detém em planos
<i>But simply does the deed.</i>	E simplesmente cumpre seu dever.

<i>The Leopard pouncing in the night</i>	O leopardo que ataca à noite
<i>Is kin to soft domestic Puss –</i>	Do gatinho é parente –
<i>They love to hunt, and hunt to love,</i>	Eles adoram caçar , e caçam por amor
<i>Because God made them thus.</i>	Pois para isso Deus os fez, igualmente.
<i>And who can say if joy or fear</i>	E quem pode afirmar se há alegria ou medo
<i>Are each in other's lasting debt?</i>	Na hora da última dívida pagar?
<i>Does every Prey joy each breath</i>	Toda presa aproveita cada respiração
<i>Because of constant threat?</i>	Face à ameaça que vive a lhe rondar?
<i>But we are not as Animals –</i>	Mas nós não somos como animais –
<i>We cherish other Creatures' lives;</i>	Nós saudamos a vida de qualquer criatura;
<i>And so we do not eat their flesh</i>	E não comemos a carne dela
<i>Unless dread Famine drives.</i>	A menos que não haja mais fartura.

Fonte: O autor

São escolhas tradutórias bem transparentes, mas que mantêm o ritmo e a rima do texto base. O que foge um pouco mais ao sentido das palavras é o segundo verso, que poderia ser traduzido diretamente algo como: (It) “Age puramente por necessidade da natureza”. Há uma mudança na ação da natureza, pois no verso em inglês, foi usado o substantivo “*need/necessidade*”, enquanto que na versão em português há o uso do verbo “querer”, que altera a motivação da natureza perante o musaranho, pois querer é bem diferente de necessitar: uma depende da vontade, a outra da ocasião. No entanto, o resultado permanece o mesmo em ambas as versões. Com um exemplo semelhante que justifica a escolha da tradutora, temos uma aula de Umberto Eco, no seu livro *Experiences in Translation* (2001) sobre o que considerar na hora de traduzir:

Pedi-lhes que lessem a página inteira em voz alta, como se estivessem cantando, para ouvir como o tradutor (a ser considerado o autor daquele texto em inglês) tentou criar um ritmo, uma espécie de rap, e seguir este ritmo. Se, para preservar esse ritmo, as serpentes não tivessem que sugar, mas morder, não importaria; o efeito teria sido igualmente horrível. (ECO, 2001, p. 40, tradução nossa)²

² No original: “I asked them to read the entire page aloud, as if they were singing it, to listen to how the translator (to be considered as the author of that English text) had tried to set up a rhythm, a sort of rap, and to follow this rhythm. If, in order to preserve this rhythm, the serpents had not to suck but to bite, it did not matter; the effect would have been equally horrible.”

Querer ou precisar, ainda que sejam motivações diferentes, levam ao mesmo resultado: o musaranho (ou os Jardineiros) comem sua presa (ou um ser vivo com cara).

O próximo trecho aborda uma das regras dos Jardineiros de Deus: não se alimentar de nenhum ser vivo que tenha uma cara (seja um mamífero ou inseto, vertebrado ou invertebrado) a menos que seja em extrema necessidade:

Quadro 4: *The Water-Shrew that rends its Prey – verso 3*

<i>But we are not as Animals –</i>	Mas nós não somos como animais –
<i>We cherish other Creatures' lives;</i>	Nós saudamos a vida de qualquer criatura;
<i>And so we do not eat their flesh</i>	E não comemos a carne dela
<i>Unless dread Famine drives.</i>	A menos que não haja mais fartura.

Fonte: O autor

Nessa estrofe, o verso com a tradução mais próxima da literal é o primeiro, pois os seguintes são adaptados. No segundo verso, no texto base, traduzindo livremente para o português seria algo como “Nós estimamos a vida de *outras* criaturas” (grifo nosso), há uma pequena substituição de sentido, pois ao fazer uso de “*other/outras*”, infere-se que os Jardineiros também se incluem nesse grupo de criaturas de Deus, ainda que diferente, conforme dito no verso anterior. Já na tradução, há o uso da palavra ‘qualquer’, que ainda que esteja de acordo com a mensagem do verso original, exclui esse dualismo presente no texto em inglês. Uma diferença sutil, porém reveladora da filosofia dos Jardineiros. Uma solução, poderia ser “Nós saudamos a vida das outras Criaturas”, e para manter a rima, colocar a palavra “farturas”, no plural. Na sequência, o último verso diz que não comem a carne, “A menos que a terrível fome nos convença”, numa tradução livre. A tradução, com o objetivo de criar uma rima com a palavra do segundo verso “criatura”, inverte a situação do texto original, não estando mais ameaçado pela “terrível fome”, mas caso “não haja mais fartura”. Estar com tanta fome a ponto de comer algo que você considera sagrado não é a mesma coisa que não haver fartura, pois não quer dizer também, que há grande escassez. O objetivo de manter a rima sacrificou uma informação importante da estrofe, descaracterizando os preceitos dos Jardineiros, pois é somente no último dos casos que comeriam uma criatura “com cara”, não em frente à primeira ameaça de crise alimentícia.

Considerações finais

Os hinos que vimos aqui são o registro oral de um grupo que prega a harmonia com a natureza, a proteção de todos os seres vivos e que é peça fundamental na trilogia escrita por Atwood. A análise feita focou no arranjo dos versos, na sonoridade e nos significados das palavras, fazendo uma comparação com o material do texto base com o texto meta numa tentativa de elucidar as soluções da tradutora, no que essas soluções se aproximam ou se distanciam do texto base e como isso afeta a experiência de leitura. As traduções aqui trabalhadas apresentam pontos fortes como a manutenção do ritmo e das rimas, e fracos, como a perda de informações importantes sobre os Jardineiros de Deus; também trechos mais próximos do significado do texto original, outros mais diferentes.

Ao analisar as traduções dos hinos, percebemos que a tradutora perseguiu justamente esse objetivo, o ritmo, a rima em suas escolhas tradutórias, ainda que nem todas as escolhas tenham podido transportar os sentidos dos hinos completamente. Essas escolhas influenciam na interpretação dos textos, porém sem o material base como comparação, não é possível perceber os efeitos na leitura do texto meta, pois se analisarmos os hinos traduzidos entre si não há algo contraditório ou mesmo incoerente, apenas quando o fazemos em comparação ao texto base. No entanto, tal fator não desprestigia a experiência do leitor do texto meta.

Há outros hinos no livro, mas é possível crer que os três aqui apresentados sejam uma boa mostra de como os outros foram traduzidos e quais aspectos foram privilegiados, uma vez que o próprio gênero textual já entrega as prioridades.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *The Year Of The Flood*. Hachette UK, v. 2, f. 216, 2009. 432 p.
- ATWOOD, Margaret. *O Ano do Dilúvio*. Tradução Márcia Frazão. Editora Rocco, 2011. 472 p.
- CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale,/ufmg, 2011.
- ECO, Umberto. Translating Rhythm. In: ECO, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University Of Toronto Press Incorporated, 2001. p. 40-45.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo [et al.]. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 352 p.
- EDWARDS, Gavin. Capital Letters. *Textual Practice*, [S.L.], v. 24, n. 3, p. 435-452, 27 jan. 2010. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/09502360903445494>.
- NORD, Christiane. Texto base - texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo. Tradução e adaptação Christiane Nord. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, D.L. 2012. 296 p.

Palco e tela: reflexões sobre a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual

Tiago Marques Luiz¹

Centro Universitário Leonardo da Vinci

Resumo: Roman Jakobson (1959) foi o responsável por cunhar o termo tradução intersemiótica, que consiste na transposição de um sistema de signo verbal para um não-verbal, conceituação esta adotada nos Estudos da Adaptação, principalmente no par romance-filme, no entanto, a premissa jakobsoniana não deixa de ser aplicável às demais linguagens, como o teatro, por exemplo. A tradução intersemiótica tem sido objeto de estudo no campo dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. Muitos pensadores se debruçaram sobre esta corrente em suas reflexões e pesquisas nos mais variados campos do conhecimento, desde a teoria da adaptação até os Estudos Interartes/Intermédias, como Thaïs Flores Nogueira Diniz (1998), por exemplo. Com isso, pretendemos tecer considerações críticas acerca da tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual, à luz de Tania Franco Carvalhal (2006), Marcus Mota (2017), Patrice Pavis (2015), Etienne Souriau (1983), Lubomír Doležel (1997), entre outros semioticistas e comparatistas que se debruçaram sobre este tema.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução Intersemiótica. Literatura Comparada. Reflexão crítica.

Stage and screen: reflections on intersemiotic translation of drama to audiovisual

Abstract: Roman Jakobson (1959) was responsible for coining the term intersemiotic translation, which consists in the transposition of a verbal sign system to a non-verbal one, a concept adopted in Adaptation Studies, mainly in the novel-film pair, however, the Jakobsonian premise is still applicable to other languages, such as theater, for example. Intersemiotic translation has been studied extensively in the field of Translation Studies and Comparative Literature. Many thinkers have focused on this current in their reflections and research in the most varied fields of knowledge, from adaptation theory to Interart/Intermedia Studies, such as Thaïs Flores Nogueira Diniz (1998), for example. With this, we intend to make critical considerations about the intersemiotic translation of theater to audiovisual, in the light of Marcus Mota (2017), Patrice Pavis (2015), Etienne Souriau (1983), Lubomír Doležel (1997), among other semioticians and comparatists who have focused on this topic.

Keywords: Translation Studies. Intersemiotic Translation. Comparative literature. Critical reflection.

Considerações iniciais

Os Estudos da Tradução têm se consolidado desde a posição de Jiří Levý sobre a tradução enquanto arte (2011) ao texto fundacional de James Holmes (1972), que versava sobre o nome e a natureza dos Estudos da Tradução, abrangendo conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos Literários e das Artes, por exemplo, tornando-se um

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Graduando em Tradução no Centro Universitário Leonardo da Vinci. E-mail: markx2006@gmail.com

campo multidisciplinar e enriquecendo a pesquisa tradutória sobre determinado objeto de pesquisa. Com isso, abandona-se o adágio *traduttore traditore* e adere ao *creatore traduttore*, realçando o papel e a relevância deste profissional em nossos dias, responsável por enriquecer o contato linguístico, artístico, literário, social e cultural, como também pela nossa formação crítica.

Da tradução de poesia à tradução em mídias, adentramos ao território da tradução intersemiótica, em que várias linguagens dividem suas naturezas para criar um novo texto-fonte, seja ele uma peça de teatro, uma história em quadrinhos, uma pintura, uma dança, um filme ou programa de TV, o qual pode ser veiculado em ambientes digitais, mesclando-se com o aparato tecnológico. Neste texto, optamos por discutir, inicialmente, o conceito de tradução intersemiótica, afunilando para a relação do teatro com o cinema e a televisão enquanto artes que se confluem em relação com o texto-fonte.

Para este propósito, lançamos nossas reflexões a partir das considerações de Patrice Pavis, Etienne Souriau, Thaïs Flores Nogueira Diniz, Tania Franco Carvalhal, entre outros nomes vinculados ao campo dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. No que tange à tradução intersemiótica, partimos do argumento de Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux de que o texto “é um sistema de signos que colaboram com outros signos, musicais, pictóricos, icônicos. E assim se afirma a necessidade de uma análise em que se conjuguem análise textual e semiologia” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 147)

O domínio da Literatura Comparada serve ao nosso propósito, pois segundo Machado e Pageaux (1988), o diálogo entre a literatura comparada e outros campos do saber provém da necessidade de uma amplitude maior de pesquisa, ou seja, o estudo comparativista “ultrapassa o quadro estreito das relações binárias e alarga *forçosamente* o campo de investigação” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 141, grifos meus). Destacamos o *forçosamente*, pois a literatura, mesmo no âmbito da ficção, não se separa do contexto em que está inserida e acompanha as mudanças da história. Esta situação mostra que os resultados de suas investigações serão sempre temporários, pois sempre surgirão novas descobertas, novas interpretações e novas investigações, portanto, o caminho da literatura comparada é amplo.

1. A tradução intersemiótica e os seus primórdios

A tradução tem sido tratada, por séculos, como uma versão derivada, infiel e não-original, com a premissa de que toda obra considerada traduzida deveria seguir, à luz de uma perspectiva prescritiva, a fidelidade, a reprodução exata do conteúdo e da forma,

porque o verdadeiro significado está no texto ou no discurso original, relegando, assim, à tradução, a um papel secundário. A partir da máxima ciceriana *traduttore traditore*, muitos filósofos, filólogos e linguistas acabaram relativizando o ato da tradução ao texto traduzido, ou seja, ao momento histórico em que a tradução é feita, como também às convenções de gêneros textuais e público-alvo específicos, bem como a outros fatores relacionados com o tema da tradução como objeto de pesquisa e reflexão, conceituando a tradução enquanto “atividade inerentemente humana, social e cultural de relevância para a reflexão sobre que é linguagem, sobre a natureza da linguagem e sobre suas possibilidades” (MAFRA; CAMILOTTI, 2021, p. 18).

Em nossa contemporaneidade, podemos dizer que trabalhar e traduzir o texto-fonte nas mais variadas linguagens é, segundo Norma Discini (2001), abdicar da tradicional perspectiva de considerar a obra como um fim em si, portanto, essa obra “não pode ser vista como um monólogo de um sujeito independente, que pressupõe, além de seus limites, apenas um leitor receptivo, privilegiado por uma intuição especial” (DISCINI, 2001, p. 9-10).

A partir da evolução da teoria da tradução, mais precisamente em 1959, Roman Jakobson propõe a divisão clássica em tradução interlingual, intralingual e intersemiótica, sendo a última nosso objeto de interesse e reflexão neste texto. Esta última categoria de tradução incide na transposição de um sistema semiótico para outro, como uma *adaptação* de um romance para cinema, no entanto, a intersemiótica não se resume unicamente a isso, pois para Goodman (2006), a tradução intersemiótica “compensa a diferença de circunstâncias. Saber qual a melhor forma de concretizar depende de inúmeros e diversos factores, entre os quais os menos importantes não serão os hábitos particulares de ver e representar arraigados no público” (Goodman, 2006, p. 6).

É preciso ter ciência de que, traduzir um código semiótico a outro demanda um tradutor, um agente que vai lidar com estes códigos e, com sua expertise, equilibrar aspectos dos meios envolvidos para gerar um texto final. Na perspectiva de Pavis (2015), a tradução intersemiótica, que ele nomeia de *adaptação*, consiste em uma “tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação” (PAVIS, 2015, p. 10), o que nos faz inferir que operações textuais como cortes, acréscimos, redução de personagens, mudança de foco da trama são possíveis

A título de exemplo, o dramaturgo tem um texto linguisticamente construído e marcado – pensando as didascálias para os personagens – e o apresenta a uma companhia teatral que, em seguida, assume o papel de tradutora daquele texto, pensando no palco e

seus ornamentos, como também os atores e sua caracterização – pensando a maquiagem e a indumentária, e outros elementos semióticos como a música e o jogo de luz para iluminar a interação entre os personagens ou o monólogo de um deles. Com isso, podemos dizer que o tradutor intersemiótico é relevante e que este processo não é somente casual, pois há um propósito para a encenação daquele texto nos moldes pensados pela companhia teatral, o que significa que um grande número de recursos de signos não- verbais e verbais são usados de forma eficaz, ou seja, os “modelos de construção de enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o espaço e o tempo” (DINIZ, 1998, p. 317)

Com isso, argumentamos que a tradução intersemiótica consiste em ver e compreender características semióticas no código-fonte para representar, verbalmente ou não, tais características no código-alvo. Afinal, esta operação trata de mudanças sobre os meios envolvidos, transpassando a mera representação, ou seja, há um nivelamento hierárquico destes meios semióticos e, como a tradução, se pressupõe que o estabelecimento de uma prioridade é possível, no entanto, argumentamos que quando se trata de interação entre linguagens, determinadas características irão se sobrepor e se destacar, no sentido de uma conjunção para se chegar a um produto final.

Esta reinterpretação oferecida pela tradução intersemiótica sugere a releitura, preservação e sobrevivência do texto-fonte nos mais variados sistemas semióticos, inserindo esta nova mudança semiótica em um determinado contexto histórico-cultural. Além disso, corroboramos com Robert Stam (2008) de que a tradução intersemiótica proporciona uma nova adequação, dado que esta proposta de redimensionar o texto-fonte em um novo formato atende a um princípio, melhor dizendo, um projeto do tradutor, o qual está engajado e circunscrito em um determinado eixo temporal, adicionando, em seu projeto, marcas culturais e ideológicas, desafiando “profundamente a tendência de avaliar artefatos individuais em “isolamento esplêndido” e colocá-los em topografias fixas” (NEUMANN, 2015, p. 829-830²).

Quando nos deparamos com uma adaptação para cinema, para televisão, para as histórias em quadrinhos, para ballet, para dança, qualquer outro tipo de meio de expressão, sempre se parte do princípio de tomar a literatura como ponto de partida e deslocando-a para o audiovisual ou apenas o visual, contudo, nos questionamos se existe uma equivalência neste processo, isto é, se é o mesmo valor do verbal, para não verbal ou vice-versa. Nesse sentido, “a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequên-

² No original: “profoundly challenges the tendency to assess individual artifacts in ‘splendid isolation’ and to place them in fixed topographies”. As traduções em língua estrangeira são de minha autoria.

cia, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2011, p. 61).

Em outras palavras, no caso do teatro para o audiovisual, cabe ao tradutor intersemiótico a compreensão da relação entre as duas linguagens e sua fusão e distanciamento, somada à sua experiência, proveniente de sua relação com as duas linguagens, incluindo a adaptação de textos literários. No caso do teatro, nosso objeto de pesquisa, Mota é pontual ao dizer que o viés interartístico da cena não se limita somente a um único conjunto, ou seja, o teatro é plural e esse teor “não vem a reboque de soluções supletivas: há uma estreita correlação entre a diversidade do evento cênico em sua materialidade e a inter-relação entre artes” (MOTA, 2017, p. 189).

No tocante à dicotomia original e adaptação, partimos do argumento de que buscar o texto-base denota uma simplificação comparativa e que as similaridades e diferenças resultantes do processo de transposição intersemiótico e comparativo são o objeto de compreensão por excelência. Portanto, se toda obra – inclusive a chamada original – consiste em uma reciclagem de materiais anteriores que resultaram em um novo texto, é inconcebível que um processo criativo de determinada produção não tenha um ponto de partida, ou seja, sem considerar o que já existe.

Para Mota (2017), a relação de troca entre a nova obra e as obras anteriores ocorre de forma diferente, no sentido de haver uma aproximação ou distanciamento das obras anteriores, via paráfrase ou paródia, concluindo que, em vez de partir de uma relação causal entre as obras, toma-se como preceito que é um novo original, em que o “passado é relido e reinterpretado a partir de uma instância atual. A qualidade das apropriações e transformações não se deve à intensidade da aproximação e/ou dependência com o que se incorpora ou cita” (MOTA, 2017, p. 189). Logo, o material com que trabalhamos em nossos processos criativos está no mundo, existe há muito tempo antes de nós.

2. A tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual

O teatro é uma fonte inesgotável de matéria-prima para novas traduções intersemióticas, seja para a dança, para o cinema, para a televisão ou até mesmo para uma nova teatralidade. Com isso, no que tange ao ato de traduzir, não está em jogo “apenas saber a língua original, e sim entender como uma textualidade cênica é produzida, como a língua se modifica em função de se configurar para sua materialidade performativa” (MOTA, 2017, p. 220). Por conta disso, Marcus Mota (2017) e Monica Zardo (2012) argumentam que o texto dramático é talvez a forma mais contraditória de expressão artística, pois a

sua representação, performada por e para pessoas, não será a mesma nos dias de hoje e não surtirá um efeito equivalente de outros tempos, devido a um constante processo de transformação e atualização.

O texto teatral não se limita apenas ao conteúdo linguístico. O que queremos pontuar é que se trata de uma primeira escrita que irá se tornar uma nova escrita, aliada ao trabalho do ator em cena, ou seja, na expressão deste conteúdo em uma encenação, com cores, movimentos, sons e, principalmente, aspectos visuais. Portanto, traduzir o teatro em uma nova linguagem consiste em um jogo em que tradução, criação e interpretação estabelecem uma dialética na composição do espetáculo – um processo mental, em que se projeta a palavra em sons, visualidade, movimentos (MOTA, 2017; ZARDO, 2012).

Portanto, se “traduzir poderia ser também criar, a montagem de obras já existentes manifestava um campo de pesquisa e experimentação, no qual procedimentos de intervenção eram redefinidos como procedimentos mesmos de configuração” (MOTA, 2017, p. 223). Se dramaturgia consiste em escrever drama, podemos seguramente dizer que a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual consiste em “uma *redramaturgização* da obra” (MOTA, 2017, p. 225, *itálicos meus*), resultando em uma nova escrita dramática em um novo formato. Trata-se de um projeto em que é preciso evidenciar o objetivo do trabalho com o texto dramático – direcionar a uma publicação, como produto intelectual, direcionado a um público específico (acadêmico ou leigo) ou realmente propor uma montagem, segundo Mota (2017).

De forma assertiva, em se tratando de tradução de textos teatrais, Marcus Mota argumenta que o tradutor está diante de uma gama de referências, desde o simples ao abstrato, e que essas referências o norteiam enquanto leitor do texto, o qual “amplia-se em roteiro de representação integrando quem fala e quem ouve e vê no espetáculo. Se não se levam em consideração tais determinantes, o ato tradutório se torna a aplicação de uma rotina tradutória” (MOTA, 2017, p. 227).

O texto dramático fornece indícios de como ser representado, cabendo ao tradutor direcionar estes indícios no novo formato e, por meio da bagagem de criatividade e de leitura este profissional é simultaneamente agente e ator desta nova redramaturgia, na qual ele reflete sua interpretação, possíveis interferências e, conseqüentemente, sua representação. Como estamos falando de texto, a matéria-prima, definimo-lo como “tanto objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico” (BARROS, 2003, p. 1)

Note-se que cada texto é rede de conexões socioculturais, portanto, pressupõe o contexto, ou seja, o ambiente do texto, o seu mapeamento no espaço geográfico, o que não é diferente quando se trata da tradução intersemiótica do texto dramático – a título de exemplo, temos a comédia shakespeariana *A Megera Domada* na tradução filmica *10 Coisas Que Odeio em Você*, ambientada no universo adolescente do século XX, em um espaço escolar que remete, intertextualmente, à cidade de Pádua na peça cômica. Com isso, vemos que não apenas há uma transposição de uma linguagem a outra (do teatro para o cinema), como se estabelece uma relação intertextual.

Essa comparação entre textos numa investigação de caráter comparatista é muito mais complexa que uma simples aproximação: trata-se de recorrer a “um procedimento mental que favorece a generalização ou diferenciação. É um ato lógico-formal de pensamento diferencial (procedimentalmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora” (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Partimos do argumento de que cada novo texto está relacionado intertextualmente com os textos anteriores que o tornaram possível, de modo que tanto a produção quanto a interpretação de um texto dependem do conhecimento de textos que o antecederam. Essa relação intertextual apresenta diferentes graus de importância nos textos, e sua identificação (ou não) pode também indicar diversos níveis de leitura e produção. O conceito de intertextualidade, portanto, proporciona simultaneamente renovação e interação com a história já construída do leitor, uma vez que seu reconhecimento está relacionado a um conhecimento de mundo que precisa ser compartilhado textualmente.

Já a comparação de traduções permite-nos investigar tanto os métodos de tradução de um determinado autor quanto aqueles relacionados a uma obra específica, o que possibilita a proposição de hipóteses, por exemplo, sobre as causas de comportamentos específicos de diferentes tradutores, perspectiva que vem sendo amplamente desenvolvida pelos estudos descritivos da tradução. Os pesquisadores têm a oportunidade de estudar como as traduções estão desatualizadas e como podem ser substituídas para se adaptar às convenções do novo sistema literário: afinal, cada época tem suas próprias normas de tradução, que são assimiladas pelos tradutores que, posteriormente, irão aceitá-las ou rejeitá-las, cientes de que qualquer escolha que façam influirá decisivamente no produto final de seu trabalho.

Como o texto não existe de forma isolada, o mesmo pode ser dito do autor; ele está circunscrito em um contexto social e cultural que lhe proporcionou o processo intertextual de sua escrita, tornando-se ele próprio um fruto desse contexto. No caso de William Shakespeare, em suas produções havia muitas alusões intertextuais às peças trágicas de

Sêneca, às comédias de Boccaccio, Aristófanes e Plauto, ao soneto petrarquiano, entre outros. Nessa perspectiva, é possível ampliarmos o conceito de intertextualidade e considerá-la não somente como o estudo (literário) de influências, mas como um elemento constituinte da própria cultura.

No que tange à sua relação com a tradução, a intertextualidade funciona como um elemento constitutivo do texto-traduzido, cabendo ao tradutor, por meio de seu *background* literário, não apenas descobrir quais intertextos figuram no texto-fonte, mas, também, identificar como os transferir, de forma aproximada e criativa, para o texto-traduzido.

A palavra dramática é expressa audiovisualmente pela voz do ator e da atriz, como também pelos componentes semióticos que caracterizam e potencializam a interação entre os personagens, como o tom da voz e a cor da roupa, por exemplo. Há uma simultaneidade na relação da palavra com a imagem. Etienne Souriau, teórico francês da estética comparada vai dizer que estudar essa correspondência:

É uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs e a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais, positivamente, observáveis e que possam ser anotadas, escritas e impressas numa linguagem rigorosa (SOURIAU, 1983, p. 3).

Com respeito ao legado deixado por Souriau, é problemática a questão da analogia estrutural, pois não se pode limitar o teatro à encenação e o audiovisual à imagem em movimento. Há um conjunto de elementos que, devidamente conjugados, potencializarão a carga dramática existente no texto-fonte. Todas as artes têm seu conjunto de regras, suas particularidades, o seu aspecto interno e que precisa ser preservado, respeitado, como também, redimensionado quando for trabalhar com uma outra linguagem, numa forma de diálogo.

A tradução intersemiótica propõe o levantamento de aspectos que vão partir do domínio interno, das peculiaridades das linguagens e os aspectos externos, que vão estar mais ligados à perspectiva do diretor, do ator, do cinegrafista. São aspectos internos e externos que vão conjugar e resultar neste texto que vai resultar numa obra de arte, a qual vai expressar um certo significado. Sobre a tradução, Souriau faz uma seguinte colocação, da qual corroboramos:

Longe, pois de aceitar uma correspondência entre todas as artes, por serem todas traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, devemos tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como intraduzível aquilo em que se esvanece efetivamente, a essência da obra pela tradução numa outra (SOURIAU, 1983, p. 7).

Quando mencionamos o termo *tradução*, evidentemente se associa a uma correspondência muito exata de um par linguístico, por um código linguístico a outro, porém, temos ciência de que a tradução não é uma operação exata, e partir deste preceito de que uma operação de uma linguagem ao ser traduzida em outra resulta em uma coisa exata, um produto exato, é impossível até porque é uma operação de caráter complexo que demanda eficácia, criatividade e também uma bagagem de leitura do tradutor ou adaptador para poder lidar com esses dois sistemas, pensando o teatro e o audiovisual.

Quando Souriau define “intraduzível” como o que se esvanece efetivamente, fazemos a ressalva de que não se esvanece, ele perdura, ou seja, será relido e reformulado em um certo momento. Com isso, argumentamos que as artes são traduzíveis, em certa medida, pois existe um esforço criativo de se transpor estas artes em um novo texto, por meio da bagagem de leitura que o tradutor tem daquela obra e/ou daquela pintura, escultura ou monumento arquitetônico.

No caso da adaptação da peça cômica *A Megera Domada* (SHAKESPEARE, 1998) no filme *teen 10 Coisas Que Eu Odeio em Você* (1999), é tanto o texto-base como a origem daquela obra filmica, estabelecendo uma correspondência não apenas semiótica – teatro e cinema – como também intertextual, no sentido de que o filme é uma *tradução intertextual* do texto shakespeariano, modificando tanto a linguagem como as estratégias narrativas para representar o tipo da personagem “megera” a um novo público espectador – no caso do filme, o adolescente. Pode ser **um novo** Shakespeare, mas não é **o** Shakespeare.

As traduções intertextuais, assim, podem ser consideradas um fenômeno de preservação dos textos literários ao longo do tempo, fazendo com que os espectadores/leitores reconheçam vestígios da literatura sendo representados em outras mídias, como o cinema e a televisão, o que garante que essas obras se estendam muito além do período em que foram escritas. Nesse processo, embora muitos espectadores não tenham lido as obras de William Shakespeare, se deparam com elas por meio das contínuas reinterpretações de suas produções na televisão e no cinema, entre outros suportes midiáticos.

Quando Souriau vai falar “em seu idioma próprio”, tem que se tomar cuidado, porque o entendimento que um indivíduo tem de teatro não vai ser o mesmo do outro. O que existe são convenções e entendimentos sobre determinada linguagem e que isso pode ser traduzido de acordo com a ideologia, com a formação que cada um teve.

A tradução intersemiótica denota um caráter de deslocamento temporal como também um redimensionamento artístico e, por que não, linguístico. Nesta interação entre linguagens, observamos uma característica se sobrepor a outra, mas isso não significa que esta sobreposição está se nivelando, ou seja, que uma é mais e que a outra é menos,

ou seja, não se valora uma em detrimento de outra, pelo contrário, temos que tratar essas características de formas iguais para que elas não sejam muito dissonantes.

No caso do teatro e do cinema, temos os atores, a música, o verbal, contudo, o espaço em que se circunscrevem é completamente diferente: o palco e a tela, com suas limitações e técnicas que precisam ser considerados. São linguagens e escritas diferentes entre si, todavia, o ponto de partida é sempre o material escrito, que é expresso de maneira potencial, pela técnica do ator e dos demais componentes semióticos para ressignificar aquele material escrito.

Podemos repetir os disparates entre Katarina e Petróquio na primeira cena do segundo ato, no entanto, não vai desencadear o mesmo efeito, pois a repetição via leitura é uma coisa, e ver estas mesmas palavras representadas numa tela ou num palco é diferente, porque há componentes que irão potencializar e desencadear o efeito desejado – o riso.

Thaïs Flores Nogueira Diniz (1998) nos diz que não se frisa apenas o caráter semiótico, não apenas um diálogo de linguagens, mas também cultural. Portanto, a tradução intersemiótica acaba se tornando uma operação intercultural. São culturas que estão dialogando, que estão “se chocando” para criar um novo tipo de texto e que isso é válido. No caso do audiovisual e do teatro, o conjunto que lhes é intrínseco, como atores, espaço, trilha sonora, a indumentária, o figurino, a maquiagem e a caracterização da personagem, são culturais. Podemos pontuar que a literatura é um produto cultural e essa interação intersemiótica, esta retroalimentação, esta reciprocidade dinâmica corrobora com a metáfora do palimpsesto, em que o velho se torna o novo e o novo se torna velho.

Júlio Plaza (2008) vai tratar de sincronia e diacronia no plano da tradução intersemiótica. A sincronia, na perspectiva do Julio Plaza, se fixa em um certo tempo do passado, enquanto a diacronia consiste em “reatualizar o passado no presente e vice versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sua sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração, com o momento escolhido” (PLAZA, 2008, p. 5).

Os juízos de valor, essa questão mais criteriosa da estética, deixamos para a crítica especializada, porque nós não somos especialistas, somos leitores. Nós somos, o tempo todo, leitores de imagens e leitores de textos. A tradução intersemiótica, proposta inicialmente por Jakobson, depois retomada por Julio Plaza e Thaïs Diniz, é uma atividade dinâmica e, se pararmos o movimento desse metafórico pêndulo, não conseguiremos imaginar o que vem depois, mas ficamos provocados em ter que imaginar os efeitos que isso pode desencadear futuramente, pensando um conflito, talvez um conflito de gerações.

Conforme Umberto Eco (2007) sinaliza, traduzir é uma tarefa complexa, inexata e não se pode esperar que seja uma coisa exata, pois há uma evocação de imagens, que não

necessariamente corresponde à de outro indivíduo. O que conhecemos da peça *A Megera Domada* é o seu texto, que nos fornece vestígios de como representar de forma visual, ou melhor, de forma mais intersemiótica os disparates entre Katarina e Petrúquio, lembrando que essa intersemiose traz consigo as características da obra de partida.

Se vamos ao cinema assistir um filme, é preciso lembrar que, antes de tudo, ele bebe de um texto escrito e, simultaneamente, do teatro, porque precisamos de uma representação, uma encenação dos atores. Tudo converge e nada vem do nada, o que contribui e muito para a ressignificação de uma obra em outra, tornando-a um novo original. Robert Stam nos diz que essa mudança “de um romance que utiliza somente palavras para se constituir, para uma mídia multimodal como um filme, que pode contar não somente com palavras, mas também com a performance, com a música, efeitos sonoros e imagens e movimentos, explica a impossibilidade – e eu sugeriria até a indesejabilidade – da fidelidade literal” (STAM, 2000, p. 56³).

Tanto o teatro como o audiovisual estão abertos a simbolismos e novas imagísticas, tornando uma metafórica trilha, ou seja, há um caminho a ser percorrido para chegar ao resultado – o texto final. Se cinema, teatro e televisão são uma metafórica trilha é porque existem vários caminhos que chegaram e resultaram na televisão. Como trilha, corroboramos com o argumento de Stam:

A trilha da imagem herda a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto fonte através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008, p. 24).

O texto artístico traz em si elementos de muitas naturezas, contudo, apesar de haver a simultaneidade de aspectos das múltiplas linguagens, existe a predominância de um ou outro aspecto. No caso do teatro é verbal e visual, mas é o verbal que se destaca, enquanto que no cinema, o visual que se destaca, portanto, não há uma sistematização completa das artes, pois embora eles sejam distintos uns dos outros, eles se complementam.

Lubomír Doležel (1997) nos diz que a literatura é um circuito dividido, proporcionando para nós, enquanto eleitores, um distanciamento temporal, espacial e cultural ilimitado entre o autor e o destinatário real ou potencial, pois uma vez que a obra é aberta, ela

³ No original: “the novel, which “has only words to play with,” to a multi track medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood – and I would suggest even the undesirability – of literal fidelity”

está sujeita às novas ressignificações, novas releituras, distanciando da proposição mais fechada, mais hermética. Assim, Doležel argumenta que essa distância vai gerar tensões, discordâncias, resultando em uma insatisfação contínua, contudo, precisamos ter ciência de que aquilo é um propósito, uma interpretação, uma tradução que foi feita e que, no caso dos textos, no processamento de textos literários, é mais que uma decifração passiva, é uma reformulação ativa de uma mensagem sobre a qual sua fonte perdeu o controle, uma vez que a obra já não está mais nos domínios do autor.

E essa proposta vai ser denominada de transdução literária, que é o momento em que o leitor articula o que interpreta em um novo texto e o envia para novos públicos. No caso da tradução intersemiótica, podemos admitir que a transdução envolve a incorporação e reconfiguração de uma obra literária em outra e, embora Doležel não abandone os limites dos textos verbais, ele inclui a transformação de um romance em uma peça ou em um roteiro de filme. Portanto, a transdução literária almeja o processo de reconstrução do leitor no espaço e no tempo, tendo em vista que as obras são criadas e lidas em diferentes contextos culturais e tempos.

Considerações finais

A tradução intersemiótica sempre nasce de algo anterior para se tornar algo ulterior. Portanto, na fronteira entre imitação, reprodução de texto, paráfrase e /ou paródia, a tradução também pode encontrar a intersecção entre vários textos traduzidos e suas fontes. Assim, pode-se compreender que no caso do texto dramático para o cinema, se permite assumir as características dos dois textos, sendo o texto final – cinematográfico – mais apelativo. O motivo pelo qual isso acontece é porque, ao ler obras literárias, o leitor tem uma experiência mais ampla e degusta os mais diversos sentimentos em uma experiência única e especial.

A tradução intersemiótica envolve necessariamente algum tipo de adaptação e tradução do primeiro texto, da mesma forma que cada encenação de uma peça é sempre renovada e ressignificada. Além disso, podemos pontuar que, apesar de muitas diferenças entre cada tradução de um texto, de uma nova encenação ou de uma nova adaptação para o audiovisual, nada será igual ao texto-fonte, mas será tão original quanto, pois cada cultura e momento histórico são únicos e cada interpretação também é, não corroborando com a perspectiva de uma única interpretação, uma única “verdade”.

Com isso, não podemos partir do princípio dogmático de que a literatura tem uma única carga semântica, pois essa releitura intersemiótica se baseia nas regras específicas

de cada meio, portanto, depende de uma ampla gama de práticas culturais, a qual é afetada pelo contexto contemporâneo e pelas condições de produção e recepção.

REFERÊNCIAS

- 10 COISAS Que Eu Odeio Em Você. Direção de Gil Junger. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1999.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz. (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da USP, 2003. p. 01-10.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, 1998, p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Versión en español de Luis Albuquerque. Madrid: Síntesis Editorial, 1997.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HOLMES, James. The name and nature of Translation Studies. In: HOLMES, James. (ed). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1972, p. 66-80.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben Arthur (ed). *On Translation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.
- LEVÝ, Jiří. *The Art of Translation*. Translation by Patrick Corness. Edited with a critical foreword by Zuzana Jettmarová. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2011.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70, 1988.
- MAFRA; Adriano; CAMILOTTI, Camila Paula. Seção 1 – Estudos da Tradução. In: RUFFINI, Mirian; FIORUCI, Wellington Ricardo; CAMILOTTI, Camila Paula; WINFIELD, Cláudia Marchese (orgs.). *Literaturas em comparação: estudos da tradução e interartes*. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2021, p. 16-18.
- MOTA, Marcus. *Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2017.

- NEUMANN, Birgit. Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures. In: RIPPL, Gabriele. *Handbook of Intermediality*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, p. 806-833.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (ed). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers, 2000, p. 54-76.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ZARDO, Monica. *Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória*. 2012. 311f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TRADUÇÕES



Defesa e ilustração da abordagem hermenêutica em tradução

Ioana Balacescu¹

University of Craiova

Bernd Stefanink²

Universität Bielefeld/Universitatea Babeş Boliay din Cluj

Tradução de Catarina Frescura Junges³

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Durante os últimos cinquenta anos, os Estudos da Tradução foram dominados por abordagens analíticas, vítimas do “mito do objetivismo” e de uma crença ilusória na tradução automática. A tradição hermenêutica viveu uma vida subterrânea. O relativo fracasso da tradução automática levantou questões sobre a validade das abordagens analíticas. Mas o que promoveu um novo interesse em uma abordagem hermenêutica para os estudos de traduções foram os resultados da pesquisa cognitiva que forneceram uma legitimação científica para as descrições da perspectiva heurística das atividades translacionais, tanto mais que essas descrições são confirmadas pelo testemunho de praticantes em tradução. Assim, as pesquisas cognitivistas fornecem a base para o novo critério de avaliação de “Nachvollziehbarkeit intersubjektive” (compreensão intersubjetiva), defendida por Stefanink, em 1997, após a revolução epistemológica da tradutologia.

Palavras-chave: hermenêutica; cognitivismo; transformação epistemológica em tradução; “intersubjektive Nachvollziehbarkeit”; formação do tradutor.

Defense and illustration of the hermeneutical approach in translation

Abstract: During the last fifty years translation studies have been dominated by analytical approaches, victims of the “myth of objectivism” and an illusory belief in machine translation. The hermeneutic tradition lived an underground life. The relative failure of machine translation has raised questions about the validity of analytical approaches. But what furthered a new interest in an hermeneutic approach to translations studies most were the results of cognitive research which furnished a scientific legitimating to the descriptions from the heuristic perspective of translational activities, the more so as these descriptions are confirmed by the testimony of practitioners in translation. Thus cognitivist research provides the basis for the new evaluation criterion of “intersubjektive Nachvollziehbarkeit” (intersubjective understanding) exacted by the epistemological revolution as demanded by Stefanink (1997).

Keywords : herméneutique; cognitivisme; bouleversement épistémologique en traduction; «intersubjektive Nachvollziehbarkeit»; formation du traducteur.

¹ PhD em Traduction: didactique et créativité. (University of Craiova; 2005). E-mail : ioanadi@hotmail.com

² Professor na Universität Bielefeld. Universität Bielefeld/Universitatea Babeş Boliay din Cluj. E-mail : bstefanink@hotmail.com

³ Graduanda em Letras Bacharelado em Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: catarinajunges@gmail.com

Defesa e ilustração da abordagem hermenêutica em tradução

A abordagem hermenêutica em tradução não tem a atenção que merece. Por um lado, porque ela está associada à exegese parcial dos textos bíblicos, tal como foi praticada na tradição eclesiástica, e, por outro lado, porque suas bases filosóficas um tanto herméticas renderam-lhe uma reputação de misticismo “pré-científico”.

Erroneamente! Pois o tradutor que sabe se abrir ao discurso hermenêutico sem preconceitos – o que é justamente um dos principais fundamentos da leitura dos textos, como é defendido pela hermenêutica – compreenderá rapidamente que se essa abordagem teórica não lhe fornece um conjunto de regras nitidamente definidas para chegar a uma tradução dita “objetiva” (a qual reivindicam certas abordagens, como a que nos recomendamos, por exemplo, Gerzymisch-Arbogast e Mudersbach 1998, que se declaram as únicas a poder ascender ao status de “ciência”), ela é, por outro lado, a única a construir uma teoria que, embora partindo de uma reflexão teórica, parece descrever a prática diária do tradutor. Em contrapartida, os procedimentos de análise elaborados por Gerzymisch-Arbogast e Mudersbach, como parte de um pedaço protegido da torre de marfim universitária, não levam em consideração as rupturas do tradutor, o que pode ser menos que uma oposição *soucier-cibliste* (as duas almas faustianas que todo tradutor tem dentro de si), que a de sua submissão às restrições de “fidelidade” ao texto fonte (TF), e à de seu “estar na situação”.

A ilusão da objetividade em tradução

Por muito tempo, os especialistas em tradução se embalaram com a ilusão de poderem chegar a uma tradução “objetiva”. Sob a influência do estruturalismo, os teóricos, que consideraram a palavra como unidade de tradução, pensaram alcançar essa objetividade por meio de uma análise de semas das palavras do TF para encontrar na LA uma ou várias palavras reproduzindo esses semas. Depois do fracasso desses estudos (da máquina de tradução), esses mesmos teóricos estenderam seus campos de pesquisas à sentença, na esperança de alcançar a objetividade, reduzindo a atividade de tradução a certo número de “transposições” em um inventário fechado. Essa era a época da estilística comparada. Com a linguística textual, finalmente compreendemos que não podemos traduzir em busca de equivalências ao nível das microestruturas. O texto inteiro tornou-se a unidade de tradução⁴. Compreendemos que era preciso traduzir o sentido do texto e que

⁴ Para os detalhes dessa visão histórica da tradutologia, cf. Balacescu e Stefanink 2001 e 2002.

isto não era simplesmente igual à soma do significado das palavras que o constituem. No mais, descobrimos que havia “leituras plurais” do texto (R. Barthes)⁵, e que isso era uma “obra aberta” (U. Eco). Isso não impediu alguns teóricos, como Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998), de persistirem na pesquisa sobre objetividade, submetendo o texto a certo número de etapas analíticas, tudo antes do ato de traduzir propriamente dito, que deveriam permitir o acesso ao sentido.

A espiral hermenêutica: processos “bottom up” e “top down”

Os hermeneutas denunciam tais ilusões concernindo o acesso ao sentido “objetivo” do texto: “O acesso ao sentido do texto não se faz pelo viés da análise” (Stolze 2003: 162). Desse modo, embasando-se nas reflexões de filósofos hermeneutas, como Heidegger ou Gadamer, os tradutólogos hermeneutas sabem que o sentido não está no texto, de uma vez por todas, mas que ele se constrói em um vai-e-vem dialético entre o texto e o receptor. O receptor só pode entender o texto com base em sua experiência pessoal, de seu *world knowledge*. Isso é o que chamamos de “círculo hermenêutico” que, tradicionalmente, sempre foi considerado como um “círculo vicioso”.

Heidegger inovou diante dessa tradição hermenêutica, alegando que esse círculo não possui nada de vicioso, mas, ao contrário, oferece a chance de penetrar mais profundamente a verdade do texto:

O “círculo hermenêutico” não deve ser rebaixado ao nível de um *vitiosum*, mesmo que isso tenha sido tolerado. Ele abriga um potencial positivo de acesso ao conhecimento mais profundo que, entretanto, não poderá ser realmente compreendido até que a interpretação entenda que sua tarefa primária, permanente e última será não deixar seu projeto, sua previsão e sua ação por ideias recebidas, mas para garantir o tema científico a partir da coisa em si (Heidegger 1927/1993: 312; nossa tradução)⁶

A segunda parte dessa citação nos revela umas das condições fundamentais para o acesso ao sentido: o receptor deve estar consciente de sua “facticidade”, (falando em

⁵ Cf. também Mavrodin (2001: 110): “A tradução é uma hermenêutica. [...] Para o tradutor hermenêutico, a tradução é uma leitura, entre outras possíveis leituras, você faz parte de uma isotopia, que pode ser essa, mas que também pode ser outra”.

⁶ Le « cercle herméneutique » ne doit pas être rabaissé au rang d’un vitiosum fût-il toléré. Il recèle un potentiel positif d’accès à la connaissance la plus profonde qui, toutefois ne pourra être saisi réellement qu’au moment où l’interprétation aura compris que sa tâche première, permanente et ultime sera de ne pas laisser préfigurer son projet, sa prévision et son action par des idées reçues, mais de s’assurer du thème scientifique à partir de la chose elle-même (Heidegger 1927/1993: 312; notre traduction). (nota da tradutora)

termos sartreanos), ou seja, o fato de estar sempre “em evidência” e de que sua visão do texto será sempre condicionada por sua experiência pessoal. O receptor deverá fazer a grande separação entre, de um lado, sua experiência pessoal como base para sua compreensão do sentido e, por outro lado, sua experiência pessoal como deformadora de sua compreensão do texto.

Assim entendido, o círculo hermenêutico se torna uma “espiral hermenêutica”, garantindo uma compreensão cada vez mais adequada à medida que o receptor avança na leitura do texto, sendo as palavras o estímulo que ativa certas vias neuronais no receptor, criadas por experiências similares registradas na sua memória. É a similaridade entre as experiências já vividas e a informação potencial disponibilizada nas palavras do texto que permitem a compreensão do texto em razão do processo de categorização geral subjacente a toda compreensão humana, como aprendemos com os cognitivistas (Lakoff, 1988). Assim, à medida que o receptor avança na leitura do texto, uma escolha cada vez mais limitada e precisa acontece ao nível das esferas neuronais ativas em função das isotopias do texto, que emergem com maior precisão.

As descobertas dos cognitivistas vêm, assim, confirmar as hipóteses dos hermeneutas. Onde Gadamer fala de um “diálogo com o texto”, os cognitivistas falam, mais prosaicamente, de processos de *bottom-up* e *top-down*. A grande dificuldade entre essas duas correntes de pensamento encontra-se na atitude do receptor. Para os cognitivistas, o receptor participa ativamente do ato de compreensão, ele “gerencia” a linguagem (cf. o termo de “*Sprachverarbeitung*”, utilizado, por ex., em Rickheit e Strohner 1993). Para os hermeneutas, o receptor é passivo: a verdade do texto se impõe irresistivelmente a ele, desde que ele consiga gerenciar conscientemente os *scripts*, *esquemas* (para utilizar a terminologia dos cognitivistas), ou simplesmente as *expectativas* com as quais ele irá abordar o texto, e que podem tornar-se um obstáculo à sua abertura à verdade do texto se ele não tiver consciência disso.

A “fusão de horizontes” no tradutor hermenauta

Retomando a concepção gadameriana do ato de compreensão como um diálogo com o texto, que leva finalmente a uma “fusão de horizontes” (“*Horizont-verschmelzung*”), na qual o personagem do receptor e a verdade do texto tornam-se um, os tradutores hermeneutas não mais concebem o tradutor como um intermediário “entre” o TF e o TA, mas sim como um hermenauta com consciência de que o TF e o TA se fundem. O tradutor não é mais, então, um “barqueiro” que faz a passagem/transformação do sentido

do TF para o TA⁷. Acaba também a pesquisa de “equivalências” ao nível de microestruturas. A passagem do TF ao TA se faz de modo intuitivo: o tradutor/receptor do TF é “pego” pela verdade do TF, que se impõe a ele com tal violência⁸ que gera um impulso que expõe o texto alvo “em um processo mental parcialmente inconsciente” (Stolze 2013: 211), passando o sentido do “envelope” da LF para a LA.

Escutemos um praticante da tradução poética, que certamente não será suspeito de ter escrito essas frases para as necessidades do caso, ou seja, para provar um ponto de vista teórico, como exposto pela tradutóloga Stolze, já que ele inicia seu artigo declarando orgulhosamente: “*Não tenho teoria e muito menos receto sobre tradução*” (Coco 2003: 132)⁹, e cita Newmark em apoio: “*Não existe, e nunca existirá, uma ciência da tradução*” (Coco 2003: 133)¹⁰. E, no entanto, como Sr. Jourdain, ele é inconscientemente dependente da abordagem hermenêutica, que parece argumentar pela característica natural e prática dessa abordagem:

Ou sou uma mistura de espanhol e italiano. É um jogo sem fim! No final, acabo ficando confortável Mesmo porque não me lembro mais se é uma tradução do italiano para o espanhol ou vice-versa. Ou se alguma vez existiu tal tradução! (Coco 2003: 147)¹¹

A “fusão de horizontes” postulada pela teoria de Gadamer não foi perfeitamente demonstrada na prática desse tradutor?

A semântica fillmoreana de “*scenes-and-frames*” nos ajuda a entender esse processo. Fillmore (1976) considera as palavras como “*linguistic frames*”, que dão origem às “*cognitive scenes*”. Cabe ao tradutor encontrar os “*frames*” linguísticos nos quais ele poderá colher as “*scenes*” presentes no seu espírito. Para os hermenutas, não se trata nem

⁷ Cf. o título das mixagens oferecidas a K. Reiß pelo seu 70º aniversário: Traducere Navem, onde o significado é considerado um navio que é passado de uma costa para outra, de um idioma para outro.

⁸ N.B. : Stolze (2003) usa o termo *Überwältigtsein* do tradutor para a verdade do texto. Esta palavra que, de acordo com os contextos, pode significar “ser vencido”, “ser subjogado” tem a mesma raiz que *Vergewaltigung*, que significa “violação”, e pode-se dizer que o tradutor é de alguma forma violada pela verdade do TS, no reverso da imagem de violação usada por Jean-René LADMIRAL (1993) para quem é o tradutor que viola o texto fonte. A mesma idéia da violação do texto pelo tradutor no “impulso hermenêutico” de George Steiner (1975).

⁹ “Io non possiedo teorie et tanto meno ricette sul tradurre (Coco 2003: 132). (Nota da tradutora).

¹⁰ “Non esiste, né mai esisterà, una scienza della traduzione” (Coco 2003: 133). (Nota da tradutora).

¹¹ “O sono un misto di spagnolo e di italiano. È un gioco infinito ! Alla fine finisco per confodermi io. Stesso perché non ricordo più se si tratta di una traduzione dall’italiano in spagnolo o viceversa. O se tale traduzione ci sia mai stata !” (Coco 2003: 147). (Nota da tradutora)

mesmo um esforço consciente por parte do tradutor, mas sim uma pressão exercida pela verdade do TF que impõe imperativamente as palavras do TA. Heidegger nos fornece os fundamentos filosóficos em sua ontologia: “São as palavras que chegam aos significados, e não os significados que chegam às palavras”.

“O querer dizer do autor” versus o caráter inacabado da tradução e plausibilidade intersubjetiva

O fato de que o sentido assim traduzido é sempre em função da vivência pessoal do receptor/tradutor tem como consequência ser ilusório acreditar que se pode alcançar a objetividade em tradução, ou mesmo encontrar o “querer dizer do autor” (como o recomenda, por exemplo, a Escola de Paris, cf. Lederer 1994). O tradutor deve traduzir “o que ele entende” (Stolze 2003: 155), ou seja, “o que está mentalmente presente nele” (id. Ibid. 248). No entanto, ele não desfruta de uma liberdade incontrolável, como defendido, por exemplo, por representantes da “*Manipulation School*”, que afirmam que, de qualquer forma, toda tradução já é uma “manipulação” do TF, tornando vã qualquer esperança de acessar uma tradução objetiva e, finalmente, reduzindo os critérios de avaliação à única afirmação do tradutor de que sua tradução é realmente uma tradução, qualquer que seja a importância das “manipulações” às quais ele submeteu o TF.

O tradutor hermeneuta, por sua vez, deve submeter seu primeiro impulso intuitivo de LA a uma avaliação, suscetível de legitimar sua tradução. Essa avaliação deve ser plausível para outros, a “plausibilidade intersubjetiva” vem substituir a objetividade como critério de avaliação (cf. o conceito de “*intersubjektive Nachvollziehbarkeit*”, introduzido por Stefanink, 1997). A plausibilidade intersubjetiva deve ser garantida pela observação de certo número de regras em conformidade com a concepção hermenêutica de uma linguística do texto, como a concebida por Eugenio Coseriu:

Isso significa que o conteúdo, uma vez entendido, deve estar vinculado a um elemento textual preciso, que deve mostrar que o significado do macro-signo no texto corresponde a uma determinada expressão. Desse ponto de vista a linguística do texto, como aqui é entendida/compreendida, é interpretação, é hermenêutica. (Coseriu 1980: 151, nossa tradução)¹²

¹² Ceci veut dire que le contenu une fois compris doit être mis en rapport avec un élément textuel précis, qu'on doit montrer qu'au signifié du macro-signe dans le texte correspond une certaine expression. De ce point de vue la linguistique du texte, telle qu'elle est comprise ici, est interprétation, est herméneutique. (Coseriu 1980: 151, notre traduction). (Nota da tradutora)

O “outro” é, neste caso, o especialista em tradução (Risku 1998: 88ss.), este que pode ser o próprio autor. Neste último caso, o processo de avaliação pode se tornar automático e se manifestar nas modificações feitas diretamente no TA (Stolze 2003: 240). Essas modificações podem continuar infinitamente, porque de acordo com sua crescente empatia com o texto, o receptor também participa mais de perto da verdade do texto. O texto, de fato, sempre tem um “potencial de excedente de significado” (« *Sinnüberschuss* » Stolze 2003: 73), que faz com que cada leitura – incluindo a do próprio autor – produza cada vez um novo sentido. É o que a teórica romana da poïétique, Irina Mavrodin, demonstrou através da tríade *poïétique* – *poétique* – “*poïétique*”, sendo a *poïétique* o ato criador, a *poétique* a obra criada e a “*poïétique*” o novo ato criador pelo receptor do texto criado. Esse processo de compreensão nunca termina; Stolze (2003: 222) fala da “*Unabschließbarkeit des tentativen Entwurfs*”. As bases filosóficas desse processo são fornecidas pela ontologia heideggeriana, que diz que a compreensão não é mais um método para se apropriar de um sentido *estrangeiro*, mas que compreender é criar um sentido (*Sinnstiftung*), ideia que é adotada por Gadamer:

Não é ocasionalmente, mas sempre que o sentido de um texto excede seu autor. É por isso que compreender não é somente um comportamento reprodutivo, mas sempre também um comportamento produtivo. (Gadamer 1960: 280; nossa tradução)¹³

O aspecto lúdico da atividade tradutória

A compreensão do texto, assim como sua produção, é feita no modo de jogo. É impressionante constatar a qual ponto essa ideia do sentido que se cria pelo jogo é encontrada em diversas abordagens teóricas recentes. A praticante e teórica da tradução Irina Mavrodin sempre volta ao aspecto lúdico de sua prática da tradução. Assim, depois de relatar as frustrações às quais se expõe o tradutor na relação com a sua editora, Malvrodin (2001:118) evoca o “contrapeso redentor” da “dimensão lúdica”, o “jogo com as palavras”, chegando mesmo a constatar que sua atividade de tradutora desenvolveu seu lado lúdico e, portanto, sua criatividade, sem a qual a tradução é impossível:

Em toda – digamos – profissão, da língua, da fala, a criatividade *sine qua non* da qual falamos, meu lado lúdico se desenvolveu através da

¹³ Ce n'est pas occasionnellement, mais toujours que le sens d'un texte dépasse son auteur. C'est pour cela que comprendre n'est pas seulement un comportement reproductif, mais toujours aussi un comportement productif (Gadamer 1960: 280 ; notre traduction). (Nota da tradutora)

tradução: ele não foi aniquilado, muito pelo contrário. Quando eu escolho uma palavra, tenho a sensação de que estou me jogando em um abismo. Eu jogo, ou arrisco ou tenho gosto por essa palavra. (Mavrodin 2001:119)¹⁴

Da mesma forma, Fritz Paepcke, tradutor e fundador da Escola de Heidelberg, compara a busca pela “solução feliz” de um problema de tradução a um jogo de futebol, no qual os jogadores fazem passes entre si em frente ao gol adversário, até que um deles, após um passe bem colocado pelo centro, encontre a abertura na defesa adversária para marcar o gol. A importância que Paepcke dá ao aspecto lúdico que a atividade da tradução implica para ele se reflete até no título de seu tratado sobre tradutologia, *Ouvertures sur la traduction* (“Aberturas sobre a tradução”) (Paepcke 1981), em que *aberturas* – fora do sentido contextual do título – faz alusão à cena do jogo de futebol evocado acima. Alguns anos depois, ele formularia categoricamente: “O modo como os textos são feitos e traduzidos é o mesmo do jogo” (Paepcke 1986: 126; nossa tradução)¹⁵. Aqui, novamente, a autoria dessas ideias remonta aos filósofos: assim, para Wittgenstein, compreender é possível graças a participação no *Sprachspiel* (= jogo da linguagem), concepção que é retomada por Gadamer em *Wahrheit und Method* (1960:101 ss.).

Os pesquisadores em criatividade vieram confirmar suas hipóteses, confirmando até no título alemão do livro sobre a criatividade de Bono, intitulado *Lateral Thinking*, que foi traduzido por *Spielerisches Denken* (literalmente: o pensamento lúdico). Quanto ao tradutólogo, Kußmaul (2000) forneceu a prova empírica da importância deste espírito lúdico por meio de suas análises conversacionais de tradutores confrontados com problemas de tradução: a solução para esse problema veio durante uma atividade paralela do tipo lúdica (virar a fita cassete de gravação do debate, preparação de uma xícara de café etc.), enquanto o pensamento “convergente” para falar com o pesquisador em criatividade Guilford (1971) (de Bono fala de pensamento “horizontal”) é abandonado em favor de um pensamento “divergente” / “lateral”, que “brinca” vislumbrar o problema sob outras perspectivas. Ao contrário dos filósofos hermeneutas, no entanto, que insistem no caráter natural e espontâneo deste jogo, os pesquisadores em criatividade, cognitivistas usam esse jogo para transformá-lo em uma ferramenta de solução de problemas.

¹⁴ « Dans tout ce – disons – métier, de la langue, de la parole, la créativité sine qua non dont nous avons parlé, mon côté ludique s’est développé à travers la traduction : il n’a pas été annihilé, tout au contraire. Quand je choisis un mot, j’ai la sensation que je me jette dans un abîme. Je joue ou je risque ou j’ai le goût de ce mot. » (Mavrodin 2001: 119) (nota da tradutora)

¹⁵ « Le mode sur lequel sont fabriqués les textes et leur traduction est celui du jeu » (Paepcke 1986: 126 ; notre traduction) (nota da tradutora)

O testemunho dado pelo praticante, tradutor de poesia, Emilio Gioco do que os pesquisadores de criatividade chamariam de fase de incubação confirma essas observações de Kußmaul:

Brinco com palavras, assim como a criança brinca com brinquedos. E muitas vezes me surpreendo, em vários momentos do dia (enquanto como, enquanto ajudo minha esposa nos afazeres domésticos, mesmo quando estou descansando), contando sílabas com os dedos, batendo na mesa, no braço da poltrona. estou tirando a poeira, ou nas minhas coxas, peito, rosto. (Game 2003: 137;¹⁶ nossa tradução)

Um jogo com as memórias

Depois de ter aceitado a ideia wittgensteiniana de *Sprachspiel* e de ter compreendido *o que* estamos jogando (a saber, a descoberta da verdade do texto), devemos nos perguntar *com o que* estamos jogando. E, aqui, a reflexão cognitivista nos é de grande ajuda. Ela nos ensina, de fato, que compreendemos apenas de acordo com o que nossa memória registrou. Os pesquisadores em memória, como Schank (1982), nos ensinaram que as experiências vividas – nossas memórias de qualquer tipo – são armazenadas, entre outros, na forma de MOPs (*Memory Organisation Packages*), ou seja, na forma de elementos cênicos vividos que fazem parte de cenas maiores, e que são ligados uns aos outros por vias neuronais, mais ou menos bem desenvolvidos de acordo com a frequência de experiências vividas em questão. Essas vias neuronais são ativadas por estímulos – os *frames* linguísticos no sentido fillmoreiano do termo – que são as palavras do texto, as quais evocam na memória ativa os elementos cênicos armazenados na memória longa¹⁷, nas lembranças.

Quais consequências para a formação dos tradutores?

Em uma de suas entrevistas, Irina Mavrodin (2001: 123) disse “que seria uma pena partir sem transmitir os diferentes pequenos segredos, truques, artifícios que [ela] tanto precisava quando começou a traduzir”¹⁸. Tirar lições de sua prática, extrair dela uma

¹⁶ “Io gioco con le parole, così come il bambino gioca con i giocattoli. E spesso mi sorprendo, nei vari momenti della giornata (mentre mangio, mentre aiuto mia moglie nei lavori domestici, persino quando sto riposando), a contare sillabe con le dita, tamburellando sul tavolo, sul bracciolo della poltrona a cui sto togliendo la polvere, o sulle mie cosce, sul petto, sulla faccia.” (Gioco 2003: 137) (nota da tradutora)

¹⁷ Para uma apresentação mais detalhada, consulte Balacescu e Stefanink 2003.

¹⁸ « qu’il serait dommage de partir sans transmettre les différents petits secrets, trucs, artifices dont [elle] a eu grand besoin quand [elle] a commencé à traduire » (nota da tradutora)

reflexão teórica e querer deduzir um ensinamento é, de fato, um processo bastante natural para qualquer especialista em um campo. O que nos oferecem, então, os hermeneutas em matéria de didática da tradução?

À primeira vista e comparada a outras teorias, a hipótese hermenêutica não fornece um “kit” didático muito concreto, se comparada às ferramentas disponibilizadas pela linguística estruturalista, a linguística pragmática ou a linguística textual. Na perspectiva estruturalista, a tarefa do didático da tradução foi, de fato, nitidamente formulada: bastava aprender a analisar em traços distintos as palavras do TF e encontrar uma ou mais palavras suscetíveis de apresentá-las em LA. Eugene Nida não se permitiu afirmar que “O que pretendemos é uma reprodução fiel dos pacotes de características componenciais”¹⁹ (1974: 50)²⁰. Da mesma forma, em um nível superior, a pragmática nos ensinou, por um lado, a existência de atos de fala e a consideração da situação da comunicação o que permitiu, uma vez a situação de comunicação analisada, encontrar em LA os equivalentes culturais legitimados objetivamente por análises contrastivas (cf. Hönig e Kußmaul 1982). Por outro lado, a estilística comparativa que também tomou a sentença como unidade de tradução, nos ensinou que bastava tomar consciência do conceito de “transposição” e de adaptar os diferentes tipos de transposição – colocados em evidência por Vinay/Darbelnet (1958) em nível geral – para as línguas envolvidas, como o fez, por exemplo, Bausch (1968) para o alemão e Cristea (1998) para o romeno. Os linguistas do texto finalmente, em sua manifestação extrema, como encontramos em Gerzymisch-Arbogast et Mudersbach (1998), pretendiam ir além de todas essas abordagens micro estruturais para ensinar uma abordagem “científica” que deveria levar a uma tradução objetiva. Essa abordagem consistiu em uma análise exaustiva do TF em diferentes aspectos. Essa análise teve que ser feita no contexto de uma rede associativa acionada pelos elementos centrais do TF. A partir da análise contrastiva entre essa rede e a rede virtual correspondente em LA, emergiram as transposições culturais a serem feitas. Essa “análise do texto relevante para o tradutor” deve ocorrer imperativamente antes de qualquer tentativa, mesmo parcial, de traduzir.²¹

O erro de todas essas abordagens é o fato de não ser levada em consideração a pessoa do tradutor. Este possui uma experiência pessoal que, como vimos, apresenta um

¹⁹ “What we do aim at is a faithful reproduction of the bundles of componential features” (1974: 50) (nota da tradutora)

²⁰ Onze anos depois, Nida se distancia dessa visão de tradução, centrada na palavra: “We are no longer limited to the idea that meaning is centered in words or even in grammatical distinctions. Everything in language, from sound symbolism to complex rhetorical structures, carries meaning” (Nida: 1985: 119)

²¹ Para mais detalhes, consulte o Q.C. de Stefanink (1998).

papel importante na compreensão do sentido (a ser traduzido). Também, na abordagem hermenêutica, o imperativo didático que tem precedência sobre tudo é **conscientizar** essa implicação da pessoa do tradutor e sua **facticidade** que influencia sua recepção do texto. Um segundo elemento importante na formação do tradutor hermeneuta é o **aumento de sua base associativa** pelas leituras de todos os tipos, para as quais nos convida Stolze (2003: 307), na qual é amplamente apoiado por cognitivistas que argumentam fortemente a favor de uma cultura geral, adquirida pela leitura (Risku 1998: 163). A outra maneira de adquirir uma ampla base associativa necessária para a compreensão do texto é a pesquisa sistemática com o objetivo de aprofundar o conhecimento relativo ao assunto do texto a ser traduzido, o que será notavelmente o caso dos textos em língua de especialidades. O ensino de **métodos de pesquisa** que visam ampliar essa base associativa específica em relação com a especificidade do texto a ser traduzido será o terceiro objetivo didático recomendado na abordagem hermenêutica.

Como podemos ver, estamos longe dos “pequenos segredos, truques, artifícios” citados no início desse capítulo. Devemos negligenciá-los? Não, o tradutor precisa acionar tudo, e essa é a soma de todas as suas contribuições – a conscientização da estrutura sêmica das palavras, da noção de situação e dos “atos de fala” a ela relacionados, as transposições de estilística comparativa, de análise textual da linguística do texto, bem como das bases filosóficas e cognitivas que condicionam o indivíduo tradutor – o que lhe permitirá entregar uma tradução satisfatória tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma.

REFERÊNCIAS

- BALACESCU, I. & STEFANINK, B. (2005). Défense et illustration de l’approche herméneutique en traduction. *Meta*, 50 (2), 634-642.
- BALACESCU, Ioana et B. Stefanink (2001): «Une traductologie au service de la didactique: l’école allemande au sein de la famille traductologique, 1ère partie», *Le langage et l’homme. Traductologie – Textologie* 36, p. 89-104.
- BALACESCU, Ioana et B. Stefanink (2002): «Une traductologie au service de la didactique: l’école allemande au sein de la famille traductologique, 2e partie», *Le langage et l’homme. Traductologie – Textologie*, 37-1, p. 155-176.
- BALACESCU, Ioana et B. Stefanink (2003): «Du structuralisme au cognitivisme: la créativité au fil des théories de la traduction», *Le langage et l’homme. Traductologie – Textologie, Sciences du langage* 38-1 p. 125-145.
- BAUSCH, K-R. (1968): «Die Transposition. Versuch einer neuen Klassifikation», *Linguistica Antverpiensia II/1968*, p. 29-50.
- BONO, E. de (1970): *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. London, Ward Lock Educational.

- COCO, E. (2003): «Alcune precisazioni e riflessioni», dans Thiers (éd.), 2003, p. 130-153. Cose-riu, E. (1980): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Hrsg. und bearb. v. J. Albrecht, Tübingen, Narr.
- CRISTEA, T. (1998): *Stratégies de la traduction*, Bucuresti, Editura Fundatiei «România de mâine».
- FILMORE, C. J. (1976): «Scenes-and-Frames Semantics», in *Linguistic Structures Processing*. (dir.). Antonio Zampolli, Amsterdam: N. Holland, p. 55-88.
- GADAMER, H.-G. (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* 5. Aufl. 1986, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H. and MUDERBASCH, Klaus (1998): *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*, Tübingen: Francke (UTB 1990).
- GUILFORD, J. P. (1971): *The Nature of Human Intelligence*, London: McGraw-Hill.
- HEIDEGGER, Martin (1927/199317): *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- HÖNIG, H. and KUSSMAUL, P. (1982): *Strategie der Übersetzung*. Tübingen: Narr. Kußmaul, P. (2000): *Kreatives Übersetzen*. Tübingen, Stauffenburg.
- LADMIRAL, J.-R. (1993): «Sourciers et ciblistes», *Holz-Mänttari / C. Nord: Traducere Navem*. Festschrift für Katharina Reiß. Tampere: *studies translologica*, ser. A vol 3.
- LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, University of Chicago Press.
- LEDERER, M. (1994): *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette.
- MAVRODIN, I. (2001): *Cvadratura cercului*, Bucuresti, Editura Eminescu.
- MEDNICK, S. A. (1962): «The Associative Basis of the Creative Process», *Psychological Review*, 69, p. 220-232.
- NIDA, E. (1974): «Semantic Structure and Translating», p. 50, W.Wilss/G.Thome: *Aspekte der theoretischen sprachbezogenen und angewandten Uebersetzungswissenschaft II*, Heidelberg: Groos.
- NIDA, E. (1985): «Translating Means Translating Meaning – A Sociosemiotic Approach to Translating», Bühler.
- PAEPCKE, F. and Forget, P. (1981): *Textverstehen und Uebersetzen. Ouvertures sur la Traduction*. Heidelberg: Groos.
- PAEPCKE, F. (1986): *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Hrsg. von Klaus Berger und Hans-Michael Speier, Heidelberg Winter.
- RICKHEIT, G. and STROHNER, H.(1993): *Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung. Modelle, Methoden, Ergebnis*, Tübingen : Francke.
- RISKU, H. (1998): *Translatorische Kompetenz: kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*, Tübingen, Stauffenburg.
- SCHANK, R. C. (1982): *Dynamic Memory. A Theory of Reminding and Learning in Computers and People*, London/New York, Cambridge University Press.
- STEFANINK, B. (1996): c.-r. de Heidrun Gerzymisch-Arbogast.
- STEFANINK, B. (1997): «“Esprit de finesse” – “Esprit de géométrie”: Das Verhältnis von “Intuition” und “übersetzerrelevanter Textanalyse” beim Übersetzen», dans Rudi Keller (éd.): *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen, Narr 1997, p. 161-184.

STEFANINK, B. (1998): c.-r. de Gerzymisch-Arbogast and Mudersbach, *FluL*, 27, p. 245-248.

STEINER, G. (1975): *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London, Oxford and New York, Oxford University Press.

STOLZE, Radegundis (2003): *Hermeneutik und Translation*, Tübingen, Narr.

THIERS, G. (éd.) (2003): *Baratti. Commentaires et réflexions sur la traduction de la poésie*, coll. «*Isule Literarie. Des îles littéraires*», Albiana – Bu – Ccu – Itm.

VINAY, J.-P. et Darbelnet, J. (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier

O que são as flores

Julia de Asensi

Tradução e apresentação de Luzia Antonelli Pivetta¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Apresentação

Julia de Asensi viveu entre os anos de 1849 e 1921, em Madri, Espanha. Foi escritora, poeta e tradutora. Filha de Tomás de Asensi y Lugar e de María del Rosario Laiglesia, desde pequena recebeu uma educação esmerada e costumava ter contato com literatos e intelectuais que frequentavam sua casa. Autodidata, aprendeu francês, alemão e italiano e aos sete anos escreveu seus primeiros versos. No ano de 1873 dá início, oficialmente, a sua carreira como escritora, publicando em jornais da época suas primeiras poesias e artigos literários. É importante ressaltar o papel da imprensa naquele período, já que era por meio dos *periódicos* e revistas que as mulheres do século XIX foram garantindo timidamente seu espaço no meio literário. O texto *Lo que son las flores*, no qual predomina um tom fantástico, foi publicado na revista literária *La Lira Española* na edição nº 14 do dia 10 de maio de 1873.

O que são as flores

Julia de Asensi

Sabem vocês o que são as flores?

Eu ignorava quando as via em um jardim, colocadas em vasos simples ou enfeitando graciosos arbustos. Encantavam-me seus delicados matizes, o aroma que exalavam e, muitas vezes, ao encontrar-me sozinha em meu quarto, sonhava com elas e essa recordação me extasiava.

Um dia me perdi em um campo.

Chegou a noite e foi impossível encontrar o meu caminho. Vagava sem rumo nem guia, e assim passaram rápidas as horas sem que eu pudesse afastar-me daquele rústico labirinto.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Bolsista UNIEDU/FUMDES, lapivetta@gmail.com

Por fim, consegui sair do bosque e um delicioso jardim apareceu à minha frente. A débil e rosada voz da aurora começava a iluminar a terra, e como a entrada do jardim estava aberta penetrei sem vacilar naquele pomar encantador.

Nunca vi antes nem depois um lugar tão gracioso quanto esse que vou tentar descrever ao leitor, mesmo que imperfeitamente.

Era um extenso parque, no qual se elevavam majestosamente milhares de árvores gigantescas, projetando sua sombra sobre o gramado coberto de orvalho. Algumas melindrosas fontes deixavam escutar o monótono som do cair de suas águas. Várias estátuas de belas ninfas eram avistadas ao longe, parecendo as divindades protetoras daquele lugar.

Os pássaros começavam a entoar seus cantos melódiosos. Alguns davam um triste adeus à noite, outros saudavam o dia com júbilo.

Os insetos rodopiavam ao redor das plantas e brilhavam no espaço como astros luminosos.

As flores... nunca tinha visto flores mais encantadoras na minha vida! A rosa, a magnólia e a açucena perfumavam o ambiente; a camélia, o amor-perfeito e a margarida embelezavam o jardim.

Todas as flores estavam ali reunidas, sem exceção, desde a vitória-régia, que cresce nas margens dos grandes rios da América meridional, até a poética e humilde violeta, que é cultivada em quase todos os jardins da nossa Espanha.

Seria impossível dizer qual daquelas plantas era a mais bela ou a que mais atraía meu olhar.

— Que lindas são! — exclamei, inclinando-me sobre elas. E estendi a mão para apanhar um ramo de miosótis.

Ia partir a flor quando tive a impressão de escutar um gemido. Assustada e confusa, afastei-me involuntariamente buscando alguma explicação para uma coisa tão incompreensível para mim. Parecia que o gemido havia sido lançado pela própria flor.

— Por acaso — perguntei-me — sofreriam as plantas quando as maltratamos arrancando-as de seus caules?

— Sim — respondeu-me uma voz harmoniosa que não parecia pertencer a este mundo.

— As flores têm alma, afinal? — prossegui.

Não obtive nenhuma resposta, ou se a obtive, nada ouvi, distraída como me encontrava ante o estranho espetáculo que se apresentou diante de mim.

As flores abriram seus cálices e de cada um deles saiu... Como poderei dizer?

Sabe-se descrever como é o ar ou como é um raio de sol? O que saiu das flores não era uma fada, nem uma luz, nem um inseto, mas uma essência mais pura, mais ideal do que o homem possa imaginar.

Eu a contemplava absorta, embevecida, e sem poder dar-me conta do que se passava ao meu redor.

Muitas vezes havia ouvido dizer que as flores têm alma, porém, jamais havia acreditado; e ainda que não tivesse duvidado, nunca suspeitei que essa alma pudesse abandonar a planta e vagar pelo espaço como faz o espírito do homem, sem dúvida, enquanto o corpo se entrega ao repouso. Aonde iam essas almas? O que queriam? O que buscavam?

Encontravam-se ali certamente boas e más, queridas e odiosas para mim. Sentia a benéfica influência de umas e o fatal contágio de outras.

— Quem são vocês? — perguntei, fascinada.

— Eu, disse-me uma açucena, sou uma alma cândida e simples, mais branca que minhas flores, mais pura que o perfume que exalo.

— Eu, prosseguiu uma rosa, sou uma alma ardente, apaixonada; meu amor é vivo, animado, como minhas pétalas; minha vida breve.

— Eu, acrescentou um amor-perfeito, sou uma alma reflexiva que desfruta de suas memórias.

— Eu, continuou uma violeta, sou uma alma modesta; amo a escuridão e o silêncio, abrigo-me debaixo das folhas para buscar sob seu escudo amparo e proteção.

— Eu, murmurou uma margarida, tenho uma alma virgem, um coração de ouro, simples e puro como o de uma criança.

E assim foram falando todas as plantas, umas altivas, outras amantes, algumas indiferentes. E, à medida que me diziam seus nomes e seus atrativos, aquela essência ia desaparecendo e as flores voltavam a ficar belas, mas sem vida. Inutilmente as chamei, em vão com elas falei, nenhuma pôde me responder nem me compreender.

Mas, o que me importava?

Por acaso não sabia que ali estando a essas horas podia contemplar semelhante fenômeno diariamente?

Muitas vezes, encontrei-me à meia-noite nas ruas da cidade, mas em nenhuma delas deparei-me com o estranho espetáculo que acabava de ver.

A impressão que me deixou foi igual à que produz um sonho.

Quando, por fim, pude sair daquele parque, a noite havia fugido levando consigo meu encanto.

As plantas cheias de orvalho se inclinavam tristemente para a terra. As aves cruzavam o espaço.

Os insetos pousavam livremente sobre aquelas flores pouco antes cheias de vida.

O sol lançava sobre aquele lugar seus primeiros raios.

É sabido que a luz do sol dissipa todas as quimeras; mas nesta ocasião, não foi assim.

Voltei para minha casa triste e pensativa... As flores somente vivem de noite; os mortais, somente de dia. Por acaso são as mesmas almas que nos habitam?

Lo que son las flores

Julia de Asensi

¿Sabéis vosotros lo que son las flores?

Yo lo ignoraba cuando las veía en un jardín colocadas en sencillas macetas o engalanando graciosos arbustos. Me encantaban sus delicados matices, el aroma que exhalaban, y muchas veces, al encontrarme sola en mi cuarto, soñaba con ellas y me extasiaba su recuerdo.

Un día me extravié en un campo.

Llegó la noche y me fue imposible hallar mi camino. Vagaba sin rumbo ni guía, y así pasaron rápidas las horas sin que pudiese alejarme de aquel inculto laberinto.

Al fin logré salir del bosque, y un delicioso jardín apareció a mi vista. La débil y rosada voz de la aurora empezaba a iluminar la tierra, y como la entrada del jardín estaba abierta, penetré sin vacilar en aquel vergel encantador.

No he visto antes ni después un paraje más delicioso que el que hoy voy a tratar de describir, aunque imperfectamente, al lector.

Era un extenso parque, en el que se elevaban majestuosamente miles de árboles gigantescos, proyectando su sombra sobre el césped cubierto de rocío. Algunas caprichosas fuentes dejaban escuchar el monótono sonido de la caída de sus aguas. Varias estatuas de bellas ninfas se divisaban a lo lejos, pareciendo las divinidades protectoras de aquel lugar.

Los pájaros empezaban a entonar sus cantos melodiosos. Unos daban un triste adiós a la noche, otros saludaban con júbilo el día.

Los insectos revoloteaban alrededor de las plantas, y brillaban en el espacio como astros luminosos.

Las flores... ¡no he visto flores más encantadoras en mi vida! La rosa, la magnolia y la azucena, perfumaban el ambiente; la camelia, el pensamiento y la margarita, embellecían el jardín.

Todas las flores estaban allí reunidas sin excepción; desde la victoria regia, que crece a orillas de los grandes ríos de la América meridional, hasta la poética y humilde violeta, que se cultiva en casi todos los jardines de nuestra España.

Imposible me hubiera sido decir cuál de aquellas plantas era más bella o atraía más mis miradas.

—¡Qué hermosas son! Exclamé, inclinándome sobre ellas. Y extendí la mano para coger una rama de miosotis.

Iba a tronchar la flor, cuando me pareció escuchar un gemido. Asombrada y confundida me aparté involuntariamente buscando alguna explicación a una cosa tan incomprendible para mí. Parecía que el gemido había sido lanzado por la misma flor.

—¿Acaso, me pregunté, sufrirán las plantas cuando las maltratamos arrancándolas de su tallo?

—Sí, me respondió un acento armonioso que no parecía pertenecer a este mundo.

—¿Tienen, pues, alma las flores? proseguí.

No obtuve ninguna respuesta, o si la obtuve nada oí, abstraída como me hallaba ante el extraño espectáculo que se presentó a mi vista.

Las flores abrieron sus cálices, y de cada uno de ellos salió... ¿podré acaso decirlo?

¿Se sabe describir cómo es el aire, o cómo es un rayo de sol? Lo que salió de las flores no era una hada, ni una luz, ni un insecto, sino una esencia más pura, más ideal que cuantas pueda imaginar el hombre.

Yo la contemplaba absorta, embebecida, y sin poder darme cuenta de lo que pasaba en mi derredor.

Muchas veces había oído decir que las flores tienen alma, pero jamás lo había creído; y aun cuando no lo hubiera dudado, nunca hubiese podido sospechar que esa alma pudiera abandonar la planta y vagar por el espacio como el espíritu del hombre hace sin duda mientras el cuerpo se entrega al reposo. ¿Adónde iban esas almas? ¿Qué querían? ¿Qué es lo que buscaban?

Se hallaban allí seguramente buenas y malas, queridas y odiosas para mí. Sentía la benéfica influencia de las unas, el fatal contagio de las otras.

—¿Quiénes sois? les pregunté fascinada.

—Yo, me dijo una azucena, soy un alma cándida y sencilla, más blanca que mis hojas, más pura que el aroma que exhalo.

—Yo, prosiguió una rosa, soy un alma ardiente, apasionada; mi amor es vivo, animado, como mis pétalos; mi vida breve.

—Yo, añadió un pensamiento, soy un alma reflexiva que, goza con sus recuerdos.

—Yo, continuó una violeta, soy un alma modesta; amo la oscuridad y el silencio, me albergo bajo las hojas para buscar en su escudo amparo y protección.

—Yo, murmuró una margarita, tengo un alma virgen, un corazón de oro, sencillo y puro como el de un niño.

Y así fueron hablando todas las plantas, unas altivas, otras amantes, algunas indiferentes. Y a medida que me decían sus nombres y sus atractivos, aquella esencia iba desapareciendo, y las flores volvían a quedarse bellas, pero sin vida. En balde las llamé, en vano las hablé; ninguna pudo contestarme ni comprenderme.

Pero ¿qué me importaba ya?

¿Acaso no sabía que velando a esas horas podía contemplar semejante fenómeno diariamente?

Muchas veces me había encontrado a medianoche en las calles de la ciudad, pero sabido es que en ninguna de ellas hubiera podido hallar el extraño espectáculo que acababa de ver.

La impresión que me dejó fue igual a la que produce un sueño.

Cuando al cabo pude salir de aquel parque, la noche había huido llevándose mi encanto.

Las plantas llenas de rocío se inclinaban tristemente hacia la tierra. Las aves cruzaban el espacio.

Los insectos se posaban libremente sobre aquellas flores poco antes llenas de vida.

El sol lanzaba sobre aquel lugar sus primeros rayos.

Sabido es que la luz del sol hace olvidar todas las quimeras; pero en esta ocasión no fue así.

Volví a mi casa triste y pensativa... Las flores solo viven de noche; los mortales solo de día ¿Serán acaso unas mismas almas las que nos animen?

REFERÊNCIA

ASENSI, Julia de. Lo que son las flores. *La Lira Española*, Madrid, v. 2, n. 14, p. 1-2, 10 maio 1873. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>. Acesso em: 20 ago. 2021.

RESENHA



AGAMBEN, Giorgio. *Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Âyiné, 2021, 96p.

Flavia Quintanilha¹
Instituto Federal de Minas Gerais

GIORGIO AGAMBEN
Quando a casa queima



Foto: divulgação

O que acontece à sua volta lhe diz respeito mesmo se a casa esteja a queimar? A recepção de uma pergunta com ares de ingênua é o início de uma profunda e valiosa reflexão sobre a possibilidade de uma pós-história sem erros tecida pela verdade através do pensamento humano. É isto o que propõe Giorgio Agamben em seu breve texto *Quando*

¹ Professora de Filosofia no Instituto Federal de Minas Gerais, pesquisadora colabora no Instituto de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra e doutoranda no programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, UFSC. E-mail: flavia.quintanilha@ifmg.edu.br

a casa queima, publicado pela Âyiné, 2021. Em sua narrativa costumeira, que dá ao leitor uma sensação de simplicidade na explanação das ideias e proximidade aos recônditos da filosofia, incita quem lê a ser tomado de ânimo para pensar de maneira totalmente nova o problema apresentado.

Ler G. Agamben é sempre um desafio que tira do leitor exclamações de admiração. Aos que leem pela primeira vez não se engane com a construção fácil de seu raciocínio. Poucos filósofos articulam tantos conceitos de maneira primorosa e inovadora. É por esta razão que ele figura hoje entre os pensadores mais respeitados. A metáfora é seu recurso preferido. Nesta obra, o autor a usa através da imagem do fogo que queima a casa para propor sua reflexão sobre o fundamento da história humana, através da língua e da verdade, tecendo um trajeto nos meandros da linguagem por meio de uma cena cataclísmica e sem esperança. “Vivemos em casas, em cidades queimadas de cima a baixo como se ainda estivessem de pé, as pessoas fingem viver aí e saem pelas ruas mascaradas entre as ruínas, como se ainda fossem os bairros familiares de outrora” (p.12-13). A reflexão sobre a língua que ainda se fala mesmo com a casa a queimar é, sem dúvida, a retomada de um antigo problema filosófico: a possibilidade da verdade por meio do dialeto há muito conhecido, o pensamento. Ou seria a linguagem? É aí que começa a grande aventura deste texto que está dividido em quatro partes ou capítulos.

O primeiro, que dá o nome ao livro, *quando a casa queima*, apresenta a linguagem como “o aberto no qual estamos” (p. 17). Nele G. Agamben iguala poesia e filosofia como os únicos que falam sem se esquecer da própria linguagem, condição de possibilidade de sua liberdade, e traz elementos como pluralidade e multidão para tratar de temas como história, igreja e salvação. Segundo o filósofo italiano “a salvação é a dimensão que se abre porque não estou só, porque há pluralidade e multidão” (p. 19), salientando a necessidade de retirar a salvação do contexto histórico e encontrar uma pluralidade não histórica como saída da própria história. Em outras palavras, tomar a realidade como o recurso do possível daquilo que podemos ou não fazer despidos de qualquer identidade. A casa que queima, portanto, é a própria língua. Não como dialeto, mas na raiz profunda da linguagem antes mesmo dos nomes. E é neste lugar, o da linguagem, que se configura a tensão que separa poesia e filosofia. Com modos distintos de habitar a linguagem, a filosofia perde o elo originário da palavra ao tecer teorias e ordenar o conhecimento. No segundo capítulo, *porta e limiar*, apresenta uma intrincada relação entre as experiências do limiar e da passagem. G. Agamben inicia pela definição de “porta”, distinguindo dela os conceitos de porta-estrutura (o objeto construído com diversos materiais, preso por dobradiças que o permite abrir e fechar), porta-acesso (o espaço vazio que tem como limite

a parede) e porta-limiar (que tem como dispositivo de controle a porta-estrutura). “Na porta-acesso o essencial é cruzar um limiar, na porta-estrutura o que está em questão é a possibilidade de fechar ou abrir a passagem” (p. 28-30).

Lembra-nos, G. Agamben, que a própria lei passou a ser a porta-estrutura após a sanção do direito romano que “punia com a morte quem transgredia um limiar proibido” (p. 31), transformando o próprio muro da cidade em *sanctus*, do termo *sanctio* (a sanção). A partir daí passam a considerar a lei como santa representando o limiar que articula as relações humanas. Outro conceito de porta apresentado é da transformação de porta como uma passagem para a porta como um lugar. O filósofo dá o exemplo de Carlo Scarpa que deita a porta e a emerge das águas no Convento dos Telentini. O “acesso” se tornou um âmbito, como na fábula do Barba Azul. Estes são alguns dos exemplos que G. Agamben usa para analisar a tese de que a modernidade perdeu a experiência dos limiares, como a dos *Rites de passage*. O que não foi de todo abandonado, visto que os artistas vanguardistas do século XX mantinham um desejo de apreender o limiar no qual a criação pudesse existir. Como os dadaístas ou surrealistas que tentavam “situar o artista no vão imaterial que une e, ao mesmo tempo, separa a arte e a vida” (p. 35).

Há pelo menos quatro termos para porta em latim – *foris* (*fores*) – que acabou se perdendo com o passar do tempo, permanecendo até hoje apenas em suas formas adverbiais *foris*, *foras*, “fora”. Assim, a passagem, o acesso, só preservou equivocadamente o significado de fora ou dentro. Segundo G. Agamben o “fora” não corresponde a outro espaço que separa o dentro, sugerindo assim o “forasteiro” e o “extravagante”. É necessário também considerar o *foraneità*, neologismo criado pelo filósofo para representar o limiar em sua origem, aquilo que dá a experiência da “foridade” da porta. Desta maneira é possível pensar a porta como a coisa em si kantiana, exterioridade pura. Algo que permanece vazio e não tem a necessidade de conduzir para outro lugar, tampouco um contorno a ser percorrido. A porta, assim vista, passa a ser o âmbito pelo qual se exhibe sua íntima e total “foridade”.

Mantendo sua característica provocativa no terceiro capítulo, *lições nas trevas*, G. Agamben lança seu olhar crítico ao longo do processo histórico que fez o ser humano acreditar na possibilidade de um discurso significativo através de uma gramática construída com certeza de que ela se origina da verdadeira palavra. A palavra que antes fora dita pelos profetas e que hoje já não mais pode ser ouvida. Palavra que anunciou o Reino e que ela própria significa experimentar seu caráter insurgente. Quem dá testemunho, lembrando o primeiro capítulo, é o poeta que realiza a experiência da palavra sem arrogância ou ênfase. Não o leitor. “O campo da linguagem é o lugar de um conflito incessante entre a palavra e a língua, o idioma e a gramática” (p. 54), suscitando que está a palavra livre

da língua, assim como a língua não necessita de uma identidade. É isto que nos instiga a pensar G. Agamben, ao afirmar que as coisas se escondem de nós quando falamos delas, que os nomes não dizem as coisas e que a língua só existe em uso. É diante desta tensão que o autor abre caminho para o quarto capítulo, *testemunho e verdade*. Cerne perceptível de sua crítica quando olha para o fogo, a palavra, isto que atualmente deixou de arder e nos cerca, não mais como um elemento da natureza que por tantas vezes foi incontrolável. O fogo ou a chama agora é “digital, invisível e fria” e está ainda mais próxima. Não a tememos mais nem evitamos a loucura de nosso tempo que se manifesta em poder governar a vida nessa condição. A mudança que aconteceu não está representada no modo de se fazer as coisas, mas em como deixamos que as coisas aconteçam no mundo. E o indissociável do humano, a linguagem, aquilo que é seu rosto e ao mesmo tempo o aberto em que se encontra e se emaranha na possibilidade infinita de salvação e de dominação figura também como o plano em que o enganoso floresce. Em outras palavras, ela, a linguagem, possui uma dupla face que liberta e aprisiona e nesse duplo trajeto abre a possibilidade de todos os enganos. A verdade se manifestará através da vida humana apenas pela suspensão da linguagem, o testemunho, e este só acontecerá no final, como gesto solitário entre a testemunha e a língua. Ninguém que está a viver e a se relacionar no mundo é capaz de o testemunhar. “Testemunha é quem fala apenas em nome de um não poder dizer” (p. 62), pois ela não é um sujeito do conhecimento. E esta verdade que G. Agamben coloca em questão e que se dá pelo testemunho não tem intencionalidade. Não é um saber que se articula em forma de discurso, pois está situado no fim dos tempos de alguma maneira. O testemunho não tem um vir a ser, pois não há mais nada além dele. “O testemunho – seria possível dizer – começa justamente quando todo caminho pré determinado para a verdade – todo *methodos* – falha” (p. 90). A testemunha está no lugar da língua quando falta a palavra. Ela não necessita “dizer sobre”, pois ela é o encontro com a alteridade mais radical. “A língua puramente dizível, que se produz nessa experiência ao mesmo tempo ativa e passiva, transcendente e imanente, é a língua do testemunho, a língua por meio da qual a testemunha testemunha” (p. 92). A testemunha está constitutivamente em abandono, pois está só. Ela não comunica algo, apenas testemunha. Ninguém poderá testemunhar a testemunha, pois este é seu último ato e não uma construção racional através da linguagem do que é vivido. E por ser seu último ato e por não haver mais um por vir é que não existe testemunha viva. E por ser o testemunho o único caminho possível para a verdade é que o falso testemunho não se configura como testemunho. Isto significa que quando falamos “entramos no aberto”, são reveladas coisas dizíveis e jamais ditas. “Juramento substitui a relação de veracidade entre linguagem e o mundo” (p. 79) e institui a relação entre a pala-

vra e as coisas. Juramento não é testemunho. No testemunho não há garantias da relação veracidade-linguagem-mundo, pois a verdade em questão é manifestada não em palavras e sim como gesto. Não há verificabilidade entre palavra e verdade, “a testemunha está a sós com as palavras” (p. 89). E ao se afirmar o “eu”, perde-se a verdade do testemunho. “A verdade é uma errância sem a qual certo homem não poderia viver” (p. 95). A verdade não pode ser enunciada pelo testemunho e sua busca através de uma pós-história apenas reafirma que não há história da verdade, mas apenas história da mentira. De certo esta não é a primeira reflexão sobre a linguagem, pensamento, verdade e mundo que G. Agamben nos apresenta. Em seu passeio pela literatura em *Profanazioni*, 2005, e mais recentemente uma reflexão com mais fôlego sobre o tema em *Il fuoco e il racconto*, 2014, sugere que a produção intelectual do filósofo é leitura indispensável para quem quer iniciar um percurso sobre questões contemporâneas relacionadas à língua, linguagem e pensamento.

Ao desfechar sobre a impossibilidade de se versar acerca da verdade, G. Agamben nos oferece um caminho inédito para se pensar toda a história do conhecimento humano e nos convida a sair completamente do lugar confortável e ilusório de poder dado pela linguagem e sua relação com o mundo. Para ele “todos nos agarramos ao eu para escapar do encontro solitário com a língua, para não ser obrigados à poesia” (p. 85). No argumento brilhante deste livro o pensador reformula o conceito de verdade, como dialeto do pensamento, através de uma racionalidade testemunhal que necessita do silêncio e da comunhão do *si* – sob uma égide heideggeriana – que abdica do eu espectador como fonte de uma pós-história. Há verdade no testemunho, pois ela é sua *forma-de-vida*. Entretanto, “a testemunha sabe que seu testemunho interrompe a história e o discurso da mentira, sem inaugurar um tempo ou discurso ulterior, sabe que não há história da verdade, há apenas uma história da mentira” (p. 96). Contar é criar e recriar, assim como formular teorias também o é. A busca do dialeto original do pensamento exige o retorno à poesia e o abandono das formulações, sem esquecer que afirmar qualquer verdade é sempre e mais uma vez fabular a história.

ENTREVISTA



Entrevista com Servais Martial Akpaca: sobre sua carreira e a implementação do Mestrado em Estudos da Tradução na Universidade de Abomey-Calavi

Seli Kodjo Darshan Raven¹
Universidade Federal de Santa Catarina



Servais Martial AKPACA Foto: arquivo pessoal

Apresentação

Oriundo do Benim, Servais Martial AKPACA (PhD em Lexicologia e Terminologia Multilíngue, Tradução, Universidade *Lumière Lyon II*, 2008) é coordenador do programa de Mestrado em Estudos de Tradução da Universidade de Abomey-Calavi (Benim). Depois de obter seu Mestrado em literatura inglesa e africana na Universidade *Lumière Lyon II* (França), ele decidiu começar a traduzir. Obteve seu primeiro certificado de tradutor no *Institute of Linguists (IoL)*, de Londres (Inglaterra), em 1997, antes de obter seu PhD.

Ele então trabalhou em grandes organizações africanas e internacionais como a CSI-África (Confederação Sindical Internacional - África), o que lhe permitiu viajar e descobrir a cena da tradução tanto na África como no resto do mundo. Com base nessa

¹ Mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). E-mail:-seli.raven@yahoo.com.

experiência, e em colaboração com outros professores da Universidade de Abomey-Calavi, ele criou o Programa de Mestrado em Tradução em 2012.

Como coordenador, sua missão é treinar estudantes e dar-lhes o conhecimento e o profissionalismo necessários para se tornarem tradutores. Ele também está em constante busca de colaboração e intercâmbio com programas de Estudos de Tradução em todo o mundo.

A tese do Dr. Akpaca, “Étude linguistique des problèmes de traduction de *The Life and Times of an African Trade Unionist*”, foi publicada em 2010 pela Éditions Universitaires Européennes (EUE) na Alemanha. Ele também escreveu *Time, Aspect and Modality in The Economists’ Warnings* (2015), *A Discussion on the Phases, Semantics and Syntax of Aspect in the Translation of ‘Structural Transformation, Regional Integration and Resource Mobilisation’* (2015), *A Corpus-based Approach to Lexical semantics* (2015), bem como numerosos artigos disponíveis na biblioteca virtual da Universidade de Abomey-Calavi².

Com relação aos anos da sua formação na escola e na universidade, o que você pode nos falar sobre isso?

Meu nome é Servais Martial AKPACA, tenho doutorado em Tradução e em Terminologia Multilíngue e Lexicologia. Defendi minha tese de doutorado na Universidade *Lumière Lyon II*, na França, em 2008. Meu mestrado e o DEA foram realizados na mesma universidade (*Lumière Lyon II*). Obtive também um diploma de tradução profissional do *Institute of Linguists* em Londres, Inglaterra. E antes de tudo isso, fui para uma escola de tradução em Acra chamada *SoT, School of Translators*. Então essa é minha formação universitária.

Quais foram as suas primeiras leituras no que se refere aos Estudos da Tradução?

O primeiro livro de tradução que li foi “*La stylistique comparée du français et de l’anglais*”, de J. P. Vinay e J. Darbelnet. Foi o primeiro livro de tradução que li. E também li muitos outros livros, como por exemplo “*Les problèmes de Linguistique générale*” de Émile Benveniste, onde ele cobre os problemas de tradução. Trata-se de uma obra que foi publicada em dois volumes. Eu li “*Approche linguistique des problèmes de traduction*” de Chuquet e Paillard. Eu li “*Syntaxe comparée du français et de l’anglais*” de Jacqueline Guillemin-Flescher. Eu também li Eugène Nida: ele é o maior autor, o maior tradutor que li até agora. E ele escreveu muitos livros, mas o melhor em minha opinião é “*The theory*

² A lista de Publicações pode ser acessada em: <https://bec.uac.bj/byAuteurALL/206> (Site em francês)

and practice of translation”. Todo tradutor deve ler esse livro. Depois li Lawrence Venuti, e o livro que mais recomendo é “*The translator’s invisibility*” onde ele desenvolveu dois conceitos, *estrangeirização e domesticação*. Há também Susan Bassnett; em “*Translation Studies*”, ela tem esboçado a história da tradução desde suas origens até recentemente. As obras dela também são interessantes. E depois há também a *Skopos Theory*, de Katharina Reiss e Hans Vermeer em “*Towards a general theory of translational action*”. Estes dois autores desenvolveram uma teoria que eles chamam de Skopos. A *Skopos Theory* é uma teoria que se concentra principalmente na língua e cultura-alvo. E acredito que Nida, que acabei de mencionar, também está nesta lógica de tradução. Eles são chamados de “funcionalistas”. Eu li essas pessoas, li também Mark Halliday. Ele é mais um linguista, mas as teorias linguísticas que desenvolveu são muito úteis na tradução porque a tradução tem uma dimensão linguística. Eu li por exemplo “*An introduction to functional grammar*” e “*Systemic functional linguistics*”, é uma leitura obrigatória.

Então eu acabei de falar sobre dez autores, e foi com esses autores que eu realmente comeci a estudar tradução.

Quais autores/autoras mais marcaram a sua vida acadêmica e de alguma forma influenciaram a sua formação?

Eu insisto em Nida, Nida é o campeão. Há também Vinay e Darbelnet em “*La stylistique comparée du français et de l’anglais*”. É importante dizer que eles falaram de processos de tradução. Eles definiram sete processos de tradução. A saber: transposição, modulação, equivalência, decalque, tradução literal, empréstimo, etc. E eles são mais conhecidos por esses sete processos de tradução que desenvolveram. E eu acho que qualquer iniciante na tradução deveria ler seus livros lá para se inspirar nestes processos de tradução. Porque, no final, a teoria ajuda muito a dominar a prática da tradução. Então falei sobre Nida, Vinay e Darbelnet, falei sobre a *Skopos Theory* de Katharina Reiss e Vermeer e depois há também Chuquet e Paillard em “*Approche linguistique des problèmes de traduction*”. Portanto, esses quatro, na minha opinião, são bastante decisivos. Esses quatro autores disseram coisas que são absolutamente relevantes para a tradução.

Como e quando você iniciou a sua carreira de tradutor? Como se deu o seu encontro com a tradução?

Eu me tornei um tradutor por acaso. Eu estava estudando literatura até minha tese. Eu já havia me inscrito para minha tese de doutorado e meu tema era *Wole Soyinka*, o dramaturgo nigeriano. Eu estava preparando a tese na França e eu já estava adiantado na

redação, já havia passado dois anos. Em 1993, cheguei ao Benin de férias. E uma vez na rua encontrei um velho colega da faculdade que na época trabalhava para a Cooperação Francesa e por isso ele tinha muitos documentos para traduzir para o francês. Ele se lembrou de mim e lembrou que eu havia estudado inglês na universidade, então ele me ofereceu um contrato de tradução para o período de férias. Eu aceitei porque ele ia me pagar quase 3 milhões de francos (cerca de R\$ 27 mil na cotação atual). Havia muitas coisas para traduzir, então eu aceitei e o trabalho me manteve ocupado durante as férias. E ele me forneceu computadores, livros, tudo o que eu precisava para fazer o trabalho. Quando terminei tudo, na verdade estava muito interessado em tudo o que havia feito em dois ou três meses e disse a mim mesmo que não iria continuar com minha tese em literatura, que iria mudar meu trabalho e que, em vez disso, me tornaria um tradutor. Assim, no final de minha estada, no final das férias, me recusei a voltar à França para continuar estudando literatura e fui a Gana, para me inscrever na SoT antes de ir à Inglaterra para preparar o diploma profissional em tradução e foi depois desse diploma que comecei a trabalhar. Trabalhei no Benin como tradutor. Dirigi o departamento de tradução do IPS, *Inter Press Service*. Era uma agência de notícias internacional com sede na Itália e tinha um escritório regional em Harare, no Zimbábue. E Harare queria estabelecer um escritório em um país de língua francesa. Eles escolheram o Benim para instalar o escritório francófono, que precisava de um tradutor, então eles me chamaram. Durante dois anos, gerenciei o departamento de tradução deles. Depois disso, passei em um concurso, um teste para ingressar em outro posto no Quênia que me ocupou por dez anos. Eu fiquei no Quênia por dez anos. E foi durante minha estada no Quênia que preparei e defendi minha tese de doutorado na França. Assim, eu costumava ir regularmente à França para encontrar meu orientador e fotocopiar livros que eu trazia de volta ao Quênia. Eu ia à França duas vezes por ano e isso durou seis anos. Assim, enquanto trabalhava em uma organização internacional no Quênia, de 2000 a 2010, preparei minha tese na Universidade *Lumière Lyon II*, na França, e a defendi.

Você já trabalhou em instituições internacionais: como foi a experiência nessas diferentes instituições?

Sinceramente, achei a tradução uma profissão extremamente importante porque trabalhei para quase quatro organizações internacionais. A primeira que mencionei foi uma agência de imprensa. O que traduzi em Cotonu (Benim) foi enviado a todos os países francófonos da África. Era uma agência de imprensa, então tínhamos correspondentes em diferentes países, jornais que publicavam o que eu traduzia, estações de rádio que também

transmitiam tudo o que eu traduzia para o francês. Porque tínhamos correspondentes em instituições internacionais e países anglófonos, que nos enviaram artigos em inglês que eu traduzi para o francês. E quando fui para o Quênia, trabalhei para uma organização de trabalhadores que era membro, e ainda é da Organização Internacional do Trabalho. Essa organização se chama CISL. Era originalmente a Confederação Internacional dos Sindicatos Livres, que mais tarde se tornou a Confederação Sindical Internacional. E na África tivemos afiliados em 45 países africanos. Assim, tudo o que traduzi foi para esses países, para informar nossas afiliadas. Em alguns países tínhamos até três ou quatro afiliados. Tivemos mais de 50 milhões de membros na África. E assim estávamos preparando documentos para a Conferência Internacional do Trabalho que se realiza todos os anos em Genebra, preparando a posição africana sobre os temas da agenda da conferência internacional. Portanto, estávamos defendendo os interesses dos trabalhadores africanos. Os sindicalistas muitas vezes têm problemas com os governos, então sempre que um sindicalista era preso em um país africano, tínhamos que escrever declarações, protestos e ir ao encontro das autoridades daquele país para obter a libertação dos sindicalistas. Também traduzi livros para a educação dos trabalhadores. Realmente nessa posição, eu fiz muitas coisas. Eu era o líder da equipe. Eu tinha vários tradutores sob minha supervisão e, ao mesmo tempo, era o chefe do departamento de comunicação, porque o departamento de tradução foi geminado com o departamento de comunicação. Também publicamos um jornal bilíngue do qual eu era o editor, e meu chefe era o editor-chefe. Tínhamos um website bilíngue, e foi ainda meu departamento que coordenou todas essas atividades. Tivemos amigos em todo o mundo, sindicatos europeus, franceses, espanhóis, belgas, suecos, americanos, japoneses, etc. Em resumo, em todas as nossas conferências, vieram representantes de todos os sindicatos. E quando estive no Quênia, conheci os líderes da AFRA, a *African Airline Association*. Sua sede fica no Quênia, e eu os encontrei lá, eles também haviam perdido um de seus tradutores. O tradutor se demitiu, então eles me chamaram e eu mantive o trabalho por cinco anos. Eles me fizeram traduzir muitas coisas sobre a aviação civil africana: sua política comercial, os problemas da aviação africana... Eles costumavam organizar reuniões gerais todos os anos e tinham que prepará-las para os CEOs das companhias aéreas que se reuniam. Também trabalhei para a Universidade Africana, também fica também no Quênia.

Portanto, essa é uma parte da minha experiência. Um tradutor traduz para o mundo inteiro, porque lembro, por exemplo, que antes dos *e-tickets*, para falar sobre as companhias aéreas, no passado, antes de viajar, você costumava ir comprar um bilhete de avião em uma agência e o bilhete tinha várias folhas. E é depois disso que os e-tickets foram intro-

duzidos e tudo que dizia respeito aos *e-tickets*, fomos eu e minha equipe que traduzimos isso para os países francófonos da África. Como o conceito veio do Canadá, nos encarregamos de traduzir todos os documentos para o francês para os usuários dos países africanos francófonos. Isso é para mostrar a importância estratégica da tradução. Devo admitir que considero todas essas experiências muito emocionantes e estratégicas.

Você é um tradutor multifacetado e dá aulas na Universidade de Abomey-Calavi (Benim). Que matérias você ensina? Como você descreveria a sua experiência no ensino?

Atualmente, na universidade, sou o coordenador do Mestrado em Tradução. Também ensino tradução nas duas direções (inglês - francês e francês - inglês), estudos da tradução, que é de certa forma a ciência da tradução, porque a tradução tem princípios e regras. Existem métodos e procedimentos, por isso ensino estudos da tradução, além de terminologia comparativa. Eu ensino no mestrado e na graduação. Agora no primeiro, segundo e terceiro anos, leciono o que se chama tema e versão. No momento, tenho a oportunidade de transmitir um pouco da experiência que acumulei ao longo dos anos. E acho o que faço muito interessante porque também leio novos autores. Eu li a teoria e a acrescento à minha prática e isso me permite conduzir pesquisas. Porque os estudantes de mestrado muitas vezes escrevem dissertações. Em cada dissertação, dou aos estudantes a oportunidade de explorar uma série de aspectos da tradução. Falamos principalmente de problemas terminológicos, porque nosso mestrado é um mestrado profissional. E o que caracteriza esse mestrado profissional são os textos especializados. Daí a importância da terminologia: terminologia jurídica, terminologia econômica, tudo depende do setor. Eu lhes mostro como fazer pesquisa em terminologia. A terminologia é extremamente importante porque existem muitos setores de atividade e muitos setores de conhecimento.

Falamos também de sintaxe. A sintaxe é uma questão importante na tradução porque a sintaxe inglesa é geralmente diferente da sintaxe francesa. Você tem que saber como usar a sintaxe quando traduz. Caso contrário, quando você se abandona à sintaxe da língua de origem, você perde o fio da meada. Também falamos sobre os problemas de equivalência de tempo entre o francês e o inglês. Falamos também de semântica lexical, ou seja, o significado das palavras. Falamos de muitas coisas, inclusive de processos de tradução. Além dos sete processos que acabei de mencionar, existem outros processos que foram desenvolvidos por outros autores, especialmente autores de língua inglesa. Estamos falando de vários aspectos da tradução. Estamos falando de hermenêutica, porque às vezes na tradução há passagens pouco claras, que as palavras não permitem entender, devemos interpretar. E para interpretar, você precisa de pistas. Essa é, portanto, a dimensão her-

menêutica da tradução. Falamos também de tradução e cultura. Quando você traduz, você reúne duas culturas diferentes. E você tem que ser capaz de transmitir a mensagem de qualquer maneira. Portanto, lidamos com os problemas da cultura na tradução, a tradução está na encruzilhada de várias ciências. Então é isso que eu faço.

Há quanto tempo que a disciplina de tradução foi implementada na universidade onde você ensina?

Isso praticamente desde a minha chegada, em 2014. Antes disso, a tradução era ensinada no primeiro, segundo e terceiro anos, mas era tema e versão, como na maioria das universidades. Mas foi em 2014 que o mestrado em tradução foi estabelecido. E eu trabalhei para estabelecer este mestrado com colegas professores.

O que você acha que ainda está faltando no ensino dessa disciplina?

Precisamos de centros de documentação. Também precisamos de conexão à Internet, precisamos de computadores porque para traduzir hoje você tem que estar conectado, você tem que fazer muitas pesquisas online. Você tem que estar sempre conectado, e existem bancos de dados de terminologia online, existem dicionários online, tudo está online hoje em dia. Então você precisa do equipamento, dos computadores, da conexão... Você também precisa de aplicativos. Aplicativos de tradução e memórias de tradução. Por exemplo: *Trados* ou *Memsources*. Memórias de tradução são necessárias porque elas simplificam o trabalho do tradutor. Também digo aos alunos que após o curso ou mesmo durante o curso, eles precisam visitar regularmente países de língua inglesa. Para praticar o idioma, porque aqui estamos em um país de língua francesa, precisamos fazer um intercâmbio com países estrangeiros. Não devemos nos limitar a conhecimentos livrescos. Mesmo o português é necessário no Benim, pois a CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental) utiliza o português entre outros idiomas de trabalho. Portanto, não é inútil acrescentar o português como língua que ensinamos aqui. Até mesmo intercâmbios com países de língua portuguesa são possíveis.

Você segue algum método/modelo para traduzir? Ao traduzir, você conscientemente segue algum tipo de teoria?

Agora, não traduzimos dizendo que vamos aplicar tal ou tal teoria, não. Mas durante o processo, quando temos um problema específico a resolver, pensamos na transposição, por exemplo, porque quando tentamos traduzir uma passagem literalmente, a lemos em voz alta para ver se o que escrevemos ali soa natural no idioma de destino. Se isso não

parece natural, agora recorremos a procedimentos. Vamos tentar a transposição, vamos tentar a modulação, vamos tentar isso, vamos tentar aquilo, para ver o que acontece. Mas imediatamente, quando você começa a traduzir, você não diz para si mesmo: “vou traduzir aplicando a transposição”, não. É durante o processo que você pensa nestas estratégias para sair de problemas.

Você costuma traduzir obras literárias? Você escolhe os autores que traduz?

Devo admitir que até agora não traduzi muitas obras literárias, mas esse ano comecei com os estudantes, especialmente com os alunos da graduação. Muitos deles agora vão traduzir romances, contos, filmes e peças como parte dos Trabalhos de Conclusão de Curso deles. Estamos nos movendo gradualmente para essa área.

Com que pares de idiomas você trabalha?

Utilizamos dois idiomas: francês e inglês. Mas pretendemos envolver nossos amigos de língua espanhola, bem como nossos amigos no departamento de alemão. Mas, no momento, estamos olhando principalmente para o mercado de trabalho. Aqui na África Ocidental, o par franco-inglês está em ascensão.

Você pretende adicionar o português?

Sim, gostaríamos, especialmente porque existe uma organização sub-regional, a principal organização sub-regional que usa o português. Não há muitos falantes de português, é verdade. Há Cabo Verde, é principalmente Cabo Verde que fala português na nossa sub-região. Mas um pouco mais longe na África, existem outros países de língua portuguesa, como Angola e Moçambique, e não se pode dizer que esses países estejam longe, visitei Angola, por exemplo. Portanto, é sempre bom aprender outra língua estrangeira, nunca é inútil.

O que mais lhe agrada em ser um tradutor?

Hoje em dia, são os tradutores que estão ensinando ao mundo. Porque se você olhar o *Translationum*, é um índice que é publicado a cada dois anos pela UNESCO, ele nos diz que hoje em dia o inglês se tornou uma língua muito central. E mais de 80% dos livros são publicados em inglês e depois traduzidos para outros idiomas: francês, alemão, espanhol e assim por diante. Portanto, a maioria dos livros que as pessoas usam agora nas faculdades são livros traduzidos. Apresentei um trabalho na Universidade de Sorbonne no mês passado sobre a importância dos idiomas no mundo e disse com base em minhas pesquisas que na era da globalização existem dois idiomas: inglês e tradução. Os livros

são publicados em inglês e depois traduzidos para outros idiomas. O inglês está desempenhando um papel extremamente importante. São os tradutores que informam as outras profissões hoje em dia. Portanto, não podemos viver sem a tradução.

Qual é o impacto de seu trabalho como tradutor em suas outras atividades? Como a tradução tem contribuído e/ou interagido com o desenvolvimento dessas atividades?

Por exemplo, eu era um tradutor. Hoje eu sou professor. Posso dizer que é uma continuidade, mas ainda é uma mudança de profissão. E já me foi pedido para ensinar sociologia. Ser um tradutor o expõe a todas as outras profissões e você tem conhecimentos de direito, economia, medicina e agronomia. Você tem conhecimento em todos os setores e essa é a vantagem desse trabalho. Tenho muito conhecimento em contabilidade porque durante anos traduzi balanços e relatórios financeiros trabalhando para uma organização que tinha um departamento de contabilidade. Assim, por mais de 15 anos, traduzi todos os tipos de documentos contábeis. Por isso, quando hoje sou contratado para a contabilidade, sei muitas coisas. Posso dizer o mesmo sobre economia. A organização para a qual eu trabalhava tinha um departamento de assuntos econômicos e sociais. Assim, em economia, eu até traduzi livros. É o mesmo se você falar comigo sobre a educação dos trabalhadores, eu sei algumas coisas. Portanto, na verdade, um tradutor é um pouco estudioso, porque ele tem informações sobre muitos, muitos setores. Isso é o que é interessante.

Quais são seus projetos futuros?

Meus planos são publicar livros: livros de tradução e romances. Romances politicamente ativos porque quero falar sobre o que está acontecendo na África para o resto do mundo. Quero falar sobre os problemas da democracia, os problemas políticos, os problemas econômicos da África em romances. Acho que ainda somos pobres por causa de nossas mentalidades e nossas práticas políticas. Por isso, adoraria ir e ficar em países desenvolvidos de vez em quando, onde posso passar três meses escrevendo, escrevendo romances, três meses publicando livros. É disso que eu mais preciso.

O que você acha que ainda precisa ser traduzido?

Há ainda muitas coisas a serem traduzidas. Sabe, nossos países ainda não entenderam a importância da tradução. Países desenvolvidos como França e Alemanha traduzem milhares de livros todos os anos, porque precisam importar conhecimentos que já estão disponíveis em inglês em outros países. Eles traduzem sistematicamente livros de medicina, de economia, de agronomia. Ainda não entendemos a importância da tradução em nossos

países. É por isso que nos mantemos subdesenvolvidos. Porque não entendemos o que está em jogo na tradução. Estamos em uma sociedade do conhecimento e da informação, e essa informação deve ser buscada. Essas informações são obviamente encontradas em livros publicados em inglês. Temos que traduzir tais livros para obter as informações. Estamos falando hoje, por exemplo, da Covid-19. Já existem cientistas que publicaram livros sobre a Covid-19 e a maioria desses livros está em inglês. Eles precisam ser traduzidos para estarem no mesmo nível de informação que os países anglófonos. Há também políticas econômicas que as pessoas estão aplicando. E essa informação está em inglês. Tem que ser traduzida para o francês. E nossos países ainda não compreenderam a importância da tradução. E devo dizer, para mostrar a importância da tradução, foi através dela que a medicina foi introduzida nas universidades ocidentais no século VIII. A medicina era praticada em países árabes e, no século VIII, os tradutores traduziram livros de medicina para os idiomas europeus. Foi assim que a medicina foi introduzida nas universidades ocidentais, as universidades européias no século VIII.

Que conselhos e recomendações você daria a alguém que deseja entrar no mundo da tradução na África e mais especificamente na África Ocidental?

Eu recomendaria que primeiro treinem bem e passem uma temporada em países estrangeiros cujos idiomas aprenderam. Inglês e português, por exemplo. Você tem que ir e ficar nesses países, para a imersão linguística. Depois disso, quando voltarem, eles podem criar sites ou blogs para se comunicar diretamente com o mundo inteiro. Você pode estar em Cotonu e traduzir para uma instituição nos Estados Unidos. Onde as pessoas podem facilmente encontrá-lo. E você tem que escrever para organizações internacionais, você tem que escrever para todas as instituições que empregam tradutores. Mas você não pode estar sozinho, tem que estar em uma empresa, tem que trabalhar em equipe, em uma equipe de tradutores. Há muitas coisas para traduzir no mundo, você tem que estar ciente disso. E é assim que se trabalha.

