

**ANAIS DO IX SEMINÁRIO DE  
PESQUISAS  
EM ANDAMENTO (SPA)  
PGET-UFSC**

**CADERNO  
DE ARTIGOS**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
2016**

**PGET**



**IX SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM  
ANDAMENTO DO PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO**

**Caderno de artigos**

ISBN: 978-85-5581-020-6

Artigos referentes aos trabalhos apresentados no **IX Seminário de  
Pesquisas em Andamento**

**Universidade Federal de Santa Catarina  
26 de dezembro de 2016**

ANDRÉIA GUERINI  
AÍDA CARLA RANGEL DE SOUSA  
INGRID BIGNARDI  
PATRÍCIA RODRIGUES COSTA  
(Orgs.)

**COMISSÃO ORGANIZADORA DO EVENTO**

ADJA BALBINO DE AMORIM BARBIERI DURÃO (Coordenação)  
ANDRÉIA GUERINI (Coordenadora)  
AÍDA CARLA RANGEL DE SOUSA  
ANDRÉIA RICONI  
CLARISSA PRADO MARINI  
DAVI SILVA GONÇALVES  
EDELWEISS VITOL GYSEL  
INGRID BIGNARDI  
JAQUELINE SINDERSKI BIGATON  
JULIANA DE ABREU  
KALL LYWS BARROSO SALES  
PATRÍCIA RODRIGUES COSTA  
YÉO N'GANA

# SUMÁRIO

<b>ADRIANE VIZ VEIGA - ROBERTO ARLT: QUEBRA DE PARADIGMAS</b> .....	6
<b>AÍDA CARLA RANGEL DE SOUSA - ESCOLHAS TRADUTÓRIAS PARA TOPÔNIMOS NO CONTO DE FADAS LITERÁRIO FRANCÊS <i>LA BELLE ET LA BÊTE</i> (1740), DE MME DE VILLENEUVE</b> .....	15
<b>ALGGERI HENDRICK RODRIGUES - TRADUÇÃO DE LITERATURA DE NÃO-FICÇÃO: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE TRÊS TRADUÇÕES DA OBRA <i>GANZ UNTEN</i>, DE GÜNTER WALLRAFF</b> .....	25
<b>ANA CRISTINA LAVRATTI - HIPERMÍDIA COMO CANAL PARA A TRADUÇÃO DA NOTÍCIA NO MEIO DIGITAL</b> .....	39
<b>BERNARDO ANTÔNIO BELEDELI PERIN - DESLOCAMENTOS EM <i>THE WORLD'S WIFE</i>, DE CAROL ANN DUFFY: CONSIDERAÇÕES PARA A TRADUÇÃO DO POEMA "FRAU FREUD" PARA O PORTUGUÊS</b> .....	54
<b>DAIANA LOHN - ALGUMAS ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DE CANÇÃO</b> .....	64
<b>DAVI SILVA GONÇALVES - A TOWN CALLED MARIPOSA: LITERARY TRANSLATION AS CREATIVE INFIDELITY</b> .....	75
<b>DIOGO BERNS - A <i>INVENÇÃO DE HUGO CABRET</i> – UM ESTUDO ACERCA DA ADAPTAÇÃO DO LIVRO PARA O CINEMA</b> .....	85
<b>DÓRIS LUTZ - TEORIAS ANTIESPECISTAS E RELAÇÕES DE PODER NA TRADUÇÃO: POSSÍVEIS INTERSEÇÕES</b> .....	97
<b>FABRÍCIA CRISTIANE GUCKERT DE OLIVEIRA - HERMENÊUTICA</b> .....	106
<b>FILIPE MENDES NECKEL - DESAFIOS DIDÁTICOS: SELECIONAR METALINGUAGEM ESPECÍFICA PARA O ENSINO DE TRADUÇÃO</b> .....	114
<b>GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI - EXPLORANDO <i>NO MANIFESTO</i> E <i>SKYMAP</i></b> .....	126
<b>INGRID BIGNARDI - GIACOMO LEOPARDI NA IMPRENSA BRASILEIRA DO SÉCULO XX</b> .....	135
<b>JESSICA F. OLIVEIRA DE JESUS - EM BUSCA DE UMA PRÁTICA DESCOLONIAL EM TRADUÇÃO: PERCALÇOS E ESTRATÉGIAS</b> .....	151

<b>JULIANA DE ABREU - A TEORIA DE LÍNGUAS PLURICÊNTRICAS COMO INSTRUMENTO PARA ÁREA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: TRABALHANDO O GÊNERO TEXTUAL RECEITAS CULINÁRIAS</b> .....	163
<b>JULIANA VENERA INÁCIO - LE AVVENTURE DI PINOCCHIO: OS PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS NO SÉCULO XXI</b> .....	174
<b>LEIDE DAIANE DE ALMEIDA OLIVEIRA - A PRIMEIRA EPIFANIA DE JAMES JOYCE: UMA ANÁLISE DAS TRADUÇÕES E DA ADAPTAÇÃO</b> .....	184
<b>LEOMARIS AIRES - REPRESENTAÇÕES VISUAIS DE LISBOA NO FILME ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ</b> .....	193
<b>LILIANE VARGAS GARCIA - POLÍTICAS DA TRADUÇÃO ATRAVÉS DE CALILA E DIMNA (1251) - O PROTOTEXTO LITERÁRIO</b> .....	202
<b>LUÍZ HORÁCIO PINTO RODRIGUES - PENSAR A TRADUÇÃO: PROPOSTA PARA UMA RETRADUÇÃO DE GARGANTUA</b> .....	210
<b>MARGOT MÜLLER - A OCORRÊNCIA DE TRADUÇÃO E IMITAÇÃO NAS OBRAS DE LEOPARDI</b> .....	219
<b>MARIA CECILIA PILATI DE CARVALHO FRITSCHÉ - CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO CRÍTICO DA TRADUÇÃO EM LÍNGUA DE ESPECIALIDADE. PROPOSTA DE ANÁLISE DE DUAS TRADUÇÕES DE LACAN PARA O PORTUGUÊS: DO LÉXICO À TERMINOLOGIA</b> .....	227
<b>MARÍLIA DANTAS TENÓRIO LEITE - ORLANDOS: UM OLHAR FEMINISTA SOBRE AS TRADUÇÕES DO ROMANCE DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL</b> .....	237
<b>MARINA GIOSA AZEVEDO - TRADUÇÃO FUNCIONALISTA E SALA DE AULA: PROPOSTAS PARA O ENSINO DE ELE</b> .....	247
<b>MARY ANNE WARKEN SOARES SOBOTTKA - A TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS CULTURAIS NA OBRA SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI, DE NICANOR PARRA</b> .....	257
<b>NOEMI TELES DE MELO - O USO DA TRADUÇÃO EM SALA DE AULA: UMA ABORDAGEM FUNCIONALISTA</b> .....	270
<b>PAULO ROBERTO KOEPPEL - POLISSEMIAS: ESTUDO CONTRASTIVO ENTRE TEXTOS FONTE E ALVO EM INGLÊS E PORTUGUÊS VIA LINGUÍSTICA DE CORPUS</b> .....	283
<b>PRISCILA MARTIMIANO DA ROCHA - REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE O ENSINO DE TRADUÇÃO NO CURSO DE SECRETARIADO EXECUTIVO UTILIZANDO UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA</b> .....	296
<b>ROSÂNGELA FERNANDES ELEUTÉRIO - CLARICE LISPECTOR EM ESPANHOL: REFLEXÕES SOBRE OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE CONTOS</b> .....	304

**THAÍS FERNANDES - HISTÓRIA DA TRADUÇÃO DE LITERATURA LATINA NO BRASIL: IMPRESSÕES DO SÉCULO XIX ..... 315**

**TIAGO COSTA PEREIRA - A DUBLAGEM NA “ENCRUZILHADA”:  
DESLOCAMENTOS E NOVOS CAMINHOS POSSÍVEIS ..... 324**

# ROBERTO ARLT: QUEBRA DE PARADIGMAS

## *ROBERTO ARLT: BREAKING PARADIGMS*

Adriane Viz Veiga

Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)

[adrianeveiga@gmail.com](mailto:adrianeveiga@gmail.com)

**Resumo:** O autor argentino Roberto Arlt é um escritor conhecido por seus romances, contudo, possui também produção de contos e peças teatrais ainda pouco divulgadas no Brasil que não tiveram ênfase em análises sobre o autor direcionado para leitores brasileiros. O objetivo é ampliar o acesso às obras do autor em língua portuguesa e suas outras produções intelectuais que também são de grande importância devido a sua técnica inovadora e vocabulário próprio. A proposta deste trabalho é comentar a tradução da peça *La isla de desierta* de Roberto Arlt, destacando o uso do estrangeirismo mantido na minha versão e a modificação de termos com correspondentes no idioma do texto traduzido. A decisão surgiu da necessidade de manter o texto com suas características específicas, no entanto, “domesticar” palavras que possuem um significado na língua portuguesa e “estrangeirizar” mantendo os vocábulos que não possuem o mesmo sentido na língua de chegada. Desta forma, será possível um equilíbrio entre os dois processos tradutórios para alcançar o resultado almejado.

Palavras-chave: Teatro. Tradução. Intersemiótica. Domesticante. Estrangeirizante. Roberto Arlt.

**Abstract:** The Argentine author Roberto Arlt is a writer known for his novels, however, also has production of short stories and plays theatrical yet little reported in Brazil which had no emphasis on analysis about the author directed to Brazilian readers. The goal is to expand access to the author's works in Portuguese language and his other intellectual productions that are also of great importance due to its innovative technique and vocabulary itself. The purpose of this work is commenting on the translation of the play *La isla desierta* of Roberto Arlt, highlighting the use of foreignness in my version and modification of terms with corresponding in the language of the translated text. The decision arose from the need to maintain the text with its specific characteristics, however, "domesticating" words that have a meaning in Portuguese language and "foreignness" by keeping the words that do not have the same meaning in the target language. In this way, you can balance the two translation processes to achieve the desired result.

**Keywords:** Theatre. Translation. Intersemiotic. Domestication. Foreignization. Roberto Arlt.

## INTRODUÇÃO

Os processos tradutórios são fundamentais para o desenvolvimento dos estudos da tradução assim como o material selecionado para o ato em si. Portanto, a escolha da temática e de seus autores também é pertinente ao objetivo de seu estudo. De fato, encontramos diversos livros, contos e poemas traduzidos ao longo dos séculos, entretanto, alguns autores parecem ser ‘etiquetados’ por um determinado gênero e seus demais trabalhos abandonados, sem ter condições de ver a luz, afinal, um texto e/ou tradução apenas ganha vida ao ser lida e compartilhada.

Ao focarmos neste assunto, existe um autor que aos poucos conseguiu ter espaço em outros idiomas, seu nome, Roberto Arlt, o escritor argentino relacionado aos seus textos jornalísticos e seus romances. Contudo, o autor ainda possui um vasto arsenal de textos a espera de ser conhecido pelos leitores atuais. Em uma investigação referente ao autor poucos títulos de sua autoria foram publicados no Brasil, entre eles, temos o livro *Brinquedo raivoso*, os seus escritos jornalísticos *Aguasfuertes porteñas* e *Armadilha mortal* uma seleção de contos policiais.

## 1. Roberto Arlt

### 1.1. Vida e obra

O escritor Roberto Godofredo Christophersen Arlt nasceu em Buenos Aires, no dia dois de abril de 1900 e veio a falecer no dia vinte e seis de julho de 1942. Filho de Karl Arlt e Ekatherine Iostraitzter, imigrantes, moravam no bairro Flores. Devido a problemas com o pai abandonou a casa acabando por trabalhar em diversas profissões até se tornar um jornalista. Apesar de ter outros textos publicados, sua primeira novela publicada foi *El juguete rabioso* no ano de 1926.

Depois disto, escreveu para revistas e jornais, além de publicar seus livros. *Los siete locos* foi sua segunda novela publicada em 1929. Seus leitores em 1931 podem ler a segunda e última parte da novela *Los siete locos* com o título *Los lanzallamas*. Um ano depois surge sua última novela *El amor brujo*. A partir daí começou a se interessar por teatro, com a estreia de sua peça de título *300 millones*. No final de sua carreira o escritor se dedicou a peças de teatro que infelizmente não foram disponibilizadas ou encenadas em outros países.

Quanto às obras traduzidas das obras do escritor Roberto Arlt encontramos os seguintes títulos *A vida é Porca* por Davidson de Oliveira Diniz, *As feras* por Sérgio Molina, *Sete loucos*, os *Lança-chamas*, *Viagem terrível*, *Águas-fortes portenhas* e *O brinquedo raivoso* por Maria Paula Gurgel Ribeiro.

### 1.2. Quebra de paradigmas

O escritor argentino é de fato alguém que está longe de se encaixar em um determinado modelo. Suas críticas questionavam o grupo ao qual deveria ser classificado, entretanto, o escritor quebrava paradigmas por onde passava. Entenderemos o significado no sentido de que não seguia um modelo, um padrão. Desde o fato de não se definir em seguir um grupo Boedo ou Florida, a sua vida pessoa, filho de imigrantes que não é “aceito” por suas raízes. Alguém que vive às margens da sociedade, como muitas de suas personagens.

Um dramaturgo de cunho político e social que expõe em suas obras pessoas que são desprestigiadas. E seus romances sempre constando com a presença do lunfardo, uma característica própria do autor. Em um texto de título *Roberto Arlt, um escritor torturado?* da escritora Janete Elenice Jorge em que lemos:

Lendo sobre os primeiros estudos críticos da obra de Roberto Arlt percebemos que o nome próprio Roberto Arlt nomeou, classificou, situou em um grupo, não somente a figura do escritor, mas sua literatura. O sobrenome alemão que denunciava sua origem estrangeira, em uma Argentina em que se exaltava o nacionalismo e a busca de uma identidade nacional, em meio a uma acentuada população de imigrantes, foi utilizado inicialmente pelos críticos literários para designar o indivíduo Roberto Arlt como um homem sem rendas, um jovem que não teve acesso ao conhecimento institucionalizado, uma criança que foi humilhada pela figura do pai (militar e alemão). E também, por outro lado designar o escritor Roberto Arlt como alguém desprovido de tradição, cultura, do domínio da língua culta, da noção de estética, escrita refinada e bom gosto. (JORGE, 2014, p. 539)

## 2. Teatro

### 2.1. Teatro independente

O teatro del Pueblo foi o primeiro teatro independente da Argentina, fundado por Leónidas Barletta no ano de 1930. A inauguração ocorreu no dia 14 de fevereiro de 1931 em

um cinema de Villa Devoto em que teve a encenação de peças de Juan Carlos Muri e Álvaro Yunque. Após isto, o grupo locou a sala Wagneriana na rua Florida 936 onde muitas peças ganharam vida. Conforme o teatro tornava-se importante o Município cede um local para o grupo teatral, mesmo que em más condições, a antiga leiteria vira palco das encenações na rua Corrientes 465. A partir deste cenário que Roberto Arlt inicia seu trabalho como dramaturgo junto a outros escritores convidados como Amado Villar, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Horacio Rega Molina e outros mais.

A companhia tinha interesse em peças estrangeiras clássicas e modernas onde figuravam entre eles nomes conhecidos como Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega. O líder do grupo Leónidas Barletta (1902-1975) iniciou sua carreira teatral através de colaboração com o Teatro Libre fundado por Octavio Palazzol em 1927, depois no Teatro Experimental de Arte (TEA) com a estreia de sua peça *Odio*. Em sequência juntou-se ao El Tábano, e por fim, fundou seu grupo voltado para o povo. E apresentar a população obras clássicas como Edípo rei de Sófocles, O imperador Jones de O'Neill entre outros.

Quanto a Roberto Arlt, no site Enciclopédia Latino Americana encontramos ao buscar "Teatro del Pueblo" informações de Vivian Martínez Tabares, de acordo com a autora, o Teatro del Pueblo estreou as peças do dramaturgo com peças retiradas de trechos de seus romances como de El juguete rabioso, e peças teatrais como Trescientos millones (1932), Saverio el cruel (1936) e La isla desierta (1938). Outro interesse foi agregar a seu público as crianças e para isso criou funções dominicais vespertinas, e conseguiu alcançar públicos novos como pessoas de classes mais baixas, operários e camponeses, que começaram a atender aos teatros. Após esta breve apresentação podemos prosseguir.

### 3. Tradução

#### 3.1. Tradução intersemiótica

A partir do momento em que o objeto de estudo trata-se de uma obra de teatro entramos no domínio da tradução intersemiótica, pois ocorrerá a tradução de um sistema semiótico para outro, ou seja, de um texto escrito para um texto que deverá ser encenado. Para refletirmos acerca do tema, abaixo apresentamos a opinião do teórico Roman Jakobson em seu livro *Aspectos Linguísticos da Tradução* publicado em 1959, a primeira versão, e no Brasil no livro *Linguística e comunicação* traduzido por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes:

Para o lingüista como para o usuário comum das palavras, o significado do signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo `no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo`, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da ciência dos signos. (JAKOBSON, 2007, p. 64)

Desta forma, podemos questionar o grau de dificuldade de uma tradução ao pensar no signo, que por si só, uma tradução de um signo para outro, para uma melhor compreensão. Assim, entendemos que ao traduzir um texto de um idioma para outro, não trata-se apenas da tradução de palavra por palavra, mas sim, de seu significado como Jakobson afirma. O teórico ainda acrescenta em seu estudo a definição de três tipos de tradução:

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua.
- 3) a tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64-65)

Portanto, devemos antes de iniciar o ato tradutório determinarmos o gênero, o estilo e outras mais informações sobre a obra que será traduzida. Contudo, em um primeiro momento, deve-se descobrir qual tipo de tradução será realizada. Pode-se fazê-lo de três formas como pontuado acima. Assim, ao falarmos sobre tradução intralingual seria basicamente a interpretação de signos verbais para outros de um mesmo idioma, ou seja, entendido por “rewording”. A segunda, tradução interlingual, o tipo de tradução realmente entendido como própria tradução. Seria a interpretação dos signos verbais de um idioma para outro. Por fim, o terceiro, é aquela que nos interessa, a tradução inter-semiótica. Quando se refere a esta, entende-se por interpretação de signos verbais para signos não-verbais. Por exemplo, a tradução de um texto literário para o cinema, teatro, HQ entre outros.

### 3.2. Uma proposta de tradução

A proposta de tradução para a peça teatral de Roberto Arlt seria utilizar os processos tradutórios de domesticação e estrangeirização em uma mesma obra. Para isso, devemos refletir sobre os termos. O teórico Lawrence Venuti em seu livro *The translator's invisibility* no ano de 1995 nomeou os dois processos como domesticação e estrangeirização, em suas palavras lemos:

Admitindo que a tradução nunca se adequará completamente ao texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu que o tradutor escolhesse entre um método domesticante - uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua de tradução, trazendo o autor de volta pra casa -, e um método estrangeirizante, - uma pressão para o afastamento desses valores, visando registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior<sup>1</sup>. (VENUTTI, 2007, p. 5)

Este trecho apresenta ao leitor os motivos para se usarem cada tipo de tradução. A necessidade de tornar o texto acessível ao leitor ao aproximá-lo de sua realidade ou deixá-lo afastado e causar o choque de culturas para obrigá-lo a se esforçar para alcançar o texto. Contudo, com o uso de um ou de outro o texto acaba por perder nuances que podem ser importantes para seu resultado final. Assim, a nossa intenção é unir os pontos positivos de cada tipo de tradução. Desta forma, seria possível manter os elementos estrangeirizantes que apresentam a realidade do texto, porém domesticar palavras que auxiliaram na tradução quando possuem o mesmo sentido na língua de chegada.

A preocupação, no entanto, não se concentra apenas nisso. Devemos manter em mente que se trata de uma encenação, ou seja, o texto escrito será representado, e ao traduzir a outro idioma será preciso uma adaptação no sentido de ao realizar o processo tradutório manter em mente que o texto será lido. Por isso, cabe refletir como vemos em Pavis (2007, p. 412):

Adaptar é escrever uma outra peça, substituir o autor. Traduzir é transcrever toda uma peça na ordem, sem acréscimo nem omissão, sem cortes, desenvolvimento, inversão de cena, alteração das personagens, mudanças de réplicas. (PAVIS, 2007, p. 412)

<sup>1</sup> Tradução de Natália Balbi Amatto.

Assim, é importante ressaltar que não iremos adaptar a peça de teatro, e sim mantê-la em sua essência. Somente adaptando palavras que tenham equivalente no idioma a ser traduzido sem causar problemas a tradução.

#### 4. A obra e um breve comentário

A obra *La isla desierta* é uma *burlería en un acto*, ou seja, uma peça de um ato só. Portanto, uma obra breve que apresenta a realidade de uma oficina e seus empregados no meio da revolução industrial. Vemos também a questão da maquinabilidade do ser humano, acostumado a sempre fazer o mesmo, a questão do ato mecânico. E uma personagem o mulato narra suas aventuras e junto com os outros empregados elaboram a imagem de uma ilha paradisíaca para onde gostariam de ir.

Na breve encenação vemos a realidade dos funcionários no dia a dia da oficina em que trabalham. No início da peça descobrimos que inesperadamente levados do subsolo para um dos andares superiores onde podiam observar e ouvir os barulhos do lado de fora, sem contar com a intensa claridade da qual não estavam acostumados. Com este cenário desenhado inicia-se as conversas sobre o emprego e suas vidas levados pelo mulato que narra as maravilhas de uma ilha paradisíaca com dança, música e liberdade.

Após este breve esclarecimento acerca do teatro apresentamos alguns exemplos sobre o uso dos processos tradutórios. Então, entraremos na análise, veremos o trecho selecionado com o uso do estrangeirismo em breñas e tam tam, como em outros casos e os termos que na hora do ato da tradução permitiram uma domesticação para sua melhor compreensão. Segue abaixo um exemplo com a versão original em espanhol:

EMPLEADO 2º - Vos, ingeniero naval... No me hagais reír.

MULATO. - O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contraestre de paquebotes... (ARLT, p. 7)

Quanto a minha tradução, optei por usar ambos os processos tradutórios e neste trecho apresento as duas situações, contudo, mais adiante, retomaremos o assunto. No lugar de “vos” o “você”, manter o uso de “sampán”, no caso, o processo tradutório seria o estrangeirismo, por se tratar de um tipo específico de embarcação que é própria da china e rápida para navegação. E, por fim, a tradução de “paquebotes” para “paquetes” que significa embarcação que serve de correio. Em sequência pode-se observar o resultado final deste trecho para o português do Brasil, voltado para a minha experiência que é da região do Rio de Janeiro:

2º EMPREGADO - Você, engenheiro naval.. Não me faça rir.

MULATO. - O capitão do fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampán, contraestre de paquetes...

(Tradução nossa)

Ao prosseguir com a tradução, mais uma dúvida surgiu durante o trabalho. A maior questão deste breve trecho foi a tradução de “Noria” e “malacate”. No caso do primeiro, se trata de uma máquina geralmente usada para tirar água do poço que poderia ser traduzida por “nora” ou “engenho”. Contudo, como o assunto principal deles são os navios optei pelo termo náutico e utilizei “cabrestante” que significa máquina para levantar âncora ou outros pesos, neste caso, uma tradução domesticante. Não mesmo importante, foi a escolha de manter a

palavra “basta” ao invés de trocar pela palavra “chega”. Optei por manter devido ao ritmo que manteve no texto, como vemos em:

MANUEL (tirando violentamente un libro al suelo). - ¡Basta!  
 MULATO. - ¿Basta qué?  
 MANUEL.-Basta de noria. Se acabó. Me voy.  
 EMPLEADA 2ª - ¿A dónde va, don Manuel?  
 MANUEL. -A correr el mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantarlo a este otro canalla. (Señala la mesa del jefe.)  
 (ARLT, p.10-11)

E, logo, a tradução:

MANUEL (jogando violentamente um livro no chão). - Basta!  
 MULATO. - Basta do quê?  
 MANUEL. - Basta de artimanhas. Acabou. Vou embora.  
 2ª EMPREGADA - Aonde vai, seu Manuel?  
 MANUEL. – Viajar pelo mundo. Viver a vida. Chega de escritório. Chega de cabrestante. Chega de números. Chega de relógio. Chega de aguentar a este outro canalha. (Aponta a mesa do chefe.)  
 (Tradução nossa)

Seguindo com o artigo, apontaremos outras ocasiões em que a escolha precisou ser feita, e temos a presença do processo de domesticação. Como mencionado anteriormente, no mesmo texto, utilizando a mescla dos processos. Abaixo podemos visualizar alguns exemplos como vemos em chismoso pela palavra de reclamo devido ao uso na peça teatral, a pelambre de un cepillo para cerdas das escovas entre outros. Logo, em sequência, encontramos alguns itens para se discutir como a tradução do termo “uno” no sentido de se referir a “alguém”, “qualquer um”, optei por suprimir a palavra para maior clareza na leitura. Encontramos também um impasse no uso da palavra “achacoso” mantido do espanhol para representar seu estado de espírito e novamente a questão do “chismerío” que como dito anteriormente manteve relação com reclamar, uma escolha domesticante. No original temos:

MANUEL. - No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (Con desesperación.) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?  
 (ARLT, p. 11)

E a tradução ao qual cheguei foi:

MANUEL. - Não sei. Não se sente a vida. É como uma lombriga solitária em um intestino de cimento. Passam os dias e não se sabe quando é de dia, quando é de noite. Mistério. (Com desespero.) Mas um dia nos trazem ao décimo andar. E o céu, as nuvens, as chaminés dos transatlânticos passam diante dos nossos olhos. Então, existia céu? Então, existiam os navios? E as nuvens existiam? E por que não viajou? Por medo. Por covardia. Olhem para mim. Velho. Achacoso. Para que servem meus quarenta anos de contabilidade e de reclamações?  
 (Tradução nossa)

Um trecho onde encontramos esse processo tradutório um pouco adiante ao anterior no texto original:

MULATO. - Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era el chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: "He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probo; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana". (Grave.) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.  
(ARLT, p. 12)

Novamente, a escolha teve de ser feita, conduta estrangeirizante, e somente em um elemento manteve a versão original por ser aceita no Brasil como o nome Simbad. Nos outros casos como a questão da palavra “corrección” é entendido por “correção”, conduta correta, entretanto, a palavra não parecia se encaixar adequadamente ao lermos “Senhores, procedamos com correção”, uma das opções possíveis seria “Senhores, procedamos de forma acertada” que seria também uma boa solução para domesticar o termo.

Contudo, durante a leitura o trecho sugere que devem agir com cautela, cuidado, portanto utilizei a palavra “cuidado”. E, por fim, a tradução da palavra “chismoso” no sentido de “fofoca” falsa ou verdadeira. No entanto, suas atitudes sugerem mais a ideia de reclamar, por isso, na versão para o português se encontra a palavra “reclamão” o trecho completo lê-se a seguir:

MULATO. - Senhores, procedamos com cuidado. Quando seu Manuel declarou que ele era o reclamão, uma nova aurora apareceu formar-se sobre a humanidade. Todos o olhamos e dissemos: "Aqui está um homem honesto; aqui está um homem honrado; aqui está a estátua mesma da virtude cívica e cidadã". (Grave.) Seu Manuel. Você deixou de ser seu Manuel. Você se tornou em Simbad o Marujo.  
(Tradução nossa)

## 5. Considerações finais

As obras de Roberto Arlt foram muito criticadas em seu tempo, entretanto, após sua morte é que se tornou um dos autores argentinos mais importantes de seu tempo. Contudo, nos detemos em suas obras teatrais, as quais o autor se deteve no final de sua vida. Entretanto, mesmo assim, continuou conhecido como jornalista, cronista e novelista. Em suas críticas literárias encontramos diversas vezes a opinião de teóricos que suas personagens e suas falas tinham um tom teatral, com suas falas curtas e fortes.

No entanto, suas características de escrita que utilizam muitas técnicas de escrita do teatro não foram o suficiente para reconhecer seu lugar como um dos principais nomes do Teatro del Pueblo, um dos teatros independentes da argentina que auxiliou a criar o teatro moderno. Sua escrita não seguia os moldes das vanguardas e seus textos indicavam uma forte relação com o *teatro da crueldade* de Antonin Artaud devido a sua temática que faz com os espectadores se surpreendam e se impressionem diante das situações inesperadas e impactantes. Sobre isto, lemos a respeito das obras dramáticas de Roberto Arlt:

La obra dramática de Arlt balancea en un constante desequilibrio entre realidad y fantasía, cotidianidad y ensoñación, deseo y frustración, mientras el desarrollo argumental opera siempre en un doble plano: el de la miserable realidad de los personajes y la realidad soñada que éstos fabrican, conscientes de que no es más que la mera prolongación de sus deseos y frustraciones.  
(MAVRIDIS, 2011, p. 339)

O que nos remete a peça estudada em que a realidade do escritório se converte em uma possível ilha paradisíaca. Enquanto reclamam sobre seus sonhos e vidas que se tornaram medíocres. As peças teatrais passaram por diversas modificações. As obras cênicas de Roberto Arlt entre seu próprio estilo tem relação com o teatro costumbrista:

En esta primera etapa del teatro costumbrista, la temática se centra en el sujeto que entra en acción para recuperar su honra social. La sociedad lo predestina para esa función pero, a la vez, constituye su principal oponente. En el desarrollo de la acción se narran los sucesivos intentos del sujeto por cambiar su realidad y la de su entorno que terminan en otros tantos fracasos, puesto que no tiene las fuerzas ni la posibilidad de conseguirlo. Hasta el momento la función principal del arte, y por consiguiente del teatro, consiste en reflejar la sociedad y proyectar sus esperanzas y deseos. Para este fin, el discurso teatral adopta la lengua popular con sus variantes e identificaciones étnicas y clasistas.

(MAVRIDIS, 2006, p. 280)

Em que encontramos um reflexo da sociedade e uma crítica à situação político-social do país. Na busca por maior compreensão os dramaturgos utilizam a linguagem popular com suas variações, no caso de Roberto Arlt, o lunfardo, que não nos detemos por não ser o interesse de nossa investigação e a necessidade de uma identificação com seu público. E seu lugar no teatro tem como marco o teatro independente:

el teatro independiente en el país con la aparición de nuevos odos dramáticos y el advenimiento de una nueva ideología estética polémica con los modelos finiseculares. Su canon vislumbra el cosmopolitismo emergente de la intelectualidad argentina, el culto de la originalidad y la concepción del teatro como hecho didáctico.

(MAVRIDIS, 2006, p. 282)

E nada o representa mais que um grupo onde originalidade e polêmica estejam em foco. Portanto, o breve histórico do teatro e suas mudanças demonstram características que figuram no acervo das obras teatrais do dramaturgo argentino. A encenação que nos interessa assim como o autor representam quebras de paradigma, pois como em seu romance e sua vida Arlt não segue modelos. Devido a essa busca pela inovação e por seu assunto inesperado causa ao espectador interesse e o atrai mais ainda pelo fato de usar uma linguagem popular e a temática aponta para as decepções da vida como o fracasso de sonhos e a revolta pela vida que levam.

Desta maneira, durante o processo tradutório optamos por unir a domesticação e o estrangeirismo. Assim, manteríamos o proposto do autor em causar sensações ao espectador e o prender ao enredo com as situações inesperadas e provocadoras. Somado a isso, temos o uso de palavras e expressões populares. E através da combinação de ambos mecanismos seria adequado para manter as características da versão original. Principalmente ao nos focarmos na figura das personagens do teatro que são apresentadas por suas funções, e o destaque recai sobre o mulato Cipriano com suas provocações. Além disso, o ritmo ao longo da peça com a música, dança e os barulhos na oficina e fora com os navios. Enfim, a tradução pretende manter a ideia do realismo repleto de elementos que dão a sensação de ações cotidianas utilizando a verossimilhança para mesclar o mundo do imaginário com o real.

## REFERÊNCIAS

AMATTO, Natália Balbi. **O Estranho e o Estrangeiro**. Disponível em: [http://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/Nat%20A%20lia\\_Balbi.pdf](http://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/Nat%20A%20lia_Balbi.pdf) Acesso em: 31 nov. 2016

ARLT, Roberto. *La isla desierta*. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BwHtAvv4EaIXTFk2Y0N2UINZUEE/edit>. Acesso em: 22 set. 2016.

**ENCICLOPÉDIA Latino Americana**. São Paulo: Enciclopédia Latino Americana, 2006. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/p/pueblo-teatro-del>

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 1ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

JORGE, Janete Elenice. *Roberto Arlt, um escritor torturado?* **Revista Estação Literária**, Londrina, volume 12, p. 537-559, jan. de 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art35.pdf>. Acesso em: 22 set. 2016.

MAVRIDIS, Spyridon. *Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rio-platense*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011. Disponível em <http://hdl.handle.net/10366/110636> Acesso em: 22 set. 2016.

\_\_\_\_\_. **Roberto Arlt: fundador del teatro independiente**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/teatarlt.html>. Acesso em: 22 set 2016

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. (1947) Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

VENUTI, Lawrence. **Invisibility**. In: *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London, New York: Routledge, 1995. p.1-42.

**ESCOLHAS TRADUTÓRIAS PARA TOPÔNIMOS NO CONTO  
DE FADAS LITERÁRIO FRANCÊS *LA BELLE ET LA BÊTE*  
(1740), DE MME DE VILLENEUVE**

***TRANSLATION STRATEGIES FOR TOPONYMS IN THE  
FRENCH LITERARY FAIRY TALE *LA BELLE ET LA BÊTE*  
(1740), BY MME DE VILLENEUVE***

Aída Carla Rangel Sousa  
Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[aidacarlarangel@gmail.com](mailto:aidacarlarangel@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo apresenta nossas escolhas tradutórias para o português brasileiro dos topônimos presentes no conto de fadas literário francês *La Belle et la Bête*, escrito por Mme de Villeneuve em 1740. Trata-se de fato inesperado, uma vez que o espaço, assim como o tempo da narrativa, aparece geralmente como indeterminado ou impreciso no gênero conto de fadas, como se integrasse, de certa maneira, o mundo mágico, sem estar submetido à lógica e à precisão do mundo real (BETTELHEIM, 2002; COELHO, 2000, 2003; ZIPES, [2000]2015; HARRIES, 2003). É sabido que os elementos pertencentes ao universo maravilhoso estão presentes na literatura francesa pelo menos desde a Idade Média, porém neste conto parecem servir à estética do preciosismo, conforme aponta Raynard (2002). Também, associados ao movimento precioso estão os valores da classe aristocrática, representados na narrativa de maneira evidente sob vários aspectos: lexical, sintático, temático. Os topônimos encontrados no conto, enquanto referências específicas a lugares da realidade da França e Europa do século 18, não só marcam historicamente a narrativa, mas também compõem um quadro espacial que remete àqueles valorizados pela aristocracia parisiense da época. Portanto, a partir da perspectiva da tradução, os topônimos são entendidos aqui como “itens culturalmente específicos”, conforme define Aixelá (1996) e não podem ser negligenciados em nosso projeto de tradução uma vez que ele respeita a singularidade da obra, tal como propõe Berman (1995, 2002, 2013).

**Palavras-chave:** Contos de fadas literários. Tradução literária. Tradução comentada. *A Bela e a Fera*.

**Abstract:** This article presents our translation strategies into Brazilian Portuguese for toponyms found in the French literary fairy tale *La Belle et la Bête*, written by Mme de Villeneuve in 1740. The occurrence of toponyms is an unexpected fact, since space, as well as time, is generally undefined, vague or imprecise in fairy tales, as if it were part of the magic world, and did not follow space-time logic and precision of the real world (BETTELHEIM, 2002; COELHO, 2000, 2003; ZIPES, [2000]2015; HARRIES, 2003). Marvelous elements have been found in French literature since at least the Middle Ages; but in this narrative, they seem to be connected to precious aesthetic aspects, as stated by Raynard (2002). Also, aristocratic values are associated with the precious style, and appear clearly represented in the narrative by lexical, syntactic and thematic aspects. Not only toponyms found in this fairy tale, as being references to French and European places from the 18th century, set a historically fixed narrative, but they also compose a spatial frame which refers to places highly valued by aristocratic Parisians of that period. From the translation’s perspective, toponyms are therefore considered here as culture-specific items (CSI), as defined by Aixelá (1996), and cannot be neglected in our translation project, for it respects the narrative’s singularity, as proposed by Berman (1995, 2002, 2013).

**Keywords:** Literary fairy tales. Literary translation. Commented translation. *The Beauty and the Beast*.

O presente artigo contém parte de nosso trabalho de tese em andamento, no qual propomos uma tradução comentada para o português brasileiro do conto de fadas literário francês *La Belle et la Bête*, escrito por Gabrielle Suzanne Gallon Barbot de Villeneuve em 1740, com vistas a evidenciar a estética preciosa da narrativa e dar acesso a essa versão do conto, ainda desconhecida em português brasileiro. Aqui damos ênfase à tradução dos topônimos encontrados na narrativa, que enquadram parte do espaço em ambientes reais da cidade de Paris do século 18. Partimos da hipótese que a obra se trata de um conto de fadas, com uma abrangente representação do universo maravilhoso (metamorfose, transporte por magia, itens mágicos ou encantados, fadas, príncipes e princesas, reis e rainhas e outros), mas que também está marcado de referências histórico-culturais, sendo os topônimos, compreendidos como itens culturalmente marcados (AIXELÁ, 1996), uma delas.

## I. Mme de Villeneuve e sua obra

Embora o conto tenha conhecido o sucesso que perdura até nossos dias, não foi a versão de Mme de Villeneuve que se estabeleceu no cânone, mas sim a de Mme Leprince de Beaumont; ela escreveu uma versão abreviada destinada ao público infantil em 1757. No sistema literário brasileiro, foi traduzido com o título *A Bela e a Fera* e resta como um dos poucos contos de fadas escritos por mulheres que foram traduzidos. No Brasil, a expansão do gênero conto de fadas está associada à tradição folclórica por meio de adaptações e traduções didáticas de autores como Charles Perrault (1628-1703), os irmãos Grimm [Jakob Ludwig Karl (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859)] e Hans Christian Andersen (1805-1875), destinadas ao público infante-juvenil (MENDES, 1999; CEIA, 2010). Merece destaque, portanto, o fato de que esse conto tenha sido escrito por uma autora francesa no século XVIII para um público adulto (SERMAIN, 2005; SEIFERT, [1996]2006).

O lugar e data de nascimento de Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve são discordantes conforme as fontes pesquisadas: a maioria registra que ela nasceu em La Rochelle, lugar de origem de sua importante família, no ano de 1695<sup>1</sup>. Outras fontes, a exemplo de Raynard (2002), Biancardi (2008) e Girou-Swidorski (1994) informam que ela teria nascido em Paris no ano de 1685. Consideramos para este trabalho o número mais expressivo de documentos que afirmam ser correto o ano de 1695.

Figura da aristocracia, ela se casou com o militar da infantaria, Jean-Baptiste Gaalon de Villeneuve, do mesmo status social que ela, com quem teve uma filha. Enquanto esteve casada, viveu na província até suceder a perda dos bens da família por vícios do esposo. Embora ela tenha pedido separação de bens após as inúmeras dívidas do esposo, não conseguiu obter a separação de corpos. Tornou-se viúva em 1711 e sem fortuna, estabeleceu-se definitivamente na capital, onde desenvolveu sua condição de femme de lettres. Teve pelo menos um de seus livros examinados pelo renomado poeta trágico, M. de Crébillon, enquanto este exercia o cargo de censor. A escritora ganhou respeito e incentivo de Crébillon e passou a dividir com ele o trabalho e a moradia, onde ficou como uma espécie de governanta. Porém, sabe-se que eles nutriam uma relação bastante próxima, e ela teria inclusive ajudado Crébillon em sua função de censor. Ela teria falecido na casa dele em 1755.

Mme de Villeneuve pagou um alto preço por sua condição de escritora, tendo sido hostilizada por diversos escritores e críticos da época, especialmente por Voltaire (COOPER, 1985; RAYNARD, 2002) e o jesuíta Joseph de La Porte (1769). Sua obra completa conta com mais

<sup>1</sup> Cooper (1985, p.8) e Zipes (2009, p.151), por exemplo. Laporte (1769), Briquet (1804), Haase (2008) omitem data de nascimento e registram apenas a data de falecimento.

de 80 títulos, sendo o romance *La Jardinière de Vincennes* (1753) considerado sua obra-prima.

Quanto ao conto, sabe-se que foi publicado pela primeira vez na coletânea *La jeune américaine et les contes marins*, por La Haye. Na França, ganhou algumas reedições importantes, destacadas aqui: uma publicação parcial, intitulada *Contes de Mme de Villeneuve*, por La Haye-Paris em 1765; a de Charles-Joseph de Mayer, na coletânea *Le Cabinet de Fées* (1785); depois o tomo XII da coletânea *Le Nouveau Cabinet de Fées* (1978), da editora Slatkine, disponível gratuitamente no site Gallica da Biblioteca Nacional da França; a edição da coleção *Cabinet des Lettrés*, da Gallimard em 1996; a edição crítica de Elisa Biancardi, que traz também a versão de Leprince de Beaumont, no volume 15 da *Bibliothèque des Génies et des Fées* em 2008; e, por último, a versão de bolso da Gallimard, de 2010.

Para realizar o trabalho de tradução, consultamos a edição crítica de 2008 (VILLENEUVE, 2008), a mais completa com 1630 páginas, além das edições de 1996 e de 2010, pois elas contribuem com diferentes informações paratextuais. Para o presente artigo, referimo-nos à edição de 1996.

A versão do conto de Mme de Villeneuve se estende por mais de 150 páginas, possibilitando a ampliação do já conhecido enredo: a filha mais nova e bela de um rico mercador vai viver em um castelo encantado com um príncipe metamorfoseado em Fera, com quem se casa após a quebra do encanto. Destacamos aqui o que esta versão possui de episódios exclusivos, como a genealogia dos protagonistas e a razão da metamorfose, a hierarquia no mundo das fadas e os episódios oníricos que expõem o conflito psicológico de Bela com relação ao amor. Também percebemos alusões ao gênero pastoral e ao mito de Eros e Psiquê, imortalizado na obra de Apuleio, no século II D.C.

Na próxima seção, destacamos quais são os espaços presentes na narrativa e como eles anunciam ou acompanham as mudanças no enredo.

## II. Os espaços da narrativa

Nos contos de fadas, é comum encontrar fórmulas como “Era uma vez ...”, que passaram a ser associadas diretamente ao gênero, no qual o tempo é passado, mas impreciso. A mesma indefinição ocorre com o espaço, que pode ser uma cidade, um vilarejo, um reino, uma floresta. Na versão aqui analisada, temos no *incipit*:

*« Dans un pays fort éloigné de celui-ci, l'on voit une grande ville, où le commerce florissant entretient l'abondance. »* (VILLENEUVE, 1996, p.13) [Grifo nosso]

**Em um país muito distante daqui**, existe **uma grande cidade** onde o comércio prospera abundantemente<sup>2</sup>.

Como se vê, o conto se inicia em um espaço geográfico que não se consegue precisar: “um país distante”, “uma cidade”. Esse espaço inicial logo muda, acompanhando a ação dos personagens principais, no caso, o mercador e sua família, que ao perder a fortuna em um sinistro, muda-se para o meio rural:

*Il ne lui resta qu'une petite habitation champêtre, située dans un lieu désert, éloignée de plus de cent lieues de la ville, dans laquelle il faisait son séjour ordinaire.* (VILLENEUVE, 1996, p. 14)

<sup>2</sup> Todas as traduções contidas no presente artigo são de nossa autoria.

Restou-lhe apenas uma **pequena casa no campo, situada em um lugar isolado**, distante de mais de cem léguas da cidade em que ele habitualmente residia. [Grifo nosso]

Embora haja o contraste entre o campo e a cidade, permanece a inexactidão concernente ao espaço. Da moradia campestre para a floresta, espaço dual onde o mundo real retratado na narrativa e o mundo encantado se encontram (DUGGAN *et al.*, 2016, p. 368), como numa espécie de portal para a grande jornada do protagonista. É nela que o pai de Bela se perde para encontrar outro espaço importante na narrativa, o castelo encantado da Fera, para onde mais tarde segue Bela em um cavalo de características sobrenaturais, o único a conhecer o caminho.

Até então, do espaço maior para o menor, todos sem precisão geográfica: país, cidade, casa de campo, floresta e, finalmente, o castelo. Lá, onde Bela permanece cativa, os acontecimentos sobrenaturais se sucedem. Para espantar o tédio de Bela, as janelas de um salão do castelo mostram a ela o que se passa no mundo externo. E, para sua surpresa, Bela vê os mais belos e refinados espetáculos de ópera e teatro que possam existir:

Les trois autres lui donnaient l'une le plaisir de **la Comédie-Italienne**, l'autre celui de la vue des **Tuileries**, où se rendent tout ce que **l'Europe** a de personnes plus distinguées et des mieux faites dans les deux sexes. (VILLENEUVE, 1996, p. 133)[Grifo nosso]

Nota-se, no trecho acima, ocorrências de lugares e espetáculos bem localizados geograficamente. A *Comédie-Italienne* e o jardim de *Tuileries* pertencem a apenas uma cidade bem conhecida da época, que é Paris. Também pudemos encontrar o que parece ser uma menção indireta, através de uma perífrase, àquela cidade: “le théâtre de **la plus belle ville du monde**” (VILLENEUVE, 1996, p.57) [o teatro da cidade mais bela do mundo].

É curioso notar a ocorrência do jardim de *Tuileries* no trecho e associar com sua frequência à época. Thomas Gaehtgens (2001) nos explica que os jardins públicos, dentre os quais esse jardim da capital francesa, eram os lugares preferidos dos mais privilegiados da sociedade francesa do século 18 para promover a interação social: fazia parte do código social ver e ser visto durante as “*promenades publiques*” (GAEHTGENS *et. al.*, 2001, p. 131). O próprio trecho do conto parece confirmar esse propósito.

A seguir, vemos como Aixelá (1996) problematiza a questão de nomes próprios (NP) na tradução e como escolhemos traduzir os topônimos, um subtipo de NP, no conto.

### III. As ocorrências dos topônimos na narrativa e suas traduções

Mme de Villeneuve, como já mencionado, era uma mulher da aristocracia e escrevia para seus pares, outras escritoras e escritores, frequentadores dos salões literários, onde os contos de fadas literários foram gestados (ZIPES, [2000]2015; ROBERT, 2002). Conforme Raynard (2002), muitos elementos do gênero estão diretamente associados à estética preciosa desde o final do século 17, com a publicação dos primeiros contos de fadas literários por Mme d'Aulnoy. Mme de Villeneuve estaria entre as últimas do século 18 a pertencer a um grupo de escritoras dedicadas a combinar a estética preciosa, claramente hiperbólica e portadora de utopias femininas, com o efeito maravilhoso ou mágico do gênero conto de fadas. Por exemplo, o luxo exagerado que se emprega na descrição do castelo cumpre essa dupla função

do hiperbólico: tamanhas riqueza e abundância só poderiam ser possíveis graças ao encanto do castelo, e ao mesmo tempo, remetem a um lugar idealizado pelas mulheres aristocratas.

Da mesma forma, no momento em que Bela passa a ver, através da mágica que opera nas janelas do castelo, todos os espetáculos como se estivesse em Paris, isso corresponde ao ideal de qualquer mulher aristocrata da época, representada na figura da protagonista, ao mesmo tempo em que cumpre a lógica do aspecto maravilhoso do gênero.

Os lugares que aparecem através das janelas nada mais são que uma composição desse quadro espacial privilegiado, que é a Paris luxuosa e aristocrática do século 18. Fica estabelecida aí a terceira função do espaço no conto: trata-se de uma marca histórica e cultural do conto, contrastando até mesmo com o uso que tinha no início do conto.

Aixelá (1996) problematizou a questão dos nomes próprios (NP) em tradução da seguinte maneira:

*(...) in translation a CSI does not exist of itself, but as the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value (whether determined by ideology, usage, frequency, etc.) of the given item in the target language culture. (AIXELÁ, 1996, p. 57)*

O autor propõe uma definição para esses itens culturalmente específicos (CSI, em inglês), que acreditamos ser relevante para alguns termos e expressões encontrados no conto:

*Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, involve a translation problem whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text. (AIXELÁ, 1996, p. 58) [Grifo nosso]*

Ele categoriza esses marcadores culturais em dois tipos: nomes próprios e expressões comuns (“por falta de um termo mais apropriado para cobrir objetos do mundo, instituições, hábitos”, etc.) e agrupa estratégias de tradução mais frequentemente empregadas para esses casos, baseando-se para isso no “nível de manipulação intercultural”. É preciso especificar que ele toma como par linguístico (e cultural) para seu estudo o inglês e o espanhol, porém, a problematização é universal, ou seja, serve para considerar o fenômeno em outros pares linguísticos. Ele verifica a divisão das estratégias em duas principais, que incluem subdivisões: a conservação (repetição, adaptação ortográfica, tradução linguística, comentários intra e extratextual) e a substituição (sinônimos, universalização limitada, universalização absoluta, naturalização, deleção, criação autônoma). O autor também analisa a “natureza” do item culturalmente específico como determinante para o resultado da tradução.

Os topônimos encontrados no conto, considerados como subtipos de NP, remetem exclusivamente ao universo cultural estrangeiro (na perspectiva do leitor receptor) e, por isso, constituem itens lexicais culturalmente específicos. Cabe ao tradutor, conservar ou substituir esses marcadores culturais.

Diversos são os desafios que se impõem à tradução desse conto de fadas literário. Apenas para citar alguns dos que são tratados no presente trabalho, além dos topônimos, são abundantes frases truncadas, períodos longos, pontuação anacrônica, arcaísmo lexical e pronominal, sem contar com formulações hiperbólicas e repetitivas e outras figuras de linguagem. Desse modo, foi preciso definir nosso projeto de tradução, tal como define Berman (1995), a partir do que se revelava no texto estudado. Ademais, esse projeto deveria convergir com o objetivo de apresentar uma tradução contemporânea e que, ao mesmo tempo,

não apagasse as especificidades da narrativa e do estilo da autora. Assim, procuramos tecer os comentários sobre a tradução do conto à luz das considerações de Berman (2002, 2013) a respeito da tradução ética sem, no entanto, tomá-las como prescritivas e aliadas à velha dicotomia teoria/prática.

Em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), Berman enuncia um “esboço de método”<sup>3</sup> de análise crítica de traduções que se ampara no seguinte tripé: “posição tradutiva”, “projeto de tradução” e “horizonte do tradutor” (1995, p.75-83)<sup>4</sup>. Em sua análise, parte do texto traduzido para explicar tais conceitos. Nós traçamos o caminho inverso, ou seja, tentamos primeiramente analisar a narrativa em francês para estabelecer nosso projeto de tradução, buscando como foco esse tripé em nosso estudo.

Berman atenta para o fato de que uma tradução deve “funcionar” quando se realiza a sua leitura, ou seja, ela deve ser um texto completo e independente, tanto na perspectiva da língua de chegada quanto do ponto de vista do texto em si (que estejam preservadas sistematicidade, correlatividade, organicidade de seus constituintes). Também ressalta que a leitura do texto de partida em si é um tipo de pré-análise textual, a partir da qual o tradutor avalia diversos aspectos:

*La lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs*<sup>5</sup>. (Ibid., p. 67).

Percebe-se que Berman atenta para o fato de que a leitura realizada pelo tradutor não deve proceder de maneira ingênua, tal qual a de um leitor comum, mas como uma análise textual detalhada.

Ainda com relação ao tripé estabelecido por Berman, a posição tradutiva é o “compromisso entre a maneira como o tradutor percebe enquanto sujeito tomado pela pulsão de traduzir, a tarefa da tradução e a maneira como ele internalizou o discurso ambiente sobre o traduzir” (p. 74). Para Berman, não há tradutor sem posição tradutiva e ela aparecerá no texto de maneira assumida ou não. O projeto de tradução, por sua vez, é determinado pela posição tradutiva e pelas exigências específicas impostas pela própria obra. O projeto define um “modo” de tradução ou uma “maneira de traduzir”, que se atualiza na própria tradução. Ambos podem ou não ser enunciados e acontecem no horizonte de tradução, já mencionado. A tradução comentada, configura então, como a explicitação máxima do projeto de tradução do qual fala o autor.

Por esta razão, decidimos, em nosso projeto de tradução, **conservar** sempre que possível tais referências, traduzindo somente os topônimos referentes a países, cidades, etc., quando o uso em português estiver consagrado, como é o caso de “Europa”. Os demais topônimos são locais de Paris à época, alguns dos quais existem até os dias de hoje. Alguns possuem grafias em português, porém nem todos, donde a decisão pela harmonia de manter a grafia francesa tanto quanto possível. Também, decidimos acrescentar informações históricas sobre os locais, na tradução da obra, em notas de fim de texto, a exemplo do que realizou James Robinson Planché na primeira tradução inglesa do conto, em 1858.

Desta forma, no trecho já mencionado aqui:

<sup>3</sup> Em francês, une “*esquisse d'une méthode*” (p.64). Salvo indicação contrária, todas as traduções em notas de rodapé são nossas.

<sup>4</sup> Respectivamente, *position traductive, projet de traduction e horizon du traducteur*.

<sup>5</sup> Tradução do francês: “A leitura trata de perceber um tipo de frase, um tipo significativo de encadeamentos proposicionais, empregos do adjetivo, do advérbio, do tempo verbal, das preposições, etc. Ela identifica, evidentemente, as palavras recorrentes, as palavras-chave”.

Les trois autres lui donnaient l'une le plaisir de **la Comédie-Italienne**, l'autre celui de la vue des **Tuileries**, où se rendent tout ce que **l'Europe** a de personnes plus distinguées et des mieux faites dans les deux sexes. (VILLENEUVE, 1996, p. 133)  
[Grifo nosso]

Traduzimos por:

As três outras ofereciam-lhe, uma o prazer da **Comédie-Italienne**, a outra o da vista do **jardim de Tuileries**, aonde vão o que a **Europa** tem de pessoas as mais ilustres e mais elegantes de ambos os gêneros.

Utilizamos a conservação por repetição da **Comédie-Italienne**. Por outro lado, embora o *jardin de Tuileries* ou *Tuileries* já tenha sido traduzido por “jardim das Tulhérias”<sup>6</sup>, seu uso não é consagrado em português contemporâneo, o que o torna essa tradução tão obscura quanto se estivesse na grafia francesa. Optamos então pela glosa intratextual (“jardim de”) e a conservação por repetição da grafia francesa, sobretudo porque se trata de uma explicação curta, que cabe dentro do texto, sem que gere um desconforto para a leitura. Essa estratégia é geralmente empregada para desfazer ambiguidades, porém, aqui ela apenas explicita para o leitor-alvo o que está claro implicitamente para o leitor do francês. Nosso objetivo é incluir na versão final da tradução uma nota de rodapé histórica, ou seja, com informações sobre o jardim de Tuileries à época.

Abaixo, seguem as ocorrências dos topônimos (Quadro 1) encontrados na narrativa e suas respectivas traduções.

Quadro 1 - Ocorrências dos topônimos na obra *La Belle et la Bête* (1996)

Topônimos na LP (VILLENEUVE, 1996)	Nossa tradução
<i>La foire Saint-Germain</i> (p.60) [1]	A feira <i>Saint-Germain</i>
<i>L'Opéra-Comique</i> (p.61) [1]	A <i>Opéra-Comique</i>
<i>La Comédie-Italienne</i> (p.62, p.65) [2]	A <i>Comédie-Italienne</i>
<i>Tuileries</i> (p.62) [1]	O jardim de <i>Tuileries</i>
<i>l'Europe</i> (p.62) [1]	A Europa
<i>La Comédie-Française</i> (p.83) [1]	<i>Comédie-Française</i>
<i>l'Opéra</i> (p.83, p.87) [2]	A <i>Opéra</i> (em contraste com a ópera [3])

No total, encontramos 7 topônimos diferentes na narrativa, com um total de 9 ocorrências. Todos eles se referem a lugares que Bela visita virtualmente através das janelas do castelo encantado e remetem a lugares de Paris do século 18, frequentados pela classe aristocrática. As referências precisas de espaço não são abundantes na narrativa, porém, sua ocorrência em um conto de fadas é inesperada e, portanto, merecia ao nosso ver, destaque em nosso projeto de tradução.

#### IV. Considerações finais

6 Ver, por exemplo, em: LAUTRÉAMONT, C. (de). Os cantos de Maldoror. Poesias, Cartas. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 118. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=0U8oHL3B0BoC&pg=PA118&dq=jardim+das+Tulherias&hl=en&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=jardim%20das%20Tulherias&f=false](https://books.google.com.br/books?id=0U8oHL3B0BoC&pg=PA118&dq=jardim+das+Tulherias&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=jardim%20das%20Tulherias&f=false). Acesso em: 10 de outubro de 2016.

Tentamos optar pela conservação dos topônimos, como escolha tradutória principal, aplicando a repetição da grafia francesa, pois na maioria dos casos os lugares ainda existem. Além disso, alguns remetem a especificidades históricas, como é o caso da *Comédie Italienne*, que rivalizava com a *Comédie Française* à época, informações que pretendemos propor em notas na versão final da tradução. Além disso, a conservação do espaço também se alia à importância que ele tem para a estética preciosa das *conteuses*, como é o caso dessa obra de Mme de Villeneuve.

Convém observar que a estratégia de conservação, conforme observa Aixelá (1996), tende a aumentar o caráter exótico do texto, pois é sentido pelo leitor da língua alvo com estranhamento pela sua forma e distância cultural. Para nós ela converge com a proposta de tradução não etnocêntrica, discutida por Berman, e que nós estabelecemos em nosso projeto de tradução, tanto quanto possível, pois é sabido que nem sempre podemos controlar e unificar todas as estratégias de tradução.

## REFERÊNCIAS

AIXELÁ, J. F. Culture-specific Items in translation. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen África. Translation, Power, Subversion. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, p. 52-78.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2013.

\_\_\_\_\_. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/apsicanalisefadas.pdf>.

BIANCARDI, E. **Madame de Villeneuve, La Jeune Américaine et les contes marins (La Belle et la Bête), Les Belles Solitaires – Madame Leprince de Beaumont, Magasin des enfants (La Belle et la Bête)**. Edição crítica. Paris: Honoré Champion, 2008 (Sources Classiques, Bibliothèque des Génies et des Fées, 15).

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Lisboa: FCSH/UNL, 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

COOPER, B. R. L. **Madame de Villeneuve: the author of La Belle et la Bête and her literary legacy**. University of Georgia. Athens, p. 304. 1985.

DUGGAN, A. *et al.* **Folktales and Fairy Tales: traditions and texts from around the world.** 2a ed. Santa Barbara: Greenwood, 2016. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=WXWACwAAQBAJ&pg=PA368&dq=forest+fairy+tales&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiR8qjN2YPQAhXCG5AKHa3qD1YQ6AEITDAG#v=onepage&q=forest%20fairy%20tales&f=false>. Acesso em: março 2016.

GAEHTGENS et. Al. **L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle.** Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001. Disponível em : [https://books.google.com.br/books?id=0oYSh\\_qIyP4C&pg=PA132&lpg=PA132&dq=Le+jardin+des+tuileries+XVIII&source=bl&ots=J5BFFF7DXy&sig=y1TtEU4Gk-J5smATO8T-1gOieC0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj4tI\\_f9YPLAhVCQZAKHcy7AWsQ6AEIKjAC#v=onepage&q=Le%20jardin%20des%20tuileries%20XVIII&f=false](https://books.google.com.br/books?id=0oYSh_qIyP4C&pg=PA132&lpg=PA132&dq=Le+jardin+des+tuileries+XVIII&source=bl&ots=J5BFFF7DXy&sig=y1TtEU4Gk-J5smATO8T-1gOieC0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj4tI_f9YPLAhVCQZAKHcy7AWsQ6AEIKjAC#v=onepage&q=Le%20jardin%20des%20tuileries%20XVIII&f=false). Acesso em: agosto 2016.

GIROU-SWIDERSKI, M.-L. La Belle ou la Bête? Mme de Villeneuve, la méconnue. In : **Femmes savantes, Femmes d'esprit, Women Intel-lectuals of the French Eighteenth Century.** Eighteenth Century French Intellectual History. vol. I, New York: Peter Lang, 1994, p. 99-128.

HARRIES, E. W. **Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale.** New Jersey: Princeton University Press, 2003, 2<sup>a</sup> ed. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=cFrqHxYl5TgC&pg=PA104&lpg=PA104&dq=space+time+perrault+fairy+tales&source=bl&ots=NEYcYPm7EZ&sig=KCq-KQP2BA6JgVA36EFCC99Qf4&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwis48y9zPjPAhVCziYKHUJ3Cw8Q6AEITjAI#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: agosto 2016.

PORTE, J. D. L. **Histoire littéraire des femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature françoise, avec l'abbé J.-Fr. de La Croix, de Compièg.** Paris: Lacombe, v. 4, 1769. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=OOgOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Histoire+litt%C3%A9raire+des+femmes+fran%C3%A7oises,+Volume+4&hl=en&sa=X&ved=0CB4Q6AEwAGoVChMIxt2j2eXnyAIvTKoeCh3eYwtf#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: dezembro de 2014.

MENDES, M. **Em busca dos contos perdidos.** São Paulo: UNESP, 1999.

RAYNARD, S. **La seconde préciosité: floraison des conteuses de 1690 à 1756.** Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, v. 17, 2002.

ROBERT, R., **Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.** Paris:Champion, 2002.

SEIFERT, L. C. **Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias.** Cambridge: Cambridge University Press, [1996]2006. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=sCNOkxKKS-0C&pg=PA91&dq=conteuses&hl=en&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=conteuses&f=false](https://books.google.com.br/books?id=sCNOkxKKS-0C&pg=PA91&dq=conteuses&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=conteuses&f=false). Acesso em: agosto 2016.

SERMAIN, J.-P. **Le conte de fées**: du classicisme aux Lumières. Paris: Ed. Desjonquères, 2005.

VILLENEUVE, M. D. **La Belle et la Bête**. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. **La Belle et la Bête**. Paris: Gallimard, 2010.

ZIPES, J. **The Oxford Companion to Fairy Tales**. 2ed. Oxford: Oxford Companion Press, [2000] 2015.

**TRADUÇÃO DE LITERATURA DE NÃO-FICÇÃO:  
CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE TRÊS  
TRADUÇÕES DA OBRA *GANZ UNTEN*, DE GÜNTER  
WALLRAFF**

***NON-FICTION LITERATURE IN TRANSLATION:  
INTRODUCTORY NOTES ABOUT THREE TRANSLATIONS OF  
THE BOOK GANZ UNTEN, FROM GÜNTER WALLRAFF***

Alggeri Hendrick Rodrigues  
Mestrando em Estudos da Tradução (UFSC)  
[hendrick.de@gmail.com](mailto:hendrick.de@gmail.com)

**Resumo:** Capote, Talese, Wallraff. O que há em comum entre esses três escritores? Todos são jornalistas, expoentes de uma especialidade da escrita jornalística chamada “Novo Jornalismo”, “Jornalismo Literário”, ou “Literatura de não-ficção”. Capote ficou conhecido com “In Cold Blood” (1966), narrativa sobre um assassinato ocorrido nos Estados Unidos em 1959. Talese ganhou notoriedade com a publicação do mais conhecido perfil de Sinatra, “Frank Sinatra has a cold” (1966). Já Günter Wallraff se tornou o autor do livro mais vendido na Alemanha depois da Segunda Guerra, após entrar pelos caminhos mais profundos da sociedade alemã relatando, em “Ganz unten” (1985) (traduzido em mais de 35 países) a sua experiência como *undercover journalist* no papel de Ali, um imigrante turco submetido a trabalhos sub-humanos e tratamento discriminatório por parte da população do país. Nesse contexto, diversas questões concernentes à prática tradutória vêm à tona: Como verter a outro idioma aspectos culturais do texto de origem e posicioná-los em outro contexto de chegada? Quais os compromissos do tradutor frente ao texto? Existem alterações em diferentes versões do mesmo texto? Para prosseguir com tal análise serão apresentados os capítulos introdutórios de três traduções dessa obra: *Cabeza de turco* (Editorial Anagrama, Espanha), *Lowest of the low* (Methuen, Reino Unido) e *Cabeça de Turco* (Editora Globo, Brasil).

**Palavras-chave:** Crítica de Tradução; Literatura de Não-Ficção; Günter Wallraff.

**Abstract:** Capote, Talese, Wallraff. What do these three writers have in common? All of them are journalists, representatives of a journalistic writing specialty called “New Journalism”, “Literary Journalism”, or “Non-fiction Literature”. Capote became known with “In Cold Blood” (1966), a narrative about a murder that happened in the United States in 1959. Talese gained notoriety by publishing the most famous profile of Sinatra, “Frank Sinatra has a cold” (1966). Yet Günter Wallraff became the author of the top selling book in Germany after World War II after getting into the deepest ways of the German society by reporting, in the book “Ganz unten” (1985) (translated to more than 35 countries) his experience as undercover journalist in the role of Ali, a Turkish immigrant who was submitted to sub human works and discriminatory treatment by part of the country’s population. In this context, many questions about the translating practice emerge: How to translate cultural aspects from the original text to another language and how to put them in the target context? Which are the compromises of the translator regarding the text? Are there changes or modifications in different versions of the same text? To proceed with this analysis, the introductory chapters of three translations of this book will be discussed: *Cabeza de turco* (Editorial Anagrama, Spain), *Lowest of the low* (Methuen, United Kingdom) and *Cabeça de Turco* (Editora Globo, Brazil).

**Keywords:** Translation criticism; Non-fiction literature; Günter Wallraff.

Truman Capote, Gay Talese, Günter Wallraff. O que há em comum entre esses três escritores? Todos os três são jornalistas, expoentes de uma especialidade da escrita jornalística chamada “Novo Jornalismo”, “Jornalismo Literário”, ou ainda “Literatura de Não-ficção”. Truman Capote ficou conhecido pela sua obra *In Cold Blood* (1966), uma narrativa sobre um assassinato ocorrido no Kansas, Estados Unidos, no ano de 1959. Gay Talese

ganhou notoriedade a partir da publicação do mais conhecido perfil do cantor e ator norte-americano Frank Sinatra – “*Frank Sinatra has a cold*” (1966). Já Günter Wallraff se tornou o autor do livro mais vendido na Alemanha, depois da Segunda Guerra, após entrar pelos caminhos mais sombrios da sociedade alemã relatando, em “*Ganz unten*” (1985), a sua experiência como *undercover journalist* no papel de Ali, um imigrante turco submetido a trabalhos sub-humanos e tratamento discriminatório por parte da população do país.

Levando-se em consideração a condição inicial dessa pesquisa, o presente trabalho tem por objetivo apresentar uma contextualização introdutória sobre a temática, delineando a obra “*Ganz unten*” junto às áreas do Jornalismo e dos Estudos da Tradução. Serão expostos, no primeiro momento do artigo, aspectos concernentes ao autor: biografia, forma de trabalho e obras produzidas. Em seguida será apresentado o *state of the art*, um apanhado geral das pesquisas já realizadas envolvendo o autor e a obra objeto desta pesquisa. No terceiro momento encontra-se a exposição teórica das principais características do gênero “Novo Jornalismo”, relacionando-o com as intervenções realizadas por Günter Wallraff. Na sequência tem-se a localização da obra no âmbito dos Estudos da Tradução, com base na apresentação inicial de três traduções de “*Ganz unten*” para outros idiomas: a edição britânica, “*Lowest of the low*” (publicada pela Editora Methuen), a edição espanhola, “*Cabeza de turco*” (da Editorial Anagrama) e a edição brasileira, “*Cabeça de Turco*” (Editora Globo). Por fim se tentará expor algumas considerações sobre a pesquisa – com base nas informações apresentadas ao longo do artigo – bem como indicar possíveis rumos que a presente investigação poderá seguir.

## GÜNTER WALLRAFF

Hans-Günter Wallraff nasceu em Burscheid, Alemanha, em 1º de outubro de 1942. É uma figura conhecida e polêmica dentro da cultura alemã, desde a década de 1960, por sua atuação como jornalista investigativo e escritor. Ícone da esquerda, seu método investigativo é caracterizado pela experiência pessoal: não se coloca diretamente como jornalista, mas usa de pseudônimos e disfarces para adentrar ambientes em que não seria bem-vindo se revelasse quem realmente é – vive a situação, sente o que está denunciando e faz o relato da realidade de forma minuciosa.

Ainda nos anos 1950, Günter Wallraff iniciou sua trajetória como escritor com a criação de poesias, tendo como inspiração figuras conhecidas da literatura alemã como a do autor e dramaturgo Wolfgang Borchert bem como outros poetas expressionistas. Em 1963 foi convocado para servir no exército, e embora tenha solicitado sua exclusão do quadro, foi obrigado a permanecer nas forças armadas. Recusou-se a segurar uma arma em suas mãos, e por isso foi internado no Departamento de Psiquiatria do Hospital Militar de Koblenz. Durante esse período foi registrando parte de seus momentos em um diário. Após o tempo de internação Wallraff foi liberado, mas classificado pelo Exército como uma pessoa com “personalidade anormal” e “inapto para Guerra e Paz”. Heinrich Böll (Nobel de Literatura de 1972) o incentivou a continuar as suas escritas sobre o período em que foi obrigado a fazer parte do serviço militar – o que aconteceu e acabou sendo concretizado com a publicação destes relatos em 1970.

Trabalhou na área de comunicação de diversos sindicatos industriais entre 1963 e 1965, período em que escreveu “*Wir brauchen dich. Als Arbeiter in deutschen Industriebetrieben*”<sup>1</sup>. Essas reportagens o tornaram conhecido, tendo sido convidado para integrar o grupo literário *Dortmunder Gruppe 61* – local onde se discutiam aspectos literários

<sup>1</sup> Optou-se por manter, neste trabalho, apenas o nome original (em alemão) dos livros que ainda não contam com tradução para a língua portuguesa para evitar referências cruzadas com títulos não publicados neste idioma.

e artísticos e problemas sociais do mundo do trabalho. A partir de 1968 passou a compor a equipe da revista de política e cultura *konkret* (em circulação até os dias de hoje). Em 1974 viajou à Grécia como membro do comitê de solidariedade para presos políticos, e em sua estadia distribuiu panfletos denunciando as diversas violações aos direitos humanos perpetradas pelo regime militar grego. Como consequência, foi preso pela polícia do país e condenado a catorze meses de prisão, mas foi libertado logo após com a queda do regime ditatorial.

No ano de 1977 Wallraff trabalhou disfarçado durante quatro meses como repórter na redação do tabloide Bild, sob o pseudônimo Hans Esser, revelando como esse jornal manipulava a opinião pública com objetivos políticos. O resultado dessa investigação foi publicado na obra “*Der Aufmacher. Der Mann, der bei BILD Hans Esser war*”<sup>2</sup>. O jornal Bild tentou proibir a circulação do livro por meio judicial, mas sem sucesso. Nos anos seguintes o autor publicou outros títulos que davam continuação ao relato. Em 1985 publicou a sua obra mais conhecida no exterior, “*Ganz unten*”, colocando em xeque políticos e empresários do país. Nos anos seguintes, em razão da notoriedade adquirida nacionalmente, acabou por reduzir a sua produção de investigações utilizando de disfarces, mas publicou, em 2009, um novo título investigativo: “*Aus der schönen neuen Welt*”, assumindo a vida como operador de *telemarketing*, entregador de encomendas, imigrante africano... Atualmente está à frente de um programa de televisão chamado “*Team Wallraff*”, no canal privado de televisão RTL.

Segundo relatos do próprio autor, nos países escandinavos o seu sobrenome gerou até mesmo um verbo, “*wallraffa*”, que significa “usar disfarces para desmascarar alguém”. Em sua trajetória como escritor já publicou mais de trinta títulos.

## **GANZ UNTEN**

A publicação de *Ganz unten* na Alemanha, em 21 de outubro de 1985, levou a sociedade do país a um choque de realidade. Os contextos econômico, social e político daquele momento eram delicados: a Alemanha encontrava-se ainda dividida em dois blocos: o lado comunista e o capitalista.

O lado capitalista necessitava de mão-de-obra para reerguer a economia que havia sido destruída durante a Segunda Guerra, precisava principalmente de trabalhadores que realizassem trabalhos na construção civil, nas áreas de limpeza ou em locais onde a exposição de pessoas ao ambiente poderia oferecer algum tipo de risco, como dentro de usinas nucleares. Esse quadro levou à “importação” de trabalhadores de outros países, já desde a década de 1960. A contratação era realizada a partir de acordos governamentais bilaterais, neste caso, da República Federal da Alemanha (no âmbito do “*Gastarbeiterprogramm*”<sup>3</sup>) com diversos países, como a Itália (1955), Espanha e Grécia (1960), Turquia (1961), Marrocos e Coreia do Sul (1963), Portugal (1964), Tunísia (1965) e com a antiga Iugoslávia (1968).

Por consequência, esses trabalhadores eram conhecidos como os “*Gastarbeiter*” e a condição dessas pessoas era precária: eram marginalizados, deslocados para viver em localidades periféricas e não contavam com quase nenhum respaldo institucional. No plano social os imigrantes eram praticamente inexistentes, invisíveis, como que em uma situação de *apartheid*: estes não dividiam as mesmas mesas com os nacionais, não se sentavam lado-a-lado no transporte público, não eram aceitos nas igrejas e eram discriminados nos estabelecimentos comerciais. A segregação frente a esses trabalhadores atingia as famílias, principalmente as crianças em idade escolar, agravando a situação de dificuldade na comunicação já que os adultos trabalhavam e as crianças eram excluídas dentro das escolas. O

<sup>2</sup> Disponível no Brasil sob o título “Fábrica de Mentiras”.

<sup>3</sup> Programa de trabalhadores convidados (em tradução livre).

objetivo do governo alemão era de que os “trabalhadores convidados” realizassem os seus serviços e retornassem às suas nações de origem, não permanecendo na Alemanha. A situação ocorrida após a chegada dos primeiros imigrantes foi bem diferente: a realidade alemã era melhor do que as de suas terras natais, e muitas dessas pessoas resolveram permanecer em solo germânico. O próprio Wallraff menciona de forma introdutória essa situação dos imigrantes:

Através de relatos de amigos e de várias publicações eu já podia fazer uma idéia da vida dos estrangeiros na República Federal da Alemanha. Sabia que mais da metade dos imigrantes jovens sofre de doenças psíquicas. Não conseguem mais *digerir* os inúmeros desaforos. Praticamente não têm chances no mercado de trabalho. Para eles, que aqui cresceram, não há possibilidade de regresso a seus países de origem. São apátridas<sup>4</sup>. (WALLRAFF, 1988b, p. 19).

É nesse sistema, portanto, que a obra *Ganz unten* se situa. O título é uma denúncia às condições a que esses *Gastarbeiter* eram submetidos. Obviamente essa denúncia não se restringiu somente às condições materiais, mas alcançou também o âmbito psicológico.

O fato de Günter Wallraff ter incorporado o papel de viver como um imigrante turco, Ali Sinirlioğlu, gerou muitas críticas no que diz respeito à ética jornalística e Wallraff foi processado por diversas empresas após a publicação do livro em razão da revelação de inúmeras infrações trabalhistas. No campo moral houve a discussão sobre a legitimidade da “transfiguração” do jornalista em turco, principalmente no que tange à representatividade da população turca, e, conseqüentemente, ao lugar de fala na produção do discurso<sup>5</sup>. O próprio autor explicou, entretanto, logo no início do título:

É óbvio que eu não era um turco de verdade. No entanto, foi necessário usar um disfarce para desmascarar a sociedade. Foi necessário mentir e fingir para descobrir a verdade. Continuo, porém, sem saber *como* um imigrante consegue engolir as humilhações, as hostilidades e o ódio cotidianos. Mas agora sei *o que* ele tem de suportar e até onde pode chegar o desprezo humano neste país. <sup>6</sup> (WALLRAFF, 1988b, p. 20).

Günter Wallraff em momento algum conseguiu se manter longe das críticas desde a publicação deste livro. Após a primeira edição de “*Ganz unten*”, todas as edições seguintes vieram acompanhadas (além do texto original integral), de uma segunda parte com uma documentação acerca das reações, dos efeitos e das alterações ocorridas a partir da publicação do título – a edição de 1988, por exemplo, conta com 180 páginas de repercussão.

*Ganz unten* encontra-se originalmente dividido em catorze capítulos e quinze subcapítulo, já as traduções, mesmo “transpondo” o texto integralmente, apresentam variações nessa divisão. A versão brasileira encontra-se dividida em quinze capítulos e treze subcapítulos. A edição espanhola segue a brasileira na repartição do conteúdo. Já a edição

<sup>4</sup> Original, em alemão: “*Aus Erzählungen von Freunden, aus vielen Veröffentlichungen konnte ich mir ein Bild machen vom Leben der Ausländer in der Bundesrepublik. Ich wußte, daß fast die Hälfte der ausländischen Jugendlichen psychisch erkrankt ist. Sie können die zahllosen Zumutungen nicht mehr verdauen. Sie haben kaum eine Chance auf dem Arbeitsmarkt. Es gibt für sie, hier aufgewachsen, kein wirkliches Zurück in ihr Herkunftsland. Sie sind heimatlos*”. (WALLRAFF, 1988a, p. 11).

<sup>5</sup> Ver FOUCAULT, Michel. “**A ordem do discurso**”. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 79p. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio.

<sup>6</sup> Original, em alemão: “*Sicher, ich war nicht wirklich ein Türke. Aber man muß sich verkleiden, um die Gesellschaft zu demaskieren, muß man täuschen und sich verstellen, um die Wahrheit herauszufinden. Ich weiß inzwischen immer noch nicht, wie ein Ausländer die täglichen Demütigungen, die Feindseligkeiten und den Haß verarbeitet. Aber ich weiß jetzt, was er zu ertragen hat und wie weit die Menschenverachtung in diesem Land gehen kann*”. (WALLRAFF, 1988a, p. 12).

britânica contém catorze capítulos, como no original, mas com dois subcapítulos a menos: treze, ao invés de quinze.

### **STATE OF THE ART**

Embora quase todas as publicações referentes à *Ganz unten* estejam acompanhadas da frase “título traduzido em mais de 30 países”, poucas informações estão disponíveis sobre essas traduções que possam ir além de mera descrição dos títulos em outros idiomas e reprodução das imagens das respectivas capas. Grande parte da literatura acadêmica disponível até o momento que trata tanto de abordar a atuação de Wallraff, quanto de descrever ou analisar a obra “*Ganz unten*”, encontram-se estabelecida, naturalmente, no campo dos estudos da comunicação social (jornalismo investigativo). Sendo assim, é importante para essa pesquisa apresentar, mesmo que brevemente, sob quais perspectivas o autor já foi estudado, como forma de ampliar o horizonte de reflexão sobre a temática e também de delimitar de maneira racional o que pode ser estudado, evitando-se incorrer em uma repetição de pesquisas sobre o mesmo autor e o mesmo objeto.

O mais extenso e mais aprofundado trabalho de estudo sobre Wallraff talvez tenha sido realizado pela pesquisadora alemã Ina Braun, que possui dois títulos publicados: *Günter Wallraff interkulturell gelesen*, de 2006, e *Günter Wallraff: Leben – Werk – Wirken – Methode*, de 2007. Em seus dois trabalhos Braun aborda Günter Wallraff e *Ganz unten* sob a perspectiva da interculturalidade. De fato, a construção de ambos os títulos se dá de forma semelhante, parecendo, até mesmo, que se trata do mesmo trabalho sob dois nomes diferentes. A autora inicia os seus textos com uma definição de interculturalidade, trabalhando teoricamente o conceito e a forma com que será utilizado no trabalho. Em seguida ela debruça sobre a vida e a obra do autor, descrição que abrange cerca de um terço do primeiro título (2006) e um quarto do segundo título (2007). Para desenvolver essa perspectiva a autora passa por três pontos centrais: o formato de pesquisa tomado por Wallraff nas reportagens, a posição literária e a inserção no âmbito do jornalismo. Termina essa etapa apresentando a repercussão da atuação do jornalista na sociedade alemã. O segundo e último momento do primeiro livro trata de *Ganz unten* sob a perspectiva intercultural. Nesse ponto discorre sobre a dimensão do discurso, o discurso islâmico no Ocidente e o discurso dos estrangeiros na Alemanha, para assim partir para as dimensões interculturais da análise destes discursos, trabalhando essa temática em conjunto com situações comunicativas da obra de Wallraff. Já o segundo livro conta ainda com uma entrevista com Wallraff, tratando de pontos como o jornalismo, a situação política na Alemanha (e no mundo), religião e igreja, e ainda aspectos privados da vida do autor. Trata-se de fontes interessantes de pesquisa, principalmente no que diz respeito à vida e obra do jornalista e também sobre os elementos principais da obra mais conhecida de Wallraff.

Interessante também é a pesquisa de Erik Eriksson, professor da Strömstad Academy (Suécia). No artigo intitulado *The Legendary Journalist Günter Wallraff – an outsider who has become an insider in mainstream German media* (2012), Eriksson trata do lado exclusivamente jornalista do autor. Ele inicia o seu texto expondo a vida e a carreira de Wallraff, avançando para uma contextualização teórica sobre sua prática jornalística. Em seguida discorre acerca dos métodos e disfarces utilizados, para chegar, por fim, às razões pelas quais Wallraff alcança sucesso na mídia ainda hoje.

Outros trabalhos mencionam Günter Wallraff sob outra perspectiva: a das fronteiras éticas do jornalismo investigativo “*undercover*”. Esse é o caso, por exemplo, da pesquisa de Joris Krüger, intitulada “*Grenzen des Undercover-Journalismus*” (2015), que trata das dimensões legais e jurídicas deste tipo de jornalismo. Outra investigadora é Sylvia Moretzsohn, da Universidade Federal Fluminense (Brasil), que também segue por essa linha

em seu artigo “O repórter infiltrado: algumas questões éticas e epistemológicas para a prática do Jornalismo” (2008). Ia Makharadze, da Grigol Robakidze University (Geórgia), também acompanha os estudos na área no artigo “*Ethic norms of working with sources*” (2012).

Já no campo das Relações Internacionais o foco se encontra sob a imigração e a força de trabalho dos *Gastarbeiter*, como na pesquisa de Mariana Marques e Nanci Novo intitulada: “Imigração turca na Alemanha: papel na economia e inserção cultural entre as décadas de 1960 a 1980” (2015).

No âmbito da Literatura existem dois trabalhos que são importantes de serem mencionados. O primeiro se chama “*Die Anfänge einer Arbeiterliteratur in der Bundesrepublik und die Gewerkschaften*” (1974), que trata sobre os primórdios de uma literatura dos trabalhadores na Alemanha. O segundo é o livro “Uma história breve do Jornalismo no Ocidente” (2008), de autoria do Professor Jorge Pedro Sousa, da Universidade Fernando Pessoa (Portugal), que coloca Wallraff como nome do Novo Jornalismo na Europa:

Além dos livros-reportagem, os primeiros novos-jornalistas publicaram reportagens em revistas de vários tipos, desde as contraculturais às mais convencionais [...]. Dos Estados Unidos, o movimento do novo Novo Jornalismo espalhou-se à Europa, graças ao trabalho de jornalistas-escritores europeus como o português Ferreira Fernandes ou Oriana Fallaci, Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff, etc. Também as revistas e mesmo alguns jornais europeus publicaram reportagens que se podem enquadrar no espírito do Novo Jornalismo [...] (SOUSA, 2008, pp. 201-202).

É nesse contexto, portanto, que se chega à próxima etapa deste artigo, que trata do Novo Jornalismo.

## O NOVO JORNALISMO

O Novo Jornalismo é um estilo de escrita de reportagens surgido nos Estados Unidos na década de 1960 que se utiliza de técnicas literárias para a escrita dos textos. O surgimento do Novo Jornalismo apareceu em associação ao contexto social e cultural daquele país na segunda metade do século XX. Conforme apresentam Jorge e Barros (2001, p. 2), a condição da sociedade norte-americana naquele momento estava em processo de alteração, em razão da situação estabelecida com a Guerra do Vietnã e do crescimento dos movimentos pelos direitos da população negra. O jornalismo seguiu essas mudanças na sociedade, dividindo-se em dois lados: jornalistas que estavam próximos dos eventos diários, em busca do “furo” de reportagem, e jornalistas que tinham mais “liberdade para experimentações”. Ainda conforme as autoras:

[...] Trata-se de um tipo de escrita situado entre o jornalismo informativo e o estilo literário, em que o jornalista devota mais tempo à busca de informações, explora diferentes fontes e dedica atenção ao produto final, procurando redigir um texto mais apurado. [...] Para a realização das grandes reportagens, características do Novo Jornalismo, mais do que a rotina comum de apuração de fatos, o jornalista deveria *viver* o universo retratado, de forma a imprimir o máximo de realismo ao texto. (JORGE E BARROS, 2011, p. 2).

As autoras continuam e apontam quatro técnicas que estariam presentes nos textos do “Novo Jornalismo”: a primeira está relacionada com a “transcrição de diálogos inteiros”; a segunda abrange a “reconstrução de cada cena”; a terceira trata da “anotação de costumes”, e a quarta remete à “narração em terceira pessoa”.

As reportagens passaram, a partir desse movimento, a não estar mais exclusivamente ligadas à objetividade, e se soltaram da prisão daquelas perguntas que devem ser respondidas

obrigatoriamente logo no primeiro parágrafo das matérias: “Quem?, Onde?, Como?, Quando?, O quê?, Por quê?” Os jornalistas puderam então escrever livremente. É nesse ponto que o jornalismo se aproxima da literatura: alguns dos jornalistas que trabalhavam com as reportagens especiais tinham interesse em deixar de lado o jornalismo predatório e queriam se aproximar da escrita de romances. Os romances tinham um status muito elevado naquele momento, principalmente em razão da popularidade trazida pelo *Great American Novel* e pelos seus escritores do final do século XIX e início do século XX, como Mark Twain, Scott Fitzgerald e William Faulkner. Tom Wolfe, teórico importante dos estudos concernentes ao jornalismo literário, aponta que o Novo Jornalismo “era a mais sincera forma de homenagem ao romance” e que “nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre” (WOLFE, 2005, p. 19). Por meio desse tipo de escrita, então, havia a intenção de romper com o que se tinha no momento, ou seja, subverter os valores da época.

Levando-se em conta a temática da obra de Wallraff, é possível, então, relacionar essas características do Novo Jornalismo diretamente com a produção da obra “*Ganz unten*”. O título foi lançado em outubro de 1985, mas a produção iniciou muito antes. Em março de 1983 o autor publicou, em alguns jornais da Alemanha, um anúncio que dizia:

**Estrangeiro**, robusto, procura qualquer tipo de trabalho, mesmo que seja pesado e sujo, mesmo que paguem pouco. Propostas sob n.º. 358 458.<sup>7</sup> (WALLRAFF, 1988b, p. 19).

O tempo dispendido para a busca de informações e para o acúmulo de experiências que originaria a narrativa foi grande, justamente com o objetivo de alcançar as mais distintas fontes e compor um relato mais preciso da realidade. Ainda em relação direta com os elementos do jornalismo de não-ficção, pode-se ver claramente que Wallraff viveu mais do que a “rotina comum de apuração dos fatos”, ele incorporou (no sentido mais extremo) a vida de um imigrante turco. Já no que diz respeito às “técnicas de humanização dos textos”, mencionadas anteriormente, até a presente situação da pesquisa três<sup>8</sup> destas foram observadas, e encontram-se expostas, abaixo, acompanhadas de alguns exemplos extraídos de “*Ganz unten*”.

#### 1) A transcrição de diálogos inteiros:

Primeira visita: residência paroquial num bairro elegante, com jardins que lembram um parque. Um padre do escalão superior, com cerca de sessenta anos, abre ligeiramente a pesada porta de carvalho, ornamentada com ferro forjado, e olha para mim com muita reserva.

- Não tenho nada para dar. Procure a assistência social. – Percebe minha perplexidade (eu não contava com isso) e, sem me dar tempo para expor meu pedido, explica claramente:

- Muitas pessoas vêm até aqui pedir esmolas, mas não dou. É uma questão de princípio! Esta é uma residência paroquial e não...

Interrompo-o:

- Eu não quer dinheiro, só batismo.<sup>9</sup> (WALLRAFF, 1988b, p. 61).

<sup>7</sup> Original, em alemão: “*Ausländer, kräftig, sucht Arbeit, egal was, auch Schwerst- u. Drecksarb., auch für wenig Geld. Angebote unter 358 458.*” (WALLRAFF, 1988a, p. 11).

<sup>8</sup> A técnica que não será apresentada aqui, neste momento, diz respeito à “anotação de costumes”. Este elemento está presente no texto-fonte quando do contato de “Ali” com os outros trabalhadores imigrantes. O recorte selecionado para este trabalho trata dos capítulos introdutórios, não abrangendo este trecho do título.

<sup>9</sup> Original, em alemão: “*1. Vorsprache. Pfarrei in besserem Wohnviertel, parkähnlicher Garten. Ein ranghöherer Pfarrer, ca. sechzig, öffnet die mit schmiedeeisernem Gitter verzierte schwere Eichentür des Pfarrhauses einen Spalt breit und blickt recht reserviert auf Ali. Pfarrer: >> Hier ist nichts zu holen, geh zum*

Durante todo o texto tem-se uma mescla, ora Wallraff narrando, ora transcrevendo diálogos ocorridos entre Ali e outras pessoas. É importante mencionar aqui que o autor esteve, em diversos momentos, munido de um gravador de voz, tornando o processo de reescrita dos diálogos um processo muito fidedigno (embora ele tenha relatado também, em entrevistas, que em grande parte do tempo esteve impossibilitado de gravar as conversas por razões de segurança ou contratemplos técnicos).

## 2) Reconstrução de cada cena:

Na noite de 6 de março de 1983, a alta cúpula da União Democrata Cristã comemorava no Salão Konrad Adenauer, em Bonn, a vitória da direita nas eleições. Aproveitei a oportunidade para meu ensaio geral. Evitando despertar suspeitas logo na chegada, muni-me de um refletor manual e, misturando-me a um pessoal da televisão, consegui entrar no edifício. O salão estava repleto, e a luz cintilante dos refletores alcançava até os cantos mais escondidos. E lá estava eu, bem no meio do salão, vestido com meu único terno escuro (que já devia ter uns quinze anos), iluminando aqui e ali uma e outra autoridade. Vieram me perguntar qual era minha nacionalidade, certamente para assegurar-se de que eu nada tinha a ver com um atentado anunciado pelos iranianos.<sup>10</sup> (WALLRAFF, 1988b, p. 22).

Como é possível observar, o autor utiliza da descrição para compor as cenas em que o personagem está presente, sendo, neste caso, o momento em que realiza o “ensaio geral” para garantir que o seu disfarce como turco não seria notado por outras pessoas. Em outros trechos do livro essa característica é ainda mais exaltada, como nas situações em que faz descrições minuciosas dos ambientes de trabalho insalubres aos quais os trabalhadores encontram-se submetidos.

## 3) A narração em terceira pessoa:

Este é o ponto que levará ao próximo ponto deste trabalho. Em “*Ganz unten*” Wallraff tenta manter um claro distanciamento entre ele (autor e jornalista) e Ali (o personagem). Dessa forma, durante todo o texto, Wallraff vai alternando o foco narrativo entre a primeira e a terceira pessoa. Sempre que menciona algo relativo ao processo de preparação dele próprio enquanto jornalista menciona apenas “*ich*” (eu), mas em todas as outras vezes em que fala enquanto seu personagem ele o faz da seguinte forma: “*ich (Ali)*”, ou seja, “eu (Ali)”. Em outros momentos, isola Ali, narrando em terceira pessoa e sem alternâncias. Seguem três exemplos, um de cada situação, com suas respectivas traduções:

O primeiro exemplo, em alemão, em que Wallraff se coloca em primeira pessoa (ao tratar do processo de preparação para assumir o papel de imigrante turco):

---

*Sozialamt.<< Damit habe ich nicht gerechnet. Der Pfarrer hat meine Bestürzung bemerkt – und bevor ich mein Anliegen vorbringen kann, wiederholt er unmißverständlich: >>Weil mich so viele ausnehmen wollen, gibt’s hier grundsätzlich nichts, Wir sind hier ein Pfarramt und kein...<< Ich unterbreche ihn: >>Ich kein Geld wollen, nur die Tauf.<< (WALLRAFF, 1988a, p. 51).*

<sup>10</sup> Original, em alemão: “*Als am Abend des 6. März 1983 die Wende gewählt wurde und die CDU-Prominenz mit denen, die von dieser Wahl profitierten, ihren Sieg im Konrad-Adenauer-Haus in Bonn feierte, nutzte ich die Gelegenheit zur Generalprobe. Um nicht schon am Eingang Verdacht zu erregen, versah ich mich mit einer gußeisernen Handlampe, schloß mich einem Fernsichteam an und gelangte so in das Gebäude. Der Saal war überfüllt und bis in den letzten Winkel in gleißendes Scheinwerferlicht getaucht. Mittendrin stand ich, bekleidet mit meinem einzigen dunklen Anzug, inzwischen schon fünfzehn Jahre alt, und leuchtete abwechselnd diesen oder jenen Prominenten mit meinem kümmerlichen Lämpchen an. Einigen Beamten kann das merkwürdig vor; sie fragten nach meiner Nationalität, wohl, um sicherzugehen, daß ich nichts mit einem Anschlag zu tun hatte, der von Iranern angekündigt war.*“ (WALLRAFF, 1988a, p. 14).

*Zehn Jahre habe ich diese Rolle vor mir hergeschoben. Wohl, weil ich gehnt habe, was mir bevorstehen würde. Ich hatte ganz einfach Angst.* (WALLRAFF, 1988a, p. 11).

A tradução, em português, conforme a edição brasileira:

Durante dez anos afastei de mim este papel. Sem dúvida porque já presentia o que iria me acontecer. Eu simplesmente estava com medo. (WALLRAFF, 1988b, p. 19).

O segundo exemplo, em alemão, onde é perceptível a distinção feita em sistema de alternância entre Wallraff e Ali:

*Eine Chance für Ausländer und Asylanten? Nichts wie hin, denke ich (Ali) mir. 207 Mc Donald's gibt es schon bei uns. In Kürze sollen es doppelt so viele sein. Ich (Ali) versuche mein Glück in Hamburg: Am Gänsemarkt, in einer der größten Filialen Deutschlands, und werde genommen.* (WALLRAFF, 1988a, p. 28).

A respectiva tradução, em português:

Uma oportunidade para os imigrantes e os refugiados políticos? Nada como ir até lá, digo a mim mesmo. Na Alemanha já existem 207 McDonald's. Em pouco tempo, esse número deverá dobrar. Vou tentar a sorte em Hamburgo, numa das maiores filiais do McDonald's na Alemanha. Consigo o emprego. (WALLRAFF, 1988b, p. 37).

E o terceiro exemplo, em alemão, em uma situação em que a narrativa segue em terceira pessoa:

*Ali versucht sein Glück bei der katholischen Kirche. Er hat davon gehört, daß Jesus auch aus seinem Heimatort ausgewiesen wurde, daß er mit den Fremden und Verfolgten seiner Zeit zusammenlebte und sich deswegen selber schweren Anschuldigungen und Verfolgungen aussetzte. Dennoch kommt Ali – was naheläge – nicht als Bittsteller. Er verlangt kein Obdach, und keine materielle Hilfe.* (WALLRAFF, 1988a, p. 50).

E, novamente, a sua respectiva tradução conforme a publicação da Editora Globo no Brasil (traduzido por Nicolino Simone Neto):

Sempre na pele de Ali, tento a sorte junto à Igreja Católica, pois, como muçulmano, ouvi dizer que também Jesus foi expulso de sua terra, conviveu com estrangeiros e condenados de sua época e expôs-se aos ataques e às perseguições mais injuriosas. Mesmo assim, não procuro a Igreja na condição de suplicante – o que seria presumível. Não vou pedir asilo nem ajuda material. (WALLRAFF, 1988b, p. 60).

Deixando de lado, nesse momento, outros aspectos concernentes ao processo tradutório (como algumas omissões e alterações nesses trechos acima), é importante destacar a perda que se obteve nesse distanciamento entre o jornalista Wallraff e o personagem Ali, na tradução brasileira, indo de encontro a um dos elementos da escrita do Novo Jornalismo que é o da narração em terceira pessoa. Após essa sucinta apresentação sobre a literatura de não-ficção, avança-se à última parte, momento em que algumas observações a respeito das traduções serão apresentadas, tratando não somente da versão brasileira, mas também das versões espanhola e britânica.

## AS TRADUÇÕES ESPANHOLA, BRITÂNICA E BRASILEIRA

*Cabeza de turco, Tête de turc, Na samym dne, Lowest of the Low, Pohjall, Faccia da turco, Ik (Ali), Aller nederst, Längst dännere, En Alttakiler*, Cabeça de turco - esses são títulos de apenas algumas das traduções de “*Ganz unten*” em outros idiomas. A obra foi levada para mais de trinta países após a sua recepção na Alemanha, muito em razão da grande repercussão no meio social, político e econômico, e também por conta do estilo singular de investigação e escrita. Para este trabalho foram escolhidas e cotejadas com o texto-fonte três traduções: a edição para o português brasileiro, Cabeça de Turco, traduzida por Nicolino Neto; a edição espanhola, *Cabeza de Turco*, traduzida por Pablo Sorozábal; e *Lowest of the Low*, traduzida por Martin Chalmers. Poucas são as informações disponíveis a respeito dos trabalhos dos três tradutores, restritas apenas a alguns títulos traduzidos anteriormente por estes.

A intenção inicial aqui não é, de forma alguma, apresentar uma crítica às traduções evidenciando somente aspectos negativos, mas iniciar uma reflexão e consequente contribuição aos Estudos da Tradução no que tange ao processo de tradução de textos com singularidades marcantes, como no caso das obras do Novo Jornalismo. No cotejo das traduções de “*Ganz unten*” foi possível perceber várias alterações, supressões, adições, explicações e omissões em diversas passagens, realizadas pelos tradutores aparentemente com fins de garantir a manutenção da forma e da compreensão do sentido do texto. Nesse sentido, quem proporciona o aporte teórico para a pesquisa é Antoine Berman ao tratar da “Análítica da Tradução e a Sistemática da Deformação” e das “forças” que “desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo” (BERMAN, 2013, p. 63).

Os públicos-leitores no Brasil, no Reino Unido e na Espanha, entretanto, não são os mesmos leitores da obra na Alemanha, e provavelmente não possuem a mesma “bagagem” que alguém que nasceu e cresceu no país de Wallraff. Como balancear então a tradução do texto para que ele seja coerente e para que o leitor possa compreender cada elemento do texto original mesmo que não tenha essa bagagem? Tem-se aqui um ponto em que o tradutor pode ter de intervir, elegendo quais são as informações necessárias a se incluir na tradução, além de decidir de quais formas essas inclusões devem se dar, como na utilização prefácios ou notas do tradutor. O tradutor deve ser transparente com o leitor, assim como deve atentar às características do autor, sob o risco de criar um texto completamente diferente do escrito originalmente (no sentido de texto primeiro).

É nesse ponto que alcançamos Berman, e é preciso observar que este autor não apresenta nenhum “manual” com preceitos de como se deve traduzir, mas sim “reflexões” acerca da “experiência” tradutória (BERMAN, 2013, p. 23). Quando Berman fala sobre as “tendências deformadoras” ele aponta treze “tendências” que tratam da alteração dos textos-fonte quando da sua tradução, que são as seguintes: Racionalização; Clarificação; Alongamento; Enobrecimento; Vulgarização; Empobrecimento qualitativo; Empobrecimento quantitativo; Homogeneização; Destruição dos ritmos; Destruição dos sistematismos; Destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares; Destruição das locuções; e Apagamento das superposições de línguas; Devido ao tamanho breve deste artigo foram selecionadas suas dessas categorias para serem apresentadas de forma breve: a homogeneização e o enobrecimento.

A homogeneização “consiste em *unificar* em todos os planos o tecido do original, embora este seja originariamente heterogêneo” (BERMAN, 2013, p. 77). Como apresentado no tópico anterior, uma das marcas do Novo Jornalismo é utilizar da narração em terceira pessoa. Voltemos então ao exemplo apresentado previamente, quando o personagem Ali vai à Igreja na tentativa de ser batizado:

*Ali versucht sein Glück bei der katholischen Kirche. Er hat davon gehört, daß Jesus auch aus seinem Heimatort ausgewiesen wurde, daß er mit den Fremden und Verfolgten seiner Zeit zusammenlebte und sich deswegen selber schweren Anschuldigungen und Verfolgungen aussetzte.* (WALLRAFF, 1988a, p. 50).

Em português:

Sempre na pele de Ali, tento sorte junto à Igreja Católica, pois, como muçulmano, ouvi dizer que também Jesus foi expulso de sua terra, conviveu com estrangeiros e condenados de sua época e expôs-se aos ataques e às perseguições mais injuriosas. (WALLRAFF, 1988b, p. 60).

Em espanhol:

*Ali prueba suerte con la iglesia católica. Ha oído decir que también Jesús fue expulsado de su tierra, que vivió con los extranjeros y perseguidos de su tiempo, y que por ello se expuso a las más duras acusaciones y persecuciones.* (WALLRAFF, 1987, p. 50).

Em inglês:

*Ali tries his luck with the Catholic Church. He has heard that Jesus too was expelled from his homeland, that he lived with the foreigners and the persecuted of his own day and as a result was himself subjected to serious accusations and persecution.* (WALLRAFF, 1988c, p. 34).

Pode-se perceber que, ao contrário das outras duas traduções, que mantiveram a estrutura e o foco narrativo em terceira pessoa, a brasileira eliminou o distanciamento entre o jornalista Wallraff e o personagem Ali. Como exposto anteriormente, o autor separa claramente os momentos em que está falando dele próprio, enquanto profissional, dos momentos em que se coloca como personagem. A tradução brasileira acaba por “aplainar” essa separação, colocando toda a narração em primeira pessoa.

Já o enobrecimento trata de deixar as traduções “‘mais belas’ (formalmente) do que o original” (BERMAN, 2013, p. 73). Um dos pontos centrais do disfarce de Wallraff diz respeito à forma com que Ali se comunica ao utilizar a língua alemã, de forma truncada, como um estrangeiro falaria. Logo no começo da sua investigação Wallraff colocou um anúncio em diversos jornais oferecendo os seus serviços. O anúncio era o que segue:

*Ausländer, kräftig, sucht Arbeit, egal was, auch Schwerst- u. Drecksarb., auch für wenig Geld. Angebote unter 358 458.* (WALLRAFF, 1988a, p. 11).

É importante pensar, então, como que alguém, recém-chegado de outro país, iria se comunicar ao escrever um anúncio. Provavelmente usaria de uma linguagem mais simples, e se basearia em anúncios similares já colocados nos jornais. É perceptível, nesse caso, a repetição da palavra “*auch*”, “também”, que pode demonstrar um desconhecimento de outras palavras similares, sinônimas, uma situação comum a qualquer pessoa que aprende uma língua estrangeira. Em português o anúncio foi vertido assim:

**Estrangeiro**, robusto, procura qualquer tipo de trabalho, mesmo que seja muito pesado e sujo, mesmo que paguem pouco. Propostas sob n°. 358 458. (WALLRAFF, 1988b, p. 19).

Percebe-se que, embora exista um alongamento nas frases (que elimina a concisão do original), existe uma coerência quanto à manutenção da repetição das palavras e a “não-substituição” por sinônimos. Por outro lado houve uma elevação no registro quanto à palavra “*kräftig*”, comum em alemão, que pode significar alguém “forte”, mas traduzida ao português como “robusto”, uma palavra que não é tão comum, principalmente como adjetivo de qualificação para pessoas.

Espanhol:

*Extranjero, fuerte, busca trabajo, no importa cuál, incluso pesado y de limpieza, también por poco dinero. Ofertas al n.º 358458. (WALLRAFF, 1987, p. 11).*

A versão espanhola buscar manter a concisão do texto fonte e o nível do registro com a palavra “*fuerte*”, mas se utiliza dos sinônimos “*incluso*” e “*también*”.

Em inglês:

*Foreigner, strong, seeks work of any kind, including heavy and dirty jobs, even for little money. Offers to 358 458. (WALLRAFF, 1988c, p. 1).*

Na versão britânica o primeiro elemento a ser observado é o aspecto visual do anúncio, ele encontra-se completamente em negrito, ao contrário do texto em alemão. Utiliza a palavra “*strong*”, que mantém o nível do registro, mas também apresenta duas palavras diferentes para “*auch*”, “*including*” e “*even*”.

Com a apresentação desses dois exemplos, buscou-se demonstrar a importância da reflexão consciente na definição do projeto tradutório, levando-se em conta, como mencionado anteriormente, as características do texto e do projeto do autor. As escolhas dos tradutores podem alterar o resultado final da tradução, muitas vezes “desconfigurando” e “descaracterizando” um determinado tipo de texto. Dada a condição inicial da pesquisa, o recorte utilizado para a análise foi mínimo, bem como foi breve o procedimento e a descrição de análise. O texto-fonte contém dezenas de excertos ricos em aspectos culturais, situações políticas, sociais e expressões idiomáticas. O próximo passo é, então, prosseguir com uma investigação mais profunda dentro da obra original e suas traduções, contribuindo para uma maior visibilidade ao autor, e também para os estudos da tradução e da literatura.

## OUTRAS CONSIDERAÇÕES

À margem na área do Jornalismo, à margem na área da Literatura. Obras de “jornalistas-escritores” como Wallraff acabam por cair em uma situação de “entre-lugar”, difícil de conseguir um estabelecimento dentro de seus respectivos ambientes.

No âmbito do Jornalismo, embora a própria área tenha sido derivada, em partes, do ramo literário, textos escritos em formato narrativo (como as crônicas) são relegados a uma segunda categoria, uma categoria repleta de antagonismos em que eles são ora vistos como inferiores, ora como superiores, mas quase sempre longe dos holofotes e do imediatismo do fazer jornalístico - são textos que são vistos de forma a compor os suplementos ou seções culturais dos jornais. Os “jornalistas-escritores” são poucos, quase nunca se encontram no ambiente das redações e podem ser totalmente ignorados ou aclamados, a depender da recepção de seus escritos. Na área da Literatura os textos jornalísticos, de quaisquer espécies, ocupam ainda menos espaço, muito em razão de não irem ao encontro de diversas instâncias

amplamente difundidas, como os elementos poéticos<sup>11</sup>. É de conhecimento amplo, entretanto, que não há uma definição “estrita” sobre o que “é”, ou “pode” ser considerado como literatura, variando entre as formulações de diversos teóricos. Na crítica, principalmente a acadêmica, textos de autores como Capote, Talese e Wallraff encontram-se ainda debaixo de outra palavra-chave sensível: “*best-seller*”. O rótulo de *best-sellers* leva a uma estigmatização de grande parte desses textos, relegando-os às prateleiras das “camadas populares” – sem espaço, portanto, para uma apreciação e investigação dentro da academia.

Como visto no último tópico, existem muitos aspectos a serem observados pelos tradutores no momento da versão de um texto com essas características. O aspecto mais visível nas traduções, quase sempre, é o da contextualização de elementos culturais, sociais e políticos (no caso do título analisado nesse trabalho). Entretanto não se deve perder de vista, também, as características elementares de cada especificidade textual, sob o risco de se deixar escapar elementos importantes e/ou particularidades da escrita do autor, “aplainando” o texto e eliminando suas marcas.

Sendo assim, buscou-se primeiramente apresentar, neste texto, o autor Günter Wallraff, a obra “*Ganz unten*” e a Literatura de não-ficção como vertente da escrita jornalística. De forma introdutória, em razão da posição incipiente em que o projeto de pesquisa se encontra, tentou-se estabelecer uma relação inicial dessa vertente com os Estudos da Tradução, por meio da apresentação comparativa entre o original e três traduções na busca de pontos comuns e elementos divergentes. Dessa introdução suscitam perguntas importantes no âmbito da pesquisa em Tradução: “Como traduzir *best-sellers*?”, “Como verter a outro idioma aspectos culturais do texto de origem, posicionando-os em outro contexto de chegada?”, “Quais os compromissos do tradutor frente ao texto?”. A resposta para essas perguntas se buscará responder com o desenvolvimento do projeto.

## REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. 2. ed. Tubarão: Copiart, 2013. 198 p. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini.

JORGE, Thaís de Mendonça; BARROS, Bruna Renata Cavalcante de. Repórter-marginal: o Novo Jornalismo no Brasil e a produção de João Antônio na revista Realidade, entre 1966 e 1968. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2011, Guarapuava (PR). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Reporter-marginal-o-Novo-Jornalismo-no-Brasil-e-a-producao-de-Joao-Antonio-na-Revista-Realidade-entre-1966-e-1968.pdf/view>. Acesso em 02 out. 2016.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma breve história do jornalismo no Ocidente**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em 09 set. 2016.

WALLRAFF, Günter. **Ganz unten**. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1988a. 257p.

\_\_\_\_\_. **Cabeça de turco: uma viagem nos porões da sociedade alemã**. Tradução de Nicolino Simões Neto. Rio de Janeiro: Globo, 1988b. 259p.

<sup>11</sup> É importante mencionar, no contexto desse artigo no que tange às funções da linguagem, a seção “Linguística e Poética”, integrante do título Linguística e Comunicação de Roman Jakobson (1974).

\_\_\_\_\_. **Cabeza de turco: abajo del todo.** Tradução de Pablo Sorozábal. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987. 235p.

\_\_\_\_\_. **Lowest of the low.** Tradução de Martin Chalmers. Londres: Methuen, 1988c. 208p.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 245p.

# HIPERMÍDIA COMO CANAL PARA A TRADUÇÃO DA NOTÍCIA NO MEIO DIGITAL

## *HYPERMEDIA AS A TOOL FOR NEWS TRANSLATION IN DIGITAL ENVIRONMENT*

Ana Cristina Lavratti  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[ana@lavratti.com.br](mailto:ana@lavratti.com.br)

**Resumo:** Na Era da Comunicação, com o mundo conectado em tempo integral, quem de fato traduz os fatos? Com amplo acesso às mídias digitais, o leitor está migrando do tradicional papel, passivo, para a condição de partícipe, ativo, atento e indispensável da produção à interpretação da notícia. Antecipando, comentando e compartilhando informações na web, cada leitor traça um percurso único, intuitivo, que raras vezes seria capaz de repetir. De link em link, zarpa e atraca, avança e ancora, descompassando a bússola da página de partida. Liberto das amarras da leitura linear, cada leitor pode extrair da web a informação exata que deseja consumir. Neste mar sem fim, no entanto, por mais que o Jornalismo assegure a representação cultural dos fatos - permitindo à audiência mergulhar nas circunstâncias, abrangência e nos reflexos de dada situação - a navegação em hipermídia delega ao leitor um protagonismo valioso, explorado aqui sob a luz da Tradução Funcionalista. A partir da análise da cobertura online do jornal *Le Figaro* aos atentados a Paris em 2015, emerge o conceito de leitor-tradutor, que a cada link eleito ou desprezado, traça um percurso próprio de leitura, por meio do qual interpreta, apreende e traduz o fato no sentido *lato sensu*, gerando uma versão ao alcance da sua compreensão.

**Palavras-chaves:** Jornalismo digital. Hipermídia. Tradução. Funcionalismo.

**Abstract:** When analysing the blog *Attentats Paris*, created by the newspaper *Le Figaro* to centralize the news from the biggest outrage Paris suffered in 2015, it is possible to see how any reader, depending on his choices, is the main player in hipermídia's lecture. Since any post can take the reader to a next URL, inside or outside the blog, actually is the reader who translates the facts, stablishing a unique way to look for information according to his background, social context and particular interests. From this *lato sensu* point of view, besides the journalist's technics to transport/translate a fact in news, the reader is the effective translator, whilst from search to search he approaches the facts to his ability to understand them.

**Key-words:** Digital journalism. Hypermidia. Translation. Funcionalism.

### Introdução

Desde que a prensa de Johannes Gutenberg, auge da tecnologia no remoto ano de 1455, vinculou a disseminação de notícias ao papel, o jornalismo e o jornal impresso estabeleceram uma crescente dependência. A ponto de o advento de mídias eletrônicas, como rádio e televisão, jamais deter a circulação de jornais. Com a democratização do acesso à rede mundial de computadores, no entanto, tem início uma mudança tão impactante quanto irreversível: a migração dos conteúdos jornalísticos, e conseqüentemente do público, para a internet. Mais do que alterar o modo de ler, as novas tecnologias impactam toda a dinâmica de produção e consumo da notícia, permitindo que a própria audiência traduza os fatos, no sentido *lato sensu* da ação, de interpretar e gerar sua própria versão.

Até atingir este patamar inédito de interatividade, instantaneidade, hipertextualidade, multimídia, ubiquidade, memória e personalização (PAVLIK, 2001, apud ZAMITH, 2011, p 57), a imprensa percorre um longo caminho em terreno tortuoso e obscuro. No Brasil, as primeiras iniciativas neste sentido são protagonizadas pelos jornais *O Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, ambos em 1995. Apesar da retaguarda de grupos de comunicação de grande porte, a transferência de conteúdos para a *World Wide Web* se dá de forma lenta e experimental, com os veículos estreando em meio digital de forma insegura e incipiente.

Acostumada a enfrentar barreiras muito mais robustas para interagir com a imprensa, a audiência reage automaticamente, tornando-se cada vez mais presente no processo – até então unilateral - de produção da notícia. Aos poucos, “o homem passa a ser parte da mídia, e a mídia parte do homem”, (LOPEZ; DITTRICH, [s. n.], p 3) catapultando o jornalista a um novo status. Em vez de detentor de informação exclusiva, primeiro a saber e único com acesso às fontes oficiais, o profissional da imprensa atinge um viés de consultor, mediador, ou mesmo “líder de um fórum” (BARDOEL E DEUZE, 2000, apud ZAMITH, 2011, p 27) no qual todos os membros têm vez, voz e valor.

Dependente da interação e desencadeador do engajamento, o Jornalismo Participativo reúne uma série de características comuns ao jornalismo cidadão, colaborativo, open-source, wiki, cívico e público, já que “todos se referem a uma atividade pela qual o cidadão ou grupo de cidadãos desempenha um papel ativo no processo de reunião, análise e disseminação de notícias e informação.” (CORREIA, 2010, apud AROSO, 2013, p 3) Neste cenário de abundância, com o produto de fontes leigas ou oficiais, consequentes ou imprudentes, próximas ou distantes da cena relatada convivendo na web sem fronteiras, compete à imprensa, a partir do “conjunto de informação que o emissor pressupõe existir no horizonte do receptor<sup>1</sup>”, (NORD, 2005, p 106) fornecer os elementos necessários para que o leitor identifique a informação confiável e aproxime o fato da sua realidade.

Neste “garimpo” *a priori* técnico e imparcial, o jornalista sofre a mesma influência do meio que um tradutor literário, submetendo-se à “condição geográfica, histórica, social, econômica e à hierarquia existente nas redações (editores, redatores, chefes de redação) ou editoras (revisores, agentes, o próprio autor do texto original).” (ZIPSER; POLCHLOPEK, 2014, p 9) Em notícias com dimensão internacional, para ZIPSER, 2002, esses elementos operam como filtros culturais. Não no sentido de censura, como o termo filtro poderia sugerir, mas no de lente de aumento, proporcionando por meio da Representação Cultural a adequada interpretação por parte do leitor.

Sob a ótica Funcionalista de NORD, 2005, para quem todo texto está inserido em uma situação comunicativa, além da subjetividade do autor, o perfil da audiência – com suas leituras prévias e o contexto em que vive – e a função (skopos) inerente àquela notícia também impactam o resultado. Cada fator, interno ou externo ao texto, opera como uma variável que afeta a concretização do mesmo por meio da leitura. Da definição da pauta às mudanças mais sutis, no léxico ou na sintaxe, toda escolha pode alterar a função do texto, transformando, por exemplo, um discurso informativo em expressivo, uma abordagem imparcial em opinativa. Capaz de falar nas entrelinhas, à medida que domina a estrutura da notícia, o jornalista enfrenta agora um novo desafio: como se adequar à dinâmica multilateral dos meios digitais?

Neste cenário democrático, onde representatividade e responsabilidade nem sempre co-habitam o mesmo *post*, produtores e consumidores de mídia fundem suas atribuições. “Podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo” (JENKINS, 2008, p 28) Exercitadas de forma paralela e complementar, a colaboração e a coletividade vêm delineando o Jornalismo Participativo, no qual “o público deixa de ser encarado como uma massa disforme, passiva, e passa a ser constituído por pessoas ativas, prontas para darem a sua opinião, contribuir com os seus conhecimentos e/ou contatos<sup>2</sup>.” (JERÓNIMO, [s. d.], p 1, 2)

<sup>1</sup> Tradução nossa para “all the information that the sender expects (= presupposes) to be part of the receiver’s horizon”.

<sup>2</sup> Tradução nossa para “o público deixa de ser encarado como uma massa disforme, passiva, e passa a ser constituída por pessoas activas, prontas para darem a sua opinião, contribuir com os seus conhecimentos e/ou contactos.”

A partir da simplificação tecnológica para a captação de vídeos, áudios e fotos, o cidadão comum sente-se “munido das ferramentas necessárias para ser fotógrafo, cineasta, produtor e jornalista/repórter” (ZAMITH, 2011, p 12). Mas se por um lado usufrui uma súbita sensação de poder, pelo papel ativo que exerce na repercussão dos fatos, por outro, suas prioridades não contemplam os valores fundamentais do jornalismo. “O interesse do cidadão é, simplesmente, disponibilizar determinada informação, e a isso não se pode chamar notícia” (CANAVILHAS, 2008, apud SOUSA, 2013, p 49)

Forjado na informalidade e pela interatividade, este novo protagonista suscita um novo código de ética, com a “definição dos direitos e deveres dos usuários como fontes, alargando um processo antes restrito aos jornalistas e aos membros do público detentores de cargos oficiais ou envolvidos nos fatos” (MACHADO, 2002, p 7). Na mesma medida, o excesso de informação circulando sem o filtro do julgo profissional demanda ao leitor habilidades extras, para discernir entre o fato e o boato. Na dúvida, ao ser tragado para o universo descentralizado e volátil da web, “ainda é aos veículos e instituições jornalísticas que os atores nas redes sociais na internet recorrem para legitimar, dar credibilidade, organizar e filtrar informações” (RECUERO, 2011, p 15). Ou seja: por mais que um usuário leigo tenha facilidade para disseminar informações, “a sociedade vai continuar precisando de técnicos qualificados para a pesquisa, seleção, confirmação, redação e difusão de notícias<sup>3</sup>” (JERÓNIMO, [s. d.], p 3).

Detentor deste papel, de mostrar os dois lados da notícia a partir de uma apuração rigorosa, o jornalista deve contemplar quatro níveis de esclarecimento, conforme sistematiza CANAVILHAS em sua proposta de “pirâmide deitada”:

O primeiro nível, “Unidade Base”, deve responder ao essencial da notícia (o quê, quando, quem e onde), o “Nível de Explicação” deve procurar dar resposta ao porquê e ao como, “completando a informação essencial sobre o acontecimento”, o “Nível de Contextualização” deve dar “mais informação sobre cada uma das questões fundamentais, com links documentais e de definição”, internos ou externos, e, por último, o “Nível de Exploração” deve ligar a notícia a arquivos externos. (CANAVILHAS, 2008, apud ZAMITH, 2011, p 64)

Desprovida das limitações espaço-temporais dos meios tradicionais, a internet revela um potencial de excelência para o exercício da pirâmide deitada, e, conseqüentemente, a prática de um jornalismo que valoriza o contexto acima do texto. Por meio de uma abordagem diacrônica, que aponte antecedentes e episódios relacionados, e também sincrônica, com detalhes geográficos, políticos e sociais, o jornalista contextualiza o episódio, assegurando ao leitor que compreenda as circunstâncias, a abrangência e a proporcionalidade daquela situação. Para ZIPSER, quando o responsável por uma cobertura internacional seleciona as informações a fim de que correspondam ao perfil do seu público, o jornalista faz mais do que relatar o fato: ele o representa culturalmente, seja por meio de signos verbais ou não-verbais, já que “às vezes os elementos não-verbais informam mais ao leitor do que a mensagem transmitida no texto<sup>4</sup>.” (NORD, 2005, p 120)

<sup>3</sup> Tradução nossa para “a sociedade vai continuar a precisar de técnicos qualificados para a pesquisa, seleção, confirmação, redação e difusão de notícias.”

<sup>4</sup> Tradução nossa para “It may happen that the non-verbal elements convey a piece of information that is even more relevant to the reader than the message transmitted by the text.”

Neste intento, de traduzir o fato para a presumida condição social e intelectual do seu público, o jornalista conta com duas aliadas que, reiteradamente, se desdobram em novos recursos: a hipermídia, que destitui o modelo linear de leitura, e a convergência, com distintos formatos fundidos e confundidos no mesmo ambiente *web*. Ao contrário da fase preliminar de migração para o ciberespaço, quando a presença na web se limitava ao *shovelware*, ou seja, copiar e colar os conteúdos do jornal impresso sem considerar as potencialidades da tecnologia para a qual o texto era transportado, hoje os produtos são autóctones. Já nascem formatados para se propagar em meio digital. Para satisfazer visão, audição e tato. E para surgir na hora e ordem que convier ao leitor. “O momento em que se recebe informação deixa de estar pré-determinado para se transformar num ciclo contínuo e, muitas vezes, direto, o que permite aos emissores abrirem novas hipóteses de relacionamento com os consumidores” (CANAVILHAS, [s. n.], p 6) .

Refletindo os novos tempos, os jornalistas de meios digitais estão ocupando mais assentos na Galeria de imprensa do Senado americano do que os repórteres de jornais impressos. Como demonstra uma pesquisa do PEW Research Center de Jornalismo e Mídia, de 2009 para 2014 o número de jornalistas de meios digitais passou de 31 para 133 respondendo por 37% dos credenciamentos no Senado dos Estados Unidos<sup>5</sup>, enquanto o percentual de credenciados de jornais diários caiu de 37% para 32%. Na mesma esteira, em fevereiro de 2016 o editor-executivo do jornal The New York Times, Dean Baquet, reconhece publicamente a necessidade de uma completa adaptação do veículo com 164 anos de mercado à nova geração de leitores, o que inclui a produção de podcastings, vídeos, blogues para coberturas ao vivo e realidade virtual para ampliar o engajamento e a interação do público<sup>6</sup>.

Com a produção de conteúdos cada vez mais coletiva, e seu consumo, ao contrário, cada vez mais individualizado, configura-se uma nova dinâmica de circulação da notícia, disponível *full time* em distintos formatos. Tradicionalmente produzidas para televisão, rádio e jornal, agora as notícias também são customizadas para computadores e dispositivos móveis, explorando os pontos fortes de cada meio e impactando, integralmente, a gestão da comunicação. Na esfera tecnológica, um mesmo conteúdo pode ser consumido instantaneamente a partir de múltiplos suportes e canais. Na esfera empresarial, a demanda por produtividade exige novas formas de organização logística. Na esfera profissional, passa a ser valorizado o jornalista polivalente, que domina diferentes mídias (texto, foto, vídeo). E na esfera da informação, ocorre uma “crescente hibridação de conteúdos e formatos oferecidos ao público através de diversas plataformas” (SALAVERRÍA, 2010, apud SOUSA, 2013, p 41<sup>7</sup>).

Ao longo desta evolução, os antigos meios são pressionados a conviver com os emergentes – muito mais aptos a espalhar seus conteúdos -, e todos juntos passam a interagir com seus consumidores. Com isso a convergência não se restringe a um aparelho com múltiplas funções nem tampouco a uma finalidade. De fato, vai muito além, representando “uma transformação cultural à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos” (JENKINS, 2008, p 27-28). Motivado por seu *background* intelectual, acesso à tecnologia, local onde vive, as regras que norteiam seu convívio social, a faixa etária ou momento emocional, este leitor-tradutor é sujeito de uma navegação única, responsável por realinhar a rota, conforme a especificidade do seu interesse, a partir do panorama que cada janela da web descortina.

<sup>5</sup> Portal Nieman Lab. Disponível em <http://www.niemanlab.org/2015/12/reporters-from-digitalniche-outlets-are-replacing-daily-newspaper-reporters-in-washington-d-c-pew/>

<sup>6</sup> Portal Huffinton Post. Disponível em [http://www.huffingtonpost.com/entry/new-york-times-overhaul\\_us\\_56ae5e36e4b00b033aaf88d5?zdaq0k9=](http://www.huffingtonpost.com/entry/new-york-times-overhaul_us_56ae5e36e4b00b033aaf88d5?zdaq0k9=)

<sup>7</sup> Tradução da mesma.

O leitor, assim, percebe-se diante de um espelho; com o reflexo de sua atitude se dando exclusivamente na sua tela. “Temos então a possibilidade de entrar em contato com o nosso *self* que foi processado e transformado pelo contato com a tecnologia interativa” (LEÃO, 1999, p 38). Esta interatividade, única e espontânea, constitui o processo hipertextual, com os conteúdos distribuídos na web de forma não-sequencial, disponíveis a partir de uma infinidade de conexões, e desbravados por meio de escolhas racionais, induzidas ou automatizadas. Neste cenário ilusionista, o leitor é dotado de um papel mágico, o de expandir e contrair um texto elástico que não hesita em sucumbir a seu feitiço. “No caso específico da hipermídia, podemos pontuar que a obra em si só se torna obra no momento em que ela é fruída pelo leitor” (LEÃO, 1999, p 34).

Novo trunfo a serviço do jornalismo, a hipermídia desvincula a transmissão da informação de um meio de transporte específico. Os vídeos, até então restritos à televisão; os áudios, típicos da rádio; e os textos e fotos, intrinsecamente ligados ao jornal impresso, agora dividem a mesma tela, concebendo uma audiência ativa e destemida. “No hipertexto, todo leitor é também um pouco escritor, pois, ao navegar pelo sistema, vai estabelecendo elos e delineando um tipo de leitura” (LEÃO, 1999, p 46). No rastro da crescente interatividade, a relação obra-autor-espectador também ganha novos contornos, migrando, conforme descreve LEÃO metaforicamente, da forma de triângulo para a circular. “Sobre esse círculo móvel, a obra, o autor e o espectador não ocupam mais posições estritamente definidas e estanques, mas trocam constantemente estas posições, cruzam-se, confundem-se ou se opõem, contaminam-se.” (LEÃO, 1999, p 42)

Essencialmente suscetível à rede semiótica do leitor, a leitura em hipermídia é marcada pela autogênese, com a rede se formando e transformando a cada clique. “O fato de o centro estar em todo lugar e em lugar nenhum faz com que o caráter acêntrico e o policêntrico se conjuguem simultaneamente” (LEÃO, 1999, p 71). Protagonista da exploração da informação, este leitor em trânsito apreende o conteúdo a partir de uma leitura multifacetada, multidimensional e, conseqüentemente, muito mais passível de traduzir a informação conforme o alcance da audiência. “O resultado desta relação interlocutiva é a possibilidade de não só construir conhecimentos como também sentidos”, (POLCHLOPEK, 2011, p 50) já que a compreensão é sujeita às leituras prévias, o interesse e às associações que ambos desencadeiam. Neste sentido, o ambiente hipermídia aproxima a tradução da sua ambição *lato sensu*, de explicar, simbolizar, permitir a interpretação e a materialização do ocorrido na mente do leitor.

Tirando proveito da hipermídia, o jornalista tem a seu dispor um canal ilimitado para contar, mostrar, ilustrar e lincar histórias, propiciando uma profunda contextualização dos fatos a leitores sem qualquer domínio do assunto. Nas teias da hipermídia e da multimídia, saltando de link em link, explorando diferentes modalidades – do gráfico rigoroso à curiosa caricatura, do texto erudito às lágrimas vertidas ao vivo – o leitor transita livremente em um universo jamais alcançado pelo jornalismo convencional. Intimamente ligados às possibilidades da internet, os principais atributos deste novo fazer jornalístico são a hipertextualidade e a multimedialidade (já mencionados), a interatividade (com fluxos horizontais de produção, edição e circulação), a instantaneidade (com atualização permanente e coberturas em tempo real), a ubiquidade (por contribuições de um público cada vez mais ativo), a memória (pela capacidade inesgotável de armazenar e ampliar conteúdos) e a personalização, ou seja, “a possibilidade que o novo meio dá ao visitante de configurar, seguindo critérios pessoais, a forma como acede a conteúdos.” (PAVLIK, 2001, apud ZAMITH, 2011, p 57)

No momento em que despreza um link, por descuido ou, ao contrário, por já dominar o assunto, o leitor interrompe e corrompe a sequência idealizada pelo autor, configurando-se, em última instância, como autor da sua própria versão dos fatos. Ou seja, ao agregar distintos

*posts* a fim de satisfazer a presumida curiosidade do leitor, o jornalista deixa de ditar a ordem e o ritmo da leitura, “dado que a escolha dos percursos de navegação é transferida para o “consumidor/utilizador” (ZAMITH, 2011, p 65). Para reconhecer esta massa heterogênea que configura a audiência, e que assim como a notícia e o produtor acumula particularidades incontestes, ZAMITH propõe levantamentos como:

O receptor de uma notícia escrita, por exemplo, sabe e consegue ler? Domina a língua em que a notícia está redigida? Conhece o contexto cultural, histórico, político e geográfico do local e dos intervenientes na notícia? Que suporte(s) e que condições de acesso à notícia ele tem? Quais são os seus hábitos de consumo de notícias? Que “bagagem” cultural tem? Que temas e âmbitos geográficos domina e lhe interessam mais? Que estratégias de pesquisa e consulta de informação na internet habitualmente utiliza? Onde está? (ZAMITH, 2011, p 66)

No contexto do produtor, é inegável o paralelo entre o autor de um texto jornalístico e o tradutor de um texto em ambiente interlingual (quando a interpretação dos signos verbais se dá por meio de alguma outra língua). Por mais que na utopia do jornalismo isento o autor deva ser transparente, na prática, suas marcas são visíveis, à medida que transparece se domina ou não o assunto e se o conteúdo “foi produzido no local do acontecimento (mais “quente”, mais próximo da ação), numa redação ou delegação mais ou menos próxima do acontecimento, ou noutra região ou país (local mais “frio”, mais distante). (ZAMITH, 2011, p 66) A partir da Teoria de NORD, que sistematiza uma Tradução Funcionalista, e das contribuições de ZIPSER, que demonstra a Representação Cultural subjacente às coberturas internacionais, emerge uma soma de fatores que impactam o longo percurso da notícia, do fato à reportagem.

Para NORD, como a cultura influencia diretamente no processo tradutório, cabe ao tradutor confrontar o leitor do texto fonte e do texto meta<sup>8</sup> em diferentes aspectos, seu contexto (quais informações seriam reconhecidas pelo leitor do texto meta); sua cultura (semelhanças e diferenças nas convenções de comportamento); a estrutura linguística e questões específicas (como jargões e neologismos). Na mesma medida, deve conhecer tanto a cultura dada (geografia, clima, arte, arquitetura, decoração, etc, relacionados ao contexto da obra) quanto a cultura do comportamento em suas manifestações comunicativas (verbais, não-verbais e paraverbais) e não-comunicativas (comportamentos que tornam a pessoa aceitável pela sociedade). Nenhum recurso, no entanto, garante ao tradutor cumprir com a intenção do autor perante o leitor do texto meta, já que o texto, para NORD, só se concretiza no momento da recepção pelo destinatário.

A partir das informações constantes no texto, o leitor forma sua opinião. Porém, “se o leitor não colaborar, adquirindo o texto... para lê-lo, informar-se e formar sua opinião a respeito, o texto jornalístico não terá razão de ser” (ZIPSER, 2002, p 46). Adquirir o texto, neste caso, não implica uma leitura neutra e consensual. O conhecimento prévio, ou a ausência deste, influencia diretamente a capacidade do leitor de absorver e interpretar dado conteúdo. Especialmente quando o mesmo já chega filtrado, conforme a censura ou a liberdade distinguidas à imprensa, a pressão imposta, a formação dos agentes, a estrutura fornecida pelo veículo, etc. Neste sentido,

a leitura que fazemos das notícias é, a exemplo da leitura de uma tradução, apenas uma das muitas que um mesmo fato/texto pode receber, de acordo com o contexto cultural para o qual se destina... Essas várias leituras fazem com que o enfoque dado ao fato sofra deslocamentos, diferenciações, adequações ao ambiente de recepção. (ZIPSER; POLCHLOPEK, 2014, p 10)

<sup>8</sup> Conteúdo originário e conteúdo traduzido.

Com capacidade ilimitada, natureza descentralizada e consumo flexível, o meio digital facilita esta Representação Cultural do fato (visto que a intensa interação denota a especificidade do público) e potencializa a contextualização das notícias, por meio de conteúdos extras ou pelo redirecionamento induzido a outros links. O constante avanço tecnológico, no entanto, não é suficiente para assegurar informação acessível e aprofundada. Quando o veículo, sob a pressão do “furo”, priva o jornalista de dimensionar o ocorrido no âmbito político, social, econômico e histórico, o leitor se vê induzido a recorrer à hipermídia, buscando informações adicionais em novos canais na web. “Ainda que o jornalista não promova essa contextualização, o consumidor pode efetuar-la porque dispõe de ferramentas Web. Mas esse esforço é feito pelo receptor e não pelo emissor” (CANAVILHAS apud ZAMITH, 2011, p 245).

Cada leitor na web, sendo assim, efetua uma leitura própria, única, exclusiva e inerente a seus interesses, conforme demonstra a participação popular na divulgação dos atentados de 13 de novembro de 2015, que configuraram a pior onda de violência vivenciada em Paris desde a 2ª Guerra Mundial. Apenas dez meses após os atentados no semanário satírico *Charlie Hebdo*, a capital francesa é alvo de uma série de ataques simultâneos: à casa de shows Bataclan, à área externa do State de France, onde se encontrava o presidente francês François Hollande, a bares e restaurantes, culminando com 130 mortes e mais de 350 feridos. Fortemente armados, os terroristas fazem 89 vítimas fatais apenas na casa de espetáculos, durante o show da banda Eagles of Death Metal<sup>9</sup>.

Antes mesmo que os investigadores pudessem descobrir as identidades dos homens-bomba ou anunciar a captura – e morte – de sete deles, o grupo extremista autodenominado Estado Islâmico (EI) adianta-se em assumir a autoria dos ataques, como resposta ao envolvimento da França em ataques aéreos contra militantes do EI na Síria e no Iraque. Na mesma velocidade em que é decretado Estado de Emergência no território francês, um turbilhão de informações acerca da tragédia prolifera alheio às fronteiras nos meios digitais. Sob o mesmo clamor, agências internacionais de notícias, veículos de comunicação locais, sobreviventes dos ataques, autoridades mundiais ou meros cúmplices na dor das famílias atingidas aderem em massa à divulgação, preenchendo as timelines das redes sociais com informações ora precisas ora especulativas. Intencionalmente ou ingenuamente, conteúdos prestando serviço, ou ao contrário, espalhando o terror, se intercalam e confundem, catapultando Paris a trending topic (Figura 1) nas buscas do Google.

Figura 1 - Gráfico do google mostra que no dia seguinte aos atentados a hashtag #PrayForFrance já havia sido utilizada mais de 6 milhões de vezes<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Folha de São Paulo via UOL. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/11/1706236-policia-francesa-registra-tiroteio-e-explosao-em-paris.shtml>

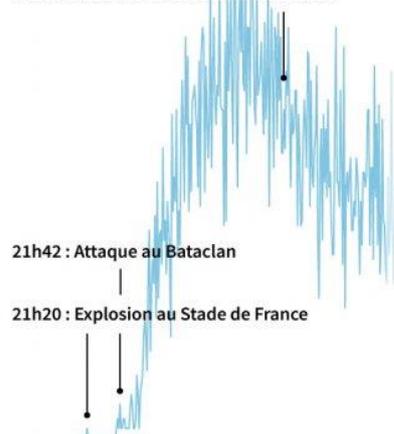
<sup>10</sup> Agência AFP. Disponível em <http://blogs.afp.com/makingof/?post/attentats-paris-reseaux-sociaux-le-vrai-l-a-moitie-vrai-et-le-complement-faux>

## Attentats : sur internet, inquiétude et solidarité

Sur le moteur de recherche Google, jamais le sujet Paris n'avait suscité autant d'intérêt

INTÉRÊT LE PLUS FORT ▶

0h20 : Assaut du RAID et BRI au Bataclan



Sources : Google, Topsy (chiffres arrêtés au 14/11 à 21h)

### Sur Twitter

en nombre de tweets

#RechercheParis 472 495

Rechercher des nouvelles en diffusant des photos de ses proches

#PorteOuverte 576 543

Demander ou offrir un hébergement aux personnes blessées ou bloquées dehors

#ParisAttacks 2 357 386

Suivre les dernières nouvelles

#PrayForParis 6 090 740

Élan mondial de compassion

### Sur Facebook

- Notification incitant à se signaler en sécurité auprès de ses proches
- Basé sur un système développé pour les catastrophes naturelles

### Avec Google

Appels internationaux gratuits à partir de son application

### @prefpolice

Diffusion de consignes de sécurité et dépôt de témoignages en ligne

AFP

Fonte: Agência AFP

Com cobertura em tempo real, privilégio jamais alcançado por veículos impressos, dependentes de gráficos e de uma complexa logística de distribuição para chegar ao consumidor, os meios digitais recorrem a *hashtags* para indexar de forma automática os conteúdos similares. Centrada na tragédia, a expressão #PorteOuverte (#PortaAberta) identifica a oferta de abrigo às vítimas, enquanto as solidárias #PrayForFrance (#RezoPelaFrança) e #PriezPourParis (#RezoPorParis) somam, ambas, 6 milhões e 700 mil menções no Twitter um dia após os atentados<sup>11</sup>.

Pela rede social Facebook é disponibilizado um filtro nas cores da bandeira da França, que passa a cobrir fotos de perfil mundo afora, e a ferramenta Safety Check (até então restrita a desastres naturais), para moradores e turistas informarem se estão em segurança. A adesão se alastra de tal forma que um único post do *Daily Mail*, divulgando a liberação da ferramenta em caráter excepcional, é compartilhado quase 10 mil vezes<sup>12</sup>. Assim como o *Daily Mail*, da Inglaterra, se apossa de uma ação das redes sociais na internet para arrematar *pageviews*, veículos impressos de todo o mundo, em especial *Le Figaro* e *Le Monde*, na França, e *The New York Times*, nos Estados Unidos, também otimizam sua atuação na web a partir da confirmação dos atentados, estabelecendo uma relação inusitada entre a imprensa convencional e as redes sociais.

Se por um lado competem pelo “furo” e disputam a audiência, por outro, se promovem mutuamente e se complementam em informação. Entre as iniciativas que demonstram total valorização da internet na cobertura, *The New York Times* cria um registro de e-mails, para os leitores informarem em quais endereços eletrônicos desejam receber as atualizações. Mais próximo dos atentados, o diário francês *Le Monde* disponibiliza um *live-blogging* com as

<sup>11</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/polemiques/2015/11/15/28003-20151115ARTFIG00090-attentats-pourquoi-s-inflige-t-on-le-traumatisme-de-l-information-anxiogene.php>

<sup>12</sup> Daily Mail da Inglaterra. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-3318085/Are-friends-safe-Facebook-rolls-Safety-Check-wake-Paris-attacks-Twitter-users-offer-shelter-affected.html>

perguntas respondidas em tempo real<sup>13</sup>. O pronunciamento de autoridades civis, militares e religiosas também se confunde, ecoando dos seus perfis nas redes sociais para os portais da imprensa ou, ao contrário, do porta-voz oficial para o portal da imprensa e, conseqüentemente, para a rede social.

O acesso simultâneo dos jornalistas profissionais e dos internautas em geral aos mesmos conteúdos, postados e compartilhados em profusão via redes sociais sem qualquer compromisso com a checagem dos fatos, exige da imprensa uma adaptação ao novo ritmo da notícia, com cobertura coletiva e concomitante em todo o mundo. Com uma credibilidade que remonta a 1826, *Le Figaro* disponibiliza um endereço específico, na URL <http://attentats-paris.lefigaro.fr/>, para o grande volume de notícias relacionadas ao massacre ou carnificina, como a mídia passa a se reportar à tragédia. Mantendo a atualização mais de meio ano após os atentados (Figura 2), o blog Attentas Paris Le Figaro permite que o leitor customize seu roteiro de pesquisa, garimpando as informações de forma eletiva (de link em link) e traduzindo os fatos de forma efetiva, já que a leitura (não-linear) é determinada pelo seu conhecimento prévio do assunto e pela dimensão do interesse naquele tema.

Figura 2 - Matéria postada de 04.06.2016 com o título “Um gestor dos atentados de Paris foi preso e solto antes do 13 de novembro” (tradução nossa).



Fonte: Blog Attentas Paris Le Figaro<sup>14</sup>

A partir da convergência de meios na mesma página na web, cabe ao usuário eleger a mídia que deseja consumir: se prefere apreender o conteúdo em formato texto (Figura 3), fotografia, infográfico, ilustração ou vídeo (Figura 4), entre outros.

Figura 3 - Manchete com o texto “As maiores emoções da homenagem de François Hollande às vítimas” (tradução nossa).

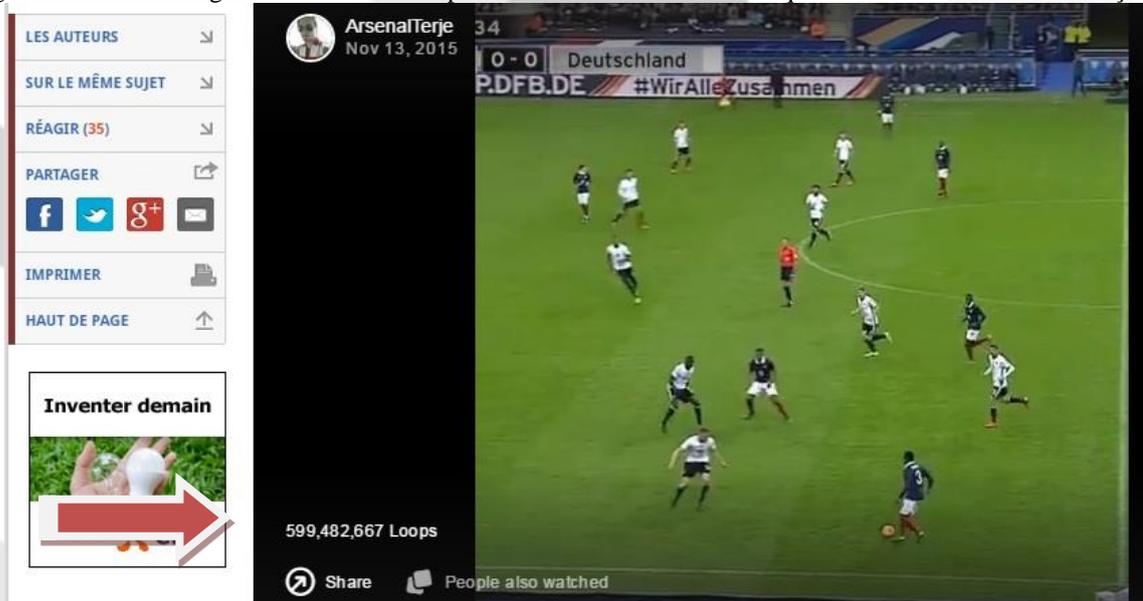
<sup>13</sup> Folha de São Paulo via UOL. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/11/1709253-pressao-por-maior-cobertura-de-midia-de-paris-vem-do-publico.shtml?cmpid=topicos>

<sup>14</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/06/04/01016-20160604ARTFIG00150-un-logisticien-des-attentats-de-paris-a-ete-arrete-et-relache-avant-le-13-novembre.php>



Fonte: Blog Attentas Paris Le Figaro<sup>15</sup>

Figura 4 - Vídeo divulgando o barulho da explosão no State de France teve quase 600 milhões de visualizações.



Fonte: Blog Attentas Paris Le Figaro<sup>16</sup>

No mesmo blog, também cabe ao usuário selecionar conteúdos a partir da abordagem, se prefere relatos objetivos ou artigos opinativos (Figura 5).

Figura 5 - Artigo opinativo postado com o título: “Para que se auto-infligir o traumatismo e a excitação da informação sem fim?” (tradução nossa)

<sup>15</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/citations/2015/11/27/25002-20151127ARTFIG00115-deuil-national-les-passages-forts-de-l-hommage-aux-victimes-de-francois-hollande.php> Acesso em 4 de junho de 2016.

<sup>16</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2015/11/23/32001-20151123ARTFIG00245-ce-vendredi-13-novembre-sur-les-reseaux-sociaux.php> Acesso em 15 de junho de 2016.

**LE FIGARO · fr**

## Attentats : pourquoi s'inflige-t-on le traumatisme de l'information anxiogène ?

Par  Allyson Jouin-Claude Publié le 15/11/2015 à 16:17

L'AUTEUR 

CE SOIR À LA TV 

SUR LE MÊME SUJET 

RÉAGIR (8) 

PARTAGER 

IMPRIMER 



Fonte: Blog Attentas Paris Le Figaro<sup>17</sup>

Assim como um tradutor interlingual, responsável por transportar uma obra para outro idioma, outra cultura, e eventualmente outro momento histórico, o tradutor de um fato, seja para a disseminação da notícia (emissor) ou para consumo próprio (receptor) também se vê fadado a efetuar escolhas contínuas e conflituosas, subjugadas à realidade social em que está inserido. A partir de uma mesma URL de entrada no blog Attentas Paris Le Figaro, por exemplo, o leitor tem liberdade para traçar uma infinidade de rotas nas teias da hipermídia, afunilando de conteúdos dramáticos para uma especificidade tecnológica (Figura 6), para questões de gênero no arquivo do próprio *Le Figaro online* (Figura 7), ou ainda para o ambiente essencialmente democrático das redes sociais (Figura 8), onde poderá buscar outros rumos (Figura 9), não retornando ao blog de partida.

Figura 6 - Leitor é direcionado via hiperlink à editoria Tech & Web, onde consta a matéria “Minuto a minuto, a repercussão da noite de 13 de novembro nas redes sociais.” (tradução nossa)

**LE FIGARO · fr**  
tech & web

LE FLASH ACTU 21109 Les obsèques de Mohamed Ali auront lieu vendredi

## Minute par minute, le récit de la nuit du 13 novembre sur les réseaux sociaux

TECH & WEB > TECH & WEB Par 3 auteurs | Mis à jour le 25/11/2015 à 09:24 | Publié le 23/11/2015 à 18:33

**LE FIGARO PREMIUM**

1 mois d'essai offert sans engagement

LES AUTEURS 

SUR LE MÊME SUJET 

RÉAGIR (34) 

PARTAGER 



Fonte: Le Figaro online<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/polemiques/2015/11/15/28003-20151115ARTFIG00090-attentats-pourquoi-s-inflige-t-on-le-traumatisme-de-l-information-anxiogene.php>

Figura 7 - Leitor é direcionado via hiperlink à editoria feminina, atraído pela matéria: “Mulheres dos djihadistas, eternas ingênuas ou cúmplices à sombra dos homens?” (tradução nossa)



Fonte: Le Figaro online<sup>19</sup>

Figura 8 - Leitor é direcionado via hiperlink à conta no Twitter de um espectador do Bataclan, autor do post “Poucos segundos mais tarde, o horror #Paris #Bataclan.” (tradução nossa)



Fonte: Twitter do jornalista Julien Pearce

<sup>18</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2015/11/23/32001-20151123ARTFIG00245-ce-vendredi-13-novembre-sur-les-reseaux-sociaux.php>

<sup>19</sup> Le Figaro online. Disponível em <http://madame.lefigaro.fr/societe/femmes-de-djihadistes-eternelles-naives-ou-complices-de-l-ombre-180516-114316>

Figura 9 - Leitor é direcionado à página da banda Eagles of Death Metal no Facebook onde Jesse Hughes pede perdão pelas críticas à segurança da casa de shows Bataclan. Post teve 10 mil curtidas, 687 compartilhamentos.



Fonte: Facebook, fanpage da banda Eagles of Death Metal

## Considerações finais

Superada a fase do *shovelware*, quando as notícias da mídia impressa eram reproduzidas na mídia digital sem qualquer adaptação ao novo meio, os conteúdos, gradualmente, passaram a ser formatados segundo a essência do ambiente em que irão circular. Tirando proveito de uma série de atributos tecnológicos, o Jornalismo na web é marcado pela hipertextualidade (com hiperlinks destituindo o modelo linear de leitura), a multimídia (com distintos formatos convergindo na mesma página), interatividade, instantaneidade, ubiquidade, memória e personalização, o que permite ao usuário não apenas consumir, mas acima de tudo compreender as notícias de seu interesse.

À medida em que navega livremente, acedendo vídeos, fotos, ilustrações, áudios e textos disponibilizados através de diversas plataformas, no computador, tablet ou *smartphone*, o leitor desfruta de uma autonomia inédita, não apenas para eleger o formato que melhor corresponde ao seu perfil, mas também o momento em que prefere consumir tal informação e a contribuição que dará à mesma, curtindo, opinando e compartilhando os conteúdos. Se a fronteira cada vez mais nebulosa entre produção e consumo da notícia representa um avanço para o leitor, capaz de buscar ou desprezar links segundo a especificidade da sua faixa etária, alcance intelectual e comunidade em que está inserido, por outro lado impõe um novo papel aos jornalistas, o de mediador, consultor ou mesmo líder remoto de um fórum, responsável por organizar, validar e contextualizar os conteúdos em circulação.

Neste sentido, ganha ainda mais consistência a interface Jornalismo / Tradução, com o formador de opinião, como sucede aos tradutores Funcionalistas, impelido a considerar o

perfil do seu público e a compreender a realidade geográfica-política-social em que está inserido. Ao valorizar o contexto acima do texto, o jornalista torna-se capaz de situar a notícia de forma sincrônica e diacrônica, aproximar os fatos da presumida condição cultural do leitor e proporcionar, por meio desta Representação Cultural, uma interpretação mais adequada. Ainda assim, por mais que pressuponha o pacote de informações necessárias para a compreensão do fato, os conteúdos na web seguem sendo atualizados por um público ávido por interagir, contribuir e traçar uma rota só sua, ora objetiva, ora intuitiva, mas sempre única.

No momento em que descarta um link e elege outro, este leitor-tradutor corrompe a sequência idealizada pelo autor, configurando-se, em última instância, como autor da própria versão dos fatos e realizando, por meio desta leitura em trânsito, a ambição *lato sensu* da tradução, qual seja: a concretização de um pensamento, a materialização dos símbolos dentro da mente, e finalmente a correta interpretação. Em síntese, ao acompanhar uma cobertura em ambiente hipermídia, o leitor se apropria de uma série de atributos tradicionalmente exercidos pelo tradutor de idiomas e pelo jornalista/tradutor dos fatos: cabe a ele definir o propósito daquele esforço, tomar decisões, participar do diálogo, codificar formas, construir sentidos, estabelecer relações mediadas pela linguagem e assumir-se protagonista do processo. Como um espelho, na leitura em hipermídia o reflexo de cada atitude se dá exclusivamente naquela tela. Neste caminho tortuoso rumo à aquisição da notícia, cada escolha compõe um texto único, intuitivo, multifacetado e muito mais próximo da compreensão de quem se dispõe a cruzar as fronteiras da web, migrando de página em página na tentativa de traduzir o fato, de fato.

## REFERÊNCIAS

AROSO, Inês Mendes Moreira. **As redes sociais como ferramentas de jornalismo participativo nos meios de comunicação regionais: um estudo de caso**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, BOCC, Universidade da Beira Interior, Portugal, 2013.

CANAVILHAS, João **O novo ecossistema mediático**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, BOCC, Universidade da Beira Interior, Portugal. [s.d]

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Brasil, ed. Aleph, 2008.

JERÓNIMO, Pedro. **Jornalismo o(ff)line**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, BOCC, Universidade da Beira Interior, Portugal, [s. d.]

LEÃO, Lúcia. **O Labirinto da hipermídia - arquitetura e navegação no ciberespaço**. Brasil, ed. Iluminuras, 1999.

LOPEZ, Debora Cristina, DITTRICH, Ivo José. **A palavra como signo ideológico no discurso jornalístico**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, BOCC, Universidade da Beira Interior, Portugal, [s. d.]

MACHADO, Elias. **O ciberespaço como fonte para os jornalistas, comunicação**. GT de Jornalismo da Associação latino-americana de pesquisadores em Comunicação. Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 2002.

NORD, Christiane. **Text analysis in translation**. 2<sup>nd</sup> Edition, Amsterdam - Nova York, ed. Rodopi, 2005.

POLCHLOPEK, Silvana Ayub. **O mundo pós “11 de setembro” em títulos: tecendo fios/textos entre a tradução e a narrativa jornalística.** Tese, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2011.

RECUERO, Raquel. **Deu no twitter, alguém confirma?**. In anais do 9º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, SBPJor, Brasil, 2011.

SOUSA, Maíra de Cássia Evangelista. **A dinâmica da notícia nas redes sociais na internet.** Dissertação, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2013.

ZAMITH, Fernando. **Contextualização no ciberjornalismo.** Tese, Universidade do Porto, Portugal, 2011.

ZIPSER, Meta. **Do fato à reportagem: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural.** Tese, Universidade de São Paulo, Brasil, 2002.

ZIPSER, Meta; POLCHLOPEK, Silvana. **Do fato à reportagem: o ambiente da tradução jornalística,** artigo, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2014.

## DESLOCAMENTOS EM *THE WORLD'S WIFE*, DE CAROL ANN DUFFY: CONSIDERAÇÕES PARA A TRADUÇÃO DO POEMA “FRAU FREUD” PARA O PORTUGUÊS

### *DISPLACEMENTS IN CAROL ANN DUFFY'S THE WORLD'S WIFE: TRANSLATING THE POEM “FRAU FREUD” INTO PORTUGUESE*

Bernardo Antônio Beledeli Perin  
Mestrando em Estudos da Tradução (UFSC)  
[bernbeledeliperin@gmail.com](mailto:bernbeledeliperin@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo parte da contextualização da poética e da obra da escritora escocesa Carol Ann Duffy, atual *poet laureate* do Reino Unido, para propor uma tradução comentada do poema “Frau Freud”, integrante da coletânea *The World's Wife* (1999), em língua portuguesa. Durante o percurso, apresenta um recorte teórico dos estudos sobre a tradução de poesia com o objetivo de situar esta pesquisa em relação às reflexões realizadas no âmbito dos Estudos da Tradução a cujos pressupostos críticos e práticos ela se subscreve, e finalmente discute as escolhas tradutórias com base em aspectos formais e temáticos do poema de partida.

**Palavras-Chave:** Tradução de poesia. Carol Ann Duffy. *The World's Wife*. Tradução comentada.

**Abstract:** This article contextualizes the work and poetics of Carol Ann Duffy, Scottish writer and current UK Poet Laureate, to present a commented translation of “Frau Freud”, a poem from the 1999 poetry collection *The World's Wife*, in Brazilian Portuguese. This research's position regarding the discussions on poetic translation undertaken in Translation Studies, as well as the theoretical and critical framework, are made clear; finally, it discusses the translation choices based on the source-poem's form and themes.

**Keywords:** Poetic translation. Carol Ann Duffy. *The World's Wife*. Commented translation.

A obra da escritora Carol Ann Duffy (Glasgow, 1955-) tem recebido pouca atenção e permanece inédita no Brasil. Ao longo das últimas quatro décadas, Duffy acumulou um volume considerável de publicações em verso e em prosa, para adultos e para crianças, além de escrever peças de teatro e editar e organizar diversas antologias. A escritora, que é professora de Poesia Contemporânea e diretora da escola de escrita criativa na *Manchester Metropolitan University*, ocupa uma posição de sucesso crítico e comercial no contexto da literatura produzida em língua inglesa: seu trabalho já foi reconhecida por prêmios literários importantes, como o *Whitbread Poetry Award* (1993) e o *T. S. Eliot Prize* (2005), e a consolidou como uma voz poética inovadora e democrática, considerada “demótica” pela crítica (MICHELIS; ROWLAND, 2003, p. 1)<sup>1</sup>. Atualmente, ela é também *poet laureate* do Reino Unido, sendo a primeira mulher, a primeira pessoa LGBT e a primeira de nacionalidade escocesa a ser escolhida para a posição – já ocupada por grandes nomes como John Dryden e Ted Hughes – em quatrocentos anos.

Bebendo dos projetos poéticos de T. S. Eliot e do grupo conhecido como Poetas de Liverpool, Duffy explora sujeitos e experiências contemporâneos em uma linguagem acessível e de aparente simplicidade, operando em uma realidade construída *a partir da e através* da linguagem. Eva Müller-Zettelman considera sua obra voltada a leitores adultos “confrontadora e filosoficamente exigente”, marcada por “ceticismo inquisidor e

<sup>1</sup> Todas as citações em tradução nossa, exceto se especificado.

originalidade inflexível” e favorecendo “o pastiche e a colagem” (2003, pp. 187-188). A poética de Duffy lança um olhar crítico para sujeitos que são frequentemente marginalizados nas culturas, sociedades e literaturas ocidentais. Ian Gregson aponta o poder persuasivo do trabalho de Carol Ann como derivando de sua habilidade tanto em retratar como em condenar os modos de representação, principalmente feminina, em jogo nestes contextos; ele chama a atenção para o emprego de táticas dialógicas nos monólogos/solilóquios que constituem muitos de seus poemas, sua imitação dos ritmos conversacionais e expressões contemporâneos e sua preocupação com a introdução material “não-poético” na poesia (1996, p. 97).

As temáticas abordadas pela escritora incluem a alienação provocada pelos cenários urbanos, as políticas de gênero, identidade, feminilidade e masculinidade, a criação dos mitos, os contos de fadas e questões relativas à tradução, à tradição e à linguagem. As temáticas pós-modernas são confrontadas com procedimentos formais e subversões mais próximos daqueles que foram caros ao projeto modernista, com considerável ênfase em efeitos sonoros como rimas, assonâncias e aliterações. Há uma constante tensão entre os elementos poéticos e a tendência a estabelecer relações intertextuais com diversas formas de narrativa.

Embora afirme que tenta revelar uma verdade em cada poema e, assim, considera que seu ponto de partida não pode ser ficcional (apud ANDERSON, 2005), Duffy costuma recusar a identificação entre persona e poeta: ela é uma ventríloqua, assumindo as vozes que melhor servirem ao seu projeto, e se posicionando como *self* e como *outro* concomitantemente (REES-JONES apud ROBERTS, 2003, p. 41). Isto contribui para a força política de sua obra: se, como defende o teórico Octavio Paz (1971), os sujeitos da Modernidade deixam de se reconhecer uns nos outros e isso desemboca no desenvolvimento de uma nova atitude em relação às diferenças humanas, em que “a estranheza deixa de ser marginal e se torna exemplar” (p. 1), a pluralidade de vozes na poesia de Duffy é testemunha de seu alcance. É uma poética em que as diferenças e a fragmentação das identidades contemporâneas são flagrantes, para a qual a noção de *outsidedness*, estar à margem da norma, é a própria norma de construção dos seus sujeitos (ROBERTS apud MICHELIS; ROWLAND, 2003).

Estes aspectos do projeto poético de Carol Ann Duffy são perceptíveis, e encontram-se realizados de maneira consistente, na coletânea de poemas *The World's Wife*, publicada originalmente em 1999. Obra com uma forte tônica questionadora, que facilita o acesso de seus leitores à discussão das políticas de gênero e de identidade por um viés feminista, abrangente na algaravia de vozes díspares de suas personagens, ela me parece um ponto de partida interessante para a tradução de Duffy no Brasil, ainda mais em se tratando de uma literatura que, para além de seu valor literário, está comprometida com tais posições ideológicas.

A atenção dispensada à poesia escrita em língua inglesa no mercado editorial brasileiro se concentra na produção daqueles escritores que podem ser chamados de “grandes nomes”, que já têm um valor canônico e/ou forte apelo comercial. Assim, encontramos um fluxo constante de edições e reedições traduzidas dos poemas de Shakespeare, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Walt Whitman, e.e. cummings, Charles Bukowski e dos poetas da Geração Beat, mas poucos esforços dedicados à introdução de autores inéditos. A existência de certo “desinteresse” pelas produções em verso que parece pairar sobre nós e que poderia ser usada para justificar escolhas tomadas nesse sentido no âmbito do mercado editorial, no entanto, não parece se sustentar quando observamos a popularidade recente da publicação de *Toda Poesia*, de Paulo Leminski (LEMINSKI, 2013), por exemplo. Esse desinteresse também é fruto destas políticas editoriais que tem sido adotadas até agora.

No caso de Carol Ann Duffy, cuja literatura se recobre de questões políticas, um argumento que pode ser feito a favor de sua introdução no sistema literário brasileiro é a efervescência das discussões sobre gênero e opressão para fora dos espaços acadêmicos.

Temos celebrado escritoras como Chimamanda Adichie e Ana Cristina César, poeta homenageada da Feira Literária Internacional de Paraty (Flip) de 2016; para além das manifestações que tomam as ruas e as redes sociais, a persistência da violência contra a mulher apareceu até como tema da redação do maior exame escolar do país. Uma maior consciência política a esse respeito parece estar se consolidando, e a poesia de Duffy encontra nela um nicho a ser explorado para sua publicação.

Traduções dos poemas de Duffy para o português se mantêm restritas aos contextos acadêmicos e especializados e são escassas, totalizando sete textos no Brasil: quatro com autoria da tradutora Telma Franco Diniz (“Mensagem de Texto”, “Deméter”, “Fim” e “Você”, DINIZ, 2010; 2011a; 2011b) e três minhas (“Aprendizado para o Ócio”, “Dois Pequenos Poemas de Desejo”, “Namorados”, PERIN, 2015). O português europeu conta com uma antologia de dezessete poemas traduzidos por Ana Filipa Oliveira (OLIVEIRA, 2009), igualmente oriunda do contexto acadêmico como acontece por aqui. Percebo uma lacuna a ser preenchida tanto no que diz respeito à circulação da literatura de língua inglesa como ao estudo da obra de Duffy no Brasil, que me causa um incômodo enquanto leitor e enquanto pesquisador das áreas das Letras e da Tradução. Tenho me debruçado, então, sobre a tradução integral de *The World’s Wife* como objeto de minha dissertação de mestrado, também com certa esperança na capacidade da nossa atividade em operar transformações num determinado sistema literário.

O título da coletânea alude à expressão em inglês “the world and his wife”, “o mundo e sua esposa” em tradução literal, que significa uma grande quantidade de pessoas<sup>2</sup>. A inversão realizada por Duffy (“a esposa do mundo”) joga com uma carga semântica contida de maneira menos óbvia na expressão, a ideia de uma esposa sem nome e acessória a seu marido, o Mundo. Esta relação é mais difusa no inglês, que não marca gênero nos substantivos, mas pode ser depreendida pelo contexto, em se tratando de uma relação heterossexual por *default* como é o matrimônio. O deslocamento sintático tira esta figura feminina da posição acessória e a coloca como sujeito, movimento que se constitui como um desafio à ideia de um neutro masculino – é *através da* demarcação de seu Outro, as mulheres e as identidades que estão fora da masculinidade tradicional, que o masculino se estabelece como “Um” pretensamente neutro. Como argumenta Ana Colling, “os homens detêm o monopólio da interpretação das coisas humanas, e estabelecem seu poder ao mesmo tempo que o legitimam com fundamentos mitológicos, religiosos, ideológicos, filosóficos ou científicos” (2004, p. 19).

Da mesma forma, os trinta poemas que integram a coletânea desafiam a representação canônica de personagens e eventos históricos, ficcionais e mitológicos; subvertendo o foco que tradicionalmente se concentra em personagens masculinas, Duffy confere voz às mulheres que se encontram à sombra destes homens, colocando-as na posição central de *narradoras*, reclamando para elas o poder de representarem-se. As personas mobilizadas pela escritora são familiares ao imaginário ocidental, têm raízes nos mitos gregos, nas fábulas e contos de fadas, no imaginário religioso cristão e na cultura pop – são as mulheres, as esposas, as amantes e as irmãs esquecidas de Lázaro, Pigmaleão, Elvis Presley, Odisseu, William Shakespeare. Por vezes, o poema transforma as histórias já conhecidas em outras, sobre mulheres; noutras, contesta verdades canonizadas, deslocando as narrativas de seu momento histórico e as reconstruindo num cenário moderno e, frequentemente, urbano. Empregando humor, TWW satiriza as masculinidades e examina também os processos de construção das feminilidades e da História enquanto um domínio masculino.

<sup>2</sup> Cambridge Dictionary. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/world-and-his-wife>. Acesso em: 26 out. 2016.

Esse movimento confere sentido ao volume, sendo uma importante chave interpretativa para o projeto de tradução de *The World's Wife*. É a partir dele que Duffy vai conseguir efetuar uma *reescritura*, uma *retradução* em sentido amplo, do próprio mundo ocidental e de suas narrativas formadoras. Mais do que um desdobramento prático de minha pesquisa, a tradução constitui o próprio cerne poético e o eixo estruturante da coletânea.

## **SOBRE A TRADUÇÃO DE POESIA**

No que concerne a tradução de poesia, a crítica que se desenvolveu a respeito ao longo do tempo se concentra na realização da defesa ou do enfrentamento da ideia de que o poema é intraduzível – ou, na célebre máxima atribuída ao poeta norte-americano Robert Frost, “poesia é o que se perde na tradução” (apud SISCAR, 2011, p. 61). As posições favoráveis a que esse valor de impossibilidade seja encarado como absoluto e fixado manifestaram-se de diferentes maneiras, valendo-se de argumentos calcados nas diferenças fundamentais entre as línguas – se “poético” é um valor originado do emprego de recursos linguísticos específicos de uma dada língua, por definição não seria possível traduzir para outro idioma, já que os recursos não possuem equivalência direta –, da defesa de uma “aura” poética fugidia, de certas concepções do que vem a ser “poesia”.

Nós que traduzimos e pensamos textos poéticos vivemos sob as nuvens desta tendência crítica que argumenta contra uma valorização positiva de nossa atividade, e com a qual precisamos negociar nosso espaço tradutório. De acordo com Siscar, há que se diferenciar entre a definição “em negativo” da poesia e o intraduzível como desafio-tarefa, que “nasce daquilo que lhe resiste” (2011, p. 62) e mobiliza o tradutor. É preciso assumir uma posição crítica que nos permita deslocar a impossibilidade tradicionalmente postulada para a tradução poética para um âmbito em que ela possa ser sentida como valor *relativo*.

George Steiner enfatiza que “os ataques à tradução de poesia são simplesmente o gume afiado da afirmação geral de que nenhuma língua pode ser traduzida sem perdas fundamentais” (1975, p. 292)<sup>3</sup>. Posicionando-se contra esta concepção em seu *After Babel*, ele discute que:

o modelo esquemático da tradução é um em que a mensagem de uma língua-fonte passa para uma língua-receptora através de um processo de transformação. A barreira é o fato óbvio de que uma língua é diferente da outra, que uma transferência interpretativa [...] deve acontecer para que a mensagem ‘atravesse’. (op. cit., p. 28)<sup>4</sup>

Nos termos de Steiner, a tradução sempre será uma operação que envolve *interpretação* porque, para transformar um texto em outro, traduzido, é preciso entender mais do que o que ele “diz”, mas também os recursos de significância por ele mobilizados, a serem reconstruídos com recursos linguísticos distintos. Um processo interpretativo que tenha por objeto o poema, onde a linguagem é empregada de forma a construir relações de sentido que extrapolam o convencional, precisa levar em consideração tanto os aspectos formais (rima, métrica, repetições, ritmo) como os aspectos temáticos que caracterizam o texto e a complexa rede de significâncias que ele estabelece em relação ao que lhe é externo.

<sup>3</sup>“Attacks on the translation of poetry are simply the barbed edge of the general assertion that no language can be translated without fundamental loss.”

<sup>4</sup>“The schematic model of translation is one in which a message from a source-language passes into a receptor-language via a transformational process. The barrier is the obvious fact that one language differs from the other, that an interpretative transfer [...] must occur so that the message ‘gets through’.”

Para mim, a busca pela tradução poética enquanto possibilidade passa por entendê-la como gesto motivado pela consciência da existência de um espaço de desencontro entre as diferentes línguas e entre os valores mobilizados pelos textos. Enquanto práxis que tem na interpretação o seu percurso, vejo a tradução poética como demandando um movimento de análise profunda e contextualizada do poema, crítico e autocrítico, que permita que a lógica interna do texto venha à tona. É entendendo o que o texto de fato *diz* – e de que forma – que é possível pensar sua transformação de modo que consiga funcionar por conta própria, assim como o poema originário com o qual guardará essa relação específica da tradução.

É desta posição crítica que tento responder aos desafios da tradução, tomando como base entre os modelos teóricos existentes aqueles que favorecem os procedimentos de leitura cerrada – *close reading* – do poema. Isso levou a uma afinidade com o trabalho de teóricos como o professor Álvaro Faleiros, que identifica questões próximas para a prática tradutória:

[u]m projeto de tradução, em princípio, parte da identificação dos elementos centrais no processo de construção de sentido do texto de partida. Essa postura interpretativa implica reescrever o texto com o intuito de reconfigurar esses aspectos considerados primordiais para o modo de significar do texto. (2006, p. 1)

Outra reflexão em que encontro base é a proposta pelo professor Paulo Henriques Britto (BRITTO 2012; 2016), que busca estabelecer critérios de trabalho mais objetivos para a tradução e a avaliação de textos traduzidos. Ele defende que “traduzir poesia é uma maneira de escrever poesia” (2016, p. 25) e o tradutor, não necessariamente um poeta, alguém que opera com os recursos linguísticos de línguas diferentes para (re)construir um texto poético. Como procedimento metodológico, ele propõe que:

[...] o tradutor literário deve ter consciência de que o seu objetivo – produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original – é, em última análise, inatingível. Sua tarefa, portanto, [...] é determinar quais as características do original são as mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características. É importante colocar os elementos do original em uma escala hierárquica, e concentrar-se naqueles itens que ocupam o topo da hierarquia. (BRITTO, 2012, p. 54)

Britto busca posicionar o tradutor estrategicamente durante o processo, de posse de recursos para administrar os conflitos que invariavelmente surgirão na tradução, tanto pela distinção existente entre os repertórios de cada língua como pela sua habilidade individual ao enfrentar o texto. Trata-se de um processo transformador que estabelece um novo valor poético no texto traduzido, um que se constrói por referência em relação específica com o texto originário, transparente o suficiente para que ele seja visível e, ao mesmo tempo, algo completamente diferente. Essas questões se colocam desta forma, também, porque penso tradução como processo que se aproxima do texto fonte, que Britto (2012) chama de “centrípeto” – seu norte é o estudo dos poemas e da obra dos escritores. Se fosse pensar a tradução como um processo centrífugo, de maior afastamento em relação ao texto fonte, os argumentos seriam outros, mas ainda uma defesa válida da traduzibilidade poética.

No caso específico de Carol Ann Duffy e da tradução de *The World's Wife*, essas posições gerais em relação ao fenômeno tradutório e à prática definem a maneira como me

posiciono frente ao texto e como tento negociar significados e trabalhar com os mecanismos de compensação, buscando evidenciar relações de sentido estabelecidas entre os poemas da coletânea traduzida como uma unidade. Além delas, há outro fator a ser levado em consideração, que poderia ser definido como uma questão *ética* para essa tradução. Como essa poesia se coloca como defesa e representação em relação ao discurso de um outro que foi historicamente subjugado pela cultura, traduzir de modo centrífugo textos que tratam de experiências que não tenho enquanto integrante da categoria homem seria uma forma de promover esta hierarquização que o texto combate. Assim, contestar minha própria posição em relação ao sistema hegemônico das políticas de gênero, por mais desconfortável que possa parecer, me dá a oportunidade de ceder o espaço que tradicionalmente me é reservado para que as vozes silenciadas sejam ouvidas. E esta me parece a situação mais arquetipicamente tradutória possível.

## DESDOBRAMENTOS PRÁTICOS: RECONSTRUINDO “FRAU FREUD”

### Frau Freud

(Carol Ann Duffy, 1999)

Ladies, for argument’s sake, let us say  
 that I’ve seen my fair share of ding-a-ling, member and jock,  
 of todger and nudger and percy and cock, of tackle,  
 of three-for-a-bob, of willy and winky; in fact,  
 you could say, I’m as au fait with Hunt-the-Salami  
 as Ms M. Lewinsky – equally sick up to here  
 with the beef bayonet, the pork sword, the saveloy,  
 love-muscle, night-crawler, dong, the dick, prick,  
 dipstick and wick, the rammer, the slammer, the Rupert,  
 the shlong. Don’t get me wrong, I’ve no axe to grind  
 with the snake in the trousers, the wife’s best friend,  
 the weapon, the python – I suppose what I mean is,  
 ladies, dear ladies, the average penis – not pretty...  
 the squint of its envious solitary eye... one’s feeling of pity...

Concentremos-nos agora em “Frau Freud”, um dos trinta poemas que compõem *The World’s Wife*. Duffy o constrói como registro de um discurso proferido por uma persona, identificada pelo seu título. Trata-se da esposa de Sigmund Freud, fundador da psicanálise – *frau* é o pronome de tratamento alemão usado para se referir à mulheres casadas. Embora este discurso seja dirigido a uma audiência composta por mulheres (“ladies”), a voz da senhora Freud é a única que se faz ouvir. Em tom de óbvio deboche, ela elenca uma grande quantidade de sinônimos para o órgão genital masculino para concluir afirmando que o pênis é um órgão que desperta sentimentos de pena feminina.

Numa leitura como essa, transparecem os efeitos dialógicos produzidos nos solilóquios/monólogos de Duffy e a inserção de material convencionalmente pouco poético no texto que ela realiza, como apontado por Gregson (1996), e o registro de linguagem utilizado pela poeta é prosaico e coloquial, ainda que suas palavras possam ofender certas sensibilidades. Esta é uma das subversões que Duffy realiza no poema, já que ao pensarmos na esposa de Freud, provavelmente imaginaríamos uma mulher tanto mais recatada, restringida pelo espaço que ocupava em um contexto social burguês, europeu e do final do século XIX. O leitor pouco pode se aprofundar em sua personalidade, dada a brevidade e a estrutura do poema. Ela no entanto revela ter uma língua ferina e poucos pudores, e após um primeiro verso bem educado, que lembra a introdução a uma palestra, desata em uma longa lista que contabiliza trinta sinônimos para pênis. Esta é uma mulher que, de maneira oposta ao

que era esperado de seu comportamento, conhece o assunto de que se ocupa no poema. O acúmulo de sinônimos também parece ridicularizar o hábito masculino de conferir nomes carinhosos para o próprio pênis.

Em termos da reescrita de mundo levada a cabo por Duffy no volume *The World's Wife*, a revisão proposta por este poema se refere à teoria freudiana da inveja do pênis. A posição da senhora Freud sugere uma resposta feminina ao entendimento de senso comum da teoria que tornou-se corrente na contemporaneidade, de que Freud defende um sentimento de inveja, por parte das mulheres, em relação à genitália masculina. Não cabe aqui discorrer sobre a noção exata enveredando por uma discussão que eu, assim como Duffy, não domino – a escritora já afirmou em entrevistas que não sabe muito sobre Freud, mas o pouco que conhece não lhe agrada<sup>5</sup> (2005) – porque é o sentido popular que importa para a construção do poema. A ele, a persona contrapõe que o verdadeiro sentimento das mulheres em relação ao pênis é de pena ou comiseração<sup>6</sup> causada pela aparência do órgão; a teoria freudiana ainda parece se constituir como um tiro pela culatra ou um exemplo de hipocrisia, já que na visão da senhora Freud o “olho” peniano é que lançaria um olhar invejoso de esguelha para o mundo.

O efeito de humor escrachado é gerado nesta conjunção da listagem exagerada com o discurso inflamado que ironiza a arrogância masculina percebida pela senhora Freud na ideia de “inveja do pênis” e do qual está farta por sua familiaridade com o objeto em questão – familiaridade que talvez não se dê no nível da experiência sexual mas por sua convivência com o marido, que tanto enfatiza o papel do pênis em suas teorias. Talvez seja ele quem esteja obcecado pela genitália masculina, afinal.

A senhora Freud faz também menção ao escândalo sexual envolvendo o ex-presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, e a estagiária Monica Lewinsky, através do único símile do poema. De acordo com a poeta, a referência diz respeito à hipocrisia masculina, já que Clinton repetidamente negou o relacionamento mesmo depois da eclosão do escândalo<sup>7</sup>. A isso se pode contrapor uma leitura de que a senhora Freud, empoderada em sua própria sexualidade, não vê necessidade de esconder suas aventuras. Outro ponto a ser destacado é o deslocamento temporal causado pela presença de Lewinsky no poema, já que a senhora Freud estaria inserida num contexto próximo ao final do século XIX. Este é um exemplo dos procedimentos de atualização das narrativas femininas que Duffy propõe em *The World's Wife*, com a inserção de elementos contemporâneos.

Aprofundando-se ainda mais na leitura, a isso acrescenta-se ainda outro fator de subversão proposto pela escritora, que diz respeito à forma poética: embora o poema exista como um bloco sólido de texto, em uma única estrofe, ele é composto por catorze versos, dos quais os últimos dois são um dístico rimado. Insere-se, assim, dentro da tradição do soneto inglês. É possível encontrar certa regularidade métrica na disposição dos pés acentuais em cada verso; como tende a poesia contemporânea, porém, ela extrapola a forma convencional, não subscrevendo-se a um esquema de rimas de fim de verso fixado – à exceção do eco entre as palavras “pretty” e “pity” que aparecem no dístico final. Duffy entretanto vai trabalhar algumas rimas internas, nos versos 2-3 (“jock”, “cock”), 3 (“todger”, “nudger”), 8-10 (“dong”, “shlong”, “wrong”), 8-9 (“dick”, “prick”, “disptick”, “wick”) e 9 (“rammer”, “slammer”). É dado significativo também pelo soneto ter se cristalizado como forma de

<sup>5</sup> “I don’t know a great deal about Freud, but the bit I do know I don’t like”. In: WOOD, B. **Carol Ann Duffy: The World's Wife - a conversation recorded in Manchester 2005**. Reino Unido, 2005. Disponível em: <http://www.sheerpoetry.co.uk/advanced/interviews/carol-ann-duffy-the-world-s-wife>. Acesso em: 26 out. 2016.

<sup>6</sup> “[...] in my poem Frau Freud doesn’t suffer from penis envy, she has penis sympathy or penis pity”.

<sup>7</sup> “And at the time Clinton was saying: “I did not have sex with that woman, Miss Lewinsky” when all the time they’d been having oral sex in the Oval Office [...] so it’s about that as well. So I put Monica Lewinsky in, to introduce a bit of politics and hypocrisy in there”.

poesia amorosa ou romântica, e a poeta o utilizar para explorar questões relativas à sexualidade e à psicologia.

Estas questões emergem da reflexão acerca da lógica que Müller-Zetzelman (2003) chama de confrontadora e exigente e Duffy emprega no poema, que desafiam o leitor a pensar criticamente um tipo de discurso integrado ao pensamento ocidental ao mesmo tempo que o texto o convida por sua linguagem simples e tom humorado. Tenho elas em mente ao apresentar minha proposta de tradução para “Frau Freud”:

#### **Frau Freud**

(tradução: Bernardo A. Beledeli Perin)

Senhoras, a bem do debate, digamos apenas  
que vi meu quinhão de pingolim, membro e neca,  
de pistola e bingola e júnior e careca, de trolha,  
de instrumento, de lulu e de peru; na verdade,  
podemos dizer que afogar o ganso me é tão familiar  
como para a srta M. Lewinsky - enjoada de conhecer  
o picolé de carne, a linguiça, o salame,  
músculo do amor, piroca, pau, pinto, caralho,  
caolho e pimpolho, tromba, giromba, o Bráulio,  
o bilau. Não entendam mal, não tenho nada contra  
a cobra nas calças, o melhor amigo da esposa,  
a espada, anaconda – na verdade o que quero dizer,  
senhoras, caras senhoras, o pênis médio – nada galante...  
envesga o invejoso olho solitário... causa um dó sufocante...

Como é comum a todos os poemas de *The World's Wife*, a identidade da persona é apresentada em seu título e, neste caso, em língua alemã, uma distinção em relação aos seus textos vizinhos com títulos em inglês. A escolha por “Frau” se justifica na medida em que é uma característica marcada no volume e também por gerar um efeito aliterativo.

Uma problemática óbvia que se levanta para a tradução de “Frau Freud” é a da impossibilidade de correspondência direta entre as línguas. Assim, termos tão culturalmente marcados como os sinônimos para pênis em inglês no contexto britânico inexitem no sistema do português brasileiro e, para que o poema “funcione”, precisam ser transformados para um código legível dentro deste campo semântico. Uma possibilidade é partir de uma lista de termos afins na língua alvo – felizmente, como o sexo é uma atividade presente em qualquer sociedade humana, a quantidade de sinônimos encontrada foi enorme – e observar como o poema pode acomodá-los. Escolhendo aquelas palavras que permitiam combinações em grupos de dois ou três e que rimassem, ou que apresentassem sons similares, testar suas disposições no corpo do poema seguindo critérios apresentados no poema originário, como palavras que são também nomes próprios, palavras que rimam entre si, palavras que geram efeitos aliterativos ou contam uma história específica acerca da significação de “pênis”. A tradução gerou consonâncias principalmente com sons de [k], [t], [r] e [s].

O calão dos sinônimos empregados na tradução não foi uma preocupação específica. Ainda que possa haver no poema traduzido um deslocamento destes termos para um âmbito mais grosseiro, parte do humor gerado por “Frau Freud” surge do absurdo subversivo de uma senhora burguesa ter uma boca suja. O registro menos polido é uma característica do texto e a concomitância destas palavras com outras mais educadas ou de uso infantil contribui para o senso de humor escrachado, e, portanto, não enxergo como um problema. Trata-se de recriar mecanismos de construção de sentido poético com o repertório diferente de outra língua. Isso justifica também a tradução de “Hunt-the-Salami” por “afogar o ganso”, expressão popularizada no Brasil e que se projeta de modo mais claro do que uma tradução literalizante

faria. Talvez o maior problema de minha tradução é que ela acarrete na substituição de uma rima rica (entre substantivo e adjetivo) por uma rima pobre (dois adjetivos) no dístico final.

Apesar de tentar manter uma proximidade com as acentuações do poema em inglês, foram priorizados a acentuação do humor do discurso pela concentração de palavras sinônimas e efeitos sonoros. Me sinto justificado em flexibilizar a métrica irregular na tradução do poema, não introduzindo uma restrição formal nesse sentido, já que Duffy também flexibiliza a regularidade da forma do soneto.

Ainda há muito chão a percorrer nesta pesquisa. Tentei aqui situar minhas posições em relação à tradução de poesia, contextualizar a poética de Carol Ann Duffy e as questões mobilizadas por ela em *The World's Wife* e apresentar uma tradução bem-fundamentada de um de seus poemas. É evidente que meu trabalho não será perfeito; penso ser esta uma das belezas da tradução e da poesia, convidarem sempre a novas leituras em vez de cimentarem um objeto monolítico. De qualquer forma, esta pesquisa também é percurso, trajetória – ela está sendo, ainda não chegou à sua conclusão. Enquanto isso, tentar conquistar um lugar para a poesia de Duffy junto a nós, porque é uma voz com algo a dizer. Sua obra merece ser ouvida e apreciada.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, H. Christmas Carol. **The Guardian**, Reino Unido, dez. 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2005/dec/04/poetry.features>>. Acesso em: 26 out. 2016.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. “O tradutor como antologista”. In: **Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções**. TORRES, M. H. C.; FREITAS, L. F.; COSTA, W. C. (Org.). 1. ed. Coleção Transletras. Fortaleza: Substância, 2016. pp. 23-36.

Cambridge Dictionary. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/>>. Acesso em: 26 out. 2016.

COLLING, A. A construção histórica do feminino e do masculino. In: **Gênero e Cultura: Questões Contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

DINIZ, T. F. Leia três poemas de Carol Ann Duffy. **Blog Prosa**, Brasil, jul. 2011a. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/leia-tres-poemas-de-carol-ann-duffy-392645.html>. Acesso em: 26 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Tentativa e erros: “Text”, de Carol Ann Duffy, em duas traduções. In: **Revista Domínios de Lingu@gem**, v. 5, p. 119-133. 2011b.

\_\_\_\_\_. Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz. In: **Tradução e Recriação**. SILVA, M. F. S; BARBOSA, T. V. R. (Org.). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

DUFFY, C. A. **The World's Wife**. Nova York, Eua: Faber & Faber, Inc., 1999.

FALEIROS, A. Retraduzir “O Sineiro”, de Stéphane Mallarmé. In: **TradTerm**, v. 12, p. 193-203, 2006.

GREGSON, I. Carol Ann Duffy: Monologue as Dialogue. In: **Contemporary Poetry and Postmodernism: Dialogue and Estrangement**. Londres: Macmillan Press, 1996.

LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MICHELIS, A.; ROWLAND, A. Introduction. In: **The Poetry of Carol Ann Duffy**. MICHELIS, A.; ROWLAND, A. (Org.). Manchester: Manchester University Press, 2003, pp. 1-32.

MÜLLER-ZETTELMAN, E. ‘Skeleton, Moon, Poet’: Carol Ann Duffy’s postmodern poetry for children. In: **The Poetry of Carol Ann Duffy**. MICHELIS, A.; ROWLAND, A. (Org.). Manchester: Manchester University Press, 2003, pp. 186-201.

OLIVEIRA, A. F. **Desprendendo-se do colosso: Carol Ann Duffy e a dominação feminina**. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal. 2009.

PAZ, O. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets, 1971.

PERIN, B. A. B. Carol Ann Duffy, por Bernardo Beledeli Perin. **Escamandro**, Brasil, dez. 2015. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2015/12/14/carol-ann-duffy-por-bernardo-perin/>>. Acesso em: 26 out. 2016.

ROBERTS, N. Duffy, Eliot and impersonality. In: **The Poetry of Carol Ann Duffy**. MICHELIS, A.; ROWLAND, A. (Org.). Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 33-46.

SISCAR, M. A. O inferno da tradução. In: WEINHARDT, M.; CARDOZO, M. M. (Org.) **Centro, Centros: Literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, pp. 61-71.

STEINER, G. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. Londres: Oxford University Press, 1975.

WOOD, B. **Carol Ann Duffy: The World’s Wife - a conversation recorded in Manchester 2005**. Reino Unido, 2005. Disponível em: <<http://www.sheerpoetry.co.uk/advanced/interviews/carol-ann-duffy-the-world-s-wife>>. Acesso em: 26 out. 2016.

# ALGUMAS ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DE CANÇÃO

## *SOME SPECIFICITIES OF SONG TRANSLATION*

Daiana Lohn  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
daianalohn@gmail.com

**Resumo:** Este estudo analisa alguns aspectos pertinentes à tradução de canção, sendo levados em consideração parâmetros direcionados exclusivamente às versões cantáveis. Não sendo possível relacionar esta pesquisa à traduções de determinadas músicas - como aquelas encontradas em *sites* da *Internet* que possuem uma tradução que não pode ser cantada em harmonia com a melodia inicial. E tão pouco às letras totalmente diferentes da original para uma mesma melodia – como as paródias. Fundamentado nos estudos do professor neozelandês Peter Alan Low, em especial no seu artigo publicado em 2005 “*The Pentathlon Approach to Translating Songs*”, através do Princípio do Pentatlo são considerados os seguintes critérios que devem ser levados em consideração pelo profissional durante a tradução de uma canção: cantabilidade, naturalidade, ritmo, rima e sentido.

**Palavras-chave:** Canto. Tradução de canção. Princípio do Pentatlo.

**Abstract:** This study analyzes some aspects relevant to song translation, being taken into consideration parameters targeted exclusively to singable versions. It is not possible to relate this research to translations of certain music - like those found on Internet sites that have a translation that can not be sung in harmony with the original melody. And so little to the totally different lyrics of the original for the same melody - as parodies. Based on teacher studies Zealander Peter Alan Low, especially in his article published in 2005 "The Pentathlon Approach to Translating Songs" by Pentathlon Principle considers the following criteria to be taken into consideration by the professional during the translation of a song: singability, naturalness, rhythm, rhyme and sense.

**Keywords:** Sing. Song Translation. Pentathlon Approach.

### 1. Introdução

Em comparação com outros tipos de tradução, canções são bastante traduzidas, porém a tradução de canção é uma área das que menos tem sido estudada dentro dos Estudos da Tradução. Exceto alguns trabalhos que examinam traduções para a música clássica não muito tem sido publicado para lançar nova luz sobre este tipo específico de tradutores e ajudar no desenvolvimento de seu processo tradutório. Isto pode ser devido à diversidade de diferentes aspectos compreendidos nesta tarefa, tanto literários quanto musicais, que estão sobrepostos um sobre o outro. Eles formam uma elaborada e complicada criação artística que parece escorregar para fora de qualquer categorização e desperta numerosas controvérsias.

A tradução de canção tem afinidades com a tradução de poesia em dois aspectos. Por um lado, as letras de canção são quase sempre construídas com recursos típicos dos poemas, como rimas, aliterações, paralelismos, além do fato de que a melodia das canções costuma se estruturar com apoio em reiterações de frases melódicas, e têm, nesse sentido, um funcionamento semelhante ao da métrica, com limitações de sílabas e cadências acentuais.

Diferentemente da tradução poética a tradução de canção envolve também as restrições ditadas pelo código musical, especialmente aquelas impostas pelo vínculo entre sílabas do texto verbal e as notas da melodia. Assim, a tradução de canção compartilha as dificuldades próprias da tradução poética e as restrições próprias de tradução subordinada.

Meu interesse neste artigo é examinar algumas características da tradução de canção, tendo em vista os parâmetros anteriores e focalizando na relação que certas práticas tradutórias desempenham como agentes no processo tradutório.

## 2. O ato de cantar

Cantar é uma atividade há muito conhecida pelo ser humano. O arqueólogo Steven Mithen (2006) sustenta a ideia de que o homem de Neandertal já cantava. Mimetizava os sons presentes na natureza (frases holísticas como: ‘*Hmmmmmm*’) comunicando-se através de diferentes alturas sonoras, ritmos, expressões corporais e timbres, combinando voz, corpo e materiais disponíveis em sua cultura.

Desde então, a musicalidade se estabeleceu como algo fundamental para a vida de nossos ancestrais pré-linguísticos de tal modo que fez surgir uma relação involuntariamente profunda entre o homem e a música, cuja origem é tão remota quanto a sua própria história evolutiva. Após essa etapa, veio a era do *Homo Sapiens*, que passou a articular tais sonoridades em um processo que resultou em nosso falar atual.

O pesquisador alega que historiadores, antropólogos e arqueólogos afirmam não haver registro de sociedades conhecidas sem práticas culturais daquilo que contemporaneamente caracterizamos como música. Conseqüentemente, embora não mais como um recurso adaptativo, nossa espécie se vê constantemente atraída por manifestações musicais, ora na condição de ouvinte, ora na condição de participante ativa de uma *performance*, apesar de nosso sistema comunicativo ocorrer predominantemente através da linguagem falada.

Sendo assim, a origem da produção vocal aponta para uma manifestação musical absolutamente intrínseca ao ser humano, a ponto de anteceder o desenvolvimento da linguagem falada, não havendo cultura humana que não cante, tendo o indivíduo cantado seus sentimentos muito antes de ser capaz de verbalizá-los.

Estudos desenvolvidos por Grout e Palisca (1998) sobre a história da música ocidental revelam que na Grécia Antiga a música era parte inseparável da vida. A criação e a interpretação da música aparecem na mitologia grega como atividades atribuídas aos deuses e semideuses. Conseqüentemente, o homem grego acreditava que a música era veículo de poder, uma vez que através dela chegava-se a purificação e a cura da alma e do corpo. Além disso, a música sempre esteve presente nas cerimônias religiosas, acompanhada ou não por cantos, marcando uma íntima relação entre poesia e música na era clássica. Embora o conceito de canção tenha se modificado no decorrer da História, para a civilização grega a palavra lei significava o mesmo que canção (MARIZ, 2002).

Portanto, fica bem clara a percepção de que desde o homem pré-histórico nossa vida é pautada na música. Ela marca a cultura de um povo, suas festas folclóricas, seus movimentos culturais e manifestações políticas, constituindo junto com a(s) língua(s), a identidade de uma nação.

## 3. A relevância da tradução de canção no cenário nacional

No Brasil, a produção de canções criou uma ponte de sucesso entre música e literatura. Nesse processo, construímos uma tradição musical em que um considerável número de letras criadas para músicas atingiram tamanho grau de sofisticação que passaram a ser reconhecidas como uma modalidade de poesia, a poesia cantada - como assim a faziam os gregos. Inúmeras delas narram histórias magistralmente dispostas na combinação letra e melodia, sendo os

laços existentes entre essas duas os que respondem pelos sentimentos que as canções despertam (TATIT e LOPES, 2008).

Embalados por essa tradição, os brasileiros ouvem suas canções e as histórias por elas contadas, seja através de letras originalmente compostas em português, ou letras traduzidas. Em “História Social da Música Popular Brasileira”, José Ramos (1998), descreve a chegada ao Brasil, em 1929 dos primeiros filmes musicados de Hollywood dando início à era das versões e dos arranjos destinadas ao público nacional. Com a leva de musicais vieram também os *standards* americanos, apreciados por uma classe social emergente americanizada, que dispunha de gramofones e discos em casa - então um luxo para poucos.

Desde então, ouvimos no Brasil canções das mais variadas categorias, incluindo aquelas de origem americana, ora cantadas na língua em que foram concebidas, ora traduzidas para o português. De modo semelhante, canções brasileiras, compostas principalmente durante o movimento da Bossa Nova, foram exportadas para os Estados Unidos, executadas ora em português, ora vertidas para o inglês.

Há vários anos, duplas sertanejas, cantores da MPB, entre demais artistas, executam e interpretam letras traduzidas. Para ilustrar, poderíamos citar as canções: “*And I love her*”, gravada pela dupla Zezé Di Camargo & Luciano, intitulada “Eu te amo”; “*Unbreak my heart*”, consagrada internacionalmente pela cantora Toni Braxton e posteriormente gravada em português pela cantora Jayne, sob o título “Um sonho a mais”; de Bob Dylan, a composição “*Heaven’s Door*” que foi regravada por Zé Ramalho como “Bate, bate, bate na portado céu”.

É possível notar, portanto, que de longa data os brasileiros se interessam pela produção musical estrangeira, principalmente a americana. Contudo, os estrangeiros também demonstram interesse pelo Brasil, que tem sido alvo da atenção de muitos países. As atuais potencialidades econômicas brasileiras que despontam no cenário mundial acabam por despertar novos interesses por nossa cultura. Prova disso são as casas de espetáculo e os eventos do circuito cultural brasileiro, que já há alguns anos regularmente recebem artistas estrangeiros, músicos, bailarinos, atores, *designers* de moda, dentre outros. Na área musical, observamos até que o repertório apresentado por vezes se dedica a uma ou outra canção brasileira, a exemplo da cantora e pianista canadense Diana Krall, cujo décimo álbum intitulado “*Quiet Nights*”, inspirou-se na versão da canção “Corcovado” de Tom Jobim. Quando se fala em canções de autoria brasileira regravadas no exterior, não se pode deixar de mencionar as versões feitas para “Garota de Ipanema” de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Essa é uma das bossas mais tocadas em todo o mundo. Cantada como “*The Girl From Ipanema*” por Frank Sinatra, Cher, Madonna, Ammy Winehouse entre outros.

#### 4. Algumas complexidades e controvérsias da tarefa

Nesse contexto, torna-se notória a existência e o papel da tradução no movimento musical. Apesar dessa clara presença da tradução na vida cotidiana das sociedades e da escassez (não somente no Brasil, mas em âmbito mundial) de pesquisas sobre tradução de canções cantáveis dentro dos Estudos da Tradução (GORLÉE, 2005), é inegável a relevância de pesquisas que se dediquem à tradução da palavra cantada, não só pelo simples fato de que músicas são vertidas, mas principalmente por conta do papel de mediação cultural exercido pela tradução.

Esbarramos aí em um cenário significativamente diverso. Com canções cuja tradução é apresentada em sites na *internet* que publicam letras, cifras e áudio; canções traduzidas na forma de legenda para *clips* exibidos em canais de televisão; canções traduzidas para o

português de musicais da *Broadway*; canções traduzidas para serem regravadas e até mesmo, canções traduzidas nas salas de aulas de inglês (ou outros idiomas).

Vistas dessa forma podem parecer algo simples. Entretanto, são várias as situações tanto quanto são diversos os produtos de tais traduções. No caso específico abordado, de canções traduzidas para serem cantadas, facilmente nos deparamos com traduções que revelam uma total ausência com o cuidado de sua cantabilidade e do respeito à prosódia - demanda de um trabalho que preza pelos elementos estéticos de uma letra de canção elevada à categoria de poesia, por exemplo. Em contrapartida, há trabalhos extraordinários de versão nos quais o tradutor (por vezes também músico, a exemplo de Tom Jobim, Gilberto Gil, Chico Buarque) acaba por recriar e transcriar o poema, transpondo aspectos estéticos imprescindíveis da relação entre letra e melodia, como defende Haroldo de Campos ao discutir a tradução da poesia e seus limites (CAMPOS, 1977).

Essas e outras amostras do tratamento que vem recebendo, revelam que a tradução de canção tem sido um campo negligenciado pelos Estudos da Tradução. Como sugere Gorlèe (2005), além da necessidade de uma rigorosa multidisciplinaridade, pesquisadores irão precisar de novas ferramentas e modelos que dêem conta de aspectos muito além das abordagens baseadas no texto. Após um período em que o tratamento do processo tradutório se deu basicamente no campo normativo, estudos recentes têm tentado lidar com uma série de questões.

Os estudos baseados em polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), por exemplo, oferecem possibilidades de embasamento teórico para pensarmos nas questões plurissemióticas da tradução de canção, como faz Kaindl (2005) ao tratar de palavras, música, voz e imagem, argumentando que até mesmo o perfil artístico da personalidade de um cantor pode justificar escolhas feitas pelo versionista, e mais, que a tradução de uma dada canção pode vir a ser interpretada de modo a assumir um caráter bem distinto daquele da sua *performance* original, como se deu com a canção romântica “*Without you*”, da cantora Mariah Carey, interpretada pela banda de forró Calcinha Preta, na versão “Paulinha”.

Assim, seria possível partirmos do pressuposto de que a tradução de canção encontra-se enredada por uma série de restrições que se impõem como elementos determinantes das eventuais escolhas do tradutor, uma vez que essa categoria de tradução não diz respeito somente ao texto, mas a significados atrelados à melodia, ritmo, dinâmicas, harmonia, pausas, modos, articulações musicais e *performance*. Segundo Susan-Sarajeva (2008), poucos são aqueles que, embora possuam formação nos Estudos da Tradução, conseguem de fato lidar com tais significados.

Como já argumentamos, pesquisas em tradução de canção requerem, de um lado, conhecimentos multidisciplinares, e de outro, reconhecer que a emoção resiste à verbalização, o que amplifica o desafio da tradução (KAINDL, 2005). Tradicionalmente, a principal questão parece não ater-se a como traduzir uma canção ou por que fazê-la de uma dada maneira, reduzindo a discussão às perdas e às compensações, além das críticas comumente presentes. Contudo, pesquisas recentes passam a revelar inúmeras novas perspectivas a serem levadas em consideração ao traduzir canções, tais como: A versão que está sendo criada será cantável? Se cantável, será performatizada? Que artista irá executá-la? À que público se destina? Por que meio a canção vertida será veiculada (TV, DVD, *shows* ao vivo)? O arranjo da versão será o mesmo que acompanha a letra original? O público já conhece a canção original? Há questões mercadológicas envolvidas? Os detentores dos direitos autorais da canção impõem condições ao trabalho de tradução?

Para entender melhor a tarefa do tradutor de elaborar as letras de canções pré-existentes, a forma como o texto original está escrito deve primeiro ser completamente analisada. Na maioria significativa dos casos, na assim chamada música popular, a música é composta em primeiro lugar. Só depois que a estrutura musical foi criada é que o compositor

compõe a melodia e coloca as palavras em harmonia com a música. A este respeito a tarefa do tradutor é semelhante a do compositor: eles devem elaborar um texto cantável que se encaixe no quadro musical, com a diferença de que a melodia já existe e o texto que vai ser escrito tem o seu modelo no idioma de origem. Isto significa que, desde o início, a letra original bem como a tradução, são subservientes à música.

Esta relação parece ser de uma importância fundamental no processo de tradução de canção. Para elaborar um texto cantável um tradutor é obrigado a seguir regras rígidas. As letras das canções são caracterizadas pela instantaneidade de percepção e, assim, o texto deve ser imediatamente compreensível. Isto implica o uso de uma sintaxe natural e evitando quaisquer palavras que poderiam ser mal interpretadas pelo público. Além disso, a distribuição adequada de vogais e consoantes é também desejada. Finalmente, a música também influencia o padrão de rima, uma vez que pode fortalecer ou enfraquecer o efeito da rima, alterando a distância de tempo entre os elementos de rima. Portanto, os tradutores devem cuidadosamente examinar o impacto que os elementos de rimas exercem sobre o texto e decidir como eles devem ser processados.

A principal dificuldade e dever do tradutor são se esforçar para perder o menor número de aspectos do texto fonte quanto possível. No que diz respeito à tradução de canção, um rigoroso quadro de limitações musicais devem ser considerados em conjunto com os impedimentos acima mencionados. Um tradutor tem de trabalhar dentro do quadro musical que, em muitos casos, é impróprio para a língua alvo. Isto leva à conclusão de que muitos elementos dos textos originais já foram perdidos e um tradutor tem de ganhar de volta muitos desses elementos, uma vez sendo isso possível. Quanto maior o número de elementos recuperados, mais fiel ao original torna-se o texto alvo. A partir dessa perspectiva, o processo de tradução de canção é baseado na reconstrução do original e envolve uma grande dose de inventividade.

Pode parecer, paradoxalmente, que o quadro de restrições, ou seja, principalmente a estrutura musical em que o texto de destino tem de ser montado, limita tradutores e, ao mesmo tempo, exige muita criatividade da sua parte. Esta capacidade inventiva faz com que o próprio ato de tradução de canção se faça possível. Sendo que as restrições não limitam, mas facilitam este tipo de tradução, uma vez que um tradutor tem mais liberdade em compor as camadas semânticas do texto alvo.

Tendo isso em mente, o processo de tradução torna-se uma questão discutível. Assumindo que o texto alvo é reconhecido como representante do texto de origem, muitas traduções podem ser definidas como adaptações. De acordo com Vinay e Darbelnet (1995), o termo adaptação pode ter uma aplicação mais ampla e pode ser considerado como um catalisador para as lacunas culturais na tradução. Mas, com tantas limitações no caso da tradução de canção como ela pode tornar-se funcional também no nível da forma, estilo, etc? Por isso, este estudo refere-se à tradução de canção, como um processo de recriação do texto de origem por meio da língua alvo que é "obrigado a ser adaptado" a fim de se conseguir produzir uma canção traduzida que faça sucesso na cultura de chegada. Pode ser facilmente notado, no entanto, que os textos traduzidos mostram diferentes graus de fidelidade ao original. Alguns deles são significativamente fiéis ao texto de destino no nível semântico, enquanto outros manifestam um grau notável de criatividade por parte do tradutor.

Considerando adaptação, deve referir-se claramente que o próprio termo é altamente vasto. O limite entre o que pode ser chamado de tradução e o que pode ser referido como adaptação não é claro. Para enfatizar a relação estreita entre tradução e adaptação de um novo termo, readaptação, tem sido cunhado (BASTIN, 1998). Além disso, as alterações no texto alvo podem ser aplicadas tanto a certa parte dele ou em todo o texto. Estas técnicas são referidas como adaptações locais e adaptações globais (BASTIN, 1998).

Tomando essas controvérsias em consideração, pode-se afirmar que quanto mais o texto alvo é alterado em relação ao texto fonte, quer domesticado ou poetizado, mais aceitável a utilização do termo adaptação torna-se. Também é digno de nota que, tem de se lidar com as limitações impostas pela estrutura musical e, portanto, a necessidade de adaptar o texto alvo em diferentes níveis é consideravelmente urgente. O que resulta em um alto grau de adaptação para tornar os menores aspectos musicais em harmonia com a métrica sem desconsiderar o significado do texto.

Isto, mais uma vez, prova que não há regras fixas para a tradução de canção devido à impossibilidade de localizar a tradução de canção na escala entre seus aspectos literários e seus efeitos musicais. Ela dá ao tradutor muita liberdade, assim, a tradução de canção pode ser referida como tradução livre. Além disso, o tradutor pode concentrar-se na recriação de apenas alguns elementos escolhidos do original, por exemplo, apenas os aspectos musicais da letra. O que assegura uma reconhecível relação entre o texto de origem e o de destino, mesmo apenas no nível musical. Robinson (1998) se refere à esta prática como estratégia de imitação.

Outras imprecisões e controvérsias na tradução de canção dizem respeito à preocupação com a equivalência. Equivalência é geralmente definida como uma ligação entre o texto de origem e o texto alvo que assegura o reconhecimento do texto alvo (ou suas partes) como uma tradução do original (ou suas partes). O conceito de equivalência parece complicado quando se refere à tradução literária, à tradução poética e especialmente quanto à tradução de letras de canção por causa da necessidade de transmitir os vários aspectos significativos do texto de origem. Portanto, diferentes tipologias de equivalência podem ser úteis com referência à tradução de canção.

A mais segura definição de equivalência é fornecida por Kołakowski (2007), que a considera como a transposição do valor dos elementos envolvidos no processo de tradução. Sua interpretação pode ser aplicável a qualquer tipo de tradução literária, incluindo também a tradução de canção. A mais específica abordagem é proposta por Chesterman (1997). Ele discute a mesmice de imagem e conceituação, ou seja, "uma espécie de equivalência estilística-semântica". O que dá prioridade à entrega de conteúdo e estilo do original. Afirmando que a equivalência estilística-semântica garante um resultado comparável ao original.

Tal ponto de vista se sobrepõe com a noção de equivalência de Nida e Taber (1969). Ambos têm como objetivo a "inteligibilidade da tradução... medida em termos do impacto total da mensagem sobre aquele que a recebe" (Nida e Taber, 1969). A tarefa dos tradutores é, então, a de capturar o espírito do original e transmitir a intenção do autor como consequência das suas ações.

A principal falha da equivalência é sua imprecisão. Sendo que se baseia na recriação do efeito do texto e seu impacto sobre o receptor, ou seja, a experiência estética e emocional evocada pelo original na cultura do público fonte. Os valores culturais do público de origem para com o original e os valores culturais do público alvo à sua tradução não podem ser medidos ou explorados de qualquer maneira e assim, são impossíveis de serem escalados.

Quanto à tradução de canção, a principal diferença entre a visão dos tradutores sobre termos equivalentes, no que diz respeito à abordagem da equivalência semântica-estilística, está no transporte de estilo e conteúdo da canção original e da semelhança que foi seguida de fato no decorrer do processo tradutório. A noção de equivalência destaca o fato de que o resgate adequado do conteúdo e estilo do texto-fonte é muitas vezes impossível, por causa das numerosas limitações presentes neste sistema. Portanto, a ênfase é colocada na semelhança do impacto sobre o ouvinte alcançado por uma interpretação mais livre dos elementos do texto de origem, isto é, do seu conteúdo.

Apresentado desta forma, a tradução de canção é vista sob uma luz diferente. Combinando os fatores estritamente textuais com os extratextuais como consequência da junção entre texto e música com a arte performática. Trata-se de uma grande quantidade de criatividade, mas também traz o risco de má interpretação. Uma questão diferente é a autonomia do texto alvo. Por exemplo, no caso de tradução de poesia, a tarefa do tradutor é produzir um texto que irá ser aceito como um poema na cultura alvo (RAFFEL, 1988). Do ponto de vista dos leitores, há duas situações possíveis em que eles reagem à uma tradução: ou eles não estão familiarizados com o original ou algumas partes do original não são compreensível para eles. A segunda sugere que os leitores têm, até certo ponto, uma série de expectativas evocadas pelo original quanto à tradução. No que se refere à tradução de canção, a tarefa do tradutor é elaborar um texto que vá operar como uma canção na língua alvo. Isto implica que os ouvintes não só podem sentir-se parcialmente familiarizados com a letra original, mas que eles sabem a música ou, em alguns casos, até mesmo o vídeo clipe. Deste modo, pelos ouvintes também pode ser evocado expectativas pelas formas de arte visuais e acústicas. Quer dizer que, a tradução de canção é mais contida do que qualquer outro tipo de literatura atendendo ou não às expectativas dos ouvintes podendo assim determinar a popularidade da tradução.

A última questão levantada neste trabalho diz respeito à inaplicabilidade das teorias de tradução. É impossível encontrar suporte total para a interpretação dos aspectos literários e todas as limitações incomuns próprias da tradução de canção em qualquer teoria da tradução existente. Tal situação ocorre principalmente por causa das restrições impostas pela música que não são encontradas em qualquer outro tipo de tradução, exceto para tradução vocal. As teorias que dizem respeito à tradução literária são apenas parcialmente relevantes para traduzir canções cantáveis, uma vez que nenhuma delas considera os fatores musicais envolvidos.

## 5. O modelo de Tradução de Canção predominante

O modelo contemporâneo de tradução de canção que tem recebido a atenção da comunidade científica está sendo estudado pelo pesquisador e professor na Universidade de Canterbury, na Nova Zelândia, Peter Alan Low. O qual chamou de Princípio do Pentatlo, que foi concretizado em seu artigo *The Pentathlon Approach to Translating Songs* publicado no livro *Song and Significance: virtues and vices of vocal translation* no ano de 2005 por Dinda L. Gorlée, que inclui cinco eventos pelos quais um tradutor deve passar quando estiver traduzindo uma canção. Low justifica a escolha deste nome através da comparação com o esporte olímpico praticado na Grécia chamado pentatlo, no qual o atleta deve completar cinco modalidades em esportes diferentes para conseguir cumprir a prova, quais sejam: hipismo, esgrima, natação, tiro esportivo e corrida. O autor diz que o tradutor de canção é também um pentatleta, com a diferença de que não precisa terminar a prova, isto é, a tradução, em apenas um dia.

O Princípio do Pentatlo é baseado na teoria do *skopos* de Vermeer, o que significa que o foco da tradução é determinado por seu objetivo (MUNDAY, 2012). No modelo de Low, o *skopos* é um determinante que faz o tradutor pensar em qual público ela visa alcançar, que mensagem se quer passar, ou quanto da mensagem original se quer manter, se será acrescentado ou não um tom mais romântico, divertido, moderno etc. Há ainda, se não o principal, o objetivo econômico, uma vez que uma canção de sucesso pode render muito financeiramente às gravadoras, distribuidoras e artistas.

Este modelo afirma que o equilíbrio entre os parâmetros abaixo podem auxiliar os tradutores com decisões de nível estratégico à fim de obterem um melhor resultado em seu

trabalho. O qual consiste em traduzir uma canção levando em conta, simultaneamente e não necessariamente nesta ordem, os seguintes critérios:

1) Cantabilidade: uma canção traduzida deve ser, primordialmente, cantável. Do contrário, não se justificaria o trabalho do tradutor, seria apenas uma tradução como outra qualquer, como aquelas encontradas em *sites* na *internet* que oferecem milhares de traduções de letras, as quais, em hipótese alguma, permitem que o texto seja cantado na melodia da canção original. Low compara a questão da cantabilidade com traduções feitas para o teatro, as quais demandam efetividade no palco, pois da mesma forma que a tradução teatral requer palavras que possam ser representadas como parte de um todo a tradução de canção também requer performabilidade, isto é, que possa ser representada/cantada pelo artista. Outra questão abordada por Low é o destaque que se dá a certas palavras na canção, por exemplo, com tons mais agudos ou mais graves. Segundo o autor, as palavras destacadas deveriam ser traduzidas no mesmo local em que aparecem na canção original. Em suma, a cantabilidade depende de uma série de fatores que envolvem, por exemplo, colocar vogais, consoantes, sílabas tônicas ou palavras inteiras em seu devido lugar na letra e na base melódica, bem como apresentar clara dicção e boa formulação fonética.

2) Sentido: quando se fala em tradução de canção, um dos primeiros indagaamentos é se o sentido original foi mantido. Este é, geralmente, um dos pontos mais observados. Já que esperasse que a essência - a mensagem expressada na canção - seja passada para a língua estrangeira. Há um significado, um sentido, seja ele qual for que se pretende mostrar através das palavras em consonância com a música. O autor comenta que algumas pessoas criam textos que se encaixam perfeitamente à melodia, mas sem relação semântica nenhuma com a letra original, e afirma que isso não é tradução. O sentido de uma canção pode ser traduzido nas mais variadas combinações de palavras, o que oferece uma vasta gama de opções lexicais ao tradutor; embora a obrigatoriedade de se trabalhar preso à melodia da canção original diminua esse leque. O tradutor pode optar por transmitir todo ou parte do sentido original. O primeiro passo é entender o conteúdo da canção original, para então começar a traduzi-la e tentar preservar o seu sentido.

3) Naturalidade: este critério exige que o tradutor para lidar com letras de canções haja de uma forma natural em relação a questões como o registro e a ordem sintática das palavras. Este critério se concentra muito sobre o público e sua percepção. Uma linguagem pouco acessível ao público receptor poderá ser justificavelmente rejeitada. Low defende uma tradução domesticada, afirmando que a canção traduzida não vale a pena ser feita a menos que possa ser entendida enquanto é cantada, o que implica que a letra deve ser natural e clara o suficiente para que o público não precise ler ou ouvi-la novamente. Ademais, palavras pouco utilizadas no cotidiano, com significado complexo, que possuem mais de um sentido ou que sugerem dubiedade na interpretação, também podem afetar negativamente a tradução de uma canção. O tradutor deve evitá-las para que o texto vocal soe o mais natural possível; salvo em casos em que há propositalmente o uso de termos complexos ou jogos de palavras na canção original. Outro fator que está ligado à naturalidade é o fator sonoro, ou seja, como as palavras soam na canção e quais sons são mais ou menos frequentes. Embora não seja a prioridade, espera-se que o tradutor preze também pela sonoridade das palavras em sua tradução. Por exemplo, se a canção original apresentar aliterações, assonâncias ou paranomásias, é recomendável que o tradutor tente reproduzir na língua alvo tais efeitos sonoros, visto que estes podem representar um fator de identidade da canção original.

4) Ritmo: diz Low neste seu artigo que os tradutores devem aderir ao ritmo por respeito ao compositor original, uma vez que o ritmo é algo que o compositor criou conscientemente para aquela música. Este critério inclui a adesão à contagem de sílabas, devendo os tradutores ser capazes de adicionar ou remover sílabas quando outros critérios assim os obrigar a fazê-lo. Além disso, o estudioso salienta que a contagem de sílabas não é

tudo o que há para o ritmo, já que o critério também diz respeito a questões como a duração da nota e os intervalos entre elas. Low argumenta que o tradutor deve identificar na canção original quais notas foram enfatizadas pelo compositor e colocar palavras cujas sílabas tônicas caibam exatamente nesses lugares em sua versão; isso manterá o ritmo e garantirá a cantabilidade. Por outro lado, o autor defende que pequenas mudanças na melodia não estão fora de questão. Ele remete a uma situação de escolha do tradutor entre arriscar uma pequena perda em algum aspecto melódico ou sacrificar algum aspecto linguístico, como o sentido ou a ordem sintática natural.

5) Rima: a rima é um critério especial. Ela pode dar graça, sofisticação e poeticidade à sonoridade da canção. A posição das rimas na canção irá definir o esquema rímico. Numa tradução de poesia, por exemplo, é extremamente recomendável manter as rimas presentes no texto original. No entanto, não se pode afirmar que a rima é de extrema necessidade à canção, muito menos a uma canção traduzida. defende que na tradução de canção, muitas vezes, a naturalidade, a cantabilidade, o sentido ou mesmo o ritmo são prezados em detrimento à rima. Porém, isso não quer dizer que as rimas serão excluídas. Em canções com temas sentimentais, por exemplo, a rima é uma característica normal e, portanto, seria estranho omiti-las. O que o tradutor pode fazer é usar uma rima próxima, ou realocá-la em outro lugar ou em casos mais extremos rearranjar todo o esquema rímico original. Flexibilidade é essencial quando se trata de rima em tradução de canção. Não existindo nenhuma norma que diga que o esquema rímico da canção deva ser replicado na tradução.

Além de seu foco no *skopos*, o Princípio do Pentatlo também incide sobre a flexibilidade. Sendo que o tradutor deve ordenar qual dos cinco critérios deve ser mais importante em relação ao outro para a sua tradução, mas todos devem ser levados em conta. Se os tradutores aplicarem com seriedade tal modelo em sua tradução, eles irão permanecer flexíveis, porém jamais se distanciando de seu *skopos*. Embora este modelo não considere o desempenho de aspectos acústicos, é um modelo muito abrangente para práticas de tradução de canção contemporâneas, fornecendo orientações detalhadas para os tradutores durante todo o processo tradutório.

## 6. Considerações finais

O objetivo geral deste estudo foi o de contribuir para uma reflexão sobre tradução de canção, que embora pareça uma atividade simples, constitui uma modalidade de tradução de alto grau de complexidade. Isso ocorre por não se tratar da tradução de um texto único, mas sim da tradução de um gênero de texto híbrido (letra e música), subordinado não somente a sua melodia, mas também a várias articulações prosódicas musicais. E também, como mencionamos no presente estudo, a letra de canção possui características textuais que muito se assemelham com os elementos de textos poéticos. Sendo assim, um olhar que consiga abranger todos estes aspectos ao abordar a tradução de canção, certamente exige um horizonte amplo no decorrer do processo tradutório.

O campo de estudo sobre tradução de canção é ainda recente na academia e necessita de pesquisas mais aprofundadas e que realmente trabalhem aspectos musicais e linguísticos simultaneamente. Pesquisas futuras abordando, por exemplo, a tradução comentada de uma ou mais canções, fundamentadas em teorias já estudadas e com critérios norteadores para o trabalho, seriam de grande valia. Diferentes enfoques poderiam ser dados, como traduções que privilegiassem um fator sobre os outros – como sonoridade, rima, semântica, etc – a fim de descrever o processo e analisar os resultados para, possivelmente, apresentar e discutir abordagens, estratégias e implicações dessa prática.

Para concluir, o próprio processo de traduzir canção pode ser visto como um confronto constante entre o literário e o musical. Uma vez que combina vários aspectos musicais e literários, que cobrem parcialmente as duas áreas e não pode ser localizado inteiramente e separadamente em qualquer uma delas. Por conseguinte, a tradução de canção pode ainda ser considerada como um ato indeterminável e podendo assim, constituir uma parte a ser ampliada nos Estudos da Tradução. Estimulando a imaginação para criar uma imagem do tradutor perfeito que, seja talvez um tradutor, um poeta, um cantor profissional, um músico ou ambos em um só.

## 7. Referências Bibliográficas

BASTIN, Georges L. “Adaptation”. (Mark Gregson trans.) [In] *Mona Baker (ed.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge; pp 5-8,1998.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHESTERMAN, Andrew. *Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory*. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam and Philadelphia, 1997.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polisystem Studies. [In] *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Vol. 11, no. 1, 1990.

GORLÉE, DINDA L. (ed) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. New York: Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Portugal: Gradiva, 1998.

KAINDL, Klaus. The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image. [In] *Gorlée, Dinda L. (Hg.), Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi, pp 235-262, 2005.

KOLAKOWSKI. Some Aspects of Dynamic Interactive Buckling of Composite Columns. *ThinWalled Structures*, In Press, Corrected Proof, 2007.

LOW, Peter. “The Pentathlon Approach to Translating Songs”. [In] *Gorlée, Dinda L. (Hg.), Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi, pp. 185-212, 2005.

MUNDAY, J. *Introducing translation studies* (3rd ed.). London: Routledge. 2012.

NIDA, E. A., & Taber, C. R. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1969.

RAFFEL, Burton. *The Art of Translating Poetry*. London: The Pennsylvania State University Press, 1988.

ROBINSON, Douglas. “Imitation”. [In] *Mona Baker (ed.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge; pp 111-112. 1998.

STEVEN J. Mithen. *The Singing Neanderthals; The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

SUSAN-SARAJEVA, S. *Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance*. *The Translator*, vol. 14, no. 2, 2008, 187-200 p.

TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

VINAY, Jean Paul & Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: Benjamins, 1995.

# A TOWN CALLED MARIPOSA: LITERARY TRANSLATION AS CREATIVE INFIDELITY

## UMA CIDADE CHAMADA MARIPOSA: TRADUÇÃO LITERÁRIA E INFIDELIDADE CRIATIVA

Davi Silva Gonçalves  
Doutorando em Estudos da Tradução (UFSC)  
[goncalves.davi@hotmail.com](mailto:goncalves.davi@hotmail.com)

**Abstract:** The overall objective of this work is to articulate a critical analysis of the novel *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), focusing on the use of humour in the narrative – as to identify if and how such element may be recreated in my translation. Its specific objectives, on their turn, consist in: 1) Propose an analytical basis situated in issues inherent to humour and to its translation – the search for an autonomous and effective means for the reproduction of new (and not the same) comical effects, individual and collective, present in the original. 2) Analyse the development of Leacock’s narrative as to appreciate how it informs my reflections upon laughter as a social tool for the political and ideological manifestations (of belongingness or displacement) of those sharing a given context. 3) Reflecting upon how my translation is influenced by my previous literary analysis, bearing my investigation on the possible contributions of such process for the reinvention of comical effects in mind.

**Keywords:** Literary Translation. Mariposa. Humour. Creative infidelity.

**Resumo:** O objetivo geral que norteia meu trabalho é o de articular uma análise crítica do romance *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) com enfoque na função do humor dentro da narrativa – para identificar se e como tal elemento pode ser recriado em minha tradução. Seus objetivos específicos, por sua vez, consistem em: 1) Propor uma base analítica situada em questões inerentes ao humor e a tradução de humor – na busca de um meio autônomo e efetivo de (re)produzir novos (e não os mesmos) efeitos cômicos individuais e coletivos presentes no original. 2) Analisar o desenvolvimento da narrativa de Leacock para apreciar de que maneira tal narrativa informa minhas reflexões acerca do riso enquanto ferramenta social para manifestação política e ideológica (seja esta manifestação de pertencimento ou afastamento) daqueles que partilham do contexto em questão. 3) Refletir acerca de como a minha tradução sofre influência da análise literária previamente levada a cabo, tendo em vista minha investigação acerca das possíveis contribuições de tal processo no que tange a reinvenção dos efeitos cômicos.

**Palavras-chave:** Tradução Literária. Mariposa. Humor. Infidelidade criativa

### Introduction: A memorable version of local colour

The discussion regarding the universal vs. the local is an endless one and surely deserves full attention before assertive conclusions are reached; but one thing is, as I see, certain: there are no “universal” rules – what is generally taken as “universal” is actually nothing but an already credited specific approach towards any issue. The quarrel, in this sense, is not really between the local and the universal but between that which is granted status and that which is given none. Therefore, it goes without saying that “if we admit the existence of various types of discourse we must reformulate the question of literary specificity” (TODOROV, 2007, p. 15). There is, it seems, nothing specific to literature just as there is nothing universal about it; even though literary values might be seen as forming a system and/or structure this is one marked by the dynamic and independent paradigms that reside within its inner essence. In the case of Canada this quest for independence of values mistakenly taken as universal is far from coming to an end. It is important, however, to point

out that such concepts of independence, emancipation, and autonomy are not applied herein with the intention of establishing a relationship with xenophobic or exclusive cultural definitions. In other words, this search for national identity does not follow the path of discussions in search of a cultural purism; the research goes, rather, to the opposite direction since the diasporic cultures that settle in a region, as well as the process of interaction between the native and immigrant cultures, do not “hinder” the construction of national identity, but contribute to make it more tangible and far from homogenizing notions (for it would be at least abstruse the attempt to follow such a narrow line of reasoning in a country so marked by the hybrid identity of its population). An operational definition of identity is not one that can prevent deviations from occurring, but one that not only allows but encourages such deviations to take place – as theorists such as Johannes Fabian (1983) and Stuart Hall (1996) have detected. In this sense, and for the quest for a literature of “Canadian identity” capable of paying due attention to the deviant aspects despised and ignored by the extensively homogenising characterizations of it, “the opposition between ‘absolute standards’ and ‘Canadian’ will continue to rule Canadian literary debates unless cultural critics begin to articulate the complex interactions between power, prestige, and quality” (FEE, 1992, p. 34).

It is essential to discuss Canadian literature as positioned before such models, either through a disruptive or subservient response, and not as if it could be kept at the margin of such issues. Therefore, it is important to reflect upon the role of Canadian literature also in the context of reception as a manner to change these standards of power and prestige, and analyze how a fictional piece produced in Canada and translated into foreign contexts, in this case especially the Brazilian, can influence the deconstruction and reconstruction of not only the Canadian national identity but also of what is meant by “English-language literature”. When it goes to *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), in order to propose an interpretive bridge between his text (original) and my readers (translation) I must have in mind how important and effective is the connection of such text with the Canadian local before I decide to move it into another context. The bridge being proposed by my translation and for my argumentation on it is not only one between Canada and Brazil; but between the local colour of Leacock’s text with the local colour I shall give to mine. In this sense, bearing in mind that Leacock’s “unique blend of humour – as well as a rare insight into life – makes his version of local colour memorable” (MAGEE, 2006, p. 34), such idea of local colour shall not be underrated. I am also sure, at the same time, that it would be impossible to make the local specificities of his text to travel untouched in time and space from the source context to the target one. I have opted thus to use the concept of americanity to the detriment of *américanité* for analysing Leacock’s work as a strategy to disclose that I am dealing with Canadian Anglophone literature rather than a Francophone one. Through americanity, creative infidelity lays the groundwork for literary translation to take place armoured with the freedom and autonomy it deserves. The term is applied herein simply as a translation for *américanité* in the Anglophone context; it is important nonetheless to bear in mind that americanity/americaness is considerably different from “americanisation”, as well pointed out both by Zilá Bernd (2002) and by Charron and Flotow (2012).

This is so in the sense that, while americaness “turns out [...] to be quite functional, especially in regard to the large number of novels that deal with themes drawn from or inspired by American topics” (GUILLEMETTE, 2000, p. 57), americanisation implies on the other hand a much “more traditional discourse of racial discrimination and gun culture” (GUILLEMETTE, 2000, p. 129) in an assimilative fashion which embodies the questionable attempt to arbitrarily allocate an “American way of life” both within the U.S. and elsewhere. despite the obvious distinctions in relation to their historical, political, and social processes, issues that continue to permeate and pervade the development of the literary identities of these two countries. It is nonetheless far from being my intention to endeavour to ask my readers to

see Brazil and Canada as equivalent as if they occupied the same spot in the centre vs. margin paradigm – it goes without saying that Canada, now in a much more hegemonic position than it would be when Leacock's sketches were written, is rather closer to the centre when compared to Brazil just like Brazil would be closer to the centre if it were compared to, if you will, any other Latin American country. That is, both countries are broadly mobile within the central/marginal scope so it would not only be innocuous but actually impossible to make them look likewise in any serious piece of research. This is a debate that is worth being investigated in view of my interest in the promotion of a contemporary Brazilian translation for readers of a work originally produced in Canada in 1912 by a writer still deeply unknown in the Brazilian literary scene, for the aforementioned reasons. Charron and Flotow (2012, p. 133) highlight the relevance of such reflection when such proposals are placed within one's agenda when they ask if "'américanité' is even a topic for discussion when books, especially works of fiction, are selected for translation and translations are undertaken. This may be a wise step to take in the direction of a truly fruitful 'American' dialogue". Besides *américanité*, *americanidad*, and *americanidade*, is there any possibility of discussing a shared americanity? Could such discussion be thought in the case of Leacock's narrative being brought into the Brazilian context? If so, how does that work? What does it have to do with creative infidelity as a translation tool?

### **Discussion: (Re)mapping the concept of Americanity**

For this article, in particular, my discussion focuses particularly on the theoretical and conceptual realm wherein my research is located – unfortunately to the detriment of the effective analysis of Leacock's narrative and of my translation (creative and infidel) in process. Allowing the notion of americanity as theorised by the authors, this study's reflections and my translation of Leacock's sketches aim at taking one further step towards such "American dialogue". Any literary analysis accompanied by aesthetic, sociological, and contextual discussions could hardly follow a different path. This is so because one of my hypotheses is that the parallel between this Canadian time and space with a very different time and space, in this case the space of 21<sup>st</sup> century Brazil, is inevitably connected to the notion of shared americanity. Now with regard to the translation process of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) my proposal comprises an annotated translation for, as I see it, such sort of retextualisation entails the level of intellectual freedom (that is, enough autonomy for my voice as a translator to be heard) that I am eager to embrace aided by Borges' (1982) idea of creative infidelity. My intention, in this sense, is to demonstrate how the Canadian local is relevant to the Brazilian one aided not only by the fictional strategies of Leacock's narrative (the literary devices present in the source text) that shall be retextualised in my version of the book, but also by an effective addition of information and further reflections in the form of notes (the translation devices that shall be present in my target text). I view this as a necessary technique if one of my goals is to analyse what issues the notion of americanity entail, and to enable the concept, if pertinent, to be seen as an active agent during the retextualising practice in-between the target and source conditions. The translation bridge for the dialogue between the Brazilian and Canadian local can only emerge if the problematic idea of having one single and universal American culture is firstly debunked (the very idea that resides in the consciousness of all those subjects – which are not few – who mistakenly believe that the closer a country is to "look like the U.S." the closer it is to being "American" – to be "American", however, is a much more transitive than assertive process of identity construction); hence the need for the study to go against "universal interests" for the local to be ultimately seen as capable of standing as a significant source of discursive meanings.

Regarding U.S. hegemony, the impact of such a dialogue between Brazilian and Canadian versions of americanity would be unquestionable as this “can work actively against the dominant narrative of globalization as global neoliberalism, by activating other narratives of globalization that are currently hindered by an insistence of the irreducible particularity of local circumstances” (SZEMAN, 2001, p. 29). Canadian culture can learn from Brazilian theory as written with this framework in mind.

It is true that I keep repeating the word “americanity” in my text as if it was a given, which is far from being the case; that taken into account, perhaps some further discussion on the word would be plausible herein. My decision to apply such word – instead of “americanness”, for instance, which is the one Charron and Flotow (2012) apply in their article – when addressing the bridge being constructed between the Canadian text and the Brazilian reader derives from the article “americanidad: Towards the Mapping of a Concept” (2006), written by Marcio Bahia. Following Bernd’s (2002) reasoning, as she delineates a conceptual map for the notions of *américanité*, *americanidade*, and *americanidad*, in his article Bahia extends such discussion on how vast is the usage of distinct concepts on the idea American search for connection throughout the continent, shedding a light on the complex atmosphere of conceptual parameters in each region wherefrom it has surfaced. The claim for continental union is always accompanied by certain refusal, rejection of the ‘centre’, regarded as dominating and ethnocentric. Therefore, to propose an idea of continental union, one’s position is initially that of rejecting something else, generally an invented dependency on this centre which, on its turn, is not a stable one. “Historically, this ‘central’ position has been occupied by Europe, but as the United States consolidates its position as the new world superpower, the suspiciousness and acrimony also start being directed towards the North American giant” (BAHIA, 2006, p. 25). The regions of the New World, in their first attempt to regain their sovereignty for their identity reconstruction, had to deal firstly with the supremacy of their colonial references: mainly Britain, Spain, France, and Portugal. The American interest in looking for their own identity has been devised due to their forced relationship with their colonial origins; which made them mere extensions of such origins. Nevertheless, after the colonial supremacy was shaken, it was the USA that appeared as the new adversary, whose growth as the centre of America has resulted in their monopolisation of the word “American” to define itself. This new coloniser right here within America gained the central position that was once European, triggering further reflections on the still not achieved egalitarian continental union.

This is an important aspect because, while regions like the Hispanic America, Quebec, and Brazil advocated for their right to be as Americans as the US, the Anglophone Canada has been historically much more worried about doing the opposite as a mechanism of defense. While representatives of other regions attempted to convince the world that they were Americans, the Anglophone Canada had seemingly too much to lose if it was guided through a similar direction. This is so because the position of Canada and its configuration made U.S. hegemony in America twice as dangerous for the former, if it were compared to other countries in the continent. The threats that reach every region in the continent are considerably higher when one thinks that not only Canada is the Northern neighbour of the U.S., but it is also a country that, throughout history, has had few chances to make the world notice it is also part of North America. If the world “American” already guides subjects’ attention to the U.S., what could be said about the world “North-American”? The trouble, in my view, only gets worse. No matter how marginal they might be in the social and political organisation of the contemporary world, countries like Brazil, Mexico, Jamaica, or Argentina, to take a few, bring many cultural specificities to the minds of the observers. These are regions that have, to a considerable extent, devised an autonomously shaped identity which could only be molded given the colonial, linguistic, and cultural frontier that helps them get

some level of cultural independence and operates as a shield against U.S. assimilation. Such autonomy might be a straightforward thing to be desired by the Francophone Canada – inasmuch as its colonial tradition, linguistic frame, and traditional experience has been rather particular. But, for the Anglophone Canada, one has to be careful not to overemphasise the will to be American and underestimate the importance of being Canadian. This takes us to a reflection on the impact of the all-embracing idea of an American identity within the American locales; to a certain extent, the idea is to universalise the identity, to let it flow and be shared; but the experience of the Canadian Anglophone local took time for it to be activated as a source of signification, as a symbolic reference to travel around itself. The response of the Anglophone Canada, when noticing the engulfing strength of the U.S. giant, was rather to defend itself, to place shields around its identity and try to be “less American”.

The traditional idea, that is, was not to let the Canadian local be scattered, but to build walls around it. Nevertheless, if the Anglophone Canada has successfully been reaffirming its American identity through the maturation of its artistic contributions for the globe in the contemporaneity and its growth as a potency within the American continent, that was far from being a foreseeable possibility when the U.S. first came into sight as the American leader. By that time, Canadian representatives did not have much power as to protect itself from the U.S. forthcoming physical and ideological entrance within their nation, so, bearing in mind that relying on the strength of the Canadian local was not seen as feasible, the decision was to develop another strategy. There are many instances where this double identity representation concocted by Canada can be perceived. In fact, readers can easily notice that sort of mechanism in Leacock’s writings, inasmuch as, at that time, it was more politically, socially, and ideologically desirable for a Canadian Anglophone writer to be pro-British heritage and anti-U.S. assimilation. This might not seem something to be praised, but, in Leacock’s case, the fact that he was pro-British heritage meant, for him, that he respected the Canadian local too much to let it be assimilated by the U.S. ideological invasion without saying anything; Britain was not only distant, its importance and power were also being undermined through the passage of time. In the end, to be pro-British heritage was more likely an attempt to get close to that which was about to be finished whereas to be pro-U.S. emergence would bring much more enduring consequences in the long run. As a matter of fact, his positionings, when not pro-British were generally rather pro-Canadian. Leacock would stop defending the ideological connection between Canada and Britain when he found it possible to defend the Canadian local as an autonomous nation per se. At this beginning of the XIX century it would be nonetheless too irresponsible to do so, as he understood it; so “given the apparent impossibility of international economic unity, unity within the British Empire was much to be preferred to nationalist excesses, which were treated with scorn by Leacock” (FRANKMAN, 1986, p. 55). So, without judging if he was “right” or “wrong” to behave as he did, it is however important to have a clearer look on his reasons to do so when Leacock inflates the British heritage to the detriment of U.S. importance in America.

All this reflection has a purpose: it brings us back to the idea of “americanity” as one which, for a reason, has not been spread convincingly throughout the continent in comparison to other concepts that put similar argumentations in the spotlight. In this sense Bahia (2006, p. 29) alleges that “this non-American, that is, non-U.S. self-definition can suggest answers to understand the absence of the analogous concept ‘americanity’ in English Canada”. Nevertheless, the difference between the Anglophone Canada and such regions is the fact that, as demonstrated, when they claim their americanity, they do it from a safe discursive position. Their language and culture clearly makes them different from the United States, which allows eliminating the ambiguity of the sentence in a movement of reinvention and re-appropriation. Therefore, the colonial heritage of the American countries is directly associated with their representatives’ legacy of theoretical reflections aiming at articulating an American identity.

In this sense, the position of the Anglophone Canada is more delicate because such articulation of americanity is much more demanding. This sort of social behaviour is nonetheless a considerably treacherous one; it does not only provoke the maintenance of an ambivalent understanding about the local and global spheres, but also starts to confuse political protectionism with cultural xenophobia. Notwithstanding how diplomatically indecorous, this kind of feeling is still a vivid reality in many countries; and, in many occasions, the attempt to protect local meanings takes place alongside the attempt to reassure the rest of the world about how supposedly ideal such meanings are. It is important to bear in mind before moving on, though, that it would be rather dodgy to say it is only the Anglophone section of Canada which still suffers from part of this excessive self-centredness veiled by excessive protectionism; such feeling was actually a common one when Francophone and Anglophone Canada were officially separated in both experiences, perhaps even stronger when it goes to the former. Québec, the only space in Canada where the main spoken language is French, has affirmed itself in opposition to the English Language Canadian since the countries cession to the British crown, in 1763, through The Treaty of Paris<sup>1</sup>. The first important data that is worth mentioning in what concerns the identity construction in Quebec is that the *Canadien*, who starts to build his/her own identity during the XIX century, ignores the existence of a miscegenation with the autochthonous peoples; the Quebec identity was historically regarded as a pure and uncontaminated bond to France, emblematically represented by the *fleur-de-lys*, which stands for the major symbol of French crown and is curiously adopted as Quebec's flag.

This is an identity which was devised as an opposition towards the English victors, who have the political and financial domain of the country besides constituting the majority of Canada's population. After the issues of postcolonial studies and hybridity gained strength, every region is ideologically compelled to rethink (at least to a certain extent) the supposed pureness of its identity and the participation of the foreign for the shaping and sharing of its local attributes; so things have slowly but gradually been changing. To defend the existence of one does not need to result in the prohibition of the advent of another anymore; such as the Anglophone and Francophone Canada do not need to be antagonists in the search for national identities, and the logic is the same for local and universal, for margin and centre, etc. It is only through merging such spheres that difference can suppress unity; only by talking to the other that the voice of the self might finally be uttered. The tradition of seeing the foreign as a disease might seem as incongruous to the configuration of cosmopolitan society, but the fact is that, in the globalised contemporaneity, "while there has been a willingness to embrace the transnational field in politics and economics, there has also been a counter movement towards

---

<sup>1</sup>“With the Treaty of Paris of 1763, which officially put an end to the Seven Years' War (1756-1763) between France and Great Britain, New France (with the exception of Louisiana) officially became a British possession. From its immense empire in North America, France now possessed only the tiny islands of Saint-Pierre-et-Miquelon south of Newfoundland. In the meantime, Louisiana had become a Spanish possession; in fact, on November 3, 1762, Spain had signed the Acte d'acceptation de la Louisiane par le roi d'Espagne at Fontainebleau. In the Antilles, France lost Grenada, St. Vincent, Dominica, and Tobago, as well as Guyana, but took over St. Lucia, Guadeloupe, Maria-Galante, Desirade and Martinique. In India, France kept only five trading posts: Chandarnagar, Yanaon, Pondicherry, Karikal and Mahe, all of which it had been barred from fortifying. Great Britain got Minorca back and Spain recouped Cuba to compensate for losing Florida to Great Britain along with Canada. Finally, Great Britain obtained Senegal in Africa. Thus the Seven Years' War was especially devastating for France: its military prestige was compromised in Europe, its navy much weakened, and its finances ruined. France retained mere scraps of its colonial empire in the making, most of it passing entirely into the hands of Great Britain. Although France was losing its first great colonial empire, few people at the time cared. Yet, for some historians, the loss of New France was, in the annals of France, 'the greatest French defeat of all times'. By comparison, the defeats of Napoleon appear as negligible.” © The Treaty of Paris (1763) and North America. University of Ottawa [http://www.slmc.uottawa.ca/?q=treaty\\_paris\\_1763](http://www.slmc.uottawa.ca/?q=treaty_paris_1763)

cultural fundamentalism” (BRYDON, 2012, p. 251). The freedom of the market is not in parallel with the freedom of the people; that is, making business with one another is indeed not a synonym for understanding one another. The concept of americanity appears thus not only as a contribution for the advantages of a transnational American continentality to be disclosed, but also to help cultural fundamentalism to be overcome. To understand the U.S. as the enemy, as a region whose features must be abandoned, avoided, and combated in a Manichean mood is no longer appropriate – perhaps it never was; reason why the idea of Americanity does not need to be read with so much caution as it has generally been conceived by the Canadian experience. The Canadian experience needs not to be approached as specificity vs. globalisation; it “needs to be interpreted through the ways in which a particular local specificity engages the global” (BRYDON, 2012, p. 259). American continentality embodied by americanity, following such reasoning, would be conceived not as a dualism through the useless debate of local vs. universal, but as the necessary questioning about how local the universal tends to be and about how universal the local might, through creative infidelity, become.

### **Final Remarks: Stephen Leacock and the Double Helix**

If the concept of americanity sheds thus light on the connection between Canada and Britain it also helps us understand the intricate experience of Canada with the U.S. And why should not it? In the end, it is by understanding the Canadian and U.S. rapport that such condition can be guided to less predictable directions. The conflict, in this sense, does not need to be a material conflict against this or that region – or against everything that represents it – but against how the interaction between such regions have been established as for such interaction to be reconsidered through the lenses of autonomy. “In fact, the battle against these centres actually reproduces and reinforces a vision of the world led by dichotomies such as periphery vs. centre, dominated vs. dominating, inferior vs. superior” (BAHIA, 2006, p. 32). The existence of antagonisms is the cornerstone for the effective capital accumulation of neoliberal societies – capitalist richness requires poverty to exist, requires concepts of inferiority and superiority to be devised, and creates an idea of centre as depending on its margins to function successfully; that is, to allege it is not fine to view the world as led by dichotomies is not going to change the fact that we do live in a dichotomist society. Nevertheless, the tools to grapple with such dichotomies need, indeed, to be approached less mechanically in the contemporary society. Translation might provide us with some sort of redemption in what regards such matter; and creative infidelity is the very means whereby americanity might prove its worth. Changing the position of dichotomist foundations do not change their configuration; that is, it would be ineffective to place the centre within the margin and the margin within the centre if the whole logic of centre vs. margin is not, previous to that, abandoned – as a matter of fact inverting logics sometimes only make them stronger. Americans (and I mean Americans not U.S. citizens) have historically experienced too much seclusion; the continent has had enough. The notion of americanity emerges as rather capable of breaking down such seclusions because it activates a redesigning of the literary and cultural functioning in the Anglophone Canada as to retextualise the experience of being within the continent.

The rediscovery of this new sense of an American continentality (which concerns the proposal of americanity as a concept), achieved through the breaking down of old but already established cultural boundaries, might look a little bit farfetched. As a matter of fact, in the final paragraph of his article, Bahia (2006, p. 33) would admit his critique is rather utopian: “Perhaps americanity is nothing but the recycling of old utopias that [...] have fed the dream

of conceiving the American continent as something more than an agglomerated set of nations”. Besides that, he admits that the social, financial, political, cultural, but especially ideological barriers which hinder a more palpable proximity among these numberless “Americas” are not aspects that can be easily surpassed. Therefore, as he puts it, it is likely that “[p]robably americanity will always be permeated by relations of power, by gaps, by complex processes of inclusion and exclusion on our continent” (BAHIA, 2006, p. 34). The point of having americanity as a concept (no matter how utopian) to guide my thesis proposal is the necessary further movement for permitting translation researches to be articulated between distinct spaces, times, and traditions in America – which is exactly the case. Americanity, which surfaces from Bahia’s text as a mere conceptual contribution, gains then strength in my literary investigation and translation of *Sunshine Sketches* as a material analytical tool – a tool for not only perceiving the presence of bridges and the absence of walls, but to help the former to be erected and the latter to be put down. Therefore, one should not to take such idea of the bridge, passageway, arcade, or door for granted – to think of the analogy of such objects and the translation process in a simple fashion – for the metaphors go actually much beyond the straightforward employment of the borrowed term. According to Mezei, “although the Double helix and the double staircase – like the bridge and its two sides – imply doubleness and therefore the bind of binaries, they are also images of paradox” (2008, p. 31).

So, if thought in the specificity of americanity and of the American continent, the space in-between cultures – represented by the bridge – wherein the translation process finds itself is not only a space that symbolises connection, union, attachment; it is also a paradoxical space, a conundrum where identities do not get only close to one another – they also confuse and influence one another. This is a mysterious space, filled with layers, which “may thus be seen as expressive of the complexities and possibilities of the relationship between and across the two ‘founding’ cultures and languages” (MEZEI, 2008, p. 32). The image, it seems, is indeed very rich; the translation bridge articulated within the scope of americanity effectively stands for the accurate insight that – even though separated by the most varied features given their distinct historical configurations – peoples and regions can still be persuaded to dialogue, but only if the traditional approach on translation as mere retextualisation is obliterated – as creative infidelity surfaces. In this sense the notion of folding and layers also seem to contribute for the metaphor of the bridge to gain palpability. The problem of the layer or the fold is that they require one meaning to be placed over another – regardless of the fact that, in the end, all meanings shall be hybridised, such idea requires some notion of substitution, of replacement, which are not desired for the idea of connection and interaction to be effectively articulated. In this sense, understanding translation in Canada more in terms of either folds or layers and less in terms of bridges and passageways represents a threat to the whole notion of americanity – since its premise is based on contact, but not on the suppression of some meanings through the mitigation of other ones. This strategy would entail “replacing opposing banks and spaces created by the very bridge or translation meant to join them with flexible, multilayered, and mobile spaces and textures, repeating and doubling on themselves, and skillfully confusing target and source texts and spaces” (MEZEI, 2008, p. 38). What the author suggests, afterwards, is an in-between idea: the development of a view on Canadian literary translation which is understood as half bridging and half folding; in the end both processes occur when the translation process is proposed.

The bridge is constructed and the local identities – up to that moment isolated in time and space – are placed side by side, in constant dialogue; from such dialogue, new layers of identity emerge, and that gives rise to a new comprehension for the American self and the American other (a new comprehension of one another and, ultimately, a new comprehension

of themselves). “As a consequence, to pass from the design figure of bridges in discourse about literary translation in Canada to the ‘strange geometry’ of arcades, passages, doors, windows and folds opens up possibilities”. A strange geometry of the bridge – and actually of americanity itself – is born as a consequence of this metaphorical redesigning in Canadian literary translation; Within such picture, the most profitable outcome for literary translation and creative infidelity that could emerge from the connection of layers through the cultural bridge is the opening of possibilities through the window of fluid identities. These are “possibilities of thought and movement” which go way beyond the oversimplified “traffic between two languages and cultures” (MEZEI, 2008, p. 39). The passage from one language into another or from one culture into another could never be taken for granted, it is always a creative, infidel, autonomous, and original procedure. There is no parallel, no equivalence between cultures; the translated piece, I mean, is not like the twin brother or sister of the original one – it is most likely analogous to a much more distant relative. Perhaps to consider the bridge of translation is one uniting two distinct languages and cultures is actually no understatement at all; but there are many details surrounding the conceptualisation of language and of culture of which the careless reader is generally unaware of. One of such details is the existence of different languages and cultures within languages and cultures themselves; that is, what operates in the core of a nation is not the universal stereotype of that nation, but, much more often, a considerable amount of deviations from its central characterisation. The translator translates not only the language of a country into the language of another country; he/she translates the language of a writer into the language of the readers of the target text – which is rather different. In his/her work there are never universal certainties; there are only local doubts. That is an abstract definition for an abstract job: the translator, after all, is the architect of a liquefied building. The purposes and features of the building are a mystery, for they depend entirely on who enters it in a specific time and a specific space. In the end, when it goes to art, it is the observer, and not the artist, the one responsible for keeping the enchantment alive.

## REFERENCES

- BAHIA, Marcio. **Americanidad: Towards the mapping of a concept**. In: IMBERT, Patrick. *Americas' worlds and the world's americas*. Ottawa: Legas, 2006. p. 23-35.
- BORGES, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories*. Trans. Andrew Hurley. London: Cape, 1982.
- BRYDON, Diana. *Crosstalk: Canadian and global imaginaries in dialogue*. Ontario: Wilfrid Laurier UP, 2012.
- CHARRON, Marc; FLOTOW, Louise. **From Quebec to Brazil: Translation as a fruitful dialogue between “américanité” and “americanidade”**. *Cadernos da tradução*, v. 2, n. 30, p. 119-141, 2012.
- FABIAN, Johannes. *Time and the other: How anthropology makes its object*. U.S.A: Columbia University Press, 1983.
- FEE, Margery. *Canadian Literature and English Studies in Canada*. Bristol: Routledge, 1992.

FRANKMAN, Myron. **Stephen Leacock, economist**: An owl among the parrots. In: STAINES, David. *Stephen Leacock: A reappraisal*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1986. p. 51-58.

GUILLEMETTE, Lucie. **Littérature québécoise et expérience continentale**: américanité et/ou américanisation?. *L'Action nationale*, v. 90, n. 6, p. 51-65, 2000.

HALL, Stuart. *The question of cultural identity*. London: Blackwell, 1996.

LEACOCK, Stephen. *Sunshine sketches of a little town*. London: John Lane; 1912.

MAGEE, Wallace. **Stephen Leacock**: Local colorist. In: LEACOCK, Stephen. *Sunshine sketches of a little town* (1912). Vancouver: Territory Rights, 2006. p. 34-42.

MEZEI, Kathy. **Thinking about Canadian literary translation**: Bridges, passageways, arcades and doors. In: MERKLE, Denise. *Traduire depuis les marges/Translating from the Margins*. Montreal: Nota Bene, 2008. p. 27-43.

SZEMAN, Imre. **Literature on the periphery of capitalism**: Brazilian theory, Canadian culture. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, v. 40, n. 7, p. 25-42, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **The notion of literature**. *New literary history*. Oxford, v. 38, n. 1, p. 1-12, 2007.

# ***A INVENÇÃO DE HUGO CABRET – UM ESTUDO ACERCA DA ADAPTAÇÃO DO LIVRO PARA O CINEMA***

## ***THE INVENTION OF HUGO CABRET – AN ESSAY ON ADAPTION FROM BOOK TO CINEMA***

Diogo Berns

Mestrando em Estudos da Tradução (UFSC)

[diogo.cinestar@hotmail.com](mailto:diogo.cinestar@hotmail.com)

**Resumo:** *A Invenção de Hugo Cabret* é um livro de ficção e aventura infantojuvenil, escrito por Brian Selznick e publicado em 2007, nos Estados Unidos. O nome do personagem presente no título da obra refere-se a um menino de doze anos que vive escondido em uma estação de trem, localizada em Paris. Ambientada na década de 1930, a história faz homenagem aos primeiros anos do cinema, sobretudo a Georges Méliès, um dos cineastas daquele período que é apresentado como um dos personagens da trama. Quatro anos após o lançamento do livro, a história foi recriada no cinema por Martin Scorsese, que deu novos dimensionamentos à obra com a intenção de tornar o enredo mais atrativo ao público do cinema. O primeiro deles foi a alteração do título que passou a ser “Hugo”. Os demais têm relação com a estrutura narrativa, como a construção do ritmo das cenas e perfil dos personagens, tornando a relação deles mais próxima. Além disso, Scorsese utilizou recursos técnicos, como o 3D e diversos efeitos visuais, valendo-se da linguagem cinematográfica para recriar a história por meio da visão de mundo que possui e da interpretação que teve com a leitura da obra literária de Selznick.

Palavras-chave: Hugo. Cinema. Literatura. Adaptação. Recriação.

**Abstract:** *The Invention of Hugo Cabret* is a teen literature book of fiction written by Brian Selznick and published in 2007 in the United States. Hugo is character’s name in the title of the movie that refers to a boy of twelve years old who lives hidden in a train station located in Paris. The story, which is developed in the 1930s, is a tribute to the early films, especially to the prolific filmmaker Georges Méliès, who lived in that time and is a character in the movie. Four years after the release of the book, the story was recreated in the movies by Martin Scorsese, who gave new perspectives to it in order to make the plot more attractive to the movie’s audience. The first change was the movie title that became “Hugo”. The others are related to narrative structure, construction of the rhythm of the scenes and development of traits of the characters becoming their relations closer. In addition, Scorsese used technical resources like 3D and several visual effects, using the cinematographic language to recreate the story through his vision of world and interpretation who he had about Selznick’ book.

Keywords: Hugo. Cinema. Literature. Adaptation. Recreation.

### **Introdução**

O cinema possui mais de cem anos de existência. Durante esse período, inúmeras obras audiovisuais foram desenvolvidas por profissionais que se dedicaram à arte e expressão humana. Pessoas de diversas culturas e de diferentes gerações assistiram a essas narrativas que se tornaram relevantes na sociedade pelo lazer, aprendizado, influências na moda e comportamento na vida dos indivíduos. O campo cinematográfico impactou a humanidade por meio de histórias que comoveram os espectadores, abordando temáticas de relevância para a população mundial como, por exemplo, preconceitos, relações humanas e fatos que ocorreram no passado considerados de grande importância para a civilização.

Desde os primeiros anos da história da cinematografia, diversas obras da literatura, do teatro e de outras áreas de comunicação foram transpostas para o cinema. Elas o fortaleceram, o que contribuiu para torná-lo um grande disseminador da arte, cultura e indústria audiovisual ao redor do mundo. O processo de transpor uma narrativa de um meio verbal, como a literatura, para um campo não-verbal – o cinema - é um exemplo de tradução. Assim como

um texto é traduzido de um idioma para outro, as narrativas escritas podem ser contadas também por meio de imagens. Isso é considerado tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1969, p. 65).

Tal como qualquer tradução, a passagem de um texto literário para o cinema exige mudanças na história para se adequar ao novo meio em que será contada. O público que a recepcionará é diferente daquele que leu o livro, no caso da literatura, e do que assistiu a peça, no teatro. O cinema tem maior alcance. A experiência de estar frente à tela é única e passageira, e as sensações e lembranças causadas em ver um filme permanecem (SILVA, 2012, p. 302). A imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas sim significar alguma coisa (XAVIER, 2008 p. 67). Essas características são diferentes em relação à leitura de um livro. Cada meio de comunicação possui particularidades em contar uma história, o que fará com que uma narrativa apresentada ao público através de imagens seja diferente daquela exposta por meio de palavras.

Nesse contexto está a história de Hugo Cabret, escrita por Brian Selznick, em 2007, e exibida no cinema, em 2011, tendo Martin Scorsese como diretor. A narrativa de *A Invenção de Hugo Cabret* apresenta um menino órfão de doze anos que vive escondido em uma estação de trem, em Paris, na década de 1930. Para realizar a adaptação cinematográfica, Scorsese alterou a estrutura narrativa, quantidade de personagens e ritmo dos acontecimentos, recriando a história através da tecnologia 3D e empregando as reflexões que teve ao ler o livro com a visão que tem do mundo.

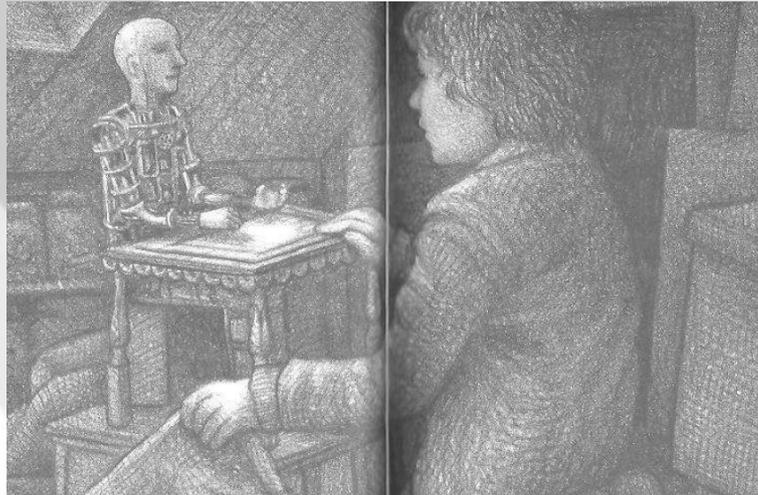
Para elaborar a versão cinematográfica da obra de Brian Selznick, Scorsese repensou o perfil dos personagens e as relações entre eles, inseriu cenas de ação com um teor mais elevado de adrenalina e suspense, utilizando recursos tecnológicos e desenvolvendo a trama. O filme apresenta o mundo como uma máquina em que todos estão interligados e possuem uma função específica para a manutenção da sociedade.

### **Apresentação da história**

*A Invenção de Hugo Cabret* é uma obra literária estadunidense, escrita por Brian Selznick, em 2007. O autor nasceu em 14 de julho de 1966 em *East Brunswick, New Jersey*. Formou-se na *Rhode Island School of Design*. O primeiro livro dele *The Houdini Box* foi publicado em 1991 enquanto trabalhava na livraria *Eeyore's Books for Children* em *New York*. Escreveu e ilustrou diversos livros destinados a crianças, recebendo o prêmio *Caldecott Medal*, em 2008, por *A Invenção de Hugo Cabret*. Brian também projetou cenários de teatro e trabalhou como marionetista profissional.

O livro em questão é classificado como infantojuvenil, contém 536 páginas, sendo que 322 são de ilustrações realizadas por Selznick, além de *frames* de filmes e fotografias de arquivos. Em preto e branco, essas imagens remetem aos enquadramentos utilizados pelo cinema para potencializar o enredo e a atmosfera fílmica, além de lembrar a época em que as demais cores ainda não eram utilizadas no cinema. Elas contam, sem o auxílio de palavras, trechos da história de Hugo e conduzem a narrativa ao levar informações da trama para o leitor.

Figura 1 – Hugo observa o autômato enquanto se recorda do pai



Fonte: Livro *A Invenção de Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 110 - 111)

*A Invenção de Hugo Cabret* apresenta uma linguagem visual que lembra as narrativas apresentadas no cinema, pois faz o leitor adentrar na história através de passagens que instigam a imaginação por meio de descrições que auxiliam na visualização dos acontecimentos. Selznick faz uma homenagem à arte cinematográfica através do personagem Georges Méliès, um importante cineasta dos primeiros anos do cinema responsável por trazer uma nova roupagem ao meio audiovisual da época, valendo-se de diversos efeitos especiais. Méliès dirigiu centenas de filmes, sendo mais conhecido pela obra *Viagem à Lua*, de 1902, adaptação do livro *Da Terra à Lua*, escrito por Júlio Verne, em 1865. O célebre filme de Méliès está presente na história de *A Invenção de Hugo Cabret*. Um autômato, robô mecânico, desenha um foguete no olho da Lua que corresponde a uma cena da obra cinematográfica. Isso gera mistério e confunde ainda mais Hugo que esperava encontrar uma mensagem do pai que morrera.

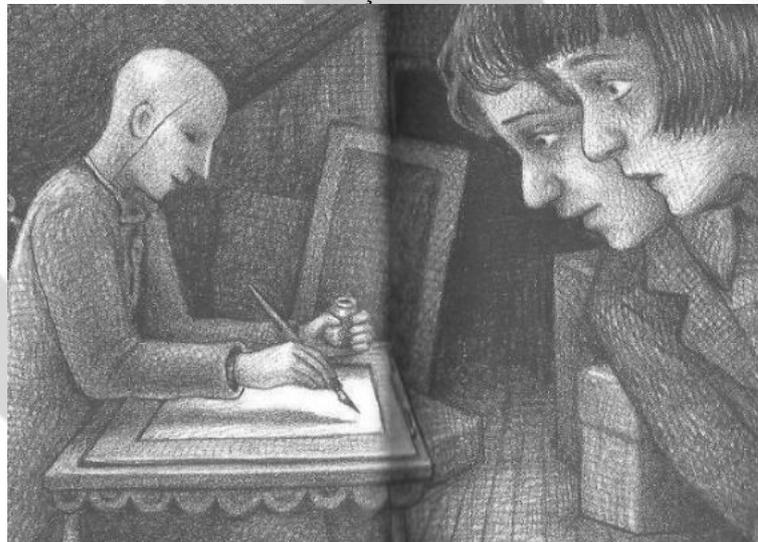
Figura 2 – Frame do filme “Viagem à Lua”, de George Méliès, desenhado pelo autômato



Fonte: Livro *A Invenção de Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 252 - 253)

A história de *A Invenção de Hugo Cabret* acontece em 1931. Hugo é um menino de doze anos que vive escondido em uma estação de trem, em Paris. Ele possui um autômato com peças faltando que o falecido pai havia encontrado abandonado no sótão de um museu. O rapaz tem a intenção de consertá-lo para descobrir a mensagem que o robô está programado para escrever e, por isso, rouba objetos da loja de brinquedos de Georges Méliès, localizada na mesma estação em que Hugo vive. Sendo apanhado pelo vendedor e tendo de trabalhar para pagar pelo que roubou, o rapaz conhece Isabelle. Ela possui a mesma idade que Hugo e vive com Méliès. Os dois se tornam amigos e conseguem fazer o autômato funcionar. Ele desenha em um papel um foguete no olho da Lua com a assinatura de Georges Méliès, o que os leva a descobrir que o vendedor de brinquedos é dono do autômato e um dos mais conhecidos cineastas da história que inúmeras pessoas pensaram ter morrido na primeira guerra mundial.

Figura 3 - Hugo e Isabelle observam o autômato começando a desenhar



Fonte: Livro *A Invenção de Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 239)

Hugo trabalha na estação de trem, às escondidas, fazendo a manutenção dos relógios no lugar do tio Claude que está morto no rio há meses, sem ele e os demais saberem. O menino mora ali desde que o pai morreu, sendo que fora levado pelo tio para auxiliá-lo no trabalho. Hugo tem medo do inspetor da estação, pois ele costuma mandar para o orfanato as crianças que vão ao local à procura de alimentos. O rapaz também rouba para sobreviver e vê no autômato a possibilidade de receber uma mensagem do pai e, assim, mudar de vida.

### **Reflexões acerca da Adaptação Cinematográfica**

A tradução é um ato frequente no cotidiano humano. Ela está presente há muito tempo na humanidade, sendo que as histórias têm sido constantemente recriadas pela civilização (HUTCHEON, 2011, p. 10). Ela é uma prática que abrange escolhas feitas a partir de reflexões, interpretações e análises tanto da estrutura do que está sendo traduzido quanto da cultura das pessoas a qual se destina.

Nesse contexto, encontram-se as adaptações realizadas da literatura para o cinema. Esse procedimento tornou-se a força vital da sétima arte. (SEGER, 2007, p.11). Inúmeras obras cinematográficas têm sido adaptadas da literatura, do teatro e de outros meios de comunicação sem o público ter o conhecimento que não foram escritas primeiramente para o

cinema. Elas são recorrentes no campo audiovisual, pois, em muitos casos, garantem um retorno financeiro satisfatório, além de poder expandir a história e valer-se das ferramentas cinematográficas, como a imagem e o som, para contá-la através de outras perspectivas.

As adaptações contribuíram para a propagação de diversas narrativas ao longo do tempo, mantendo-as no imaginário popular. Com o ato de adaptar, a arte cinematográfica ganhou notoriedade e importância, levando a milhares de espectadores histórias que se tornaram célebres e difundiram conhecimento e cultura na sociedade. John Milton aponta que a adaptação pode estar ligada a outros termos, como: apropriação, recontextualização, derivação, redução, simplificação, condensação, resumo, versão especial, reescrita, fruto, transformação, reparo, revisão<sup>1</sup> (2010, p. 3). Ao se referir a uma adaptação, muitas vezes esses termos podem ser utilizados, pois fazem parte do papel de recriação que uma adaptação exerce em uma história.

A versão cinematográfica de qualquer obra criada a partir da literatura, assim como a de *A Invenção de Hugo Cabret*, é diferente em razão da mudança do meio de comunicação (STAM, 2008, p. 20). Cada um deles apresenta particularidades para levar a história ao público, possuindo as próprias ferramentas que concedem novos dimensionamentos às narrativas. Elas, no entanto, entram em contato com público, na maior parte dos casos, distinto do outro meio e novos desdobramentos também ocorrem.

O cinema, por exemplo, conta a história por meio de imagens e som, além dos atores, enquadramentos, figurino, objetos de cena, maquiagem, luz e cenários que potencializam o enredo através da expressão e criação da atmosfera nas sequências fílmicas. A linguagem cinematográfica nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos (OLIVEIRA; COLOMBO, 2014, p. 17). Na produção de um filme, inúmeras são as escolhas que os profissionais dessa área realizam. Elas se referem tanto a questões ideológicas quanto a opção por determinados aparatos técnicos que serão utilizados na produção da obra, influenciando diretamente no resultado final do trabalho.

O primeiro passo no processo de adaptação é a adequação da obra literária ao tempo do cinema para depois realizar outras modificações (SEGER, 2007, p. 18). Em geral, os filmes possuem cerca de duas horas de duração. Filmes muito longos podem cansar o espectador e diminuir o número de sessões apresentadas por dia nas salas de cinema. Sendo assim, um livro de mais de quinhentas páginas, como é o caso da obra literária abordada neste trabalho, passa por uma avaliação do que será transposto para o filme. Nesse procedimento, situações, personagens, cenários deixam de existir e outros são inseridos. Scorsese precisou, então, analisar a obra literária e as possibilidades tecnológicas que o cinema oferecia em 2011 para contar a história de Hugo em forma de imagens.

Robert Stam (2008) afirma que as críticas em relação às adaptações cinematográficas têm disseminado a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura, atribuindo termos como infidelidade, traição e deformação (p. 19 – 20). Tais atributos, evidentemente, não levam em consideração o potencial que a imagem cinematográfica possui na sociedade. Apesar de analisar o filme como imagem-objeto, em que ele não é apenas uma testemunha, mas carrega em si uma interpelação sócio-histórico, Marc Ferro enfatiza que se pode observá-lo como algo estético, semiológico, uma obra de arte, um produto, uma imagem-objeto que vai além das significações cinematográficas e integrante do mundo que o rodeia e com o qual se comunica (1992, p. 87). O cinema não é uma pintura, ilustração, desenho ou gravura da literatura. É uma arte que contém as próprias ferramentas, mesmo que muitas delas vieram de

---

<sup>1</sup> M.T: “adaptation, appropriation, recontextualization, spinoff, reduction, simplification, condensation, abridgement, special version, reworking, offshoot, transformation, remediation, re-vision”.

outras artes, atingindo pessoas de diversos locais no mundo e capaz de suscitar as mais variadas interpretações.

A época em que uma adaptação é realizada influencia diretamente nas escolhas do roteirista, diretor e de toda a equipe técnica. Cada período tem as ideologias; debates; costumes e problemas sociais, econômicos e políticos que lhe são característicos. Além disso, para o êxito do projeto é necessário capturar o espírito da época (SEGER, 2007, p. 23). Há determinados assuntos que se tornam ultrapassados, repetitivos e não condizentes com determinado período histórico. Os aparatos tecnológicos também mudam com o passar do tempo. Limitações são superadas. Novas possibilidades são criadas a partir da tecnologia e da evolução da técnica de escrita e aperfeiçoamento nos equipamentos utilizados na produção de um filme. Isso faz com que passagens de obras literárias que não poderiam ser transpostas para o cinema passam a ser possíveis.

Quando se analisa um filme, é necessário levar em consideração a época em que foi produzido, pois traz diversos fatos daquele momento histórico, desde ideologias até questões estéticas, como figurino, corte de cabelo, maquiagem, além de gírias e o modo de as pessoas se relacionarem umas com as outras.

Ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção. (VALIM, 2012 p. 285)

Cada leitor pode interpretar de modo distinto um texto. A época em que ele vive é uma das razões para as reflexões que surgem durante a leitura. Sendo assim, uma pessoa que deseja adaptar determinada obra literária para o cinema fará a transposição de forma distinta de outro indivíduo. Isso pode ser explicado pelo fato de os seres humanos lidarem de modo peculiar com a imagem. Contar uma história com as ferramentas que o cinema possui exige repensar o modo de levar a narrativa ao público e o que este deseja ver, pois a cada época existem anseios diferentes. O ritmo das narrativas muda, as temáticas, o modo de representar a sociedade também sofrem modificações.

### **Recriando *A Invenção de Hugo Cabret* no cinema**

A versão cinematográfica de *A Invenção de Hugo Cabret* foi lançada em 2011, nos Estados Unidos, com o título “Hugo” e em 2012, no Brasil, mantendo o título do livro. É um filme colorido, sonoro, de 126 minutos, do gênero aventura com o orçamento de R\$ 170 milhões de dólares, sendo produzido pela companhia *GK Films e Infinitum Nihil*, distribuído pela *Paramount Pictures*. O filme foi dirigido por Martin Scorsese e escrito por John Logan. Asa Butterfield atuou no papel de Hugo, Chloë Grace Moretz interpretou Isabelle e Ben Kingsley, Georges Méliès.

O diretor Martin Scorsese nasceu em 17 de novembro de 1942, em *Queens, New York*. Formou-se em cinema na *New York University*, no ano de 1964. Trabalha como diretor, produtor, roteirista e ator. Entre as obras cinematográficas que mais se destacaram da carreira do cineasta estão: *Taxi Driver*, *Gangues de Nova Iorque*, *O Aviador*, *Os Infiltrados*, *A Invenção de Hugo Cabret* e *O Lobo de Wall Street*. É fundador e presidente da *Film Foundation*, uma organização sem fins lucrativos dedicada à preservação de filmes, o que pode explicar o interesse dele em adaptar para o cinema a obra de Selznick devido à homenagem que ela faz a sétima arte.

Para compor a história de *A Invenção de Hugo Cabret* em imagens, Scorsese teve de repensar a estrutura da narrativa criada por Brian Selznick. Em parceria com o roteirista, John Logan, transpôs o enredo literário em roteiro, adequando a história ao ritmo, estrutura e características do meio audiovisual. Depois, durante as filmagens e o período de pós-produção, utilizou a linguagem cinematográfica, a fim de potencializar o enredo com o intuito de atrair o público.

Uma das mudanças mais significativas que ocorreu na adaptação da obra de Selznick foi a alteração do título. Scorsese nomeou a versão cinematográfica apenas de “Hugo”, sendo que a tradução no Brasil manteve o título do livro *A Invenção de Hugo Cabret*. Essa modificação é bastante expressiva, pois demonstra que o foco da narrativa permanece no protagonista Hugo, enfatizando a vida dele e as relações com as outras pessoas, pois, de fato, o menino não inventa o autômato ou qualquer outra coisa material. No entanto, ele confere sentido à presença daquele robô no quarto em que dorme. Ele renova a vida das pessoas com quem estabelece contato e a de si mesmo.

Scorsese humaniza o personagem Hugo, não dando tanta ênfase ao fato de ele ser um ladrão, como aponta Mark Macleod, no artigo *Brian Selznick's The Invention of Hugo Cabret, Martin Scorsese's Hugo, and the theft of subjectivity* (2012, p. 35). Ele apresenta o menino sendo obrigado a roubar para sobreviver devido ao fato de o tio não voltar para a estação por estar morto no rio, o que só será descoberto quase no fim da história. Além disso, Hugo rouba as peças da loja de brinquedo de Méliès para poder consertar o autômato, a última lembrança que lhe restou do falecido pai. Scorsese atribui a Hugo a figura do menino pobre, órfão, abandonado, sem rumo. No entanto, não deixa de representá-lo com alegria e vivacidade pela companhia de Isabelle e tendo a esperança de encontrar uma mensagem do pai quando terminar de consertar o autômato.

Figura 4 – Hugo e Isabelle pesquisam sobre os primeiros filmes na Academia Francesa de Cinema



Fonte: Filme *A Invenção de Hugo Cabret* (SCORSESE, 2011)

Martin Scorsese optou por estabelecer entre Hugo e Isabelle uma relação mais próxima de amizade do que havia na obra literária. Os dois passam mais tempo juntos, confiam um no outro e são mais espontâneos. A mudança estabelecida pelo diretor do filme se deve ao fato de tentar criar empatia com o público, afinal eles são protagonistas do longa-metragem e as ações que realizam conduzem a trama. A afinidade de Hugo e Isabelle chama a atenção do espectador. A amizade dos dois desperta o interesse, o envolvimento da plateia que anseia para que, juntos, descubram o segredo que está contido no autômato.

No filme, os personagens Hugo, Georges Méliès, Isabelle, Inspetor Gustavo, a Florista Lisette, Senhor Labisse, Senhora Emile e Senhor Frick são apresentados logo nos primeiros

minutos, ao passo que no livro os dois últimos aparecem apenas pouco antes do término da narrativa. A estratégia de Scorsese estabelece identificação e empatia com o público, sem causar estranhamento, o que poderia acontecer se deixasse para apresentá-los somente no final. A Florista não existe na obra de Selznick. Ela foi criada exclusivamente para o filme com o intuito de ser o par romântico do Inspetor e mais uma pessoa que trabalha no local, o que faz com que haja mais interação entre os personagens. Diante disso, o espectador observa a relação que existe entre os indivíduos daquele ambiente e os acontecimentos que ocorrem ali, percebendo como é a rotina daquele lugar, o que acaba gerando verossimilhança, algo bastante importante em uma obra fílmica.

Figura 6 – Hugo, Isabelle e Georges Méliès abaixo; Florista Lisette, Senhor Frick, Senhor Labisse e Inspetor Gustavo, nos primeiros minutos do filme



Fonte: Filme *A Invenção de Hugo Cabret* (SCORSESE, 2011)

A escolha de Scorsese por iniciar a obra audiovisual mostrando os personagens de maior destaque da história logo na primeira sequência foi vital para desenvolver as características deles ao longo da trama e evidenciar ao público a presença e a importância que possuem no enredo. O cinema precisa mostrar e mostrar repetidamente. Personagens, lugares, objetos e demais componentes da diegese são evidenciados com frequência durante o filme com a finalidade de o espectador identificá-los e acompanhar o enredo. Uma informação que, na televisão ou no teatro, é feita pelo diálogo; e na literatura, através de descrições, no cinema costuma ser pela imagem, por meio da ação dos personagens (CAMPOS, 2007, p. 188 - 189). A imagem é o recurso em que o cinema exprime os fatos, a atmosfera fílmica, a sensibilidade dos personagens, a presença do obscuro e até mesmo a manipulação de dados.

Na versão cinematográfica de *A Invenção de Hugo Cabret*, as relações entre os personagens são mais próximas. Eles dialogam por mais tempo, conhecem mais da vida dos demais, estão mais presentes e atuantes com o que ocorre ao redor deles. O Inspetor, por exemplo, também é humanizado e possui um cachorro que o acompanha. Entre os dois percebe-se que existe afeto. O cão ajuda-o a monitorar a estação e, por diversas vezes, corre atrás de Hugo e dos demais órfãos que vão ao lugar para roubar alimentos. O Inspetor possui uma perna com um aparato mecânico devido a um ferimento que teve durante a primeira guerra mundial. Assim como Hugo, ele também é órfão, sendo representado como uma pessoa rude por causa do sofrimento que carrega consigo. A inserção da Florista Lisette demonstra a vontade de Scorsese em atribuir uma nova perspectiva ao Inspetor, dotando-o de sentimentos. Ele não é uma pessoa má, apenas alguém cujas experiências lhe transformaram em um ser fechado e irritado.

No filme, a Senhora Emile possui uma cachorra que dificulta a aproximação do Senhor Frick. Ela o morde sempre que ele chega perto da dona. Para solucionar o problema, ele compra um cachorro por quem a cachorra se apaixona. Ela, então, deixa o Senhor Frick conversar com a Senhora Emile. A relação entre os dois personagens e os cachorros é cômica, assim como a do Inspetor com a Florista. O humor foi utilizado como uma estratégia de conquistar a atenção do público, além de atribuir uma nova atmosfera à narrativa de Hugo. O humor envolve, alivia as cenas de ação e apreensão. É como uma pausa, um momento de relaxamento em meio ao agito.

Apesar de algumas inserções na obra cinematográfica, Martin Scorsese optou por deixar o enredo sem o personagem Etienne na adaptação. Na história contada no livro, ele era um amigo de Isabelle que Hugo conhece na livraria da estação de trem. Ele possui um tapa-olho e os ajuda a entrar, às escondidas, no cinema. Depois de ser despedido, Etienne consegue trabalho na Academia Francesa de Cinema e auxilia Hugo a pesquisar sobre a época dos primeiros filmes. Na versão de Scorsese, Hugo leva Isabelle ao cinema e entram pelas portas dos fundos. Na biblioteca, ele está com Isabelle e é auxiliado por René Tabard, personagem que no livro é professor de Etienne.

Tais escolhas fazem parte do processo de adaptar uma obra literária para o campo audiovisual, pois a transposição sempre implica em mudança, exigindo que a narrativa seja repensada e reconceituada (SEGER, 2007, p. 18). Elas são importantes para desenvolver temáticas e personagens de forma mais profunda, a fim de que o espectador possa adentrar no universo que está sendo recriado. Os enfoques são necessários por questões de tempo, elaboração do projeto e fatores econômicos.

Outra escolha fundamental no projeto, sobretudo na estética, foi o fato de Martin Scorsese optar por compor a atmosfera de *A Invenção de Hugo Cabret* com o uso da terceira dimensão - a profundidade ou, simplesmente, 3D. O efeito visual causado por essa técnica é uma ilusão da mente, que ocorre devido ao fenômeno denominado estereoscopia. Duas imagens, da mesma cena, porém de pontos de observação diferentes são transmitidas ao cérebro que as une em uma só imagem. Esse efeito, conseqüentemente, provoca a impressão de profundidade, distância e variação no tamanho de objetos, desde que se esteja com óculos fabricados para tal finalidade (DUARTE, 2015, p. 13).

Scorsese poderia compor a atmosfera fílmica de *A Invenção de Hugo Cabret* em preto e branco tal como os primeiros filmes. Porém, para homenagear o pai dos efeitos especiais, Georges Méliès, o diretor utiliza um recurso tecnológico bastante explorado na década atual com experimentação e recorrência mercadológica – o 3D. Com essa técnica, o espectador tem a sensação de imergir nas cenas, tornando-se parte da narrativa. Este é o primeiro filme que o diretor utiliza o 3D, sendo um momento de aprendizado e um grande desafio. Afinal,

Para a obtenção de melhores resultados na exibição, as diferentes profundidades proporcionadas pelo 3D têm de ser planejadas desde o início, especificadas já no roteiro e no storyboard, os quais devem demarcar o fluxo com que elas serão utilizadas e em quais níveis. Na fase inicial, deve ser considerado ainda que as variações de profundidade não podem ser usadas com muita ênfase de forma seguida, pois isso força a musculatura da região dos olhos (...)O cuidado com a profundidade mostra a preocupação em adequar o enredo a um suporte com características específicas e o entendimento acerca do funcionamento do meio. Produzir um roteiro para 3D é levar em consideração o efeito da interação entre as imagens em diferentes profundidades e o público, e o fato de que se passa de um universo enclausurado no quadro para um ambiente com volume que segue regras matemáticas, principalmente durante a captação. (PIOVEZAN, 2012, p.58)

Sendo assim, cada cena precisa ser pensada cautelosamente desde a elaboração do roteiro até a edição. Em se tratando de uma adaptação, a utilização do 3D impacta diretamente em quais passagens da obra literária serão transpostas para o filme. Essa tecnologia possibilitou que diversos trechos que antes não estariam nos filmes devido à limitação tecnológica agora podem fazer parte da narrativa. Com ela, além da imersão, elementos de mesmo tamanho são vistos maiores ou menores de acordo com o local em que estão situados na cena, o que é notado em *A Invenção de Hugo Cabret* principalmente nos momentos em que Hugo percorre os corredores da estação (PIOVEZAN, 2012, p. 58).

A técnica 3D trouxe novas perspectivas às adaptações cinematográficas, contribuindo para explorar as narrativas de novas formas. Não se trata apenas de uma mera tecnologia, mas de um componente importante na construção da atmosfera fílmica. Assim como as demais mudanças que Martin Scorsese realizou na versão cinematográfica, o 3D possibilitou a construção de uma nova atmosfera em que a imersão faz parte da experimentação visual do público.

O diretor também compôs o universo de *A Invenção de Hugo Cabret* com a visão de mundo que possui. Aliado com os efeitos visuais utilizados com o intuito de dramatizar as cenas, Scorsese representa o mundo como uma máquina. Desde o início do filme, o público ouve sons de engrenagens em meio aos créditos iniciais. Depois a imagem desponta na tela como uma engrenagem, revelando ser a cidade de Paris, à noite, com inúmeros carros percorrendo velozmente as ruas, dando a entender que tudo está conectado. Mais adiante, quando conversam sobre Georges Méliès ser tão triste, Hugo diz a Isabelle que as máquinas não contêm peças extras, que tudo possui uma função. O rapaz menciona que no mundo ocorre o mesmo e que eles também possuem uma função que talvez seja fazer com que Méliès volte a ser feliz novamente. Além disso, o diretor mostra a rotina da estação de trem como um ambiente em que as pessoas correm e estão apressadas, sendo um local regido pelos horários que as pessoas têm de cumprir evidenciados pelos inúmeros relógios que estão naquele lugar.

### **Considerações Finais**

A transposição de uma obra a outro meio é um processo importante para a cultura, pois a adaptação adequa-se ao tempo e ao público ao qual é destinada, expandindo as narrativas e possibilitando que elas permaneçam no imaginário popular (HUTCHEON, 2011, p. 158). Para que isso ocorra, no cinema, o diretor necessita repensar a história literária com a intenção de que seja possível contá-la através de imagens. Em *A Invenção de Hugo Cabret*, por exemplo, Scorsese optou por manter alguns personagens no filme e criar outros, bem como inserir situações que não existiam na obra literária e agilizar o ritmo da narrativa.

As escolhas do cineasta possibilitaram que a história pudesse ser vista por milhares de pessoas ao redor do mundo. O contato que o público tem para com o cinema é diferente da relação do leitor com o livro. Isso faz com que o diretor seja desafiado a repensar a história e recriá-la para o cinema. Porém, a adaptação pode se tornar uma nova forma de refletir acerca do enredo de um romance, contribuindo para explicar o que estava obscuro na obra literária (STAM, 2008, p. 468). O diretor (re)interpreta o que lê (HUTCHEON, 2011, p. 29), depois busca as ferramentas tecnológicas e os recursos da narrativa cinematográfica para compor a história.

Cada escolha do diretor contribui para recriar a história. Elas são influenciadas pela época, cultura e os anseios do público. Desse modo, a versão cinematográfica de *A Invenção de Hugo Cabret* foi recriada por Martin Scorsese que utilizou o 3D e diversos efeitos visuais, além das mudanças na narrativa. No entanto, se ele tivesse vivido em outro contexto histórico, conhecido uma cultura distinta e produzisse a obra fílmica a um público que preferisse

narrativas com estrutura diferenciada, a história de Hugo, conseqüentemente, teria outros dimensionamentos. A adaptação poderia ser dotada de outra atmosfera e até mesmo Hugo ser representado com uma personalidade totalmente oposta a que Scorsese atribuiu ao personagem.

### Referências Fílmicas

**A invenção de Hugo Cabret.** Produção: Martin Scorsese, Jony Depp, Tim Headington e Graham King. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: John Logan. Intérpretes: Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Jude Law e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2011. DVD (126 min). Son, Color. Legendado. Produzido por GK Films e Infinitum Nihil.

**Viagem à lua.** Produção, Direção e Roteiro: George Méliès. Intérpretes: Bleurette Bernon, François Lallement, George Méliès, Henri Delannoy e outros. França, George Méliès, 1902, (15 min). Mudo, preto-e-branco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aZfq1uE1zjI>>

### REFERÊNCIAS

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 407 p.

DUARTE, Thiago Emanuel Sampaio. **Ambiente automatizado para Transmissão de vídeo com controle de automação para efeitos visuais e Sensoriais.** 2015. 101 f.. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Engenharia da Computação). Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicada, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 143p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação.** Tradução André Chechinell. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. 280 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1969. 162p.

MACLEOD, Mark. Brian Selznick's The invention of Hugo Cabret, Martin Scorsese's Hugo, and the theft of subjectivity. **Soletras.** Rio de Janeiro, n. 24, p. 26 a 37, jul./dez. 2012

MILTON, John. Adaptation. In: Handbook of Translation Studies. Amsterdam/Philadelphis: Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 2010. v. 1, p. 3-6

PIOVEZAN, Stefhanie. **Aspectos históricos e implicações da utilização do efeito 3D no cinema: o caso de A invenção de Hugo Cabret.** 2012. 121 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2012.

OLIVEIRA, Robespierre de; COLOMBO, Angélica Antonechen. Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas. **Discursos Fotográficos**, v. 10, n. 16, p. 13-34, 2014.

SEGER, Linda. **A Arte da Adaptação**: Como transformar fatos e ficção em filme. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281 p.

SELZNICK, Brian. **The Invention of Hugo Cabret**. New York: Scholastic Press, 2007. 536 p.

SILVA, Alessandra Collaço. A Invenção de Hugo Cabret e a Reinvenção de Scorsese. **EntreVer – Revista das Licenciaturas**. Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 297-309, jul./dez. 2012

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kramer e Gláucia Renate Golçalvez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

VALIM, Alexandre B. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012, pp. 283-300.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212 p.

# TEORIAS ANTIESPECISTAS E RELAÇÕES DE PODER NA TRADUÇÃO: POSSÍVEIS INTERSEÇÕES

## *ANTISPECIESIST THEORIES AND POWER RELATIONS IN TRANSLATION: POSSIBLE INTERSECTIONS*

Dóris Lutz

Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)

[dorislutz31@gmail.com](mailto:dorislutz31@gmail.com)

**Resumo:** Este projeto objetiva criar um espaço de diálogo e fomentar discussões sobre as relações de poder na tradução de teorias antiespecistas. Será proposto primeiramente um breve percurso histórico de teóricas/os traduzidas/os que contribuem na formação de argumentos a respeito da conexão entre diferentes formas de opressão, bem como da ética animal e dos direitos animais na moral e na política do Brasil, publicadas por Maciel (2016), Brügger (2004) e Felipe (2006, 2013). Ao considerar os argumentos sobre a não neutralidade das obras escolhidas para serem traduzidas (BLUME; PETERLE, 2013) e observar que a tradução é estimulada pelos aspectos culturais e ideológicos do/a tradutor/a, assim como a localização espacial e temporal dele/a (TYMOCZKO, 2013) e vincular esse pensamento com as discussões pós-humanistas que repensam as fronteiras entre ser humano e não humano intenciona-se, em seguida, com um viés ético e político, entrelaçar tais teorias e apurar aspectos que denotam relações de poder no processo tradutório no que tange aos animais, ecoando o (não) especismo.

**Palavras-chave:** Tradução. Antiespecismo. Relações de poder. Literatura.

**Abstract:** This project aims at creating a space for dialogue and fostering discussions about power relations in the translation of antispeciesist theories. Firstly, a brief historical background of translated theorists who contribute to the formation of arguments concerning the connection between different forms of oppression, as well as animal ethics and animal rights in Brazilian morality and politics, published by Maciel (2016), Brügger (2004) e Felipe (2006, 2013) will be proposed. In considering the arguments about the non-neutrality in choosing the works to be translated (BLUME; PETERLE, 2013) and observing that translation is stimulated by the translator's cultural and ideological aspects, as well as one's spatial and temporal location (TYMOCZKO, 2013) and binding this thought to post-human discussions which rethink the boundaries between being human and non-human this project intends to, after that, with a political and ethical bias, interweave such theories and establish aspects which denote power relations in the translation process regarding animals, echoing the (non) speciesism.

**Keywords:** Translation. Antispeciesism. Power relations. Literature.

### Introdução

Com o intuito de fazer um breve percurso histórico de traduções de teorias antiespecistas, as quais contribuem de maneira fundamental na formação de argumentos que possam abranger a ética animal e os direitos animais na moral e na política do Brasil, e objetivando criar um espaço de diálogo entre as escolhas das obras a serem traduzidas nessa área de conhecimento e as teorias de relações de poder na tradução, este artigo propõe elucidar autoras/es e algumas obras traduzidas, problematizar o ano de suas primeiras publicações e de suas traduções no Brasil, além de indagar os critérios para que algumas obras venham a ser publicadas, traduzidas e difundidas em nosso país. E o que acontece entre um país e outro, uma cultura e outra, que algumas obras, embora tenham tradução, não têm o mesmo destaque em diferentes espaços.

O recorte está fundamentado metodologicamente, por um lado, com base nas obras das autoras Maria E. Maciel<sup>1</sup>, Paula Brügger<sup>2</sup>, e Sônia T. Felipe<sup>3</sup>, no que tange às teorias que

<sup>1</sup> Professora de Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>2</sup> Professora de Ecologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

incluem o reconhecimento do especismo e propõem visões não especistas em suas discussões. Por outro lado, busca-se respaldo em teóricas/os da tradução presentes nas antologias bilíngues de clássicos da tradução<sup>4</sup> e nas obras de tradução e relações de poder, aqui mais especificamente na obra *Traduções e Relações de Poder*, organizada por Rosvitha F. Blume e Patricia Peterle, que apresenta uma seleção de teóricos como Andre Lefevere, Anthony Pym, Gayatri C. Spivak, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Michel Foucault, Homi Bhabha, Tejaswini Niranjana, Zygmunt Bauman em textos de autoras/es nacionais e estrangeiras/os como Eliana de Souza Ávila, Kanavillil Rajagopalan, Lawrence Venuti, Luise von Flotow, Maria Tymoczko, Michaela Wolf, Mona Baker, Rosemary Arrojo entre outras/os. Este trabalho será embasado principalmente nos textos de Maria Tymoczko e Lawrence Venuti.

A escolha das obras antiespecistas baseada nas autoras acima se deu pelo fato de se tratarem de grandes teóricas de diferentes áreas envolvidas respectivamente nas questões de: literatura e animalidade, ecologia e zoologia, e filosofia moral e teoria política. Todas as autoras usam como respaldo teórico pensadoras/es estrangeiras/os, alguns/as traduzidas/os para o português, outras/os não. Objetiva-se aqui ressaltar alguns/as dessas/es teóricas/os que são citados com maior frequência na argumentação das autoras citadas acima.

Vale salientar que tal recorte não tem por intenção hierarquizar o valor de cada obra ou das/os autoras/es, nem das presentes neste recorte, nem daquelas aqui ausentes. O requisito para a seleção das obras aqui apresentadas foi que discorressem sobre teorias antiespecistas e/ou abolicionistas, e que fossem trabalhadas/citadas nas argumentações a respeito da libertação e dos direitos dos animais, bem como da ética animal e do pós-humanismo pelas autoras brasileiras, estudiosas das áreas apresentadas anteriormente.

No Brasil, o tema do abolicionismo animal vem ganhando força tanto entre ativistas, quanto entre estudiosas/os nos ambientes acadêmicos, sendo que muitas vezes esses círculos se fundem. Em nível acadêmico, o assunto tem maior espaço para debate dentro dos cursos de filosofia, literatura e direito. Dentro desses cursos, há professores em diversas universidades no país se ocupando com pesquisas a respeito. Destaque é dado aqui às autoras nas quais essa proposta de baseia: Maria E. Maciel, Paula Brügger, Sônia T. Felipe. Embora de áreas distintas, tais estudiosas são encontradas com facilidade em sites de buscas por terem uma quantia bastante ampla de publicações a respeito do tema, bem como capítulos de livros e artigos em revistas e/ou jornais de abrangência nacional discorrendo sobre o tema. Ademais, são todas professoras de universidades bem conceituadas no país, onde atuam em programas de graduação e pós-graduação nas áreas anteriormente citadas.

### **Antiespecismo e tradução**

Os estudos nas áreas que buscam olhar para os animais como *sujeitos-de-uma-vida*, portanto, seres com *valor inerente*<sup>5</sup> vêm se expandindo gradativamente também no Brasil e as traduções de obras relevantes para a ampliação das discussões são de fundamental importância, tendo em conta que as traduções ajudam a difundir os pensamentos e consequentemente dão nova vida e um vasto desdobramento às ideias e ao texto na cultura de chegada, conforme discutido por Benjamin, em “A tarefa do tradutor” (2010, p. 209).

A tradução amplia o acesso a determinadas ideias e temas. Quando traduzidas, as obras e as/os autoras/es acabam por se tornar mais conhecidas/os e trabalhadas/os na outra cultura, possibilitando maior problematização a respeito do assunto. Para o tema aqui

<sup>3</sup> Professora aposentada de Ética e Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>4</sup> Antologias: Renascimento; alemão-português; francês-português; e italiano-português. Disponíveis em: <http://www.pget.ufsc.br/BibliotecaDigital> Acesso: outubro 2016.

<sup>5</sup> Termos destacados cunhados por Tom Regan (FELIPE, 2006, p. 4).

trabalhado, isso não significa apenas maior reflexão sobre os direitos dos animais, mas também as implicações correlacionadas entre a “exploração institucionalizada de animais para comida, experimentos biomédicos, entretenimento ou vestuário” (FRANCIONE, 2013, p. 182) e as questões dos problemas ambientais tais como: esgotamento de recursos naturais, aquecimento global, degradação de ecossistemas, fome no mundo, entre outras (BRÜGGER, 2004, p. 28), e ainda o debate entre a relação “da sociedade com a natureza e dos seres humanos entre si” (ibid. p. 29), que conforme Brügger, “as mais dramáticas degradações da natureza têm sido também frequentemente associadas a sociedades cujas diferenças sociais são mais contrastantes.” (2004, p. 26). Por meio de tais estudos ficam evidentes as conexões entre os debates e a necessidade de ampliação e divulgação dessas discussões, as quais possibilitam pensar e teorizar sobre o tema e, talvez, propiciar a viabilização das discussões na educação e na política futuramente.

Esse processo e espaço de problematização é, não obstante, assegurado e enfatizado também a partir de traduções. Contudo, há uma parcela grande de autorias e títulos relevantes e elementares para as argumentações em prol da efetivação de políticas públicas que objetivam abranger os direitos dos animais e influenciam filosoficamente e moralmente as discussões nessa área, que ainda não foram traduzidos, mesmo fazendo parte de um conjunto de obras usadas como respaldo pelas pensadoras acima citadas e diversos estudiosos da área ao discorrerem sobre a temática.

Considerando que o alcance do livro traduzido é maior dentro de cada país, a tradução não só viabiliza o acesso às ideias/temas, mas também a aproximação em seu sentido físico, visto que as obras traduzidas podem ser encontradas nas mais diversas livrarias. Esse fato leva a uma maior abrangência de leitoras/es, bem como possibilita que sejam estudadas e discutidas com maior profundidade. Conforme Madame de Staël, o tempo é longo demais e o esforço exigido é muito para se conhecer todas as línguas nas quais as grandes obras foram escritas “e nunca se poderia pretender que conhecimentos tão difíceis de adquirir sejam universais” (2004, p. 143). Embora Madame de Staël esteja se referindo a obras literárias, essa ideia, porém, pode também ser aplicada às obras de caráter argumentativo.

### **Breve levantamento histórico de traduções de termos e ideias antiespecistas**

Com o intuito de fazer um recorte histórico sucinto serão apresentados teóricas/os traduzidas/os que pensam as questões dos animais em seus argumentos e possibilitam a ampliação dos debates nas publicações das autoras brasileiras aqui apresentadas.

As primeiras ideias sobre a necessidade de debater a inclusão dos animais no que concerne a quem é digno ou não de respeito e compaixão surgem, segundo Felipe (2006, p. 208), com Humphry Primatt, na Inglaterra, em 1776 em seu livro *A Dissertation on the Duty of Mercy and the Sin of cruelty against Brute Animal*. No Brasil, as teses centrais de Primatt foram introduzidas por Sônia T. Felipe, no artigo *Fundamentação ética dos direitos animais. O legado de Humphry Primatt*, publicado na Revista Brasileira de Direito Animal em 2006. Ainda conforme Felipe, em 1789 Jeremy Bentham, filósofo e jurista, também inglês foi quem sucedeu as ideias de Primatt. Bentham cita uma extensa nota de rodapé em seu livro *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation – Uma introdução aos princípios da moral e da legislação*, onde o autor se concentra no dever humano de compaixão para com todos os seres vulneráveis à dor e ao sofrimento, independente da espécie. Tal nota ganhou destaque por meio da obra de Peter Singer (ibid., p. 208), tratado aqui posteriormente.

A noção do que consistia especismo, portanto já existia, o termo “especismo” (speciesism), porém só foi cunhado, novamente na Inglaterra, por Richard D. Ryder, em 1973 (FELIPE, 2013, p. 20). Logo depois de Ryder tê-lo criado, Peter Singer o difundiu a partir de

suas obras. No Brasil, o termo foi incluído no vocabulário filosófico por Sônia T. Felipe (ibid. p. 20, 21).

No ano de 1975, Peter Singer, filósofo australiano radicado nos Estados Unidos, consagra-se com a publicação de *Animal Liberation*, (*Libertação animal*) traduzida para o português por Marly Winckler, publicada no Brasil em 2004 pela editora Lugano. Singer é um pensador bastante discutido e referenciado nos estudos de ética animal. Ele traz o “princípio de igual consideração de interesses” como um princípio moral básico também para os animais. Esse princípio se funda “sobre o argumento de que as *diferenças na aparência* são *irrelevantes* à experiência da dor, como algo intrinsecamente mau para quem a sofre.” (FELIPE, 2006, p. 211, ênfase da autora). Logo em seguida, em 1979, Singer lança *Practical Ethics*, publicado no Brasil em 1994, com o título *Ética prática*, com tradução de Jefferson Luiz Camargo, pela editora Martins Fontes. O filósofo é encontrado de forma vasta nas referências usadas pelas teóricas Sônia T. Felipe e Paula Brügger em seus artigos e obras que debatem suas teorias.

Em 1990, Carol J. Adams, norte-americana, escritora feminista e ativista dos direitos animais lança seu livro *The sexual politics of meat: a feminist-vegetarian critical theory*, o qual é traduzido para o português apenas em 2012, com o título: *A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina* pela editora Alaúde, com tradução de Cristina Cupertino. Adams, bem como outras ecofeministas procuram mostrar em suas obras como a exploração das mulheres e a exploração dos animais ocorrem de forma semelhante (MALAMUD, 2011, p. 365). Sônia T. Felipe a referencia em suas publicações. Adams cunhou o termo “referente ausente”<sup>6</sup> (absent referent) (2012, p. 79, 80), o qual passa a ser empregado no Brasil também por Felipe (2013, p. 03).

Jacques Derrida profere uma aula durante o terceiro colóquio de Cerisy em 1997, a qual é lançada em 1999 como livro: *L’animal que donc je suis*, com tradução para o português de Fábio Landa, em 2002, intitulado: *O animal que logo sou*, lançado pela editora UNESP. Adams (1990) e Derrida (1997) falam em suas respectivas obras de “carnafalogocentrismo” (carnophallogocentrism), termo que se consagrou por meio da obra de Derrida. “Animot” é outro termo criado pelo filósofo “como forma de ouvir, no singular da palavra animal, o plural ‘animais’ (*animaux*) e mostrar como a linguagem afeta o nosso acesso à complexidade do mundo não humano.” (MACIEL, 2016, p. 41). Logo que, para o pensador, confinar todos os seres vivos, que não são humanos num único termo no singular “é tanto uma falta contra os rigores do pensamento quanto um crime contra os animais.” (ibid. p. 40, 41). O termo é usado da mesma forma (*animot*) em português.

Derrida evidencia que, “desde a Bíblia, o homem se sente autorizado a instaurar sua propriedade e sua superioridade sobre a vida animal” (MACIEL, 2016, p. 42). Ele aborda as práticas de “assujeitamento dos animais” como uma “violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios”<sup>7</sup> (DERRIDA, 2002, p. 52). A estudiosa Maria E. Maciel se debruça sobre a teoria de Derrida, no que concerne aos animais, em diversas de suas publicações.

Gary L. Francione, professor de direito, tornou-se bastante conhecido por empregar a “abordagem abolicionista” (abolitionist approach), mesmo que a ideia já fosse defendida por outros pensadores<sup>8</sup>, o termo em si passa a ser difundido no contexto de direitos animais por

<sup>6</sup> Segundo a autora, os animais com nome e corpo tornam-se ausentes [por meio do retalhamento] para que a carne exista.” (ADAMS, 2012, p. 79). O termo “carne” é culturalmente mistificado pela linguagem gastronômica, a qual renomeia os corpos mortos antes de os consumidores os comerem. “Os animais vivos são, portanto, os referentes ausentes do conceito de carne.” (ibid. p. 79).

<sup>7</sup> Tais práticas englobam as diversas formas de tratamentos e aprisionamentos cruéis dados aos animais na nossa sociedade, bem como: “criação e adestramento massivos, experimentação genética, abates em larga escala nas fazendas industriais [...]” (MACIEL, 2016, p. 42).

<sup>8</sup> Singer, para exemplificar, já defende a libertação dos animais, porém não usa o termo “abolicionismo”.

Francione. Na defesa dele, a abordagem abolicionista abrange todos os seres sencientes, humanos ou não humanos, na qual todos possuem o direito de não serem tratados como propriedade alheia, tal ideia é discutida ao longo de sua obra (2013). Entre as teóricas no Brasil, Felipe se atém mais às obras que ainda não foram traduzidas para o português, como *Animals, Property and the Law* (1995) e *Rain without Thunder: The Ideology of the Animal Rights Movement* (1996). O autor possui duas obras traduzidas: *Introdução aos direitos animais*, (*Introduction to Animal Rights: Your Child or the Dog?* – 2000), com tradução de Regina Rheda, publicada pela editora Unicamp em 2013 e *Coma com consciência: uma análise sobre a moralidade do consumo de animais* (2014), *Eat like you care: na examination of the morality of eating animals* (2013), publicada em parceria com Anna Charlton e traduzida por Vera R. Cristofani.

Tom Regan, filósofo e professor emérito, especializado na teoria dos direitos animais, possui também uma obra traduzida para o português brasileiro, *Jaulas vazias – encarando o desafio dos direitos animais* (*Empty Cages: facing the challenge of Animal Rights* – 2004), sendo também Regina Rheda a tradutora dessa obra, publicada pela editora Lugano em 2006. Há outras obras do autor publicadas desde 1982 sobre a temática, mas essas ainda não foram traduzidas para o português brasileiro. Paula Brügger faz uso das teorias de Regan em suas obras; já Sônia T. Felipe, além de referenciá-lo, analisa seus argumentos, assim como analisa Singer, ao longo de seus artigos aqui referenciados.

Dentre outros pensadores estrangeiros que embasam os estudos dos animais no Brasil, e que são difundidos por meio das teóricas brasileiras apresentadas, serão aqui, por uma questão de espaço, rapidamente citados: John Rawls, com a obra já traduzida *Uma teoria da Justiça*<sup>9</sup>, cuja obra é objeto de estudos em diversos artigos de Sônia T. Felipe; Dominique Lestel é mencionado nas argumentações de Maria E. Maciel. Maciel e Jacques Fux trouxeram para o português os pensamentos de Lestel, por meio da tradução do artigo *A animalidade, o humano e as comunidades híbridas*<sup>10</sup>. A obra *As palavras e as coisas* (1987) de Michel Foucault, traduzida por Salma Tannus, publicada pela editora Martins Fontes é aludida tanto por Brügger quanto por Maciel em seus argumentos.

Com base nos dados apresentados, pode-se dizer que o tratamento para com os animais na prática não teve, entretanto, mudanças significativas desde o início das teorizações com Primatt (1776) até Singer (1975). Parece que, até mesmo no plano teórico, no contexto mundial, as teorias que abrangem a libertação dos animais passaram a ser mais discutidas a partir de Singer. Francione corrobora com tais suposições ao destacar que nos últimos 25 anos<sup>11</sup> “muito se escreveu sobre o *status* moral dos animais não humanos, e a natureza e a extensão das obrigações dos humanos para com os animais” (2013, p. 35). Brügger<sup>12</sup> destaca que “só nos últimos vinte ou trinta anos que a questão ambiental tem sido problematizada em termos globais” (2004, p. 27). A autora também acrescenta que uma das hipóteses poderia ser que “jamais alguma civilização teve, em termos planetários, o poder destruidor que tem a sociedade industrial”, tal poder de destruição contempla a magnitude espaço-temporal, a gravidade e irreversibilidade dos problemas causados, nas palavras da ecóloga (ibid. p. 27). Quanto aos estudos das teorias de libertação dos animais e às traduções da temática no Brasil, levando por base as obras das estudiosas aqui apresentadas e referenciadas e as traduções que respaldam tais estudos, é possível supor que tais estudos provavelmente ganharam mais força somente a partir do ano 2000.

<sup>9</sup> Tradução de Almiro Pisetta e Lenita M. R. Esteves, publicado em 1997 pela editora Martins Fontes.

<sup>10</sup> Artigo publicado no livro *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica* (2011), organizado por Maciel.

<sup>11</sup> Obra publicada no ano 2000 nos Estados Unidos.

<sup>12</sup> Obra publicada em 2004 no Brasil.

Esse aumento nas publicações a respeito do assunto sugere uma crescente valorização do debate a respeito das questões animais. As publicações também denotam que a cultura da tradução nessa temática, bem como a discussão sobre o assunto elaborado de um ponto de vista nacional vem se ampliando de forma considerável, visto que as publicações mais recentes englobam tanto traduções quanto obras nacionais. A discussão sobre o assunto permanece, entretanto, ainda bastante restrita a determinados círculos ou a determinados cursos no âmbito acadêmico, apesar de já haver maior difusão, tanto do tema quanto de seus conceitos e ideais.

Vale ressaltar, a título de comparação, as datas desde as quais outros países vêm se preocupando com questões pertinentes ao tema. Segundo Singer, os únicos países onde, por exemplo, os instintos naturais das galinhas poedeiras (como aves) não são frustrados são Suíça, Holanda e Suécia. Conforme o autor, em todas as outras nações desenvolvidas,

sob as condições padrões nas modernas granjas de produção de ovos [...] elas não podem caminhar, ciscar o chão, banhar-se na poeira, construir ninhos nem esticar as asas. Não fazem parte de um grupo. Não podem afastar-se das outras e as mais fracas não têm como fugir dos ataques das mais fortes, já enlouquecidas pelas condições artificiais. (SINGER, 2004, p. 129).

Somente nos três países supracitados foram abolidas as gaiolas para as galinhas. Na Suíça, “a partir do primeiro dia de 1992, as gaiolas tradicionais passaram a ser consideradas fora da lei” (SINGER, 2004, p. 127). Conforme o autor, na Holanda as gaiolas se tornam ilegais em 1994. Já a Suécia aprovou em 1988 uma lei que exigia que em dez anos as gaiolas para galinhas fossem extintas e que “vacas, porcos e animais criados para retirar a pele deveriam ser mantidos ‘em ambientes os mais naturais possíveis’” (ibid. p. 127).

Isso, evidentemente, não implica em abolicionismo animal, conforme é trabalhado pelas estudiosas aqui em questão. Interessa para este estudo, contudo, pensar as datas nas quais tais países já vinham criando leis e, conseqüentemente, fomentando os estudos que englobam os direitos dos animais e os deveres morais dos humanos para/ com estes, enquanto no Brasil esses estudos ainda não acontecem<sup>13</sup>.

### **Antiespecismo e relações de poder na tradução**

Seguindo os debates dentro dos estudos da tradução sobre as relações de poder no processo tradutório em diferentes áreas, os quais se movimentam na busca de igualdade de direitos entre os mais diversos grupos de seres humanos segregados por seu gênero, sua raça, suas crenças, sua cultura, entre outros; o presente artigo visa fomentar dentro de tais estudos também as discussões sobre as relações de poder na tradução de teorias antiespecistas. Conforme argumenta Tymoczko “despertadas principalmente por aqueles que se dedicam ao engajamento social, questões sobre o tradutor enquanto agente ético de mudança social foram a essência da prática e da teoria da tradução” (2013, p. 115).

Entendendo que as relações de poder são estabelecidas em todos os meios, e apenas o ato de estar no mundo por si só já é um ato político, e que traduzir é um processo onde são estabelecidas forças e tensões (BLUME; PETERLE, 2013, p. 9), falar sobre tradução de teorias que abrangem direitos aos animais num país que é basicamente movido pelo agronegócio gera, obviamente, muitas tensões.

Segundo Tymoczko:

<sup>13</sup> Para maior aprofundamento sobre o uso de gaiolas no Brasil ver: *Protocolo do bem-estar animal para galinhas poedeiras no Brasil*. Disponível em: [http://www.agricultura.gov.br/arq\\_editor/file/Aniamal/Bemestar-animal/protocolo\\_de\\_bem\\_estar\\_para\\_aves\\_poedeiras\\_final\\_11\\_07\\_08.pdf](http://www.agricultura.gov.br/arq_editor/file/Aniamal/Bemestar-animal/protocolo_de_bem_estar_para_aves_poedeiras_final_11_07_08.pdf) Acesso: 29 jul. 2016.

Repetidamente, estudos descritivos da tradução demonstraram a relação de todas as facetas da tradução com ideologia (desde a escolha do texto à estratégia de tradução para publicação) e estabeleceram como as traduções são fundamentadas nas políticas de lugares e épocas específicas. (2013, p. 141).

Dessa forma, pode-se supor que essas tensões são aqui notadas, como se pôde perceber no capítulo anterior, por meio do atenuamento de publicações que tratam da temática, sejam elas traduzidas ou de autoria nacional. Ficando assim evidenciadas as fundamentações nas políticas de lugares e épocas, bem como salienta a autora supracitada, ainda que o assunto venha recebendo nos últimos anos maior atenção.

Voltando à base da teorização de Tymoczko, um texto tem “significado ideológico próprio em seu contexto original” (2013, p. 117), já o/a tradutor/a cria um texto que é relevante para o público receptor, onde esse significado ideológico será reelaborado e ressignificado no novo contexto (ibid. p. 116, 117). A autora lembra que “efeitos ideológicos irão diferir em cada caso de tradução (mesmo em traduções do mesmo texto), devido às escolhas particulares do tradutor...” (ibid. p. 118). Portanto, “a ideologia de uma tradução não reside simplesmente no texto traduzido, mas no modo de expressão e na postura do(a) tradutor(a), bem como na relevância dessa tradução para seu público.” (ibid. p. 118).

Levando em consideração que dentre as/os tradutoras/es das obras aqui citadas, encontram-se ativistas na causa da abolição dos animais, como Regina Rheda<sup>14</sup>, tradutora de Francione e Regan; e Marly Winckler<sup>15</sup>, tradutora de Singer, entre outras obras com a mesma temática, pelas quais se conclui que a perspectiva não especista está presente nas escolhas ideológicas das tradutoras. Por meio desse raciocínio, chega-se a outro ponto que Tymoczko evidencia: A tradução é motivada pelos aspectos “culturais e ideológicos do/a tradutor/a”, bem como pela “localização espacial e temporal de onde ele/a fala” (2013, p. 118). Ao associar o que denota Tymoczko também com as obras de Maciel, Felipe e Brügger, é notório que tanto as duas tradutoras quanto as teóricas observadas/apresentadas são politicamente engajadas e as obras escolhidas, sejam para traduzir, sejam para analisar e conceber seus próprios argumentos, “podem produzir um efeito ideológico impactante ao ponto de influenciar o discurso político na cultura de chegada” (VENUTI, 2013, p. 372). Mesmo que Venuti saliente que “ainda assim, poderíamos questionar a extensão do impacto social gerado por qualquer esforço tradutório que se pretenda transgressivo” (ibid. p. 371), no caso aqui analisado, a comunidade brasileira se beneficia de forma incontestável com a profundidade que as teóricas elaboram seus respectivos argumentos no que concerne às questões animais, visto que estão entre as pioneiras no debate da temática também em ambientes acadêmicos.

Para encerrar esse estudo, tendo como alicerce Venuti,

a prática tradutória será sempre, necessariamente, condicionada pelas restrições culturais e fatores sociais, que emergem do contexto de recepção. Tratam-se de valores, crenças e representações ancoradas em uma hierarquia de poder e prestígio. A própria seleção de textos estrangeiros a serem traduzidos, bem como o desenvolvimento de estratégias discursivas para traduzi-los inevitavelmente exigirá, em certo ponto, e da parte do tradutor, uma tomada de decisão: um alinhamento com certos grupos e instituições. (2013, p. 379).

<sup>14</sup> Rheda é escritora e se dedica ao ativismo animal através da literatura engajada, tendo como obra destaque *Humana festa*, que é analisada por Alexandra Isfahani-Hammond em MACIEL, 2011, p. 337-358.

<sup>15</sup> Winckler preside a Sociedade Vegetariana Brasileira e coordena a União Vegetariana Internacional para a América Latina e Caribe. Mais informações em: [http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index.php?option=com\\_content&task=view&id=814&Itemid=107](http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index.php?option=com_content&task=view&id=814&Itemid=107)  
Acesso: 29 jul. 2016.

Tal pensamento, para a presente discussão, corrobora com a ideia das tensões existentes em torno da disseminação do assunto, bem como do incentivo ao debate consistente consoante ao que já vem sendo realizado pelas estudiosas aqui observadas. Pois, como afirma Tymoczko:

O problema com os tradutores para os centros de poder dominantes não é que eles estejam entre as culturas e lealdades culturais, mas que eles se tornam envolvidos demais com ideologias divergentes, programas de mudança, ou planos de subversão que evitam o controle dominante. (2013, p. 144).

As relações de poder entre ideologias ficam, assim, evidenciadas e talvez mais facilmente perceptíveis quais ideologias são fomentadas e realçadas, e quais não, bem como a época que isso ocorre e, possivelmente, até alguns dos motivos, conforme Tymoczko explana acima, haja vista a tendência natural pela manutenção das ideologias dominantes dos grandes centros de poder.

## Referências

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina**. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde, 2012.

BLUME, Rosvitha F.; PETERLE, Patricia (Org.). **Tradução e relações de poder**. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRÜGGER, Paula. **Educação ou adestramento ambiental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

FELIPE, Sônia T. **Fundamentação ética dos direitos animais: o legado de Humpry Primatt**. Revista Brasileira de Direito Animal. Salvador: Instituto de Abolicionismo Animal, v. 1, n. 1, jan./dez. 2006, pp. 207-229. Disponível em: <https://www.animallaw.info/sites/default/files/Brazilvoll1.pdf>  
Acesso em 23 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **Valor inerente e vulnerabilidade: critérios éticos não-especistas na perspectiva de Tom Regan**. Revista ethic@. Florianópolis v.5, n. 3, p. 125-146, Jul 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/24877/22014>  
Acesso em 23 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **Especismo: conceito e história**. Revista Estudos Feministas, jul.-dez. 2013. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys24/antispecisme/sonia.htm> Acesso em: 12 jul. 2016.

FRANCIONE, Gary L. **Introdução aos direitos animais**. Trad. Regina Rheda. Campinas: Unicamp, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). Clássicos da teoria da tradução. Vol. 1 Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010.

MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

MALAMUD, Randy. **Animais no cinema: A ética do olhar humano.** Trad. Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal:** ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: EdUFSC, 2011. P. 359-386.

SINGER, Peter. **Libertação animal.** Trad. Marly Winckler. Porto Alegre: Lugano, 2008.

STAËL, Madame de. **Do espírito das traduções.** Trad. Marie-Hélène Catherine Torres. In: FAVERI, Claudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine (org.). *Clássicos da teoria da tradução.* Vol. II. Francês-Português. Florianópolis: NUT-Núcleo de Tradução UFSC, 2004. P. 140-151.

TYMOCZKO, Maria. **Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no “entre” (lugar)?** Trad. Ana Carla Teles. In: BLUME, Rosvitha F.; PETERLE, Patricia (Org.). *Tradução e relações de poder.* Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. P. 115-148.

VENUTI, Lawrence. **Tradução, Simulacro, Resistência.** Trad. Roberto Mário Schramm Jr. In: BLUME, Rosvitha F.; PETERLE, Patricia (Org.). *Tradução e relações de poder.* Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. P. 347-383.

# HERMENÊUTICA

## *HERMENEUTICS*

Fabrcia Cristiane Guckert de Oliveira  
 Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[fabriaciago@hotmail.com](mailto:fabriaciago@hotmail.com)

**Resumo:** a proposta da pesquisa em andamento, em nível de mestrado, que tem como área de concentração os Processos de retextualização e se insere na linha: Teoria, crítica e história da Tradução, é apresentar a conceitualização fundamental da abordagem Hermenêutica e um breve panorama do desenvolvimento da mesma ao longo da história da humanidade. Inicia-se com a divisão proposta por Steiner sobre a teoria, a prática e a história dos Estudos da Tradução, porém, foca-se no estudo do desenvolvimento do segundo período apresentado pelo autor, a abordagem Hermenêutica. Que mais tarde é retomada através da apresentação de um quarto período, que sinaliza um retrocesso a Hermenêutica e às pesquisas de Heidegger, Gadamer e de outros renomados autores. A Hermenêutica, supostamente, nasce com o surgimento do mito bíblico *A Torre de Babel* e ela almeja, utopicamente, a celebração da festa de *Pentecostes*. Os primórdios desta abordagem também são apresentados com os principais autores e suas fundamentais contribuições para o desenvolvimento da mesma até o contexto atual. E finaliza-se com uma subdivisão e reflexão sobre o tema.

**Palavras-chave:** Hermenêutica. Interpretação. Tradução.

**Abstract:** The proposal of the ongoing research at master course level, whose area of concentration is the retextualization processes and it inserts the line: theory, criticism and history of translation, is to present the fundamental concepts of Hermeneutic approach and a brief overview of its development throughout the history of mankind. It begins with the division proposed by Steiner about the theory, practice and history of Translation Studies, however, it focuses on the study of the development of the second period presented by the author, the Hermeneutic approach. Later it is recovered by submitting a fourth period, signaling a reversion to the research of Heidegger, Gadamer and other renowned authors. Hermeneutics, supposedly, born with the emergence of the biblical myth *The Tower of Babel* and it's idealistically crave the celebration of *Pentecost*. The beginnings of this approach are also presented with the main authors and their fundamental contributions to the development of it to the current context. And it ends with a subdivision and reflection about the topic.

**Keywords:** Hermeneutics. Interpretation. Translation.

Steiner (1975, p. 236) divide a teoria, a prática e a história dos Estudos da Tradução em quatro grandes períodos. O primeiro inicia-se com Cícero e Horácio em 46 BC, se estende até 1804 com Hölderlin e finaliza com “Essay on the Principles of Translation” de Alexander Fraser Tyler, publicado em Londres em 1792, e com as indagações de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher no seu ensaio “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” em 1813. Este segundo período, também conhecido como abordagem Hermenêutica estende-se até 1946 com “Sous L’invocation de Saint Jérôme” de Velery Larbaud. Esta abordagem dedica-se a investigação do que significa entender um discurso oral ou escrito, tenta diagnosticar este processo nos termos de um modelo generalizado de significação e dá aos Estudos da Tradução um aspecto abertamente filosófico. O terceiro período é o contexto moderno, as máquinas de tradução, as correntes das teorias do movimento Formalista Russo e Checo que aplicam a teoria linguística e estatística na tradução. Andrei Fedoro publica “Introduction to the Theory of Translation” em Moscou, 1953, Reuben A. Brower edita “On translation” e publica por Harvard em 1959 e William Arrowsmith e Roger Shattuck também editam “The craft and Context of translation: A critical symposium” e publicam pela University of Texas Press em 1961. Este período ainda esta em desenvolvimento, mas mesmo assim, Steiner apresenta o quarto e último período com a descoberta do artigo “Die Aufgabe des Uebersetzers” de Walter Benjamin que foi publicado em 1923. Influenciado por

Heidegger e Hans-Georg Gadamer, faz um retrocesso à abordagem Hermenêutica com suas indagações metafísicas sobre tradução e interpretação, dando ênfase ao papel do tradutor.

Essa abordagem, de maneira suposta, origina-se com o mito bíblico A Torre de Babel, que é um dos contos mais intrigantes da história da humanidade e diz respeito à comunicação entre os povos. A palavra ‘Babel’ tem uma origem hebraica, vem de ‘Balal’, que significa confundir. Está relatada no capítulo onze de Gênesis, primeiro livro da bíblia, autoria atribuída pela tradição ao profeta Moisés.

De acordo com as escrituras, toda a terra possuía uma mesma língua, um único idioma. E os homens não tinham dificuldade em se comunicarem. Certo dia, um grupo partiu do oriente, achou uma planície na terra de Sinar e passou a morar ali. Com o passar do tempo, se organizaram a fim de fazer tijolos e queimá-los, fazendo o tijolo por pedra, e o betume por cal.

Em seguida, entraram em consenso de edificar uma cidade e uma torre, cujo topo tocasse os céus, e de dar a esta torre um nome, para que o povo que ao redor dela habitasse, não fosse espalhado sobre a face de toda a terra. Após esta decisão, há o relato de que o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens estavam construindo. Consta que o próprio Senhor disse:

Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma linguagem. Isto é apenas o começo e agora, não há restrição para tudo o que eles intentarem fazer. Vinde, desçamos e confundamos ali a sua língua, para um que não entenda a língua do outro. (Gn 11, 6:7).

O Senhor os dispersou e pararam de edificar a cidade. O nome de Babel foi dado por Deus ao lugar onde a torre não foi edificada, por denotar que “ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra” e por ter sido dessa forma que os fez se espalharem sobre a face de toda a terra.

A tal torre teria sido construída pelos descendentes de Noé e sua localização seria entre os rios Tigre e [Eufrates](#), na [Mesopotâmia](#).

Por esse motivo, o mito é compreendido alegoricamente como uma tentativa dos antepassados de explicar a existência de tantas línguas no mundo e, conseqüentemente de tantos problemas de comunicação entre os povos.

Por conseguinte, essa mesma abordagem almeja a realização do sonho da celebração de ‘Pentecostes’, que, é uma festa adotada pelo Cristianismo ao Judaísmo, comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e seguidores de Cristo, através do dom de línguas.

Quando chegou o dia de Pentecostes, eles se achavam reunidos todos juntos. De repente, veio do céu um ruído como o de um violento vendaval que encheu toda a casa onde eles estavam; então lhes apareceu algo como línguas de fogo, que se repartiram, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram repletos do Espírito Santo, e se puseram a falar outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia exprimirem-se. Ora, em Jerusalém, residiam judeus piedosos, vindos de todas as nações que existem sob o céu. Ao rumor que se propagava, a multidão se reuniu e ficou toda confusa, pois cada um os ouvia falar em sua própria língua. Perplexos e maravilhados, eles diziam: ‘Todos estes que falam não são galileus? Como é que cada um de nós os ouve em sua língua materna? (...) nós os ouvimos anunciar em nossas línguas as maravilhas de Deus!’ Eles estavam todos atônitos, e, em sua perplexidade, diziam uns aos outros: ‘Que quer dizer isto? Outros, porém, desandavam a rir dizendo: ‘Eles estão cheios de vinho doce!’ (At 2,1-13)

Supostamente, uma utopia Hermenêutica, onde ‘todos os povos se entenderiam’. Mas afinal, o que é Hermenêutica?

De acordo com o dicionário, *Hermenêutica* é:

sf 1 Dir. Interpretação de textos legais para a aplicação à particularidade dos casos. 2 Fil. Interpretação das Sagradas escrituras e de textos filosóficos. 3 Ling. Interpretação do sentido das palavras e de textos em geral. 4 Liter. Interpretação de um autor e de sua obra. 5 Ling. Interpretação dos signos e de sua representação simbólica numa cultura [F.: Do gr. *Hermeneutiké*, posv. Por infl. Do fr. *Hermeneutique*.] (AULETE, 2011, p.739)

A partir deste simples questionamento, pode-se perceber que, geralmente, no senso comum, *Hermenêutica* é definida apenas como ‘arte da interpretação’, como interpretar parece uma ação humana muito simples, que se pratica desde a mais tenra idade, o verdadeiro significado da palavra e da abordagem perdem-se. Segundo o dicionário, interpretar é:

v.td. 1 Dar sentido a; explicar (palavra, texto, lei etc): Interpretar um texto de Shakespere. 2 Adivinhar ou especular a respeito de: Interpretava os sonhos de seus pacientes. 3 Representar como ator (papel, personagem etc.): Interpretar personagens polêmicos. 4 Tocar ou cantar (peça musical): Interpretava sambas antigos. 5 P. us. Traduzir de uma língua para outra 6 Dar um significado a, considerar, julgar: Interpretou mal o gesto do professor. (AULETE, 2011, p. 807).

No entanto, entre mitos e verdades, a *Hermenêutica*, a “arte da interpretação”, era originalmente a teoria e o método de interpretação da Bíblia e de outros textos difíceis. De acordo com Inwood (1998), o termo - *hermenêutica* em latim, *hermeneutikem* em alemão, *herméneutique* em francês e *hermeneuein* em grego - significa expressar, explicar, traduzir ou interpretar; *hermeneia* é interpretação e assim sucessivamente, muitas vezes interpretação de uma mensagem sagrada. Platão chamou os poetas de *hermenes* — intérpretes — dos deuses. Filósofos interpretaram Homero de forma alegórica. Agostinho interpretou o Velho Testamento como alegoria<sup>1</sup>, usando conceitos neoplatônicos e atribuindo a ascensão da alma ao seu sentido espiritual acima dos sentidos morais e literais do texto. A interpretação alegórica se manteve como padrão durante toda a Idade Média.

Com a Reforma, especialmente na Alemanha, a *hermeneia* se tornou mais explícita e sistemática. A palavra *Hermenêutica*, a “arte da interpretação”, apareceu em 1654 no título de uma obra de Johann Conrad Dannhauer (1603-1666), “*Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*”.

Protestantes tiveram de interpretar devidamente a Bíblia: recorreram a ela contra o Catolicismo Romano. Rejeitaram a interpretação alegórica e insistiram no sentido exato do texto, esperando resgatar seu significado de distorções introduzidas pela Igreja e pela escolástica. A exegese bíblica não continuou isolada da interpretação de outros textos.

Inwood (1998) complementa: ‘Espinoza, no “*Tractatus theologico-politicus*” (1670 cap. VII: §94), afirmou que “o padrão da exegese bíblica pode apenas ser a luz da razão comum a tudo”. Para Espinoza, a exegese bíblica se tornou um criticismo bíblico, o que envolveu a história. Johann Heinrich Ernesti (1652–1729) – filósofo saxão, teólogo luterano, classicista e poeta, ganhou fama por seus escritos sobre Cícero, também alegou em seu manual de *Hermenêutica* (1761: 7) que o “sentido verbal da Escritura deve ser determinado do mesmo modo que se apura o sentido verbal de outros livros”. Outros textos que

<sup>1</sup> Expressão do pensamento ou da emoção, muito usado em literatura, pintura e escultura, pela qual se representa simbolicamente um objeto para significar outro. Modo de expressão ou interpretação que consiste em representar pensamentos na forma figurada.

precisavam ser interpretados eram os documentos legais e as obras da antiguidade clássica, e estas disciplinas também contribuíram para a Hermenêutica.

Além disso, outros avanços significativos foram feitos por dois classicistas: Georg Anton Friedrich Ast (1778-1841) - filólogo clássico e filósofo alemão, conhecido como historiador da filosofia e pesquisador dos diálogos de Platão, e Friedrich August Wolf (1759-1824) - filólogo alemão, conhecido por sistematizar questionamentos em relação à autoria da *Ilíada* e *Odisseia* que, segundo ele, não foram escritas exclusivamente por Homero e considerado o "pai da filologia alemã". Ast, em 'Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik' (Elementos de Gramática, Hermenêutica e Criticismo) (1808), discriminou diferentes níveis da compreensão de um texto. O primeiro é "histórico", que estabelece o texto autêntico comparando diferentes manuscritos e utilizando o conhecimento da história além de outros escritos do período; esta compreensão corresponde à "hermenêutica da letra". O segundo nível é o gramatical, que corresponde à "hermenêutica do sentido": compreende-se o significado das palavras e frases no texto. O terceiro é espiritual: a partir do sentido literal ascende-se ao espírito (Geist) do autor e de sua sociedade ("espírito" significa "perspectiva", "mentalidade" ou "visão de mundo"; não precisa ter conotação psicológica ou teológica).

Mais adiante, Inwood (1998) salienta que, nas palestras publicadas na "*Enciclopédia de estudos clássicos*" de 1785 a 1807, Wolf definiu a Hermenêutica como a "ciência das regras pelas quais é discernido o significado dos signos" (1831: 290). Seu objetivo é "apreender os pensamentos escritos ou simplesmente falados de outrem do mesmo modo como teríamos os nossos apreendidos" (1831: 293). Isto envolve não somente o conhecimento da linguagem do texto, mas também conhecimento histórico, da vida do autor, da história e da geografia de seu próprio país. Um tradutor deveria conhecer idealmente tudo o que o autor conhecia. Wolf propôs várias regras para lidar com problemas de interpretação, mas insistiu que um tradutor precisa uma "leveza da alma" que "rapidamente o harmoniza com pensamentos estranhos" (1831: 273). Conhecer regras não é suficiente: precisa-se de uma habilidade na aplicação de regras que nenhuma regra pode garantir.

Por outro lado, Stefanink (2016) afirma que estas observações também foram retomadas no século 18, quando a discussão sobre a Hermenêutica Universal se aprofundou ao discutir as origens da obscuridade em passagens difíceis, por Johann Martin Chladni (1710-1759) (sobrenome latinizado como Chladenius) - filósofo, teólogo e historiador alemão, apontado como um dos fundadores da Hermenêutica, ao estender a noção da universalidade da Hermenêutica até a semiótica geral por Georg Friedrich Meyer (1718-1777) - filósofo alemão.

Segundo ele, originalmente, as palavras eram vistas como signos impressos com uma relação direta com os objetos a serem interpretados e a verdade poderia ser obtida por assimilação de ideias ou por uma análise de sinais escondidos nesses objetos. Por outro lado, a filosofia moderna da linguagem vê a própria linguagem como um ponto de criação de verdade. E qualquer interpretação é uma realização da subjetividade individual, não uma mera impressão de ideias onde o raciocínio lógico seria o suficiente para convencer as pessoas.

Contudo, apenas no século 19, a Hermenêutica é oficialmente apresentada pelo filósofo e teólogo, Friedrich Schleiermacher (1768-1834), o qual é geralmente considerado o fundador da Hermenêutica moderna, também é visto por muitos como o pai do liberalismo teológico e da teologia moderna. Foi pregador em Berlim na Igreja da Trindade e professor de Filosofia e Teologia em Halle an der Saale. Traduziu as obras de Platão para o alemão. Foi influenciado por Kant e Fichte, mas não se tornou um idealista subjetivo. Schleiermacher reuniu essas teorias parciais, que foram apresentadas anteriormente, em uma única disciplina, abarcando a interpretação de todos os textos, independente de gênero e de doutrinas (ele interpretou Heráclito e Platão, bem como a Bíblia).

Na verdade, ele reinventou a Hermenêutica no que se refere ao seu aspecto de universalidade, sem, ao que parece, ter noção de seus predecessores voltados a esta mesma universalidade. O grande feito dele foi ampliar a abrangência dos atos interpretativos para todo o texto.

Em cada nível de interpretação estamos envolvidos em um círculo hermenêutico. Não podemos saber a leitura correta de uma passagem no texto a menos que conheçamos, *grosso modo*, o texto como um todo; não podemos conhecer o texto como um todo a menos que conheçamos determinadas passagens. Não podemos conhecer o significado de uma palavra a menos que saibamos os significados das palavras que a rodeiam, e do texto como um todo; conhecer o significado do todo requer o conhecimento de palavras individuais. Não podemos compreender o texto por completo a não ser que conheçamos a vida e a obra do autor como um todo, o que requer o conhecimento de textos e outros acontecimentos que constituem sua vida. Não podemos compreender um texto por completo a não ser que conheçamos por completo a cultura que deu origem ao texto, o que pressupõe o conhecimento dos textos e acontecimentos que constituem a cultura. (INWOOD, 1998)

Para Schleiermacher (2005, p.87), Hermenêutica é "arte de compreender corretamente o discurso do outro, predominantemente o escrito" ou "arte de compreender e interpretar". E acrescenta "A verdadeira tarefa da hermenêutica deve ser entendida como obra de arte."

Como todo discurso tem uma dupla relação, com a totalidade da linguagem e com o pensar geral de seu autor: assim também toda compreensão consiste em dois momentos, compreender o discurso enquanto extraído da linguagem e compreendê-lo enquanto fato naquele que pensa. (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 95).

A partir dos preceitos levantados anteriormente pelo filósofo e teólogo Schleiermacher, Wilhelm Dilthey adotou a Hermenêutica como metodologia para o que ele chamava de ciência do espírito, assumindo uma função de interpretação histórica.

Wilhelm Dilthey (1833-1911) foi um filósofo historicista alemão que deixou importante contribuição para a metodologia das Ciências Humanas. Além de extensos estudos sobre a história da Filosofia e da Literatura, dedicou-se também às pesquisas na área da Sociologia, Etimologia e Psicologia. Elaborou uma teoria do conhecimento para as ciências do espírito, com destaque para o conhecimento histórico, criando um sistema que foi chamado de historicismo.

O primeiro trabalho teórico publicado por Dilthey foi "*Introdução ao Estudo das Ciências Humanas*" (1883), no qual fez uma distinção entre ciências da natureza e ciências do espírito (ou ciências humanas) que teria como objetivo o homem e o comportamento humano, causando polêmicas e discussões dentro do pensamento filosófico.

Na década de 1890, Dilthey considerou a psicologia a fundação das ciências sociais. Posteriormente, a Hermenêutica tomou o lugar da psicologia. O que é de interesse para as ciências sociais não é a "alma", o processo psicológico do indivíduo, mas o "espírito", o mundo cultural compartilhado.

Ele sustentava que os estudos históricos dependem da própria consciência da vida humana como um todo "histórico", coerente, imbricado num contexto histórico.

Martin Heidegger (1889-1976) - filósofo alemão da corrente existencialista, um dos maiores filósofos do século XX. Foi professor e escritor, exercendo grande influência em intelectuais como Jean-Paul Sartre, também fazia a conexão de questões sobre o significado de textos históricos com questões sobre o sentido da vida. Textos como As Cartas de São Paulo não podem ser compreendidos tendo como base somente os dicionários e as gramáticas; temos de entender as vivências e a situação do autor e de sua audiência.

Martin Heidegger nasceu em Messkirch, uma pequena cidade católica do Estado de Baden, na Alemanha, no dia 26 de setembro de 1889. Com o objetivo de ser padre cursou Teologia na Universidade de Friburgo, onde foi aluno de Edmund Husserl, teórico e filósofo criador da fenomenologia. A partir da influência que adquiriu do professor Husserl, tornou-se seu herdeiro na liderança da fenomenologia – sistema filosófico que estuda o conjunto de fenômenos e estruturas da experiência consciente e como eles se manifestam através do tempo e do espaço.

A filosofia de Heidegger baseia-se na ideia de que o homem é um ser que busca aquilo que não é. Seu projeto de vida pode ser eliminado pelas pressões da vida e pelo cotidiano, o que leva o homem a isolar-se de si mesmo. Ele também trabalhou o conceito de angústia, a partir do qual o homem transcende suas dificuldades ou deixa-se dominar por elas. Assim, o homem seria um projeto inacabado.

A hermenêutica de Heidegger tem sido explorada por Bultmann, Ricoeur e Derrida, mas seu seguidor mais próximo é Gadamer (1900 – 2002) - filósofo alemão considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica filosófica (interpretação de textos escritos, formas verbais e não verbais).

De acordo com Vilella (2012), vê-se, pois, pelos Filósofos citados, a importância da Hermenêutica para a Filosofia e foi essa relevância que atraiu o pensador Georg-Hans Gadamer para o tema, o qual, aliás, tornou-se sua marca registrada. Com efeito, foi ele quem mais se ligou a essa forma de estudo, a “Filosofia Hermenêutica” ou o “Estudo sobre as formas que os seres humanos usam para interpretar o mundo, a vida e a si mesmo”, dentre tantos outros filósofos.

O pensador também afirma que se volta a captar o contexto em que um autor escreveu tendo em consideração a audiência pretendida e as questões a que o autor respondia. A interpretação pressupõe uma “pré-compreensão” historicamente determinada, um “*horizonte*”; envolve uma “fusão de horizontes”, os horizontes do passado e do presente.

Com Gadamer e outros, a Hermenêutica retornou às suas raízes antigas e medievais. Não mais se pergunta por aquilo que um autor queria dizer com um texto, mas o que o texto quer dizer a nós ou para nós.

Segundo Vilella (2012), para Gadamer:

1. Compreende-se o mundo por meio da interpretação.
2. A interpretação que se faz é sempre referente a uma determinada época histórica, mesmo que se imagine estar fazendo uma “interpretação geral e total”, haja vista que o mundo está sempre contido em uma “época histórica”, por mais longa e abrangente que ela seja. Mesmo que abarque desde o nascimento até o fim do mundo, será uma “época histórica determinada”, com princípio e fim. Um intervalo de tempo que pode ser medido. Assim sendo, independente da extensão do período interpretado, dele se obtém os preconceitos e as predisposições.
3. Não se pode entender os seres, as coisas, os fatos fora desses preconceitos e predisposições. A capacidade intelectual não permite compreender nada que não se ajuste a esses pré julgamentos, ou pré conceitos, ou pré disposições.
4. Por isso, a história não pertence ao ser humano, pois é o ser humano que pertence a ela na medida em que a investigação feita sobre a mesma é que modela o que o ser humano pensa e como age. Ao se interpretar um fato de tal maneira, se age de modo a lhe dar uma resposta à altura. Reage-se ao que no passado se fez e em cima disso é que se criam as concepções sobre a vida.

Silva aponta que é possível estabelecer algumas subdivisões na abordagem Hermenêutica:

1. **Hermenêutica Bíblica:** teoria da exegese da Bíblia, sendo justificada historicamente pela necessidade do estabelecimento de regras específicas para a análise e compreensão dos textos das Escrituras (Antigo e Novo Testamento).
2. **Hermenêutica Filológica:** metodologia geral que surgiu do advento e desenvolvimento do racionalismo iluminista, estabelecendo um conjunto de regras gerais de exegese filológica a ser aplicada aos textos literários diversos, inclusive às Escrituras Bíblicas;
3. **Hermenêutica Científica:** ciência da compreensão linguística, desenvolvida por Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, dando uma base sistemática universal; ultrapassando a concepção das regras hermenêuticas e descrevendo as condições da própria compreensão em qualquer diálogo.
4. **Hermenêutica Aplicada:** base metodológica para as *Geisteswissenschaftliche*, isto é, de todas as disciplinas centradas na compreensão da arte, comportamento e escrita do homem tendo o projeto de Wilhelm Dilthey como base metodológica verdadeiramente humanística; defendia que a interpretação das expressões essenciais da vida humana implica em um ato de compreensão histórica, numa operação fundamentalmente diferente da quantificação e do domínio científico do mundo natural; acreditava que no ato de compreensão histórica está em causa um conhecimento pessoal do que significa ser humano.
5. **Hermenêutica Fenomenológica:** fenomenologia do existente humano (Dasein, ser) e da compreensão existencial, a partir das concepções de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer; a hermenêutica do existente humano (ser) transforma-se de fato em hermenêutica, na medida em que apresenta a ontologia da compreensão, sendo tal investigação de caráter hermenêutico, tanto no conteúdo como no método; compreensão e interpretação são modos fundantes da existência humana.
6. **Hermenêutica Cultural:** sistema de interpretação e da recuperação do sentido, sendo decorrente das aplicações que Paul Ricoeur faz da hermenêutica na procura de uma filosofia mais adequada e centrada na interpretação dos mitos e símbolos para alcançar o significado subjacente. Tal hermenêutica remonta a uma concentração na exegese interpretativa de textos ou do conjunto de sinais susceptíveis de serem considerados como textos, usando elementos da psicanálise; os textos, no sentido lato, podem ser constituídos pelos símbolos de um sonho, ou por mitos e símbolos sociais ou literários.

Portanto, a Hermenêutica não se estabelece segundo o paradigma cartesiano que para conhecer o todo, é necessário dividi-lo nas várias partes que o integram e estudar cada uma dessas partes individualmente. Ela apodera-se do paradigma holístico que entende que os fenômenos têm que ser contemplados na sua existência global para serem entendidos. Não é uma coletânea de regras para corrigir-se a interpretação de passagens simples dos textos.

E para finalizar, Stefanink (2016) remata, Schleiermacher tentou vislumbrar insights teóricos de suas práticas tradutórias, deixando que elas se beneficiassem deles. Ele tornou seus insights filosóficos relevantes à Teoria da Tradução. Gadamer, citando Augustinus, chama de “inner words”, que é um ‘significado’ que existe no ser humano e que se esforça para ser expresso. Este significado está sempre além das palavras com as quais se tenta expressá-lo.

Heidegger afirma que quando uma pessoa fala, ela nunca é capaz de, com suas próprias palavras, expressar tudo que há dentro de dela. Sempre há “um excedente de significado” num texto. Há significados interiores nas pessoas e “as palavras crescem para os significados”. Schleiermacher alega que o significado está entre as linhas, Gadamer que está “atrás das palavras”, e Ricoeur diz que está no “orientado do texto”.

Grondin afirma que “O significado não está atrás do texto, nem no pensamento de seu autor, mas no que Ricoeur chama de “oriente do texto”, e vai adiante: “o que quer dizer no mundo do texto na medida em que se manifesta no ato de interpretar”.

## REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa** [org. Paulo Geiger], Rio de Janeiro. Lexicon, 2011.

INWOOD, Michael. **Hermenêutica**. Publicado em Routledge Encyclopedia of Philosophy, org. Edward Craig (Londres: Routledge, 1998). Disponível em: <http://criticanarede.com/hermeneutica.html> Acesso: outubro 2016.

STEINER, George. **After Babel. Aspect of language translation**. Oxford/London/New York. Oxford University Press. 1975

SILVA, André Luis Silva da. **Conceitos de Hermenêutica**. Disponível em <http://www.infoescola.com/filosofia/conceitos-de-hermeneutica/> Acesso: outubro 2016

STEFANINK, Bernd. Material para a aula de amanhã. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andrea.guerini@gmail.com> em 12 de jun.2016

# DESAFIOS DIDÁTICOS: SELECIONAR METALINGUAGEM ESPECÍFICA PARA O ENSINO DE TRADUÇÃO

## *DIDACTIC CHALLENGES: SELECTING SPECIFIC METALANGUAGE TO TRANSLATION TEACHING*

Filipe Mendes Neckel

Doutorando em Estudos da Tradução (UFSC)

[filipeneckel@gmail.com](mailto:filipeneckel@gmail.com)

**Resumo:** A tradução, como todo campo de conhecimento, possui uma metalinguagem específica que a define como área. Entretanto, um problema surge quando se trata de consenso terminológico dentro dos Estudos da Tradução. Tendo isso em mente, o objetivo desse trabalho é fundamentar o entendimento do aprendiz de tradução por meio de uma metodologia de ensino que o torne consciente do uso apropriado da metalinguagem de tradução, dando ferramentas a este aluno para se colocar como profissional, de uma área de conhecimento bem delimitada, frente a outros profissionais, tanto seus pares quanto clientes de tradução. Jean Delisle argumenta que o primeiro estágio na formação profissional de tradutor deveria ser o conhecimento metalinguístico de sua área e, com o intuito de auxiliar o aprendiz, apresenta cerca de 200 termos em um glossário. Partindo desses dados, se apresenta mais um impasse, que é selecionar, para fins didáticos, a metalinguagem representativa dos Estudos da Tradução. Para corroborar a importância de ensinar metalinguagem aos aprendizes de tradução, vale reconhecer que construir esse conhecimento específico faz parte daquilo que Hurtado Albir apresenta como “desenvolvimento do espírito crítico”, sendo ainda uma questão relevante para que os futuros profissionais da tradução sejam capazes de entender o processo tradutório e justificar suas escolhas. Considerando a vasta quantidade de termos específicos da área, nesse momento da pesquisa, cabe investigar quais termos são nucleares para se pensar, então, em estratégias didáticas para ensiná-los.

**Palavras-chave:** Didática de tradução. Produção de material didático. Tarefas de tradução. Metalinguagem de tradução. Glossário.

**Abstract:** Translation has its own specific metalanguage that defines it as field of knowledge. However, the status of Translation Studies as a discipline does not favour terminological consensus among users. Thinking about that, this paper aims to support the translation learner’s understanding through a methodological approach that allows the student to a better use of a coherent translation metalanguage. The use of a acknowledge metalanguage may provide tools for students to defend their translations choices vis-à-vis translation scholars, professionals and in their dealings with clients, editors and agencies. Jean Delisle points out that the starting point in the translator professional training should be the teaching of specific metalanguage, therefore he presents a glossary with circa 200 terms. Considering this data, we must select a representative metalanguage of Translation Studies in order to teach the students. To support the teaching of translation metalanguage to beginners it is important to recognize that build such specific knowledge is part of what Hurtado Albir (1999) calls “development of critical spirit”. The critical spirit enables future translators to understand the translation process and to justify their choices. Considering the extend amount of specific terms of the area, it is necessary to investigate which ones are nuclear and to think about didactic strategies to teach them. This is the point at which this research finds itself.

**Keywords:** Translation Didactics. Didactic Materials Design. Translation Tasks. Translation Metalanguage. Glossary.

Desde o início dos anos 80 com Jean Delisle e seu texto *L’Analyse du discours comme méthode de traduction* (1984), vem se procurando desenvolver uma didática da tradução que observe parâmetros teóricos, pedagógicos e metodológicos bem estruturados, entretanto, o que se vê ainda nos cursos de tradução é um ensino preso a métodos tradicionais com foco no “leia e traduza”, sem qualquer reflexão pedagógica.

Este artigo se constitui como um dos pontos chave da tese de doutorado em que trabalho, na qual preceitos da Didática da Tradução serão utilizados com o intuito de elaborar Unidades didáticas que promovam o conhecimento declarativo necessário ao aprendiz para

que o mesmo seja capaz não só de justificar e defender suas escolhas tradutórias, mas também que se construa no aluno movimentos metacognitivos mais aperfeiçoados, envolvendo a autorregulação e o monitoramento de seu processo de ensino/aprendizagem.

Neste trabalho, vinculado à linha de pesquisa lexicografia, tradução e ensino de tradução do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, proponho o debate sobre o ensino da metalinguagem da tradução em um curso de Introdução aos Estudos da Tradução que leve em conta, principalmente, o grande número de termos<sup>1</sup> existentes dentro da disciplina e o modo como selecionar tais termos para um ensino bem fundamentado e que abranja a terminologia<sup>2</sup> necessária para que um aprendiz em tradução consiga defender suas escolhas tradutórias e compreender melhor seu processo de ensino/aprendizagem.

Acredito que o conhecimento adquirido através da compreensão de uma metalinguagem específica de tradução pode ser vinculado à capacidade do aluno de autorregular-se, em outras palavras, permite que o aprendiz seja capaz de direcionar seus pensamentos e sentimentos e ações com o intuito de atingir suas metas (SCHUNK, 2012). Tendo isto em mente, penso que outros objetivos poderiam ser estabelecidos também, por exemplo: uma metalinguagem que se apresente de forma mais consolidada perante seus usuários, do mesmo modo que ocorre com outras áreas do conhecimento; o conhecimento, ou seja, as discussões dentro da disciplina poderiam ser compartilhadas de forma mais harmônica, se os usuários se utilizassem de uma metalinguagem em comum para tratarem de temas relevantes para a tradução e para os Estudos da Tradução.

Uma vez que este trabalho faz parte da grande área de Didática de tradução, é preciso deixar claro seu local pedagógico. Estou tratando aqui da assimilação de estratégias e princípios metodológicos básicos do processo tradutório em iniciação à tradução direta, conforme estabelecido pela pesquisadora espanhola Amparo Hurtado Albir em *Enseñar a Traducir* (1999). A autora propõe como um de seus objetivos de aprendizagem o desenvolvimento do espírito crítico, tal objetivo visa promover no aluno uma maior segurança não só em relação à detecção, mas também à solução de problemas, de forma que o mesmo seja capaz de defender e justificar suas escolhas tradutórias.

A proposta aqui apresentada visa a contribuir para a discussão da aquisição da competência tradutória (cf. Hurtado Albir, 2001/2011; 2005; 2007; 2008), no que tange ao conhecimento declarativo sobre metalinguagem, à subcompetência conhecimentos sobre tradução e também aos componentes psicofisiológicos (defesa e justificativa de escolhas tradutórias).

A fim de desenvolver o material didático proposta na tese, a escolha da metalinguagem que comporá as Unidades Didáticas é fundamental, uma vez que o universo terminológico da tradução é imenso. Já no final dos anos 1990 o teórico da tradução Jean Delisle apresenta dados que indicam haver mais de 1400 termos relativos à tradução e esse elevado número pode levar à confusão metalinguística e à dificuldade no aprendizado e compreensão de termos específicos da tradução. Levando em conta nosso contexto dentro da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), as disciplinas ofertadas no curso de Letras Estrangeiras propõem um ensino teórico e prático aos alunos, nesse sentido, o conhecimento metalinguístico consolidado contribuirá tanto para a formação do profissional de tradução

---

<sup>1</sup>Utilizo a definição de termo trazida por Lee-Jahnke, Delisle e Cormier em Terminologia da Tradução, dizendo que termo é uma “unidade de significação constituída de uma ou mais palavras que designam uma noção unívoca no interior de um domínio de especialidade” (2013, p.108).

<sup>2</sup> Aqui *terminologia* não está relacionada com a disciplina que tem por objeto “o estudo sistemático, unilíngue ou multilíngue, da denominação das noções pertencentes a um domínio da atividade humana” (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, 2013, p. 107), mas sim é tratada como um “conjunto de termos específicos ou sistema de palavras usados numa disciplina particular” (HOUAISS, 2009)

com competência para defender e justificar seu trabalho, quanto do pesquisador em Estudos da Tradução.

A proposta aqui apresentada é uma discussão inicial sobre as questões didáticas constituintes da tese que será construída a partir de bases teóricas cognitivo-construtivistas, bases metodológicas ligadas à abordagem por tarefas de tradução e bases pedagógicas ancoradas na formação por competências e em objetivos de aprendizagem.

A seguir será apresentado o referencial teórico, trazendo tanto as questões relativas à didática da tradução, tratando das bases conceituais, metodológicas e pedagógicas, quanto da metalinguagem da tradução e seu papel no ensino, que termos seriam pertinentes a um curso de introdução à tradução e como escolhe-los, quais podem ser entendidos como fundamentais para um aprendiz e que mais contribuiriam sua formação, além de considerações finais sobre a relevância de termos específicos da tradução.

## **1. Do referencial teórico**

O referencial teórico que constitui este artigo se constrói a partir de uma perspectiva da didática da tradução, tendo em vista a necessidade de apresentar um conceito teórico de tradução, além de uma fundamentação pedagógica e metodológica. Também se faz presente a justificativa da necessidade do ensino da metalinguagem já nas primeiras fases do processo de ensino/aprendizagem. A compreensão dessa necessidade auxiliará na escolha dos termos que constituirão o material proposto à conclusão da tese.

### **1.1. Das bases didáticas**

Entender o ensino de tradução dentro de uma estrutura bem definida é fundamental para a elaboração de um material didático que permita a construção do conhecimento e leve o aprendiz à aquisição da competência tradutória. Por conta disso, escolho como base teórica, metodológica e pedagógica dessa pesquisa os princípios estabelecidos por Hurtado Albir (1999) no que diz respeito ao conceito de tradução utilizado. Para a pesquisadora, tradução é texto, não apenas palavras ou sentenças isoladas, mas um todo completo de significado; é processo, pois antes de sua materialização no mundo ocorre na mente do tradutor; e é comunicação, uma vez que põe em contato culturas diferentes por meio do seu produto final e dos leitores desse produto.

Como fundamentação pedagógica utilizo dois princípios complementares. Por um lado, a formação por objetivos de aprendizagem, estabelecida na tradução pelo teórico canadense Jean Delisle, em sua obra *La Traduction raisonnée* (1993), onde os objetivos de aprendizagem são estabelecidos a fim de que o processo de ensino/aprendizagem de tradução seja guiado a um fim específico, ou seja, em cada etapa do processo o aprendiz percorrerá um caminho que leva à conclusão de um objetivo, resultando na aquisição de sua competência. Complementando a noção de objetivo, trago a ideia de formação por competências, a partir de uma visão cognitivo-construtivista de aprendizagem, ou seja, o processo de ensino/aprendizagem se dá tanto a partir de fatores externos, do conhecimento possuído ao novo (construção do conhecimento), quanto de fatores internos, como os processos cognitivos e metacognitivos de aquisição de conhecimento, principalmente a noção de autorregulação e monitoramento da aprendizagem. O grupo espanhol PACTE, coordenado pela pesquisadora Amparo Hurtado Albir, desenvolveu pesquisas para estabelecer a competência tradutória e sua aquisição. As pesquisas do grupo estabeleceram que a competência tradutória é componencial, sendo composta de cinco subcompetências e de componentes psicofisiológicos. As pesquisas do grupo revelaram que há uma hierarquia entre essas subcompetências e a competência estratégica parece ser a mais relevante, uma vez que seu

papel é corrigir as deficiências das outras subcompetências e dar ao tradutor ferramentas para alcançar o objetivo tradutório e resolver possíveis problemas que possa encontrar ao longo de seu percurso.

A fundamentação metodológica está embasada em um desenho curricular aberto, que permite uma reconstrução do material à medida em que o ensino for avançando e o professor sentir necessidade de mudá-lo a fim de que dificuldades sejam atendidas ou pontos de compreensão problemática pelos alunos sejam revistos, uma vez que não é possível estabelecer *a priori* quais problemas os alunos terão ao longo do curso. A ideia é construir um modo de ensino em espiral, retomando os pontos relevantes. Tal finalidade metodológica pode ser alcançada por meio do uso de tarefas de tradução, sendo essas entendidas como “unidades de trabalho em sala de aula, representativas da prática tradutória, que se dirige intencionalmente para a aprendizagem de tradução com objetivo concreto, estrutura e sequência de trabalho” (HURTADO ALBIR, 2005, p.43-4)

O uso das tarefas de tradução como marco metodológico foi proposto por Hurtado Albir (1999) e permite uma metodologia ativa, colocando o aprendiz no centro do processo de ensino/aprendizagem, o que faz com que o professor se torne um guia na construção do conhecimento do aluno. As tarefas de tradução são organizadas em Unidades Didáticas (UDs), sendo cada UD composta de diferentes tarefas que conduzem a um (ou vários) objetivo(s) de aprendizagem específico(s), este objetivo está ligado a uma competência que se deseja desenvolver no aprendiz. As tarefas das UD's conduzem a uma tarefa final, que seria a aquisição (ou demonstração da aquisição) da competência específica para o nível de progressão em que o aluno se encontra.

Acredito que expor os alunos a um ensino/aprendizagem mais autorregulado e que permita a reflexão sobre a tradução pode ser um fator determinante para uma melhor compreensão do que é tradução, não apenas entre os próprios tradutores, mas em relação ao respeito que este profissional deveria receber frente à comunidade em geral, uma vez que o papel da tradução é e sempre foi vital para a constituição da sociedade como a conhecemos.

## 1.2. Do papel da metalinguagem

É possível dizer que há necessidade de se refletir sobre a metalinguagem em todas as áreas do saber, ainda mais se levarmos em conta questões como clareza, interpretação daquilo que é dito e compartilhamento de informação. Com o intuito que a comunicação se torne mais clara e precisa entre os membros de uma determinada classe científica, é preciso que haja uma metalinguagem que consiste amparando o discurso científico, de forma que os conhecedores daquela linguagem consigam se comunicar sem equívocos ou mal-entendidos. A interpretação do dito, da mesma forma, ocorreria de forma mais direta, pressupondo que a função da metalinguagem seja evitar grandes ambiguidades interpretativas, diferentemente da língua comum, diminuindo-se, assim, o risco de confusões interpretativas. Além disso, uma metalinguagem menos caótica permitiria o compartilhamento de conhecimento entre aqueles que a compreendem de forma mais autônoma, uma vez que ao aprender os termos, noções<sup>3</sup> e conceitos, o usuário conseguiria entender melhor o tema estudado, isso facilitaria também o processo de ensino/aprendizagem, pois o aprendiz se tornaria mais independente ao aprofundar suas leituras sobre os temas de seu interesse.

---

<sup>3</sup> A definição de noção utilizada nesse artigo foi retirada da obra Terminologia de tradução e apresenta noção como “unidade de pensamento constituída por um conjunto de propriedades atribuídas a um objeto concreto ou abstrato, ou ainda a uma classe de objetos que pode ser expressa por uma palavra, um termo ou um símbolo. (2013, p. 78)

Infelizmente, esse não é o contexto da tradução e dos Estudos da Tradução. Há, em nossa disciplina, uma falta de estruturação metalinguística que pode dificultar a clareza textual, uma vez que termos, conceitos e noções variam fortemente de uma escola para outra, ou mesmo de um teórico para outro, ou seja, é bastante comum que cada teórico crie seu próprio arcabouço de termos, impedindo, em certa medida, o diálogo entre pensadores da tradução e aqueles que estão iniciando seus estudos na área. Nesse sentido, pode-se dizer ainda que a falta de convenções metalinguísticas mais bem estruturadas dificulta a aquisição e transmissão de conhecimento por parte de aprendizes, pois os mesmos precisariam de estudos muito amplos e profundos para reconhecer toda a metalinguagem específica da tradução, a fim de reconhecer o sentido de determinado termo dentro de um texto.

Pensando, assim, na necessidade de uma metalinguagem menos caótica um caminho a ser seguido parece iniciar-se no processo de ensino/aprendizagem, uma vez que os usuários de uma (meta)língua auxiliam em sua estruturação. Com essa finalidade, parece ser relevante que o aprendiz tenha um conhecimento que não se restrinja ao caráter epistêmico da metalinguagem de tradução, mas que também seja capaz de utilizá-la de forma apropriada, evitando mal-uso de termos e conceitos, além de confusões terminológicas. Evidentemente a intenção aqui não é unificar ou padronizar a metalinguagem da tradução de maneira prescritivista, mas sim que o seu ensino seja consciente, de forma que o aprendiz consiga autorregular-se e monitorar-se ao refletir sobre o seu processo tradutório e sobre suas decisões e escolhas, compreendendo também, de maneira mais clara, seu posicionamento enquanto tradutor, seu horizonte tradutivo e seu projeto de tradução dentro de uma visada ética da tradução, como diria Antoine Berman (1995).

### 1.2.1. Da metalinguagem de tradução

O início de uma discussão sistematizada sobre metalinguagem em tradução ocorre já nos primórdios da disciplina Estudos da Tradução com Holmes e seu artigo fundacional, *The name and the nature of Translation Studies* (1972/1988), onde se estabelece uma metalinguagem inicial sobre tradução e Estudos da Tradução. Josep Marco (2009) afirma que para o tradutor profissional, mas também a própria área dos Estudos da Tradução, alcançar seu reconhecimento diante de outros profissionais, tanto de áreas afins, quanto frente à clientes, a metalinguagem bem estruturada e corretamente utilizada se faz necessária. Além disso, Delisle reconhece que toda área de conhecimento possui uma terminologia própria, os Estudos da Tradução não é exceção. De fato, a falta de metalinguagem específica não parece ser o problema, uma vez que já em 1993 Delisle apresenta um glossário com mais de 200 termos próprios da área. O que ocorre, na verdade, segundo Mayoral (2001) é que tanto a “juventude” da disciplina, quanto seu caráter de ciência humana torna sua metalinguagem mais caótica, faltando consenso mesmo nas definições de termos básicos dos Estudos da Tradução.

Conforme Mary Snell-Hornby em seu artigo *What's in a name?*, a metalinguagem dos Estudos da Tradução se constituiu basicamente de termos provenientes de outras disciplinas, dando à metalinguagem um caráter ambíguo já na sua origem. Além disso, segundo a autora, como uma ciência humana que tem como objeto de estudo a linguagem, a metalinguagem da tradução

discute temas complexos que referem-se à língua – e dificilmente favorecem um discurso não-ambíguo. Além do que, a própria natureza da disciplina significa que o discurso será conduzido em e por meio de um número de línguas diferentes, sendo a língua tanto o objeto de

discussão e o meio de comunicação, o risco de não-comunicação só aumenta. (SNELL-HORNBY, 2009, p.124)<sup>4</sup>.

Levando em conta que o propósito da metalinguagem deveria ser tornar a comunicação mais clara e desambígua, os termos próprios da tradução não cumprem esse papel, pelo menos não na maneira atual da metalinguagem da tradução. Snell-Hornby (2009, p.128) argumenta que alguns fatores podem contribuir para essa condição: termos são retirados da língua comum (dificulta a diferenciação entre discurso comum e metalinguístico); termos culturalmente carregados (escolas nacionais selecionam seus termos e há dificuldade em transpor fronteiras linguísticas); falsos cognatos entre as línguas também levam à confusão terminológica.

Não devemos pensar que a uniformização metalinguística é uma necessidade, ou mesmo uma possibilidade, uma vez que tratamos de uma ciência humana com diversas linhas teóricas e escolas. As sinonímias e a polissemia proveniente da metalinguagem pode ser bem-vistas, desde que os conceitos e termos estejam definidos de forma clara e seu uso seja apresentado de forma inequívoca para o aprendiz. É preciso deixar claro para esse como o termo é compreendido em uma determinada escola e para um autor específico, a fim de que o discurso, sempre pensado para um público específico, seja entendido de forma clara e sem ambiguidades, diminuindo, com isso, a grande falta de consenso dentro da metalinguagem da tradução.

Acredito que essa falta de consenso pode dificultar grandemente o compartilhamento de conhecimento e sua transmissão aos futuros profissionais e pesquisadores da tradução. Justamente por sua natureza, uma unificação metalinguística não seria possível, entretanto, seria importante para o estabelecimento definitivo da área de conhecimento uma maior consistência no uso metalinguístico, de forma que a disciplina possa ser vista indubitavelmente como independente e que demonstre claramente sua contribuição real a outros profissionais, assumindo seu caráter multi e interdisciplinar.

É preciso dizer que as dificuldades metalinguísticas não se restringem à tradução, mas outros campos de saber também encontram problemas semelhantes. Segundo Gambier e van Doorslaer (2009, p.3) uma disciplina que apresenta tais dificuldades é a de Estudos literários e um dos fatores que podem contribuir para essa dificuldade é a natureza do campo, em grande medida interdisciplinar e o grande número de escolas, movimentos, métodos.

### **1.2.2. Da metalinguagem no ensino da tradução**

Ao se pensar o ensino da metalinguagem da tradução não estou propondo apenas um enfoque na teorização da tradução, pois, conforme Hurtado Albir (2005) a tradução é uma atividade essencialmente operativa, isto quer dizer que pode ser realizada sem uma fundamentação teórica específica por parte do tradutor, uma vez que é bastante comum encontrarmos tradutores profissionais que não possuem formação acadêmica em tradução, possuindo, contudo, a competência tradutória para realizar sua tarefa. Um tradutor profissional consegue realizar sua prática sem qualquer teoria, contudo, não sem reflexão, pois, segundo Berman (2007, pg. 17-18) realmente não há necessariamente uma relação entre prática e teoria na tradução, há, sim, uma relação entre experiência e reflexão.

---

<sup>4</sup> discusses complex issues that themselves refer to language — and they hardly favour unambiguous discourse. Above and beyond that the very nature of the discipline means that the discourse is conducted in and through a number of different languages, and with language being both the object of discussion and the means of communication, the risk of non-communication is only increased. Tradução minha.

O que é importante, e, me parece, fundamental, é que o aprendiz seja capaz de refletir sobre o processo de trabalho em que está envolvido, entender e conseguir justificar suas escolhas. Desta forma, o aprendiz deveria ser capaz de refletir objetivamente sobre os processos tradutórios que realiza, para tanto deve ser capaz de ir além da “tagarelice ensaística sobre tradução”<sup>5</sup> (LEVY, 1969, pg.13), que protagonizava os escritos técnicos sobre o tema na metade do século XX e que está estritamente ligado à tentativa de pensadores de teorizar sobre a prática própria. Em outras palavras, é preciso que o aprendiz desenvolva um espírito crítico sobre a tradução e que consiga reconhecer seu papel social enquanto tradutor.

Pensando no aprendiz de tradução em um contexto específico, a saber, o curso de Letras, penso que o papel do educador é não apenas ensinar ao aprendiz competências necessárias para se tornar um tradutor, mas também fazer com que aquele seja capaz de refletir sobre os processos de aprendizagem. Nesse sentido, o ensino sistematizado da metalinguagem específica da tradução permitiria ao aluno uma melhor compreensão de seu próprio processo de ensino/aprendizagem, levando-o a uma reflexão que o permita compreender melhor sua experiência tradutória, conforme nos fala Berman (2007). Esse caminho promoverá no aluno uma capacidade de compreender seu processo tradutório, entender suas escolhas, sendo capaz de defendê-las e justificá-las, ou seja, aquilo que Hurtado Albir chama de Espírito Crítico, um dos componentes da competência tradutória.

Delisle (1993), aponta como ponto de entrada no processo de ensino/aprendizagem a metalinguagem, ou seja, o primeiro passo para a formação do tradutor é ser capaz de reconhecer e utilizar a metalinguagem apropriada sobre tradução. Por conta desse fator, uma proposta didática que procure ensinar a metalinguagem deveria ser pensada justamente nesse contexto, isto é, no primeiro contato do aprendiz com o universo da tradução e com os Estudos da Tradução. O contexto que penso ser apropriado é o do curso de graduação em Letras da UFSC, uma vez que está prevista no currículo obrigatório uma disciplina de introdução aos Estudos da Tradução. Tal disciplina tem como objetivo geral a familiarização do aluno com processos tradutórios de textos, além de uma reflexão crítica sobre a tradução e o tradutor. Por conta da natureza acadêmica do referido curso, há uma forte demanda por conhecimento declarativo, já que se procura uma integração entre teoria e prática de tradução.

Para elaborar a proposta didática de ensino de metalinguagem específica da tradução, utilizarei os preceitos definidos no item 1.1, de forma a promover no aluno o conhecimento declarativo necessário para que o mesmo seja capaz de refletir sobre a prática tradutória, ampliando também sua capacidade de aprendizagem, uma vez que entendo haver uma proximidade entre o conhecimento metalinguístico e a autorregulação da aprendizagem por parte do aprendiz, pois permite uma melhor compreensão tanto de seus objetivos ao final do processo, quanto do estabelecimento de metas para a aprendizagem.

Mesmo que o caráter declarativo esteja mais destacado, não é a intenção formar apenas pesquisadores em tradução, mas desenvolver a competência tradutória exigida para quem ingressa no mercado de trabalho, demandando profissionais qualificados e que saibam seu papel social como tradutores. Segundo Marco, “a projeção social do profissional de tradução frente a outros profissionais pode depender de sua habilidade de usar uma terminologia reconhecível” (2009, p. 65)<sup>6</sup>.

## 2. Da escolha dos termos

<sup>5</sup> *Essayistische Plaudereien über das Übersetzen*. Tradução minha.

<sup>6</sup> the social projection of professional translators vis-a-vis other professions may depend to a certain extent on their ability to use an acknowledged terminology. Tradução minha.

Conforme dito acima, o universo terminológico da tradução e dos Estudos da Tradução é bastante vasto. Delisle e Lee-Jahnke afirmam em 1997 na obra *Enseignement de la traduction* que uma pesquisa em 16 manuais sobre a temática da tradução apresentou 1419 termos, embora o número de noções seja reduzido, uma vez que há repetições ou sinonímias, chegou-se a um total de 838 noções sobre tradução (DELISLE; LEE-JAHNKE, 1997, p.193). O ensino desse número elevado de conceitos a alunos iniciantes causaria um problema de ordem prática, pois não haveria tempo suficiente para tal empreitada.

Com os dados obtidos da primeira pesquisa, Lee-Jahnke, Delisle e Cormier lançam em 1999 a obra *Terminologie de la traduction*<sup>7</sup>, disponibilizando em quatro idiomas (francês, inglês, espanhol e alemão) um glossário com duzentos principais termos da tradução e dos Estudos da Tradução que os aprendizes precisariam conhecer. Tal glossário foi traduzido ao português brasileiro em 2013. Muito embora o número de termos tenha sido bastante reduzido, ainda acredito ser elevado para serem trabalhados em um semestre. Assim, procurei selecionar os termos ligados exclusivamente ao universo da tradução, já que os autores também apresentam termos ligados à linguística comparada, estilística e retórica. Assim, procurei organizar o glossário em nove quadros temáticos gerais (Apêndice 1), onde os termos puderam ser agrupados logicamente. Com essa reorganização dos termos, cheguei ao número de noventa termos.

A seguir, apresento os nove quadros organizados por temáticas e o objetivo de tal divisão.

## 2.1. Da divisão por quadros temáticos

Os quadros foram agrupados seguindo a lógica interna já apresentada na obra. A divisão em quadros pode facilitar a criação das Unidades Didáticas que compoem a proposta de ensino. Ou seja, cada quadro por ser o pano de fundo da UD, constituindo a metalinguagem que o aluno aprenderá em cada tarefa e levando ao objetivo final, à aquisição da competência estabelecida para aquela fase do processo de ensino/aprendizagem.

A divisão dos quadros resultou na seguinte ordem:

- Conceitos fundamentais de tradução: noções indispensáveis ao tradutor para compreender sua prática. Exemplos: texto, texto de partida, texto de chegada, tradução.
- Conceitos teóricos: estão ligados a áreas maiores dos Estudos da Tradução. Exemplos: didática de tradução, teoria do *Skopos*, tradutologia.
- Estratégia de tradução: estratégia utilizada de maneira coerente pelo tradutor, relacionada com sua postura como tradutor. Exemplos: adaptação, estrangeirização, naturalização.
- Procedimentos de tradução: procedimento de transferência linguística de elementos de sentido. Exemplos: concisão, decalque, empréstimo.
- Erro de tradução: erros que ocorrem no texto de chegada devido à má interpretação, falta de conhecimento ou equívoco do tradutor. Exemplos: acréscimo, contrassenso, hipertradução.
- Processo de tradução: operação intelectual, cognitiva, do tradutor ao traduzir. Exemplos: interpretação, memorização, transferência.
- Capacidade ou habilidade: estas noções se relacionam ao que o tradutor consegue fazer. Exemplos: documentação, enunciação, sensibilidade linguística.

<sup>7</sup> Traduzida ao português brasileiro como Terminologia da Tradução por Álvaro Faleiros e Claudia Xatara em 2013 pela Editora UnB.

- Modelo de tradução: ligado ao exercício da tradução, a fim de que o aprendiz consiga compreender melhor uma atividade tradutória, suscitar no aluno a reflexão sobre a tradução. Sua intenção não é ser modelo perfeito, nem única possibilidade. Exemplos: Lacuna, perda, transparência.
- Tipos de tradução: modos como a tradução pode ser utilizada. Exemplos: tradução didática, tradução assistida por computador, tradução automática.

Os termos que compõem os quadros acima estão restritos ao glossário apresentado pelos autores (1999/2013), muito embora alguns ainda possam ser acrescentados no decorrer da pesquisa. Também é preciso deixar claro que se trata de uma primeira compilação e podem ser feitas restrições quanto ao tamanho do corpus de trabalho durante a elaboração das unidades didáticas. Além disso, a escolha dos termos deve estar ligada à possibilidade de reflexão sobre a tradução, uma vez que a intenção é que os aprendizes pensem em sua prática tradutória, conseguindo, assim ampliar sua capacidade metacognitiva de forma que possam ativar as capacidades autorregulatória e de monitoramento do processo de ensino/aprendizagem.

### Considerações Finais

A relevância do estudo da metalinguagem é apontada por diversos autores, entre eles, Rosa Agost, Yves Gambier, Jean Delisle, Josep Marco, Luc van Doorslaer, Mary Snell-Hornby, entre outros. Entretanto, a metalinguagem caótica da tradução dificulta sua aplicação pedagógica. Por conta disso, uma seleção de termos introdutórios que levem o aprendiz a refletir sobre sua prática e melhor compreender o processo de ensino/aprendizagem é essencial. Leona van Vaerenbergh fala da necessidade de dispor de uma metalinguagem para formação de tradutores e afirma que a “diversidade teórico-conceitual não deve necessariamente levar a confusão, mas, ao contrário, pode ser considerada uma oportunidade” (VAERENBERGH, 2009, p. 57). Isso nos mostra que o trabalho com a metalinguagem é encarado como um dos fatores fundamentais para a formação do tradutor profissional.

A profusão terminológica não deveria levar à incompreensão, mas permitir uma reflexão mais aprofundada sobre os processos tradutórios e criar modos mais claros de verbalizar tais reflexões. Por meio de uma metodologia ativa, permitindo ao aprendiz não apenas entender o conceito, mas utilizá-lo na prática tais reflexões não cairiam no vazio teórico, mas encontrariam ecos na prática, o que permitiria ao aluno saber colocar-se como um profissional da tradução, sendo capaz de defender e justificar suas escolhas tradutórias.

### REFERÊNCIAS

- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. [Trad. Marie-Helene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini]. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- DELISLE, Jean. *L'Analyse du discours comme methode de traduction*. Editions de l'Université d'Ottawa, 1980.
- \_\_\_\_\_. *La traduction raisonnée*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- \_\_\_\_\_; LEE-JAHNKE, Hannelore (org.). *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

HOLMES, James. The Name and the Nature of Translation. In: *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (org.). New York: Routledge, 2000.

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa. Versão 3.0. Editora Objetiva, 2009.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa, 1999.

\_\_\_\_\_. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos: In: Pagano, A., Magalhães, C. Alves, F. (Eds.). *Competência em tradução: cognição e Discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 19- 57.

LEE-JAHNKE, Hannelore; DELISLE, Jean; CORMIER, Monique C. *Terminologia da Tradução*. [Trad. Álvaro Faleiros e Claudia Xatara]. Brasília: Editora UNB. 2013.

LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. [Trad. Walter Schamschula] Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1969.

MARCO, Josep. The terminology of translation: Epistemological, conceptual and intercultural problems and their social consequences. In.: *The Metalanguage of Translation*. Yves Gambier and Luc van Doorslaer (ed.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009.

SCHUNK, Dale H. *Teorías del aprendizaje – una perspectiva educativa*. Naucalpan: Pearson, 2012.

SNELL-HORNBY, Mary. “What’s in a name?” *On metalinguistic confusion in Translation Studies*. In.: *The Metalanguage of Translation*. Yves Gambier and Luc van Doorslaer (ed.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009.

VAERENBERGH, Leona van. Polysemy and synonymy: Their management in Translation Studies dictionaries and in translator training. A case study. In.: *The Metalanguage of Translation*. Yves Gambier and Luc van Doorslaer (ed.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009.

### Apêndice 1

Os quadros abaixo foram elaborados com base na terminologia apresentada no glossário de LEE-JAHNKE, DELISLE e CORMIER, publicado a primeira vez em 1999 e traduzido ao português brasileiro em 2013 com o título *Terminologia da Tradução*.

Quadro 1 – Conceitos fundamentais de tradução

Quadro 2 – Conceitos teóricos de tradução

Quadro 3 – Estratégias de tradução

Quadro 4 – Procedimentos de tradução

Quadro 5 – Erro de tradução

Quadro 6 – Processo de tradução

Quadro 7 – Capacidade ou habilidade

Quadro 8 – Modelo de tradução

Quadro 9 –Tipos de tradução

**Quadro 1**

<b>Conceitos fundamentais de Tradução</b>
1. Destinatário
2. Equivalência
3. Ferramenta de tradução
4. Fidelidade
5. Intraduzibilidade
6. Língua de chegada
7. Língua de partida
8. Nota do tradutor
9. Texto
10. Texto de chegada
11. Texto de partida
12. Tradução
13. Tradutor
14. Unidade de tradução

**Quadro 2**

<b>Conceitos teóricos</b>
1. Didática de tradução
2. Opção
3. Pedagogia da tradução
4. Princípio de tradução
5. Teoria do <i>Skopos</i> – teoria
6. Texto paralelo
7. Tradução

**Quadro 3**

<b>Estratégia de tradução</b>
1. Adaptação
2. Estrangeirização.
3. Naturalização
4. Postura do tradutor
5. Tradução decalque
6. Tradução idiomática
7. Tradução literal
8. Tradução palavra-por-palavra

**Quadro 4**

<b>Procedimento de tradução</b>
1. Amplificação
2. Compensação
3. Concentração
4. Concisão
5. Decalque
6. Diluição
7. Economia
8. Empréstimo
9. Expansão
10. Explicitação
11. Expressão idiomática
12. Holístico
13. Implícitação
14. Modulação
15. Negativização
16. Nominalização
17. Neologismo
18. Perífrase
19. Permutação
20. Recategorização
21. Transcodificação

**Quadro 5**

<b>Erro de tradução</b>
1. Acréscimo
2. Contrassenso
3. Erro de língua
4. Erro metodológico
5. Falso sentido

6. Hipertradução
7. Interferência
8. <i>Nonsense</i>
9. Omissão
10. Paráfrase inapropriada
11. Subtradução
12. Supertradução
13. Uso impróprio

**Quadro 6**

<b>Processo de tradução</b>
1. Criação discursiva
2. Desverbalização
3. Interpretação
4. Manejo da linguagem
5. Regra de tradução
6. Rememoração
7. Transferência

**Quadro 7**

<b>Capacidade - Habilidade</b>
--------------------------------

1. Complementos cognitivos
2. Contexto situacional
3. Documentação
4. Enunciação
5. Revisão
6. Sensibilidade linguística

**Quadro 8**

<b>Modelo de tradução</b>
1. Lacuna
2. Palavra exata
3. Perda
4. Transparência

**Quadro 9**

<b>Tipos de tradução</b>
1. Tradução assistida por computador
2. Tradução automática
3. Tradução didática
4. Tradução profissional

## EXPLORANDO NO MANIFESTO E SKYMAP

### EXPLORING NO MANIFESTO AND SKYMAP

Giovana Beatriz Manrique Ursini  
Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[giovana\\_ursini@hotmail.com](mailto:giovana_ursini@hotmail.com)

**Resumo:** A dança pós-moderna foi responsável por modificar os ideais da arte da dança. Muitas questões foram trabalhadas e alteram os padrões nessa forma artística. Esse artigo apresenta duas análises de textos escritos por coreógrafas de dança. Essas artistas utilizam suas palavras para traduzirem os seus sentimentos sobre a forte transmutação que estava acontecendo no período que seus textos foram escritos. A primeira análise se refere a obra *No manifesto* de Yvonne Rainer. Esse trabalho é uma tentativa de criticar vários instrumentos das danças clássicas. A outra criação explorada foi nomeada *Skymap* e foi escrita por Trisha Brown. Nessa produção, uma coreografia de dança é escrita para se desvendar um novo espaço para a dança: o céu. Para embasar a análise desses dois textos será utilizada a teoria de análise do discurso difundida pelo teórico francês Michel Foucault. Investigando os textos e seus discursos percebe-se uma forte tendência contemporânea em criticar as convenções clássicas da dança para implementar inovadoras ideias de criar um trabalho de dança. Os artistas que compartilham os sentimentos presentes nessas obras acabam tendo mais liberdade e outra questão é enfatizada: O que é dança?

**Palavras-chave:** Dança contemporânea. Análise do discurso. Trisha Brown. Yvonne Rainer.

**Abstract:** The post-modern dance was responsible for changing the ideals of the art of dance. Many questions were worked and changed the patterns of this form of art. This paper shows two analyses of texts written by dance choreographers. These artists use their words to translate their feelings about the huge transmutation that was happened at the time their texts were written. The first analyses refer to the work that is entitled *No manifesto* and was developed by Yvonne Rainer. This production is a tentative to criticize many instruments of classical dances. Another piece that was studied was entitled *Skymap* and was written by Trisha Brown. In this work, a dance choreography is written to explore a new space in dance: the sky. To support the analyses of this two texts, the theory of analyze of discourse widespread by the franc theorist Michel Foucault will be used. Investigating the texts and its discourses it notices a strong contemporary tendency to criticize the classical conventions in dance to implement new and innovate ideals to create a piece of dance. The artists that shared the same feelings that were presented in these compositions has more freedom and another question is emphasized: What is Dance?

**Key-words:** Contemporary Dance. Discourse Analysis. Trisha Brown. Yvonne Rainer.

O período pós-moderno na dança trouxe várias mudanças para essa arte. Diversas questões contra as convenções clássicas foram discutidas e experimentadas em trabalhos produzidos ao redor do mundo. Resultando, em caminhos mais livres para as criações artísticas. Nesse artigo são mostrados trechos de análises dos discursos de dois textos literários escritos por coreógrafas contemporâneas que conseguiram traduzir alguns sentimentos pós-modernos em suas produções. A primeira obra que será investigada é o texto *No manifesto* idealizado por Yvonne Rainer. Nesse trabalho, a bailarina desenvolve um manifesto contra os elementos considerados ruins para a dança. A artista tenta através de seus escritos, impor uma nova verdade para o que era padronizado na arte da sua época. Rainer consegue mostrar, através de seu trabalho escrito, a sua forte preocupação com as questões políticas da dança e como é a sua visão de um espetáculo de dança ideal.

Outro trabalho estudado é o texto *Skymap* escrito por Trisha Brown. Nessa produção, a artista pretende traçar um mapa dos Estados Unidos. Para alcançar tal feito, é desenvolvida uma coreografia com palavras que “desenhe” esse mapa proposto. Percebe-se a atitude da artista em tentar transpor um evento físico: uma coreografia que seria executada e formulada no céu se transforma em um texto literário. O questionamento principal desse trabalho acaba

sendo no que se refere aos limites do espaço da dança. Pois, até o céu acaba sendo explorado nessa coreografia com palavras.

Esses dois textos conseguem traduzir questionamentos propostos pelos coreógrafos contemporâneos. Mas, a principal questão desses dois trabalhos é: O que é dança? Pois, não apenas pela forma, mas, pelo questionamento que os seus discursos são construídos, essas obras conseguem protestar e até propor novas visões para os padrões codificados das danças clássicas.

### **Análise de *No manifesto* de Yvonne Rainer**

Antes de explorar o texto literário *No Manifesto*, é preciso apresentar um pouco sobre a sua autora. Yvonne Rainer é uma coreógrafa norte americana nascida em São Francisco em 1934. Essa artista estudou as técnicas da dança moderna em Nova York. Em 1961, participou de um curso ministrado por Robert Dunn onde conheceu outros artistas como Trisha Brown e Simone Forti: “Brown e Rainer iriam ajudar a encontrar uma produtiva coleção de artistas que saíram das aulas de composição experimental do músico Robert Dunn, baseadas no pensamento filosófico do compositor John Cage”<sup>12</sup> (BITHER, 2008, p.09) Rainer se uniu a esses e outros artistas para formarem o *Judson Dance Theatre*. O grupo recebeu esse nome porque utilizava o pátio da igreja *Judson* para ensaiarem e realizarem as suas peças. Eles apresentavam ideias parecidas de como vivenciar um espetáculo de dança:

Os artistas da Judson compartilhavam um comprometimento anárquico de derrubar as regras convencionais de um espetáculo de dança. Eles não confiavam nas altas técnicas físicas por si só e ao invés disso, utilizavam as tarefas cotidianas, acaso e formas de movimentos cotidianas (às vezes interpretadas por não dançarinos) em um esforço para trazer a dança para a vida comum. Eles descartaram outros elementos que sentiam que adicionariam apenas artificialidade para a dança em um espetáculo. (...) Muitos dos artistas da Judson abandonaram a música também, preferindo o silêncio, sons eletrônicos, ou som ambiente. Espaço vertical além do horizontal também foi explorado, coreografias pré-ensaiadas foram combinadas com improvisação, e elementos de filmes e da arte visual também foram incorporados. 3 (BITHER, 2008, p.9 e p.10)

Conhecendo esses principais elementos compartilhados por esses artistas, percebemos que o objetivo deles era desconstruir os padrões clássicos da dança para implementar novas posições perante um espetáculo dessa forma artística. Yvonne Rainer não apenas utiliza essas ideias no seu período como participante do *Judson*. Mas também, em outros momentos da sua obra. Interessantemente, algumas reivindicações desse círculo artístico foram traduzidas no manifesto que está sendo estudado aqui e foi proposto por essa coreógrafa.

Mesmo fazendo parte desse círculo artístico, Rainer conseguiu edificar uma “marca” própria na dança através de sua arte. Pode-se citar, então, alguns elementos mais utilizados

<sup>1</sup> Brown and Rainer would help found a seminal collective of artists who came out of musician Robert Dunn’s experimental composition classes based on the philosophical thinking of composer John Cage.(BITHER, 2008, p.09)

<sup>2</sup> São minhas todas as traduções presentes nesse artigo.

<sup>3</sup> Judson artists shared an anarchic commitment to upending the governing rules of concert dance. They distrusted physical virtuosity for its own sake and instead utilized tasks, chance, and everyday movement forms (sometimes performed by non-dancers) in an effort to bring dance closer to everyday life. They discarded other elements they felt only added artifice to stage dance (...)-Many of Judson artists abandoned music as well, preferring silence, electronic, or found sound. Vertical as well as horizontal space was explored, set choreography was combined with improvisation, and elements of film and visual art were often incorporated. (BITHER, 2008, p.9 e p.10)

nos trabalhos idealizados por essa coreógrafa: uso de gestos cotidianos, o acaso, repetição e diálogos durante as suas coreografias. Anos mais tarde, abandonou a arte da dança para se dedicar ao cinema.

Para se entender mais claramente o manifesto proposto pela artista norte americana, apresenta-se a versão original dessa criação e a sua tradução. Uma criação denominada *No Manifesto* que foi desenvolvida na década de 60:

<b>Tradução</b>	<b>Original</b>
Não ao espetáculo.	No to spectacle.
Não a virtuosidade.	No to virtuosity.
Não às transformações, a magia e ao faz de conta.	No to transformations and magic and make-believe.
Não para o glamour e a transcendência da imagem da estrela.	No to the glamour and transcendency of the star image.
Não para o heroico.	No to the heroic.
Não para o anti-heroico.	No to the anti-heroic.
Não para as imagens ruins.	No to trash imagery.
Não ao envolvimento do performer ou do espectador.	No to involvement of performer or spectator.
Não ao estilo.	No to style.
Não ao melodramático.	No to camp.
Não à sedução do espectador pelas artimanhas do executante.	No to seduction of spectator by the wiles of the performer.
Não a excentricidade.	No to eccentricity.
Não para mover ou ser movido.	No to moving or being moved

Através da leitura desse trabalho pode se perceber o posicionamento de Yvonne Rainer contra diversos elementos das danças modernas e clássicas. Os seus escritos acabam se transformando em uma espécie de manifestação política contra todos os artefatos que eram considerados clichês na arte da dança. Essa ideia de se posicionar politicamente contra certos instrumentos das danças clássicas não é algo explorado apenas por Rainer, mas também, por uma parte considerável de coreógrafos pós-modernos.

*No manifesto* foi escrito em 1965, um período de grandes mudanças nas formas da dança. Aproveitando essa época de desconstrução, a artista desenvolve um manifesto que repreende boa parte das convenções clássicas presentes nessa forma artística. Essas suas indignações são apenas um reflexo do pensamento pós-moderno que estava sendo construindo por certos coreógrafos. Para entender como esses sentimentos forma traduzidos para esse texto em verso, propõe-se a ideia de explorar alguns pontos do discurso presente nessa obra.

O primeiro elemento do discurso que é estudado é a questão da autoria do texto literário. Segundo Foucault, “O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1999, p.26). Se relacionarmos esse conceito com o manifesto da coreógrafa, é possível observar que a autora da obra não é apenas Yvonne Rainer como indivíduo. Mas, Rainer como uma coreógrafa contemporânea que materializou no seu discurso, o seu sentimento perante as convenções impostas pelas danças clássicas. Rainer estudou as técnicas clássicas e modernas. A artista tem credibilidade para criticar as outras formas de danças porque conheceu as outras linguagens dançantes de criticá-las.

Outras questões desse discurso foram exploradas para se compreender como o pensamento pós-moderno foi traduzido nesse manifesto escrito pela artista norte-americana. Pode ser investigado nesse discurso a presença de uma disciplina. Segundo Foucault,

(...) uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor. (FOUCAULT, 1999, p.30).

Estudando a obra *No manifesto*, notamos uma particularidade em relação à disciplina. Esse discurso condena a disciplina da técnica clássica para impor uma nova verdade que é a ideia de desconstrução dos padrões clássicos. Ideia presente nas produções de Rainer e de outros coreógrafos contemporâneos. Dessa forma, uma disciplina é negada e uma outra é imposta para os receptores do discurso.

Também pode-se relacionar o discurso dessa obra com outro elemento de análise que é a doutrina. Pode-se descrever doutrina como:

A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam. (FOUCAULT, 1999, p.43).

Por meio desse discurso, percebe-se uma vontade da autora de desenvolver uma doutrina pós-moderna, onde diversos elementos das danças clássicas são criticados. Também, nessa nova doutrina, outras alternativas são desenvolvidas para a construção de uma dança correta. Essa doutrina aproxima os coreógrafos que queriam impor transformações para a arte dançante. Mas, os artistas que ainda seguirem os padrões clássicos não estariam participando dessa doutrina. E, segundo o discurso da coreógrafa, não estariam fazendo uma dança certa.

Também pode-se pensar em um objetivo para o discurso que está sendo estudado. Segundo Foucault, todo o discurso tem um propósito, ou seja,

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 1999, p. 49).

O discurso pretende questionar e recusar alguns clichês da dança. Para a artista que escreveu o manifesto, os padrões da arte da sua época não eram suficientes para a existência de uma “boa dança.” Rainer acaba desenvolvendo, por meio da sua obra, uma ideia quase utópica do que seria uma dança certa. O discurso acaba criando uma objetivação para a dança. Como se essa forma artística fosse um objeto com forma maleáveis e fáceis de serem alteradas.

Outro ponto importante para se pensar sobre esse trabalho pós-moderna é a influência externa do seu discurso, pois, algumas questões presentes nesse texto literário foram e ainda estão sendo trabalhadas por coreógrafos contemporâneos. Para ilustrar a influência exterior da obra *No manifesto*, temos três versos desse texto literário e como as afirmações desses escritos traduziram os sentimentos da dança pós-moderna.

Em primeiro lugar, pode-se pensar em interpretar o seguinte verso: “Não a virtuosidade”. Quando Rainer coloca esse escrito na sua criação, ela parece estar negando os gestuais técnicos e codificados das danças clássicas e modernas. O objeto de crítica desse trecho são os gestuais limpos, fluidos e extremamente técnicos da dança clássica e moderna. Para exemplificar, pode-se pensar nos movimentos *Plié*, *Jeté*, *Grand Battement*, *Tendu* que são característicos da técnica presente no balé clássico. A ideia de recusar a virtuosidade técnica não é uma ideia idealizada apenas por Rainer. Outros coreógrafos pós-modernos também compartilhavam essa crítica ao extremo da codificação do corpo que dança. Consequentemente, esses artistas desenvolveram alternativas para negar a técnica. Uma dessas sugestões foi o uso de gestos cotidianos e outra alternativa foi o desenvolvimento de coreografias dançadas por não-bailarinos. De acordo com Banes:

Na década de sessenta, o impulso dos coreógrafos pós-modernos era negar a virtuosidade e abandonar a técnica aprendida, literalmente para deixar ir as restrições corporais e inibições, para agir livremente e também, no espírito da democracia, recusar-se a diferenciar o corpo do bailarino do corpo comum<sup>4</sup>. (BANES, 1979, localização 359).

A proposta de recusar os padrões técnicos propostos pelas outras formas de dança servia para propor novas movimentações e deixar o corpo do bailarino mais livre no momento da execução de uma coreografia. Os artistas contemporâneos queriam também aproximar a vida cotidiana da arte. Devido a isso, utilizam gestos mais comuns no desenvolvimento de coreografias de dança.

Outro trecho do manifesto de Rainer que será investigado é “Não às transformações, a magia e ao faz de conta”. Com essas palavras, a coreógrafa está recusando todas as narrativas que estão presentes em espetáculo de dança. Segundo a artista, essa arte não deve utilizar elementos artificiais na sua constituição. Como se a peça dançada não pudesse contar uma história porque o tema da dança precisa ser a própria dança. Como exemplos de produções que apresentam narrativas, pode-se citar, os balés de repertório: *Lago dos cisnes* e *O quebra-nozes*. A ideia de acabar com a participação da narrativa em uma obra de dança foi experimentada e estudada pelos coreógrafos pós-modernos. As alternativas utilizadas para romper com o papel das narrativas foram a idealização e coreografias sem narrativa, a temática da dança se transforma na coreografia do corpo que dança. Segundo Banes (1979, Localização 4304), as novas narrativas e temas dos artistas pós-modernos se concentravam no corpo e nos problemas que os dançarinos enfrentavam durante a realização de uma coreografia. Na contemporaneidade, o foco principal das movimentações se transforma nas funções do próprio corpo que dança. Interessantemente, para enfatizar a questão de a importância a coreografia ser o tema o próprio tema a coreografia, os coreógrafos começaram a desenhar, filmar e até fotografar os gestos dançados.

Outro verso que será explorado é “Não ao melodramático”. A crítica dessa afirmação se refere as movimentações com muita expressividade. Para exemplificar, pode-se citar a dança expressiva alemã. Uma das alternativas que os pós-modernos utilizaram para se desvincular da expressividade na dança foi o uso de gestuais minimalistas.

Através da análise da obra *No Manifesto* de Yvonne Rainer pode-se concluir que esse trabalho consegue representar os sentimentos em relação à dança que estavam sendo compartilhados por diversos coreógrafos contemporâneos. O discurso desse texto protesta contra o que já era comum na nessa arte para determinar o que seria uma dança perfeita. Essa

<sup>4</sup> In the sixties, the impulse of the post-modern choreographers was to deny virtuosity and to relinquish technical polish, literally to let go of bodily constraints and inhibitions, to act freely, and also, in a spirit of democracy, to refuse to differentiate the dancer’s body from an ordinary body. (BANES, 1979, localização 359).

criação enfatiza uma questão muito discutida na pós-modernidade: O que é dança? Direta ou indiretamente o discurso de Rainer consegue negar as convenções clássicas para auxiliar no desenvolvimento da nova realidade da dança proposta pelos artistas pós-modernos.

### **Análise de *Skymap* de Trisha Brown**

Antes de apontar a análise da obra *Skymap*, é preciso apresentar uma breve descrição sobre a artista que desenvolveu esse trabalho artístico. Trisha Brown é uma coreógrafa norte-americana nascida em Aberdeen, Washington. Ela foi umas das precursoras da dança contemporânea e a sua ousada abordagem ajudou a transformar os olhares para um espetáculo de dança. Para ilustrar aponta-se aqui os elementos mais importantes do seu trabalho que são: acaso; desafio da gravidade; uso de aparatos tecnológicos; apresentações em espaços alternativos; uso de gestuais minimalistas e *task*.

Trisha Brown participou do *Judson Dance Theatre* onde compartilhou certas ideias de como se idealizar um espetáculo de dança. Em 1970, Brown inaugura a sua própria companhia de dança, a *Trisha Brown Dance Company*.

A análise da obra *Skymap* de Trisha Brown é um estudo que está em curso, mas já adquiriu alguns resultados. Nessa parte do artigo, pretende-se mostrar quais foram os pontos em relação a esse texto que foram descobertos. Todo a investigação se apoia no discurso proposto por esse texto literário. Mesmo que seja a análise de um texto literário, o foco principal da análise de seu discurso e suas nuances é desvendar como certas questões da dança contemporânea foram trabalhadas nessas palavras escritas por uma coreógrafa.

*Skymap* é um texto escrito pela artista Trisha Brown e materializado através da sua leitura em uma apresentação ao vivo no ano de 1969. Esse dado é importante porque a gravação e a voz imposta pela artista em sua leitura ajudam na decodificação de seu discurso.

O objetivo principal da obra é traçar um mapa estelar dos Estados Unidos. Para conseguir esse feito, é desenvolvido no texto uma coreografia com palavras que consegue alcançar esse objetivo. Como Trisha Brown não consegue trabalhar com seus dançarinos no céu, ela escolhe as suas palavras para explorarem esse novo local:

Trisha Brown sobre a sua gravação, *Skymap*: “Eu me apresentei nas paredes, no solo e no alcance dos olhos. Eu sabia que o céu seria o próximo local, mas eu não poderia me comprometer com forma de treino físico e com esse tipo de perigo. Então, eu enviei as palavras no meu lugar”<sup>5</sup>. (WHITNEY MUSEUM ART CENTER, 2010).

Compreende-se que o texto literário foi utilizado para alcançar um espaço que seria muito difícil de ser explorado fisicamente. Enfatizando a ideia pós-moderna de que quase tudo pode ser coreografia desde que o coreógrafo enxergue a sua proposta como uma coreografia de dança. A estratégia utilizada para dar força para essa peculiar ideia, a utilização da metáfora da personificação das palavras. A seguir temos um exemplo de como esse efeito foi utilizado no texto que é objeto dessa análise:

Aqueles palavras que se recusarem a participar serão forçadas a escrever “SINTO MUITO” em letras maiúsculas, várias vezes, nos painéis laterais. Aquelas palavras

---

<sup>5</sup> Trisha Brown on her sound installation, *Skymap*: "I had performed on the walls, the floor, and at eye level. I knew that the ceiling was next, but I just couldn't bring myself to enter into that kind of physical training with that kind of danger below. I sent words up there instead." (WHITNEY MUSEUM ART CENTER, 2010).

que representam animais foram pedidas para modularem os seus movimentos com base no andar do animal mencionado.<sup>6</sup> (BROWN apud ELEEY, 2008, p.44).

Através desse trecho é nítido que Brown transfere a função de bailarino para as suas palavras que executam o seu ousado experimento: uma coreografia escrita. Além da metáfora com as palavras, a dançarina se coloca em uma posição de autoridade no seu discurso. O que acaba reforçando a sua ideia de idealizadora e coreógrafa de uma coreografia com palavras. Para exemplificar pode-se citar alguns elementos do texto escrito pela artista da dança: “As palavras que estou dizendo estão surgindo de um pequeno buraco no chão do auditório e estão se seguindo, uma por uma, no espaço, eventualmente traçando um mapa dos Estados Unidos(...)<sup>7</sup>(BROWN apud ELEEY, 2008, p.44)” e “Todos os membros da plateia que são incapazes de visualizar o mapa, acima de suas cabeças, se perderão no caminho para casa<sup>8</sup> (BROWN apud ELEEY, 2008, p.44)”. Através desses trechos, percebe-se que Brown se coloca numa posição de superioridade tanto ao seu público quanto as suas palavras que são as ferramentas utilizadas para o desenvolvimento de sua coreografia escrita.

Como esse texto se transformou em uma gravação, é possível também pensar na voz imposta pela coreógrafa ao ler esse texto. Pois, o tom de voz mais grave de Trisha Brown ajuda a determinar o papel da artística como iniciadora (coreógrafa) do experimento (coreografia escrita de dança) que vai explorar junto com os seus bailarinos (as palavras) o espaço de um mapa estelar. Da mesma forma, sua voz lhe dá mais confiabilidade para orientar a participação do público na sua criação. Segundo Cagliari, “O valor “pessoal” dado a certos argumentos em debates, vem marcado pela variação de tessitura: níveis bem baixos pretendem “mais razão, autoridade”; níveis mais agudos, “contestação, exaltação”. (CAGLIARI, 1992, p.140) O tom mais grave de Brown ajuda a reafirmar o seu papel de autoridade perante as suas palavras e definindo a sua função de iniciadora e orientadora de sua coreografia experimental com palavras.

Quando Brown tenta com seus escritos e seu discurso explorar um espaço peculiar, ela parece colocar em questão, um interessante posicionamento em relação à arte da dança. Essa ideia se refere ao limite do espaço da dança. Para Foucault, cada discurso tem um propósito: “(...)o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar”. (FOUCAULT, 1999, p.10). A artista parece brigar no seu discurso para que novas experimentações e diversos espaços possam ser explorados com a dança. Para entendermos melhor o porquê desse discurso, podemos contextualizar essa obra e seu discurso.

Esse trabalho de Trisha Brown foi idealizado durante um período de grandes transformações na dança; a década de 1960 e 1970. Naquele tempo, os coreógrafos começaram a ter mais liberdade para ousar nessa arte. Havia uma forte pesquisa para se idealizar uma dança que conseguisse discordar dos padrões das danças clássicas: “Durante aquele período os primeiros oito anos viram uma inicial explosão de formas e definições, e os principais temas da dança pós-moderna foram definidos: referências históricas; novo uso do tempo, espaço, e do corpo; problemas em definir a dança”<sup>9</sup> (BANES, 1979, p. 209).

<sup>6</sup> “Those words who refuse to participate will be forced to write “I AM SORRY” in capitals letters over and over again on the side panels. Those words representing animals have been asked to fashion their movements after the gait of the animal mentioned.”<sup>6</sup>(BROWN apud BITHER, 2008, p.44).

<sup>7</sup> “The Words that I am speaking are coming up through a small hole in the floor of the auditorium and following each other one by one around the room, eventually tracing out a map of the United States(...).”

<sup>8</sup> “All audience members who are unable to visualize the map overhead will get lost on the way home.”

<sup>9</sup> Within that time, the first eight years saw an initial bursting of form and definitions, and several major themes of post-modern dance were set forth: references to history; new use of time, space, and the body; problems of defining dance (BANES, 1979, p. 209).

Devido a essa abertura para novas maneiras de se idealizar uma obra de dança, Brown conseguiu realizar a ideia ousada de desenvolver uma coreografia escrita. Mostrando que não existe um limite certo para o espaço na arte da dança. Pode-se até afirmar que através desse texto escrito pela coreógrafa e de seu discurso, é feita a análise de duas questões importantes para os artistas pós-modernos: O que é dança? e Qual o limite do espaço da dança? Descobrimos, então, com Trisha Brown que não há nada que impeça a criatividade do artista nessa arte porque para a coreógrafa até o céu pode ser explorado por meio da idealização de uma coreografia com palavras.

### Considerações Finais

Pode-se concluir que os dois trabalhos apresentados conseguem traduzir as ideias inovadoras da dança contemporânea para o texto literário. As duas produções parecem se desvincular das convenções clássicas da dança, propondo novas alternativas para se pensar essa forma artística. Reafirmando que os coreógrafos pós-modernos tinham mais liberdade para idealizarem os seus trabalhos. Mesmo assim, essas duas obras colocam em evidência, uma questão que ainda é estudada e trabalhada na dança contemporânea: O que é dança? Para ilustrar a intenção pesquisa dos pós-modernos por descobrir o que seria a dança, pode-se citar uma citação de Pina Bausch sobre o que seria essa atividade artística:

É simplesmente uma questão de quando é dança e quando não é. Onde começa? Quando chamamos dança? Essa arte na verdade tem algo a ver com percepção, com a consciência corporal e a maneira como formamos coisas. Mas, então, a dança não precisa ter esse tipo de forma estética. Ela pode ter uma forma diferente e ainda ser dança<sup>10</sup>. (BAUSCH apud BURT, Localização 11).

Os dois trabalhos analisados conseguem questionar o que poderia ser considerado dança. Esses escritos propõem alternativas para o desenvolvimento de novas ideias nessa arte. Como se houvesse uma maneira correta e mais livre para a idealização de um espetáculo de dança. Mas, ao mesmo tempo, acabam criando maiorias dúvidas com relação ao que seria um espetáculo dançado.

### REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* Middletown: Wesleyan University Press, 1979. Formato Kindle.
- BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Nova Iorque: Routledge, 2006. Formato Kindle.
- ELEEY, Peter; BITHER, Philip. *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walked Art Center, 2008.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. *Prosódia: Algumas funções dos supra-segmentos*, Campinas: Cad. Est. Ling., 1992
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

<sup>10</sup> It simply a question of when is it dance, when is it not. Where does it start? When do we call it dance? It does in fact have something to do with consciousness, with bodily consciousness, and they way we form things. But then it needn't have this kind of aesthetic form. It can have quite a different form and still be dance. (Bausch apud Burt, Localização 11).

WHITNER MUSEUM ART. *Off The Wall: Part 2- Seven Works by Trisha Brown*. Acesso em 10/10/2016. Disponível em: <http://whitney.org/Exhibitions/OffTheWallPart2/Skymap>.

# GIACOMO LEOPARDI NA IMPRENSA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

## *GIACOMO LEOPARDI IN THE 20<sup>th</sup> BRAZILIAN PRESS*

Ingrid Bignardi

Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)

[ingridbignardi@gmail.com](mailto:ingridbignardi@gmail.com)

**Resumo:** Giacomo Leopardi (1798-1837) é um dos principais autores italianos do século XIX europeu. Apesar de ser mais conhecido como poeta, foi também prosador, ensaísta e filósofo. A sua obra mais traduzida são os *Canti*, já a prosa não consta do mesmo prestígio. No Brasil, Leopardi começa a circular no sistema cultural a partir de 1833, quando foi publicado no jornal *Le Messenger* uma informação que fazia referência ao escritor italiano. No final do século XIX Leopardi é uma constante presença em jornais como *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Paulistano*, *A Província de São Paulo* e *Gazeta de Notícias*. Presença essa que se consolida através dos diferentes escritores brasileiros como Rui Barbosa, Julia Cortinez e Machado de Assis que dialogam e traduzem as obras do escritor italiano. Portanto, esta comunicação tem como objetivo delinear a recepção de Giacomo Leopardi no Brasil através das traduções realizadas na imprensa brasileira do século XX. Para se chegar a esse objetivo, abordarei questões relativas ao contexto literário no Ítalo-Brasileiro do século XX e analisarei alguns jornais e revistas a fim de verificar como Leopardi é apresentado no sistema cultural brasileiro e qual a influência da tradução na recepção brasileira. Auxiliam essa análise a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, a estética da recepção de Zilberman e a teoria do jornalismo literário e cultural de Felipe Pena e Daniel Piza, dentre outras.

**Palavras-chave:** Giacomo Leopardi. Tradução. Imprensa. Recepção.

**Abstract** Giacomo Leopardi (1798-1837) is one of the most influential Italian writers of the Nineteenth century Europe. Besides his worldwide recognition as a poet, he was also a prose writer, essayist and philosopher. *Canti* are his most translated work taking the prestige over his prose writings. Leopardi's introduction within the Brazilian cultural system started since 1833 through a note published in *Le Messenger* referring to him. At the end of the Nineteenth Century, Leopardi began to repeatedly be present in gazettes like *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Paulistano*, *A Província de São Paulo* and *Gazeta de Notícias*. This presence was strengthened by writers like Rui Barbosa, Julia Cortinez and Machado de Assis through their essays and translations of his writings. Therefore, this communication aims at delineating Giacomo Leopardi's reception in Brazil by means of his works translated and published in the Twentieth century Brazilian press. To achieve this goal, I will address issues related to the literary context of the twentieth century Brazil, and analyze a set of journals and reviews to check out how Leopardi was introduced in the Brazilian cultural system and how influential translation has been in his reception in Brazil. Itamar Even-Zohar's polysystem theory, Zilberman's aesthetic of reception, and the theory of literary and cultural journalism of Felipe Pena and Daniel Piza will serve as theoretical grounds of this work.

**Keywords:** Giacomo Leopardi. Translation. Press. Reception.

### Introdução

Para a Literatura Italiana, o século XIX apresenta-se de modo particular, a Itália era uma nação dividida mesmo depois da sua unificação em 1861. Divisão esta que fez com que a literatura se tornasse diversificada em obras e gêneros; diferentemente do século XVIII a Itália agora não tenta mais se inserir na cultura Europeia da época, mas sim tenta construir e fortificar a sua própria cultura.

Giacomo Leopardi é considerado um dos principais autores do romantismo italiano e europeu atualmente pela crítica, porém este reconhecimento ocorre tardiamente tanto na Itália quanto fora dela. Um dos poucos críticos literários a reconhecer Leopardi ainda no século XIX foi De Sanctis que inseriu e dedicou grande espaço ao autor de Recanati em sua história da Literatura e também em seus ensaios comparativos, como por exemplo, “Leopardi e Schopenhauer”, ensaio publicado em 1858 na *Rivista Contemporanea*. É a partir deste ensaio que se enraíza o perfil de Leopardi como poeta das dores. O escritor Giacomo Leopardi nasceu em 1798 na região de Marche na Itália, e morreu em Nápoles em 1837. No Brasil, o autor é reconhecido principalmente pelos seus cantos, que foram traduzidos e retraduzidos por escritores como Rui Barbosa, Júlia Cortinez e Marco Luchesi, além das críticas expostas por Machado de Assis e Otto Maria Carpeaux. Porém, seus escritos em prosa não são tão conhecidos, exceto, as *Operette Morali* que possui um caráter lírico.

Nesta dissertação temos como objetivo analisar como o autor italiano do século XIX Giacomo Leopardi foi recebido no Brasil através de traduções e reportagens de suas obras na imprensa Brasileira do século XX, especialmente o período que se refere à primeira metade do século XX. Para que assim, possamos estabelecer conexões entre o pensamento crítico que se faz de Leopardi densificado na imprensa brasileira e a sua recepção, de modo a apresentar a seguir dados sobre uma história da tradução das obras de Leopardi no Brasil.

A metodologia inicial da dissertação ocorrerá da seguinte forma:

- 1) Revisão de Literatura de obras sobre recepção de Leopardi no Brasil, como por exemplo, Mariagrazia Russo e Diléia Zanotto Manfio.
- 2) Levantamento e seleção de jornais da primeira metade do século XX
- 3) Análise dos jornais selecionados
- 4) Contextualização do período político e da imprensa naquela época

A presente pesquisa será realizada a luz da teoria dos Polissistemas de Even-Zohar que consiste em verificar a posição da literatura traduzida e a sua relação com os vários sistemas que possibilitam a troca de elementos culturais, a Estética da Recepção e a Historiografia da Imprensa Brasileira.

Serão abordados os seguintes pontos:

- As Traduções como sistemas culturais para a constituição de uma história da tradução e recepção.
- O Fortalecimento da literatura nacional através da recepção de um autor estrangeiro no polissistema cultural para enriquecimento da cultura de chegada. Principalmente no uso da tradução como forma de enriquecimento linguístico.
- A efetivação da obra literária recepcionada através da tradução.
- Evidenciar a recente história da imprensa brasileira.

Ao analisar a recepção de Leopardi no Brasil, poderemos compreender a forma em que Leopardi foi representado em diferentes épocas e a mudança que ocorreu no desenvolvimento da literatura e a relação desta literatura com a sociedade, de modo que estes documentos representam como nos fala Raimondi uma “[...] instituição que conserva o passado através da palavra” (RAIMONDI, 2000: IX).

## **I. Antecedentes sobre Leopardi. Revisão de Literatura de obras sobre recepção de Leopardi no Brasil, como por exemplo, Mariagrazia Russo e Diléia Zanotto Manfio.**

Manfio em seu trabalho de conclusão de curso mostra em quadros demonstrativos sua pesquisa artigos sobre Leopardi publicados na imprensa brasileira, traduções e escritores que dialogam com Leopardi. Apesar de fazer ressalvas em relação às “influências” que Leopardi possa ter tido em escritores brasileiros.

Segundo Manfio, o texto de Bouché Leclerq intitulado *Giacomo Leopardi sua vida e obra*, que traz uma introdução sobre o poeta e a sua obra, publicado em português em 1875 na Província de São Paulo, é “la prima fonte d’informazione [...] arrivata dalla Francia, benché tradotta in portoghese.” (MANFIO, 1979, p. 22). Porém, Leopardi circula na imprensa brasileira desde 1833 em o jornal *Le Messenger* através de vias francesas e dos poetas da segunda geração romântica brasileira.

Outro importante estudo sobre a relação de Leopardi com as culturas portuguesa e brasileira é o de Mariagrazia Russo intitulado *Um só dorido coração: Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria* (2003). Nele se trata das referências luso-brasileiras dentro e fora da obra leopordiana.

As primeiras aparições de traduções da obra de Leopardi no Brasil se centram principalmente nos *Canti*. Sendo assim, é de 1886 a tradução de Rui Barbosa do “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, além disso, Rui Barbosa também traduziu “Le ricordanze”, “Il pensiero dominante e “Amore e morte”. Após isso Júlia Cortinez traduz o canto “A se stesso” em 1892. Depois deste período há um grande silêncio nas traduções que só retornam em 1931 e em 1937 com Aloysio de Castro que faz uma coletânea em homenagem ao Centenário de morte de Giacomo Leopardi.

## II. Contextualização do período político e da imprensa

A imprensa brasileira, ainda possui uma história a ser (re)escrita, por ser jovem criada somente em 1808 com a transferência da Corte de Portugal para o Brasil que se institui a imprensa brasileira, como destaca Zilberman (2001, p. 9). Possui muitos elementos que são questionáveis, até mesmo a sua criação em 1808, já que existem relatos de atividades entre o final do século XVII e início do século XVIII. Diferentemente da imprensa europeia que se formou juntamente com Gutemberg.

Nos jornais, a recepção leopordiana no início do século XX possui altos e baixos. Em seu início tem uma crescente crítica sobre a obra de Leopardi, destacando principalmente as suas abordagens filosóficas, como por exemplo, o pessimismo. Já na década de 1920-1930 essa crítica se torna mais tênue e as publicações se preparam para o Centenário da morte de Leopardi que ocorreria em 1937. No período de 1930-1945, objeto do nosso estudo temos uma mescla entre crítica e publicações em homenagem ao centenário de Leopardi, como por exemplo, os cursos universitários oferecidos por Ungaretti e Dolci. Através dessa grande recepção da imprensa no centenário leopordiano em 1937, Aloysio de Castro lança uma coletânea traduzida dos *Canti* pelo Instituto Ítalo-Brasileiro. Na década de 1940 tanto a crítica como as traduções de e sobre Leopardi parecem que saem de foco da imprensa, restando apenas poucos relatos de cursos sobre literatura no Brasil e a importante contribuição de Vinicius de Moraes com a tradução de “O Infinito”, em 1945 no Diário de Pernambuco.

Outro importante período trata-se da Era Vargas, no qual o então presidente Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos, de forma contínua (de 1930 a 1945). Neste período o então presidente fez diversas alterações sociais e constitucionais sem o consenso do senado, como leis trabalhistas, projetos econômicos entre outros. Este período teve início com a Revolução de 1930 que expulsou do poder a oligarquia cafeeira, após realizada eleição de Júlio Prestes que não obteve reconhecimento dos partidos e foi acusado de fraudar as eleições. Através de um movimento realizado pelos estados aliados e o exercito Preste foi deposto e Vargas assumiu o governo colocando fim a República Velha. O Então período histórico

divide-se em três momentos: 1) Governo Provisório -1930-1934, 2) Governo Constitucional – 1934-1937, e 3) Estado Novo – 1937-1945.

O Governo Provisório tentou reorganizar a vida política do país. Neste período, Getúlio Vargas eliminou os órgãos legislativos e todas as decisões passaram a ser tomada pelo executivo. Em 1937, era anúncio o período de ditadura no Brasil. Vargas para abolir um plano “comunista”, decidiu fechar o Congresso Nacional e impôs ao país uma nova Constituição.

Em parte deste período o mundo encontrava-se na segunda guerra mundial (1939-1945). O Brasil no início da guerra assumiu uma posição neutra, mas em 28 de janeiro de 1942, o governo brasileiro rompeu as relações com os países do Eixo (Alemanha, Japão e Itália) por causa do ataque em Pearl Harbour (7 de dezembro de 1941). Além disso, no mesmo ano algumas embarcações brasileiras foram atingidas por submarinos alemães, e então Vargas realizou um acordo com Roosevelt e o Brasil se assume ao lado dos Aliados.

### III. Suporte Teórico

A literatura traduzida pela imprensa brasileira no século XIX desempenhou um papel de formação no polissistema literário brasileiro, visto que a literatura brasileira ainda estava em processo de composição e possuía como reflexo as literaturas europeias, principalmente a literatura francesa. O jornal tornou-se uma ferramenta que possibilitou a troca de informações e modelos de literatura entre a Europa e o Brasil. Porém ao se tratar do período da Era Vargas a sua função é outra, trata-se do que Even-Zohar chama de *virada cultural* e de um *vácuo* no sistema, no qual a literatura traduzida se insere com modelos mais tradicionais se contrapondo aos novos modelos nacionais.

Outro elemento que nos fornece o suporte teórico é o Jornalismo literário desenvolvido principalmente por Felipe Pena consiste em desconstruir a idéia de que o jornalismo deva ser sempre factual e imparcial. Em sua teoria busca ir além destes preceitos, no qual utilizada de elementos textuais literários e gêneros narrativas para propor uma visão ampliada da realidade. Temos ainda o jornalismo cultural desenvolvida principalmente por Daniel Piza, ser recente, ele ocorre desde o século XVIII na França. Este jornalismo consiste em relatar os fatos relacionados à cultura em suas diversas manifestações. Estes relatos podem ou não possuir reflexões críticas, cabendo a decisão ao editor.

Pode-se dizer que a virada cultural na literatura brasileira da Era Vargas, ocorre principalmente na Geração de 1930, chamada também de Segunda Geração Modernista, pois de certo modo rompeu com os preceitos estabelecidos na Semana de Arte Moderna de 1922.

O Cenário Literário estava em parte consolidado pelas conquistas da primeira geração de modernistas, como por exemplo, a constituição de uma literatura que não estivesse totalmente apoiada no estrangeiro, uma nova forma de compreender a língua/linguagem em suas características padrões e estéticas e por fim uma maior liberdade para usar essa linguagem e modelar ela de diferentes modos. A segunda geração do modernismo brasileiro, já não se centrava tanto na linguagem, mas sim nas temáticas e tensões que delas proviam, principalmente por causa do contexto de guerras que se viva no momento com Segunda Guerra Mundial e no Brasil com a Era Vargas.

A sociedade se encontrava por causa das crises e guerra em um momento de contínuo pessimismo e ameaça para o desenvolvimento. A Literatura dos anos 30 absorveu parte destes sentimentos e assim as temáticas desenvolvidas eram mais sociais e políticas.

Um dos representantes modernos que inseriu Leopardi no polissistema brasileiro foi Murilo Mendes com o seu “murilograma a Leopardi” que faz uma homenagem ao autor de Recanati, trazendo em sua poesia elementos da lírica leopardiana como a natureza e os seus obstáculos.

Outro ponto importante é desvelar o que existe sobre Leopardi na imprensa brasileira, pois antes dos dados aqui sistematizados, a recepção de Leopardi bem como a posição de suas obras traduzidas aparecia de certo modo “escondidas”, pois as sistematizações já feitas demonstravam que existia duas reportagens e uma edição dos *canti* realizada em homenagem ao centenário de morte de Leopardi. Outro ponto em que se deve prestar atenção é “os textos são selecionados de acordo com sua compatibilidade com as novas abordagens e o papel supostamente inovador que podem assumir dentro da literatura alvo”. (Even-Zohar, 2007, p.4). Como se pode perceber tanto no século XIX quanto no século XX parece que há uma maior tendência a acolher a poesia do que a prosa.

O segundo tópico do suporte teórico trata-se da tradução e da inserção de um autor/obra no Brasil como instrumento de fortalecimento da língua, literatura e o polissistema cultural através da recepção de modo que se resulte em um enriquecimento da cultura de chegada pelos elementos transferidos. A tradução com este fim ocorreu principalmente no período do renascimento em que as línguas nacionais estavam se formando e não possuíam ainda estruturas como a de línguas já consolidadas como Latim e o Grego. Por isso, a tradução era o meio pelo qual a língua e a literatura incorporavam elementos linguísticos e estilos literários para o enriquecimento de sua cultura.

No caso da recepção leopardiana na imprensa brasileira do século XX temos um novo contexto. A língua já está formada e estruturada, o polissistema literário já possui suas características próprias e estilos. Apesar disto, a inserção leopardiana do século XIX possibilitou a influência de temáticas em autores do romantismo brasileiro, principalmente os da segunda geração, como Gonçalves Dias, Machados de Assis, Paulo Eiró entre outros. Já no século XX o caráter muda, inicia-se uma maior abertura para as discussões acadêmicas através dos centros de cultura italiana, principalmente focadas nos aspectos da poesia e na filosofia leopardiana; as traduções dos *Canti* e o indício da tradução de prosa com os *pensieri*; e reportagens que citavam trechos de obras de Giacomo Leopardi como modo de dar respaldo as discussões feitas sobre diversos assuntos de cunho histórico, literário e político.

O terceiro ponto a ser abordado trata-se da teoria da estética da recepção, a qual teve como expoentes autores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Para demonstrar o efeito e a recepção de Leopardi na imprensa brasileira, faremos uso do livro “Estética da recepção e história” de Regina Zilbermann por fazer um percurso das principais exposições sobre a teoria e também porque a autora é uma das principais expoentes ao se tratar da história da imprensa brasileira, a qual como demonstraremos a seguir possui alguns fatos dúbios.

Neste livro, Zilbermann inicia seu percurso com a história da estética da recepção, em seu primeiro capítulo aborda o surgimento da teoria na Alemanha Ocidental nos anos 1960, período marcado pelas revoltas estudantis e reformas na universidade. Sua expansão foi rápida, a prova se encontra no segundo capítulo, onde a autora descreve as vertentes dessa teoria como a sociologia da leitura, o estruturalismo tcheco e Reader-Response Criticism, linhas que se consolidaram ao longo dos anos na teoria literária. No terceiro capítulo Zilbermann evidencia a metodologia da recepção de Jauss dentro das histórias da literatura e a relação entre Leitura, interpretação, História, origem e como efeito de sua comunicação com os consumidores.

No quarto capítulo se destaca a função do leitor como eixo a partir do qual se legitimam os textos e a história literária. Além disso, a autora faz uma análise de obras pela perspectiva da estética da recepção e demonstra como o leitor alavanca ou não a repercussão durante o tempo.

A interpretação das obras de Leopardi pelos leitores da imprensa brasileira da Era Vargas, mostram que a legitimação ocorreu mais em ambientes acadêmicos, eruditos e restritos do que entre as demais classes.

#### IV. Análise dos jornais.

No século XX, As referências sobre os Canti iniciam-se em 1902, no jornal *Il Bersagliere*, jornal brasileiro fundado pelo empresário italiano Paschoal Segreto em 31 de janeiro de 1891 e que circulou até 1914. Em edição comemorativa do jornal, a reportagem de R. Bellazzi retrata *La musica in prigione* e as suas experiências como prisioneiro. O autor cita Leopardi como um “prisioneiro anch’esso nel suo gelido e severo palazzo” e coloca em sua análise que uma das músicas entoadas nesta prisão trata-se do canto “A Silvia” em homenagem a sua amada.

Nos dois primeiros jornais Leopardi é traduzido indiretamente. Os jornalistas traduziam e apropriavam-se de frases de suas obras sem citar as obras propriamente. Citavam apenas o autor, de modo que Leopardi tornou-se uma espécie de status social, no qual os intelectuais usavam para demonstrar conhecimento.

Em 1945 com o fim da segunda guerra mundial e as relações entre Brasil e Itália estremecidas pela participação brasileira na guerra, as aparições *de* e *sobre* Leopardi na imprensa brasileira se tornam escassas. Uma das poucas referências que aparecem é indicada por Diléia Zanotto Manfio, e trata-se da tradução do canto “L’infinito” feita por Tavares Bastos e publicada no jornal *A Folha do Comércio*.

Vários dos jornais referem-se a anúncios de palestras nos institutos de cultura italianos. Na imprensa da época, tinha-se o hábito de resumir esses discursos, de modo que possibilitou o conhecimento do conteúdo ministrado a grande parcela da população, já que a maioria não podia participar destes eventos. O resumo destas palestras nos dá a oportunidade também de verificar como Leopardi era entendido na época pela crítica, nos jornais vemos que era enfatizado um Leopardi pessimista, cantor das dores com o seu físico disforme.

Outro ponto importante é que nas críticas feitas nos jornais, mostram-se elementos e conceitos amplamente discutidos no *Zibaldone di Pensieri*. Apesar de que na época o selo que tinha revelado a obra para o mundo foi retirado recente. Um dos conceitos discutidos foi a civilização, o estado e a sua relação com a sociedade. Tanto nos questionamentos sobre o egoísmo do homem que só desaparece quando vê um sofrimento coletivo, no qual pode ser atingido quanto como Leopardi em uma posição de profeta que prevê o ressurgimento da Itália, na época em que se acreditava que o fascismo seria a solução de uma Itália que estava em crise.

Por outro lado, nos jornais fala também sobre os amores de Leopardi, um tema ainda hoje não muito desenvolvido pela crítica, a qual se centra na maioria das vezes apenas sobre Fanny Tozzetti e o ciclo de *Aspasia* composto em sua homenagem por Leopardi. Nos jornais aparece o amor de Leopardi por Gertrude que culmina na obra *Il Diario del primo amore* que até hoje não consta com uma tradução para o português e possui apenas uma tradução para o espanhol. Além disso, destacam-se também as pequenas biografias e panoramas sobre a literatura italiana. Leopardi nas biografias que aparecem nos jornais é colocado como escritor de grande engenho, oprimido pelos seus defeitos físicos, os quais o impedem de amar. Um homem de gênio feito para os estudos.

Por fim, este período fecha-se com a tradução de Vinícius de Moraes que assim como a de Aloysio de Castro, feita no centenário de morte de Leopardi.

#### Considerações Finais

Através da recepção de Leopardi na imprensa Brasileira no século XX, podemos destacar que a tradução não é apenas um ato de transporte linguístico, mas também pode ser considerado um ato de transporte de valores culturais. Podemos pensar como Leopardi era traduzido (interpretado) na Itália e como ele foi traduzido na imprensa brasileira.

Essa construção de tradução cultural faz com que possamos pensar a “historicidade da literatura, em seu sentido mais intenso, só se daria no plano da recepção” (BRANDÃO, 2009, p.17)

Procuramos, portanto, compreender o sistema literário brasileiro, de modo que tentamos demonstrar a inserção do Leopardi na imprensa brasileira no século XX, momento histórico de intensas mudanças para o Brasil. Além disso, esse trabalho quis demonstrar que os jornais e revistas são fontes e instrumentos importantes para a formação da literatura nacional e ferramenta para a construção de uma história da tradução. A pesquisa ainda está em fase inicial, mas através dela procuramos buscar as ferramentas que Jauss propõe no vínculo entre tradução e literatura que é

uma das importantes tarefas dos pesquisadores desse campo é a tentativa de descrever variáveis históricas – tanto de natureza quantitativa quando de natureza qualitativa, esta incluindo os mais diferentes aparatos e objetivos de análise – presentes em séries sincrônicas e diacrônicas de objetos compreendidos como resultantes de alguma operação tradutória, não sendo demasiado lembrar que o próprio estabelecimento do que se entende por tradução, e por objeto traduzido, também varia de acordo com o contexto, ou seja, está sujeito, histórica e culturalmente, a mudanças. (BRANDÃO, 2009, p.17)

Outra consideração a se levar em conta é que apesar do meio de divulgação (a imprensa brasileira) ser popular, a legitimação de suas obras se restringe a ambientes mais eruditos.

Ao retomar a questão de se existia ou não alguma influência entre os períodos históricos e o aumento de publicações sobre Leopardi na imprensa brasileira, ainda não possui uma resposta ao certo. Porém, se faz necessário dizer que a história influência sim diretamente esse número de publicações.

Apesar da imprensa brasileira escrita no novo século (século XX) se direcionar para a legitimação do intelectual brasileiro e não mais para a expansão do público leitor e o “enriquecimento cultural” formativo com inspiração eurocêntrica, no entanto a tradução parece ocupar um papel secundário na divulgação de autores e obras. A forma como Giacomo Leopardi é apresentado nos jornais também se modifica, já que no século XIX Giacomo Leopardi e as suas obras eram usados como argumentos para dar credibilidade ao texto escrito. No século XX Giacomo Leopardi começa a se incorporar no sistema literário brasileiro e circular de modo mais fluído do que no século XIX. Se popularizando assim através das publicações feitas nos periódicos culturais, contudo, isso não significa que Giacomo Leopardi tenha se inserido na literatura popular brasileira. Assim como no século XIX, Giacomo Leopardi continua também no século XX restrito à círculos mais eruditos da sociedade letrada brasileira, como por exemplo, as publicações em revistas acadêmicas ou aquelas financiadas pela Academia Brasileira de Letras com nomes como Marco Luchesi.

Acredita-se que essa análise possa contribuir para enriquecer a história das traduções de Leopardi no Brasil, juntamente com as sistematizações sobre a presença de Leopardi realizadas por Mariagrazia Russo (2003) e Dileia Zanotto Manfio (1979). Procuramos, portanto, demonstrar que apesar do aumento da presença de Leopardi na imprensa brasileira do final do século XIX até a década de 50 do século XX no sistema literário brasileiro, isso não significa uma maior visibilidade e inserções de tradução no sistema .

**REFERÊNCIAS**

- BRANDÃO, ALBERTO, Luis. Teoria Literária e Tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 23, p.9-21, jan. 2009. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2009v1n23p9/11451>  
Acesso em: 01 maio 2016.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de Cultura**. Tel Aviv: Laboratorio de Investigación de La Cultura, 2007. 227 p.
- MANFIO, Diléia Zanotto. **La Fortuna del Leopardi nella cultura Brasiliana**. 1978. 252 f. TCC (Graduação) - Curso de Lettere e Filologia, Departamento de Istituto di Filologia e Letteratura Italiana, Università Degli Studi di Padova, Padova, 1979.
- RAIMONDI, Ezio. Letteratura e identità nazionale. Milano: Bruno Mondadori, 2000.
- RUSSO, Mariagrazia. **Um só dorido coração: Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria**. Viterbo: Sette Città, 2003. 318 p.
- SANCTIS, Francesco de. **Leopardi e Schopenhauer**. Napoli: Morano, 1965. 26 p. Disponível em: [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de\\_sanctis/schopenhauer\\_e\\_leopardi/pdf/schope\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de_sanctis/schopenhauer_e_leopardi/pdf/schope_p.pdf)  
Acesso em: 01 jun. 2015.
- ZILBERMAN, Regina et al. **Jornalismo Cultural: Cinco Debates**. Florianópolis: Fcc, 2001.86 p.
- ZILBERMANN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Atica, 1989. 124p. (Serie Fundamentos, 41)

ANEXOS

CORREIO DA MANHÃ — Domingo, 21 de Setembro de 1930

MUSICA ALLEMA E MUSICA ITALIANA

Uma reatuação clamorosa do maestro Hans von Bulow, o homem e o artista no centenário do nascimento (1830-1930)

VERDI - WAGNER - LISZT - BERLIOZ

(Por SALVATORE RUBERTI)



Bulow em seu estado de plenas possibilidades...

Bulow em seu estado de plenas possibilidades... O grande mestre da música alemã...

Verdi, Wagner, Liszt, Berlioz... O grande mestre da música italiana...

Verdi, Wagner, Liszt, Berlioz... O grande mestre da música italiana...

Verdi, Wagner, Liszt, Berlioz... O grande mestre da música italiana...

Verdi, Wagner, Liszt, Berlioz... O grande mestre da música italiana...

DEZASSOS, DEZASSOTE & DEZANOVE

Candido Jacú (filho)

Quando se precisa de um Tônico

Amalé de Scott é um reconstituinte... Excelente de e especial efficacia...

EMULSÃO DE SCOTT

TRISTÃO, ISEU, etc.

Quando se precisa de um Tônico... Amalé de Scott é um reconstituinte...

No tempo dos vice-reis do Rio de Janeiro

A COSINHA E A MESA

Os antecedentes... A evolução do Brasil...

ASTHMA BRONCHITIS COQUELICHE

RAEMINA

Fórmula do Dr. Pedro da Cunha

ASTHMA BRONCHITIS COQUELICHE... RAEMINA...

ASTHMA BRONCHITIS COQUELICHE... RAEMINA... Longe dos Olhos...

Clandestinamente um avião da Nyrba deixou o porto de Buenos Aires, sendo intimidado, a tiros, e não prosseguir viagem, por um avião da Armada

VIII Congresso de Crédito Popular e Agrícola do Brasil

As missas do Congresso — Uma entroncação festiva — Visita à Caixa Rural e Operária de Laguna — Primeira reunião das Comissões — A 2ª sessão ordinária, no Club de Engenharia — Cartas e telegramas de adesões — Os trabalhos e sessões de hoje. — Outras notas

Estava realizada a missa de inauguração do VIII Congresso de Crédito Popular e Agrícola do Brasil, no Club de Engenharia, sob a presidência de Sr. Carlos de Aguiar...

Na Associação Commercial

A "QUESTÃO DA HERVA MATTE" PROVOCA VARIAS EXPLICAÇÕES

Francisco de Paula do Nascimento, presidente da Associação Commercial do Rio de Janeiro, explicou a situação da Herva Matte...

Após a leitura do relatório da Comissão de Inquérito, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Hontem, na Camara

O expediente da sessão de hontem, contra os senhores deputados...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

IMPRESA CARIOCA NA CAIXINHA DE SUPRESAS

Aplicação de uma multa...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Em seguida, o Sr. Presidente explicou a situação da Herva Matte...

Livros & Autores A gotta d'agua...

Este livro trata da gotta d'agua, uma doença comum...

Este livro trata da gotta d'agua, uma doença comum...

Este livro trata da gotta d'agua, uma doença comum...

# O PARAGUAI MOSTRA-SE CONTRARIO A NOVO ARBITRAMENTO DA QUESTAO DO CHACO, SUSTENTANDO A VALIDADE DO LAUDO PROFERIDO PELO PRESIDENTE HAYES EM 1878

## Produziram-se novos abalos sismicos no Panamá, tendo desaparecido a ilha de Sevilla

### O CONTROLE DA AVIACAO CIVIL, NA INGLETERRA

LONDRES, 21 (H. A.) — O novo plano de controle da aviação civil suscita comentários de vários países por parte das autoridades aeronáuticas. O plano prevê a criação de uma comissão para estudar a possibilidade de estabelecer uma autoridade central para controlar a aviação civil em todo o mundo.

### UMA HISTORIA DO RAPTO DO FILHINHO DE LINDBERGH

UMA HISTORIA DO RAPTO DO FILHINHO DE LINDBERGH. A CHANCHA TRERIA SIDO REALIZADA EM 1931. O menino foi sequestrado por um homem desconhecido que o levou para a América do Sul.

### O SUICIDIO DO POETA ERIC MUSHAM

PRAGA, 21 (H. A.) — Um jornalista checo registou a morte do poeta Eric Musham. O poeta foi encontrado morto em sua casa, com uma carta de suicídio.

### AS INUNDAÇÕES NA POLONIA

Quinze aldeias isoladas do resto do mundo. As inundações na Polónia continuam a causar grandes prejuízos. Muitas aldeias ficaram completamente isoladas.

### O MOVIMENTO SEPARATISTA NA CATALUNHA

BARCELONA, 21 (H. A.) — O movimento separatista em Catalunha continua a ganhar força. Os separatistas exigem a independência da região.

### UM CHOQUE ENTRE DOIS NAVIOS DE GUERRA ESPANHOIS

CANTABRIA, 21 (H. A.) — Um choque entre dois navios de guerra espanhóis ocorreu no mar Cantábrio. Um dos navios sofreu danos significativos.

### "Nem na França, nem na Itália ouve-se uma nota belicosa"

LONDRES, 21 (H. A.) — O secretário de Estado britânico afirmou que nem na França nem na Itália se ouviram notas belicosas recentemente.

### O movimento grevista nos Estados Unidos

A SITUAÇÃO DA GREVE EM ANTONIO, TEXAS. Os trabalhadores continuam a lutar por melhores condições de trabalho e salários mais altos.

### Ficou traçada a fronteira entre o Sudão Britânico e a Etiópia

ROMA, 21 (H. A.) — Ficou traçada a fronteira entre o Sudão Britânico e a Etiópia. O acordo foi assinado por representantes das duas partes.

### Leitura do "Último Canto de Safo" no Asinellero

Depois de uma leitura do "Último Canto de Safo" no Asinellero, o público reagiu com entusiasmo. O poema foi considerado uma obra-prima.

### ECOS DA CONFERENCIA DE LA LETICIA

O MINISTRO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL participou na Conferência de Leticia. Foram discutidas questões importantes da fronteira amazônica.

### AS EXPERIENCIAS DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA

UMA EXPERIENCIA DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA. Os resultados das experiências são promissores, mostrando alta eficácia.

### AS EXPERIENCIAS DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA

UMA EXPERIENCIA DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA. Os resultados das experiências são promissores, mostrando alta eficácia.

### AS EXPERIENCIAS DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA

UMA EXPERIENCIA DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA. Os resultados das experiências são promissores, mostrando alta eficácia.

### A visita do Presidente Dente eleito do Equador ao Chile

SANTIAGO DO CHILE, 21 (H. A.) — O presidente eleito do Equador, Dente, visitou o Chile. Foi recebido com honras e participou em várias reuniões.

### As restrições das importações de matérias primas

BERLIM, 21 (A. B.) — As restrições das importações de matérias primas continuam a ser discutidas. Há preocupações quanto ao impacto econômico.

### A primeira entrevista concedida pelo Dr. Getúlio Vargas, depois que assumiu o cargo de Presidente Constitucional

BRASÍLIA, 21 (U. P.) — A primeira entrevista concedida pelo Dr. Getúlio Vargas, depois que assumiu o cargo de Presidente Constitucional, ocorreu hoje.

### O ministro das Relações Exteriores da Polónia em visita a Reval e Praga

VARSÓVIA, 21 (A. B.) — O ministro das Relações Exteriores da Polónia fez uma visita a Reval e Praga. Foi recebido com honras e participou em várias reuniões.

### As inundações na Polónia

BRATISLAVA, 21 (H. A.) — As inundações na Polónia continuam a causar grandes prejuízos. Muitas aldeias ficaram completamente isoladas.

### As experiências da nova vacina contra a febre amarela

UMA EXPERIENCIA DA NOVA VACINA CONTRA A FEBRE AMARELA. Os resultados das experiências são promissores, mostrando alta eficácia.

### A visita do Presidente Dente eleito do Equador ao Chile

SANTIAGO DO CHILE, 21 (H. A.) — O presidente eleito do Equador, Dente, visitou o Chile. Foi recebido com honras e participou em várias reuniões.

### A deplorável situação a que está sendo arrastado o comercio maranhense pelo intransigente do Capitão Martins Almeida

TERESOPOLIS, 21 (U. P.) — A situação do comércio maranhense está sendo arrastada para baixo pelo intransigente do Capitão Martins Almeida. Há muitas reclamações.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

### A situação política da França

PARIS, 21 (U. P.) — A situação política da França continua a ser instável. Há muitas especulações sobre o futuro do país.

Continúa na pag. 37

# NO LAR E NA SOCIEDADE

**As inquirições**

— Para quem não há de esquecer o filme "Aventura na Noite", que trata da vida de um homem que se tornou famoso por ter inventado o "Poder de síntese", abrangendo todos os aspectos da vida humana, a obra de John Boles merece uma menção honrosa.

— Para quem não há de esquecer o filme "Aventura na Noite", que trata da vida de um homem que se tornou famoso por ter inventado o "Poder de síntese", abrangendo todos os aspectos da vida humana, a obra de John Boles merece uma menção honrosa.

**NOS VIMOS...**

**"ADORAÇÃO"**

"Adoração" tem vários elementos de pintura: o cenário — um extraordinário poder de síntese, abrangendo todos os aspectos da vida humana, a obra de John Boles merece uma menção honrosa.

## Leitura do "Último Canto de Saffo", na Associação Dante

**Alighieri**

Depois de Dante, Magalhães e Rastelli — Giacomo Leopardi. As emulções da arte e do pensamento, cuja concepção de uma vida eterna em uma alma eterna, estão em uma única obra, o "Último Canto de Saffo", na Associação Dante.

**Menina Mariana Filiz, palid' don Santos**

## COBERTORES E TODOS OS DE-MAIS AGASALHOS PARA O INVERNO

**NO COMPRÉM SEM VER O GRANDE E VARIA**

**A TORRE EIFFEL — Quivdor 97 e 99**

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

**Nascimentos**

— Nasceu em nossa cidade Sr. João de Deus, filho de Sr. João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

**As notícias**

— O filho do Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro, filho de Sr. Antônio Ribeiro...

## Associação Beneficente dos Empregados do DIÁRIO DE NOTÍCIAS

A sua grande festa do mês de agosto, nos salões do Grande Republicano Português.

Depois de uma reunião preliminar, a Associação Beneficente dos Empregados do Diário de Notícias resolveu celebrar a sua grande festa do mês de agosto, nos salões do Grande Republicano Português.

## M-U-S-I-C-A

**Heloisa Accioly**

Heloisa Accioly que a quem todos conhecem, foi para o Rio de Janeiro, para fazer uma tournée de concertos. A sua primeira apresentação será no dia 28 de julho, no Teatro Municipal.

**O Rio ouvirá breve Vera Janacópulos**

O Rio ouvirá breve Vera Janacópulos, cantora de ópera que nasceu no Rio de Janeiro. Ela fará uma tournée de concertos pelo Brasil.

**Os próximos concertos de JULLIO**

Os próximos concertos de JULLIO serão dados no dia 28 de julho, no Teatro Municipal. Ele tocará obras de Chopin e Liszt.

**A Única**

Um mais fidedigno e recente modelo de camist, que não precisa de ferro nem de alfinetes, para prender o cabelo. É a "CAMISARIA A ÚNICA".

**As informações da comissão de avaliação do Distrito Federal**

As informações da comissão de avaliação do Distrito Federal foram apresentadas ao Conselho Municipal. Ela trata da reforma da estrutura administrativa.

**O tempo**

O tempo para hoje, dia 22 de julho, é bom. A temperatura será agradável. Há possibilidade de chuva para amanhã.

**Antes de fazer suas compras**

Verifique primeiro se A' Nobrega, Uruguaya 95, está fazendo, tem o que V. Ex. deseja, porque tudo está marcado sem lucro!

**EMPRES.MOS SOBRE JOIAS Casa Gonther**

44, Rua de Camões, 47, 15, 17 de Setembro, 1934

**Associação Brasileira de Música**

Associação Brasileira de Música promoveu uma reunião para discutir a criação de uma escola de música no Rio de Janeiro.

**Hecho a pianista Ophe**

Hecho a pianista Ophe, que se apresentou no dia 22 de julho, no Teatro Municipal. Ela tocou obras de Beethoven e Liszt.

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**SAÚDE E BELEZA SÃO INSEPARÁVEIS**

HEMORRAGIAS, ATACOS DE COLICA...

**OVARIOTERAPIA**

REGULARIZA AS FUNÇÕES FEMINEAS

LAB. RAUL LEITE - RIO

**SPORTIVA**

878  
684  
607  
629

Rua, 21.7-1931

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

**MUSICA**

Professores diplomados pelo Instituto Nacional de Música ensinam piano e violão. São os professores: João de Deus, filho de Sr. João de Deus...

USE DIARIAMENTE

Os incomparáveis productos de belleza

Rainha Hungria

— DA — Hungria — DE —

Mme. CAMPOS

ACADEMIA CIENTIFICA DE BELLEZA

Rua Republica do Peru, 115-1

Rua 7 de Setembro, 166 - Loja

TRIBUNALES E JUIZOS

JUSTICA LOCAL

Fallecidos e concordatas

Depositos em fallidas

A. J. Dias - Dias e Dr. Curador

R. S. Dantas & Cia. - Dias e

Manoel Otonario - Prostat-e no

Depositos em reabilitações

Julio Martins - Juiz de Direito

Manoel Joaquim Garcia - Consta

em differença e indempniza do

recurso da Fazenda - Dias e

Cunha Otonario & Cia. - Juiz de

Direito da Fazenda - Dias e

Manoel Otonario - Prostat-e no

Depositos em concordatas

Manoel Otonario - Prostat-e no

Secção Commercial

Table with columns for various commodities like flour, oil, and sugar, listing prices and origins.

O CAMBIO NO EXTERIOR
A Bolsa de Londres...

O CAMBIO
O mercado de cambios...

JUSTIÇA LOCAL
Fallecidos e concordatas...

TRIBUNALES E JUIZOS
Depositos em fallidas...

Depositos em reabilitações
Julio Martins - Juiz de Direito...

Depositos em concordatas
Manoel Otonario - Prostat-e no...

ASSOCIAÇÕES

Associação Germana - Realiza-se...

Associação de Mulheres - Realiza-se...

RELIGIO

Associação Germana - Realiza-se...

Associação de Mulheres - Realiza-se...

SEMENA Anti-Alcoolica

Depositos em fallidas...

Depositos em reabilitações...

Depositos em concordatas...

OBITUARIO

Associação Germana - Realiza-se...

Associação de Mulheres - Realiza-se...

AVISOS FUNEBRES

Associação Germana - Realiza-se...

Associação de Mulheres - Realiza-se...





# O pensamento politico de Giacomo Leopardi

A conferencia de Giuseppe Ungaretti hontem á noite no Circolo Italiano



Um diagrama da solista assistente, que comparece á conferencia. O orador é o italiano Giuseppe Ungaretti, que, juntamente com o jornalista Mario Piccoli, se encontra nesta Capital, de passagem para Buenos Aires, realizou hontem á noite no salão nobre do Circolo Italiano, sob o patrocinio do "Tasso de S. Paulo", uma conferencia politica de Giacomo Leopardi.

Como na conferencia do sr. Mario Piccoli, realizada hontem no mesmo local, foi grande a affluencia de destacadas figuras da colonia italiana, que não regatearam applausos ao distincto visitante.

A MASCARA DE UNGARETTI. Uma salva de palmas cobriu pelo vasto salão e Giuseppe Ungaretti, sorridente, em companhia do sr. commendador Giuseppe Castiglioni, conselheiro da Italia em S. Paulo, penetra no recinto.

Atto, compositivo de mais idade, seu rosto forte e corado á extraordinariamente expressivo.

**PREVIDENCIA**  
nas compras significa comprar boa qualidade e obter bom preço

**DOA QUAZIDADE**  
**PRODUCTOS**

**NYDIA**  
Preços bons e fixos

**NYDIA**  
Em JERSEY  
MEIAS e MALHAS

Fabrica de Jersey Nydia  
RUA SANTA EPHIGENIA, 116

PREÇOS ESPECIAIS NOS REVENDEDORES

# Imposto de Indústrias e Profissões

3.º TRIMESTRE

As recetorias e collectorias estaduais estão arrecadando neste mez, com o desconto de vinte por cento, a terceira prestação trimestral do imposto de indústrias e profissões devidas, pelos contribuintes em geral, tanto ao Estado como aos municípios.

De 11 a 20 deverão pagar o imposto os contribuintes cujos prazos tiverem como inicial uma das letras "I" a "L".

De 21 a 31 deverão pagar o imposto os contribuintes cujos prazos tiverem como inicial uma das letras "M" a "Z".

Os contribuintes que não effectuarem o pagamento do imposto no prazo declarado na tabella acima poderão direito ao desconto de vinte por cento.

Na Capital, os contribuintes deverão ter em vista os avisos expedidos e a publicação do edital de lançamento no "Diário Official" do Estado, de 4 do corrente. O imposto devido pelos lanceros, ou seja lanceros, companhias de seguros, profissões liberais e sociedades anônimas em geral, deve ser pago na Agencia da Sec da Recetoria de Rendas, á rua Floriano Peixoto, esquina da rua do Carmo.

As sociedades anônimas pagarão o imposto devido no Estado todo, na estação arrecadadora da sua sede.

Os contribuintes em geral que não puderem effectuar o pagamento do imposto por falta de lançamento, receberão, na estação arrecadadora da sua sede, uma guia que lhes garantirá o desconto de vinte por cento por ocasião do lançamento.

O remittido ao contribuinte anticipar o pagamento do 4.º trimestre.

Directoria Geral da Recetia da Secretaria da Fazenda  
(a) HUGO PEREIRA DE ABREU - Director Geral

# Irão prestes a render-se

BURGOS 20 (H.) — O quartel general publicou o seguinte comunicado: "Durante o dia de hontem houve grande actividade em todas as frentes. O inimigo atroz vigorosamente as forças burocraticas de San Sebastian até á vez mais importante pela creca das forças rebeldes. Em esta occasião a render-se. Na frente sul, ainda mais ha a assignar. Considera-se proximo a tomada de Maiega.

# O governo de Madrid continua a publicar decretos

MADRID, 20 (H.) — Foi publicado um decreto governamental que nomeia o presidente do Conselho, sr. Martinez Barrios, o sr. Cortes Ruiz, ministro da Agricultura e o general de brigada Fernando Martinez, para constituir o Comité Central de Resistencia para a formação do exercito de voluntarios. O Comité que se instalará em Albalade, tem a faculdade de se transferir para onde for necessario a sua accão. Outro decreto publicado é o que anula e reformula o secretario da legação de Copenhagen, Antonio Diaz Zurita. Foi publicado tambem, a ordem que requisa varias propriedades de indústrias, em todo o pais.

# O governo de Madrid, organiza um exercito de trabalhadores

MADRID resolve formar o exercito de Madrid a cargo do secretario de guerra, sr. Martinez Barrios, e sr. Cortes Ruiz, ministro da Agricultura e o general de brigada Fernando Martinez, para constituir o Comité Central de Resistencia para a formação do exercito de voluntarios.

# Para 800 marroquinos mais as hostes rebeldes

SEVILLA, 20 (A. B.) — Anunciou aqui, que mais de 800 marroquinos se encontram em transportes de Tetuan a Sevilla.

# Ferrol em poder dos revoltosos

BURGOS 20 (A. B.) — A cidade de Santander está a espera de se libertar de uma guarnição de ferrol. Os rebeldes já se acham em poder dos ferrol.

# Orde de 20 (H.) — Destruição de 20000 toneladas de dinamite

Orde de 20 (H.) — Destruição de 20000 toneladas de dinamite em San Sebastian, no dia de hontem, para evitar que caísse nas mãos dos rebeldes.

# Deito um vapor allemão, por navios de guerra hespanhoes

BRUXELAS, 20 (A. B.) — Cascaes, no dia de hontem, deitou um vapor allemão, por navios de guerra hespanhoes.

# Abetido um avião governista

LISBOA, 20 (A. B.) — Em Oitavo, na provincia de Segovia, foi abatido um avião governista.

# Os poetas da França através de um grande poeta paulista

Quando se trata de poesia, o nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria. Mas, o nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria. Mas, o nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria.

Victor Hugo é o maior poeta da França. O nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria. Mas, o nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria.

Victor Hugo é o maior poeta da França. O nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria. Mas, o nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria.

Victor Hugo é o maior poeta da França. O nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria. Mas, o nome de Victor Hugo é sempre o primeiro a vir á memoria.

**3.000 CONTOS DE PREMIOS**  
Oferecem as Apolices Populares Paulistas

Adquire uma ou mais, para concorrer aos seus sortidos, realizados ao mesmo tempo, a economia intelligente e facil.

**EMPRESTIMO DE S. PAULO**

**O governo não quer entendimento com os rebeldes**  
PARIS, 20 (H.) — O "Petit Parisien" publica um comunicado do ministro da Guerra, sr. Poincaré, em que se declara que o governo não quer entendimento com os rebeldes.

**As ilhas Baleares querem tornar-se independentes**  
MADRID, 20 (H.) — O "Figaro" trata hoje do projecto do autonomismo das Baleares, a proposito da qual declara:

# Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha

MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

# A Hespanha ficará totalmente livre do fascismo

MADRID, 20 (H.) — Tendo certeza de que antes do fim do Agosto a Hespanha estará inteiramente livre do fascismo — declarou o sr. Martinez Barrios, sr. Cortes Ruiz, ministro da Agricultura e o general de brigada Fernando Martinez.

# Valores encotrados no Palacio do bispo de Madrid

MADRID, 20 (H.) — Em busca de valores no Palacio do bispo de Madrid foram encontrados 168110 pesetas em valores em Híndios do Estado, além de seis avaliadas em 1.000.000 de pesetas.

# O avião por a riques

CADIZ, 20 (H.) — Anuncia-se que um avião dos rebeldes meteu fogo a um submarino de guerra, no qual se encontravam 19 homens.

# Luár'o emquanto existir, um homem e uma casa

PARIS, 20 (H.) — O "Correspondant" publica um artigo em que se declara que Luár'o emquanto existir, um homem e uma casa.

# Chega ao Rio o sr. Borger de Meitros

PARIS, 20 (H.) — Um bordo do "Hansa" chegou ao Rio de Janeiro, trazendo o sr. Borger de Meitros.

# O ministro Carlos Maximiliano virá a S. Paulo

PARIS, 20 (H.) — O ministro Carlos Maximiliano, ministro da Fazenda da Alemanha, virá a S. Paulo.

Secretaria da Fazenda

# Conversão da Dívida Interna Fundada do Estado de São Paulo

**APOLICES UNIFORMISADAS** — Juros 8 % a. a., pagos mensalmente, isentas de imposto de transmissão de propriedade "inter-vivos" e "causa-mortis", e quaisquer impostos estaduais.

A Directoria da Dívida Publica comunica aos interessados que no dia 17 deste mez serão reiniciadas as operações de conversão dos títulos de emprestimos anteriores em Apolices Uniformizadas e de accordo com a tabella que será publicada na nossa Secção de Editas nos dias 16, 17, 19 e 21 do corrente.

A conversão é isenta de quaisquer despesas de corretagens, taxas, impostos, sellos e emolumentos.

Informações sobre a conversão e tabella serão fornecidas por esta Directoria, pela Bolsa Official de Valores e pelos Srs. Corretores Officiaes de Fundos Publicos.

**DIRECTORIA DA DÍVIDA PUBLICA**  
Amythas de Carvalho Macedo  
Director

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

**Armas e munições descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha**  
MADRID, 20 (H.) — O "Tribuna" publica um comunicado do Banco da Hespanha, em que se declara que foram descomulgadas no subterraneo do Banco da Hespanha, em Madrid, armas e munições da seguinte natureza: 200 revólveres, 20000 balas, 20000 cartuchos e duas caixas de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra, mais de 25 mil munições de guerra.

# EM BUSCA DE UMA PRÁTICA DESCOLONIAL EM TRADUÇÃO: PERCALÇOS E ESTRATÉGIAS

## *IN SEARCH OF A DECOLONIAL TRANSLATION PRACTIS: ENTANGLEMENS AND STRATEGIES*

Jessica F. Oliveira de Jesus  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[oliveira.jessica@posgrad.ufsc.br](mailto:oliveira.jessica@posgrad.ufsc.br)

**Resumo:** O presente artigo apresenta ao público brasileiro a poeta afro-alemã May Ayim (1960-1996) e traça bases teóricas de minha pesquisa de mestrado em andamento na PGET-UFSC, que se propõe a traduzir parte de sua obra poética, além de debruçar-se sobre os porquês de uma tradução ética político-criativa no “Atlântico Negro” (GILROY, 2001); (CARRACOSCA, 2016). Ademais, compartilho reflexões sobre percalços que tradutoras/es negras/os podem encontrar em ambientes dominados pelo eurocentrismo, bem como estratégias tradutórias antirracistas que visam à utilização da tradução como ferramenta de subversão (RAJAGOPALAN, 1998) de tal ordem colonial.

**Palavras-chave:** Decolonialidades. Tradução Cultural. Feminismo Negro. May Ayim.

**Abstract:** This paper presents the Afro-German poet May Ayim (1960-1996) to the Brazilian public and drafts the theoretical basis of an underway master’s research at the Department of Translation Studies of the Federal University of Santa Catarina. This project aims to translate part of Ayim’s lyrical work into Brazilian Portuguese not without leaning over the motives of an ethical political and creative translation praxis in the “Black Atlantic” (GILROY, 2001); (CARRACOSCA, 2016). Furthermore, it shares reflections on entanglements that Black translators might have to face in environments dominated by eurocentrism, as well as anti- racist translation strategies that take translation as a subversive tool (RAJAGOPALAN, 1998) against colonial orders.

**Keywords:** Decolonialities. Cultural Translation. Black Feminism. May Ayim.

O presente artigo pretende relatar e refletir sobre os primeiros passos de uma pesquisa de mestrado que se propõe a traduzir ao português brasileiro parte da obra lírica da escritora, pedagoga, poeta e ativista negra alemã May Ayim (Hamburgo 1960 - Berlim 1996) discutindo seu papel para o movimento negro alemão, seu diálogo com e gérmen no movimento feminista, bem como sua influência no caminho de uma germanista e feminista afro-brasileira que se envereda na prática tradutória como caminho para a descolonização do ensino de língua e literatura alemãs, bem como do ato tradutório em si.

May Ayim foi filha de um ganense estudante de medicina e de uma alemã. A mãe, após seu nascimento, a deixa em um orfanato, e o pai que acabara seus estudos na Europa é impedido judicialmente de levar a filha à Gana. May então é adotada cerca de 18 meses depois por uma família branca. Sua infância e adolescência permeadas por racismo são contadas por ela em cartas, ensaios e poemas. Ayim frequenta a universidade de Regensburg e seu trabalho de conclusão de curso nas áreas de psicologia e educação ganha o título *Afro-Deutsche: ihre Kultur- und Sozialgeschichte aus dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen*, (Afro-alemãs: sua história cultural e social sob o plano de fundo da mudança social) foi o primeiro trabalho acadêmico sobre a história de pessoas negras nascidas e criadas na Alemanha. Este trabalho remonta à presença de negros/as na Alemanha desde o século XVI e compõe o livro *Farbe Bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer*

*Geschichte* (Re-conhecendo Cor: mulheres afro-alemãs em busca de suas histórias) publicado em 1986, mesmo ano em que Ayim funda juntamente a outras afro-alemãs a associação “Iniciativa de Pessoas Negras Alemãs e na Alemanha” que luta contra o racismo e machismo em contexto alemão até hoje. Em maio de 2010 a antiga rua Gröbenufer em Berlim, cujo nome homenageava Otto Friedrich von der Gröben (1657–1728), um colonizador alemão que liderou em 1683 uma expedição ao oeste africano, passou a homenagear a poeta Ayim, se chamando desde então *May Ayim-Ufer*.

Dado o contexto da autora que traduzo – e aqui é importante frisar que os movimentos tradutórios são mútuos, pois a poesia de May Ayim traduz minha experiência de mulher negra inserida em contexto acadêmico, e reflete muitas experiências tanto de afro-alemãs quanto de negras e negros residentes na Alemanha – passo ao aporte teórico ético que sustenta tal prática tradutória e se alinha às proposições político-estéticas presentes na obra poética de May Ayim.

### **Tradução e (Des-) colonização**

A prática e estudos da tradução como conhecemos hoje tiveram e ainda têm um papel imprescindível “na construção e reprodução de diferenças coloniais” (MIGNOLO e SCHIWY. 2002, p. 251 - tradução minha). Isto é, tais encontros fundadores do mundo moderno são basicamente traduções consagradas de cosmologias não-europeias nas línguas e mundividência dos colonizadores, como demonstrarei a seguir. Traduções que tornaram o europeu - sob argumentos de neutralidade, imparcialidade e fidelidade - o centro e a regra. Uma estratégia comumente utilizada na tradução que resulta em apagamento das diferenças é a domesticação. Segundo Venuti (2002, p.148) a domesticação:

forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de espelhamento ou autorreconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica.

Portanto, a domesticação visa à facilitação da leitura, muitas vezes através da eliminação de elementos que possam prejudicar o entendimento. Esse processo está diretamente ligado à redução do texto estrangeiro em detrimento dos valores culturais da língua-alvo. E pode perigosamente resultar em apagamento e silenciamento do *outro*, das diferenças. Assim como aponta o professor Rajagopalan (1998, p. 4):

Para entender melhor a problemática de tradução em situações de colonização é preciso que nos conscientizemos em primeiro lugar de como o processo de colonização se consolida mediante o enquadramento progressivo dos nativos dentro do novo regime opressivo e cerceador, implacavelmente dobrando sua resistência, paulatinamente apoderando-se de suas vozes, finalmente silenciando-os. [...] (grifos meus)

Um exemplo concreto deste apagamento pode ser apreendido numa breve análise de traduções de Jorge Amado, um dos autores brasileiros mais traduzidos no mundo. É exatamente por este motivo que sua obra acaba exercendo um papel importantíssimo na construção de imagens sobre o Brasil no exterior. Sabemos, em contexto nacional, que a obra do escritor baiano é repleta de traços culturais e identitários específicos de seu Estado (Bahia) e que, portanto, não representa toda a nação, nem mesmo todo o Estado. O próprio conceito de Estado-Nação se constrói em detrimento de heterogeneidades culturais, linguísticas,

étnicas que se encontram no território delimitado artificial e violentamente dos Estados-Nação. Segundo Venuti (2005, p. 180): “A tradução pode apoiar a formação de identidades nacionais tanto através da seleção de textos estrangeiros quanto através do desenvolvimento de estratégias discursivas para traduzi-los” (tradução minha). Para ilustrar tais situações de escolhas tradutórias que domesticam e promovem um silenciamento de sujeitos subalternos trago um trecho traduzido do romance *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado para o castelhano.

Texto Fonte	Tradução
<p>Da casa do pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaque, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam <u>acarajé e abará</u>. [...]</p> <p>Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava. Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro da cabeça dos assistentes. Música enervante, saudosa, música velha como a raça, <u>que saía dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças</u>. (Amado, 1935 p. 62 – sublinhados meus)</p>	<p>De la casa del <i>pai-de-santo</i> Jubiabá, llegaban sonos de atabaque, agogô, calabaza, sonos misteriosos de macumba que se perdían entre los guiños de las estrellas en la noche silenciosa de la ciudad. En la puerta, unas negras vendían <b><u>pasteles y arroz dulce</u></b>. [...]</p> <p>En un rincón, al fondo de la sala de adobe, tocaba la orquesta. El son de los instrumentos resonaba monótono en la cabeza de los asistentes. Música enervante, melancólica, música vieja como la raza, que salía de instrumentos <b><u>primitivos</u></b>: atabaques, agogôs, chocallos, calabazas. (Trad. Basilio Losada p. 75 – negritos e sublinhados meus)</p>

Os trechos acima foram analisados em um minicurso de tradução do qual participei em junho de 2016 e, o que mais chamou a atenção das/dos participantes foi a tradução domesticadora dos itens gastronômicos (acarajé e abará) que se tornaram “bolo” e “doce de arroz”. Ninguém soube dizer o que virou o que, já que ambos termos se afastam muito do que, de fato, são os pratos típicos da capital baiana. As escolhas tradutórias se justificam no contexto de facilitação da leitura para o público alvo, que por sua vez, também perdem a oportunidade se encontrarem com a diversidade culinária do mundo. Entretanto, o que mais me chamou a atenção foi a inclusão do adjetivo “primitivos” para descrever os instrumentos musicais. Não há no excerto de Amado caracterização, pois entende-se que tais itens estão presentes em contexto brasileiro. Pode-se compreender o grande desafio que a tradução de uma obra tão marcada culturalmente se constitui para o tradutor, porém ao escolher incluir a palavra “primitivos” ao texto de Jorge Amado o mesmo revela uma mentalidade exotificadora e racista, uma vez que opta por descrever instrumentos musicais de origem africana e indígena através da marcação da inferioridade no jogo binário e vertical ocidental entre “elaborado”, “avançado” versus “primitivo”, “atrasado”. Assim a tradução acaba reforçando estereótipos de que sujeitos negros estariam mais próximos do rústico, do ultrapassado, etc. O tradutor é europeu e não foge à tradição europeia de “traduzir” seu “outro” sempre a partir de seu sistema de valores, re-produzindo *ad nauseum* dicotomias nas quais o que é europeu é superior e o diferente dele mesmo sempre, inferior.

Contudo, sob uma perspectiva pós-estruturalista Rajogopalan (1998) p.1) afirma que “a tradução é, ao mesmo tempo, o processo pelo qual a repressão colonial ocorre e se consolida, como também, o único meio disponível para os povos colonizados oferecerem qualquer resistência significativa aos seus opressores.” Tendo como abertura da minha

pesquisa esse olhar sobre tradução opto por traduzir May Ayim, equiparando meu fazer tradutório ao seu fazer poético-político no sentido contra hegemônico do que se entende como literatura alemã, para falar de literatura(s) em língua alemã(s); e invertendo o que se entende como competência tradutória (fidelidade, imparcialidade, invisibilidade da tradutora, etc.), para então falar em “Poética da Relação” (GLISSANT, 1997), que segundo DAMATO (1995, p. 275-276):

Pretende ser uma exploração, em todos os sentidos, níveis e situações de contatos culturais em todo o mundo. E Glissant afirma que ela deve ser uma prática e não, uma teoria; deve ser proliferante e não, ordenada; multifacetada e não, linear. [...]. (Glissant (1997) apud DAMATO, 1995 p.275-276 grifos meus)

Os diálogos e a relação com Édouard Glissant (1928-2011), poeta franco-martinicano, afrodescendente e teórico da negritude antilhana se dão em diversos âmbitos: ao entender minha prática tradutória como poética da Relação inverte a lógica colonial racista e dialogo com o *outro*, neste caso com negras e negros, não mais como “objeto de estudo” exotizado, mas como igual, isto é, como produtoras/es de conhecimento, como sujeitos poetas, teóricas/os e tradutoras/os delineando uma rede rizomática entre poesia negra, traduções antirracistas e feministas. Esta rede se expande durante experiências migrantes transatlânticas, quando eu estudante de germanística e feminista negra me encontro em 2013 com tatiana nascimento (feminista negra, tradutora de Audre Lorde e, na época doutoranda da PGET) trocamos textos, pensamentos, afetos, e interesses, reviso textos e traduções dela. Logo, viajo para a Alemanha para um intercâmbio e essa experiência de migrante na qual estava submetida no “Velho Mundo” é definida por Homi Bhabha (2010, p. 308) ao comentar o romance *Os Versos Satânicos* (1988) de S. Rushdie como “fenômeno tradutório em si”, pois o sujeito migrante cruza fronteiras culturais:

Essa liminaridade da experiência migrante é mais um fenômeno tradutório do que transicional; não existe resolução para ele porque as duas condições são conjugadas de modo ambivalente na “sobrevivência” da vida migrante. [...] O sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade da “tradução”, o *elemento de resistência* no processo de transformação, “aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido”. Este espaço da tradução da diferença cultural nos interstícios está impregnado daquela temporalidade benjaminiana do presente que evidencia o momento de transição, e não apenas o contínuo da história; é uma estranha tranquilidade que define o presente no qual a própria escrita da transformação histórica se torna estranhamente visível. [...] A cultura migrante do “entre-lugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela destaca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma “transmissão total do conteúdo, em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura (BHABHA, 2010, p. 308 grifos meus)

Através das palavras do teórico indiano, mas residente na Inglaterra há muitos anos marco minha tradução de May Ayim, isto é, a partir da minha experiência migrante, para conferir sobrevivência à sua obra, para marcar a diferença cultural dentro de um Estado-Nação que se busca homogêneo trazendo ao público brasileiro o trabalho de Ayim “como elemento de resistência”, buscando trazer para o português sua “escrita de transformação histórica”.

Tradução para mim está muito ligada à resistência e à escuta, à horizontalização de relações de poder. Na Alemanha, onde passei por situações discriminatórias que não convém

relatar aqui, à exceção de uma, pois tem a ver com tradução: Ao participar em 2010 de uma formação em educação socioambiental, eu e outras participantes estrangeiras não recebemos certificados. Ao indagar a organização do porquê de não termos recebido certificação, o que resultaria na impossibilidade de comprovarmos a experiência e conhecimento na área, fui informada de que só havia certificados em alemão e inglês e que, portanto, os mesmos não valeriam em nossos respectivos países. Eu prontamente me disponibilizei a traduzi-los para português brasileiro e articulei com outras participantes a tradução para o espanhol e assim, assinei meu primeiro contrato de tradutora.

De volta ao ano de 2013, conheço a Associação de afro-alemães e de negros residentes na Alemanha (aquela fundada por Ayim em 1986) e num evento desta organização vejo o documentário “Audre Lorde - The Berlin Years 1984 to 1992<sup>1</sup>” sobre os anos que a teórica e poeta negra lesbofeminista, com origens caribenhas lecionou na FU Berlin, onde eu havia estudado em 2011-12. Neste documentário, Lorde fala de e com “afro-alemães” enquanto identidade de resistência análoga à afro-americana. No mesmo documentário há depoimentos de afro-alemãs - dentre elas, May Ayim – que começavam a escrever poesia e a falar dessas subjetividades até então totalmente invisibilizadas na sociedade alemã. Para mim, estudante negra de filologia alemã, isto proporcionou uma importantíssima virada de paradigmas, pois foi uma das primeiras vezes que me vi representada na literatura (alemã) como sujeito. Num contexto de poesia negra brasileira, mas também aplicável para nos aproximarmos da escrita de May Ayim, Bernd (1988 p .50) afirma que:

Esse Eu-lírico em busca de uma identidade negra instaura um novo discurso – uma semântica do protesto – ao inverter um esquema onde ele era o Outro: [...]. Passando de outro a eu, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Esse eu representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura legitimada pelas instâncias de consagração.

Naqueles poemas que falavam de como é ser uma mulher negra na Alemanha me reconheci, e a partir destas leituras pude entender e refletir sobre minhas próprias experiências tanto num nível pessoal ontológico quanto num nível intelectual epistemológico e também estético.

Em artigo de 2012, Mignolo e Schiwy advogam a tradução como detentora de uma potência “para pensar em futuros possíveis” nos movendo política e eticamente “além de dicotomias” e através da qual “o limite inferior da diferença colonial não mais seria o lugar da vergonha e da ignorância, mas do potencial epistêmico” (MIGNOLO; SCHIWY, 2002, p. 251, tradução minha). Antes de demonstrar como a obra de Ayim dialoga com esta virada epistêmica e como minha prática tradutória vem buscando incorporar esse aporte teórico outro, julgo relevante para os propósitos deste artigo relatar o que, de início, pareceu um ‘percalço’ em uma experiência recente de tradução, mas que me foi muito revelador e inspirador, por denunciar políticas de silenciamento camufladas de ‘transparência’ e “imparcialidade” revelando ao final do episódio a urgência da intervenção de tradutoras/es negras/os no traduzir de obras antirracistas e/ou de afrodescendentes. Traduзи, a pedido da autora em ocasião da sua vinha ao Brasil pouco antes do início do primeiro semestre letivo de 2016, o texto intitulado “Descolonizando o Conhecimento” da teórica, escritora e artista interdisciplinar afrodescendente Grada Kilomba. A portuguesa residente em Berlim me convidou para fazer a tradução por eu ser, na época, uma das poucas pessoas com familiaridade com seu trabalho e por ela já conhecer o meu (havia traduzido o primeiro

<sup>1</sup> Trailer do documentário disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=9mPEkqykAik> > Acesso em 30 ago. de 2016

capítulo<sup>2</sup> de seu livro *Plantation Memories: episodes of everyday racism* (2010) alguns meses antes deste evento. Traduzi o texto no prazo de dois ou três dias e enviei à instituição cultural anfitriã da artista. Poucos dias depois recebo um e-mail com dezenas de questionamentos da tradutora do mesmo texto ao espanhol e revisora da minha tradução. Agradeço à profissional pela revisão acurada e correção ortográfica. Entretanto, elenco a seguir alguns questionamentos e hipercorreções infundadas feitas por ela e pelo tradutor ao alemão, que demonstraram desconhecimento da obra, do contexto, da autora, do assunto, de lutas e políticas antirracistas e que se configuraram como políticas de silenciamento da minha voz de tradutora negra, e em última instância da própria autora, também uma mulher negra.

O texto continha o termo *plantation*, termo que eu não havia traduzido nesta primeira versão, simplesmente porque em português utiliza-se o mesmo termo para designar um sistema de exploração colonial típico entre os séculos XV e XIX, principalmente nas Américas. Tal sistema era composto por 4 características centrais: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravo e o fornecimento de exportação para a metrópole. A *plantation* esteve intrinsecamente relacionada a uma estrutura social de dominação centrada na figura do proprietário do latifúndio, o senhor de engenho que controlava a vida de todas as pessoas ao redor escravizadas ou não. Esta explicação, óbvia para mim na época, é central para entender todo o sistema colonial, relações raciais e de gênero que perduram até hoje no Brasil, mas mostrou-se desconhecida pelos revisores que sugeriram a simples operação interlinguística de troca da palavra inglesa pela portuguesa “plantação”. Este questionamento me levou a inserir uma nota de rodapé explicativa, me situou como tradutora agente e me alertou para o poder envolvido no processo tradutório que poderia ter sido usado no apagamento da história, mas que serviu para refrescar a memória do público leitor e como vetor de afirmação política.

Outro questionamento foi acerca da prosódia, o que no português escrito não é considerado como “língua culta”. Bem, por se tratar de um texto que seria lido pela autora no que a própria chamou de “palestra-performance” o texto continha marcas de oralidade como a repetição, principalmente de pronomes, reticências, etc. Minha decisão foi manter a maior parte dessas características por eu saber que se tratava de um texto oral, além de estar ciente da importância da oralidade em culturas africanas, bem como do significado para os movimentos antirracistas atuais que vem resgatando esse dado cultural e modo de passar conhecimento não hegemônicos. A oralidade neste contexto articula culturas africanas e traz para o centro da produção de conhecimento outras epistemologias, se configurando assim como prática descolonial e que é afinal assunto do próprio texto traduzido. O ponto culminante da hipercorreção foi a afirmação da minha tradução do termo P.o.C (people of color<sup>3</sup>) como erro, e a sugestão de traduzir o termo por “prova de conceito” (prove of concept), que além de não fazer sentido algum no texto de Kilomba demonstra mais uma vez desconhecimento de todo o contexto em que o texto se encontra. Outro questionamento foi a inserção na tradução do termo cis<sup>4</sup>, sob a justificativa de que tal palavra não constava no original. Bem, nenhuma palavra presente na tradução consta no texto fonte por se tratarem de línguas, e, portanto, de palavras diferentes. Ademais, vindo e estando em um contexto de lutas

<sup>2</sup> Essa tradução foi publicada pela Cadernos de Literatura em Tradução da USP, 2016 em edição especial sobre “Negritude e Tradução” e pode ser acessada no link: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>

<sup>3</sup> “Pessoas racializadas” é a minha tradução do termo P.o.C. A escolha se justifica por considerar a tradução literal (pessoas de cor) inapropriada no contexto brasileiro. Historicamente, usa-se ‘pessoa de cor’ aqui para designar negras e negros e o efeito desse uso é o apagamento de tal identidade política numa amalgama de ‘não-brancos’ e, portanto, é a negação da existência do negro e de sua identidade política.

<sup>4</sup> Cis é a abreviação do adjetivo *cisgênero*: característica de pessoas cuja identidade de gênero coincide ao sexo atribuído à mesma no nascimento (ou por mais absurdo que pareça até antes do nascimento). Geralmente pode ser explicado em contraposição ao termo transgênero.

LGBTQI, não posso invisibilizar a existência de homens transgêneros e/ou transexuais. Por este motivo, acrescento em minha tradução o adjetivo cis nas ocorrências de men no texto fonte. Com isso, provoco a reflexão e procuro desessencializar a masculinidade.

Dutton (2002, apud RIBEIRO, 2005 p.5) fala de “epistemologia colonial” e Ribeiro explica que esta “opera por sistema através da construção de uma topografia do mundo cuja parcialidade se exprime e se oculta através de uma retórica do universal que é também uma retórica da tradução entendida como redução do outro ao mesmo”. Opondo-me à esta configuração de produção de conhecimento assumo um posicionamento político no ato de traduzir em contraposição a escolhas políticas de efeitos racistas como no trecho da tradução de Jorge Amado que tratamos a pouco, bem como contra o apagamento que os tradutores do texto de Kilomba acabariam operando, mesmo que inconscientemente. Assim, discuto através da minha tradução a agência do sujeito que traduz e suas implicações políticas buscando desvelar que:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, mas também em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento é então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade *branca colonial e patriarcal*.” (KILOMBA, 2016 - tradução minha)

Em uma tentativa de desvio desta ordem “branca, colonial e patriarcal” venho traduzindo para o português brasileiro May Ayim, Grada Kilomba entre outras feministas negras, e ao longo do processo busco um traduzir que reflita a agência dessas escritoras, bem com a de quem traduz. Por isso minha tradução declara um posicionamento epistêmico e político latinoamericano, brasileiro, periférico, negro, pobre, racializado, dissidente sexual e de gênero. Além de também trazer para o centro da discussão a produção de literatura alemã contemporânea por afro-alemãs e por negras residentes na Alemanha<sup>5</sup>.

Concordando que tradutores/as são sujeitos com interesses próprios traduzindo de determinada posição social, linguística, étnica, geográfica, etc e que os/as mesmos/as trabalham com e “geram transformações da língua, da linguagem e da sociedade.” (JUNIOR, 2014 p.1) penso junto à Carrascosa (2016, p.63), que em seu artigo “Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas” aborda aspectos teóricos-críticos para a tradução de “textos literários produzidos a partir da experiência transatlântica pós-escravista nas Américas, entendendo a tradução como ferramenta de produção estético-ética de um vigoroso diálogo intercultural”. A professora aponta a construção e aplicação de uma metodologia de tradução afrodiáspórica transatlântica que não apague, mas que traga à tona o passado negro, que dialogue com os presentes afrodiáspóricos e que esboce novos e outros devires para esta comunidade. Partindo dessa base teórica e ativista traduzo May Ayim, trazendo à tona a discussão sobre a produção de uma literatura minoritária<sup>6</sup> produzida às margens da sociedade alemã, fazendo ecoar no âmbito de língua portuguesa suas percepções e discussões acerca de gênero e raça no contexto

<sup>5</sup> É importante ressaltar e com isso desmistificar a ideia que literatura alemã é *essencialmente* produzida por ‘alemães’ além da ideia de quem são estes/estas alemães/alemãs. A participação de migrantes de origem turca, japonesa, romena e de negras e negros é cada vez maior na literatura contemporânea de língua alemã. Este ano (2016), por exemplo, a ganhadora do Prêmio Bachmann, um dos mais importante e mais significativos prêmios de literatura alemã, foi a escritora negra Sharon Dodua Otoo, britânica residente em Berlim que foi premiada por seu conto “Herr Gröttrup setzt sich hin“ (“O Senhor Gröttrup senta.”)

<sup>6</sup> Segundo Deleuze; Guattari (1997 p.38-39): “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. [...]: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam ligadas à política.”

alemão, mas que somam em âmbito brasileiro: no debate sobre racismo, sobre a situação de mulheres negras em âmbito acadêmico e fora dele, acerca dos mitos do que é ser alemão/alemã, bem como ao debate crítico acerca do mito da democracia racial no Brasil. Espera-se dessa pesquisa a promoção e reconhecimento de uma literatura afrodiaspórica em língua alemã e que a mesma possa contribuir para a descolonização da germanística no Brasil e dos saberes produzidos na academia.

Para fins deste artigo trago abaixo um poema de Ayim, escrito em 1990, seguidos de uma versão-tradução para o inglês da própria poeta e por fim algumas considerações analíticas do poema em alemão e da tradução para o inglês. A tradução comentada desse e de outros poemas para o português estarão disponíveis em breve na minha dissertação de mestrado.

No poema “*grenzenlos und unverschämt: ein gedicht gegen die deutsche sch-einheit*”, Ayim expõe já no título o que significou para ela a reunificação alemã pós queda do muro de Berlim, quando houve uma onda de nacionalismo que comemorava a unificação alemã através de um certo “biotipo”, a poeta, então, brinca com a língua e faz um trocadilho através da palavra sch-einheit, que abriga *Einheit* (unidade) e ecoa *Scheinheit* (aparência, fachada) bem como *Schönheit* (beleza), demonstrando assim como a unificação alemã implicou um ideal (de beleza/ de ser) alemão/o. Padrão que obviamente a excluía enquanto alemã que não correspondia à beleza branca, “ariana”.

***grenzenlos und unverschämt – ein gedicht gegen die deutsche sch-einheit***

*ich werde trotzdem  
afrikanisch  
sein  
auch wenn ihr  
mich gerne  
deutsch  
haben wollt  
und werde trotzdem  
deutsch sein  
auch wenn euch  
meine schwärze  
nicht paßt  
ich werde  
noch einen schritt weitergehen  
bis an den äußersten rand  
wo meine schwestern sind  
wo meine brüder stehen  
wo  
unsere  
FREIHEIT  
beginnt  
ich werde  
noch einen schritt weitergehen und  
noch einen schritt  
weiter  
und wiederkehren*

wann  
 ich will  
 wenn  
 ich will  
 grenzenlos und unverschämt  
 bleiben

für Jacqueline und Katharina

May Ayim, 1990

A poeta buscou através de sua poesia nomear o racismo e dor que perpassaram toda sua vida no mar de branquitude europeu. Neste poema, ela relaciona seu lado alemão ao seu lado ganense/ africano de maneira não hierárquica. A poeta recitou sua poesia, buscando o encontro com tradições orais africanas, em vários países que não falam alemão, dentre eles, na África do Sul, ainda em pleno regimento do *apartheid*. Portanto, creio que a tradução de seu poema para o inglês se deu nesse contexto, no qual pode-se, mais uma vez, enfatizar a importância da tradução como ferramenta de subversão (RAJAGOPAPAN, 1998) e de ampliação de vozes subalternas, invertendo a lógica ocidental de silenciamento e ‘inescutas’ (SANTOS, 2014) dessas vozes.

Segue versão inglesa do mesmo poema:

***borderless and brazen: a poem against the German “u-not y”.***

*i will be African*

*even if you want me to be german*

*and i will be german*

*even if my blackness does not suit you*

*i will go*

*yet another step further*

*to the farthest edge*

*where my sisters – where my brothers stand*

*where*

*o u r*

***FREEDOM***

*begins*

*i will go*

*yet another step further and another step and*

*will return*

*when i want*

*and remain*

*borderless and brazen*<sup>7</sup>

for Jaqueline and Katharina  
May Ayim, 1990

Numa primeira mirada, pode-se notar que o poema em inglês diminui em relação ao alemão. A versão alemã apresenta 10 versos de somente uma palavra e em inglês somente 3. A simplicidade e coloquialidade do alemão foram mantidas em inglês. A ‘solução’ criativa e sagaz que a autora, agora tradutora dá para o trocadilho que compõe o título em alemão é muito inspiradora. Ela optou por manter o jogo de palavras traduzindo *Einheit* por *unity*. Mas ao separar as letras *u* e *y* de ‘*unity*’ cria um jogo de sons que nos faz, ao ler o título, dizer *you* (*u*) e *why* (*y*). A poeta ainda troca o *i* pelo *o* criando *u-not-y*, que ecoa *unity*, mas ilustra questões sobre sua alteridade, reportando-se a situações pelas quais passou na ocasião da reunificação das Alemanhas Ocidental e Oriental, quando ouviu<sup>8</sup>: “*you (are) not why*” (você não (é)), ao passo que também se pergunta “*y*” (*why* = por que? Palavra que também nos leva à palavra “*white*”, isto é, “branco”) Por que não sou alemã? Por que não posso ser? Não sou alemã por não ser branca? Possíveis perguntas que Ayim responde a seguir no poema, apontando para sua identidade híbrida: afro-alemã. Afirmando sua existência naquela sociedade e sobrevivendo através de sua poesia e também por meio da tradução.

Esta foi uma linda surpresa nesse início de pesquisa: Descobrir que a poeta, cuja poesia traduzo também traduziu e, ao tornar-se tradutora de sua própria poesia, Ayim ampliara sua voz e estendera seu ativismo e resistência negra, e eu, ao traduzi-la com o intuito de fazer reverberar sua voz e mensagem, torno-me (um pouco) poeta e assim vamos tecendo a rede de escritoras, poetas e tradutoras afrodescendentes, ao passo que borramos as fronteiras entre tais categorias, ou “profissões”.

Após um semestre de pesquisa em andamento, posso afirmar que os diálogos entre esta rede têm se estendido rumo a um aprofundamento nos estudos da negritude, de literaturas afrodiáspóricas, da tradução cultural, da tradução como crítica ao sistema que ao produzir cânones, exclui certas produções literárias, da tradução como formadora de leitores/as e de escritores/as. Alberto Manguel (2004, p. 296) afirma que a “tradução é o procedimento mais puro pelo qual a habilidade poética pode ser reconhecida”. Bem, duvidando um pouco da pureza que falara Manguel e temperando este procedimento com hibridez cultural, identitária e linguística, acredito que o presente trabalho é um exemplo da profundidade e potência da tradução de poesia que o escritor se referia, especialmente de poesia afrodescendente que reflete e amplia as vozes e o agenciamento da potente e plurilíngue diáspora africana.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Disponível em <<http://ola.coop.br/articles/oceb/0042/9885/jorge-amado-jubiaba.pdf>> acesso em 10 out de 2016.

<sup>7</sup> Tradução de May Ayim. Disponível em <http://afroeuropa.blogspot.com.br/2012/05/download-afro-german-may-ayims-writings.html> Acesso em 14 set. de 2016.

<sup>8</sup> May Ayim relata em texto publicado postumamente no livro “*Grenzenlos und Unverschämt*” (2002) que “pela primeira vez desde que vivo em Berlim, tenho que combater diariamente insultos indecorosos, olhares hostis e/ou difamações abertamente racistas” (...) Uma amiga que estava no trem com sua filha afro-alemã no colo, ouviu: “Nós não precisamos mais de pessoas como vocês, aqui e agora somos mais do que suficientes! Um jovem africano de 10 anos foi expulso do metrô para dar lugar a um alemão branco...” Relatando que tais episódios aumentaram drasticamente a partir de novembro de 1989 e que a imprensa oficial os ignorava, Ayim diz: “Comecei o ano de 1990 com um poema.” (AYIM, 2002, p. 91 – 92) Tal poema é o que viemos analisando neste artigo.

\_\_\_\_\_. *Jubiabá*. Tradução de Basilio Losada. Disponível em: <<http://levatetodo.com/libros/0033.pdf>> acesso em 05 out. de 2016.

AYIM, May. *Blues in Schwarz Weiss: Gedichte*. Orlanda Frauenverlag: Berlin, 1995.

\_\_\_\_\_. *Grenzenlos und Unverschämt*. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2002.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lima Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BERND, Zilé. *Introdução à literatura Negra*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1988.

CARRASCOSA, Denise. “Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas” In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 63-71. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115270> >, acesso em 12 set 2016.

DAMATO, Diva Barbaro. *Édouard Glissant: Poética e Política*. ANNABLUME: FFLCH-São Paulo. Coleção Parcours, 1995.

DUTTON, Michael "Lead Us Not into Translation. Notes toward a Theoretical Foundation for Asian Studies" In: *Nepantla: Views from the South* , 3(3), 495-537. 2002.

GILROY, Paul. (2001) *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wings. Ann Arbor: The University of Michigan Press: Michigan, 1997.

JUNIOR, Braz Pinto. “Resenha de Tradução e Relações de Poder“ BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (Orgs.) *Tradução e relações de poder*. Florianópolis: Copiart, 2013. Artigo disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/arredia/article/viewFile/3565/2061> Acesso: 22 set.de 2016.

KILOMBA, Grada “Descolonizando o Conhecimento” trad. DE JESUS, Jessica Oliveira, Disponível em: [https://www.academia.edu/23391789/Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_para\\_o\\_Portugu%C3%AAs\\_de\\_DESCOLONIZANDO\\_O\\_CONHECIMENTO\\_Uma\\_Palestra-Performance\\_de\\_Grada\\_Kilomba](https://www.academia.edu/23391789/Tradu%C3%A7%C3%A3o_para_o_Portugu%C3%AAs_de_DESCOLONIZANDO_O_CONHECIMENTO_Uma_Palestra-Performance_de_Grada_Kilomba). Acesso: 01 out. de 2016.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MIGNOLO, Walter D. and SCHIWY, Freya. “Beyond Dichotomies: Translation/Transculturation and the Colonial Difference” In: MUDIMBE-BOYI, Elisabeth (ed.) *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures and the Challenge of Globalization*. Albany: State University of New York Press, 2002.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. “Pós-modernidade e a tradução como subversão” In: *Anais do VII Encontro Nacional de Tradução/I Encontro Internacional de Tradução* - Universidade de São Paulo, 7 a 11 de setembro de 1998.

RIBEIRO, António Sousa. “A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade: Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades”. Disponível em: [http://www.eurozine.com/articles/article\\_2005-07-18-ribeiro-pt.html](http://www.eurozine.com/articles/article_2005-07-18-ribeiro-pt.html) Acesso: 11 out. de 2016.

SANTOS, Tatiana Nascimento do. Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. 2014. 185f Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. 2014.

VENUTI, Lawrence. “Local Contingencies: Translation and National Identities”. In: *Nation, Language & the Ethics of Translation*. Bermann, Sandra & Wood, Michael (ed.) Princeton University Press: Princeton 2005, p.177-202.

# A TEORIA DE LÍNGUAS PLURICÊNTRICAS COMO INSTRUMENTO PARA ÁREA DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: TRABALHANDO O GÊNERO TEXTUAL RECEITAS CULINÁRIAS

## *PLURICENTRIC LANGUAGES THEORY AS AN INSTRUMENT FOR THE TRANSLATION STUDIES THEORY FIELD: WORKING THE COOKING RECIPES TEXT GENRE*

Juliana de Abreu  
Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[julideabreu@gmail.com](mailto:julideabreu@gmail.com)

**Resumo:** A pluralidade de temas presentes nas pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) permite que o campo dos Estudos da Tradução dialogue regularmente com as diversas áreas do conhecimento existentes. Ao conceber a tradução como um ato comunicativo, é necessário levar em consideração o contexto situacional em que se encontra o processo de comunicação. Dessa forma, a cultura é o elemento norteador de tal processo e a língua o instrumento de comunicação (REIß, 1983, 1991, 1996; VERMEER, 1986, 1991, 1996; NORD, 1993, 2009). Sendo assim, a necessidade de traduzir é constante, mesmo que dentro de uma mesma língua, pois a cultura nem sempre é a mesma (ABREU, 2014). Com base na corrente teórica funcionalista da tradução recorre-se ao conceito de línguas pluricêntricas (AMMON, 1995; MUHR, 2000; EBNER, 2008). A pesquisa de doutorado em desenvolvimento apresenta uma proposta de duas ferramentas para a prática tradutória do gênero textual receitas culinárias. A primeira é um glossário intra e interlingual de duas variedades padrão da língua alemã (austríaca e alemã) e uma do português (brasileira) e a segunda é um modelo teórico para a prática tradutória do gênero textual receitas culinárias, de base funcionalista. A pesquisa objetiva auxiliar (futuros) tradutores dos pares linguísticos: alemão-português em sua prática tradutória.

**Palavras-chave:** línguas pluricêntricas; tradução; funcionalismo; receitas culinárias

**Abstract:** The plurality of subjects contained in the research programs run by the Postgraduate Translation Studies (PGET) of the Federal University of Santa Catarina (UFSC) allows the Translation Studies field to frequently dialog with the many existing knowledge fields. When thinking translation as communicative act, one must consider the situational context in which the communication process is located. Thus, culture is the guiding element of said process and language is the communication instrument (REIß, 1983, 1991, 1996; VERMEER, 1986, 1991, 1996; NORD, 1993, 2009). Therefore, the need for translation is constant, even within one language, as the culture is not always the same (ABREU, 2014). Based on the functionalist translation theory current, one resorts to the concept of pluricentric languages (AMMON, 1995; MUHR, 2000; EBNER, 2008). This developing PhD research proposes two tools for the translation practice of the cooking recipes text genre. The first one is an intra- and interlingual glossary of two standard varieties of the German language and one of the Portuguese language (Brazilian), and the second one is a theoretical model for the translation practice of the cooking recipes text genre, functionalism-based. This research aims to auxiliate (future) translators of the German-Portuguese linguistic pairs in their translation practices.

Keywords: pluricentric languages, functionalism, cooking recipes

## INTRODUÇÃO

“As receitas culinárias exercem uma importante função social, não apenas na sociedade que está inserida, mas também no mundo globalizado que vivemos atualmente.” (ABREU, 2015, p. 158). Nelas encontram-se registros de tradição familiares, dos quais observamos a língua, a cultura, os costumes. Ou seja, através das receitas culinárias podemos

divulgar o patrimônio imaterial de um povo/grupo social e a tradução de receitas culinárias abrangem um valor imensurável para a perpetuação da língua e cultura de origem.

O mercado editorial trabalha de forma acelerada, com prazos curtíssimos de entrega, e os tradutores da área gastronômica acabam enfrentando dificuldades, para entregar suas traduções para as editoras, comprometendo assim a qualidade da tradução entregue e assim, publicada. (ABREU, 2015, p. 158).

O presente artigo abarca um recorte teórico da proposta de tese iniciada em março de 2015 e modificada em julho de 2016. O estudo tem como objetivo geral: **propor ferramentas para a prática tradutória do gênero textual receitas culinárias a fim de auxiliar estudantes, tradutores e profissionais da área gastronômica**. As ferramentas consistem em um **glossário** de termos gastronômicos entre os pares de línguas alemão-português, dentro de algumas das variedades (alemã/austríaca e brasileira), e um modelo didático para a tradução do gênero textual receitas culinárias.

A proposta de doutorado surgiu durante minha pesquisa de mestrado (2012-2014) e foi durante a construção do corpus que constatei a inexistência de dicionários e glossários online que auxiliem tradutores de livros de receitas culinárias nos pares de língua alemão-português e, especialmente, que abordem a variedade nacional austríaca da língua alemã. Inclusive, a suspeita da falta de livros de receitas austríacos traduzidos para o português brasileiro é um fator motivacional do estudo em questão.

Contudo, a seguir são abordadas de forma sucinta aspectos teóricos sobre cultura, língua, receitas culinárias e tradução. As abordagens tratadas estão sendo melhor desenvolvidas na tese, que atualmente encaminha-se para o exame de qualificação.

## CULTURA: LÍNGUA, CULINÁRIA E RECEITAS

Conforme o Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa (1988, p. 190-191), o termo cultura é definido como:

1. Ato, efeito ou modo de cultivar.
2. V. *cultivo* (2.)
3. O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade; civilização.
4. O desenvolvimento de um grupo social, uma nação, etc., que é fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores; civilização, progresso.
5. Apuros, esmero, elegância.
6. Criação de certos animais, em particular os microscópicos.

Ao refletir a respeito da terceira e a quarta definições, é possível estabelecer a sociedade como promotora e perpetuadora de culturas, assim como a forma que os grupos sociais registram, organizam e divulgam elementos da sua cultura, como por exemplo: língua, culinária, história, entre outros. (ABREU, 2015).

Seguindo nessa linha de pensamento, Santos (2006, p. 12) conceitua cultura de forma ampla, sustentando que “cada cultura é o resultado de uma história particular, e isso inclui também suas relações com outras culturas, as quais podem ter características bem diferentes” e Laraia (2009, p. 49) concorda entre suas diversas abordagens conceituais sobre cultura, ao abarcar a história como elemento formador da cultura de um povo/grupo social, certificando que cultura é “um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores.” Ambos os conceitos são consolidados por DaMatta (1986, p. 123, grifos do autor) ao tratar de cultura:

[...] para nós, “cultura” não é simplesmente um referente que marca uma hierarquia de “civilização”, mas a maneira de viver total de um grupo, sociedades, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas.

Partindo da premissa que cultura é social, Abreu (2015, p. 159) se remete ao conceito de cultura apresentado no Dicionário do Pensamento Social do Século XX (1996, p. 163), como legitimador dos conceitos até então expostos, ou seja, cultura, então, é “o fato isolado mais notável a respeito da história da humanidade é extraordinária diversidade de formas sociais produzidas por seres do mesmo [...] tipo genético”.

A ciência social destaca dois eixos sobre cultura na vida social, sendo o primeiro **proporcionar significado** e o segundo **fornecer regras gerais de ação social para uma sociedade compreender a outra**. Sendo assim, durante o desenvolvimento da tese é entendido por “cultura, as manifestações sociais de um grupo, configuradas pelos repletos padrões comportamentais, crenças e valores formados pela história e diversidade dos modos de expressões”, definição adotada por Abreu (2014, p. 12 e 2015, p. 159).

Dentro das diversas manifestações culturais de um povo, estão a culinária e a forma de divulgar a gastronomia através do gênero textual receitas culinárias.

Gilberto Freyre (2010 p. 298) considera a culinária como uma forma de expressão social, a qual estabelece relações interativas através da alimentação:

[...] um elemento de cultura ou de civilização ele próprio ligado interdependentemente a outros: à religião, à higiene, à estética, de modo geral; e, de modo particular, à técnica culinária; ao seu modo social de ser levado o alimento à boca do indivíduo – dedos, pauzinhos, garfo, faca, colher, conforme a predominância de sólidos ou de pastas na alimentação em apreço; a móvel ou o equivalente de móvel associado ao ATP ou ao cerimonial de comer; abluções antes ou depois da refeição; preces ou sinais religiosos antes e depois da refeição.

Montanari (2009), complementa, ao escrever que a culinária pode ser considerada o primeiro modo de adentrar culturas distintas, a fim inclusive da comida auxiliar a intermediação entre culturas. (ABREU, 2015, p. 259). Dessa forma, Abreu (2014, p. 13) concebe a alimentação como uma forma de identificação e afirmação de uma dada cultura, assim como a língua, que pode ser vista como uma maneira de alcançar dada cultura.

“Entre os símbolos culturais que ajudam a estruturar as identidades coletivas, a gastronomia desempenha um papel central.” (ROSS; BECKER, 2011, p. 35) e os meios escolhidos para divulgar as manifestações culturais podem gerar uma outra forma de símbolo cultural.

Contudo, as receitas culinárias de uma sociedade/grupo social podem ser transmitidas pela oralidade e formalizadas pela escrita, através do gênero textual receitas culinárias, independentemente do processo (seja oral ou escrito).

Bazerman (2009, p. 38) afirma que o gênero textual receitas culinárias é de fácil identificação justamente pela sua estrutura e tipologia textual, já consolidadas nas diversas sociedades e culturas.

A maioria dos gêneros tem características de fácil reconhecimento que sinalizam a espécie de texto que são. E, frequentemente, essas características estão intimamente relacionadas com as funções principais ou atividades realizadas pelo gênero.

De acordo com a tipologia textual apresentada por Mascuschi (2010) e Travaglia

(2007), as receitas culinárias se encaixam no tipo textual injuntivo ou também chamado de instrutivo, conforme apresentam Dolz e Schneuwly (2010).

As receitas culinárias exibem prescrições e instruções, que relacionam à ações e orientação das mesmas. A relação entre os comandos e as execuções que orientam, por um lado e também proíbem, por outro lado, algumas ações são caracterizadas por uma linguagem de regulação mútua de comportamento. (ABREU, 2014, p. 9).

De acordo com Santos e Fabiani (2012, p. 65), essa relação de regulação, salienta que “o arranjo discursivo do gênero instrucional, necessariamente, inscreve no texto as figuras de um enunciador (aquele que prescreve ou interdita os comandos) e de um enunciatário (a quem se dirige as instruções ou interdições a serem observadas).”

Sendo assim, “as receitas culinárias podem ser consideradas textos instrucionais, pois quem escreve – o enunciador – estabelece uma série de comandos/instruções a serem seguidos e quem lê a receita – o enunciatário – segue as instruções determinadas.” (ABREU, 2014, p. 9).

Travaglia (2007, p. 50-51) diz que um texto do tipo injuntivo é composto de **três partes** ou **categorias esquemáticas**. Sendo a **primeira**: *elenco ou descrição dos elementos a serem manipulados* (ingredientes); a **segunda**: *determinação ou incitação onde a realização da ação se encontra, a própria injunção em si* (modo de preparo) e por fim, a **terceira**: *justificativa, explicação ou incentivo* (dicas, explicações detalhadas, observações)

No entanto, essas três categorias esquemáticas não apresentam necessariamente uma sequência imutável e podem inclusive se interpor uma com a outra, evidencia Travaglia (2007, p. 51). Receitas culinárias podem ser inclusive musicadas, poetizadas, estarem presentes em corpo de cartas, cujas categorias citadas podem aparecer de forma não estrutural e nem por isso, essa forma alternativa de apresentar uma receita culinária, deixa de ser integrante do gênero textual receitas culinárias.

Dessa forma, é possível afirmar que não se podem tratar receitas culinárias como sendo algo fixo e imperativo. Receitas são dinâmicas e variam na sua forma de apresentação, mesmo existindo uma estrutura convencional socialmente. O que é preciso atentar é para a linguagem e língua utilizadas, pois são as mesmas que comunicam a mensagem que se deseja propagar nas diversas culturas.

Assim, considera-se, nessa pesquisa de doutorado, a língua, e suas variedades padrão, como o instrumento utilizado para transmissão e compartilhamento, não apenas de informações, mas principalmente de conhecimento. Com isso, pode-se afirmar que é impossível desassociar a língua das suas manifestações culturais, como aqui tratada: a culinária.

## LÍNGUA: O ALEMÃO COMO LÍNGUA PLURICÊNTRICA

A língua é compreendida, por Dubois, et al (2007, p. 378), como um “[...] instrumento de comunicação, um sistema de signos vocais específicos aos membros de mesma comunidade.” Assim pode-se articular que “Falar em língua, portanto, é falar sobre a expressão da cultura de um povo. A cultura influi diretamente na língua: em suas estruturas gramaticais e lexicais e, sobretudo, nos sentidos imbricados nas palavras.” (AIO, 2012, p. 27).

Debois et al (2007) ainda ressalta que em uma mesma língua existem variações para os níveis de língua, sendo eles a língua familiar, erudita, popular, de certas classes sociais e grupos profissionais, onde os diferentes tipos de gíria aparecem e também as variações geográficas, sendo os dialetos e patoás. (ABREU, 2014, p. 14).

“As línguas alemã portuguesa apresentam variações geográficas e culturais, as quais muitas vezes nos faz refletir e nos deixa em dúvida se estamos realmente tratando da mesma língua.” (ABREU, 2015, p. 160).

Línguas que apresentam diferentes variedades faladas em diversos países ou regiões distintas são consideradas como línguas pluricêntricas. Essas variedades precisam ser regidas por normas nacionais próprias. (AMMON, 1995; EBNER, 2008; MUHR, 2000; BATORÉO, 2014).

Uma língua para ser considerada pluricêntrica precisa obedecer oito critérios específicos, conforme estabelece Muhr (2000, p. 3-4, tradução nossa). São eles:

1. A língua existe em vários países/Estados soberanos.
2. A língua em questão apresenta no seu respectivo país um papel formal sendo reconhecida como língua oficial, co-oficial e respectivamente como língua minoritária.
3. Os falantes da variedade de uma língua pluricêntrica e as instituições governamentais consideram essa língua não como uma língua autônoma e sim como uma parte de uma única língua.
4. A língua apresenta diversas variantes-padrão, de preferência codificadas em dicionários e gramáticas.
5. A respectiva variedade nacional é a norma vigente nos setores administrativos, nos cursos de direito e nas instituições dos diversos países.
6. A existência das diferenças linguísticas e comunicativas em relação às outras variedades estão baseadas nas diferentes condições de vida e nas realidades sociais específicas de cada país e na identidade social de seus falantes, que é expressada através da língua.
7. A variedade nacional é, em geral, ensinada nas escolas e sistematicamente transmitida.
8. Os falantes são, de regra, leais à variedade nacional

A língua alemã, por cumprir os critérios citados, dentro das suas respectivas variedades e variantes, é considerada uma língua pluricêntrica, diante do enquadramento apresentado. (ABREU, 2014; 2015).

A língua alemã possui três variedades nacionais e outras três denominadas binacionais, conforme a figura a seguir:

**Figura 1:** Variedades nacionais da língua alemã



**Fonte:** Muhr (2000, p. 31 tradução nossa)

As variedades nacionais em três níveis: [1] A língua alemã geral; [2] [3] [4] As variedades nacionais austríaca, germânica e suíça; e [5] [6] [7] As variedades binacionais: austríaca e suíça, alemã e austríaca e alemã e suíça.

Enquanto que a variedade alemã da língua está consagrada, as variedades austríaca e suíça ainda lutam pelo reconhecimento das suas variedades padrão e não como variante, ou dialeto. O Conselho da Europa, apresenta no seu programa de Políticas Linguísticas, uma proposta não mais voltada para o reconhecimento, pois pensa-se que este já está resolvido, trabalha não mais apenas para o reconhecimento, mas principalmente com vistas para o ensino das variedades nacionais austríaca e suíça da língua alemã. (ABREU, 2014, p. 21).

De acordo com Abreu (2014, p. 21) “o ensino das variedades tem sido tema de discussões em artigos, dissertações, teses e eventos, e vem sendo tratada também nas escolas, tanto nas de ensino regular, como também nas de língua alemã (como língua estrangeira).”

O Goethe Institut publicou no ano de 2007, em parceria com a editora Hueber, uma revista dedicada exclusivamente ao ensino da língua alemã com enfoque para a teoria de línguas pluricêntricas (Plurizentrik im Deutschunterricht).

Nos último dez anos pesquisas e relatos apontam que o ambiente cultural reflete na variedade da língua e que já não se pode determinar que uma única variedade da língua é a correta e que essa é a que deve ser difundida/ensinada pelo mundo.

Um dos artigos traz a pluricentricidade da língua alemã enquanto experiência de vida. As autoras Jana Ratajová, Dagmar Giersberg e Stephanie von Gemmingen compartilham suas experiências como aluna, falante nativa e professora de língua, respectivamente. O foco do artigo intitulado, *Der Klops mit den Marillentopfenknödeln und andere Plurizentrik-Erfahrungen* (A comoção dos bolinhos de damasco com ricota e outras experiências pluricêntricas), são as diferenças intralinguais dentro das variedades nacionais. (ABREU, 2014, p. 21).

Jana Ratajová relata sua experiência vivida na Áustria e na Alemanha e aborda com o tema *Essen* (comida) como pano de fundo. Ela percebe diferenças lexicais entre o alemão germânico e austríaco para o mesmo objeto, efetivamente quando passou seis meses na Áustria.

A autora comenta que o alemão que ela aprendeu em sala de aula, não correspondia com a realidade cotidiana vivida na Áustria. As diferenças nacionais estão desde o simples cumprimento de quando encontramos alguém (*Guten Tag* na Alemanha – *Grüß Gott* na Áustria) ou quando desejamos bom apetite (*Guten Appetit* na Alemanha – *Mahlzeit* na Áustria), até mesmo quando vamos ao supermercado para comprar ingredientes – por exemplo: *Kartofeln, Aprikose, Pflaume* na Alemanha e *Erdäpfel, Marillen, Zwetschken* na Áustria (batata, damasco, ameixa).

Como uma forma de preservar a identidade e cultura austríaca, na área gastronômica, a EU estabeleceu em 1994, através do Protocolo Nr.1013, expressões da variedade nacional austríaca da língua alemã que são consideradas patrimônio nacional da língua. No protocolo estão listados 23 termos austríacos, com os quais o país têm inclusive o direito de exportar seus produtos e exigir que os produtos importados entrem no país com a terminologia austríaca e não alemã geral.

Sendo assim,

Diante do exposto podemos dizer que a língua é um elemento cultural, e através dela é possível expressar questões culturais e identitárias, além de registrar suas tradições. Pensando em receitas culinárias, fica evidente que nelas estão inseridas tradições que refletem a cultura, bem como a identidade de um povo – ou certa região – através da sua língua como forma de registro, bem como uso do sistema de comunicação, ou seja, da sua linguagem. (ABREU 2014, p. 22).

Montanari (2009, p. 11) ainda afirma, “Exatamente como a linguagem, a cozinha contém e expressa a cultura de quem pratica, é depositaria das tradições e das identidades de

grupo.” E faz uma analogia entre cozinha e linguagem, ele diz que: A cozinha tem sido equiparada à língua:

[...] como esta possui vocábulos (os produtos, os ingredientes), que são organizados segundo regras de gramática (as receitas, que dão sentido aos ingredientes, transformando-os em alimentos), de sintaxe (o cardápio, isto é, a ordem dos pratos) e a retórica (os comportamentos do convívio). (MONTANARI, 2009, p. 11).

Ao tomarmos receitas culinárias alemãs e austríacas, versadas em dois países e em duas culturas distintas que a apresentam como uma mesma língua, porém bifurcadas em duas variedades nacionais padrão, a questão da pluricentricidade acaba sendo indispensável uma análise e discussão do conteúdo, sendo passíveis então de uma tradução dentro da mesma língua.

Quando pensamos na língua portuguesa, os critérios apresentados por Muhr (2000) também são cumpridos e conforme afirma Batoréo, (2014, p. 3) “[...] estamos perante duas variedades nacionais da Língua Portuguesa – a norma portuguesa e a norma brasileira [...]”. A mesma autora ainda complementa:

Do ponto de vista linguístico, cada uma das variedades do Português, independentemente do status que lhe é atribuído oficialmente (língua nacional, língua oficial, língua segunda etc.) pode apresentar as suas especificidades ao nível sintático, semântico, fonológico e/ ou lexical, o que pode até chegar a criar dificuldades de intercompreensão entre os falantes de variantes diferentes. (BATORÉO, 2014, p. 3).

Pode-se afirmar que a incompreensão mencionada ocorre, também, entre os falantes das três variedades nacionais (Alemanha, Áustria e Suíça) da língua da alemã, conforme já supracitado.

Já com relação à língua portuguesa, há quem defenda as variedades lusitana e brasileira como duas línguas distintas, como propõe Marcos Bagno (2012) em sua obra intitulada Gramática pedagógica do português brasileiro. Bagno defende o reconhecimento do português brasileiro enquanto língua e não como uma variedade padrão da língua portuguesa.

Não é objetivo do presente artigo discutir a respeito das vertentes teóricas em defesa do português lusitano e/ou brasileiro enquanto duas línguas distintas e sim, apenas, apresentar o conceito de línguas pluricêntricas onde as quatro variedades, das duas línguas, se encaixam.

Contudo, em alterações recentes no projeto de doutorado, a variedade nacional lusitana da língua portuguesa não será mais abordada na referida pesquisa devido à falta de domínio e dificuldade de legitimar os termos culinários lusitanos no [futuro] glossário proposto. Porém, reitero a importância do conhecimento da teoria de línguas pluricêntricas e as tantas línguas que podem ser encaixadas na teoria.

Ao pensar as receitas culinárias infere-se a importância da tradução entre as variedades nacionais e também entre línguas distintas, objetivando a difusão das práticas culturais existente no mundo e motivando o rompimento de fronteiras físicas e linguísticas. Assim, ao se pensar tradução é preciso pensar no público que recebe esse material traduzido diante de toda a pluricentricidade até então apresentada.

## **TRADUÇÃO: A TEORIA FUNCIONALISTA**

Campos (2004, p. 27-28) afirma que “não se traduz de uma língua para outra, e sim de uma cultura para outra [...]”, e Eco (2011, p. 180) ainda enfatiza que “Já foi dito, e trata-se hoje em dia de ideia aceita, que uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre

duas línguas, mas entre duas culturas [...]”Com ambas as afirmações feitas por autores legítimos acerca da tradução, é preciso tratar a língua como elemento cultural e dinâmico.

Traduzir não incorpora não somente elementos linguísticos, tanto que esses elementos são reflexos de dada cultura. Assim, o tradutor é visto como mediador de cultura e não transpositor de línguas. Ou seja, as escolhas linguísticas feitas pelo tradutor – em seu texto traduzido (TT) – são baseadas, além do seu conhecimento linguístico, na cultura, história, formação profissional, contexto situacional, entre outros (ABREU, 2014; 2015) e sua compreensão do texto fonte (TF) também requer conhecimentos culturais, históricos, situacionais, indo novamente além da esfera linguística, inserindo-se assim na esfera comunicativa.

A abordagem funcionalista da tradução parte da premissa de que a tradução é uma ação de interação comunicativa, sendo considerada uma prática com um propósito que tem como base um texto de origem destinado a um público específico. Katharina Reiß, Hans Josef Vermeer e Christiane Nord, tradutores, teóricos e docentes alemães – da área de tradução – são precursores de tal abordagem. (ABREU, 2014; 2015).

Na tradução, para Reiß, o TF é o foco principal, já Vermeer detém seu olhar para o TT e Nord apresenta uma proposta de equilíbrio entre os olhares do TF e TT.

Christiane Nord estabelece o funcionalismo com uma forma de centrar a(s) função(ões) dos textos de partida e das traduções (TF e TT), levando em consideração que ambos estão inseridos em contextos culturais distintos – preconcebidos para públicos também distintos – e que o texto exerce sua função a partir da recepção do público para o qual é destinado. (ZIPSER, 2002, ZIPSER; POLCHLOPEK, 2008).

Tanto o TF quando o TT são reflexos de uma cultura marcados pela situação comunicativa que estão inseridos e condicionados enquanto transmissores de uma mensagem (NORD, 2009, p. 9).

Ou seja, a função do texto é determinada pela situação comunicativa ou pelo contexto – em ambientes culturais diversos – em que o receptor está firmado, conforme a perspectiva de Christiane Nord. (ABREU, 2014, p. 32). Assim, o texto em si não “tem” uma função por si só, e sim “recebe” uma função no momento da recepção. (NORD, 1993, p. 9).

Eco (2011, p. 190), alerta quando afirma que

É muito importante estudar a função que exerce uma tradução na cultura de chegada. Porém, desse ponto de vista, a tradução transforma-se em um problema interno à história dessa cultura e todos os problemas linguísticos e culturais colocados pelo original tornam-se irrelevantes.

Diante das **propostas de ferramentas** para a prática tradutória: um **glossário culinário** que aborde duas variedades da língua alemã (alemão e austríaco) e uma da portuguesa (brasileira) e um modelo didático para auxiliar [futuros] tradutores de receitas culinárias, a teoria de tradução escolhida para o desenvolvimento da pesquisa – a teoria funcionalista – se enquadra perfeitamente.

Isso, levando em consideração que receitas culinárias são uma forma de expressão cultural e que dependendo da variedade linguística, pode não haver o compartilhamento linguístico dentro de uma mesma língua, pois são destinadas a públicos distintos, como já comprovado por Abreu (2014) em sua pesquisa de mestrado.

Na atual proposta de pesquisa de doutorado, trata-se as línguas alemã na Alemanha e na Áustria como sendo uma mesma língua, com variedades nacionais padrão distintas, conforme o conceito de línguas pluricêntricas, já aqui mencionado e o gênero textual receitas culinárias como meio de registrar uma cultura e a tradução como difusor de culturas.

## RESULTADOS ESPERADOS

O conteúdo apresentado é um recorte da pesquisa que está em andamento e sofreu uma alteração significativa nos últimos meses. Assim, espera-se que na sequência dada ao trabalho, consiga-se concretizar o desenvolvimento do glossário e desenhar o modelo didático para a prática tradutória do gênero textual receitas culinárias.

Na área dos Estudos da Tradução, especialmente no Brasil, reflete-se muito tradução literária e tradução comentada. Com o presente estudo desejo contribuir para área de estudo, valorizando a importância prática da tradução técnica já em sala de aula, na formação do profissional tradutor.

O ensino de línguas com base nos diversos gêneros textuais vem ganhando espaço conforme a concepção de língua vai se modificando. “O gênero textual receitas culinárias apresenta informações com fins comunicativos e de propagação cultural.” (ABREU, 2014, p. 93). Ao observar as receitas culinárias é possível detectar palavras de uso cotidiano que refletem a língua, a cultura, as diferenças e as semelhanças entre os povos.

Pretende-se disponibilizar gratuitamente o glossário para auxiliar pesquisadores, tradutores, estudantes e profissionais da área gastronômica, além de divulgar o modelo como guia para a tradução de receitas culinárias. Além disso, a defesa da variedade nacional austríaca, a fim de promover a cultura e a língua de um país que me recebeu por seis anos e que hoje é fruto do meu trabalho. O propósito de respeitar o público e preservar o patrimônio imaterial e difundir da cultura austríaca são outras consequências esperadas ao final do doutorado.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Juliana de. **Receitas culinárias alemãs e austríacas no foco da tradução cultural: uma análise funcionalista**. Florianópolis, SC, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2014.

Abreu, Juliana de. **Glossário online português-alemão para tradução de livros de culinária: uma proposta**. In Caderno de resumos e artigos do VIII Seminário de Pesquisas em Andamento e IV Encontro de Egressos (PGET/UFSC). Florianópolis: PGET, 2015. p. 157-165.

AIO, Michelle de Abreu. **O Caso AF447: o jornalista como tradutor de fatos nas culturas brasileira e portuguesa**. Florianópolis, 2012. 136 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

AMMON, Ulrich. **Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz: das Problem der nationalen Varietäten**. Berlin: Walter de Gruyter, 1995.

BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

BATORÉO, Hanna J. Que gramática(s) temos para estudar o Português língua pluricêntrica? **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 16, dez. 2014. Disponível em:

<<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/viewFile/362/318>>. Último acesso em 8 dez. 2015.

BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução?** 1. reimp. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DAMATTA, Roberto. Você tem cultura? In: \_\_\_\_\_. **Explorações: ensaios de sociologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 121-128.

DOLZ, J. ; SCHNEUWLY, B. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

DUBOIS, Jean, et. al. **Dicionário de lingüística**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

EBNER, Jakob. **Österreichisches Deutsch: eine Einführung von Jakob Ebner**. Mannheim: Duden, 2008.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FREYRE, Gilberto. **O luso e o trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de interação de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: o lusotropical**. São Paulo: É Realizações, 2010.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 23. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade**. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. São Paulo: Parábola, 2010. p. 19-38.

MONTANARI, Massimo (Org.) **O mundo na cozinha: história, identidade, trocas**. Tradução Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Estação Liberdade, SENAC, 2009.

MUHR, Rudolf. Das Deutsche als plurizentrische Sprache: die Didaktik des deutschen als plurizentrische Sprache. In: \_\_\_\_\_. **Lernzielkataloge zu Basisformulierungen Lexik-Sprechhandlungen Höflichkeitskonventionen Diskurs und Diskursstrukturen Deutsch als Plurizentrische Sprache**. Graz, Áustria: ÖSD, 2000. p. 27-36. Disponível em: <<http://www-oedt.kfunigraz.ac.at/OESDCD/0INTRO/Gesamt-PDF/A03-Deutsch-a-pluriz.Sprache.PDF>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

NORD, Christiane. **Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften**. Tübingen: Fracke Verlag Tübingen und Basel, 1993.

NORD, Christiane. **Textanalyse und Übersetzen**: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 4. Überarbeitete Auflage. Tübingen: Julius Groos Verlag Brigitte Narr, 2009.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, T. B. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

RATAJOVÁ, Jana; GIERSBERG, Dagmar; VON GEMMINGEN. Der Klops mit den Marillentopfenknödeln und andere Purizentrik-Erfahrungen. **Fremdsprache Deutsch: Plurizentrik im Deutschunterricht**. München: Hueber, Goethe-Institut, 2007.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROSS, Alana; BECKER, Elsbeth Léia Spode. A gastronomia alemã como fonte de atração turística e de desenvolvimento local no município de Agudo – RS. **Disciplinarum Scientia**. Série: Ciências Humanas, Santa Maria, v.12. n.1, p. 33-45, 2011.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos)

SANTOS, Leonor Werneck dos; FABIANI, Sylvia J. S. Do Nascimento. Gêneros textuais instrucionais nos livros Didáticos: análise e perspectivas. **Revista de Letras**, Fortaleza, v.1/2, n.31, p. 63-71, 2012.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. A caracterização de categorias de texto: tipos, gêneros e espécies. **ALFA Revista de Linguística**, São Paulo, v.51, n.2, p. 39-79, 2007.

ZIPSER, Meta Elisabeth. **Do fato à reportagem**: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural. São Paulo (SP), 2002. 1 v. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

\_\_\_\_\_ ; POLCHLOPEK, Silvana Ayub. **Introdução aos estudos da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2008.

# **LE AVVENTURE DI PINOCCHIO: OS PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS NO SÉCULO XXI**

## **LE AVVENTURE DI PINOCCHIO: PARATEXTS OF THE BRAZILIAN TRANSLATIONS IN THE XXI CENTURY**

Juliana Venera Inacio  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[julianav\\_in@hotmail.com](mailto:julianav_in@hotmail.com)

**Resumo:** *Le Avventure di Pinocchio* (1883), o romance mais importante do escritor italiano Carlo Collodi, ficou conhecido fora das fronteiras de Florença ainda no início do século XX, inclusive no Brasil, onde se encontram muitas de suas traduções. Mais recentemente, observou-se em um espaço temporal de treze anos, de 2002 a 2015, que foram realizadas onze traduções da obra, e para a atual análise são usadas três: 2005, 2009, 2015. Através de um olhar que priorize os paratextos destas traduções, o presente trabalho tem por objetivo compreender como o romance, que ainda desperta o interesse do mercado editorial brasileiro, é apresentada em suas diferentes traduções. A análise tem como base os conceitos do teórico francês Gerard Genette, presentes em sua obra *Paratextos Editoriais* (2009), e método de visualização das traduções baseado no que foi desenvolvido por Marie-Hélène Torres, em *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). Considerando o que se tem analisado, observou-se que os textos de origem para estas traduções não são claramente mencionados em suas respectivas traduções, e em determinado caso, compreendeu-se a atividade de tradução indireta em uma publicação muito recente.

**Palavras-chave:** Paratexto. Visualização de tradução. Literatura infantil.

**Abstract:** *Le Avventure di Pinocchio* (1883), the most important novel of the Italian writer Carlo Collodi, was known outside the borders of Florence still in the early twentieth century, including Brazil, where many of his translations. More recently, it was observed in a time span of thirteen years, from 2002 to 2015, which were held eleven translations of the work, and the current analysis are used three: 2005, 2009, 2015. Through a look that prioritizes paratexts these translations, this study aims to understand how the novel, which still arouses the interest of the Brazilian publishing market, is presented in its various translations. The analysis is based on the concepts of the French theorist Gerard Genette, in his works *Paratextos Editoriais* (2009), and visualization method of translation based on what was developed by Marie-Hélène Torres in *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). Considering what has been analyzed, it was observed that the source texts for these translations are not clearly mentioned in their respective translations, and in one case, understood to indirect translation activity in a very recent publication.

**Keywords:** Paratext. Translation view. Children's literature.

A história de Pinocchio, o célebre personagem de madeira do escritor italiano Carlo Collodi, ainda antes de ser um romance, era uma história publicada em capítulos na sessão infantil semanal *Giornale per i bambini* do periódico florentino *Il Fanfulla*, em 1881<sup>1</sup>. O título originário era *Storia di un burattino* e terminava no XV capítulo com a morte do protagonista. Todavia, após insistências por parte do redator do periódico, Guido Biagi, Collodi retomou a narrativa com um novo título, *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*, e desta forma, em 1883, surgiu a principal obra do escritor italiano<sup>2</sup>. Sua publicação se deu pela Editore-Libraio Paggi, Florença, e contava com 62 ilustrações de Enrico Mazzanti.

<sup>1</sup> FERRONI, 2002, p.90.

<sup>2</sup> VAGNONI, 2007, p.6.

Carlo Collodi (1826-1890), pseudônimo de Carlo Lorenzini, começou o seu contato com a literatura infantil traduzindo contos de Perrault para o italiano, *I racconti delle Fate*, em 1875, e a partir de então, escreveu alguns romances de cunho pedagógico destinados à educação infantil, e que possivelmente lhe deram a experiência necessária para compor alguns anos mais tarde o seu *capolavoro*. Dentre os romances regionalistas florentinos, *Pinocchio*<sup>3</sup> se destacou de outras obras inseridas em uma tendenciosa literatura pedagógica recorrente no início do Estado Unitário italiano, pois, além de uma trama dinâmica, e de ter sido escrito no dialeto escolhido para ser a língua oficial italiana, “un fiorentino agile”<sup>4</sup>, o que provavelmente mais o diferenciou dos demais, e o que talvez o levou para fora das fronteiras de Florença, certamente foram os aspectos de caráter universais representados na fábula<sup>5</sup> sobre uma marionete com vida, vontades e sentimentos próprios. O romance foi traduzido em mais de 200 línguas e dialetos, e de acordo com a autora italiana Anna Rosa Vagnoni, especialista em Collodi e *Pinocchio*, não existe outro livro escrito na Itália que tenha conseguido tanta ressonância no mundo<sup>6</sup>. Tal afirmação pode até ser questionada ou discutida, mas o fato é que o romance collodiano não demorou muito para ter suas traduções em outras línguas e publicações em diversos países ainda no século da sua primeira publicação, e no século seguinte, afirma-se que até a segunda guerra mundial a obra já havia sido traduzida em todas as línguas europeias, e também em línguas da Ásia, África e Oceania<sup>7</sup>. Deste modo, *Pinocchio* se tornou um clássico da literatura infantil.

No Brasil é possível encontrar inúmeras traduções do romance, incluindo a célebre tradução de Monteiro Lobato, de 1933, publicada pela Companhia Editora Nacional, que apesar de ser considerada por alguns como a primeira tradução da obra a ser realizada em território brasileiro, há indícios de que outras duas já tinham sido publicadas antes da de Lobato. Sobre a chegada de *Pinocchio* no Brasil, de acordo com a tradutora brasileira Denise Bottman, a primeira teria sido uma publicação da editora Livraria Selbach, do Rio Grande do Sul, e que possivelmente tenha sido lançada nos anos 1920, sob o título *Zé Pinho* e subtítulo *Conto divertido para pequenos e grandes*, e sua tradução é do Pe. Leopoldo Brentano S. J. Ainda de acordo com Bottman, a outra tradução teria sido a de Mary Baxter Lee, publicada pela Livraria Liberdade, sob o título *Pinocchio – Aventuras maravilhosas de um boneco de pau*, de 1929<sup>8</sup>. Neste caso, a do escritor Monteiro Lobato seria a terceira, e a partir de então, inúmeras outras se seguiram, realizadas por diferentes tradutores ao longo das décadas até os dias de hoje.

Considerando assim as primeiras traduções da década de 1920, há quase noventa anos de traduções e retraduições da fábula no Brasil, além das incontáveis adaptações, e portanto, para a presente pesquisa, limitou-se em mapear e focalizar nas traduções realizadas no século XXI, mais precisamente a partir de 2002, data das primeiras reconhecidas no recorte temporal citado, até 2015, data da última encontrada até o momento. Para este mapeamento, foram feitas consultas nas páginas da Biblioteca Nacional, de livrarias e sebos virtuais, e no acervo de bibliotecas públicas de Florianópolis (Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina e Barca dos Livros).

<sup>3</sup> Por se tratar de um título longo *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*, optamos por citar a obra como *Pinocchio* ao longo do texto.

<sup>4</sup> FERRONI, 2002, p.93.

<sup>5</sup> Usamos “fábula” de acordo com Moisés (p.184), no sentido de ser uma narrativa geralmente protagonizada por animais, neste caso, algo também surreal, uma marionete, aludindo aos seres humanos, de maneira satírica ou pedagógica. MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

<sup>6</sup> VAGNONI, 2007, p. 9.

<sup>7</sup> JOLKESKY, 2004, p.11.

<sup>8</sup> Não gosto de plágio. Carlo Collodi no Brasil. In: <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2016/06/carlo-collodi-no-brasil.html> Acesso em 02 de outubro, 2016.

O principal objetivo da pesquisa, além de analisar, é consequentemente entender como o romance colodiano é recepcionado pelo sistema literário brasileiro. Não é analisado o texto, a tradução em si, pois a pesquisa tem o seu olhar voltado para o paratexto, de acordo com o conceito desenvolvido pelo teórico francês Gerard Genette em sua obra *Paratextos editoriais* (2009), e este elemento tem o papel de fornecer as informações necessárias para a nossa análise, sempre considerando o fato de se tratar de uma obra estrangeira em um sistema literário receptor, neste caso o brasileiro. Desta maneira, Torres (2011)<sup>9</sup> e Santos (2014)<sup>10</sup> o fizeram em suas análises que também tinham como base os paratextos de romances traduzidos, e Torres em sua publicação mostra com clareza a aplicabilidade e importância da análise destes elementos dentro dos Estudos da Tradução. Sendo assim, a autora considera o aspecto “morfológico”, ou índices morfológicos, para a sua crítica.

Entendemos por índices morfológicos todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas capas internas dos livros (páginas de rosto, páginas do falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam<sup>11</sup>.

A partir do modelo de “visualização das traduções” proposto pela autora, cuja análise paratextual é guiada por três perguntas, “Como se apresenta a tradução? O que nos mostra o paratexto? O texto traduzido apresenta-se como uma tradução assumida?”<sup>12</sup>, a presente análise se baseia, e, portanto, os índices morfológicos observados são: título, autor, menção do tradutor, menção da língua ou cultura de origem, editora e data de publicação; estes são dispostos na capa e nas páginas internas do livro. Além de considerarmos o fato de se tratar de uma obra estrangeira e, sobretudo das suas traduções, existe o fato de estarmos lidando com uma obra infantil, portanto, as ilustrações são consideradas pertinentes para esta análise. A capa, aqui é compreendida não somente como a primeira capa, mas igualmente os seus anexos<sup>13</sup>, segunda e terceira capas (internas), quarta capa ou contracapa, lombada, sobre capa ou cinta (se esta última for presente) e orelhas. Por páginas internas, compreende-se as páginas 1 e 2, as quais formam a guarda; a página 3, chamada por Genette<sup>14</sup> de “anterrosto” (aspas do autor); as páginas 4 e 6, sem uma nomenclatura, mas que podem receber diversas indicações editoriais; e a página 5, chamada página de rosto. Todas estas informações são o que Genette chama de peritexto, uma área de responsabilidade do editor<sup>15</sup>. Para a verificação das ilustrações, deve-se sair um pouco desta área e observá-las ao longo do texto. Além destes índices, são analisados também os discursos de acompanhamento, chamados de prefácio, preliminar ou pós-liminar<sup>16</sup>.

Como citado anteriormente, nosso interesse é pelas traduções que tenham sido realizadas e publicadas nessa década e meia do século XXI, e como critério de escolha dentre as várias encontradas nesse período, nosso interesse é por aquelas que aparentemente se mostram como portadoras de textos integrais, as quais contenham um número igual ou superior a 120 páginas. Atendendo a estes requisitos, foram encontradas onze publicações de

<sup>9</sup> TORRES, Marie-Hélène. *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart, 2011.

<sup>10</sup> SANTOS, G. B. F. *Paul et Virginie: paratextos e textos em traduções brasileiras nos séculos XX e XXI*. Florianópolis: UFSC. 2014. (Tese).

<sup>11</sup> TORRES, 2011, p.17.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 17-19.

<sup>13</sup> GENETTE, 2009, p.28.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.145.

tradutores diferentes, mas devido à pesquisa se encontrar em andamento, para a presente reflexão, analisamos três publicações dentro de um recorte temporal de uma década, de 2005, de 2009 e de 2015.

Começamos a visualização e análise dessas traduções com a publicação da editora L&PM Pocket, de 2005, que como o nome sugere, trata-se de um livro de bolso, assim como os demais títulos da editora. A capa possui a famosa ilustração de Enrico Mazzanti, pertencente à primeira edição italiana de *Pinocchio* (1883). Não há informação a respeito disso, mas é de nosso conhecimento. Observa-se que o seu título é mais sucinto do que o original, apenas *Pinóquio*, e sofre naturalização, possivelmente para correspondê-lo foneticamente e ortograficamente em português. O nome do autor é bem exposto, porém, não traz o nome do tradutor, neste caso uma tradutora, a qual é citada somente no interior do livro. Na contracapa, ou quarta capa, tem-se a informação de que é um texto integral, mas não é mencionado que ele passou pelo processo de tradução. Ainda nesse mesmo espaço, há um pequeno texto, um *press release* de acordo com Genette<sup>17</sup>, intitulado “A história de uma marionete”, o qual fornece informações sobre a origem da obra, e por aí, o leitor pode pressupor de que se trata de uma tradução. Abaixo do título há uma frase do escritor italiano Benedetto Croce (1866-1952), “A madeira da qual Pinóquio foi esculpido é a própria humanidade”, e o texto segue em forma de resenha, exaltando o sucesso que a obra “fez e ainda faz entre adultos e crianças”, a sua importância dentro do sistema literário e contexto italiano, sendo então considerada junto às obras de Boccaccio e Dante, *Decameron* e *A divina comédia*, respectivamente, como um dos pilares da literatura italiana. Apesar da frase de Croce, o texto não é assinado.

Nas páginas internas, mais precisamente na página de rosto, é onde temos a primeira menção a uma tradução e o nome da tradutora, Carolina Cimenti. No verso desta página, apesar de informar o título original, não se tem a informação da edição italiana usada para a tradução, ou se esta é mesmo de um texto em italiano. O nome do ilustrador aparece, e é citado apenas como “Attilio”, o nome que aparece assinado em muitas das ilustrações. São vinte e cinco imagens diferentes, e uma que se repete três vezes (na guarda, no texto e no prefácio). As imagens são coerentes aos trechos onde estão inseridas, são em preto e branco, e geralmente dividem a página com o texto.

No verso da última página do texto, encontra-se mais um discurso de acompanhamento, um prefácio pós-liminar<sup>18</sup> intitulado “Sobre o autor”, o qual é uma apresentação de Carlo Collodi, o qual discorre a respeito das origens do autor, formação, carreira, suas ideias políticas, carreira literária, a gênese de *Pinocchio*, sua intenção ao compor a obra, e sua importância na formação linguística da Itália pós unificada. Este paratexto também não é assinado. Sobre a tradutora e o ilustrador, não se tem mais nenhuma informação.

De acordo com a análise através dos paratextos, podemos observar que a cultura de origem é bem apresentada ao público alvo, podendo interessar, sobretudo o público adulto devido à quantidade de informações culturais fornecidas, e é interessante pensar que esse pode ser o leitor em si, o que também é sugerido em um dos discursos de acompanhamento que cita o sucesso entre crianças e adultos. Além disso, importantes autores italianos são citados nestes paratextos, como Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Giovanni Verga, Alessandro Manzoni e Benedetto Croce, possivelmente não são informações muito atraentes para o público infantil, mas também há o fato de o adulto ser um intercedente para a criança, e sobre isso, de acordo com José Yuste Frías:

<sup>17</sup> Ibidem, p.97.

<sup>18</sup> Ibidem, p.145.

Os livros infantis têm sempre um tipo de destinatário dúbio com contextos diferentes, mas complementares: de um lado, a criança que escuta o texto, contempla e toca a imagem, e de outro, o adulto que lê o texto em voz alta, e o dramatiza.<sup>19</sup>

Olhando pelo viés tradutológico, apesar de os paratextos sinalizarem bem que se trata de uma obra estrangeira, a sua origem italiana, o seu estatuto de tradução não é de fato sinalizado desde a sua capa. Como observado, não é feita nenhuma menção à tradutora, sendo ela citada somente dentro do livro, ou seja, apenas o nome do escritor é bem evidente e repetido nos lugares mais visíveis, como a capa, a lombada e o texto da contracapa. Por compreendermos a complexidade do fenômeno da tradução, acreditamos que seja relevante a sinalização e reconhecimento desta, portanto, além do nome do escritor, seria de grande importância mencionar a tradução, bem como o nome de quem a fez nas partes de maior visibilidade do livro. Resumindo a nossa visualização:

Quadro 2 - CAPA

Título	Pinóquio
Autor	Carlo Collodi
Menção do tradutor	Ø
Menção da língua/ cultura de origem	Menciona-se que <i>Pinóquio</i> é considerado um dos pilares da literatura italiana.
Editora	L&PM Pocket
Data de publicação	Ø
Ilustrações	Contem uma ilustração, sem nome de seu ilustrador.

Quadro 3 - PÁGINAS INTERNAS

Autor	Carlo Collodi
Menção do tradutor	Carolina Cimenti
Menção da língua/ cultura de origem	Menciona-se literatura italiana infantil e seu título original <i>Le avventure di Pinocchio</i>
Data de publicação	2005
Ilustrações	Contem 28, assinadas por Attilio (algumas possuem somente a letra "A")
Número de páginas	192

A segunda obra visualizada e analisada é da editora Companhia das Letrinhas, de 2009, a qual traz em sua capa uma ilustração que representa o momento da fabricação do personagem Pinocchio pelo personagem de Geppetto. Essa edição possui um título mais longo, *As aventuras de Pinóquio*, sendo ele a tradução do título original, e o nome do protagonista novamente é naturalizado. Diferentemente, nesta capa, além do nome do autor, há a menção à tradução e à sua autoria, neste caso, de Marina Colasanti, e igualmente é mencionado o nome do ilustrador, Odilon Moraes. Na contracapa há a transcrição de um trecho do texto, mais precisamente um diálogo, e logo abaixo há a indicação de que se trata de um texto integral. As orelhas trazem informações da narrativa, citando alguns personagens, e todos, como se observa, são traduzidos: mestre Cereja, Gepeto, Grilo-Falante, Traga-fogo, Raposa, Gato e Menina de cabelos azuis. Há ainda a afirmação de que o texto de Collodi é o original sobre as aventuras da marionete, e que são “ainda mais saborosas que as da adaptação de Walt Disney”. Ao fim deste pequeno texto, em forma de resenha, tem-se um pouco de informação a respeito do autor. Este é o único discurso de acompanhamento, pois, não há prefácio nesta edição, e novamente texto não é assinado.

<sup>19</sup> YUSTE FRÍAS, 2014, p.21.

Nas páginas internas, as informações da capa se repetem na página de anterosto, porém é acrescida a informação de que esta é a 4ª reimpressão, e na última folha há a data da primeira edição, neste caso 2002. O título original é citado, mas também não se tem a informação da edição italiana usada para a tradução, na realidade, supõe-se que tenha sido usado um texto em língua italiana, mas não se tem de fato esta informação. Com relação à parte icônica, são onze ilustrações de Odilon Moraes, todas estão coerentes ao respectivo trecho onde se encontram. São desenhos que ocupam uma página inteira e não possuem cores.

A análise paratextual nos mostra algumas diferenças com relação à publicação da outra editora, sendo uma bastante relevante, que é a informação da tradução desde a sua capa, e igualmente a sua autoria. Apesar de não se ter mais informações a respeito da tradutora ou do ilustrador, a editora também não se focou em dar muitas informações sobre Carlo Collodi (sua apresentação é bem sucinta). O discurso de acompanhamento conduz o leitor a ver a importância da obra, a qual “se tornou referência para gerações de crianças no mundo inteiro”, exaltando as situações narradas no livro, as quais “ultrapassam os limites da literatura infantil”. Diferentemente da outra publicação analisada, esta parece se direcionar mais ao público infantil, enfatizando o quão fantásticas são as aventuras da marionete protagonista, afirmando que neste texto tais aventuras são ainda melhores do que as da adaptação cinematográfica realizada pela Walt Disney, isto é, usou-se de uma referência certamente conhecida do público infantil.

Chamou-nos a atenção o índice morfológico da contracapa, que se trata de uma transcrição de uma parte do texto, e por este trecho se pode ter um pouco de ideia sobre a tradução realizada, a qual apresenta um discurso com boa legibilidade e fluidez. Nas orelhas outro índice também nos chama a atenção, pois é possível ver que os nomes dos personagens são traduzidos, e por estas informações é possível levantar a hipótese a respeito do tipo de tradução que é publicada, a qual faz a obra estrangeira parecer como fruto da própria língua, de acordo com Berman<sup>20</sup>, sobre a definição de etnocentrismo na tradução isto é, a qual pode direcionar-se mais ao público alvo, e neste caso, sobretudo, considerando este ser o público infantil. Resumindo a nossa visualização:

Quadro 4 - CAPA

Título	As aventuras de Pinóquio
Autor	Carlo Collodi
Menção do tradutor	Marina Colasanti
Menção da língua/ cultura de origem	Menciona-se que a obra foi lançada em um jornal italiano
Editora	Companhia das Letrinhas
Data de publicação	Ø
Ilustrações	Contem uma ilustração de Odilon Moraes

Quadro 5 - PÁGINAS INTERNAS

Autor	Carlo Collodi
Menção do tradutor	Marina Colasanti
Menção da língua/ cultura de origem	Ø
Data de publicação	2009
Ilustrações	Contem 11 ilustrações de Odilon Moraes
Número de páginas	192

A terceira e última publicação a ser visualizada é a da editora Martins Fontes, de 2015, a qual chama a atenção devido ao seu tamanho grande e à sua ilustração com cores vivazes, a qual retrata um trecho onde Pinocchio foge pelas ruas enquanto atraindo a atenção de

<sup>20</sup> BERMAN, 2007, p.33.

transeuntes. O título também é curto, *Pinóquio*, mantendo só o nome do protagonista, e novamente este é naturalizado. Nessa capa não é mencionado o nome do tradutor, mas logo abaixo do nome do autor e do título vem o nome do ilustrador, Fulvio Testa, e o nome do autor da introdução contida no livro, neste caso o célebre escritor italiano Umberto Eco. No centro da contracapa há mais uma ilustração e emoldurando-a há algumas informações referentes à obra, mencionando o desejo do protagonista de se tornar um menino de verdade, mas, “terá muito a aprender em inúmeras aventuras travessas, marotas e desafiadoras”. Há também menção à relevância das ilustrações de Fulvio Testa, afirmando que estas “dão vida a este clássico de Carlo Collodi”, e em seguida se tem a informação referente à tradução, onde se assume o caráter “integral feita diretamente do original em italiano”.

Nas páginas internas, é mencionado o nome da tradutora, Letícia Andrade, e no verso da página de rosto, além da informação do ano de publicação, 2015, há a referência “©2012, Andersen Press Ltd.”, isto é, os direitos autorais de uma editora inglesa<sup>21</sup>. Tal indicação chama a atenção da nossa análise, devido ao fato de ser indicado na contracapa que o texto para a tradução veio do “original em italiano”. Um pouco mais abaixo, é mencionado que a obra foi publicada originalmente em italiano, mas não é informada qual edição italiana foi usada para a tradução, o que nos leva a crer que na realidade, apesar de se mencionar a língua da cultura de origem, o texto veio da editora inglesa supracitada.

A “Introdução” de Umberto Eco fala um pouco da obra, da sua origem, exalta a sua contemporaneidade como “uma leitura agradável, como se fosse obra do século XXI, tão límpida e simples”, o seu caráter universal por não ser indiferente à realidade cotidiana, e por fim, Eco agradece a Geoffrey Brock, “por ter, mais uma vez, oferecido *Pinóquio* à nossa apreciação”. A respeito deste nome citado por Eco, no fim da página uma nota explica: “Tradutor literário premiado pelas versões em inglês de obras de Cesare Pavese, Umberto Eco e Roberto Calasso, entre outros”. Tais informações colaboram com o nosso pensamento de que esta tradução veio de um texto em inglês. A partir disso, em uma breve pesquisa na página da editora Andersen Press<sup>22</sup>, encontrou-se um *Pinocchio* de 2012, com tradução de Geoffrey Brock, com a ilustração da capa, informações sobre as ilustrações de Testa e a introdução de Eco, tais como são apresentadas na edição da Martins Fontes.

Na penúltima página tem uma breve apresentação de Carlo Collodi e igualmente breve é a apresentação sobre o ilustrador Fulvio Testa, “um dos artistas e ilustradores mais notáveis da Itália”, pois, como se observa, as ilustrações nesta publicação são de grande relevância, visto o fato de que são mais de cinquenta imagens, todas são coloridas e cada uma ocupa uma página inteira. Estas também estão coerentes com as respectivas partes do texto, exceto a imagem da página 31, que está um pouco antecipada, cuja passagem na trama se dá só na página 34.

De acordo com a análise a partir dos paratextos, algumas questões relacionadas à tradução chamam a nossa atenção, como por exemplo, o fato de acreditarmos que esta é uma tradução indireta feita por meio da língua inglesa, apesar de ser anunciado na contracapa que se trata de uma tradução feita diretamente do italiano, pois são muitas as informações que atestam a nossa crença, e supomos deste modo que o texto traduzido direto do “original em italiano” seja o texto inglês publicado pela editora Andersen Press, e não o da Martins Fontes. Outro ponto pertinente é o fato de o nome da tradutora aparecer ligeiramente dentro do livro, isto é, não há informações a seu respeito, mas por outro lado, têm-se informações do tradutor inglês Geoffrey Brock, as quais são passadas por meio da nota presente na introdução de Umberto Eco. E por fim, fez-nos refletir uma afirmação da contracapa, a qual exalta as ilustrações dizendo que elas “dão vida” à obra de Collodi, e então, observa-se que nenhuma

<sup>21</sup> ANDERSEN PRESS. In: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andersen\\_Press](https://en.wikipedia.org/wiki/Andersen_Press) acesso em 15 de junho, 2016.

<sup>22</sup> PINOCCHIO. In: <http://www.andersenpress.co.uk/authors/view/29474> acesso em 15 de junho, 2016.

das publicações analisadas sinaliza o trabalho de tradução realizado pela sua respectiva tradutora, como responsável por dar vida ao texto de Collodi em língua portuguesa. Resumindo a nossa visualização:

Quadro 6 - CAPA

Título	Pinóquio
Autor	Carlo Collodi
Menção do tradutor	Ø
Menção da língua/ cultura de origem	Menciona-se que é uma tradução integral feita diretamente do original em italiano
Editora	Martins Fontes
Data de publicação	Ø
Ilustrações	Contem 2 ilustrações de Fulvio Testa

Quadro 7 - PÁGINAS INTERNAS

Autor	Carlo Collodi
Menção do tradutor	Letícia Andrade
Menção da língua/ cultura de origem	Menciona-se que a obra foi originalmente publicada em italiano
Data de publicação	2015
Ilustrações	Contem 52 ilustrações de Fulvio Testa
Número de páginas:	208

Com relação à importância do paratexto como um espaço que pode exercer influência sobre o público, isto é, como o “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”, de acordo com Genette (2009, p.10), foi observado que cada uma das editoras tem uma abordagem da obra. A partir disso, observou-se, começando pela editora L&PM Pocket, que esta forneceu a maior quantidade de informações a respeito do autor e do contexto histórico-cultural da origem da obra. Mencionou renomados escritores e intelectuais italianos, e portanto, observou-se que isto poderia ser mais atrativo até mesmo para o público adulto. A editora Companhia das Letrinhas não forneceu tantos dados culturais, porém, focou-se mais na obra, e em certo momento exalta o texto de Collodi comparando-o com a sua adaptação da Disney, e certamente as produções cinematográficas deste famoso estúdio são de conhecimento do público infantil. Isto nos mostra uma abordagem mais direcionada a este público. Sobre a última editora, a Martins Fontes, observou-se que esta tem um apelo mais estético, com um número significativo de ilustrações, de 208 páginas, 52 são imagens, e conta com um renomado ilustrador, sendo este um livro mais imagético e possivelmente mais atraente para um público infantil, mas, além disso, a edição conta com uma introdução de Umberto Eco, a qual é anunciada desde a sua capa, podendo então atrair também o público adulto.

A partir dos índices morfológicos presentes nas três publicações analisadas, teve-se a visualização das traduções do romance collodiano dentro de um espaço temporal de uma década, ou considerando que a publicação de 2009 seja na realidade a 4ª reimpressão de uma publicação de 2002, um espaço temporal de 13 anos. Deste modo, é possível considerar os questionamentos que foram igualmente uma referência para nortear a nossa análise: “Como se apresenta a tradução? O que nos mostra o paratexto? O texto traduzido apresenta-se como uma tradução assumida?”<sup>23</sup>. Após a análise descritiva dos paratextos, foi interessante observar que a cultura e língua fontes foram mencionadas nas três publicações, inclusive, uma delas, a de 2005, superou nossa expectativa devido à quantidade de informações culturais dispostas para o público, como citado anteriormente.

<sup>23</sup> TORRES, 2011, p.18.

A respeito de mencionar o texto como uma tradução e assumi-lo como tal desde a sua capa<sup>24</sup>, apenas uma deixa isso tão visível quanto o nome do autor e o título, e neste caso, é a publicação de 2009 da Companhia das Letrinhas, a única que menciona o nome de sua tradutora na capa. A publicação de 2015, da Martins Fontes, menciona que é uma tradução na sua contracapa, um pouco menos visível, mas ainda é uma menção na parte externa do livro, porém não informa a tradutora. Por fim, a publicação de 2005, da L&PM Pocket, informa a tradução somente dentro do livro, ou seja, duas das três edições analisadas se assumem como uma tradução desde a capa. Outra questão que nos chamou a atenção foi a não referência dos textos fontes usados para as traduções de duas publicações, a de 2005 e a de 2009, o que pode gerar dúvidas a respeito sobre o estatuto de tradução empregada, neste caso, direta ou indireta, porém, além disso, há a publicação de 2015 a qual indica ser na realidade uma tradução indireta, apesar de anuncia-se ser direta do italiano em sua contracapa.

É interessante ter uma ideia do que é possível encontrar no mercado editorial nos últimos tempos, e observar prática como esta, algo que parece um pouco superado, devido aos acessos mais facilitados do texto fonte em língua italiana, além de tradutores capacitados nessa língua, mas ainda é possível encontrá-la. Além disso, a pesquisa ainda se encontra em andamento, e portanto, após a análise de outras publicações, ter-se-á uma ideia mais clara de como *Pinocchio* vem sendo publicado nesses últimos anos.

## REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Trad. Carolina Cimenti. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Trad. Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Trad. Letícia Andrade, São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FERRONI, Giulio. *Storia e testi della letteratura italiana. La nuova Italia*. Roma: Mondadori Università, 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

JOLKESKY, Lucia Maria P. de Valhery. *Le traduzioni brasiliani di Pinocchio: Lobato e Colasanti*. Florianópolis: UFSC. 2004. (Monografia)

TORRES, Marie-Hélène. *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Trad. Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

VAGNONI, Ana Rosa. *Collodi e Pinocchio: Storia di un successo letterario*. Trento: UNI Service, 2007.

<sup>24</sup> TOURY, 1995, p.42 Apud TORRES, 2009, p.18.

YUSTE FRÍAS, José. Paratextualidade e tradução: a paratradução da literatura infantil e juvenil. In: *Cadernos da Tradução*, nº 34, pp. 9-60. Trad. Gisele Tyba Mayrink Orgado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2014.

# A PRIMEIRA EPIFANIA DE JAMES JOYCE: UMA ANÁLISE DAS TRADUÇÕES E DA ADAPTAÇÃO

## *THE FIRST EPIPHANY BY JAMES JOYCE: AN ANALYSIS OF ITS TRANSLATION AND ADAPTATION*

Leide Daiane de Almeida Oliveira  
Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[oliverdai\\_d@hotmail.com](mailto:oliverdai_d@hotmail.com)

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é apresentar as três traduções existentes da primeira epifania de *Epiphanies* de James Joyce para o português brasileiro e fazer breves comentários a respeito das escolhas tradutórias de cada tradutor. Em seguida, propor uma análise da mesma epifania adaptada para o cinema. Para isso, é importante discutir o conceito de epifania e entender que ele é de grande importância para a concepção estética de James Joyce. Em *Stephen Hero*, manuscrito extenso que posteriormente faria parte do romance *A portrait of the Artist as a Young Man*, publicado em 1916, o personagem Stephen Dedalus elabora a noção de epifania. Embora o termo já existisse na acepção religiosa, de certa maneira a noção de epifania é secularizada ou reinventada para o objetivo literário proposto por Joyce. A partir das duas análises, a textual e a filmica, foi possível discutir sobre algumas possibilidades de tradução e adaptação do texto de Joyce.

**Palavras-chave:** Epifania. James Joyce. Crítica de tradução. Adaptação.

**Abstract:** The aim of this essay is to present three translations into Brazilian Portuguese of the first epiphany in James Joyce's book entitled *Epiphanies* and make brief comments about the choices of each translator. Then, I propose another analysis, this time, the filmic adaptation of the same epiphany. To carry out this proposal, it is important to present the initial process of elaboration of the concept of epiphany and understand that it is relevant to the aesthetic conception of James Joyce. In *Stephen Hero*, manuscript which later would be part of the novel entitled: *A portrait of the Artist as a Young Man*, published in 1916, the main character, Stephen Dedalus, elaborates the concept of epiphany. Although the term already existed in religion, its meaning is modified or recreated to the literary goal proposed by Joyce. From the analysis, the textual and the filmic, it was possible to discuss about some possibilities of translation and adaptation of the Joycean text.

**Keywords:** Epiphanies. James Joyce. Translation Criticism. Adaptation

## INTRODUÇÃO

O escritor James Joyce (1882-1941), irlandês expatriado, detentor de uma obra literária que abarca poesia, teatro, prosa e ensaios, é considerado por uma série de críticos como um dos maiores escritores de língua inglesa do século XX. Esse título se deve à sua genialidade que se evidenciou de maneira marcante nos seus dois últimos romances, *Ulisses* (1922) e *Finnegans wake* (1939). Através da quebra de paradigmas no que diz respeito à maneira corrente de escrita em prosa e a introdução de técnicas narrativas que influenciariam outros renomados escritores modernos, Joyce parece permanecer sendo, não só um desafio para seus leitores, mas, aparentemente o maior desafio para seus tradutores.

Em meio a sua vasta e célebre obra há um livro chamado *Epiphanies*, organizado e publicado postumamente. Segundo relatos de Stanislaus, irmão de Joyce, após a morte do autor, foram encontrados papéis numerados com as epifanias. De acordo com a numeração que se encontrava no verso de cada folha de papel, é possível que as epifanias tenham chegado a setenta e uma, porém, muitas delas não foram encontradas junto aos pertences de Joyce. No manuscrito foram encontradas apenas vinte e duas folhas soltas, uma para cada epifania. As outras dezoito foram recuperadas de cópias feitas por Stanislaus em seu caderno pessoal. Em 1956 as epifanias foram organizadas por Oscar Silverman, as quarenta que sobreviveram, e publicadas pela Easy Hill Press, universidade de Buffalo. Posteriormente

foram publicadas novamente, uma edição em 1965 feita por Robert Scholes e Richard Kain em uma obra intitulada *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Material for A Portrait of the Artist as a Young Man*, e outra em 1991 editada por Richard Ellmann, A. Walton Litz, e John Whittier-Ferguson, com o título de *Poems and Shorter Writings*.

Quanto às traduções de *Epiphanies* para o português do Brasil, há três, a primeira tradução foi realizada em 1993 por Bernardina da Silveira Pinheiro na revista *Letra Freudiana* publicada pela editora Relume-Dumará. Este projeto de tradução foi especialmente desenvolvido para a edição da revista que tinha como título *Retratura de Joyce: Uma Perspectiva Lacaniana*. Na apresentação da revista, Claudia Morais Rego e Eduardo Vidal comentam que atualmente podemos dizer que: “Há outra psicanálise lacaniana depois de Joyce: Aquela que escreve o sintoma (...) como suplência à carência constitutiva do sujeito na linguagem; carência essa que função paterna nenhuma jamais virá a suturar” (REGO e VIDAL, 1993, p.7). Os autores da apresentação da revista comentam sobre as epifanias colocando estas como “ponto nodal” da obra Joyceana, uma vez que elas são a máxima aproximação com a escritura do real. Ainda na apresentação, Lacan é citado comentando sobre as epifanias. Ele diz: “As epifanias são sempre ligadas ao real. O próprio Joyce não fala delas de outra maneira. É totalmente legível que a epifania é o que faz com que graças à carência o inconsciente e o real se amarrem” (LACAN apud REGO e VIDAL, 1993, p.8). Assim, através do olhar psicanalítico da escrita Joyceana que compôs essa edição da revista, nasceu, não só a primeira tradução de onze epifanias, como a tradução de vários textos importantes sobre a obra de Joyce, muitos deles também traduzidos por Bernardina da Silveira Pinheiro.

A segunda tradução do livro *Epiphanies* foi realizada por Piero Eyben em 2012, publicada pela editora Iluminuras e a terceira, uma tradução que foi fruto de um projeto de pesquisa ainda em andamento que tem o objetivo de traduzir grande parte da obra de Joyce. Esta tradução foi assinada por quatro tradutores: Ana Araújo Vázquez, Eclair Antonio Almeida Filho, Lúcia Huguene y e Ordanka D'Ezito Coelho Furquim. Publicada em 2014 pela Lumme editor. O objetivo deste trabalho é analisar as três traduções publicadas da primeira epifania das quarenta existentes em *Epiphanies* citadas acima, e analisar como foi realizada a adaptação do trecho correspondente a essa mesma epifania para o cinema.

## EPIFANIA

O conceito de epifania é de grande importância na concepção artística de James Joyce. Em *Stephen Hero*, manuscrito extenso que posteriormente faria parte do romance *A portrait of the Artist as a Young Man*, publicado em 1916, o personagem Stephen Dedalus elabora a noção de epifania. Embora o termo já existisse na acepção religiosa, de certa maneira a noção de epifania é secularizada ou reinventada para o objetivo literário proposto por Joyce. Como relata o narrador de Stephen Herói, depois que Stephen Dedalus ouve uma conversa banal entre duas pessoas, essa banalidade foi capaz de lhe causar uma grande impressão, algo que teve a força de abalar sua sensibilidade. Após tal ocorrido, o narrador nos conta que “essa banalidade deu-lhe a ideia de registrar vários desses momentos num livro de epifanias” (JOYCE, 2012, p. 171). O narrador diz ainda que para Stephen Dedalus:

Epifania significava uma súbita manifestação espiritual, fosse na vulgaridade de uma fala ou de um gesto ou na memória da própria mente. Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar essas epifanias com grande cuidado, percebendo que nelas se encerram os momentos mais delicados e furtivos (JOYCE, 2012, p. 171).

Após essa contextualização sobre o conceito de epifania, partamos para uma breve análise das três traduções da primeira epifania Joyceana. O foco desta análise será principalmente no final da epifania, onde se encontra um pequeno poema.

A primeira epifania registrada está presente também nas primeiras páginas de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, primeiro romance publicado de James Joyce. No entanto, há algumas diferenças entre a versão que se encontra em *Epiphanies*, e como se apresenta no romance. A primeira epifania traz o seguinte:

[Bray: in the parlour of the house in Martello Terrace.]

Mr Vance – (comes in with a stick) . . . O, you know,  
he'll have to apologise, Mrs Joyce.

Mrs Joyce – O yes... Do you hear that, Jim?

Mr Vance – Or else – if he doesn't – the eagles'll come and pull out his eyes. Mrs Joyce – O, but I'm sure he will apologise.

Joyce – (under the table, to himself)

Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes.

Apologise,

Pull out his eyes,

Pull out his eyes,

Apologise. (SCHOLES e KAIN, 1965, p.11)

No livro intitulado *The workshop of Dedalus* editado por Robert Scholes e Richard Kain, publicado em 1965, estão presentes todas as epifanias Joyceanas existentes, ao final de cada uma delas, alguns comentários são acrescentados, em geral, sobre a possível data de escrita. No caso específico da primeira, os seguintes comentários são inseridos:

A cena pode ser datada de 1891, mas a epifania deve ter sido escrita muito mais tarde. Mudada apenas levemente para *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, este episódio é usado para apresentar um dramático prenúncio do futuro de Stephen, uma vez que ele encontra na arte um refúgio para a autoridade, fazendo um poema de sua situação desagradável. (p.11, tradução minha).<sup>1</sup>

O comentário sobre a primeira epifania deixa ainda mais evidente que a primeira revelação registrada por Joyce é um indício de que Stephen Dedalus, *alter ego* de Joyce e personagem principal de seu primeiro romance, se tornaria um poeta. Da situação ameaçadora na qual o personagem se encontrava, caso não se desculpasse pelo comentário “impróprio” que fez ao dizer que se casaria com uma vizinha protestante quando crescesse, surgiu seu primeiro poema. Tendo em vista que a epifania é percebida através do ritmo e da rima, na repetição de “Pull out his eyes” e “Apologise”, no momento da análise da tradução, as escolhas de cada tradutor, nesse ponto específico, se revelam cruciais. Além disso, como a definição do conceito de epifania Joyceana inclui dizer que as epifanias são captadas atrás de banalidades do cotidiano, é importante observar se a linguagem utilizada na tradução

<sup>1</sup> The scene can be dated 1891, but the epiphany must have been written much later. Changed only slightly for P (2/8), this episode is used to present a dramatic foreshadowing of Stephen's future, as he finds a refuge from authority in art and makes a poem out of his predicament.

acompanha, até certo ponto, uma linguagem mais informal, a que supostamente seria utilizada em situações do cotidiano.

### **A TRADUÇÃO DA PRIMEIRA EPIFANIA POR BERNARDINA DA SILVEIRA PINHEIRO**

Na primeira tradução das epifanias para o português do Brasil, realizada por Bernardina da Silveira Pinheiro em 1993, apenas as epifanias que estão presentes no romance *Um Retrato do Artista quando Jovem*, ou seja, onze das quarenta epifanias existentes foram traduzidas e publicadas pela revista *Letra Freudiana*. A edição da revista na qual as epifanias se encontram, número treze e ano XII, se intitula *Retratura de Joyce: Uma Perspectiva Lacaniana*. Uma série de artigos sobre Joyce foram reunidos nesta edição, tais como: *O Retrato em Perspectiva* de Hugh Kenner, tradução de Paulo Henriques Britto, *Evolução da Noção de Epifania* de Hélène Cixous, tradução de Olga M. C. de Souza e muitos outros artigos dos quais Bernardina traduz sete, além da tradução das epifanias.

Como o objetivo dessa parte do trabalho é verificar a tradução da primeira epifania realizada por cada tradutor, Segue a tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro:

[Bray: na sala de visitas da casa em Martello Terrace].

Sr Vance – (vem com uma vara)... Oh, a senhora sabe, ele terá que pedir perdão, senhora Joyce.

Sra Joyce – Oh, está bem... Você está ouvindo isso, Jim?

Sr Vance – O então – se ele não pedir perdão as águias virão e arrancarão seus olhos.

Sra Joyce – Oh, mas eu estou certa de que ele vai pedir perdão.

Joyce – (Embaixo da mesa, para si mesmo)

Arrancar seus olhos,  
Pedir perdão,  
Pedir perdão,  
Arrancar seus olhos.

Pedir perdão,  
Arrancar seus olhos,  
Arrancar seus olhos,  
Pedir perdão. (p.113).

Aparentemente a maior preocupação da tradutora foi realizar uma tradução mais literal, no entanto, tal escolha parece ter levado a perda do sentido de epifania proposto por Joyce que se dá justamente no ritmo da parte final da epifania. É através do ritmo encontrado na repetição de “pull out his eyes” e “Apologise”, que surge o encantamento do garoto com a beleza da linguagem e esse momento banal é revelador do seu destino de se tornar um poeta. A escolha da tradução de Bernadina: “Arrancar seus olhos”, “Pedir perdão”, traz a tonalidade sentimental, para usar as palavras de Benjamin (2010), mas o ritmo foi comprometido.

Outro aspecto que vale observar é o caráter informal proposto nas epifanias, a banalidade do cotidiano está presente contextualmente, mas não fica tão clara na linguagem escolhida por Bernardina da Silveira Pinheiro, já que se mantém em um registro formal da escrita.

### **A TRADUÇÃO DA PRIMEIRA EPIFANIA POR PIERO EYBEN**

A tradução das epifanias por Piero Eyben se encontra em um livro publicado em 2012 cujo prólogo se intitula “O Júbilo e as Palavras Errantes” onde Piero discorre sobre as epifanias de maneira que apresenta ao leitor o conceito de epifania proposto por Joyce. Além disso, Piero tenta passar suas impressões em meio a sua experiência com a escrita e traz a colaboração de outros escritores que também se debruçaram sobre o estudo das epifanias. A seguir, a segunda tradução da primeira epifania:

[Bray: na sala de visitas da casa no Terraço Martello]

Mr Vance – (entra com uma bengala)... Ó, você sabe, ele vai ter que se desculpar, sra. Joyce.

Mrs Joyce – Ó sim... Tá ouvindo isso, Jim?

Mr Vance – Ou ainda – se não o fizer – as águias virão e os olhos lhe arrancarão.

Mrs Joyce – Ó, mas tenho certeza que ele vai se desculpar.

Joyce – (debaixo da mesa, para si mesmo)

- Os olhos arrancar
- Desculpar
- Desculpar
- Os olhos arrancar

Os olhos arrancar  
 Desculpar  
 Desculpar  
 Os olhos arrancar. (p. 27).

A tradução realizada por Piero deixa evidente sua preocupação em reproduzir o registro informal na escrita. Ele utiliza abreviações como: “Tá ouvindo isso, Jim?” ao invés de optar por: “está ouvindo isso, Jim?”. Este tipo de informalidade condiz com a linguagem da maioria das epifanias, de acordo com Joyce. Quanto à diferença de escolhas de palavras, a que mais se diferencia da tradução anterior, realizada por Bernardina é a palavra “stick” que foi traduzida por Bernardina por “vara” e Piero traduziu por “bengala”. A parte mais relevante da epifania para essa análise, no entanto, se encontra no seu final. Diferentemente de Bernardina, Piero tenta manter o ritmo que está presente no texto fonte, com a repetição de “os olhos arrancar” e “desculpar”. Porém o que ele consegue é apenas uma rima com o final da palavra “arrancar” e da palavra “desculpar”. No texto de Joyce a repetição de “Pull out his eyes” e “Apologise” se imbricam de maneira tal que, à medida que são repetidas, parece que vão se tornando uma coisa só. Esse efeito não foi alcançado na tradução.

### **A TRADUÇÃO DA PRIMEIRA EPIFANIA POR ANA ARAÚJO VÁZQUEZ, ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO, LÚCIA HUGUENEY E ORDANKA D'EZITO COELHO FURQUIM**

Esta tradução das epifanias foi fruto de um projeto de pesquisa intitulado: “Traduzir James Joyce” que teve seu início no ano de 2014 e neste mesmo ano a publicação da tradução das epifanias pela Lumme Editor. Diferente do livro publicado por Piero que possui um texto introdutório, explicando o que vem a ser uma epifania segundo Joyce, o grupo opta por fazer um índice detalhado onde consta a primeira frase da epifania do texto fonte e a página correspondente.

Abaixo temos a tradução realizada pelo grupo de pesquisa e assinada por quatro tradutores:

[Bray: no gabinete da casa no Martello Terrace.]

Sr. Vance—(entra com uma vara)...Ó, você sabe,  
ele vai ter que pedir perdão, Sra. Joyce.

Sra. Joyce – Ó sim...Está ouvindo isso, Jim?

Sr. Vance – Ou senão – caso ele não – as águias virão  
e lhe tirarão a visão.

Sra. Joyce— Ó, mas tenho certeza que ele pedirá perdão.

Joyce— (debaixo da mesa, para si mesmo)

– Lhe tirarão a visão,

Pedir perdão,

Pedir perdão,

Lhe tirarão a visão.

Pedir perdão,

Lhe tirarão a visão,

Lhe tirarão a visão,

Pedir perdão. (p.17)

Uma vez que é difícil fugir do caráter comparativo que este tipo de análise suscita, isto é, analisar diferentes traduções de um mesmo texto, as ocasionais comparações aparecem como auxiliadoras no processo de reflexão a respeito das escolhas pontuais de cada tradutora e tradutor. A comparação entre as traduções não tem a intenção de valorizar uma escolha e desvalorizar outra, dito isso, da breve análise destas traduções que esse trabalho se propôs a realizar, percebe-se logo uma diferença na escolha da tradução da palavra “parlour” que foi traduzida pelo grupo por “gabinete”, nas duas outras traduções anteriores essa palavra foi traduzida por “sala de visitas”. Quanto à linguagem, os tradutores optaram por manter o registro formal, sem utilizar abreviações como acontece na tradução de Piero. No que diz respeito à parte final, onde a epifania se realiza, os tradutores tentam manter o ritmo, rimando a palavra “visão” com a palavra “perdão”, no entanto, assim como ocorre na tradução de Piero, só obtêm sucesso com a combinação das palavras finais, o início não mantém o ritmo que se encontra presente no texto Joyceano.

## **A PRIMEIRA EPIFANIA DE JAMES JOYCE ADAPTADA A PARA O CINEMA**

Literatura e cinema possuem estreitas relações desde os primeiros registros cinematográficos que temos conhecimento. Eisenstein, diretor de muitos filmes considerados clássicos, comenta sobre o trabalho de Griffith, considerado um dos grandes diretores no início da cinematografia. O reconhecimento da importância de Griffith para cinema se dá principalmente pelas inovações trazidas por ele. Eisenstein diz que Griffith tomou emprestado muitas ideias de Dickens para as inovações que ele introduziu no cinema: “His best ideas, it appears, have come to him from Dickens” (Eisenstein, 1977, 205). Não apenas ideias foram trazidas da literatura, mas o próprio enredo das histórias presentes nos romances. Produções literárias vêm sendo adaptadas para o cinema desde o início da indústria cinematográfica. Uma das primeiras e mais famosas adaptações do cinema é o filme chamado *Voyage dans la lune* ( Viagem à lua) dirigido por Georges Méliès em 1902, baseado em dois romances de Jules Verne chamado *De la terre à la lune* (Da terra à lua) e *Autour de la lune* ( À volta da lua). Mesmo assistindo atualmente essa primeira adaptação, no contexto de tecnologia de digital e tantos efeitos especiais, ainda se consegue ficar impressionado com a criação dos efeitos especiais para a época.

Literatura e cinema caminham de braços dados já faz muito tempo, no entanto, ainda há quem tente hierarquizar uma arte em detrimento da outra. Ainda há quem faça muitas críticas a adaptações fílmicas de obras literárias, sob um argumento que se mostra mais purista pelo purismo do que causador de algum dano para algumas das duas artes. Nesse sentido, é importante lembrar o que argumenta Robert Stan na mesma linha de pensamento dos Estudos Culturais, uma vez que esse é um campo interdisciplinar:

*“Adaptation forms part of a flattened out and newly egalitarian spectrum of cultural productions. Within a comprehensively textualized world of images and simulations, adaptation becomes just another text, forming part of a broad discursive continuum”* (STAN, 2005, p. 10).

Nesse sentido, percebe-se que a dissociação dos dois campos iria contra esse contínuo discursivo sobre o qual Stan fala. Linda Hutcheon também traz grande colaboração para a discussão a respeito da adaptação cinematográfica: “an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (Hutcheon, 2006, p. 9).

Após essa introdução necessária a respeito da importância de não transformar a adaptação cinematográfica em uma arte inferior ao romance, passemos a discussão a respeito da adaptação que levou muitas das epifanias de James Joyce para o cinema. Como já foi mencionado na seção a respeito da tradução das epifanias, o livro contendo todas as epifanias foi publicado postumamente, porém, antes disso as epifanias foram publicadas separadamente em outras obras. Grande parte das epifanias entraram no romance *A portrait of an Artist as a Young man* (1916), romance que teve sua adaptação realizada para o cinema em 1977. Neste romance a estrutura principal tem grande relação com a linguagem, mas especificamente em relação à maneira que a narrativa se desenvolve. O romance retrata a vida de um personagem principal que se chama Stephen Dedalus, no início do romance Stephen ainda é muito pequeno, então a linguagem do início do romance se assemelha a linguagem infantil e no decorrer do romance a linguagem vai mudando até chegar a uma forma bastante rebuscada do discurso, uma vez que o personagem já se tornou um poeta, ou um artista, como está descrito no título do romance.

Vale salientar que em se tratando da obra de James Joyce a adaptação se torna um pouco mais desafiadora já que muitas inovações estéticas são introduzidas nos seus romances, tais como: fluxos de consciência, inovações linguísticas, e a que nos interessa para esse trabalho: as epifanias. Para cumprir um dos objetivos desse trabalho que é verificar como a primeira epifania de James Joyce foi adaptada para o cinema, recorreremos ao filme dirigido por Joseph Strick em 1977, mesmo diretor que já tinha adaptado outra obra de Joyce, *Ulysses*, dez anos antes. A adaptação de Strick leva o mesmo nome do romance. Refletindo sobre a importância das epifanias para a estética literária produzida por Joyce é que surgiu a curiosidade de investigar como as epifanias, no caso deste trabalho, apenas a primeira, foi adaptada no filme dirigido por Strick. Nessa perspectiva, essa parte do trabalho pretende focar na análise das técnicas cinematográficas utilizadas pelo diretor para produzir a epifania que se encontra no início do romance.

Tendo em mente a definição de epifania que foi trazida no início desse trabalho e considerando o que argumenta Barbora Sramkova, quando diz que a definição da epifania pode ser entendida de duas maneiras: “for describing the climax of aesthetic apprehension as well as for the records of moments imbued with special significance, which are, however, not always of aesthetic nature”(3). A noção de epifania elaborada por Joyce se apresenta, entre outras coisas, como um elemento criador de uma “imagem poética”, por assim dizer, e aparentemente o cinema seria de grande auxílio para revelar essa imagem poética elaborada

através das epifanias. Essa ideia parece estar em consonância com o que diz Buñuel: “The cinema seems to have been invented in order to express the subconscious life that so deeply penetrates poetry with its roots; despite that, it is most never used for such ends.” Além desse papel tão bonito que o cinema teria, Cedric Van Eeno acresenta em seu ensaio intitulado, *Poetry and Cinema*: “poetry of images refers to abstraction, as some creative film makers try to distance themselves from the common tracks of telling of story with a concrete narrative”. Após essa reflexão a respeito das potencialidades do cinema em relação à criação de imagens poéticas, partamos para a análise da primeira epifania na adaptação cinematográfica.

No filme dirigido por Strick, apenas uma parte da epifania é trazida, a parte que o personagem Stephen Dedalus compõe um pequeno poema a partir das palavras da governanta Dante e de sua mãe. No romance, Stephen precisa se desculpar porque disse que se casaria com a filha da vizinha, que era de família protestante. Já no filme, a necessidade de pedir perdão vem do fato de Stephen ter feito xixi na cama. Apesar dessa alteração, o que interessa para essa análise ainda se mantém. A repetição em forma de poema das palavras da mãe de Stephen e da governanta aparecem a partir do minuto 02:14 do filme. De maneira diferente do romance, em que Stephen se esconde em baixo da mesa e repete o verso, no filme a repetição é feita pela *voice over* do narrador. A câmera, posicionada atrás do berço, mostra a entrada das duas mulheres no quarto um tanto escuro do pequeno Stephen. As duas mulheres são filmadas em plano médio, de frente, portanto só vemos a criança de costas, em pé, dentro do berço. Elas comentam que ele molhou a cama e por isso terá que pedir perdão, caso não peça, as águas viriam lhe tirar a visão. No momento em que as duas mulheres saem do quarto, ouvimos a *voice over* do narrador repetir: “Pull out his eyes; apologize; apologize; pull out his eyes; apologize; pull out his eyes; pull out his eyes apologize”. Durante esse trecho que tem a duração de oito segundos, cinco cortes secos foram feitos, em cada um deles foi mostrada uma imagem diferente de Jesus Cristo crucificado.

A escolha da composição da cena foi capaz de trazer uma sensação bastante aterrorizante para o momento da epifania. A epifania se realizou através do medo que foi provocado no garoto e a associação com as imagens religiosas da crucificação foram capazes de trazer uma tonalidade sentimental semelhante à alcançada no romance. As referências religiosas já no início do filme, precisamente no momento correspondente à epifania, sevem como uma previsão para as grandes mudanças referentes a questões religiosas que aconteceriam na vida de Stephen à medida que ele foi entrando na idade adulta. A epifania indica que logo cedo o garoto já tinha encontrado o encanto nas palavras e mesmo diante do medo, conseguiu se encantar com o ritmo produzido pela repetição das duas frases proferidas por sua mãe e pela governanta.

Nesse breve exercício de análise, tanto das traduções da primeira epifania para o português brasileiro quanto à adaptação da mesma epifania para o cinema, foi possível perceber um grande número de possibilidades que estão à disposição tanto do tradutor quanto do adaptador, o que possibilita ao leitor e ao espectador, diferentes experiências com esta obra tão importante para a concepção estética de James Joyce.

## REFERÊNCIAS

*A Portrait of the Artist as a Young Man*. DVD. Dir. Joseph Strick. Arrow Classics, 1977.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann org.- 2. ed. – Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film, Art: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies, 1997.
- BUÑUEL, Luís. "The Cinema: instrument of poetry", in Cuadernos de la Universidad de Mexico, 4, Diciembre 1958.
- CHATMAN, Seymour. What novels can do that film can't (and vice versa). *Critical Inquiry* 7:1 (Autumn 1980): 121-40
- EISENSTEIN, Sergei. "A Dialectic Approach to Film Form", in *Film Form*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- ELLMANN, Richard, LITZ, A. Walton, Whittier-Ferguson, John. *Poems and Shorter Writings*, London: Faber and Faber, 1991.
- ELLMANN, Richard. James Joyce. New and Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1983.
- JOYCE, James. *Epifanias*. Tradução de Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Epifanias*. Tradução de B.S. Pinheiro. *Revista da Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, Relume –Dumará, ano XII, nº 13, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Epifanias*. Tradução de Ana Araújo Vázquez, Eclair Antonio Almeida Filho, Lúcia Hugueney e Ordanka D'Ezito Coelho Furquim. São Paulo: Lumme Editor, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Stephen Herói*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução de Elton Mesquita. São Paulo: Hedra, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JULLIER, L. & Marie, M. *Lendo as imagens do cinema*. SENAC São Paulo. 2012.
- SRAMKOVA, Barbora. Epiphany as a Mode of Perception. The Origin of Joyce's "Ulysses". Term Paper. Berlin, 1998.
- STAM, R.; RAENGO, A. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- SCHOLLES, Robert; KAIN, Richard. *The Workshop of Dedalus: James Joyce and the Raw Material for A Portrait of the Artist as a Young Man*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1965.
- VANEENOO, Cedric. Poetry and Cinema. *Journal of Literature and Art Studies*, Vol. 2, No. 4, April 2012, 480-482.

# REPRESENTAÇÕES VISUAIS DE LISBOA NO FILME *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*

## VISUAL REPRESENTATIONS OF LISBON IN THE FILM *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*

Leomaris Aires

Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)

[leomarisw@yahoo.fr](mailto:leomarisw@yahoo.fr)

**Resumo:** Neste artigo, dedicamo-nos a analisar representações visuais da obra fílmica *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), adaptação cinematográfica do livro homônimo (2009) de Luiz Ruffato. Com base nos pressupostos teóricos de Marcel Martin (2005) e Jacques Aumont (2004, 2005), procuramos investigar, seguindo a linha temporal do filme, que começa em meados dos anos 2000, como a cidade de Lisboa nos é visualmente apresentada. A partir das ideias sobre *rewriting*, propostas por Matei Calinescu (1997), queremos identificar se o filme estabelece algum diálogo com o livro em que foi baseado, levando em consideração as escolhas do realizador ao conceber uma nova obra que retrata parcialmente a capital de Portugal, pano de fundo do romance e da adaptação.

**Palavras-chave:** Representações visuais. Adaptação cinematográfica. Reescrita. Lisboa.

**Abstract:** In this article, we analyze the visual representations of the movie *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), cinematographic adaptation of the homonymous book (2009) of Luiz Ruffato. Based in Marcel Martin's theoretical presuppositions (2005) and Jacques Aumont (2004 2005), we try to investigate, following the temporary line of the film that begins in the middle of the years 2000, as the city of Lisbon it is visually presented to us. Starting from the *rewriting* concept proposed by Matei Calinescu (1997), we want to identify if the film establishes some dialogue with the roman, taking into account the choices of the enterprising when conceiving a new work that, through images, tries to portray at least partially the capital of Portugal.

**Keywords:** Visual representations. Film adaptation. Rewriting. Lisbon.

### Introdução

Ver precede as palavras. [...]  
O ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante.  
Explicamos este mundo com palavras,  
mas as palavras nunca poderão desfazer  
o fato de estarmos por ele circundados.  
(BERGER, 1999, p. 9).

Enquanto artes, Literatura e Cinema são muito próximos pois, apesar de serem linguagens diferentes, ambas contam histórias. O processo de materializar imagens num filme tem como ponto de partida o olhar dos criadores, neste caso, do diretor, do guionista, do montador e até mesmo dos atores.

De acordo com a afirmação de Pier Paolo Pasolini na obra *Empirismo herege*, se quisermos comparar Literatura e Cinema, poderíamos afirmar que no Cinema as imagens não estão organizadas e categorizadas num dicionário, já que possuem uma gramática. Para o escritor e realizador “as imagens são todavia patrimônio comum [...]. A imagem pertence à nossa memória visual [...] numa comunicação direta com nós próprios e indiretamente, enquanto patrimônio comum, com os outros” (PASOLINI, 1982, p. 140).

Quando se trata de adaptações cinematográficas de obras literárias, o desafio é contar a mesma história incorporando a diferença na semelhança, ou seja, a partir da perspectiva do cineasta e de sua percepção visual, acontece uma retomada (do enredo, da narrativa, do cerne) mas sem, necessariamente, ser uma cópia.

Sobre este processo, Jean Cléder no livro *Entre littérature et cinéma: les affinités électives* afirma:

*C'est bien entre littérature et cinéma, dans l'intervalle qui sépare et réunit les deux espaces hétérogènes, que s'accomplissent certaines virtualités du cinéma comme de la littérature qui n'appartiennent en propre ni à l'un ni à l'autre*<sup>1</sup> (CLÉDER, 2012, p. 9-10).

Quem se propôs ao desafio da adaptação foi o diretor português José Barahona<sup>2</sup> que, a partir do romance *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) do escritor mineiro Luiz Ruffato<sup>3</sup>, escreveu o roteiro e realizou o filme com título homônimo.

A coprodução luso-brasileira participou, até o momento, de cinco festivais<sup>4</sup> e no primeiro semestre de 2016 o longa metragem estreou nos cinemas do Brasil. Assim como o livro, dividido em dois capítulos, o filme também possui uma divisão marcada pela emigração do personagem central, Sérgio de Souza Sampaio, de Cataguases, Minas Gerais, para Lisboa, Portugal.

Tendo como *corpus* o filme<sup>5</sup> de Barahona, nosso objetivo é, primeiramente, selecionar alguns trechos da segunda parte do filme em que Lisboa nos é mostrada para, na próxima etapa, analisar como a cidade é representada e descrita visualmente. Também nos interessa verificar se a capital portuguesa que aparece na obra fílmica através do olhar do realizador é semelhante àquela descrita na obra literária pelo escritor.

Valendo-nos dos pressupostos teóricos de Marcel Martin (2005) e Jacques Aumont (2004, 2005) a respeito da linguagem cinematográfica, analisaremos elementos como espaço temporal e lugares das filmagens.

A partir do conceito de adaptação apresentado por Linda Hutcheon (2011) e de *reescrita*<sup>6</sup>, proposto por Matei Calinescu (1997), centramo-nos numa reflexão acerca das

<sup>1</sup> “É entre literatura e cinema, no intervalo que separa e une os dois espaços heterogêneos, que executam certas potencialidades do cinema como da literatura que por si só não pertencem nem a um, nem ao outro” (Tradução nossa).

<sup>2</sup> José Barahona nasceu em Lisboa, Portugal (1969-). É formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) com especialização na área de som. Completou seus estudos em Cuba e Nova Iorque. Entre os seus trabalhos estão *Buenos Aires Hora Zero* (longa-metragem, 2004), *Milho* (documentário, 2009), *O Manuscrito Perdido* (longa-metragem, 2010) e o recente *Estive em Lisboa e lembrei de você* (longa-metragem, 2016). Disponível em: < <http://estiveemlisboafilme.com.br/>> Acesso em 20 agosto 2016.

<sup>3</sup> Luiz Ruffato nasceu em Cataguases, Minas Gerais (1961-). É formado em jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora, autor de diversos livros, entre eles o premiado *Eles eram muitos cavalos* (2001), a pentalogia *Inferno Provisório* (2005-2011), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) e *Flores Artificiais* (2014). Suas obras foram traduzidas em países como Alemanha, França, Itália, Finlândia. Em 2016 Ruffato recebeu o prêmio *Hermann Hesse* de Literatura em conjunto com o tradutor alemão Michael Kegler. Escreve semanalmente no Jornal *El País Brasil*.

<sup>4</sup> O filme participou dos seguintes festivais: 39ª *Mostra Internacional de São Paulo*, 19º *Festival Internacional Cine de Punta del Leste*, 18º *Festival du cinéma brésilien de Paris*, *Indie Lisboa 2016*, 49º *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, *Mostra Linhas Imaginárias* Belo Horizonte.

<sup>5</sup> As imagens do filme presentes neste trabalho foram gentilmente cedidas com autorização do realizador José Barahona.

<sup>6</sup> O conceito de *reescrita* é muitas vezes articulado com o conceito de *intertextualidade* (ver Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva), mas aqui relacionaremos *reescrita* com adaptação cinematográfica. Outras informações também disponíveis em: MACEDO, Ana Gabriela. *Narrando o Pós-Moderno. Reescritas, Re-visões, Adaptações*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. Coleção Hespérides, 2008, p. 27-40.

escolhas estéticas do realizador na criação de sua obra. Para tanto, e com o intuito de verificar em que medida o filme estabelece um diálogo com o livro, formulamos as seguintes questões:

1. Como a cidade de Lisboa é vista pelo protagonista no livro, levando em consideração seu contexto (emigrante, brasileiro, desempregado, ilegal) e, por consequência, como é mostrada ao espectador?
2. A Lisboa do filme é a mesma cidade (d)escrita no livro? Que aspectos visuais destacados na obra literária permaneceram na adaptação cinematográfica?

### Lisboa do livro ao filme

Como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação. (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Adaptar um romance para o cinema implica, necessariamente, mudanças. Para além do visual, aspectos auditivos como trilha sonora, efeitos sonoros ou som ambiente são tão importantes quanto a visualidade nessa passagem de um texto escrito para um texto imagético. Neste trabalho, nosso escopo será a análise de imagens narradas (livro) e mostradas (filme) da cidade de Lisboa. Destas, sublinhamos algumas passagens do longa metragem e trechos do romance.

No livro de Luiz Ruffato, ainda no primeiro capítulo, Portugal é descrito como um país em reconstrução, onde “dinheiro não é problema, falta mão-de-obra” e bastante favorável nesta perspectiva, já que “os portugueses andam assoberbados, escolhendo serviço, e sobram oportunidades para os brasileiros e para os pretos. [...] O lugar certo para quem não tem alergia a trabalho” (RUFFATO, 2009, p. 26).

Tendo como texto de fundo para seu ensaio *Rewriting*, o crítico literário Matei Calinescu utiliza a obra *Palimpsesto*<sup>7</sup> (1982) de Gérard Genette e a noção de “Literatura de segunda mão”. De acordo com Calinescu reescrever é escrever novamente por cima ou sobre aquilo que já foi escrito. Ao transformar um texto e lançar um novo olhar sobre o mesmo objeto, algo novo é criado a partir do que existe (CALINESCU, 1997, p. 243).

Se considerarmos o filme como reescrita do romance, parece que tal processo envolveu uma atualização temporal do conteúdo ou a também chamada por Calinescu de “recontextualização implícita” no ato de reescrever. (MACEDO, 2008, p. 10). Sabe-se que o personagem chega a Lisboa durante uma época, meados dos anos 2000, em que a oferta de trabalho era vasta inclusive para estrangeiros. Na data da publicação do romance, em 2009, Portugal ainda parecia estável economicamente mas, quando o filme foi realizado, a crise foi abordada de forma mais evidente, exposta através da situação do protagonista.

No segundo capítulo, quando o personagem principal chega à Lisboa suas primeiras impressões visuais são de um lugar

Antigo para caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhadas de **xai**les pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas

<sup>7</sup> Em seu texto sobre *reescrita* o autor romeno cita a obra *Palimpsestos: a Literatura de segunda mão*, de Genette. Ao pensarmos em palimpsesto como um pergaminho, precisamos levar em consideração a presença do texto antigo (parcialmente) eliminado para permitir a reutilização. Em casos como adaptações de livros para o cinema, a versão anterior, não será “escondida” para se ter outra, ela será revisitada e servirá como fonte e referência para uma nova obra.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a Literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 5.

paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa [sic], vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchada, e, assustados, passaram a desconfiar de tudo, sempre enfezados, resmungando para dentro, incompreensíveis, respondendo as perguntas com irritação (RUFFATO, 2009, p. 39 – destaque do autor).

Assim, pode afirmar-se que a percepção do personagem sobre a cidade ocorre em duas etapas. Primeiro, ainda no Brasil, Lisboa parece ser uma garantia de futuro e, mesmo sem conhecê-la, Sérgio fica entusiasmado com a promessa.

Depois, assim que chega à cidade, aspectos urbanísticos e arquitetônicos (ruas estreitas, casas antigas e próximas umas das outras); a estética das pessoas (idosos vestidos com roupas de inverno, doentes) e seus comportamentos (desconfiados, mal humorados, etc.) chamam a atenção de Sérgio.

Ao todo selecionamos quatro trechos da obra fílmica que foram adaptadas de passagens similares da obra literária. Na primeira cena escolhida o protagonista contempla a paisagem. O cenário, composto pela Ponte Vinte e Cinco de Abril, pelo rio Tejo e Cristo Rei, pelo comboio e pelos barcos a caminho do porto, nos apresenta Lisboa:

Figura 1 - *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2016, 32 min.08s.)



Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2016. DVD (94min.): son., color.

Identificamos no plano a predominância da tonalidade azul, cor que parece remeter ao frio e que fará parte da estética da segunda metade do filme. Embora tenhamos indícios de luz solar, o céu está nublado e observamos o personagem agasalhado com as mãos nos bolsos. No segundo plano, ao fundo, nuvens carregadas complementam o cenário. É relevante destacar que as filmagens na capital portuguesa ocorreram durante o inverno entre os meses de fevereiro e março de 2014.

A partir destes elementos consideramos esta cena externa, primeira representação visual da cidade, muito próxima às descrições climáticas feitas no livro. O frio causa estranhamento ao personagem que vem de uma região do Brasil cujo clima prevalecente é o tropical: “O sol numa preguiça danada para esquentar, tomar banho, de jeito maneira, os beijos rachados, o nariz estilando, as mãos e os pés doendo de gelados” (RUFFATO, 2009, p. 45). Ou ainda: “Ia adoecendo com a friagem, comprei luva, meia, touca, blusa, camisa e calça, tudo de lã, e isso em plena primavera” (RUFFATO, 2009, p. 47).

A respeito dos cenários fílmicos, o crítico de cinema Marcel Martin afirma que os cenários são escolhidos em função da “dominante psicológica da ação” (MARTIN, 2005, p. 79), ou seja, pelos seus simbolismos e significações: mar e praia estariam associados à liberdade, nostalgia, exaltação; deserto à solidão, ao desespero; noite à solidão, à confusão;

chuva e frio à tristeza, etc. Ainda segundo o autor “não se concebe uma ação cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa fílmica parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca” (Ibidem, p. 78).

No livro, o personagem impressionado pela dimensão do rio Tejo, assim o descreve: “alcancei a beira do Tejo, uma ignorância tanta água, perto dele o infeliz do Pomba parece corguinho, comprei um cartão-postal para exhibir praquele povo incréu de Cataguases, mas às vezes fico pensando, acho que não vou mostrar não, para que humilhar o pobre do nosso rio?” (RUFFATO, 2009, p. 43). Já no filme, o rio Tejo é exibido em três momentos: assim que o protagonista chega em Lisboa, mais tarde quando ele passeia pela zona oriental da cidade com a personagem Sheila e nos últimos minutos do longa metragem.

Acreditamos que a imagem acima é muito próxima àquela mencionada no livro pois, além do fato da ponte ser um dos “cartões postais” de Lisboa é, também, uma interação do personagem com a cidade.

Ainda que na cena selecionada não haja fala ou diálogo descritivo, o mesmo conteúdo visual do romance está presente no filme. A respeito das diferenças entre obra literária e obra fílmica, o teórico André Bazin afirma que:

O romance tem, sem dúvida, seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem. Sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (BAZIN, 1991, p. 95).

Outra observação sobre Lisboa presente no romance é de que a cidade “*cheira* a sardinha no calor e a castanha assada no frio” (RUFFATO, 2009, 67 – grifo do autor). Como fazer para adaptar tais informações? Sabemos que a segunda parte do filme se passa durante o inverno, logo este trecho foi adaptado por meio de uma cena externa em que, brevemente, aparecem, no primeiro plano, dois vendedores de castanha e, no segundo plano, o típico fumo emitido em sua preparação:

Figura 2 - *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2016, 41min. 47s.)



Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2016. DVD (94min.): son., color.

Ao contrário da obra literária em que o personagem central passeia de metro, eléctrico, autocarro, comboio e teleférico por lugares como Castelo de São Jorge, Elevador de Santa Justa, Belém, Padrão dos Descobrimentos, Oceanário, Estação Oriente, entre outros, há, na obra fílmica, a ausência quase total da Lisboa mais turística e a presença de uma cidade “real”, como se esta fosse vista e vivida por alguém já integrado ou habituado à região.

No livro *Cinema e Literatura: a metáfora visual*, o pesquisador e escritor Juan A. Hernández Les reflete a respeito das especificidades da linguagem cinematográfica e sobre modificações decorrentes nas adaptações de livros ao cinema. Para o autor, um filme baseado num romance deve nos surpreender e criar algo diferente do lido no livro e, acrescenta: “o foco de interesse de um realizador está no interior do tema, é o seu ponto de vista sobre o filme, mais do que seu ponto de vista sobre o livro” (HERNÁNDEZ LES, 1993, p. 101).

A passagem do livro “o mais importante mesmo foi andar de teleférico, a Sheila toda boba, achando aquilo o máximo, o riozão embaixo, a Ponte Vasco da Gama lá longe, um frio do estômago” (RUFFATO, 2009, p. 68) em oposição ao exemplo anterior que uma frase sobre castanhas se transformou em uma breve cena, o trecho foi amplamente aproveitado pelo realizador.

Nesta cena os personagens caminham sobre uma passarela enquanto a câmera em panorâmica aproxima Sérgio e Sheila do campo de visão do espectador. Nesta travessia Sheila conta que veio à Europa e por consequência para Lisboa em busca de novas e melhores condições de vida.

Através de um plano geral que começa no lado esquerdo da tela mostrando o teleférico do Parque das Nações, por cerca de três minutos, o olhar do espectador é conduzido a percorrer juntamente com a câmera, toda a extensão da ponte.

Figura 3 - *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2016, 1h02min.06s.)



Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2016. DVD (94min.): son., color.

No que concerne à imagem panorâmica, Jacques Aumont afirma:

Tecnicamente, o panorama vem da pintura. Ainda existem documentos, números, que mostram, trabalhando, os verdadeiros exércitos de pintores. Em todos os seus estados, aliás, o panorama, gênero realista, exigente, praticamente implacável, requeria uma grande ciência dos efeitos da realidade. [...] Ao mesmo tempo, por seu dispositivo, o panorama já é espetáculo e quase cinema – sem considerar o movimento. A imagem aí é imensa, afoga-se nela. (AUMONT, 2004, p. 57).

Observamos no *frame*<sup>8</sup> acima, a presença da mesma paleta de cores das figuras um e dois, fria e invernal, em tons de azul, cuja tonalidade, a partir da segunda parte do filme, cria uma atmosfera que reforça o que se pretende contar da história. Segundo o professor e

<sup>8</sup> A impressão de movimento nasce ao “fotografar” uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia”. Em inglês, *frame* é um dos fotogramas captados pela câmara e que, quando projetados à velocidade de 24 por segundo, dão a impressão de movimento (BERNARDET, 2012, p. 18-19).

pesquisador de Cinema Jean-Claude Bernardet, “filmar, então, pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise” (BERNARDET, 2012, p. 39).

A preferência do realizador em filmar outros aspectos e lugares da cidade valendo-se de uma temperatura de cor específica, sugere e nos ajuda a compreender o ponto central da história. Conforme refere Linda Hutcheon “os adaptadores cinematográficos [...] têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas [...] que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela (HUTCHEON, 2011, p. 101).

Para nós, é evidente que o filme focaliza o período de crise social, econômica e financeira vivida em Portugal e, ao mesmo tempo, acompanha a crise do próprio personagem, emigrante ilegal apanhado pela onda de desemprego que atingiu níveis históricos na época. São duas crises acontecendo simultaneamente, além de ser algo “real”, uma vez que muitos portugueses um pouco por todo o país passaram pelo mesmo. De acordo com o teórico Jacques Aumont, “qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana” (AUMONT, 2006, p. 74).

É o que fez José Barahona ao escolher a figura do louco do Chiado<sup>9</sup> para ilustrar essa realidade cotidiana presente nos tempos da crise. O personagem anda pelas ruas do bairro lisboeta carregando uma placa onde está escrito “compre este homem”. O protagonista do filme passa por uma praça e observa o indivíduo interpelando um e outro transeunte aos brados: “é isso que desejam de Portugal? Que fiquemos de joelhos para o resto da Europa? Já de nada somos donos nesse país”. Neste trecho, conforme reproduzimos abaixo, o louco do Chiado aborda uma senhora idosa:

Figura 4 - *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2016, 1h18min.)



Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2016. DVD (94min.): son., color.

Fazer a releitura deste personagem vai ao encontro da hipótese levantada anteriormente de que a cidade visualmente representada no filme não é aquela Lisboa turística dos “cartões postais”, mas uma Lisboa cotidiana muito mais próxima da vida de seus habitantes. Segundo Jacques Aumont “a imagem traz informações (visuais) sobre o mundo,

<sup>9</sup> O “louco do Chiado” é a adaptação do personagem Lopo Garcia: “poeta ou escritor [...], placa pendurada no pescoço, escrito agarranchado, Compre esse homem, longos cabelos brancos esvoaçantes, roupas descompostas” (RUFFATO, 2009, p. 79).

que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não visuais (AUMONT, 2012, p. 80). Para o autor, a natureza e função dessa informação pode variar (o autor dá como exemplo mapas rodoviários, cartazes, ilustrações, etc.). Na imagem analisada a informação vem através do cartaz que o homem tem ao pescoço. Ainda para Aumont, o espectador seria “parceiro ativo da imagem”, emocional e cognitivamente pois tem o poder de construí-la e reconhecer-se nela.

Aqui, em específico, consideramos que houve intencionalidade do realizador ao adaptar este personagem pois, o *frame* acima, para nós, ilustra e “denuncia” simbolicamente a época em que decorreu a crise econômica portuguesa. Além do conteúdo e da mensagem da cena, a paleta de cores continua a mesma dos demais trechos selecionados e analisados neste trabalho.

### Considerações finais

Através das escolhas do cineasta, constatamos que o filme se aproxima do livro desde o início da sua concepção como o comprova a escolha de um título homônimo ao romance. Outra ligação entre filme e livro ocorre quando Barahona escolhe mostrar Lisboa por outra perspectiva, que não exclusivamente através de aspectos turísticos, captando imagens do cotidiano de uma grande cidade, de seus moradores e de não-atores, algo bastante semelhante aquilo que Luiz Ruffato faz ao (d)escrever a capital portuguesa a partir da ótica de um emigrante brasileiro.

Nos instantes em que o diretor opta pela aparição de uma Lisboa menos turística e mais “real”, ele destaca e faz com que o público conheça, através de sua releitura, outros aspectos da cidade.

Como John Berger atesta: “só vimos aquilo que olhamos. O olhar é um ato de escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance” (BERGER, 1999, p. 10). Por isso, a eleição de determinados aspectos como ângulos e imagens faz parte do diálogo que Barahona estabelece com o livro de Ruffato, transformando puma história “contada” uma história “mostrada”.

As representações visuais de Lisboa presentes no filme são releituras e, por conseguinte, reescritas do realizador mediante referências verbais contidas no livro. É por meio dessas representações que as imagens literárias se transformam e, segundo a interpretação particular de Barahona, extraem sua visualidade. Vale destacar que, ao ler o livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, cada leitor, a partir das descrições feitas da cidade, construirá sua própria Lisboa.

Antes de tudo leitor, o diretor do filme teve que se posicionar e escolher qual a cidade que queria mostrar ao público. Neste sentido, graças aos meios oferecidos cinematograficamente e “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (BAZIN, 1991, p. 68).

Na forma de alusão, a crítica do realizador em relação à crise financeira surge no filme como o louco do Chiado. Ou seja, incluir este personagem que alude ao período de recessão portuguesa é uma forma de (re) apresentação da capital portuguesa.

Enquanto adaptação, entendemos que o longa-metragem está próximo e, ao mesmo tempo, distante do objeto no qual se baseia. As representações visuais da cidade de Lisboa são um ato de reescrita, muito individual, a partir do olhar do cineasta.

Deste modo, a adaptação cinematográfica *Estive em Lisboa e lembrei de você* não é uma cópia e sim um ato criativo e interpretativo de apropriação (HUTCHEON, 2011, p. 30). Por isso, entendo que adaptar o romance é, não somente, reescreve-lo através de imagens, mas um processo crítico que envolve mudança, substituição, comutação. A partir de seu ponto de

vista ideológico e cultural sobre Lisboa, o realizador torna-se o principal responsável por este palimpsesto que é uma obra adaptada ou seja, o adaptador é um criador e não um reproduzidor.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2012.

\_\_\_\_\_. *O filme como representação visual e sonora*. In: *A estética do filme*. Tradução Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 2006.

\_\_\_\_\_. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloísa Araújo Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. Tradução Eloísa de Araújo Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CALINESCU, Matei. *Rewriting*. In: *International Postmodernism – Theory and Literary practice*. Amsterdam/Philadelphia: Utrecht University, 1997, p. 243-248.

CLÉDER, Jean. *Entre Littérature et Cinéma. Les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*. Paris : Armand Colin, 2012.

*ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*. Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2015. DVD (94min.): son., color.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MACEDO, Ana Gabriela. *Narrando o Pós-Moderno. Reescritas, Re-Visões, Adaptações*. Braga: Húmus/CEHUM, 2008, p. 27-40.

PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

# POLÍTICAS DA TRADUÇÃO ATRAVÉS DE *CALILA E DIMNA* (1251) - O PROTOTEXTO LITERÁRIO

## *TRANSLATION POLITICS THROUGH CALILA E DIMNA* (1251) – *THE LITERARY PROTOTEXT*

Liliane Vargas Garcia  
Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[lag.pretty@gmail.com](mailto:lag.pretty@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo busca uma abordagem historiográfica para refletir sobre o papel da tradução a partir do *Livro de Calila e Dimna* (1251), considerada como uma escritura fundacional que opera na conformação da língua castelhana como veículo do saber cultural. Enfoca-se com especial destaque a característica textual que marca a difusão, a preservação e o conhecimento desta obra *através e somente* pela tradução. Referenciando o contexto histórico onde se gesta a tradução do texto “objeto”, aborda-se o texto “fenômeno” para analisar a tradução como uma operação de linguagem que coloca em circulação e redefine pressupostos para engendrar disposições linguísticas, históricas e culturais como elementos decisivos do poder criador, fundador e difusor da tradução.

**Palavras-chave:** Tradução. Linguagem. História medieval. Literatura traduzida. Cultura.

**Abstract:** This article seeks a historiographical approach to reflect on the role of the translation from *Livro de Calila e Dimna* (1251), regarded as foundational scripture acting on Castilian language as a vehicle of cultural knowledge. A particular emphasis is made on a textual characteristic that marks the diffusion, the preservation and the knowledge of this writing *through and only* by the translation. By referring the historic context where the translation of the “object” text is created, this article deals with the “phenomenon” text to examine a translation as an operation of language that puts in circulation and redefines the assumptions in order to generate the linguistics, historic and cultural arrangements as critical elements of creative power, founder and spreader of the Translation.

**Key-words:** Translation. Language. Medieval History. Translated Literature. Culture.

Anteriormente apresentei um momento da minha pesquisa que refletia sobre o papel da tradução como uma escritura fundacional e como esta operava na conformação da língua castelhana como veículo do saber cultural. Referenciando o contexto histórico onde se gestou a tradução do texto “objeto”, abordou-se o texto “fenômeno” para analisar como uma operação de linguagem engendra disposições linguísticas, históricas e culturais e desvela elementos decisivos do poder criador, fundador e difusor da tradução.

Dando continuação ao trabalho, neste artigo darei especial destaque às considerações sobre as características constitutivas do texto de Calila e Dimna que marcaram o conhecimento, a preservação e a difusão deste escrito ao largo da história *através e somente* pela estratégia da tradução.

*Kitāb Kalīla wa-Dimna* é reconhecidamente uma das obras mais difundidas da literatura medieval e sua origem remete aos relatos do Pāncatantra e Mahābhārata indiano, bem como à lenda budista de Caṇḍa Pradyōta. A tradução pahlevi, fonte da tradução árabe no ano 750 D.C, foi perdida embora exista uma tradução ao siríaco do século VI D.C atribuída a Būd, um persa cristianizado, que serve como referência para reconstruir a versão pahlevi. Deste texto foi conservada uma cópia manuscrita tardia de 1526 que se encontra na Bibliothèque Nationale de Paris e sobre a qual não foi realizada nenhuma fixação até a atualidade. As edições de Bickell (1876) e Schultheß (1911) não estão baseadas nesta cópia,

mas em cópias deste manuscrito realizadas em nestoriano - uma variação da escrita siríaca, no monastério de Mardin na Síria e em Mossul. A edição deste manuscrito é considerada, para os estudos de *Kalila wa-Dimna*, como o elo mais próximo do texto original em pahlevi e sua importância reside no fato de não ter sido realizada sobre um texto árabe (DÖHLA: 2007, p.10-15). A versão árabe, realizada por Abdallah Rozbih Ibn AL-Muqaffa<sup>c</sup>, aproximadamente entre os anos 750 e 757, é a mais importante quando se avalia seu potencial de disseminação em diferentes ambientes geográficos e culturais tanto no oriente quanto no ocidente, sem desconsiderar o fato de que esta versão também tenha sido alvo de distintos compiladores que refundiriam a obra a partir de fontes variadas. Conforme aponta Döhla (2007, p.7), de sua fixação primordial na Índia, o texto derivou para o pahlevi, siríaco, árabe, grego, latim, hebreu, espanhol, italiano, inglês, alemão, holandês, dinamarquês, indo-persa, turco, francês, eslavo e, acrescentando-se, como atualização ao gráfico de Döhla, a publicação em 2005 da tradução ao português realizada por Mamede Mustafá Jarouche com base em manuscritos árabes e na edição crítica da versão castelhana de Maria Jesus Lacarra. Nesta edição, o tradutor brasileiro destaca a importância deste fabulário universal evidenciando a extensa cadeia de transmissão textual cuja origem é o texto traduzido em árabe.

Embora a tradução original do *Kitāb Kaḫīla wa-Dimna* tenha sido perdida, a popularidade do texto fez com sua transmissão e difusão se realizasse através de várias cópias manuscritas e estas *várias cópias*, por sua vez, acarretaram também múltiplas variantes textuais. Em 1924, o arabista Martin Sprengling propôs uma metodologia criteriosa para, de forma pioneira e até hoje única, agrupar e ordenar os distintos manuscritos, versões e listas de capítulos árabes existentes, através do estabelecimento de uma classificação por famílias textuais que seriam divididas em seis grupos, a saber, classes A, B, C, D, E e F.

O primeiro grupo ou classe denominada **A** (SPRENGLING: 1924, p.91) foi estabelecido pelo critério de apresentação da *editio princeps* da versão árabe do *Kitāb Kaḫīla wa-Dimna* realizada e publicada por Silvestre de Sacy na França, em 1816, com a análise e estudo de manuscritos tardios da Bibliothèqne Nacional de Paris, da do Vaticano e da de Saint-germain de Près. Em 1873 E. Guidi edita algumas variantes e adições sobre esta primeira edição.

Na classe **B**, Sprengling (1924, p.93) situa poucos manuscritos representativos que seguem a ordem proposta em A para apresentação dos elementos originários do Mahābhārata com algumas poucas alterações já descritas no estudo de Sacy a partir de uma versão persa de Naṣrallāh.

A classe **C** (SPRENGLING: 1924, p.93) contém a ordem de apresentação mais popular dos manuscritos e da lista de capítulos que também é referendada pela versão grega do século XI. Louis Cheikho publicava, no ano de 1905, uma edição considerada bastante fiel do mais antigo manuscrito datado em 18 de janeiro de 1339 que havia sido localizado no monastério de Dayr al- Šīr no Líbano. Em 1941, JAbd al-Wahhāb JAzzām publicou, no Cairo, outro manuscrito mais antigo localizado na Biblioteca da Agia Sophia de Istambul, datado em julho de 1221. Embora seja o manuscrito mais antigo, a edição de JAzzām não se corresponde em fidelidade à de Cheikho, ressaltando que esta é a utilizada nos livros textos das escolas no oriente embora apresentando diferenças substanciais no cotejo de palavra a palavra. Para George Bossong, estudioso de Calila e Dimna, a edição de JAzzām é a que estaria mais próxima da edição dos manuscritos castelhanos, não obstante, como se verá mais adiante, a classe **E** parece indicar uma fonte distinta do percurso que conduziu à versão dos manuscritos afonsinos.

A classificação **D** contém setenta manuscritos e listas e é considerada a segunda em caráter exponencial. Embora rompa com a ordem do grupo do Pāncatantra tem certas similaridades com a classe A, com a classe B e ainda, na percepção de Leyden, com a classe C.

Para Sprengling (1924, p.95) a classe **E** não possui força significativa com relação à quantidade de manuscritos, mas, por outro lado, destaca-se por ser a que apresenta maior força com relação às versões existentes. Os manuscritos<sup>1</sup> da British Library, London, Or. 3900 (3 de junho de 1753) e os da Bibliothèque Nationale, Paris, Arabe 3478, supplément 1795 (século XVIII) assumem-se como protótipos relacionados com os manuscritos que serviram de modelo para as versões hebraica e castelhana, ou seja, podem constituir a família textual da *recensio hispanica*. Curiosamente estes dois manuscritos nunca foram consultados para solucionar problemas textuais das versões castelhanas. Também foram identificados por De Blois (1990, 66–72) respectivamente como L3 (Or. 3900) e P18 (Arabe 3478). Döhla acrescenta que Niehoff-Panagiotidis (2003, 29) também remarcou características importantes da *recensio hispânica* como arcaísmos nos capítulos introdutórios pela ordem de apresentação, ordem dos capítulos principais, adição dos dois capítulos finais *De las garças e del çarapico y De la golpexa e de la paloma e del alcaraván* e a omissão de um capítulo presente nas versões árabes *Del rey de los ratones y de sus ministros*. A exceção do segundo capítulo introdutório (*viaje de Burzōy a la India*) todos os demais capítulos figuram no manuscrito Arabe 3478 e este é o único manuscrito árabe que apresenta correspondência nos diálogos *Del rrey Çederano e Del su aguazil*, o que não se verifica nas versões hebraica de Rabbi Joël e latina de Juan de Capua que incluem outros parágrafos de diálogos não presentes na versão castelhana afonsina nem no manuscrito *Arabe 3478*. Ao considerar que a Espanha é o país que abriga o maior número de traduções independentes deste texto, pode-se deduzir que a classe **E** agrupa os manuscritos que possivelmente constituem um ramo textual específico da transmissão árabe ibérica do *Kitāb Kalīla wa-Dimna*.

Por último, estaria a classe **F**, representada por um único e raro manuscrito identificado como London Br.M. 7494 (Add.23466) que mantém relação com a versão primária Neo-Siríaca, embora com deficiências formais no início e no fim, e que estaria relacionado com a antiga versão Pahlevi.

Ao recuperar e desenhar aqui, brevemente, o percurso editorial deste texto através de distintos tempos e de distintas formas, pôde-se observar que curiosa e solidariamente, o meu *objeto* também questiona a *origem* e problematiza o *original*. Este conjunto de fábulas refratadas de forma indireta, no castelhano, através do texto árabe do *Kitāb Kalīla wa-Dimna*, como se viu, desvela fontes que se estimam produzidas dois séculos antes de Cristo. Assim, a origem do texto atualiza as primeiras fases lógicas da tradução como satisfação das necessidades comunicativas - uma prática associada ao conhecimento em outra língua cuja função é *re-produzir* e intermediar um saber. A história da Índia está permeada por transmissões e composições orais e, não aleatoriamente, o termo para “tradução” em sânscrito, que resiste inalterado em muitas línguas indianas modernas, é *anuvad* e significa “dizer depois ou outra vez”, repetindo como glosa, reiterando, corroborando, ilustrando, explanando algo “já dito” (MONIER-WILLIAMS: 1997, p.38 *apud* BASSNETT&TRIVEDI: 1999, p.9). Neste sentido, o texto em castelhano, situa-se como uma tradução *anônima* de uma tradução árabe de uma tradução persa de um texto indiano que, por sua vez, estava ligado à oralidade. Como observa Döhla (2007, p.2), apoiado em Gayangos e Alemany, o texto não parece transladar na íntegra uma determinada fonte sânscrita, mas apresenta uma seleção de várias coleções hindus, comuns em seu tempo, para compor o que se denominou *Kitāb Kalīla*

<sup>1</sup> Estes manuscritos aguardam uma edição crítica da versão árabe do que se poderia considerar uma família textual andaluza, ibérica. De acordo com o Prof. Mamede Mustafa Jarouche (CESCO: 2016, p.9-27) o trabalho de fixação deste manuscrito árabe andaluz faz parte de um projeto de pesquisa que ele desenvolve na atualidade e que utiliza como parâmetro os manuscritos “Arabe 3465”, Cod. Arab. 616”, as edições de Azzām, Cheikho, Būd e as traduções castelhanas, utilizando estas últimas como fonte para solução de eventuais problemas de fixação do texto árabe. Este retorno recuperaria o papel fundamental da tradução como pervivência textual e atualiza a *Translatio studii*.

*wa-Dimna*. Estes relatos associados à oralidade esfumaçam a origem e revelam, paradoxalmente, que a “voz” não precede nem excede o lugar da escritura, este *atopus* que se instaura por uma operação de linguagem da qual a tradução é aqui o predicado. Com efeito, essas marcas são recuperadas de forma residual quando pensamos, junto com María Jesús Lacarra, que “*retocar, revisar o modificar eran presupuestos de una escuela que concebía su labor como una tarea siempre inacabada y perfectible*” (LACARRA: 1984, p. 19), acepções que fundamentavam os métodos de trabalho da equipe de tradução de Alfonso X, quem encomendou a tradução de *Calila e Dimna* do árabe ao castelhano. Portanto, ao objetivar-se o processo de trabalho escriturário como “destruição de toda voz, de toda origem”, devolve-se à tradução seu *status quo*, um movimento constitutivo de linguagem.

Estas considerações permitem escalar uma perspectiva que enfoca a escolha desta tradução textual como uma ruptura na linha cronológica da origem e seus paradigmas conceituais para abordar o *texto traduzido* como um *pretexto* que, exatamente por sua “persistência”, convida a pensar a tradução como um texto autônomo – embora inter-relacionado, mas, sobretudo, como um texto concebido e produzido segundo distintos parâmetros culturais referendados pela tradição discursiva de onde irá se inscrever.

Mas e esse livro - *Kitāb*, do que trata? - De uma coleção de fábulas e de um outro corpus que a precede, ou seja, uma narrativa que situa a história da invenção do livro e de seu inventor e que fixa, desta forma, a estrutura de composição do próprio *Kitāb*. O fato de não se conhecer na Índia nenhuma composição semelhante à estrutura do texto árabe - que vem a ser uma *reescritura* de uma composição textual pahlevi do médico Berzebuey, induz a consideração do texto como uma *pseudotradução* ou como uma estratégia narrativa para ordenar, reescrever e repetir o que já foi dito. A estratégia narrativa apresenta uma ordem que inicia com um prólogo orientando a leitura para aquisição do saber e expõe o processo da construção [*invenção*] desta coletânea permeada pela história de seu inventor-tradutor, o médico Berzebuey. A introdução de AL-Muqaffa<sup>c</sup> e a vida do médico Berzebuey são estratégias que integram e ampliam a significância do *Kitāb Kalīla wa-Dimna*. Sob esta perspectiva, esta *composição* oriental, responsável pela difusão de temas e estilos narrativos, possibilita pensar a tradução mais além do processo de “versão” de uma língua em outra e posiciona o processo tradutório como um poderoso recurso que secunda a transformação dos sistemas culturais e literários promovendo renovações linguísticas, estilísticas, questionamentos ontológicos e porque não, indagando a própria função de *re-presentação* do texto na medida em que instaura uma nova perspectiva de composição narrativa ficcional em prosa.

Tomando como objeto a tradução ao castelhano, observa-se que *Calila e Dimna* inaugurou uma série de encargos tradutórios que seriam realizados sob o mecenato de Alfonso X e que viriam a impulsionar o fortalecimento da língua vernácula. Cabe ressaltar que a tradução original de *Calila e Dimna* realizada pela equipe de tradutores de Alfonso X em 1251, a partir do árabe, foi perdida embora tenham sido conservados dois manuscritos completos, nomeados A e B, apresentadas por Lacarra (1984) e um outro fragmento de manuscrito denominado O. Para chegar à data da tradução foram estudadas as datas das cópias nas quatro fontes que se dispõe, nos três manuscritos supracitados e em uma referência de Martín Sarmiento em *Memórias para la historia de la poesía y poetas españoles publicada em 1775*.

O manuscrito A oferece o ano de 1299 ou o ano 1261 d.C. É uma data questionada pelo fato de aparecer mencionado o nome do infante D. Alfonso que subira ao trono em 1252 d.C., logo já não era infante, mas sim rei. A referência de Sarmiento indica o ano de 1389 ou 1351 da era cristã, mas Alfonso X morreu em 1284. Gayangos propõe ajustar estas datas sob a hipótese de um engano do copista referente à década no manuscrito A e no manuscrito estudado por Sarmiento haveria um erro na centena, de modo que ao considerar o manuscrito

A com a data de 1261 e o manuscrito B com a data de 1351 estimou-se o ano da realização do manuscrito em 1251 d.C., um ano antes de Alfonso X assumir o trono e, portanto, ainda infante conforme declara o manuscrito. Esta é a data convencionada e geralmente aceita. Cabe ressaltar, no entanto que o estudioso Solalinde (1917) questiona a realização por parte de Alfonso X e alega que a data do manuscrito deveria ser adiantada em trinta anos por considerar que muitas obras foram atribuídas a Alfonso por sua fama e que na composição da *General Estoria* o rei não utilizou este texto. Keller/Linker (1967) discordam de Solalinde sobre a hipótese de falsa atribuição ao rei baseados em dados que certificam o apreço de Alfonso X por obras sapienciais de origem oriental e, com relação à utilização do texto na *General Estoria*, assinalam que a versão do texto difere dos manuscritos castelhanos com relação ao capítulo do médico Berzebuy cujo protagonista na *General Estoria* é um rei, tratando-se portanto, segundo Cacho/Lacarra (1984, p.17) de uma versão distinta do mesmo prólogo. Döhla também assume a data de 1251 por considerar que esta é condizente com os propósitos do livro, ou seja, proporcionar ensinamentos aos jovens infantes para que se formem na arte de atuar como bons governantes e levanta a hipótese de que o rei, ao conseguir em Toledo em 1245, através de um judeu, os manuscritos do Lapidário, poderia também ter adquirido o manuscrito árabe do *Kitāb Kalīla wa-Dimna*, amparado pelo fato de Alfonso X, o sábio, ser historicamente reconhecido por sua sede de reunir saberes dispersos. Este fato talvez possa sugerir que a relevância não está em determinar uma data concreta, mas considerar que a tradução de Calila e Dimna situa-se entre os anos de 1251 e 1261 como parte de um programa discursivo esboçado por Alfonso X para fundar um ambiente de reflexão cultural através de uma série de tratados sapienciais, traduções científicas, da constituição de um *corpus* jurídico (*Siete Partidas*) e até mesmo de uma reescrita da história geral e espanhola.

Nesse contexto de consolidação identitária, a atividade tradutória leva a insipiente língua românica a experimentar o desafio de expressar novos conceitos tanto lexicais como sintáticos. O contato linguístico com famílias estruturalmente distintas, línguas mais antigas e estruturadas em sua evolução e também já aculturadas, assumiria a tarefa de aculturar, estimular e consolidar o infante castelhano. A intensa atividade tradutória bem como a natureza dos trabalhos traduzidos neste período era compatível e revela um marco histórico permeável à recepção e a consideração da tradução, com um olhar desde o nosso presente histórico, como difusora de saberes. Ao considerar a busca da identidade, relacionada ao estabelecimento da língua castelhana como expressão formal e legal, e através da utilização do discurso em prosa, objeto desenvolvido nos centros de saber afonsinos, identifica-se o aprimoramento da escritura em prosa. Os trabalhos afonsinos assumiriam o desdobramento e a implantação dos primeiros gêneros literários em prosa castelhana, identificados como *prosa histórica* e *prosa relato*, segundo a classificação sintetizada proposta por Gomez Redondo em sua edição crítica do *Libro Del Conde Lucanor*. Como curiosidade, este livro publicado em 1335 por Don Juan Manuel toma como referência tanto a estrutura como exemplos da tradução de Calila e Dimna.

Com o objetivo de reunir saberes dispersos para fornecer à sociedade instrução e referências e assim perfilar um espaço de convivência coletivo, Alfonso X, através da prosa histórica, agrupa e registra as raízes que alimentavam o presente histórico daquela sociedade elaborando uma *Estoria de España* e uma *Estoria General*; também organiza um código legal novo conhecido como as *Siete Partidas* além de investigar tratados de recreação como os *Libros de axedrez, dados e tablas*, de astronomia, astrologia, medicina para citar alguns. Por outro lado, o desenvolvimento da prosa relato estava relacionado ao ensinamento, à formação e, dentro desta categoria, estariam subscritos os textos com *função doutrinal* e textos com *função didática*. A prosa de relato doutrinal buscava a consecução de um modelo de organização da sociedade que refletisse a imagem do homem como ser social e favorecesse

uma construção identitária que intervisse nesta realidade coletiva. Em contrapartida, a prosa de relato didático - onde se inseria a tradução de Calila e Dimna, não objetivava uma reflexão social e sim uma orientação que guiasse o comportamento individual. Nesta categoria se desenvolvem argumentos independentes da realidade e que objetivam servir de exemplo, como uma imitação da realidade humana que ao estar distanciada permitiria ao homem observar sua circunstancia interna. Gomez Redondo ainda elenca em seu estudo uma terceira categoria de prosa que se desenvolveu no final do século XIII e a princípios do século XIV, ou seja, a *prosa narração*, que versaria sobre a antiguidade Greco-latina, sobre temas de cavalaria do rei Arthur ou de Carlos Magno em acordo com uma sociedade que almejava a aventura e os relatos amorosos como entretenimento, ressaltando o autor que neste período a utilização da prosa adquirirá sua dimensão literária por excelência.

Tomado sob uma perspectiva histórica-crítica, o encargo tradutório de Calila e Dimna identificou o movimento da tradução com o desenvolvimento da língua castelhana como língua literária. Não obstante, a *tradução* do texto traduzido de Calila e Dimna, enquanto ato constitutivo formal, funda antes outra escritura a qual me proponho a resituar e identificar, partindo da classificação de Gomez Redondo, como um *prototexto* da *prosa narração*, ou seja, uma escritura que introduz a narrativa como uma transfiguração ou transmutação da realidade questionada, construída e articulada por meio da representação, da utilização da linguagem como forma, estrutura e estratégia ficcional. Embora se tenha elencado o agrupamento e a identificação dos manuscritos existentes, ao utilizar o termo *prototexto*, recupera-se a definição proposta por Jean-Bellemin Noël a qual serviu de fonte para os estudos da crítica genética. Noël dizia que a “*diferença entre o texto (acabado, ou seja, publicado) e o prototexto reside no fato de que o primeiro nos é oferecido como um todo fixado em seu destino, enquanto que o segundo traz consigo e proclama a sua própria história*” (Noël, 1979: p.116). Esta definição nos permite passar dos manuscritos ao *prototexto* e assim buscar, nas transformações da história e de suas leituras, as flutuações das normas culturais e as variações dos critérios de aproximação e interpretação dos textos.

Ao refletir sobre esta problemática, minha leitura questiona um pequeno detalhe que parece ter passado despercebido na abordagem crítica, literária e histórica de Calila e Dimna. Este livro foi o primeiro conjunto de fábulas traduzidas ao castelhano. A tradução de Calila e Dimna geralmente é citada para em seguida ser abordada a partir de seu conteúdo formal, das estruturas e das temáticas que introduziu ou sobre como encaixa no padrão histórico onde se inscreve sem, contudo, tornar visível que a atividade que possibilitou esse desdobramento, mas que o texto em si, foi o movimento de tradução; logo, a prosa ficcional castelhana deve seu nascimento e desenvolvimento à atividade da tradução. Assim objetivada, a leitura do texto de Calila e Dimna quer destacar e tornar visível a tradução como fenômeno de disseminação e de transformação dos sistemas culturais, comprovando sua participação através da ressemantização de sua classificação de *texto-objeto* enquanto exemplo de prosa relato com função didática para a posição de *prototexto* literário de narrativa ficcional da literatura espanhola.

Considerando que o *prototexto* se inscreve no campo conceitual da origem e que a condição *de tradução da tradução* é a gênese do livro de Calila e Dimna, percebe-se que é impossível estabelecer uma relação direta com o conceito de obra *original*, mas permite, por outro lado, corroborar que a existência deste *texto-objeto* é uma *prova* viva e uma reflexão sobre o fenômeno da tradução *em si e por si*. A escritura de Calila e Dimna é, ao mesmo tempo, tradução e texto original<sup>2</sup>. Este texto só existe enquanto tradução. Não pode ser

<sup>2</sup> Com relação à recepção de Kalīla wa-Dimna, o poeta persa ‘Abū Alqāsim Mansūr Alīfirdūsī em sua epopéia Xāhnāma – O livro dos reis, faz uma referência que, apesar de não ter correspondência com o que consta no capítulo de “Commo el rey Dexerbe enbio a Berzebuy a tierra de Yndia”, como aponta Jarouche, alimenta a

cotejado com seu “anterior” e ante esta impossibilidade ou ausência, o texto traduzido assume, sem restrições, a posição fundacional de um escrito e também de uma escritura. Considera-se habitualmente como foco de interesse o estudo a partir de um texto fonte do qual a tradução seria, de certa forma, um apêndice cuja existência se condicionaria ao texto original, fonte. O texto traduzido aqui apresentado, uma versão do texto árabe de *Kalīla wa-Dimna* que circulava como uma variante árabe entre os árabes andaluzes, variante que serviu como fonte para a tradução castelhana, é abordado como um *prototexto* que funda a escritura em prosa ficcional castelhana e ilustra, concreta e alegoricamente, a possibilidade da abordagem tradutória desvinculada da obra original e próxima da noção de texto como um “tecido de citações saídas dos mil focos da cultura”, como dizia Barthes. Ao desvincular o texto da obra original, do autor, da intenção autoral, revela-se a impossibilidade de supor uma intenção anterior “gravada” pelo autor que não aquela desvelada através de uma operação de leitura e assim, desta mesma forma, a tradução de Calila e Dimna pode ser lida como um indício da falta de necessidade de se pensar a tradução buscando sua relação com o original. Esta alegoria vai dizer que a tradução é autônoma e mais, vai demonstrar que é uma parte essencial da escrita da história. A tradução de Calila e Dimna reivindica, através de seu percurso histórico, seu status de *re-criação* e coloca o tradutor como um leitor que, livre da tirania do autor ou de seu original, transporta, coloca em movimento a linguagem e faz circular o texto, fixando, gravando sentidos em um *atopos*, ou seja, lá onde não importa a origem porque trata-se ele mesmo de um sintagma, porque se constitui naquilo que permanentemente descentra o sentido: uma operação de linguagem que manifesta as particularidades de composição e interpretação textuais de sujeitos históricos.

## REFERÊNCIAS

ALMUQAFFAC, Ibin. **KALILA E DIMNA**. Tradução, organização, introdução e notas Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland.(1988). **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense,1988.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. **Post-colonial translation: theory & practice**. London, Routledge: 1999. Disponível em: [http://www.translationindustry.ir/uploads/pdf/post-colonial\\_translation.pdf](http://www.translationindustry.ir/uploads/pdf/post-colonial_translation.pdf) Acesso em 18/06/2016.

---

fábula da enigmática composição do livro e, na proposta de leitura agora apresentada, também ilustra a suposição de uma estratégia narrativa pseudotradutória e reinstaura a *cópia* enquanto apropriação, como *imitação* de um gesto significante anterior, como o dizer depois que se revela pela “verdade da escritura”. O texto explana a busca de Berzebuy por um remédio que havia nas montanhas da Índia até deparar-se com um ancião que lhe revela que tal remédio é o livro de Kalīla wa-Dimna e que este estava na biblioteca do rei da Índia. Berzebuy vai até o rei e pede-lhe o livro e “considerando isso muito grave, o rei disse a Burzuwayh: ‘ninguém jamais pediu esse livro, nem o consultou. Porém, mesmo que o rei Anū Xirvān nos pedisse nossas vidas, não seríamos avarentos com ele’, e ordenou que o livro fosse colocado diante de Burzuwayh, com a condição de que não copiasse nada, limitando-se a lê-lo. Então, diariamente, Burzuwayh ia ler um dos capítulos do livro, decorando-o e repetindo-o para si mesmo. Quando retornava para casa, escrevia o capítulo que havia decorado e o enviava a Anū Xirvān; permaneceu nesse labor até que *copiou* o livro inteiro.” (JAROUCHE: 2005, p. XXXIX-XL).

CACHO BLECUA, Juan Manuel; LACARRA DUCAY, María Jesús. **Calila e Dimna**. Madrid: Castalia, 1984.

DÖHLA, Hans-Jörg. El libro de Calila e Dimna (1251): edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español. 2007, 865p. Tese. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zúrich. Zúrich, 2007. Disponível em: < <http://www.zora.uzh.ch/17989/>> Acesso em 18/06/2016.

JUAN MANUEL, Don. **Libro del Conde Lucanor**. Edição de Fernando Gómez Redondo. Madrid, Castalia:2013.

NOËL, Jean-Bellemin. **Essais de critique génétique**. Paris, Flammarion: 1979.

SPRENGLING, Martin. "Kaḥīla Studies. I." *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 40.2 (1924): 81-97. Disponível em: <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/370013?journalCode=amerjsemilanglit>> Acesso em 18/06/2016.

# PENSAR A TRADUÇÃO: PROPOSTA PARA UMA RETRADUÇÃO DE *GARGANTUA*

## THINKING THE TRANSLATION: PROPOSAL TO A RETRANSLATION OF *GARGANTUA*

Luíz Horácio Pinto Rodrigues  
Doutorando em Estudos da Tradução (UFSC)  
[luizhoracio57@gmail.com](mailto:luizhoracio57@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho apresenta as linhas que orientam o trabalho em andamento referente à retradução da obra *Gargantua*, de François Rabelais, publicado em 1534. Mas por que retraduzir? Para "atualizar" textos considerados "clássicos"? Para "permitir uma nova vida à obra e, porventura, rever algumas escolhas em traduções anteriores?" Somente grandes textos, aqueles que segundo Ezra Pound, conservam "uma frescura eterna e irreprimível", seriam merecedores de uma retradução? Seria quem sabe o caso de retraduições com objetivo único de atender as necessidades do mercado? A retradução de *Gargantua* objetiva contribuir para os Estudos Literários e de Tradução, através de uma reflexão sobre a prática tradutória e o papel do tradutor. Segue alguns preceitos sugeridos por Antoine Berman (BERMAN, 2008). Sua execução observa, principalmente, três aspectos: a obra/autor, o tradutor e o leitor. Atenção especial à marca do tradutor, a partir da questão: até que ponto sua identificação implica defeito a interferir na fidelidade? Vale lembrar, apesar de óbvio, que tradução é tradução, não se trata da obra original em língua estrangeira equivalente em forma e sentido. Tradução é fruto do trabalho do tradutor e este deve apreender ao máximo as ideias do autor, seus propósitos e motivações, para então realizar seu trabalho, sem menosprezar o princípio fundamental que diz respeito a ligação entre tradução e seu original.

**Palavras-chave:** Retradução; tradução ética; literatura comparada.

**Abstract:** The communication will present the guidelines for a work in progress regarding the retranslation of the literary work *Gargantua* by François Rabelais, published in 1534. So why retranslate? To "modernize" texts considered as "classics"? To "permit a new life to the work and, perhaps, to reconsider some choices in previous translations?" "Only great texts, the ones that according Ezra Pound retain "an eternal fresh and unconquerable" would be worthy of a retranslation? It would be, perhaps, the case of a retranslation with the sole purpose to meet the market needs? The retranslation of *Gargantua* aims to contribute to the Literary and Translation Studies, through the reflection on the translation practice and the role of the translator. It follows some precepts suggested by Antoine Berman (BERMAN, 2008). Its implementation maintains, mainly, three aspects: the work/author, the translator and the reader. Special attention to the marks of the translator, from the question: to what extent the identification of the translator could imply on a flaw that interferes in fidelity? It worth recalling, though self-evident, that a translation still is a translation, and it is not an original work in a foreign language that maintains the equivalency of form and meaning. Translation is the result of the translator's work and he must apprehend to the maximum the ideas of the autor, his purposes and motivations, and only then carry out his translation, without underestimating the fundamental principle that regards the connection between the translation and its source.

**Keywords:** Retranslation; ethical translation; comparative literature

## INTRODUÇÃO

Em cinco livros que constituem a epopéia burlesca de um gigante e seu pai, Rabelais apresenta o modo de viver francês segundo o qual o sentido do prazer se faz notar em todos os domínios. Não se restringe ao prazer dos sentidos, abarca também o prazer do espírito, onde a língua francesa liga todos os aspectos numa demonstração de extremo amor pelas palavras.

As excentricidades de Rabelais colaboraram, por meio da literatura, para refletir a diversidade da França, um país que esse escritor ajudou a difundir, a reinventar. Apresentou as particularidades regionais, suas especialidades culinárias, combinadas a uma sociedade

barulhenta e conversadora, mostrou o uso de dialetos, das classes populares e das classes mais cultas. Colaborou assim para o surgimento de uma unidade bastante peculiar, mais viável no âmbito do romance do que no de um país real.

A construção do herói é um aspecto notável na obra de Rabelais, à imagem do autor, sempre disposto a defender os valores humanistas, como pode ser comprovado na *Lettre de Gargantua à Pantagruel*. Trata-se do *chapitre VIII. Comment Pantagruel, à Paris, reçut une lettre de son père Gargantua, et la copie de cette lettre*. A carta pode ser lida em Pantagruel, portadora de um lirismo que revela o entusiasmo dos humanistas pela cultura e sabedoria antigas: podemos dizer que se tratava de uma porta de um novo mundo que se abria a todos os homens.

Não surpreende encontrarmos textos que o classificam ateu, ou alguém a lançar todo seu escárnio, sua ironia, sobre a fé católica. Febvre (2009), afirma que esse conceito, ateísmo, sequer existia na Idade Média. Percebe-se assim apenas um exemplo acerca da necessidade de um estudo mais demorado sobre a obra de François Rabelais. Para minha surpresa, ao visitar o banco de teses da Capes, percebi inexistirem estudos sobre a obra do referido autor. O que lá encontramos são estudos a partir de Bakhtin e nenhum com a obra do citado autor como objeto de análise. Vem daí a necessidade, dada a importância de Rabelais, de um estudo ampliado sobre autor e obra. Um detalhado estudo sobre a presença da ironia, da religiosidade, do caráter humanista, do riso como forma de expressão de sentimentos e não exclusivamente de deboche, sátira, desprezo. Estudo que me proponho a fazer através de uma proposta de tradução, em primeiro lugar, de Gargântua.

A definição do corpus da pesquisa aqui apresentada levou em consideração a importância da obra de Rabelais para a literatura universal, como representação do homem, do tempo e do espaço, assim como sua erudição, aspectos estéticos – narração e técnicas compositivas – e a riqueza verbal.

A partir do século XX, alguns trabalhos permitiram maior visibilidade à obra de François Rabelais, para além daquele que contemplava exclusivamente a crítica religiosa. Tais estudos revelaram um autor preocupado também com a ordem social, um intelectual engajado, um crítico severo do sistema, ansioso por justiça e liberdade.

Ao longo da obra, o autor combina sua concepção de mundo medieval com a busca renascentista de conhecimento, costuma satirizar os dogmas e sacerdotes da Igreja, torna evidente sua aversão aos ditames dessa instituição e também à sociedade de desigualdades, enquanto revela sua simpatia pelas ideologias renascentistas.

Em *Gargantua e Pantagruel* percebe-se elementos de lendas medievais, gigantes comilões e beberrões, bem como a erudição de Rabelais, seu amplo conhecimento de Filosofia, seu caráter humanista e seus conhecimentos de anatomia, fruto de seu ofício de médico, resultando em uma obra monumental que, fazendo uso de humor, faz críticas fervorosas aos costumes da época.

As aventuras de Gargantua e Pantagruel contemplam vários gêneros: romance cômico, relato sobre educação dos príncipes, paródias de diálogos filosóficos e narrativas de formação. O objetivo de Rabelais parece ser o de provocar riso no leitor; no entanto, não disfarça jamais sua virtuosidade linguística e coloca sua erudição a serviço das atividades digestivas- comer, beber, urinar, defecar- e, num âmbito um pouco menor, a atividade sexual.

Rabelais utiliza uma mistura de oralidade, escatologia, incidentes divertidos que são descritos muitas vezes como carnavalescos. A visão do riso em primeiro plano pode ter sido um dos fatores a ter contribuído para a demora do reconhecimento da obra de Rabelais para a literatura universal. Na época, o Cristianismo prega que o riso é prerrogativa do diabo. Tal comportamento era tolerado apenas em festas, o Carnaval por exemplo.

Nos dizeres de Mikhail Bakhtin (2013, 57):

[ ... ] Com Boccaccio e Jean Second, Rabelais “é bom para divertir”, mas não pertence ao número dos consoladores e conselheiros que ensinam “a bem morrer e bem viver”. No entanto, para seus contemporâneos, Rabelais cumpria muito bem o papel de consolador e conselheiro. Eles sabiam ainda, portanto, encarar jubilosamente, no âmbito do riso, a maneira de regular a vida e a morte.

Georges Minois chega a conclusões diferentes de Bakhtin, e salienta:

Os humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do sendeiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista. O revelador dessa revolução pelo riso foi Rabelais, o Marx da hilariedade, o fundador da internacional do riso, cujo apelo à união dos ridentes do mundo inteiro prefigure o que o Manifesto lançará aos proletários. (2003, p.272)

*Gargantua*, publicado em 1534, conta a história de um jovem gigante malcriado que será reeducado segundo princípios humanistas. Os livros seguintes narram a evolução do personagem.

Rabelais é conhecido por fazer uso de uma linguagem que denota imensa energia verbal, como uma profusão de amor pelas palavras; porém, a linguagem extremamente criativa presente na prosa do autor não foi suficiente para garantir o seu reconhecimento. O autor seria reconhecido após a publicação de *Tiers Livre*, narrativa onde elementos considerados obscenos e escatologia não se fazem representar.

Como disse anteriormente, a obra de Rabelais vai muito além da escatologia e da sátira, sua narrativa mostra a diversidade de um país que seu talento de escritor conseguiu reinventar. Por exemplo: a particularidade de determinadas regiões, suas especialidades culinárias combinadas com os extratos de uma sociedade espalhafatosa afeita ao diálogo (conversadora seria o termo mais adequado), os dialetos de cada região, tudo contribui para o estabelecimento de uma unidade popular, não a de um país real, mas a do romance. Rabelais, e outros escritores, entre eles Pierre de Ronsard, criam uma língua literária diferente daquela do dia a dia: uma língua para a arte, marcada pela linguagem figurada que lembra a Antiguidade. Rabelais introduz inúmeras palavras à língua francesa, oriundas do grego, do latim e também do italiano. Algumas permaneceram no idioma francês. Podemos dizer que o romance rabelaisiano constitui um imenso laboratório linguístico.

Segundo Bakhtin (2013), Rabelais conseguiu transpor para a Literatura a linguagem e a vida da praça pública e do mercado, rompendo, em parte, com a natureza elitista da escritura. Em sua obra Rabelais utiliza imagens e referências que remetem ao ambiente bíblico e mitológico, e tais menções não são gratuitas, ou seja, não foram escolhidas aleatoriamente, pois apresentam o esboço da religião por ele considerada ideal, religião crítica no que diz respeito às instituições eclesiásticas e às superstições que disseminavam a idéia de milagre.

Auerbach (1981), chama a atenção para a pluralidade de estilos da verve rabelaisiana. O estudioso justifica a obra dizendo se tratar de uma espécie de “redemoinho baralhador” impossível de ser categorizado, pois ali se encontram críticas à religião e à organização social; elementos do grotesco, do cômico e do absurdo convivendo simultaneamente e no mesmo espaço geográfico com elementos da realidade sócio-cultural da época; linguagem escatológica acompanhada de citações eruditas combinadas com imagens da literatura popular, sem esquecer das alusões à literatura e à filosofia clássicas. Rabelais extrapola os limites da crítica religiosa ao apresentar uma suposta aversão ao Cristianismo, mas apenas um aspecto justificaria a existência da obra, sua capacidade de permitir ao leitor novas formas de ver e apreender o mundo.

Ao iniciar a tradução da obra de Rabelais, é válido lembrar que alguns pensadores, principalmente os românticos alemães, atestam que a grande literatura deve ser traduzida. Goethe se refere a Weltliteratur - "literatura mundial" - e enfatiza a importância da tradução na construção de uma literatura mundial mais rica, conforme Berman: "O surgimento da literatura mundial não significa o fim das literaturas nacionais, ela entra num espaço-tempo onde interagem umas com as outras e procurar informar mutuamente suas imagens" (BERMAN, 1984.p.91)

Busco uma tradução ética, aquela que da voz ao estrangeiro, a que acolhe o outro, isso implica ser receptivo com o diferente, uma relativização dos valores da língua meta. E aqui preciso lembrar a oposição que faz Berman: tradução ética x tradução etnocêntrica, ou, segundo Venuti (1995), a domesticação, aquela que interfere no texto original para priorizar outros valores culturais, geralmente de uma cultura dominante. Ao dizer "o mais fiel possível" me refiro a uma tradução ética, evitar a tradução etnocêntrica e seu sistema de deformações, que acabam por retirar a consistência do texto original, apagando sua especificidade, sua polilogia. As grandes obras literárias não seguem os ditames de uma forma exemplar, a língua culta. Muitas vezes a tradução visa tornar claro o que não está claro no texto original, explica, quebra a originalidade do texto em nome da ordem. A isso podemos chamar de má tradução.

Pretendo evitar aquilo que Berman (1999) chama de destruição de sistematismos: o apagamento de marcas próprias ao original, estas marcas formam um importante sistema de significações. Muitas vezes um detalhe, uma frase, uma palavra, uma determinada construção, algo que podemos dizer característico e que é retomado no transcorrer da narrativa.

Continuando com Berman justifico minha opção por acolher os estrangeirismos, evitar domesticações: *J'appelle mauvaise traduction la traduction que, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'oeuvre étrangère.* (BERMAN,1984. p.17)

Para tanto o tradutor precisa ter as características de um leitor modelo visto que, ao mesmo tempo, exerce as funções de leitor e autor. A peculiaridade desse leitor no campo da tradução vem da obra de Umberto Eco *Lector in Fabula*, conceito que desenvolve sobre a união de um leitor modelo e um autor modelo.

Estou ciente que Eco não cita o tradutor como exemplo de leitor modelo, mas a definição que faz é plenamente adequada ao leitor que, deve ser representado pelo tradutor, sobretudo no que diz respeito à execução deste projeto e por esse motivo a adapto ao âmbito da tradução. Segundo Umberto Eco (2014, p16): "[...] um leitor-tipo que o texto, não somente prevê como colaborador, mas que, também, pretende criar".

Mais uma vez destaco que o criar não implica aviltar, domesticar, subverter a obra, e enfatizo que este projeto visa a realização de uma tradução ética. Não se tratará ética no âmbito da tradução como algo absoluto, tampouco faremos apologia a existência de uma ética. Berman (1995) e Venuti (1998) também optaram por "éticas da tradução". Conforme Berman

*L'éthicité, elle, reside, dans le respect ou plutôt, dans un certain respect de l'original. [...] Mais nous savons que, pour le traducteur, un tel respect est la chose la plus difficile[...] Mais l'éthicité du traduire est menacée par un danger inverse, et plus répandu: la non-véridicité, la tromperie. Il n'y a cependant non-véridicité que dans la mesure où ces manipulations sont tues passées sous silence. Ne pas dire ce qu'on va faire – par exemple adapter plutôt que traduire – ou faire autre chose que ce qu'on a dit, voilà ce qui a valu à la Corporation l'adage italien traduttore traditore (1995,p. 92-93).<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> O aspecto ético reside no respeito, ou melhor, num certo respeito ao original. [...] Mas sabemos que, para o tradutor, tal respeito é a coisa mais difícil. [...] Mas a eticidade de traduzir é ameaçada por um perigo inverso e bastante comum: a não veracidade, a burla.

Junto à tradução, proponho uma reflexão acerca do trabalho do tradutor, as possibilidades que ele tem de analisar, criticar, uma tradução. Para tanto, as considerações de Meschonnic (2007, p.82) podem ser muito úteis, a medida em que o crítico francês afirma que:

Traduzir o signo em vez de traduzir o poema é desescrever. Fica claro que escrever supõe repensar toda a teoria da linguagem. E que traduzir é a prática que, mais do que qualquer outra, coloca-a em jogo. A conclusão disso é que o que está em jogo no traduzir é transformar toda a teoria da linguagem. Sim, uma verdadeira revolução cultural.

## UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO

O projeto de traduzir para o português do Brasil a obra de Rabelais, *Gargantua*, como foi dito, visa a tradução mais fiel possível (no sentido ético anteriormente exposto); para tanto seguirá os preceitos teóricos de Antoine Berman. Vale lembrar que ao traduzir Literatura, estamos trabalhando com arte e arte implica subjetividade. Desse modo, o termo adequado nem sempre será aquele mais indicado, e isso ocorre por se tratar justamente de uma obra de arte.

A tradução será acompanhada de um ensaio teórico especificando os desafios e as soluções encontradas ao longo do processo tradutório. Notas acompanharão a edição, o que contribuirá para que o leitor se situe frente à obra de Rabelais que, conforme mostrado, apresenta um estilo heterogêneo no qual percebe-se nitidamente a experimentação sintática. Essa riqueza toda enseja uma liberdade ao tradutor. Uma “liberdade vigiada” visto que a erudição de Rabelais oferece muitos desafios ao tradutor, por exemplo: como traduzir sua erudição sem parecer pernóstico, arrogante? Como proceder com o refinamento do texto deste autor, de que modo traduzir e manter tal característica e ao mesmo tempo permitir a compreensão em língua portuguesa? Quem sabe, consultar a tradução de obras mais antigas para o português brasileiro, mesmo de outras línguas, e analisar o comportamento do tradutor? Como construir o espírito da época? Ao leitor deve chegar a certeza de estar lendo um texto que não é brasileiro.

A seguir a tradução de um pequeno trecho de *Gargantua* onde apresento uma tradução intralingual-a língua francesa nos anos 1500 e sua atualização - e a minha tradução.

Chapitre I De la genealogie et antiquité de Gargantua

Chapitre I De la genealogie et anciennes origines de Gargantua

Capitulo I- Da genealogia e antigas origens de Gargântua

Je vous remectz à la grande chronicque Pantagrueline reconnoistre la genealogie et antiquité dont nous est venu Gargantua. En icelle vous entendrez plus au long

Je vous renvoie à la grand chronique pantagruéline pour retrouver la genealogie et l'ancien temps dont nous est venu Gargantua. Vous y apprendrez plus longuement

Eu vos conduzo à grande crônica pantagruélica, para encontrardes a genealogia e antiguidade de onde nos veio Gargântua. Assim vós aprenderéis detalhadamente

---

Entretanto, não há veracidade na medida em que essas manipulações são apagadas, silenciadas. Não dizer o que faremos - por exemplo, adaptar ao invés de traduzir - ou fazer outra coisa e não o que foi dito, valeram a corporação o adágio italiano traduttore traditore. (1995, p. 92-93. tradução minha)

comment les geands nasquirent en ce monde, et comment d'iceulx, par lignes directes, yssit Gargantua, pere de Pantagruel, et ne vous faschera si pour le present je m'en deporte, combien que la chose soit telle que, tant plus seroit remembrée, tant plus elle plairoit à vos Seigneuries; comme vous avez l'autorité de Platon, \_in Philebo et Gorgias\_, et de Flacce, qui dict estre aulcuns propos, telz que ceulx cy sans doubte, qui plus sont delectables quand plus souvent sont redictz.

comment les géants naquirent en ce monde et commente, en ligne directe, en est descendu Gargantua, père de Pantagruel; vous ne vous fâchez pas si, pour l'heure, je m'en abstiens; et pourtant la chose est si belle que, plus on la répéterait, plus elle plairait à vos Seigneuries: vous avez la caution de Flacus, qui déclare que certains propos tels que ceux-ci sont d'autant plus délectables qu'on les redit plus souvent.

como os gigante apareceram neste mundo e como descende diretamente deles Gargântua, pai de Pantagruel, e não vos ofenderei se, no momento me abstenho; no entanto a coisa é tão bela que, quanto mais seja repetida, mais agrada a vossas senhorias: tendes a autoridade de Flaccus, este vos diz que alguns assuntos, tais como este daqui, se tornam mais deleitáveis quanto mais vezes forem repetidos.

Antes de concluir, vale lembrar que nem sempre ocorre uma precisa correspondência de valores entre as línguas (refiro-me ao sentido saussuriano do termo, o que quer dizer significados formais), o que nos levaria a crer na impossibilidade de uma tradução “o mais fiel possível”. Mas não podemos esquecer que ocorrem correspondências de significação entre os sistemas linguísticos e a experiência humana por eles expressa, tal fato permite a passagem de um texto de uma língua para outra. Cada língua é um sistema bastante peculiar, possui um código próprio, com seus significados próprios, por outro lado, toda língua é também um sistema de comunicação e utiliza esse código para narrar acontecimentos tanto pertencentes à realidade quanto à ficção.

Diante disso, e sabedor da existência de duas traduções da obra de Rabelais apresento aqui o objetivo mais íntimo deste trabalho e mais uma vez o faço utilizando as palavras de Berman: “*Si le destin d'un oeuvre est sa traduction, celui d'une traduction est d'être supplantée par une autre traduction*”. (2008,143)

Ao dizer retradução, estou ciente que a palavra traz consigo a repetição, muita repetição, já que a retradução não é nada mais do que a repetição de uma repetição, se considerarmos a tradução como uma repetição de alguma coisa. Estou ciente que ao realizar mais uma tradução de Gargantua me alinho ao que Borges chamou de “dinastia inimiga” ao se referir aos tradutores de As mil e uma noites, onde um tradutor traduz contra o outro. A seguir um breve exemplo de variedade entre as traduções.

Em primeiro lugar o texto original, a seguir a tradução de David Jardim Junior, a do espanhol Camilo Flores Varela e por último a minha.

*Et portoit ordinairement un gros escriptoire pesant plus de sept mille quintaulx, du quel le qualimart estoit aussi gros e grand....*

1-E carregava ordinariamente uma grande escrivãzinha, pesando mais de sete mil quintais, cuja parte onde se colocam as pernas....

2-Y llevaba ordinariamente um enorme escritório de más de siete mil quintales de peso, cuyo portaplumas era tan grand y grueso.

3-Ele costumava carregar uma grande escrivantina, pesando mais de setecentos mil quilos, cujo porta porta penas era tão comprido e grosso como as colunas de Enay, e o tinteiro pendurado por grossas correntes de ferro tinha a capacidade de uma tonelada.

Discordo de David Junior porque não é o mais indicado traduzir literalmente *quintaulx* por quintais. A palavra significa uma unidade de peso.

\*

Pour son plumart portoit une belle grande plume bleue, prinse d'un onocrotal du pays de Hircaine la saulvaige, bien mignonement pendente suz l'aureille droicte.

1-O penacho era uma bela pena azul, tirada de um onocrotal da Hircânia, retirada cuidadosamente de perto de sua orelha direita.

2-Por penacho llevaba uma muy hermosa y grande pluma azul, arrancada a un onocrótalo del país de Hircania la salvaje, la cual colgaba lindamente sobre su oreja derercha.

3-Como penacho ele levava uma bela e imensa pena azul, retirada de um pelicano da selvagem Hircânia, a qual pendia lindamente sobre a orelha direita.

Discordo da tradução de David Junior devido a posição da pena.

\*

Et comme dict Avicenne (in 2 canone et lib. De viribus cordis) du zaphran, lequel tant esjouist le cueur qu'il despouille de vie...

1-E, como diz Avicena, in 2 canone, et libro De Viribus Cordis, do diafragma, o qual tanto se alegra o coração que o despoja de vida se toma uma dose excessiva, por resolução e dilatação supérflua.

2-Y como dice Avicena (en el libro II de Canone y en el libro De Viribus cordis) de azafrán, el cual recocija de tal modo el corazón...

3- como diz Avicene (in 2 canone et lib. De viribus cordis) sobre o açafão, o qual faz tão bem ao coração que o despoja de vida em caso de dose excessiva, por resolução e dilatação excessiva.

Aqui aponto a distração de David Junior ao traduzir *zaphran* por *diafragma*, o mais indicado seria açafão.

\*

-O lachryma Christi

-C'est de La Devinieres, c'est vin pineau.

1-Ó lachryma Christi! Ó vinho divino! Ó gentil vinho branco!

2-O lachryna Christi!

-Es de la Devinière, es pinot blanco!

3-Ó lachryma Cristi!

-Isso vem de La Deviniere,

-Ó gentil amável vinho branco.

Aqui David Junior traduziu La Deviniere como *vinho divino*, enquanto La Deviniere era uma vinícola pertencente a familiares de Rabelais.

**REFERÊNCIAS**

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** Trad. G. B. Sperber. São Paulo: Edusp, 1981. (Perspectiva)

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo : Hucitec Editora, 2013.

BERMAN, A. **L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.** Paris: Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. **Pour une critique des traductions: John Donne.** Paris : Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain.** Paris : Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. **L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin un commentaire.** Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

ECO, U. **Dire presque la même chose. Expériences de traduction.** Tradução. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 2007.

FEBVRE, L. **O problema da incredulidade no século XVI. A religião de Rabelais.** São Paulo. Tradução: Maria Lúcia Machado. Tradução dos trechos em latim: José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

HUCHON, M. **Rabelais.** Paris: Gallimard, 2011.

\_\_\_\_\_. « Variations rabelaisiennes sur l'imposition du nom », dans **Prose et prosateurs à la Renaissance.** Mélanges offerts à Robert Aulotte. Paris : SEDES, 1988.

\_\_\_\_\_. « Réécritures rabelaisiennes: variations impersonnelles », dans **Langue littéraire et changements linguistiques,** sous la dir. de F. Berlan. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsestes. La littérature au second degré.** Paris: Seuil, 1982.

MESCHONNIC, H. **Des mots et des mondes.** Paris : Hatier, 1992.

\_\_\_\_\_. **Poétique du traduire.** Lagrasse: Verdier, 1999.

\_\_\_\_\_. **Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction.** Paris: Gallimard, 1973.

MINOIS, G. **História do riso e do Escárnio.** Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003

RABELAIS, F. **Gargantua.** Paris: Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_. **Gargantúa**. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

\_\_\_\_\_. **Gargântua**. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2003.

STEINER, G. O que é Literatura Comparada? In \_\_\_\_\_ **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução: Laureano Pelegrin et.al. Bauru: EDUSC, 1998.

# A OCORRÊNCIA DE TRADUÇÃO E IMITAÇÃO NAS OBRAS DE LEOPARDI

## *THE OCCURRENCE OF TRANSLATION AND IMITATION IN LEOPARDI'S WORKS*

Margot Müller

Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)

[margot.muller@gmail.com](mailto:margot.muller@gmail.com)

**Resumo:** Giacomo Leopardi, escritor italiano do século XIX, conhecido principalmente como poeta do *Infinito*, foi também um exímio tradutor, atuando ora como crítico, teórico e historiador da tradução. Suas reflexões sobre tradução encontram-se registradas por toda a sua obra. Objetivo com esse trabalho destacar as principais ideias de Leopardi sobre tradução e imitação, verificando como elas dialogam em suas reflexões e com os Estudos da tradução.

**Palavras-chave:** Giacomo Leopardi, Tradução, Imitação.

**Abstract:** Giacomo Leopardi, an Italian writer of XIX century, mainly known as the poet of the Infinity, was also an excellent translator, sometimes acting as a critic, theoretician and as a translation historian. His reflections concerning translation can be found registered throughout his work. I objectify with this work to contrast the Leopardi's prime ideas about translation and imitation, verifying how they dialogue with his reflections and with the translation studies.

**Key works:** Giacomo Leopardi; Translation; Imitation.

### Leopardi e o Romantismo europeu

Idealizado no século XVII na Inglaterra, o Romantismo surge como uma narrativa composta de conteúdo cavalheiresco e fantástico, conforme descreve Ezio Raimondi em *Romantismo italiano e romantismo europeu* (1997). O autor diz ainda que foi na segunda metade do século XVIII que: “o termo “romântico” circula na cultura para designar o mistério da natureza, as fantasmagorias da paisagem, a riqueza flutuante do real<sup>1</sup>” (1997, p.01). Já o chamado pré-romantismo é um termo denominado pelos críticos para indicar a manifestação artística registrada na segunda metade do século XVII, que por diversos aspectos antecipou o gosto romântico, que veremos a seguir.

O Romantismo alemão foi consolidado pela figura dos irmãos August (1767-1845) e Friedrich Wilhelm Schlegel (1772-1829) ambos tradutores, filósofos e respeitados como os líderes do novo romantismo crítico, como destacado por Carlo Ricci e Carlo Salinari em *Historia da literatura italiana*.

Na Alemanha, o Romantismo nasceu e se consolidou com a revista *Athenaeum*, criada pelos irmãos Schlegel em 1798 e responsável por discussões e divulgação das ideias inerentes ao Romantismo.

Além dos irmãos Schlegel, podemos acrescentar outros autores que contribuíram para este movimento na Alemanha, como Friedrich Schelling (1775-1854) e Friedrich Schleiermacher (1768-1834).

---

<sup>1</sup> Tradução minha a todas as citações em italiano.

August Schlegel emprega o termo “romantismo” na literatura para indicar o “moderno” em contraposição ao antigo representado pelo “clássico”, como é apontado por Guido Mazzoni em *O oitocentos*, quando faz referência à distinção dada por August Schlegel, que distingue o gênero antigo ou clássico daquele das artes modernas, nomeando-o de gênero romântico (1964, p. 179).

O Romantismo se manifestou de forma diversa na Itália em comparação ao restante da Europa, em virtude da riqueza cultural e do contexto histórico inerentes aos países nos quais o Romantismo se manifestou. Ao descrever o Romantismo europeu, tentando destacá-lo do Romantismo italiano, Raimondi afirma:

querendo recapitular os núcleos problemáticos que mais vivamente caracterizam o Romantismo europeu, da crítica ao classicismo à procura da verdade histórica, da tendência dramática das poéticas ao movimento das compilações de interioridade (1997, p.26).

O Romantismo se manifesta na Itália tardiamente em relação à Alemanha. Na primeira metade do século XIX a Itália e a França realizam um debate crítico sobre o Romantismo. Alessandro Manzoni (1785-1873), em outubro de 1820, reúne um manuscrito intitulado *Notícia sobre o Romantismo na Itália*, texto atribuído a Ermes Visconti (1784-1841) e que Manzoni envia ao seu amigo Fauriel. Neste texto Visconti chama a atenção “sobre os anos imediatamente precedentes, assinalados pela polêmica entre classicistas e românticos”, e segundo Raimondi, trata-se de um texto cheio de reflexões de cunho “informativo e memória autobiográfica, em um estilo alieno de requinte, segundo a melhor tradição do Iluminismo lombardo” (1997, p. 42).

É conveniente recordarmos aqui que essa época é dominada pela percepção da descontinuidade e do rompimento do curso da história. No decorrer de poucas décadas assistiu-se o desenrolar-se da Revolução Francesa; em seguida o governo de Napoleão alcança outros países, inclusive a Itália, a *Restaurazione*<sup>2</sup> e uma série de novos eventos que envolveram praticamente toda a Europa e que promoveram mudanças repentinas na conjuntura política e social.

Em 1816, Leopardi escreve a *Carta aos compiladores da "Biblioteca italiana"* em resposta ao artigo de Madame de Staël intitulado *Sobre a maneira e a utilidade das traduções*, publicado na revista *Biblioteca italiana*. Neste texto, a autora faz um convite aos escritores italianos para que traduzam e estudem as poesias dos grandes literatos da Europa, não apenas dos antigos, mas sobretudo dos modernos. No final de 1818, Leopardi compõe o *Discurso de um italiano entorno à poesia romântica*, em resposta ao ensaio *Observações* de Ludovico di Breme (1780-1820), escritor e fundador do primeiro jornal romântico italiano, o *Conciliatore*. O ensaio de Breme é sobre a obra *Giaurro* de George Gordon Byron (1788-1824), publicado na revista *Lo Spettatore*. Segundo De Caprio, nesse texto Leopardi se mostra avesso ao Romantismo e reafirma a sua fidelidade aos clássicos (ao mesmo tempo tomando distância do classicismo retórico do seu tempo), assume uma postura teórica classicista e intervém diretamente na polêmica clássico-romântica. (2002, p. 556). Infelizmente estas duas produções leopardianas permaneceram inéditas no seu tempo, e não contribuíram para a discussão na época.

Adentrar nesses aspectos culturais e históricos do século XIX justifica-se porque esse período foi marcado por um contingente número de traduções realizadas, resultante da polêmica entre os românticos e os classicistas. São aspectos que contribuíram na formação do perfil leopardiano como poeta, tradutor e leitor, o que pode promover uma melhor compreensão e leitura de Leopardi.

<sup>2</sup> Movimento reacionário que tentava combater as ideias da Revolução Francesa, teve seu início em 1814 com o Congresso de Viena.

Pensar na formação poética de Leopardi, nas suas leituras dos clássicos e na tradução como exercício para se tornar um bom escritor, nos remete à reflexão de Novella Primo em *Leopardi leitor e tradutor*, que a respeito disso explica: “a operação de recuperação e refazimento dos modelos clássicos é exemplar enquanto é nesse confronto que se individualiza um dos lugares de formação de linguagem poética leopardiana” (2008, p.55).

Leopardi incorpora nas suas poesias toques de refinamento e simplicidade, sentimento e reflexões. Elabora uma concepção de poesia como puro canto lírico. O escritor se sobressai desta maneira como o grande lírico italiano do século XIX. Novella Primo considera a produção poética de Leopardi “densa di características à tradição, pressupõe uma contínua dialética, ora contida ora exibida, com os textos da classicista greco-latina” (2008, p.47), e afirma também que, embora estes textos clássicos não constituam as únicas referências promovedoras na formação de um poeta elas representam “um elemento fundante e originário do discurso lírico leopardiano” (2008, p.47). A leitura teve realmente um papel de destaque na trajetória leopardiana, retomo essa questão mais à frente.

Segundo Tesi esse modelo de escrita próprio dos autores do *cinquecento*, entrou em crise na metade do século XVII, mas, ainda assim, “se encontram os continuadores (classicistas, tradicionalistas) até o início do século XIX” (TESI, 2005, p. 27). Tesi aponta ainda que na primeira metade do século XIX, os italianos encontravam-se fortemente influenciados pelos franceses iluministas, o que provocou nos intelectuais italianos da época um desencadeamento de reações motivadas pelo instinto de preservação da tradição linguística italiana do *Trecento* e do *Cinquecento* (TESI, 2005, p. 114). Dessa maneira, a primeira metade do século XIX foi marcada por discussões linguísticas cujos debates tinham como representantes, de um lado, os defensores do clássico e da tradição, e de outro, os representantes do movimento romântico (TESI, 2005, p. 115). Quanto aos classicistas, Tesi cita Leopardi, Monti e Giordani, que movimentavam uma acentuada polêmica antifrancesa, dando maior destaque à posição favorável de Leopardi em relação à língua dos escritores do *Cinquecento*, o que conduz a compreender o estilo de escrita de Leopardi, por vezes permeado de parágrafos longos. Ideia que Tesi reforça dizendo: “Nos seus escritos os classicistas e os tradicionalistas tentam reproduzir a ampla estrutura periodal dos prosadores do cinquecento, com resultados nem sempre felizes.

### **Giacomo Leopardi: a presença da imitação e tradução**

Poeta italiano do século XIX, Giacomo Leopardi atuou no seu tempo também como prosador, ensaísta, filólogo e tradutor. Foi um grande pensador italiano, deixando impresso seus pensamentos por toda a sua obra, como é possível verificar nas suas correspondências trocadas com importantes intelectuais da época, nos seus discursos, prefácios e principalmente no *Zibaldone di pensiero*, obra que reúne suas ideias refletidas e aprofundadas. O *Zibaldone* pode ser descrito como um diário de vários pensamentos, em que Leopardi tratou de temas relativos à filosofia, língua, literatura, poesia, tradução e tantos outros.

Ávido leitor como já falado, Leopardi habitou a biblioteca paterna praticamente toda a sua adolescência. Foram pelo menos sete anos de um intenso estudo em que muitas leituras de diferentes áreas do conhecimento foram realizadas, sendo que muitas dessas leituras eram de autores gregos e latinos da Era Clássica. Não deixou Leopardi de registrar o seu gosto pelas leituras dos clássicos, como encontramos registrado em carta endereçada a Pietro Giordani, em 1817 quando diz: “Eu não sei se poderei abster-me disso porque lendo-os experimento um deleite que não se expressa com palavras” (LEOPARDI, 1998, p.94-95) ou ainda em outra carta do mesmo ano também a Giordani: “[...] eu não deixarei de amar os livros se não quando me deixará o juízo” (LEOPARDI, 1998, p. 165).

Como demonstrado nos excertos acima citados, Leopardi desenvolveu um gosto particular pelos clássicos, e essas leituras não realizavam-se somente nas línguas de origem das devidas obras, eram ampliadas, abarcando um número significativo de traduções para diferentes línguas.

Precocemente Leopardi traduziu o segundo livro da *Eneida* de Virgílio, a *Odisseia* e a *Batracomiomaquia* de Homero, a *Titanomaquia* de Hesíodo, *Inscrições gregas* de Marcelo de Side e os *Idílios* de Mosco. Vale destacar que Leopardi aprendeu línguas como o grego, hebraico, espanhol, inglês, alemão e francês de forma autodidata praticando a tradução, o latim aprendeu por intermédio de seu tutor Dom Sebastiano Sanchini. Realizou as traduções poéticas acima listadas no período de dois anos, as mesmas foram publicadas na revista literária *Lo Spettatore* nos anos de 1816 e 1817, período em que a polêmica iniciada por Madame de Staël acontecia. Cada uma das traduções publicadas foi acompanhada de um prefácio, também de sua autoria, em que Leopardi não somente apresentou autor e obra como também atuou como crítico e teórico da tradução, comentando as suas próprias escolhas assim como a de outros tradutores.

Em várias passagens da sua obra Leopardi registra a sua admiração pelo clássico, pelos antigos, e como já demonstrado anteriormente, era próprio um deleite a leitura desses clássicos. No seu epistolário, além desses registros que apontam esse seu gosto, encontramos também impressa a sua ideia de que traduzir esses grandes escritores do passado podia ser muito útil para quem quisesse tornar-se um bom escritor. Em carta a Giordani de dezembro de 1817 ele afirma que traduzir como exercício deve ser feito antes de compor, pois a prática da tradução propicia tornar-se um excelente escritor, mas que para tornar-se um excelente tradutor se faz necessário ser antes um bom escritor e que por isso uma tradução perfeita é obra para velho e não um jovem (LEOPARDI, 1998, p. 172).

Novella Primo desenvolveu essa temática explorando-a profundamente, a escritora o descreve como teórico da leitura, cujas reflexões, seja de forma sistemática ou histórico-coletivo da literatura, é dada com notas muito acuradas, muitas vezes antecipando modernos estudos de sociologia e literatura (PRIMO, 2008, p. 10). Além de se mostrar um leitor muito doutrinado e disciplinado, como ele mesmo descreve: “vou lendo os meus Clássicos, Gregos de manhã, Latinos à tarde, Italianos à noite” (LEOPARDI, 1998, p. 163).

A leitura, a tradução e a imitação o acompanham. Ora Leopardi se coloca como leitor dos clássicos buscando a sua própria formação como poeta, porque para ele “não acredite ser poeta, se não após ter lido vários poetas gregos” (ZIBALDONE, 1741). Ora a leitura está à serviço da tradução, ora a tradução está para a leitura. Assim como a tradução e a imitação se servem uma da outra, ora servindo-se de uma para contemplar a outra e vice-versa.

Mestre Giordani teve grande participação na formação de Leopardi leitor e tradutor. Leopardi tinha muita admiração por Giordani, colocando-o em posição de destaque entre os literatos da época, os conselhos dados por Giordani quanto à leitura e tradução como exercício foram bem recebidos por Leopardi. Giordani orientou-o que não traduzisse obras e autores com a proximidade de um século, e sim que fosse buscar prosadores gregos mais antigos como Heródoto, Senofonte e Demóstenes pois são todos ótimos para se imitar (LEOPARDI, 1998, p. 81).

O termo imitação é muito frequente nos escritos leopardianos, principalmente nos cem primeiros autógrafos do *Zibaldone*<sup>3</sup> onde encontramos uma considerável concentração desse termo, em que Leopardi discute e descreve várias acepções para imitação, ora comparando a relação homem e natureza, ora relacionando obras de arte e natureza, ora comparando traduções com os seus respectivos originais. No excerto seguinte é possível verificar a relação entre natureza e homem: “Mais nos deleitaria uma planta ou um animal visto ao vivo do que

<sup>3</sup> Numeração feita pelo autor no seu diário.

representado ou imitado de outro modo, porque não é possível que a imitação não deixe nada a desejar. Mas o contrário evidentemente ocorre: disso fica claro que a fonte do deleite nas artes não é o belo, mas a imitação” (ZIBALDONE, 1<sup>4</sup>).

Ou nessa outra passagem, também do *Zibaldone* em que Leopardi reforça a ideia do retorno aos antigos em busca de uma forma: “Para nos preservarmos dos vícios e da corrupção da escrita, agora é necessário um infinito estudo e uma grandíssima imitação dos clássicos, muito maior que aquela que aos antigos não era necessária e sem essas coisas não se pode ser insigne escritor, e com as quais não é possível se tornar grande como os grandes imitados” (*Zibaldone*, 5).

Ainda no *Zibaldone* Leopardi descreve a imitação como um amplo modelo:

A faculdade imitativa é uma das principais partes do engenho humano. O aprender em grande parte não é que imitar. Ora a faculdade de imitar não é que uma faculdade de atenção exata e minuta ao objeto e suas partes, e uma facilidade de acostumar-se. Quem facilmente se acostuma, facilmente e logo consegue imitar bem. Exemplo meu, que com uma só leitura, conseguia aprender um estilo, [...] Assim lendo um livro em uma língua forasteira, me acostumava súbito naquele dia a falar, também frequentemente e sem me dar conta, naquela língua. Ou isso não é outro que a faculdade de imitação, derivante da facilidade do costume (*Zibaldone*, 1364).

No prefácio dedicado à tradução das poesias de Mosco, ao comparar outras duas traduções do mesmo texto Leopardi afirma: “essa é imitação; aquela de Pagnini é tradução”, simplesmente afirma sem explicitar os motivos. Pode-se inferir dessa afirmação que, provavelmente, a considerada imitação não contemple os pré requisitos estabelecidos a Leopardi para que possa ser considerada uma tradução.

Já no prefácio escrito para acompanhar a tradução da *Batracomiomaquia*, ao comparar os personagens da *Batracomiomaquia* e os de Europa, Leopardi diz: “A descrição das agonias e dos diversos atos do rato que navega sob o dorso de Gonfiagote, me parece imitação afetada daquela que faz Mosco dos atos de Europa transportada por mar pelo seu touro”. Ou ainda no mesmo prefácio

Retornando ao Epistolário, em carta destinada ao professor Giuseppe Montani de 1819, Leopardi critica os literatos contemporâneos e compatriotas que amam tanto os clássicos, mas que ao mesmo tempo não querem ver que os clássicos gregos, latinos e italianos foram escritos valorizando as questões do seu próprio tempo, nesse sentido Leopardi defende a prática de imitar os antigos (LEOPARDI, p. 305).

Em carta a seu irmão Carlo datada do ano de 1823, Leopardi tece comentários críticos a duas óperas vistas por ele. À primeira ele diz ter o maestro roubado-a quase toda de outro maestro, de forma tão destrutiva não restando nem originalidade nem imitação (LEOPARDI, p. 613).

Quanto ao termo tradução, referindo-se ao tradutor de um modo geral, Leopardi afirma:

Ora, o tradutor necessariamente afeta, isto é, esforça-se para exprimir o caráter e o estilo dos outros, e repetir o dito de um outro à maneira e gosto desse. [...] a tradução não é tradução, mas, uma espécie de imitação sofisticada, uma compilação, um resíduo, ou, pelo menos, uma obra nova (ZIBALDONE, p. 319-20).

<sup>4</sup> Em todas as citações do *Zibaldone*, virá indicado o número do autógrafo. A obra encontra-se disponível em: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001705/bibit001705.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0>

Leopardi nesse trecho do *Zibaldone* fala da afetação como ponto positivo, e que um dos principais méritos de uma obra original consiste em ser “desafetado, natural e espontâneo” e nesse sentido ele indaga o papel do tradutor, que pela sua natureza não pode ser espontâneo.

No prefácio às poesias de Mosco, criticando uma tradução das poesias realizada por Pagnini, Leopardi retoma a questão da “afetação”, ele diz: “Esse célebre tradutor conservou o gosto grego, deu uma versão poética e não uma paráfrase, esquivou a afetação, e escreveu versos italianos e não bárbaros” (LEOPARDI, 1998, p. 476). Essa concepção reaparece em outro prefácio seu, em que diz: “Gostaria que as expressões do meu autor, antes de passar do original para os meus papeis, se fimassem na minha mente, e conservando todo o sabor grego, recebessem o andamento italiano” (LEOPARDI, 1998, p. 419). Esse seu “conservar o sabor grego” vai de encontro com concepções de Berman “acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo” (BERMAN, 2013, p. 96). Se entrelaçam no sentido de preservar na tradução as características inerentes à língua/cultura de partida e também o estranhamento próprio que a literatura pode provocar no leitor, desafiando-o, provocando-o.

A tradução mais do que um exercício de apropriação de estilo, de aprendizado e aquisição de outra língua, ou como mecanismo de leitura, teve importante participação na interação de Leopardi com intelectuais distintos da época. A tradução foi a ponte de aproximação de um mundo intelectual geograficamente distante do *borgo selvaggio* do nosso tradutor. Leopardi havia recomendado ao seu editor que enviasse cópia da sua tradução do segundo livro da *Eneida* a três grandes intelectuais, a quem modestamente pediu um parecer. Estava feita a conexão. Após isso, em muitas cartas encontramos ideias e discussões sobre tradução, críticas, formulações teóricas e muitas questões de trato editorial. Como exemplo temos a carta enviada a Cesare Arici em 1819, que à época estava traduzindo a *Eneida* e para encorajá-lo a continuar na empreitada, Leopardi lhe descreve a sua própria metodologia, que consiste em realizar primeiramente a leitura de outras traduções, como explicado por ele a seguir:

Porque quando me vem de instrumentar-me para qualquer trabalho no gênero da escritura, que tenha semelhança com aquela de qualquer outro julgada de pouco mérito, antes de pôr as mãos à obra minha, leio essa outra, e naquela facilidade de fazer melhor encontro vigor e estímulo para meter-me ao trabalho; e aqueles defeitos que observo me aquecem e me persuadem de que eu farei bem outro e terei glória. (LEOPARDI, 1998, p. 271)

Ao examinar as experiências e reflexões de Leopardi sobre tradução, Franco Nasi diz tratar-se de: “Um caso exemplar que mostra a contínua e solicitante complementariedade entre tradução e criação” (NASI, 2005, p. 06), pois ao passo que Leopardi praticava o exercício da tradução, também criava, aliando essas duas práticas na sua formação literária.

Uma ideia muito presente nos seus prefácios diz respeito a se conhecer profundamente autor e obra a serem traduzidos, atuando como um historiador da tradução. Atua também como crítico da tradução em relação às traduções francesas, principalmente aquelas vertidas do grego, ao comentar uma versão dada por Poinsonet, ele diz ter feito o tradutor uma paráfrase: “um grego vestido à parisiense, ou melhor, um parisiense vestido monstruosamente à grega” (LEOPARDI, 1998, p. 480).

Antonio Prete relacionando imitação e tradução em Leopardi afirma que “‘A plena e perfeita imitação’ era, para Leopardi, o horizonte necessário do traduzir” (PRETE, 2011, p. 25). Prete continua dizendo que assim como o poeta para compor imita a natureza, o tradutor imita a outra língua.

### **Obras escritas à imitação**

Muitos são os escritos de Leopardi dados como imitação e feitos à imitação, assim como tantos outros ao seu tempo. No prefácio à tradução da *Batracomiomaquia*, obra que trata da guerra dos ratos e das rãs, Leopardi enumera outras tantas que surgiram após a *Batracomiomaquia* pela prática da imitação, como por exemplo: a *Galeomachia*, a *Aracnomachia*, a *Geranomachia*, a *Moschea* e *Psaromachia*, de acordo com Leopardi, ambas seguem o estilo e estrutura da *Batracomiomachia*.

O próprio Leopardi deu três versões da *Batracomiomaquia*, a primeira em 1815, a segunda entre 1821 e 1822, a última em 1826, sendo apontada por ele como imitação.

Leopardi compôs à imitação dos gregos: *Inno a Nettuno d'incerto autore*, o *Cantico del gallo silvestre* e *Frammento apócrifo di Stratone da Lampsaco*. De acordo com o historiador De Sanctis “as suas imitações como o *Hino a Netuno*, demonstram a sua singular perícia do antigo, um belo cadáver, uma restauração das formas” (DE SANCTIS, 1905, p. 80).

Alguns estudiosos apontam essas três obras como pseudotraduções, falsificações e/ou imitações.

Em 1816 Leopardi publica o *Hino a Netuno* na revista literária *Spettatore*, dizendo tratar-se de uma tradução de um escrito grego muito antigo, escondido por eruditos e recentemente encontrado por um amigo seu de Roma, que lhe há recomendado de traduzir. Juntamente com a tal tradução, Leopardi escreveu uma dedicatória ao tal amigo de Roma e um prefácio, comentando a obra em grego. Além disso, escreveu mais de cinquenta notas explicativas a respeito da tradução feita, o que hoje chamaríamos de uma tradução comentada e anotada. A publicação do *Hino* foi muito louvada, como pode ser verificado no seu Epistolário, quanto ao fato de se ter tornado público que não se tratava de uma tradução, não encontrei indícios que o comprovassem. A referência que encontrei é a de Leopardi reportando-se a Giordani em carta no ano de 1817, praticamente um ano após ele ter composto o *Hino*, em que ele declara a seu amigo ter ele composto o *Hino* e não traduzido e acrescenta:

Enamorado da poesia grega, quis fazer como Michelangelo que enterrou o seu Cupido, e quem o desenterrasse acreditaria que fosse antigo [...] além do que a estreita necessidade de imitar, ou melhor de copiar e de remover da composição o ar de robusto e original, porque como um véu que passo a passo, antes uma rede sobreposta ao imaginário texto, deixasse ver todos os músculos e os lineamentos, e em suma o deixasse nu a fim de enganar (LEOPARDI, p. 107).

Em outra carta também destinada a Giordani, Leopardi comenta novamente sobre o *Hino* e o sucesso obtido por ele em Roma, onde menos deveria, que já estaria esgotado e a procura por ele era grande. (LEOPARDI, 1998, p. 172).

As outras duas odes, que o mesmo amigo imaginário havia lhe enviado de Roma, Leopardi as publica também como traduções, nesse caso ele teria dado versões em latim, e teria feito uma versão em italiano também, mas que teria desistido porque, sendo odes anacreônticas, seriam impossíveis de recriá-las em língua italiana. No caso das odes, são de autoria de Leopardi o original e a tradução. Referente a elas não encontrei registros no seu Epistolário.

## Conclusão

Contemporaneamente ao refletirmos sobre questões que envolvem tradução e imitação é praticamente inevitável não falarmos de plágio. Esse termo porém pouco ou muito pouco se usava no século XIX, nos escritos de Leopardi usados nesse trabalho não encontrei nenhum registro de plágio ou outra flexão relacionada a ele. Por outro lado, o termo falso, falsário,

falsificador ou falsificação são recorrentes, mas não encontrei por exemplo, esses termos associados à imitação, somente relacionados à tradução.

As ideias destacadas de Leopardi sobre tradução e imitação apontadas nesse trabalho, não representam a totalidade de suas reflexões sobre essas temáticas. Tentei mostrar nesse trabalho como a tradução e a imitação aparecem manifestadas nos escritos leopardianos, sem muito adentrar nas suas reflexões. Contudo, esse breve percurso feito nos possibilita visualizar o perfil de tradutor de Leopardi, em que o seu envolvimento com a tradução se dá em várias etapas, todas apontadas por ele como valiosas e às quais dedicou estudos e reflexões. Etapas que vão desde a leitura de traduções ao exercício de traduzir, resultando um grande número de reflexões com ideias que dialogam com discussões pertinentes aos Estudos da Tradução, como por exemplo estrangeirizar ou domesticar, conservar o “gosto” do texto de partida e não parafrasear, são discussões recorrentes ao nosso tempo, que por um lado podem conotar uma antecipação leopardiana ou, por outro lado, nos remete à complexidade inerente a tais temáticas cujas discussões persistem.

## REFERÊNCIAS

DE SANCTIS, Francesco. **Studio su Giacomo Leopardi**. Napoli, Casa Editrice A. Morano, 1905.

DE SANCTIS, Francesco. **Opere**. Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1986.

NASI, Franco. **Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre**. Bolonha: Studi e problemi di critica testuale - n. volume 75 - p. 117-139.

GUARRACINO, Vincenzo. **Guida alla lettura di Leopardi**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

GUERINI, Andréia. **Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi**. São Paulo: Edusp/Florianópolis: UFCS/PGET, 2007.

LEOPARDI, Giacomo. **Epistolario**. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. v.1.

LEOPARDI, Giacomo. **Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone**. A cura di Lucio Felice e Emanuele Trevi. Roma: Newton & Compton editori s.r.l., 2012.

MAZZONI, Guido. **Storia letteraria d'Italia - L'Ottocento**. Milano: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1964.

PRIMO, Novella. **Leopardi lettore e traduttore**. Leonforte: Insula 2008.

PRETE, Antonio. **All'ombra dell'altra lingua**. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

RAIMONDI, Ezio. **Romanticismo italiano e romanticismo europeo**. Milano: Bruno Mondadori, 2000.

TELLINI, Gino. **Leopardi**. Roma: Salerno Editrici, 2001.

TESI, Riccardo. **Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea**. Bologna: Zanichelli, 2005.

# CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO CRÍTICO DA TRADUÇÃO EM LÍNGUA DE ESPECIALIDADE. PROPOSTA DE ANÁLISE DE DUAS TRADUÇÕES DE LACAN PARA O PORTUGUÊS: DO LÉXICO À TERMINOLOGIA

## CONTRIBUTION TO THE STUDY CRITICAL OF TRANSLATION LANGUAGE SPECIALTY. PROPOSAL FOR ANALYSIS FOR TWO TRANSLATION LACAN FOR THE PORTUGUESE: LEXICON OF THE TERMINOLOGY

Maria Cecília Pilati de Carvalho Fritsche  
Mestranda em Estudos da Tradução  
mcecilia002@gmail.com

**Resumo:** O objetivo principal é realizar um estudo crítico e comparativo dos termos *refoulement*, *pulsion* e *transfert* em *Écrits* (1966), de Jacques Lacan (1901-1981), e suas traduções para o português BR, *Escritos* (1978), de Inês Oseki-Dépré (Perspectiva), e *Escritos* (1998), realizada vinte anos depois por Vera Ribeiro (Zahar). A proposta é analisar alguns elementos da trajetória profissional de Inês Oseki-Dépré e Vera Ribeiro em relação a *Écrits* (1966) de Jacques Lacan; analisar no campo linguístico os três conceitos da psicanálise em *Écrits* (1966) – *refoulement*, *pulsion* e *transfert* – e compará-los com os equivalentes traduzidos para o português nas traduções de *Escritos* (1978) de Inês Oseki-Dépré e *Escritos* (1998) de Vera Ribeiro; utilizar a terminologia (Lídia Almeida Barros), neologismos (Ieda Maria Alves) e ciência do léxico (Maria Tereza Camargo Biderman). A ferramenta empregada para o estudo do *corpus* é o programa Hyperbase que permite a contextualização e a comparação dos usos e a análise das formas (todas as unidades) e dos lemas (que representa uma palavra em todas as suas flexões). É possível concluir, como veremos a seguir, que não há padrão nas traduções de termos fundamentais da psicanálise em *Escritos* (1978) e *Escritos* (1998).

**Palavras-chave:** Psicanálise. ciências do léxico. tradução. hyperbase.

**Abstract:** The main objective of this academic paper is to present a critical and comparative study of the translations into portuguese BR *Écrits* (1966), Jacques Lacan (1901-1981), and compare them with the original. The first translation *Escritos* (1978) the translator Inês Oseki-Dépré (Perspectiva), and the second translation *Escritos* (1998), the translator Vera Ribeiro (Zahar). The idea is to analyze some elements of the professional career of Inês Oseki-Dépré and Vera Ribeiro, regarding the translation of *Écrits* (1966); analyze in the linguistic field the terms *refoulement*, *pulsion* and *transfert* of *Écrits* (1966) and compare them with the equivalent in the translations of *Escritos* (1978-1998); use the terminology of studies, Lídia Almeida Barros, of neology of Ieda Maria Alves and science lexicon of Maria Tereza Biderman. The tool used for the *corpus* of the study is Hyperbase program that enables context and the comparison of the usages and analysis of forms (all units) and lemmas (which is a word in all its inflections). It is possible to conclude, as we shall see, there is no standard in the translation of key terms of psychoanalysis in *Escritos* (1978) and *Escritos* (1998).

**Keywords:** Psychoanalysis. lexicon sciences. translation. hyperbase.

### 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo refere-se a um recorte da dissertação de mestrado que está em andamento no presente momento. Inicialmente, o que propomos para este artigo, é registrar os objetivos e a metodologia desta pesquisa, bem como as hipóteses levantadas, que são suscetíveis à mudança.

A ideia inicial desta investigação resultou do casamento das minhas duas formações acadêmicas: Psicologia (2005) e Letras e Literatura Francesa (2014). Ler Lacan no original sempre foi um grande desejo e uma grande pretensão, pois o texto de Lacan é bastante hermético e faz referência a muitos outros intelectuais como Lévi-Strauss (1908 –

2009), Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) e Martin Heidegger (1889 – 1976). Segundo Roudinesco e Plon (1997), Lacan retorna aos textos de Freud, fundamentando-se na filosofia heideggeriana, nos trabalhos da linguística saussuriana e na antropologia de Lévi-Strauss. Lacan foi um intelectual destacado e tinha um vasto conhecimento de línguas, principalmente de alemão.

Escolhi trabalhar com *Écrits* (1966) por ser um material de próprio punho, escrito por Lacan antes da preparação dos Seminários. Segundo Roudinesco e Plon (1997), “Jacques Lacan redigiu cerca de 50 artigos, em geral oriundos de conferências: 34 deles, os mais importantes, foram reunidos em 1966 pelo editor François Wahl, em uma imponente obra de 900 páginas, intitulada *Écrits (...)*”. (p. 445). O mesmo não ocorreu com os Seminários organizados pelo seu genro, Jacques-Alain Miller. A primeira tradução para o português é parcial e conta apenas 342 páginas, em 11 capítulos. Escolhemos como referência os 11 capítulos traduzidos por Inês Oseki-Dépré, que serão comparados com o original e com a segunda tradução, de Vera Ribeiro.

O objetivo principal é realizar um estudo crítico e comparativo dos termos *refoulement*, *pulsion* e *transfert* em *Écrits* (1966), de Jacques Lacan (1901-1981), e suas traduções para o português BR, *Escritos* (1978) de Inês Oseki-Dépré (Perspectiva), e *Escritos* (1998) realizada vinte anos mais tarde por Vera Ribeiro (Zahar). Para alcançar este objetivo, cumpriremos três etapas:

- a) Investigar alguns elementos da trajetória profissional de Inês Oseki-Dépré e Vera Ribeiro em relação a *Écrits* (1966) de Jacques Lacan;
- b) Analisar no campo linguístico os três conceitos da psicanálise freudiana em *Écrits* (1966), *refoulement*, *pulsion* e *transfert* e compará-los com os equivalentes traduzidos para o português nas traduções de *Escritos* (1978) de Inês Oseki-Dépré e *Escritos* (1998) de Vera Ribeiro;
- c) Utilizar, para a análise dos conceitos, a terminologia (Lidia Almeida Barros), os neologismos (Ieda Maria Alves) e a ciência do léxico (Maria Tereza Camargo Biderman).

O estudo crítico comparativo das duas primeiras traduções *Escritos* (1978) e *Escritos* (1998) em português da obra *Écrits* (1966) com o seu original em francês justifica-se pelo fato de, ao fazer este exercício comparativo, propormos, também, segundo o tradutor, pesquisador e professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Walter Carlos Costa (2005), “conhecer melhor o original” (p. 170) e subsidiariamente averiguar de que maneira a teoria da psicanálise lacaniana tem sido difundida no Brasil, uma vez que a maioria dos psicanalistas brasileiros é lacaniana. Assim visto, o exercício constitui uma contribuição para as disciplinas da psicanálise e dos estudos da tradução.

Para a psicanálise esta pesquisa somará com outras pesquisas como a de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard *Neologismos Lacanianos e equivalências tradutórias* (2007) e de Alba Elena Escalante Alvarez *Traducción y Psicoanálisis: Enlaces y desenlaces*, uma vez que ambas trabalham com conceitos psicanalíticos, lexicologia e terminologia.

Esta pesquisa contribuirá para a linguística na medida em que analisa textos. Comparar textos a fim de encontrar diferenças e afinidades entre línguas proporciona um melhor entendimento dessas línguas. Para Ferdinand de Saussure (2006), um povo só toma consciência de seu idioma quando se compara com o idioma de um outro país. A partir disso, constatam-se as diferenças linguísticas. É exatamente pelo caminho desses cotejos que uma língua representa uma ideia de distintas maneiras em determinados idiomas. Depois de concluir que dois idiomas diferem, somos instintivamente levados a encontrar afinidades entre eles.

Na área dos estudos da tradução, o exercício de comparação do original com a tradução é relevante. Se a tradução de *Écrits* (1966) deve levar em consideração o discurso da psicanálise lacaniana, também deve considerar a tradução técnica. Em relação ao conhecimento técnico da psicanálise, que é o recorte desta pesquisa, a tradução de uma obra importante como *Écrits* (1966) foi difundida e define o trabalho e as pesquisas de profissionais desta área. Neste caso, antes de lançar a obra no mercado de trabalho, se faz necessária uma revisão técnica das traduções. Segundo Paulo Rónai (1989) “é fácil calcular as consequências possíveis de um erro na versão de um manual de arquitetura ou de um tratado diplomático. Menos evidente, mas muito mais frequentes, são os estragos dos maus tradutores na língua, patrimônio comum de todos que a falam”. (p. 31)

Considerando que muitos leitores não são capazes de ler as obras no original, Rónai (1989) afirma que só uma pequena quantidade de leitores conseguem ler no original as grandes obras universais; os demais, necessariamente, devem lê-las em tradução. “Uma estatística das leituras do leitor médio acusaria sem dúvida 50% ou mais de livros traduzidos, que não deixam de influenciar-lhe a capacidade de expressão e a correção de estilo tanto quanto as obras dos autores originais”. (p. 31)

Para constituirmos o *corpus* desta pesquisa, utilizamos a ferramenta computacional programa Hyperbase de análise documental e estatística que nasceu e se materializou a partir da união da linguística, da lexicografia e da terminologia e que permite a contextualização e a comparação dos usos e a análise das formas. Segundo Freitas (2007), “Forma é tudo o que aparece como unidade: pode ser um sinal de pontuação, pode ser uma palavra, seja ela com ou sem carga semântica (preposições, artigos etc.)”. (p. 68) e os lemas (que representam uma palavra em todas as suas flexões) e as respectivas listas de concordâncias. Segundo Freitas (2007),

A maioria das palavras, principalmente em *corpus* de grande extensão, pode se repetir em um texto. O número de vezes que tal palavra se repete é sua *frequência*. Se ela aparece dez vezes no *corpus*, ela é uma palavra de frequência 10. A cada frequência, obviamente, corresponde o contexto de sua aparição; a este contexto em que podemos localizá-la chamamos concordância. (p. 68)

Por fim, chego às perguntas desta pesquisa, que não serão esgotadas aqui neste artigo: quais foram as soluções lexicais e terminológicas utilizadas nas traduções de 1978 e 1998 para os conceitos psicanalíticos freudiano *refoulement*, *pulsion* e *transfert* de *Écrits* (1966), de Jacques Lacan? Como Inês Oseki-Dépré se saiu na tradução de 1978, uma vez que não é psicanalista? E a segunda tradutora, Vera Ribeiro, que não é linguista, porém é psicanalista e conhecedora desta língua de especialidade?

## 2. ANÁLISE DOS DADOS

### 2.1 Lexicologia, Neologismo e Terminologia

Analisamos os termos em francês *refoulement*, *pulsion* e *transfert* e os comparamos com as traduções *Escritos* (1978) e *Escritos* (1998). O termo *pulsion* da obra original *Écrits* (1966), de Jacques Lacan, com um total de 20 ocorrências, foi traduzido para o português em *Escritos* (1978) por *pulsão* somente em 2 contextos; nos demais casos, 18 entradas foram traduzidas por *impulso*. Na tradução de *Escritos* (1998), *pulsão* tem 20 ocorrências assim como o original *Écrits* (1966). Logo a seguir, apresentaremos um contexto onde o termo *pulsion* aparece nas traduções de 1978 e 1998.

Nous relevons ici le gant du défi qu'on nous porte à traduire du nom d'instinct ce que Freud appelle Trieb: ce que drive traduirait assez bien en anglais, mais qu'on y évite, et ce pour quoi le mot dérive serait en français notre recours de désespoir, au cas où nous n'arriverions pas à donner à la bâtardise du mot **pulsion** son point de frappe. (*Écrits*, 1966)

Levamos aqui a luva do desafio que nos lançam - traduzirmos pelo nome de instinto o que Freud chama de Trieb: O que drive traduziria bastante bem em inglês, mas que se evita, e pelo qual a palavra dérive seria em francês nosso recurso de desespero, no caso em que não conseguíssemos dar à bastardia da palavra **impulso** seu ponto de impressão. (*Escritos*, 1978)

Topamos aqui a parada do desafio que nos fazem, ao traduzir pelo substantivo instinto o que Freud chama de Trieb: O que drive traduziria muito bem em inglês, mas que é evitado ali, e razão por que a palavra dérive [deriva] seria em francês nosso último recurso, caso não conseguíssemos dar à bastardia da palavra **pulsão** seu ponto de cunhagem. (*Escritos*, 1998)

O termo *transfert* aparece 64 vezes no original. Na tradução de 1978, *transferência* aparece 48 vezes e, na tradução de 1998, 46 vezes. Na tradução de 1998, *transfert* foi traduzido por *transferencial* em dois momentos: «Nul doute que, dans cette voie, se flairer réciproquement ne devienne le fin du fin de la réaction de **transfert**». (*Écrits*, 1966). “Ninguém duvida de que, nessa via, farejar-se reciprocamente não se torne o fino da reação de **transferência**”. (*Escritos*, 1978). “Ninguém duvida que, por esse caminho, farejar-se mutuamente torne-se a quintessência da reação **transferencial**”. (*Escritos*, 1998).

O termo *refoulement* aparece no original 7 vezes. Na tradução de 1978, aparece 3 vezes e na tradução de 1998, 7 vezes. Na tradução de 1978, *refoulement* foi traduzido por *recalcamento* 5 vezes.

Mais nous posons que c'est la foi propre à cette chaîne qui régit les effets psychanalytiques déterminants pour le sujet: tels que la forclusion (Verwerfung), le **refoulement** (Verdrängung), la dénégation (Verneinung) elle-même, - précisant de l'accent qui y convient que ces effets suivent si fidèlement le déplacement (Entstellung) du signifiant que les facteurs imaginaires, malgré leur inertie, n'y font figure que d'ombres et de reflets. (*Écrits*, 1966)

Mas afirmamos que é a lei própria a essa cadeia que rege os efeitos psicanalíticos determinantes para o sujeito: Tais como a forclusão (Verwerfung), o **recalcamento** (Verdrängung), a própria negação (Verneinung), - dando ênfase a como aí convém que esse efeito sigam tão fielmente o deslocamento (Entstellung) do significante que os fatores imaginários, malgrado sua inércia, não figuram aí senão como sombras e reflexos. (*Escritos*, 1978)

Mas nós estabelecemos que é a lei própria a essa cadeia que rege os efeitos psicanalíticos determinantes para o sujeito, tais como a forclusão (Verwerfung), o **recalque** (Verdrängung) e a própria denegação (Verneinung) -, acentuando com a ênfase que convém que esses efeitos seguem tão fielmente o deslocamento (Entstellung) do significante que os fatores imaginário, apesar de sua inércia, neles não figuram senão como sombras e reflexos. (*Escritos*, 1998)

Em relação a quantidade de palavras encontradas nos onze capítulos analisados das três obras, constatamos em *Écrits* (1966) 159.512 ocorrências (tudo aquilo que consta num texto, palavras, pontuação etc.) para um total de 11.735 unidades de vocabulário (glossário). *Escritos* (1978) contém 121.080 ocorrências em 16.334 unidades de vocabulário. E *Escritos* (1998) contém 123.856 em 17.012.

Além disso, apresentamos um quadro de distribuição das altas frequências com as palavras plenas e os substantivos das três obras. Nos onze capítulos de *Écrits* (1966), o termo *sujet* tem 610 ocorrências; *Freud* 403 ocorrências; *signifiant* 246 ocorrências; *sens* 232 ocorrências; *parole* 221 ocorrências; *homme* 211 ocorrências; *langage* 206 ocorrências; *objet* 179 ocorrências; *discours* 176 ocorrências e *désir* 175 ocorrências.

Na tradução *Escritos* (1978), o termo *sujeito* aparece com 485 ocorrências; *Freud* 321 ocorrências; *significante* 263 ocorrências; *sentido* 190 ocorrências; *fala* 183 ocorrências; *inconsciente* 171 ocorrências; *homem* 163 ocorrências; *linguagem* 153 ocorrências; *objeto* 150 ocorrências; *desejo* 147 ocorrências e *discurso* com 147 ocorrências.

Na tradução *Escritos* (1998), o termo *sujeito* aparece com 485 ocorrências; *Freud* 322 ocorrências; *significante* 260 ocorrências; *sentido* 185 ocorrências; *fala* 180 ocorrências; *inconsciente* 171 ocorrências; *homem* 166 ocorrências; *linguagem* 153 ocorrências; *objeto* 149 ocorrências; *desejo* 149 ocorrências e *discurso* com 145 ocorrências.

Observamos que o termo *inconsciente* aparece como uma das cem entradas com maior frequência nas traduções *Escritos* (1978) e *Escritos* (1998). Em *Écrits* (1966), *inconscient* não é uma das cem palavras mais frequentes, com 167 ocorrências.

<i>Écrits</i> (1966)	frequência	<i>Escritos</i> (1978)	frequência	<i>Escritos</i> (1998)	frequência
<i>sujet</i>	610	<i>sujeito</i>	485	<i>sujeito</i>	485
<i>Freud</i>	403	<i>Freud</i>	321	<i>Freud</i>	322
<i>signifiant</i>	246	<i>significante</i>	263	<i>significante</i>	260
<i>sens</i>	232	<i>sentido</i>	190	<i>sentido</i>	185
<i>parole</i>	221	<i>fala</i>	183	<i>fala</i>	180
<i>inconscient</i>	167	<i>inconsciente</i>	171	<i>inconsciente</i>	171
<i>homme</i>	211	<i>homem</i>	163	<i>homem</i>	166
<i>langage</i>	206	<i>linguagem</i>	153	<i>linguagem</i>	153
<i>objet</i>	179	<i>objeto</i>	150	<i>objeto</i>	149
<i>discours</i>	176	<i>discurso</i>	147	<i>discurso</i>	145
<i>désir</i>	175	<i>desejo</i>	147	<i>desejo</i>	149

Tabela de diferença da distribuição das onze formas (substantivos) mais frequentes em *Écrits* (1966) e nas traduções (1978) e (1998).

Outro fato interessante é que o total de hápax em *Écrits* (1966) é de 4.917; em *Escritos* (1978), 2.103, e 2.571, em *Escritos* (1998). A disparidade de hápax entre as três obras será outro ponto futuramente desenvolvido na dissertação.

Os termos encontrados em *Écrits* (1966) *refoulement*, *pulsion* e *transfert* podem ser vista sob a ótica da língua de especialidade e pode fazer parte do campo de pesquisa próprio da terminologia. Segundo Lidia Almeida Barros (2004), “as línguas de especialidade, também chamadas *tecnoletos*, seriam subsistemas dessa língua geral, próprios de discursos técnicos, científicos e especializados”. (p. 43).

Nas palavras de Barros (2004), “o termo é, portanto, uma unidade lexical com um conteúdo específico dentro de um domínio específico. É também chamado de unidade terminológica. O conjunto de termos de uma área especializada chama-se conjunto terminológico ou terminologia” (p. 40). Ainda segundo Barros (2004), o signo linguístico das línguas de especialidade é o termo e ele pode ser analisado em seus distintos aspectos: “do

ponto de vista do significante e do significado, das relações de sentido que mantém com outros termos (sinônimos, homônimos etc.), de seu valor sociolinguístico (usos, preferências, conotações, processo de banalização etc.) e outros” (BARROS, 2004, p. 40). Para a autora (2004), as unidades terminológicas fazem da classe dos substantivos um conjunto sempre em atualização, como no caso dos termos *refoulement*, *pulsion* e *transfert*.

A análise dos termos poderá ser realizada no campo do neologismo. Ieda Maria Alves (1990) fará a separação entre o neologismo sintático e neologismo semântico ou conceitual. O neologismo semântico ou conceitual, segundo Alves (1990), é “qualquer transformação semântica manifestada num item lexical que ocasiona a criação de um novo elemento” (p. 62). O neologismo semântico mais comum aparece quando se investiga uma alteração no conjunto dos semas referentes a uma unidade léxica. “Por meio dos processos estilísticos da metáfora, da metonímia, da sinédoque..., vários significados podem ser atribuídos a uma base formal e transformando-na em novos itens lexicais” (ALVES, 1990, p. 62). Propomos explorar o neologismo semântico no estudo dos termos psicanalíticos.

Os termos psicanalíticos podem ser analisados no campo da lexicologia. Segundo Maria Tereza Camargo Biderman, no artigo “Léxico e vocabulário fundamental” (1996), “[...] léxico é o conjunto abstrato das unidades lexicais da língua; vocabulário é o conjunto das realizações discursivas dessas mesmas unidades (p. 32 - 33). “O léxico é constituído por todos os elementos lexicais da língua, vale dizer: os lexemas de valor lexical (as palavras plenas) e os lexemas de valor gramatical (as palavras gramaticais, vocábulos morfema) [...]” (p. 33).

Traduzir uma obra como *Écrits* (1966), de Jacques Lacan, é uma tarefa de grande impacto na pesquisa e na prática de estudiosos das áreas da filosofia, psicologia, psicanálise, psiquiatria, antropologia e linguagem, que se beneficiam deste saber para conduzir seu trabalho. Segundo Inês Oseki-Dépré (1978), traduzir uma ciência que conduzirá o trabalho de muitos profissionais é uma tarefa delicada para o tradutor, pois é necessário estar muito atento ao estilo (trabalho, forma e conteúdo), à questão científica ou epistemológica (tradução dos conceitos remanejados e renovados, na medida em que a psicanálise é, apesar de tudo, uma prática muito antiga) e a interculturalidade, pois se trata de escolher o que se deve privilegiar ao longo da texto.

## 2.2 Alguns elementos sobre a obra *Écrits* (1966), de Jacques Lacan, e suas traduções *Escritos* (1978), de Inês Oseki-Dépré e *Escritos* (1998), de Vera Ribeiro

De acordo com a Associação Brasileira de Filosofia e Psicanálise, Jacques Lacan reformulou quase todos os conceitos freudianos, assim como reinterpretou os grandes casos (Herbert Graf-Hans, Ida Bauer, Serguei Constantinovitch Pankejeff, Ernst Lanzer e Daniel Paul Schreber), e acrescentou ao *corpus* psicanalítico sua própria conceitualidade. Cabe observar que dentro do sistema de Lacan devemos ainda considerar o sistema de Freud, que será desenvolvido na minha dissertação.

Segundo Roudinesco e Plon (1997), “A obra de Lacan está traduzida em 16 línguas (...)”. (p. 445). É possível encontrar *Écrits* (1966) em espanhol *Escritos 1* (1971) Siglo Veintiuno (dois volumes); em italiano *Scritti* (1974) Einaudi, tradução de di Giacomo B. Contri; em alemão *Schriften I, II, III* (1975), Quadriga, tradução de Norbert Haas.

Na entrevista realizada por Ana Helena Rossi e Germana Henriques Pereira de Sousa, Entrevista com a profa. Inês Oseki-Dépré (2012), e no colóquio A tradução brasileira dos Escritos de Jacques Lacan: de uma libra de carne (2011), Inês Oseki-Dépré fala sobre a sua tradução de Escritos (1978) e sobre a sua trajetória profissional. Inês Oseki-Dépré (2012) é uma pesquisadora e teórica na área dos Estudos da Tradução, professora universitária, tradutora e ensaísta. Nasceu em São Paulo e é diplomada pelo Conservatório Dramático de São Paulo. Em 1971, conclui o doutorado sobre a obra de Michel Butor: *Les recherches*

formelles dans l'oeuvre de Michel Butor. Ela segue sua carreira na França como Professeur agrégée de Português no segundo grau, e, em seguida, na Université de Provence.

Eis algumas das traduções de Inês Oseki-Dépré do português para o francês: **Antônio Vieira** (*Le ciel en damier d'étoiles*), **Fernando Pessoa** (*Livre de l'inquiétude*), **Guimarães Rosa** (*Les premières histoires*), **Lygia Fagundes Telles** (*Structure de la bulle de savon*), **Carlos Drummond de Andrade** (*Conversation extraordinaire avec une dame de ma connaissance*) **Haroldo de Campos** (*Galaxies, Poèmes d'Haroldo de Campos, Haroldo de Campos : une anthologie*), **Lygia Clark** (*Catálogo*) entre outros. (2012, p.138).

Inês Oseki-Dépré (2012) afirma que foi beneficiada pelo diálogo com Roman Jakobson com quem teve laços de amizade.

A tradutora (2011) admite que há subentendidos culturais para as quais a nota do tradutor (N.T.), “vergonha do tradutor”, é indispensável.

A tradução do significado acarreta na perda da informação significativa: “la lettre, l'être et l'autre”; “J'ouis/jouis”...(ouço/gozo). A tradução do significante polissêmico impõe a escolha de um significado entre outros: “trouver”: em francês encontrar, pensar (achar que), mas também “trobair” (fazer trovas); “poulets”: policiais (na gíria), bilhetes de amor, jovens galináceos; “le vol de la lettre”: vôo, roubo mas a letra do alfabeto, do significante, da carta. Os neologismos: “autruiche”, “autruicherie” (aveztroutro, avestroutrapça)...as alusões a lugares comuns, provérbios, adágios, piadas de gosto nacional”: “les mois sans ‘r’” (meses sem a letra ‘r’, “comme un cheveu dans la soupe” (sem mais nem menos), “la vache qui rit” (marca de queijo), “il pleut comme vache qui pisse” (chove a cântaros) (OSEKI-DÉPRÉ, 2011, p. 7).

Oseki Dépré (2011) fala que foi escolhida por Lacan para fazer a tradução de sua obra para o português, e segundo ela, o próprio Lacan, ao propor a tradução, estava consciente de que a tradutora tinha como missão instaurar e introduzir uma doutrina em língua estrangeira. O que corresponde a dizer que, além de produzir um discurso teórico ao mesmo tempo muito próximo do discurso original, houve a necessidade de criar algo novo, de se diferenciar dos velhos discursos presentes na disciplina ou disciplinas, visto que a psicanálise inclui outras disciplinas (OSEKI-DÉPRÉ, 2011).

A tradutora (2011) afirma que o próprio Lacan sugeriu a tradução *le moi* por *o eu*, demonstrando seu desconhecimento em relação aos termos em português. Oseki-Dépré (2011), questionou-se: “Que fazer então do *le je*”?... O Eu com maiúscula?”

A revisão psicanalítica brasileira tomou a decisão de conservar a terminologia do Vocabulário: eu/o eu; ego/o ego... o que equivale a destruir toda a formulação da teoria lacaniana da enunciação (talvez não toda a própria teoria). No que diz respeito ao “ne”, um outro problema se colocou, o português ignorando a nuance entre “je crains qu'il vienne” e “je crains qu'il NE vienne”. A tradução só podendo ser: “receio (temo) que venha” com ausência do sujeito do enunciado (o shifter) e ausência (inexistência) da partícula negativa. Na versão brasileira, o exemplo permanece em francês. Que acontece então com o sujeito do desejo em português? (OSEKI-DÉPRÉ, 2011, p. 16).

No colóquio, Oseki-Dépré (2011) usa uma metáfora para descrever o processo tradutório de *Escritos* (1978), “[...] sem poder dizer que renunciei completamente à letra para salvar o sentido que, nesse caso, era inseparável do corpo”. Oseki-Dépré fala de duas dificuldades para traduzir *Escritos* (1978):

a) Primeira dificuldade: o objeto dos *Escritos*, a psicanálise.

[...] ao definir a psicanálise em sua relação com a linguística, aponta para uma das principais dificuldades com as quais se deparam pesquisadores e tradutores da

psicanálise: a proximidade entre a linguagem-objeto, a metalinguagem (da qual Lacan diz “não existir”...) e o procedimento linguístico que corresponde ao traduzir. É óbvio, o objeto da psicanálise enquanto ciência é o inconsciente, que não é o objeto da linguística. Mas esse objeto só pode se apreender pela linguagem, e mais ainda, pela fala individual. (OSEKI-DÉPRÉ, 2011, p. 3).

b) A segunda dificuldade: Lacan e a letra.

Em outras palavras, o tradutor se vê diante da escolha (a escolha do tradutor) de privilegiar ou o discurso sobre a linguagem do inconsciente ou a linguagem do discurso de Lacan cujo objetivo é conduzir o leitor através dos meandros de uma forma frequentemente barroca (no sentido retórico do termo) à verdade de Freud. Ele deve evitar que sua escolha fixe um nível, privilegie uma linguagem mais do que outra. Pois o texto, recamado de jogos de palavras, metáforas, neologismo, palavras-valises (Lewis Carroll), não é a ilustração de um discurso teórico como o são as imagens de um livro de ciências naturais para as ilustrações. O texto de Lacan não contém redundâncias. (OSEKI-DÉPRÉ, 2011, p. 6).

Ainda Oseki Dépré (2011), sobre o seu processo tradutório:

É por isso que quisemos, antes de mais nada, nos forçar à textura do original; sugerir o jogo de palavras virgilianos; conduzir o leitor a andar passo a passo com o poema; interrompê-lo até, para obrigá-lo a perceber um detalhe, e, de maneira mais geral, fazê-lo sentir, se fosse possível, o traçado do conjunto através de nosso frágil andaime (OSEKI DÉPRÉ, 2011, p. 9).

Há no início de *Escritos* (1978) uma nota da tradutora (Inês Oseki-Dépré) que explica porque ela tomou certas decisões na tradução. Ela fala de problemas particulares:

A tradução-transformação deve se fazer sem perda de informação (seja no nível semântico-conceitual, seja no nível significantes). A metalinguagem na língua-meta não deve representar o empobrecimento do texto original – e muito menos uma escolha interpretativa – mas possuir o mesmo alcance daquele (1978, p. 9).

Sobre Vera Lucia Avellar Ribeiro, tradutora da versão integral de *Escritos* (1998), pouco sabemos a respeito de sua trajetória profissional e sobre sua maneira de traduzir. Sabemos somente que ela é psicanalista, membro do Campo Freudiano do Brasil e colaboradora da Editora Zahar. Vera Ribeiro traduziu O Seminário, livro 5, *As formações do inconsciente* (1999) e *Outros Escritos* (2003). Foi uma das tradutoras das *Obras Completas de Freud* (1856-1939), traduzindo o volume VI *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e o volume VII *Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos* (1901-1905), *Dicionário de Psicanálise* (1997), de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon. Vera Ribeiro também traduziu obras fora do campo da psicanálise como *A menina que roubava livros* (2007), de Markus Zusak, *A Odisseia Final* (1997), de Arthur C. Clarke, *O Guardião de Memórias* (2007), de Kim Edwards e *O Mundo Pós-Aniversário* (2009), de Lionel Shriver.

### 3. CONCLUSÃO

Daqui para frente, pretendemos mergulhar nas reflexões levantadas na pesquisa, com o aprofundamento teórico da lexicologia, neologismo e terminologia. Trabalharemos com a teoria das ciências do léxico para analisarmos o termo *pulsion*, que foi traduzido ora como *impulso* ora como *pulsão*. Quais são as implicações teóricas nas traduções e o

entendimento deste termo na psicanálise? A mesma pergunta fazemos sobre *transfert/transerência/transferencial* e *refoulement/recalque/recalcamento*. Pretendemos continuar com a análise comparativa crítica em *inconscient/inconsciente* e *sexualité/sexualidade*, fechando assim a análise dos cinco conceitos cruciais da psicanálise.

Por meio de pesquisas nas ciências do léxico, tentaremos analisar a palavra *pulsion* e o seu equivalente em português *pulsão* para verificarmos se o uso dos termos *pulsion/pulsão* se encaixam. Questionaremos a escolha de Inês Oseki-Dépré por *impulso* e se este termo equivale a *pulsion*. Da mesma forma, que efeito acarreta num discurso a palavra *tranferencial* quando usada no lugar de *transfert ou transerência* e *recalcamento* no lugar de *recalque*.

Os números fornecidos pelo Hyperbase nos permitem uma reflexão e questionamento em relação à distribuição das altas frequências; elas não são iguais em *Écrits* (1966) e nas traduções de 1978 e de 1998. Por que o termo *inconsciente* aparece como palavra de alta frequência nas traduções e *inconscient* não aparece no original? Por se tratar de um termo, poderíamos esperar que a frequência na tradução fosse igual no original. Podemos concluir que não há padrão nas traduções dos termos fundamentais da psicanálise em *Escritos* (1978) e *Escritos* (1998).

Notamos um número considerável de hápax: no original *Écrits* (1966) 4.917, em *Escritos* (1978) 2.103 e em *Escritos* (1998) 2.571, o que nos possibilitará a reflexão: como vamos explicar este problema?

Para futuras pesquisas, deixamos a sugestão de continuar as comparações dos conceitos fundamentais da psicanálise em traduções para outras línguas (italiano, alemão e espanhol) de *Écrits* (1966).

## REFERÊNCIAS

LACAN. Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

LACAN. Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LACAN. Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BRUNET, Étienne. HYPERBASE ©. *Logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des corpus textuels*. Version 10.0. Nice, França: Université Nice Sophia Antipolis, 2015.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FILOSOFIA E PSICANÁLISE. Disponível em: <http://abrafp.blogspot.com.br/2009/11/biografia-jacques-lacan.html> Acesso em 3 jul 2015.

ALVARES. Alba Elena Escalante. Traducción y Psicoanálisis: Enlaces y desenlaces. In: Semejantes extranños: **Traducción comentada de O sujeito e seu texto, de Teresa Palazzo Nazar**. Florianópolis: UFSC, 2015. cap. 2, p. 2 –84.

ALVES, Ieda Maria. **Neologismo: criação lexical**. São Paulo: Atica, 1990.

BARROS. Lidia Almeida. **Curso básico de terminologia**. São Paulo: Edusp, 2004.

BIDERMAN. Maria Tereza Camargo. Léxico e Vocabulário Fundamental. **Alfa revista de linguística**, São Paulo, vol. 40, p. 37-46, 1996.

COSTA. Walter Carlos. Borges, o Original da Tradução. Cadernos da Tradução, Florianópolis, n. 5, v. 1. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/download/.../6131>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

FREITAS. Deise Joelen Tarouco de. Estilo e Quantificação. In: **A composição do estilo do contista Machado de Assis**. Florianópolis: UFSC, 2007. cap. 3, p. 61-82.

OSEKI-DEPRÉ. Inês. A tradução brasileira dos Escritos de Jacques Lacan: de uma libra de carne. **Revue Silène**. Paris, 2011. Disponível em: <[http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm\\_id=72](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=72)>. Acesso em: 13 ago. 2014.

REUILLARD. Patrícia Chittoni Ramos. **Neologismos lacanianos e equivalências tradutórias**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

RÓNAI. Paulo. **Escola de Tradutores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROSSI. Ana Helena, SOUSA. Germana Henriques Pereira de. Entrevista com a profa. Inês Oseki-Dépré. **Revista Traduzires**, Brasília, n. 2, 2012.

ROUDINESCO. Elisabeth. PLON. Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

# ORLANDOS: UM OLHAR FEMINISTA SOBRE AS TRADUÇÕES DO ROMANCE DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL

## ORLANDOS: A FEMINIST GAZE ON THE BRAZILIAN TRANSLATIONS OF VIRGINIA WOOLF'S NOVEL IN BRAZIL

Marília Dantas Tenório Leite  
Mestranda em Estudos da Tradução  
[marilia @live.com](mailto:marilia_live.com)

**Resumo:** No romance woolfiano *Orlando - a biography* (1928), a protagonista homônima tem a vida documentada por um biógrafo ao longo de aproximadamente 400 anos e na metade da narrativa transforma-se de homem em mulher. Por meio da proposta da androginia – que seria mais extensamente discutida pela autora em seu ensaio *A Room of One's Own* (1929) – e das tensões entre romance e biografia, Woolf faz severas críticas ao binarismo de gênero e às condições de submissão e apagamento a que foram submetidas as mulheres ao longo da história, cobrindo desde o período elisabetano – quando a narrativa tem início, até o ano de 1928. Partindo de uma leitura feminista, este trabalho se propõe a observar e cotejar quatro traduções brasileiras da obra: a de 1948, por Cecília Meireles; a de 1994, por Laura Alves; a de 2013, por Doris Goettems e a de 2014, por Jório Dauster, a fim de observar em que medida as discussões acerca dos estudos de gênero se revelam como elementos importantes nos respectivos projetos de tradução.

**Palavras-chave:** Orlando. Crítica Literária Feminista. Virginia Woolf. Traduções.

**Abstract:** In the Woolfian novel *Orlando - a biography* (1928), the homonymous protagonist's life is documented by a biographer through roughly 400 years. Halfway through the narrative Orlando initially a man is transformed into a woman. By means of the discussions on androgyny – expanded in *A Room of One's Own* (1929) – and the tensions between biographic and novelistic genre characteristics Woolf develops severe critics on gender binarism, women's submission and the historic erasure of women writers – from the Elizabethan period, when the narrative starts, until 1928. Departing from a feminist reading, this paper compares the four Brazilian translations of the novel: by Cecília Meireles (1948); by Laura Alves (1994); by Doris Goettems (2013) and by Jório Dauster (2014). The aim is observe to what extent the discussions taken forward by the gender studies have been considered in the four translation projects.

**Keywords:** Orlando. Feminist Literary Criticism. Virginia Woolf. Translation.

### 1 Introdução

Este artigo tem como objetivo estudar comparativamente trechos da obra inglesa *Orlando - a biography* (WOOLF, 1928), e os mesmos trechos nas traduções brasileiras por Cecília Meireles (1948), Laura Alves (1994), Doris Goettems (2013) e Jório Dauster (2014).

Os referidos trechos são bastante representativos, pois tratam (no inglês e no português brasileiro das traduções) do exato momento em que Orlando, protagonista do romance homônimo, tem, por volta da metade do livro, seu sexo transformado, passando de homem a mulher e trazendo a figura do andrógino. A mudança se dá fisicamente, mas além do corpo, inicialmente nada muda em Orlando. Ao levantar questionamentos sobre as relações entre corpo, comportamento e desejo com os requintes e sutilezas próprios ao texto literário, o excerto selecionado se impõe como sinalizador das tomadas decisão que conduziram a leitura do/as tradutor/as.

Na primeira parte de *Orlando*, a protagonista, na condição de homem, é apresentada como descendente de uma linhagem de homens nobres e guerreiros, coroados por vitórias. É um apaixonado pela literatura e pela solidão. Transformada em mulher, Orlando, ainda apaixonada pela literatura e pela solidão, se vê às voltas com a necessidade de manter-se bem arrumada e ser gentil com os homens; a posse de suas propriedades é posta em jogo e a necessidade de casar-se parece sufocante. A crescente consciência da representação de papéis a que está sujeita a faz vestir-se com roupas masculinas, assim pode ir à cidade sozinha sem escandalizar os contemporâneos. A narrativa, no início clara e linear, vai aos poucos abrindo lugar para lacunas e reticências. As frases longas características da escrita woolfiana ficam mais difusas. O enredo sendo sempre alinhavado por uma ironia afiada. Talvez o tom leve e engraçado da obra, unido à condição de “biografia ficcional”, tenham contribuído para que fosse considerado um romance leve. A crítica literária feminista, porém, trouxe discussões enriquecedoras, lançando luz à possibilidade de leituras menos ingênuas da obra.

*Orlando* é publicado um ano antes de outra obra de Woolf até hoje canônica para os estudos feministas, *A Room of One's Own*, que é lançada em 1929. Este ensaio baseia-se em conferências que havia feito sob o título *Women and Fiction*, e neles a autora se questiona sobre a ausência das mulheres escritoras na história da literatura. As exigências dos rituais sociais, a falta de experiências que não as domésticas, a submissão a figuras masculinas, a falta de recursos e a restrição de seu acesso à educação e à leitura são as principais causas apontadas pela escritora como responsáveis pelo apagamento. É também em *A Room* que Virginia discute mais clara e diretamente acerca da androginia. Pondo as duas obras em paralelo, *Orlando* parece poder ser lido como uma discussão estética dessas questões, quase como se em *A Room of One's Own* a androginia fosse tratada de modo ensaístico enquanto em *Orlando* fosse apresentada a partir de um projeto literário que representa textualmente a narração do masculino, do feminino e da consciência da insuficiência dessas categorias.

As críticas feministas aos trabalhos de Woolf foram as mais variadas, devido mesmo a sua inscrição em diferentes momentos do feminismo e à característica multifacetada do movimento. Elaine Showalter, responsável pela proposta da ginocrítica nos anos 70 e uma das fundadoras da crítica feminista no contexto estadunidense, em seu livro *A Literature of Their Own*, publicado pela primeira vez em 1977, é responsável por duras críticas à obra de Woolf, no capítulo *Virginia Woolf and The Flight into Androgyny*. Uma das temáticas mais caras à obra woolfiana pelo viés de Showalter é justamente a androginia. A crítica estadunidense, reconhecendo o protagonismo de Woolf enquanto modelo de “escrita feminina” dentro da crítica feminista, busca por meio de seu texto “desmistificar a lenda Virginia Woolf”.

*Virginia Woolf and The Flight into Androgyny* tem um tom predominantemente biográfico e a recepção negativa da obra de Woolf por Showalter traz o aspecto positivo de, ao negar a Woolf um papel de heroína, olhar para o histórico de opressões que a escritora sofreu ao longo da vida devido às suas crises nervosas. Incapaz de opinar sobre seu destino e privada de autonomia, Woolf, de acordo com Showalter (que se apoia nos mais variados registros de biografistas e também nos próprios diários de Woolf) sofreu profundamente com o sentimento de inadequação ao papel feminino que sua herança vitoriana a fizera internalizar.

Showalter elenca o teor paródico e a comicidade de *A Room of One's Own* como características predominantes na obra woolfiana, e compara as técnicas utilizadas em *A Room* às utilizadas em *Orlando* tais quais: paródia, exagero e repetição (1982, p. 282). A comicidade e a paródia encenariam, para a professora estadunidense, uma tentativa de evasão da condição feminina por parte de Woolf. O texto escorregadio e esquivo da escritora inglesa é lido como uma forma de não se comprometer com as críticas que faz. A maior crítica ao trabalho de Woolf relaciona-se ao posicionamento tomado pela autora, tanto na sua escrita literária quanto no trabalho crítico que produziu, por considerar negativo para a escrita deixar transparecer no texto o ressentimento e a raiva que resultam do sofrimento e das restrições

infligidas à mulher. É precisamente esta atitude que Showalter desaprova, por encarar como parcimoniosa frente às injustiças sofridas pelas mulheres. Tal atitude expressaria uma separação classista entre arte e política (1982, p. 288).

A escrita de Woolf não é capaz de dar voz à identidade de gênero feminina, defende Showalter. Em meados da década de 80, porém, a norueguesa Toril Moi rebate o julgamento negativo de sua colega norte-americana. Para Showalter, a escrita feminista necessitava da ancoragem na experiência pessoal e na experiência de classe. Ao negar o projeto estético modernista de Woolf por sua falta de realismo e unidade, fundamentando sua crítica num posicionamento marxista lukacsiano, Showalter denuncia sua inscrição no discurso humanista (MOI, 1987). Além de negar a proposta estética modernista, desqualificando-a antes de se debruçar sobre as possibilidades de leitura que esta possibilita, Moi alega que o modelo do materialismo histórico defendido por Showalter revela a ideologia patriarcal basilar ao humanismo:

O que feministas como Showalter [...] deixam escapar é que o humanismo tradicional que representam é na verdade parte da ideologia patriarcal. Em seu centro está o eu completamente unificado – seja individual ou coletivo – conhecido como ‘Homem’.<sup>1</sup> (MOI, 1987, p.8, trad. minha)

Nesta proposta de leitura para a obra de Virginia Woolf, Moi propõe a uma análise que parta das características de seu texto, finalmente tomando a literatura em suas imbricações de forma e conteúdo. Olhando para a obra da escritora inglesa e para as contribuições e engajamento manifestado em seus escritos, não parece justo descartar seu papel e contribuições com base numa proposta crítica que negativa tudo aquilo que escapa ao estreito território que defende. Woolf era leitora de mulheres, tendo escrito sobre Jane Austen, Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth, Cristina Rosetti, irmãs Brontë... Sofreu censuras e precisou adequar sua escrita a padrões estéticos e temáticos de modo a evitar escândalos e recepções negativas durante o tempo em que publicou pela editora de seu meio irmão. A escritora inglesa dedicou inúmeros ensaios e discutiu extensivamente sobre a condição de ser mulher em sua obra.

O que Moi faz em *Who's Afraid of Virginia Woolf* é construir um projeto de leitura que parta da obra da escritora ao invés de tentar encaixar sua obra num projeto preconcebido. A busca da representação realista e não contraditória “da” mulher (no singular) não dá conta do que Moi caracteriza como projeto estético desconstrutivista de Woolf.

Em sua própria prática textual, Woolf expõe como a língua se recusa a ser aprisionada a um significado essencial subjacente. De acordo com o filósofo francês Jacques Derrida, a língua estrutura-se como um diferimento sem fim de significado, e qualquer busca por um significado essencial, absolutamente estável deve ser considerada metafísica. Não há elemento final, unidade fundamental ou *significado transcendental* que seja significativo em si mesmo, assim escapando ao movimento linguístico ininterrupto de diferir e diferenciar.<sup>2</sup> (MOI, 1985, p. 9, trad. minha)

## 2 Tradução e Estudos de Gênero

<sup>1</sup> no original: What feminists such as Showalter and Holy fail to grasp is that the traditional humanism they represent is in effect part of patriarchal ideology. At its centre is the seamlessly unified self – either individual or collective – which is commonly called ‘Man’.

<sup>2</sup> no original: In her own textual practice, Woolf exposes the way in which language refuses to be pinned down to an underlying essential meaning. According to the French philosopher Jacques Derrida, language is structured as an endless deferral of meaning, and any search for an essential, absolutely stable meaning must therefore be considered metaphysical. There is no final element, no fundamental unit, no *transcendental signified* that is meaningful in itself and thus escapes the ceaseless interplay of linguistic deferral and difference.

Fazer um cotejo das traduções de *Orlando* com base numa leitura feminista da obra pressupõe pensar a tradução e também a própria língua pelo viés das teorizações feministas. As discussões que envolvem os estudos da tradução a partir dos estudos de gênero circulam de forma muito restrita – principalmente no contexto brasileiro, apesar de terem integrado parte de um momento primordial para os estudos da tradução: o florescimento do paradigma pós-moderno nos estudos da linguagem, que catalisou mudanças nas relações entre original e tradução e contribuiu para que a figura d@ tradutor/a invisível fosse combatida.

A segunda onda do movimento feminista, que ressurgiria na Europa Ocidental e na América do Norte após a II Guerra Mundial, teve como um dos maiores prenúncios o lançamento de *Le Deuxième Sexe*, em 1949. Na obra, Simone de Beauvoir se lança numa destruição sistemática dos argumentos que se baseavam no discurso do determinismo biológico (para isso se utilizando também do próprio discurso biológico) para justificar as diferenças entre homens e mulheres: “a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*?” (BEAUVOIR, 1980, p. 57, trad. Sérgio Milliet), é a partir daí que a filósofa francesa inicia sua argumentação. As discussões e reivindicações da segunda onda do feminismo se fundamentaram na política de identidade entre as mulheres e na rejeição das estruturas patriarcais. A língua passou finalmente a ser percebida como uma dessas estruturas e a década de 70 presenciou o surgimento de experimentos linguísticos feministas – representados nas obras de Hélène Cixous, Mary Daly e Nicole Brossard, por exemplo –, para que as línguas pudessem representar a experiência e o corpo “das mulheres”, subjugados e silenciados pela língua “do homem”.

Este momento do feminismo impulsionou as reflexões sobre os estudos da tradução pelo olhar dos estudos de gênero. No artigo *Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade* (1996), Rosemary Arrojo considera que as reflexões pós-modernas foram o elemento crucial para o desenvolvimento dessas reflexões. Segundo a estudiosa, foi durante o final da década de 70 e o início da década de 80 que quatro grandes tendências pós-modernas começaram a ganhar visibilidade e força no contexto universitário: o feminismo contemporâneo, o pós-estruturalismo, o neo-pragmatismo e o novo Marxismo. Claro, bastante tempo passou desde a publicação, mas, de acordo com Arrojo, foi este movimento de mudança do paradigma moderno ao pós-moderno, que ocasionou transformações significativas no campo dos estudos da tradução, possibilitando que o reconhecimento acadêmico da área fosse impulsionado. A interdisciplinaridade com os Estudos de gênero fez parte desse momento e contribuiu na tomada de consciência sobre o papel político da tradução.

Termo que muitas vezes caracteriza tanto a tradução como a produção literária feminista, a *reescrita*, sempre ancorada numa dimensão política, prevê a transformação e metamorfose de textos existentes. A soma desta prática à proposta de *revisionismo*<sup>3</sup> – olhar para o passado, mas com o objetivo de quebrar suas tradições –, soma um conjunto de práticas vitais do feminismo (MACEDO, 2008). Nesta linha, von Flotow (1997) apresenta como contribuições trazidas pelos estudos de gênero aos estudos da tradução: a redescoberta de autoras esquecidas, a disseminação de obras feministas, a releitura e reescrita de traduções e o revisionismo das teorias e mitos próprios às teorizações sobre tradução.

O fortalecimento do feminismo trouxe o desejo de conhecer obras escritas por mulheres, na tentativa de renovar e restaurar uma tradução e um cânone dominado por presenças masculinas.

As iniciativas feministas dos anos 1970 desencadearam um grande interesse em textos escritos por mulheres de outras culturas. Isto conduziu à percepção de que boa

<sup>3</sup> Termo discutido por Adrienne Rich em *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1972).

parte dos trabalhos escritos por mulheres nunca havia sido traduzido, e à suspeita de que os trabalhos que haviam sido traduzidos tinham sido deturpados por ‘traduções patriarcais’. (VON FLOTOW, 1997, p. 49)<sup>4</sup>

Von Flotow menciona a tradução de *Le Deuxième Sexe* feita por Howard Parshley em 1952 como exemplo de uma tradução patriarcal, pois 10% da obra original é inadvertidamente apagada na tradução; um grande número de mulheres que ocuparam posições de protagonismos também tiveram seus nomes apagados na obra traduzida, assim como passagens que tratavam de relacionamentos lésbicos. Exemplos assim, afirma von Flotow, contribuíram para a necessidade de fortalecer: uma crítica de tradução que se firmasse na consciência de gênero; e uma prática de tradução que resgatasse mulheres esquecidas nos registros historiográficos e cânones científicos e literários perpetrados por valores patriarcais.

Após um período de pouca atividade na área de interface entre os Estudos da Tradução e os estudos de gênero, em 2011 é lançado o livro *Translating Women*, organizado por Luise von Flotow. O livro conta com diversos artigos de pesquisadores e pesquisadoras de diferentes campos do saber, mas que estão inseridos no diálogo interdisciplinar com a tradução e os Estudos de gênero. A estudiosa comenta o período de grande ebulição no campo, entre a década de 70 e o início da década de 90. Naquele momento as discussões que embasavam os estudos feministas e os estudos de gênero centravam-se na política de identidade, e a língua era experimentada de modo a se mostrar capaz de abrigar o feminino. Com o surgimento de novas correntes, reconhecimento das categorias de gênero enquanto construções sociais, as discussões sobre performatividade e o combate ao binarismo, a ideia de uma língua que pudesse “representar o feminino”, como se as mulheres representassem uma certa unidade, foi encarada muitas vezes como um movimento essencialista.

Exatamente neste momento, von Flotow alerta que os debates que inflamaram as ciências sociais acerca da performatividade de gênero não foram ainda contemplados nas discussões dos Estudos da Tradução e reivindica o espaço dos Estudos da Tradução neste diálogo. Apesar de o novo paradigma representado pela desconstrução dos binarismos ter passado ao largo nas discussões sobre tradução há um grande potencial de intersecção na noção de performatividade tanto nos Estudos da Tradução como nos Estudos de Gênero, de acordo com a professora canadense,

De forma bastante similar a qualquer outra performance, a tradução representa/performa um texto, fixando-o em um novo espaço, para novos públicos leitores/plateias. A tradução faz escolhas deliberadas sobre que escritor/a traduzir, que assuntos e que ideias estrangeiras traduzir. Estas escolhas são premeditadas, planejadas e cuidadosamente avaliadas, e o meticuloso trabalho de tradução palavra-por-palavra tem geralmente o mesmo grau de consciência. Em outras palavras, pode-se dizer que a tradução é tão intencional, ativista e consciente como qualquer ativismo político ou social. (VON FLOTOW, 2011, p.4, trad. minha)<sup>5</sup>

A representação feminista nos movimentos sociais e no âmbito acadêmico sempre manteve o diálogo, resultado da consciência de que a esfera política circunscreve todas as

<sup>4</sup> No original: Feminist initiatives of the 1970s triggered enormous interest in texts by women writers from other cultures. This led to the realization that much writing by women has never been translated at all, and to the suspicion that what has been translated has been misrepresented in 'patriarchal translation'.

<sup>5</sup> No original: [M]uch like any other performance, translation represents/performs a text, planting it into a new space for a new readership/audience. Translation makes deliberate choices about which writer to translate, which foreign ideas and materials to disseminate. These choices are premeditated, planned and carefully evaluated, and the meticulous word-by-word labour of translation is often equally self-aware. In other words, translation, it can be argued, is as intentional, as activist, as deliberate as any feminist or otherwise socially-activist activity.

relações humanas. Nos estudos da tradução, também, teoria e prática precisam andar juntas. A união das duas áreas é promissora e permite pensar o contato com a arte e mais especificamente com a literatura

### 3 Androginia em *Orlando*: cotejo

No decorrer do romance, Woolf faz inúmeras referências à androginia, quer por meio de alegorias, quer na caracterização de personagens. Ao selecionar alguns desses trechos para realizar o cotejo, esta seção pretende, a partir da centralidade da figura andrógina na obra, discutir a recepção destas questões pelas tradutoras e o tradutor do romance no Brasil.

Para Woolf, a androginia se materializava como uma forma de problematizar a ideia das divisões binárias. Os binarismos de gênero, principalmente para artistas, segundo a autora, se mostram muito restritivos e limitadores. A repetição de símbolos que remetem à transformação e à androginia (como borboletas, figuras angelicais e a ave Amor) servem ao propósito de mostrar o potencial contido na liberdade que se expressa através do apagamento dos limites que regulam as categorias de sexo e gênero; e à consequente subversão dos papéis atribuídos aos representantes dessas categorias em função desse apagamento.

#### 3.1 Cotejo

Como já mencionado, serão analisadas no presente texto as traduções de Cecília Meireles, datada de 1948; a de Laura Alves, de 1994; a de Doris Goettems, de 2013; e a de Jório Dauster, de 2014. A ordem de aparição nos quadros do cotejo respeitará a ordem cronológica das edições. Foram selecionados três trechos do terceiro capítulo, os trechos são do momento exato que a transformação acontece e aparecem abaixo.

“He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed **Truth! Truth! Truth!** We have no choice left but confess – **he was a woman.**” (WOOLF, 2007, p. 466; grifo meu)

<p><b>I: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé,</b> completamente despido na nossa frente, enquanto as trombetas rugiam: “<b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>” E não podemos deixar de confessar: <b>era mulher.</b> (trad. Cecília Meireles, p. 76; grifo meu)</p>	<p><b>II: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé</b> completamente despido diante de nós, e enquanto as trombetas soavam <b>Verdade! Verdade! Verdade!</b> Não temos escolha senão confessar – <b>ele era mulher.</b> (trad. Laura Alves, p. 99; grifo meu; grifo meu)</p>
<p><b>III: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé,</b> completamente nu diante de nós. E enquanto as trombetas estrondeavam “<b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>”, não nos resta outra escolha senão confessar: <b>era uma mulher.</b> (trad. Doris Goettems, p. 67; grifo meu)</p>	<p><b>IV: Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé</b> diante de nós, sem roupa nenhuma, e, enquanto as trombetas rugiam <b>Verdade! Verdade! Verdade!</b>, não temos escolha senão confessar – <b>era mulher.</b> (trad. Jório Dauster, p. 142; grifo meu)</p>

The sound of the trumpets died away and Orlando stood **stark naked.** [...]. **His** form combined in one the strength of a man and a woman’s grace. As **he** stood there... Orlando looked **himself**... and went, presumably, to **his** bath. (WOOLF, 2007, p. 466; grifo meu)

<p>I: O som das trombetas esmoreceu e Orlando continuou <b>despido.</b> [...]. <b>Sua</b> forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a</p>	<p>II: O som das trombetas diminuiu e Orlando continuou <b>despido.</b> [...]. <b>Sua</b> forma combinava ao mesmo tempo a força de um</p>
--	--

graça da mulher. Enquanto ali <b>permanecia de pé...</b> Orlando <b>mirou-se...</b> e dirigiu-se provavelmente para <b>o</b> quarto de banho. (trad. Cecília Meireles, p. 76-77; grifo meu)	homem e a graça de uma mulher. Enquanto <b>permanecia de pé...</b> Orlando <b>olhou-se...</b> e dirigiu-se provavelmente para <b>o</b> banho. (trad. Laura Alves, p. 99; grifo meu)
III: O som das trombetas se extinguiu e Orlando continuou totalmente <b>nu</b> . [...]. <b>Sua</b> forma reunia, em um só corpo, a força do homem e a graça da mulher. Enquanto permanecia ali <b>parado</b> . Orlando olhou-se [...] e dirigiu-se, provavelmente, para o banho. (trad. Doris Goettens, p. 67; grifo meu)	IV: O som das trombetas foi se desvanecendo enquanto Orlando permanecia em pé, <b>nua</b> em pelo. [...] Em <b>sua</b> figura se combinavam a força de um homem e a graça de uma mulher [...] Orlando <b>se olhou</b> [...] e caminhou presumivelmente para <b>o</b> banho. (trad. Jório Dauster, p. 142; grifo meu)

A seguir, as traduções do trecho do momento em que a protagonista Orlando, então duque em Constantinopla, desperta transformada em mulher depois de dormir por dias a fio. A seleção da transformação é representativa do romance, pois concentra o uso do gendramento que em outros trechos é feito de forma mais sutil – como através da repetição de palavras masculinas no início do romance para remontar aos antepassados da protagonista que, ainda homem, descendia de uma linhagem de homens. A crítica aos excertos será feita em observância às discussões levantadas nas anteriormente e à leitura da obra e das traduções de maneira integral, o que, afinal, possibilitou a seleção das passagens como representativas das escolhas observadas em cada tradução.

Especificamente no que diz respeito à escrita de Woolf, dando relevo à androginia da protagonista, é importante trazer as reflexões de Toril Moi (1985, p.5), que defende que a figura do andrógino, apesar de leituras negativas feitas por parte da crítica feminista que encarava a androginia como forma de escapar à identidade de gênero feminina, é explorada pela autora inglesa de forma a contrapor essa crítica pouco aprofundada. Através, não apenas da transformação, mas da forma como a autora a constrói textualmente, é feita uma problematização anterior a qualquer afirmação de gênero, que é a crítica à própria categoria de gênero. Woolf não concentra seus esforços em buscar uma identidade sólida do gênero feminino, mas em desconstruir, como sua própria escrita se propõe a fazer, a ideia naturalizada de gênero.

Retomando em linhas gerais a história narrada, vale relembrar que, além da androginia e da mudança de sexo da protagonista em si, *Orlando* traz uma quantidade grande de personagens andróginas, tais como Sasha, Shelmerdine, o/a duque/duquesa. Para embasar as discussões sobre a categoria de gênero e sobre a descontinuidade entre gênero, sexo e desejo, reforço a crítica à ideia do binarismo e à interpretação hegemônica heterossexual que essa categoria faz do sexo. (BUTLER, 1990).

Orlando had become a woman there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as **he** has been. The change of sex, though it altered **their** future, did nothing whatever to alter **their** identity. **Their** faces remained, as **their** portraits prove, practically the same. **His** memory – but in future we must, **for convention's sake**, say '**her**' for '**his**', and '**she**' for '**he**' – **her** memory then, went back through all the events of **her** past life without encountering any obstacle. [...]. The change seemed to have been accomplished painlessly and in such a way that Orlando **herself** showed no surprise at it. [...]. (WOOLF, 2007, p. 466; grifo meu)

<b>I:</b> Orlando transformara-se em mulher – não há que negar. Mas, em tudo o mais,	<b>II:</b> Orlando tinha-se transformado numa mulher – não há como negar. Mas, em todos
--	---

<p>continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o <b>seu</b> futuro, nada alterava da <b>sua</b> identidade. <b>Seu</b> rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente o mesmo. <b>Sua</b> memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo. [...]. A mudança parecia ter-se produzido sem sofrimento, e completa, e de tal modo que <b>o próprio</b> Orlando parecia não a estranhar. [...]. (trad. Cecília Meireles, p. 77; grifo meu)</p>	<p>os outros aspectos, Orlando permanecia exatamente como era antes. A mudança de sexo, embora alterando <b>seu</b> futuro, nada fizera para alterar <b>sua</b> identidade. <b>Seu</b> rosto permanecia, como provam os retratos, praticamente <b>o mesmo</b>. <b>Sua</b> memória – <b>no futuro devemos, por convenção, dizer “dela” em vez de “dele”, e “ela em vez de “ele – , sua</b> memória, então, retornava a todos os acontecimentos de seu passado, sem encontrar qualquer obstáculo. [...]. A mudança parecia ter sido produzida completamente e sem sofrimentos, e de tal maneira que <b>o próprio Orlando</b> não demonstrava surpresa com ela. [...]. (trad. Laura Alves, p. 99-100; grifo meu)</p>
<p>III: Orlando havia se transformado em uma mulher – não se pode negar. Mas, em todos os outros aspectos, permanecia exatamente como tinha sido. A mudança de sexo, embora alterasse <b>seu</b> futuro, nada fez para alterar <b>sua identidade</b>. <b>Seu</b> rosto permanecia, como provam os retratos, praticamente <b>o mesmo</b>. A memória <b>dele – daqui em diante, porém, a bem da convenção diremos “dela” em vez de “dele”, e “ela” em vez de “ele” – e a memória dela</b>, então, podia voltar a todos os eventos da <b>sua</b> vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. [...] A mudança parecia ter acontecido de forma indolor e completa, e de tal modo que <b>a própria Orlando</b> não mostrou qualquer surpresa. (trad. Doris Goettens, p. 67-68; grifo meu)</p>	<p>IV: Orlando havia se transformado em mulher – isso é inegável. Mas, em todos os demais aspectos, continuava a ser precisamente como era antes. A mudança de sexo, embora viesse a alterar o futuro <b>deles</b>, nada fizera para <b>lhes</b> mudar a <b>identidade</b>. <b>Seus rostos permaneceram</b>, como provam os retratos, praticamente <b>os mesmos</b>. A memória <b>dele – mas daqui em diante, para obedecer às convenções, devemos dizer “sua” e não “seu”, e “ela” e não “ele” –</b>, ou seja, a memória <b>dela</b> percorria todos os eventos do passado sem encontrar o menor obstáculo. [...] A mudança parecia ter ocorrido de forma indolor e completa, não causando nenhuma surpresa a <b>Orlando</b>. (trad. Jório Dauster, p. 142-143; grifo meu)</p>

Mesmo para olhares menos atentos, chama atenção o fato de que, nas três primeiras traduções do fragmento, o *their*, adjetivo possessivo da terceira pessoa do plural, foi traduzido por *seu* e *sua*, adjetivos possessivos da segunda pessoa do singular. Essa escolha suprime a coexistência de masculino e feminino na personagem, pois se Orlando se torna fisicamente mulher, permanece exatamente a mesma após a transformação, apaixonada por Sasha, inclusive. Por meio da androginia, critica-se o binarismo e denuncia-se a identidade de gênero como criação, ou, como dirá Butler (1990), ficção. Este efeito de coexistência é atenuado devido ao apagamento do *their*.

Há, no excerto em inglês, o movimento de iniciar o fragmento usando o masculino, passar pelo plural e, como adverte Woolf – interrompida na versão de Meireles – por força da *convenção*, passar à flexão com desinências de gênero femininas. A parte mais longa que se encontra grifada nas traduções (com exceção da tradução de Meireles, onde o trecho foi suprimido) seria justamente a construção de uma espécie de acordo/explicação/crítica da escritora inglesa a um/a possível interlocutor/, adotando a forma feminina de adjetivos e pronomes *por convenção*. Tal posicionamento se expressa de forma bastante clara para um/a

leitor/a que tenha observado e percebido a discussão subjacente ao romance se desenrolar desde o início da narrativa.

É inegável que Cecília Meireles foi uma grande escritora e atuou na época de ouro da tradução no país, inclusive traduzindo textos que enfocavam as temáticas de gênero; mas, ao mesmo tempo, é relevante lembrar que estava imersa na década de 40, no governo Eurico Gaspar Dutra, e boa parte das discussões acerca do que Woolf trata só foram desenvolvidas e tiveram repercussão no Brasil bem depois de seu tempo.

Na tradução de Laura Alves não há supressão, mas por outro lado a explicação do/a “biógrafo/a” perde completamente a razão de ser, pois, em vez de lançar mão do *dele* e *dela*, a tradutora escolhe *seu* e *sua*, que, ao contrário das opções de Virginia Woolf por *his* e *her*, concordam com o gênero da palavra que precedem e não com o sexo da personagem.

Algo parecido acontece na tradução de Jório Dauster, que, se foi o único a não ignorar o claro plural de *their*, traduzindo-o por *deles*, traduziu o *his* e o *her* do acordo entre “biógrafo” e leitor/a como *seu* e *sua*, que, reforçando mais uma vez, não cumpre o propósito do texto, tornando a escolha mesmo um pouco deslocada. A edição de Jório Dauster, porém, conta com os cuidados de um prefácio escrito por Sandra Gilbert, importante crítica literária feminista americana. No entanto, ao passo que isso enriquece o livro e o horizonte dos/as leitores/as, em nada altera o projeto tradutório, inclusive limita a fala de Dauster, que não teve espaço para escrever qualquer prefácio, posfácio ou introdução nem foi responsável pelas notas (são todas de Gilbert e, conseqüentemente, versam sobre o texto de Woolf e não sobre sua tradução brasileira).

A tradução de Doris Goettems é a única que traduz o *herself* como *própria* e não *próprio*, sistematizando o uso de masculino e feminino, como a passagem entre travessões sugere. O plural, que abriga no texto a coexistência do masculino e feminino, todavia, é completamente apagado. De modo geral, nota-se que os questionamentos à linguagem gendrada e ao binarismo não parecem ser fatores determinantes nos projetos observados aqui – apesar de as duas traduções mais recentes serem contemporâneas, e de as discussões sobre políticas linguísticas e estudos de gênero serem mais acessíveis –, o que não os descaracteriza, e muito menos desautoriza, mas indica uma lacuna, até então, nas leituras/traduições brasileiras da obra.

#### 4 Conclusão

Por meio deste trabalho busco contribuir com os estudos sobre a obra *Orlando* no país, construindo fortuna crítica sobre as diferentes traduções e colaborando para a visibilidade e o reconhecimento de seus/suas respectivos/as tradutores/as. Além disso, é possível através de uma análise consciente das questões de gênero, e a partir do acesso às quatro traduções e à fortuna crítica da obra, observar como *Orlando* sofreu metamorfoses desde sua primeira versão no país, reiterando a importância das retraduições e seu poder renovador, capaz de revolver a obra e replicar em cada nova leitura, como característica do texto literário, uma imensa possibilidade de outras leituras, que juntas desvelam as muitas faces do que se supunha uma única obra.

Retomando os questionamentos iniciais que impulsionaram este trabalho: que buscavam observar em que medida as discussões sobre gênero e sua desconstrução foram relevantes nos quatro diferentes projetos e se essas diferenças se construíram em paralelo com os avanços nos estudos de gênero dentro de uma perspectiva diacrônica, temos que os resultados mostram que há mudanças de leitura entre as traduções, mas que apesar disso não há sistematização nas escolhas de soluções tradutivas. Apesar de as leituras do fragmento em inglês terem se diferenciado, aparentemente não há relação direta entre a disseminação das problematizações sobre gênero e políticas linguísticas gendradas e as traduções estudadas.

## REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. (Org.). **O Signo Desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2ª Edição, Campinas, SP: Pontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 5ª Edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BUTLER, Judith. **Subjects of Sex/Gender/Desire**. In: \_\_\_\_\_. *Gender Trouble*. London and New York: Routledge, 1990, p. 1-34.

MACEDO, Ana Gabriela. **Narrando o Pós-Moderno**: Reescritas, Re-visões, Adaptações. Minho: Universidade do Minho, 2008.

MOI, Toril. Who's Afraid of Virginia Woolf. In: MOI, Toril. **Sexual/ Textual Politics**. New York: Routledge, 1988. p. 1-18.

SHOWALTER, Elaine. Virginia Woolf and the Flight into Androgyny. In: SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own**: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Uk: Virago, 1982. p. 263-297.

VON FLOTOW, Luise. **Translation and gender: translating in the 'era of feminism'**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing; University of Ottawa Press, 1997.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução de Cecília Meireles. 7ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Orlando**. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Orlando**: A Biography – Edição bilíngue português/inglês. Tradução de Doris Goettems. São Paulo, SP: Landmark, 2013.

\_\_\_\_\_. **Orlando**: A Biography. In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. Ware: Wordsworth Editions, 2007.

\_\_\_\_\_. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo, SP: Companhia das Letras; Penguin, 2014.

# TRADUÇÃO FUNCIONALISTA E SALA DE AULA: PROPOSTAS PARA O ENSINO DE ELE

## FUNCTIONALIST TRANSLATION AND CLASSROOM: PROPOSALS FOR ELE EDUCATION

Marina Giosa Azevedo  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[marinagiosa@hotmail.com](mailto:marinagiosa@hotmail.com)

**Resumo:** O ensino-aprendizagem em sala de aula de língua estrangeira (LE) deve promover a relação dialógica existente entre língua e práticas sociais. Portanto, é papel do professor propiciar a reflexão sobre estas práticas e propor o ensino da língua dentro de um contexto sócio-comunicativo, através dos gêneros textuais, assim, proporcionando sentidos à prática pedagógica. Nesse intuito, o presente artigo traz parte da pesquisa do projeto de mestrado em andamento, titulado: Tradução e acessibilidade: o museu como aula de tradução na produção de áudios guias em língua estrangeira espanhola (ELE) e tem como finalidade compartilhar as diversas possibilidades didáticas do uso da tradução no ensino de LE. O principal objetivo deste projeto é desenvolver a prática tradutória dentro de sala de aula no processo de ensino-aprendizagem em ELE e analisar como a tradução funcionalista (NORD, 1991) aliada aos gêneros textuais por meio de sequências didáticas (DOLZ; NOVERRAZ; SCHNEUWLY, 2004) pode auxiliar aos professores no desenvolvimento da sua disciplina e aos alunos, no âmbito acadêmico. Nosso corpus de pesquisa serão os textos (gêneros textuais) que circulam nos museus a partir dos quais foi desenvolvida uma sequência didática (SD) com alunos da disciplina Letras Espanhol da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Para isto, a proposta de atividade tradutória contará com várias etapas, será traçada dentro de uma SD, que visará a apropriação dos conteúdos programáticos, se incluíram trabalhos de campo, visitas aos museus com o objetivo de levantar o material didático (gêneros textuais) para realizar as traduções conforme o encargo, da língua fonte (português) para a língua alvo (espanhol) e como produção final elaborar o material didático: áudios guias.

**Palavras-chave:** Tradução. Funcionalismo. Sequência Didática. Gêneros Textuais.

**Abstract:** The teaching and learning in a foreign language classroom (LE) should promote existing dialogical relationship between language and social practices. Therefore, it is the teacher's role to promote reflection on these practices and propose language teaching within a socio-communicative context through the genres, thus providing directions to the pedagogical practice. To that end, this article presents part of the Master's project research in progress, titled: *Translation and accessibility: the museum as a class in translation and the production of audio guides in Spanish foreign language (ELE)* and aims to share the various educational possibilities that the use of translation has in teaching LE. The main objective of this project is to develop translation practices in the classroom through the teaching-learning process in ELE and analyze how the functionalist translation (NORD, 1991) combined with the genres through teaching sequences (DOLZ; NOVERRAZ; SCHNEUWLY, 2004) can assist teachers in the development of their discipline and students in the academic realm. Our research corpus will be texts (genres) that circulate in the museums from which a didactic sequence was developed (SD) with students of the Spanish Literature course at the Federal University of Santa Catarina (UFSC). For this, the proposed translational activity will have several stages and will be made into an SD which will target the appropriation of the contents, including field work and visits to museums with the aim of using the educational material (text genres) to perform translations from the original language (Portuguese) to the target language (Spanish) and as a final production, prepare the didactic material: audio guides.

**Keywords:** Translation. Functionalism. Sequential Teaching. Textual Genres.

### Introdução

Primeiramente podemos afirmar que o termo “tradução” carrega tanta ideologia como práticas diferentes. Isso se deve a múltiplos fatores que foram marcando um caminho em cada época sócio-histórica, possibilitando que muitos legados culturais fossem compartilhados e até negligenciados. Reconhecer sua importância é inevitável nesse meio de comunicação entre

línguas e culturas diversas.

Embora as teorias da tradução como linhas de pesquisa sejam mais recentes, desde tempos remotos já existiam essa preocupação com “passar a mensagem” a partir da famosa divisão de traduzir sendo “fiéis as palavras” o ao “sentido do texto”, dito “original”. Embora a ideia de fidelidade ao texto fonte prevalecesse em muitos momentos, entretanto, neste projeto, destacaremos que segundo a linha teórica aderida, o significado de “fidelidade” ao texto original pode mudar.

Como passaremos a analisar a premissa da teoria funcionalista, considera-se que o texto de partida não é o fator determinante na tradução, senão a procura da fidelidade do propósito comunicativo do texto de chegada.

Dentro das teorias dos estudos da tradução, o funcionalismo nasce aportando uma reflexão de paradigmas anteriores aos quais se baseavam nos princípios de equivalências entre as línguas, ou seja, a tradução por palavra. Conceito hegemônico que prevalecia até que novas linhas teóricas advindas de teorias literárias passaram a considerar a importância do leitor na construção de sentidos do texto, ao considerar o leitor como um sujeito sócio histórico. Em consequência, o texto adquire sentido se ele está relacionado com seu entorno, com a situação comunicativa.

Esta perspectiva da tradução vem se modificando a partir dos últimos 30 anos e foi a partir da linguística textual quem passou a considerar o texto como uma unidade de sentido, levando em conta os aspectos intra e extralinguísticos.

Nos estudos da tradução, começa a mudar o olhar para este fenômeno, também surgem novas perspectivas de análise sob o texto, pois começam a estudar as unidades de tradução do texto na sua totalidade, em oposição aos critérios estruturalistas que definiam e fragmentavam as unidades de tradução.

A partir dos teóricos Reiss e Vermeer (1996) dão início a uma reflexão sobre a relevância de considerar os aspectos culturais presentes nos textos. Conforme Reiss, as funções prevaletentes no texto fonte desempenham uma condição fundamental de análise na atividade tradutória para o texto traduzido. Estes fatores devem se adequar as situações comunicativas e ao propósito.

Vermeer (1985) apresenta a teoria do *skopos* (propósito, objetivo). Esta teoria tem como pressuposto que, toda tradução tem uma função que será concretizada somente no momento da recepção do texto pelo leitor final. Sendo assim, um dos fatores principais que determina o objetivo de uma tradução é o destinatário do texto-alvo.

Sob o mesmo ponto de vista, o linguista Hans Vermeer, na sua teoria defende que o objetivo da tradução é comunicar interculturalmente através de um texto. Segundo cita "Não se traduzem nem palavras, nem frases, nem textos fora de situações; traduzem-se sempre e unicamente "textos" definidos pelo seu objetivo em determinadas situações para determinadas situações." (VERMEER, 1985, p. 13).

Segundo o teórico, a tradução deve estimar a função comunicativa do texto de partida assim como do texto de chegada, já que, a língua é indissociável da cultura. Por tanto, coloca-se em destaque a importância da cultura no processo tradutório, pois a tradução é considerada uma ação que almeja a comunicação. De acordo com Vermeer, para que a tradução atinja seu objetivo, o tradutor deve reconhecer nos textos tanto de partida como de chegada, sua finalidade dentro de uma determinada cultura. A partir desta consideração, o que determinará as estratégias tradutórias com a finalidade de produzir um efeito funcional no texto, será definido pelo propósito da tradução na língua de chegada. “O centro de atenção está, portanto, na "produção" do texto de chegada e não tanto na "reprodução" dum texto de partida." (VERMEER, 1985, p. 16).

Seguindo por esse viés, Nord (1998) também considera o texto como uma unidade complexa na qual operam indicadores funcionais que são específicos de cada língua e cultura.

Estes indicadores, internos e externos ao texto, tecem um todo significativo, os quais servirão para o tradutor como identificadores das funções comunicativas do texto.

Para Christiane Nord, a ação tradutória deve estar regida por uma finalidade, uma intenção comunicativa que deve estar presente no texto de chegada, por isso é que o tradutor deve considerar a cultura de meta.

Segundo a teórica, a tradução apresenta as seguintes características:

A tradução é uma ação, ou seja, uma situação comunicativa inserida em um contexto de situação real, autêntico; todo texto (traduzido ou não), tem uma função; a função do texto só é realizada a partir do momento da recepção do texto pelo seu destinatário, o que significa que todo texto é predominantemente *prospectivo*, voltado ao leitor final, na língua de chegada. (NORD, in: POLCHLOPEK, ZIPSER, 2009, p. 64)

Conforme Christiane Nord (1988), a tradução é vista como ação (apud ZIPSER, 2002, p. 41), devido a que os textos têm uma intenção, e uma audiência preestabelecida. Consequentemente, a atividade tradutória do tradutor tem que estar ciente destes aspectos que delimitarão a funcionalidade da tradução.

Nord (1998) com intuito de capacitar tradutores, propõe um modelo de análise textual, onde evidencia os elementos intra e extratextuais que estão presentes nos textos e que serão os fundamentos de análise que determinará uma escolha tradutória adequada ao público alvo, de acordo com seu propósito comunicativo.

### **A teoria funcionalista na sala de aula de língua estrangeira**

A presente pesquisa esta inserida na interfase de tradução e ensino de língua espanhola, e tem como objetivo central apresentar uma análise da teoria funcionalista proposta por Cristiane Nord (1991) em sala de aula estrangeira (LE). De acordo com esta teoria, a tradução é considerada como uma atividade intercultural, onde não atuam só os elementos linguísticos. A tradução ultrapassa esses limites da transposição de código linguísticos, e atuam outros elementos extralinguísticos, os quais passam a terem importância para a atividade tradutória como elementos imprescindíveis que o tradutor deve levar em consideração no seu labor. Sendo assim, o texto não deve ser isolado da sua cultura.

Esta pesquisa se ancora na tradução funcionalista ao conceber o ato tradutório como um ato comunicativo por excelência, o qual se materializa através de textos/gêneros discursivos, os quais circulam nas, mas diversas esferas sociais e de acordo com as praticas sócias que o ato comunicativo requer. A presente pesquisa se propõe analisar a atividade tradutória em sala de aula de língua estrangeira desde a teoria funcionalista contribuindo para o processo de tradução e de produção textual, pois a relação estabelecida entre tradução e produção textual parte do compartilhamento que a atividade tradutória parte de um texto, por tanto, estão implícitos e envolvidos todos os elementos da produção textual.

Embasados na teoria funcionalista da Nord (1991), pretendemos desmistificar a crença enraizada entre professores e alunos, que trabalhar com tradução em sala de aula é simplesmente fazer uma decodificação linguística entre as línguas. Esta prática, ainda existente no contexto educativo é fruto de diferentes abordagens de ensino de línguas. Por um lado existiam os métodos que acreditavam que o uso da tradução em sala interferiria, por outro lado, professores usavam a tradução só como uma ferramenta de transposição linguística, deste modo, isolando o texto do seu contexto de produção.

Segundo Hurtado Albir (1999) alega que levar a tradução em sala de aula com esta abordagem não aporta sentidos para o estudante, por isolar a palavra do contexto situacional e

consequentemente, segundo a autora, correr o risco que durante este processo, o aluno pense que a tradução se comportará igual, independente de sua situação comunicativa. Além disso, comenta que a prática de traduzir palavra por palavra, aumenta a crença no aluno que para ter competência tradutória é suficiente saber as regras gramaticais. (tradução minha)

### **Bakhtin e Marcuschi: a linguagem como prática social**

Como já foram salientadas anteriormente, as concepções de texto foram adquirindo diferentes matizes ao longo do tempo segundo a perspectiva da língua que as teorias adotassem. Por compartilhar a perspectiva do caráter social da linguagem, buscamos embasamento na teoria dos gêneros discursivos ou textuais.

Ambos os autores citados acima estão em consonância com os princípios da tradução funcionalistas, com as ideias até aqui expostas, já que teorizam e refletem sobre os aspectos relacionados à língua, texto e contexto, como o filósofo russo Bakhtin (1997). Segundo o autor, o enunciado só pode ser compreendido quando está inserido em seu contexto sócio-histórico, do mesmo modo que o funcionalismo destaca a importância dos elementos extralinguísticos para sua interpretação.

Bakhtin (2010, p. 261) explica que:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, mas pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional.

Nesse sentido, compreendemos que a utilização da língua, esta relacionada com o contexto de comunicação, além do objetivo que se pretende com esta.

Este novo olhar sobre o enunciado e sua materialização em gêneros discursivos, ampliam os estudos anteriores e passam a perceber o texto como uma prática de linguagem inserida no contexto sócio-histórico.

Com o intuito de ampliar a discussão sobre gêneros, o linguista Marcuschi considera que, nos comunicamos através de gêneros, portanto, são “os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sociocomunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica” (MARCUSCHI, 2010, p. 23). Ou seja, os gêneros abrangem todas as formas de comunicação utilizadas pelos seres humanos.

No âmbito escolar, Marcuschi (2010) ressalta a importância de trabalhar de diferentes gêneros textuais em sala de aula. Porque o aluno em aula de LE ao produzir um texto/tradução reflete sobre o propósito do gênero, sua audiência, aportando elementos imprescindíveis na construção funcionalidade do texto, e amplia seu repertório sócio-linguístico. Por tanto, “quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares” (2008, p. 154).

### **Sequências didáticas: perspectivas teórico-metodológicas**

A seguinte proposta metodológica, denominada procedimento Sequência Didática proposta por Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004), forma parte do referencial teórico adotado de base, por acreditar que pode contribuir para a aprendizagem e o ensino de ELE já que esta prioriza o trabalho com a língua oral ou escrita, objetivando a progressão textual a partir do

contato com os diversos gêneros de textos.

Uma das principais características deste procedimento é o trabalho com os gêneros textuais, auxiliando ao estudante seu domínio, já que “as sequências didáticas servem, portanto, para dar acesso aos alunos a práticas de linguagem novas ou dificilmente domináveis” (p. 98) e a “ensinar a escrever textos e a exprimir-se oralmente em situações públicas escolares e extra-escolares” (p. 96).

O procedimento sequencia didático (SD) é um conjunto de atividades pedagógicas organizadas, de maneira sistemática, com base em um gênero textual. Estas têm o objetivo de dar acesso aos alunos a práticas de linguagens tipificadas, ou seja, de ajudá-los a dominar os diversos *gêneros textuais* que permeiam nossa vida em sociedade, preparando-os para saberem usar a língua nas mais variadas situações sociais, oferecendo-lhes instrumentos eficazes para melhorar suas capacidades de ler e escrever (DOLZ, NOVERRAZ e SCHNEUWLY, 2004)

Schneuwly e Dolz (2004) propõem um modelo de SD. Para estes autores, a estrutura que dá base a uma sequência didática é constituída pelos seguintes caminhos: apresentação da situação, produção inicial, módulos e produção final.

### **Contexto da Pesquisa, Material e Metodologia.**

Nosso corpus de pesquisa são textos (gêneros textuais) que circulam no museu MHSC a partir dos quais se planejou e desenvolveu uma sequencia didática realizada pelos alunos da disciplina Letras Espanhol 4ª fase (modalidade presencial) da Universidade Federal de Santa Catarina. As atividades desenvolvidas na disciplina foram planejadas conjuntamente sob a orientação de a professora titular da disciplina, a intervenção se deu através da disciplina do Estágio de Docência ofertada pela Coordenadoria da Pós - Graduação em Estudos da Tradução, no decorrer do semestre 2016/2, com a finalidade de aplicação da sequencia didática. Participaram da pesquisa 24 alunos do Curso de Letras Espanhol/ UFSC. O foco principal da disciplina da língua recai sobre os aspectos morfológicos da língua espanhola.

Nessa etapa os alunos se familiarizaram aos conceitos relacionados à teoria funcionalista e procedimento sequência didática, com a intenção de trabalhar teoria e prática dialogicamente.

A proposta de atividade tradutória contou com várias etapas, foi traçada dentro de uma sequência didática (SD), onde se incluíram trabalhos de campo, tais como visitas a dois museus, com o objetivo de levantar o material (gêneros textuais) para realizar as traduções da língua fonte (português) para a língua alvo (espanhol) e ter a imersão no próprio ambiente de pesquisa.

### **O museu como aula de tradução: acessibilidade.**

Historicamente a tradução desempenhou um papel de extrema importância como meio de difusão cultural. É nesse viés que atualmente pensamos a instituição “museu,” como um espaço de difusão de conhecimentos. Mas para que exerça essa função, fizemos uma analogia com a atividade tradutória: Se considerarmos que uma tradução, para que cumpra sua função comunicativa, deve ser adequar ao destinatário, à tradução “acessível” nos museus deve estar presente nesse ambiente.

A partir dos conceitos mencionados até aqui, podemos afirmar que uma tradução acessível, pode ser vista como estratégia de comunicação, permitindo maior acesso à cultura aos seus destinatários. Para atingir este objetivo, os museus devem ter em conta seu público, conhecer os interesses e necessidades dos visitantes, e entender a necessidade de uma

tradução funcional nesse contexto.

No contexto dos museus florianopolitanos, se constatou que poucos deles possuem traduções na língua espanhola, (a maioria das exposições permanentes são monolíngues), situação que pode dificultar a comunicação entre os visitantes estrangeiros. Em vista desta realidade, propomos realizar um projeto de tradução aula/museu, partindo da língua materna portuguesa, para ser traduzido conforme o encargo, para o espanhol.

A proposta de trabalho foi passar da modalidade escrita para a oral, e como produção final elaborar áudioguias. Com o fim da sequência de produção textual, procura-se observar os fatores externos e internos que atuam nos textos segundo as premissas da teoria funcionalista.

### **Etapas da Sequencia Didática**

Este tópico descreve a SD tendo em vista que esta foi desenvolvida durante parte do semestre com o grupo, por tanto será destacado apenas um recorte para apresentação das atividades. A continuação conforme os objetivos planejados se descreveram um recorte da pratica pedagógica.

#### **Primeira etapa**

O primeiro momento da nossa intervenção na sala de aula foi apresentar a SD proposta para essa etapa, com o objetivo de contextualizar a pesquisa e as atividades que seriam realizadas durante a mesma. Além de dar a conhecer os procedimentos e elementos envolvidos na produção textual (oral e escrita) necessária para alcançar a produção final do gênero Textual Audioguia para o museu em língua espanhola.

Em relação à tipologia textual, os alunos deveriam produzir um tipo de texto de características descritivas, posto que a atividade solicitada seria fazer uma descrição das salas visitadas no museu, a partir das observações e informações coletadas durante a visita. Visando este propósito, foram ampliados os conhecimentos em sala de aula de maneira expositiva sobre as características da tipologia descritiva proposta, além de observar como se manifestam no gênero proposto, pois seria um elemento importante para alcançar os objetivos.

O seguinte passo foi realizar a visita mediada ao “Museu Histórico de Santa Catarina” (MHSC) com a finalidade de conhecer o espaço museu, observar e analisar como esta instituição concebe o ato tradutório e a partir da observação, os alunos deveriam registrar as informações sobre o espaço solicitado com a finalidade de obter a maior número de informações para realizar um texto sobre seu expositivo, para posteriormente ser retextualizado para um audioguia.

Para este momento foram dadas algumas instruções gerais: foi previamente definido que cada aluno ficaria responsável por uma das principais salas do museu, fazendo um registro de todas as informações relacionadas a seu expositivo, e a seleção dos elementos mais significativos.

#### **Segunda Etapa: Produção Escrita**

No segundo momento, os alunos já munidos do material coletado durante a visita mediada, a atividade posterior foi o planejamento e produção textual escrita que serviria de base para Gênero Audioguia.

A respeito da audiência do texto proposto, este foi previamente definido a partir das pesquisas feitas sobre o público que frequenta o Museu Histórico de Santa Catarina, sendo

sua maioria turistas latino-americanos, ou seja, turistas hispanofalantes.

Para o planejamento do texto foi orientado a enfatizar o tipo de texto descritivo sobre a sala expositiva selecionada, levando em consideração os seguintes aspectos: descrição do espaço/ambiente em geral, descrição dos objetos, contextualização socio-histórica de acordo como o gênero textual.

Salientamos que antes de iniciar a produção escrita, foi trabalhado o Gênero textual Audioguia, a função comunicativa que desempenha dentro dos espaços museológicos, e suas diferentes modalidades (onde circula modalidade retórica predominante, em que situação comunicativa é utilizada, etc.) através de exemplos explorados. Para isso, os alunos também fizeram outra visita ao Museu de Artes de Santa Catarina, sobre a exposição do artista espanhol Antoni Gaudí com a finalidade de observar como são conduzidas as pessoas no espaço do museu. Nesta saída de campo eles tiveram a vivência de fazer um tour virtual apresentando as obras do artista na cidade de Barcelona, a partir das informações expostas no audioguia.

Além disso, para auxiliá-los nesta etapa da elaboração do texto escrito, os estudantes receberam matérias complementares na Plataforma Moodle sobre os aspectos léxico-gramaticais.

Por compartilhar a ideia de que a produção textual é um processo, vale ressaltar que todas as produções textuais tanto escritas quanto orais foram realizadas em três versões, cada uma destas, com um propósito a ser atingido, itens observados pelas leitoras/corretoras da atividade.

### **Terceira Etapa: Produção Oral**

Finalizada a etapa de produção escrita os alunos foram orientados planejar sua produção oral, para isto eles foram novamente expostos a exemplos do gênero textual: Audioguia destacando agora os elementos da oralidade presentes no GT proposto, como os elementos suprasegmentais, tais como entonação ritmo e pronúncia. Pensando no deslocamento a essa nova audiência, eles teriam que levar em consideração uma boa pronúncia para evitar possíveis problemas de entendimento e atingir o propósito do texto: comunicar. Neste momento foram exercitados os elementos prévios e necessários para que os estudantes gravassem o Audioguia, considerando que o texto oral também é produto da preparação e prática, por isso foi importante preparar e treinar a expressão oral, a partir de algumas atividades e exercícios de leitura em voz alta, imprimindo entonação, ritmo, as pausas necessárias e a procura de boa pronúncia.

Dentro desta etapa, o segundo momento foi gravar e escutar o próprio discurso prestando atenção a estes elementos marcados, com a finalidade de autoperceber os ajustes necessários no texto oral para alcançar a fluidez na leitura.

Nesta fase, também foram disponibilizados no Moodle materiais de consulta para a prática da expressão oral, e os elementos suprasegmentais mencionados anteriormente.

Paralelamente foram realizadas outras atividades tendo em vista a produção oral e a tipologia descritiva, a partir da descrição da obra “*El Jardín de las Delicias*”, do pintor conhecido como Bosco. A proposta foi para que os alunos descrevessem a obra supracitada. Para isto, deveriam seguir algumas orientações como a observação da mesma, a seleção dos aspectos sobressalientes, e por fim a organização da apresentação oral, utilizando os elementos da tipologia descritiva e o gênero textual audioguia.

Como fechamento da SD os alunos finalizaram o Audioguia escrito e gravado das salas do MHSC. Finalmente, foi à entrega da terceira e última versão do audioguia.

### **Critérios para análise dos textos**

Com a finalidade de identificar se as produções textuais dos alunos, a partir do projeto aplicado, contribuíram para ampliar as produções textuais tanto escritas como orais, além de aprimorar a competência tradutória, foram adotados alguns critérios de análise para correção dos textos conforme os pressupostos de Nord (1998) em relação aos elementos intra e extralinguísticos que permeiam os textos, os quais foram previamente apresentados aos alunos com o objetivo de orientar suas produções e observar os parâmetros que deveriam ser atingidos para cada item, por exemplo: adequação ao público alvo, adequação ao GT, além de critérios de textualidade como coerência e coesão textual.

### **Resultados preliminares e discussão dos primeiros dados**

Para este fim trazemos uma breve discussão, por se tratar de uma pesquisa em andamento que foi recentemente aplicada. Por tanto é possível apenas relatar alguns dos dados principais observados até o momento presentes.

A partir das produções textuais dos alunos, os elementos que ficaram mais evidentes para nossa análise foi sobre a importância que recai sobre a adequação ao gênero textual, visto que é um ponto essencial para construir sentido no contexto sociocomunicativo onde circula o gênero audioguia. Podemos observar e analisar o texto a seguir, o qual contempla a situação comunicativa e a adequação a gênero textual: “La sala noble del Museo Histórico de Santa Catarina, Cruz e Souza, es la última de nuestro recorrido. Su importancia histórica se debe a que era aquí donde se tomaban las decisiones más importantes. En esta sala, donde nos encontramos ahora, se reunían, en otros tiempos, los gobernantes para discutir y determinar acciones y proyectos”, porém no próximo exemplo, o estudante traz informações irrelevantes para o momento comunicativo, pois não pressupõe o ouvinte que já está situado no espaço onde circula o gênero, por tanto já compartilha a informação sobre a localização do espaço visitado: “Una de las varias salas del museo es la sala de música, la ubicación...”

Como pode ser observado, o texto do primeiro estudante mantém a adequação ao gênero textual proposto, embora o segundo aluno na sua primeira versão não consiga fazer este deslocamento. Acreditamos que, por ser um gênero textual emergente, relativamente novo para o aluno, ele apresenta certa dificuldade de entender o gênero apresenta uma configuração diferente na organização textual, pois pressupõe um tipo de guia, cuja finalidade é orientar ao público presente no espaço expositivo. Por tanto, é indispensável fazer uso de recursos linguísticos e extralinguísticos necessários para a adequação ao gênero.

Seguindo os preceitos de Nord (1996), ao levar a tradução em sala de aula ela sempre deve ter em conta a audiência, o meio, o propósito e sua função comunicativa. No que diz respeito à adequação audiência proposta, foi constatado que alguns alunos tiveram a preocupação com o leitor em prospecção, como sugere o funcionalismo. Tal evidência fica explícita no texto, no momento que ele amplia a informação a nossa audiência, prevendo novos leitores, novas culturas, já que talvez o novo público não compartilhe as informações no momento da sua visita ao museu. Como exemplo, podemos observar duas produções em diferentes versões do mesmo aluno, a primeira o autor não teve a preocupação de contextualizar o leitor: “[...] y en el otro, el exterminio de la familia de Días Velho” no entanto, a segunda versão teve a preocupação e o intuito de esclarecer ao seu público meta quem era o personagem citado: “el exterminio de la familia de Días Velho, fundador de Florianópolis”.

Outro ponto que suscita reflexão é sobre a necessidade de que os estudantes ao se deparar com a prática tradutória em sala de aula compreendam que não é suficiente conhecer as regras gramaticais, senão que elas também estão a serviço do ato comunicativo, e que será este fator relevante na hora das escolhas lexicais, gramaticais o tipo de texto, o gênero textual,

pois estas escolhas tornarão um texto funcional para nossa audiência. Compreender que cada tipo de texto o tipologia descritiva clama por determinadas classes gramaticais, as que visam responder a diversas questões e intenções comunicativas.

O processo de trabalho em versões foi uma ferramenta de construção e reflexão do texto, conjunta entre professor/alunos em relação às escolhas das “palavras” em busca de atribuir sentido a elas no contexto sociocomunicativo em que são inseridas. Este mecanismo possibilita o entendimento que o texto não é um produto fechado e sim processo de composição recursivo onde o aluno pode planejar, compor e revisar sua escritura, com o objetivo de ampliar e melhorar o texto.

Sobre a escolha de trabalhar com textos paralelos para a apropriação dos conteúdos temáticos, como assim também do gênero textual, acreditamos que a procura dos diversos textos paralelos que os alunos foram expostos, ampliou as informações sobre a temática da exposição, de índole histórica de Santa Catarina, o que possibilitou um maior entendimento da temática, pois como postula Vermeer (1986, p.28) são “textos que versam sobre o mesmo assunto, tanto originais como traduzidos”.

### Considerações Finais

Por meio da atividade realizada e dos resultados obtidos é possível afirmar que a atividade tradutória, aliada ao uso da SD, a partir da ótica do modelo funcionalista em sala de aula de língua estrangeira, contribui para o processo de tradução e de produção textual ampliando a compreensão dos processos inerentes que carregam os textos: propósitos, audiências e ideias. Acreditamos que existem diversas formas de utilizar a tradução no âmbito pedagógico de ensino de LE que adquiram importância para o aluno e se torne uma atividade valiosa na aquisição de uma competência tradutora. Com a finalidade de desmistificar estas crenças advindas de métodos anteriores, os quais diminuía a língua a um sistema de decodificação de códigos, trazemos esta proposta, com o intuito de evidenciar a teoria funcionalista como produtora, mediadora de sentidos em LE no contexto escolar, explorando os limites do texto como prática social.

### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HURTADO ALBIR, A. (dir.) **Enseñar a traducir**. Madrid: Edesa, 1999

MARCUSCHI, Luis. Antônio. **Gêneros textuais**: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P. et al. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARCUSCHI, Luiz A. **Gêneros textuais**: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Mário. A. et al (Org.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. \_\_\_\_\_. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade**. In: DIONÍSIO, A. P. et al (Org.). **Gêneros textuais & ensino**. São Paulo: Parábola, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Cortez, 2008.

NORD, C. **Text Analysis in translation**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1991.

NORD, Christiane ([1988]2005): **Text Analysis and Translation**. Amsterdam: Rodopi.

NORD, Christiane. **La unidad de traducción desde un enfoque funcional**, in Cuaderns. Revista de traducción, 1998.

REISS, Katharina & VERMEER, Hans. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Madrid, Akal, 1996.

SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado de Letras, 2004.

VERMEER, H.J. **Esboço de uma teoria de tradução**. 1ª edição. Porto: Edições ASA, 1985.

VERMEER, H.J. **Esboço de uma teoria de tradução**. ASA, 1986.

ZIPSER, Meta Elizabeth. **Do fato à reportagem**: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural. (Tese de doutorado). São Paulo: USP, 2002.

ZIPSER, Meta Elizabeth. Estudos da tradução II / Apostila EaD. Meta Elizabeth Zipser, Silvana Ayub Polchlopek, Eleonora Frenkel. - Florianópolis, SC: UFSC/CCE, 2009.

# A TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS CULTURAIS NA OBRA *SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI*, DE NICANOR PARRA

## TRANSLATION AND CULTURAL ELEMENTS IN SERMONS AND HOMILIES OF THE CHRIST OF ELQUI - NICANOR PARRA

Mary Anne Warken Soares Sobottka  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[warkenespanholufsc@gmail.com](mailto:warkenespanholufsc@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo destaca alguns dos elementos culturais presentes na obra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui, de Nicanor Parra* (1977), mediante tradução comentada de versos selecionados. Para nossa reflexão nos amparamos nos estudos culturais tendo como base as considerações de Ovidi Carbonell i Cortés, em *Traducir al Otro, Traducción, exotismo, poscolonialismo* (1997).

**Palavras-chave:** Nicanor Parra. Antipoesia. Sermones. Elementos culturais.

**Abstract:** In this article, we highlight some cultural elements of *Sermons and Homilies of the Christ of Elqui* by Nicanor Parra (1977), by presenting commented translation of chosen antipoems. We base our analysis with the cultural studies thoughts of Ovidi Carbonell i Cortés, in *Traducir al Otro, Traducción, exotismo, poscolonialismo* (1997).

**Keywords:** Nicanor Parra. Antipoetry. Sermons. Cultural elements.

### Introdução

A obra *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra foi publicada em 1977, duas décadas da publicação do livro inaugural da antipoesia. Fragmentos da obra *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979) foram traduzidos ao português pelo poeta Carlos Nejar e publicados pela Academia Brasileira de Letras (2009).

Em 2014, na Universidade de Brasília foi realizado um evento comemorativo dos 100 anos de Parra, organizados pelo Professor Antonio Miranda, que também tem algumas traduções de antipoemas ao português. Em 2001, Federico Schopf, crítico da antipoesia e professor da Universidade do Chile, esteve na Universidade de São Paulo e fruto dessa visita temos publicação “La antipoesía: ¿Comienzo o final de una época?” na revista *Cadernos Recienvenido*, em 2004. Destacamos um fragmento do texto:

Resulta decisivo que a aparição, nos antipoemas, de lugares comuns da expressão e do sentido comum estejam reorientados para diversos referentes normais, institucionalizados, produzindo no leitor, assim, o efeito do inesperado através do familiar, o shock de encontrar o estranho, o perturbado no seio do mais conhecido e seguro. (SCHOPF, 2004, p.11)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Resulta decisivo que la aparición, en los antipoemas, de lugares comunes de la expresión y del sentido común esté reorientada hacia referentes diversos que sus referentes normales, institucionalizados, produciendo en el

A voz antipoética se utiliza de personagens, de temas comuns para tocar temas mais complexos, que resulta em uma escritura onde se estabelecem intertextualidades que não devem ser desconsideradas na sua tradução.

Com respeito à obra que é nosso objeto de estudo, duas das traduções para o Inglês, primeiro idioma para o qual foi traduzido a antipoesia, são de Sandra Reyes em 1983, com o título de *Sermons and homilies of the Christ of Elqui by Nicanor Parra*. Logo, em 1985, é publicada a tradução de Richard Wilbur com o mesmo título. De forma on line, no formato blog, encontramos fragmentos do texto traduzido do espanhol para o Inglês por Brandon Holmquest, a obra está com o título: *The Preachind and Sermons of the Christ of Elqui*.

### Traduzir & estrangeirizar?

Álvaro Faleiros em seu artigo “Sobre a não-tradução e algumas traduções de ‘L’invitation au voyage’ de Baudelaire” comenta que Goethe identificou três momentos históricos para a tradução poética: primeiro, tradução em prosa, apresentando o estrangeiro à nossa maneira, depois, teríamos uma atitude que tende a paródia. Somente depois dessas etapas teríamos uma tradução que busca o outro, conseqüentemente, seríamos levados a “estrangeirização da língua de chegada”, e, conforme destaca Faleiros, “no caso de Goethe, levaria à busca de uma literalidade, que ele chama “identidade” (FALEIROS, 2007, p. 261). Em nosso projeto de tradução ao evidenciar os elementos culturais presentes na obra *Sermones* assumimos uma postura estrangeirizante, uma vez que introduzimos no idioma português palavras que para nós não podem ser traduzidas, ao contrário, devem ultrapassar essa ponte da tradução com toda sua sonoridade e representação cultural.

Poemas e antipoemas estão para serem lidos muitas vezes, a tradução é leitura, os versos dessa obra podem e devem ser pensados para serem traduzidos tantas vezes como permitem serem lidos. Sendo assim, essa tradução não é uma verdade fixa, é uma leitura, que se apoia nos estudos e pesquisa feitos até aqui, localizados nesse momento histórico e em uma etapa de conhecimento da tradutora. Michael Oustinoff, em seu livro *Tradução – História, teorias e métodos* (2011), afirma que:

A tradução-texto não surge ex-nihilo. Ela pressupõe a presença de um tradutor, determinado por três fatores: sua “posição tradutória”, ou seja, a maneira com que ele concebe o que é a atividade de tradução; seu “projeto de tradução”, que estabelecerá a maneira como ele traduz; finalmente, “o horizonte do tradutor”. (OUSTINOFF, 2011, p. 69)

Visamos em nosso projeto a tradução como uma ponte e uma forma de aproximação da antipoesia através de um outro idioma, pensando essa escritura articulada em outra cultura. Posto isto, nosso projeto de tradução tem como meta não produzir o apagamento dos elementos culturais que compõe e estruturam a antipoesia de Nicanor Parra. Quando Oustinoff se refere ao “horizonte do tradutor”, citado acima, toma emprestado essa expressão da hermenêutica moderna de Husserl, Heidegger e H.-G. Gadamer, e também da hermenêutica literária de Hans Robert Jauss, entre os parâmetros citados por Jauss está o cultural e histórico, que em nossa proposta de tradução são aspectos destacados.

Nos enfrentamos a tarefa de propor uma tradução para os versos antipoéticos e além disso trazer o personagem *Cristo de Elqui* e a voz antipoética para um outro idioma. Assim como Parra se utiliza desse personagem e através de uma leitura desse *Cristo* o insere na

---

lector, así, el efecto de lo inesperado a través de lo familiar, el shock de encontrar lo extraño, lo perturbador en el seno de lo más conocido y seguro (SCHOPF, 2004, p.11) (Tradução nossa)

antipoesia, nessa tradução fazemos uma nova leitura do personagem ao realizar sua tradução ao português. Temos como figura central, um personagem antipoético que faz alusão a um personagem histórico, que publicou livros, ou seja, Parra leu o texto escrito por Domingo Zárate, também conhecido como predicador *Cristo de Elqui*. Não nos deteremos aqui na análise comparativa da obra de Zárate com os antipoemas de Parra, mas aclaramos que o antipoeta teve acesso às publicações desse personagem. Temos, assim, o autor Nicanor Parra, antipoeta; o personagem antipoético *Cristo de Elqui*; e o personagem histórico, que é Domingo Zárate Vega, cidadão chileno, com livros publicados que podem ser consultados.

A estrutura da obra remete ao monólogo dramático, por conseguinte é de suma importância considerar a utilização da máscara que o personagem *Cristo de Elqui* proporciona. Para Marlene Gottlieb (GOTTLIEB, 2000, p. 90) o rol do leitor será de reagir às “palavras agressivas, atrevidas e sacrílegas do falante”. E esse falante que ela aponta já não é o personagem antipoeta, mas, sim, um personagem verídico. Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na idade média e no renascimento* (2010), ao se referir ao carnavalesco na Idade Média e no Renascimento menciona que:

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico [...]. Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, 2010, p. 6)

*Sermões* é um texto que se utiliza de um gênero religioso através de um predicador de praça pública, o discurso desse personagem pode ser pensado fazendo relação às características do Monólogo Dramático descritas por Robert Langbaum, em seu livro *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in the Modern Literary Tradition* (1974).

Se a estrutura dessa obra faz paródia dos sermões, o predicador é um profeta popular, o mais comum que existe, embora único, pode ter uma réplica em outra cidade ou país vizinho. Os mesmos versos expressam as premissas antipoéticas, dessacralizando o gênero sermão e o personagem católico Jesus Cristo. Esses aspectos da obra são enfatizados agora para logo mais estabelecer relação com os comentários da tradução, o personagem *Cristo de Elqui* é um elemento importante para guiar nossas escolhas e também, como dito antes, a mesma antipoesia norteia esse projeto de tradução. Levar em conta as características da voz antipoética que nos empenhamos em traduzir contribui para pensar essa tradução. Essa voz não está fixa, localizada em um determinado período histórico, ela passeia através de um personagem por momentos históricos diferentes (1930; 1977). Declara, critica e se posiciona através desse mecanismo, se utiliza de um personagem já inserido na cultura chilena. Entendemos, assim, que os comentários vão além de justificar as escolhas, estes podem ser elo da obra para o texto traduzido e sua posterior recepção em outro país e cultura, em nosso projeto, o Brasil.

Como tradutora poderia me colocar na fronteira, entre dois países, duas culturas, dois idiomas, na fronteira do poético e do antipoético. Porém, esse projeto tem uma postura clara de trazer para o Brasil elementos importantes da cultura chilena. De acordo com Maria Tymoczko, em seu artigo “Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no ‘entre’ (lugar)?”, aclara que o “entre lugar” é um espaço complicado para localizar-se e implica várias considerações prévias. De acordo com a autora: “deve-se situar o tradutor não como alguém que atua *entre* línguas, mas que atua ou em uma ou em ambas” (TYMOCZKO in BLUME; PETERLE, 2013, p. 137). Como dito anteriormente, traduzimos um espanhol chileno para um português brasileiro, com a clara intenção de trazer uma obra antipoética chilena ainda pouco trabalhada no Brasil.

Além dessas considerações, tornar-se mister considerar o contexto de publicação, Chile, 1977. Como também o momento dessa tradução, 2016, no Brasil, localização histórica onde se insere a tradutora, ano em que o antipoeta em vida cumpriu 102 anos, é outra característica que marca a tradução.

Através da tradução se incorporam elementos culturais chilenos transportados pela antipoesia e por esse projeto. Ao pensar a tradução de *Sermones* não podemos desconsiderar que para a antipoesia o leitor, espectador e ouvinte é importante. A voz desse personagem, a voz antipoética, se dirige a um receptor. Ao longo da obra esse suposto interlocutor pode não ser o mesmo. A voz poética pode se dirigir a um personagem outro, também histórico. Um ditador? A mesma censura? Àquele que não tem voz? Com a tradução devemos manter os elementos que configuram essas características antipoéticas.

Ao ser entrevistado por Leonidas Morales, Parra advertiu que ele não foi o único que em tempos de ditadura no Chile utilizou uma “poesia de personagem” e cita os escritores: Enrique Lihn, com o personagem Gerad de Pompier, e Cristián. O antipoeta afirma que é difícil acreditar que sem o golpe militar tivesse chegado ao *Cristo de Elqui*. Podemos assim visualizar que nessa obra o contexto político de sua publicação é um fator a ser considerado, esse contexto histórico da obra permeia os comentários da tradução (MORALES, 2014, 131-146).

### A obra e a tradução

A edição da obra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* publicado na primeira edição das *Obras Completas & Algo +* (2011), pela editora Círculo de Lectores S.A. y Galáxia Gutenberg, Barcelona, foi revisada e autorizada por Nicanor Parra, e a edição que aqui traduzimos. Em nossa pesquisa podemos aceder a uma gravação audiovisual em que Nicanor Parra, em 1977, declama alguns dos versos dessa obra. Essa amostra do próprio autor recitando seus versos nos auxilia a pensar o ritmo da obra. O verso livre tem ritmo e musicalidade, e estes devem ser observado pelo tradutor, uma vez que essa obra deve ser pensada como texto falado, recitado, e a tradução deve evitar truncar essa palavra que é lida pensada seremoneada.

Selecionamos versos e expressões que para nosso projeto se relacionam com o pensar a teoria da tradução. Definitivamente não é fácil traduzir a antipoesia, e essa afirmação aqui é enfática. Henrique Lihn, amigo de Nicanor Parra e um dos primeiros críticos da obra parriana, dizia que a antipoesia “é mais enredada que uma orelha”. Temos que estar atentos ao jogo construído através de uma linguagem que brinca com o eu poético. De acordo com Carlos Peña, na introdução do livro *Antiprosas* (2015), em Parra:

O poeta por dizer assim, escuta e repete o que diz esse Outro que nos constitui e até certo ponto nos teledirige (como ocorre de maneira radical em *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, quando o poeta é um médium de outro sujeito, quem, por sua parte, executa uma mensagem que não é sua, através de uma fala emprestada). Parra cita a Rimbaud e sua frase “eu é outro”, e a interpreta como se ela dissesse que o autor não existe e que o poeta não tem direito a falar. Inclusive T.S. Eliot – acrescenta Parra – assinalou que a poesia não tem nada a ver com a personalidade, e que somente na medida em que nos despersonalizamos temos possibilidades de acessar um espaço poético.<sup>2</sup> (PARRA, 2015, p. 12)

<sup>2</sup> El poeta por decirlo así, escucha y repite lo que dice ese Otro que nos constituye y hasta cierto punto nos teledirige (como ocurre de manera radical en *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, donde el poeta es un médium de otro sujeto, quien, por su parte, ejecuta un mensaje que no es suyo a través de un habla prestada). Parra cita a Rimbaud y su frase “yo es otro”, y la interpreta como si ella dijera que el autor no existe y que el poeta no tiene derecho a hablar. Incluso T.S. Eliot – agrega Parra – señalo que la poesía no tiene nada que ver

Como podemos observar, a escolha de uma máscara para dar voz aos antipoemas de *Sermones* remete às premissas do antipoético e à articulação da linguagem na antipoesia. A trajetória de Nicanor Parra, o fato de que o autor é um erudito, que traz para a poesia uma linguagem coloquial, porém não por isso simples ou comum, são elementos que pesam, mas é no texto, na obra *Sermones* que estão os elementos vitais que auxiliam o pensar a tradução dessa escrita e que entregam um guia para sua tradução.

Este texto, objeto de estudo que agora acreditamos poder levar ao leitor através desta tradução, requer nossa análise e reflexão da antipoesia em uma proposta tradutória em parceria com os Estudos Culturais, com o apoio nas considerações de Ovidi Carbonell i Cortés. Neste momento, é importante salientar que para Carbonell a tradução pode ser uma ponte entre duas culturas, mas também pode ser motivo de separação ao reafirmar velhos estereótipos ou, inclusive, ao criar outros (CARBONELL I CORTÉS, 1997, p. 28). A partir de nosso ato de traduzir os antipoemas, almejamos fazê-los chegar ao Brasil através dessa ponte que pode ser a tradução respeitando as premissas antipoéticas. Sabemos que algumas das características da antipoesia podem produzir falsas interpretações: uma delas é a de que é um texto simples, sem valor “poético”, ou até, de que seria um texto humorístico simplesmente.

De acordo com Octavio Paz, metro e ritmo não são a mesma coisa; segundo ele, tudo se poderia dizer em hendecassílabos: uma fórmula de matemática, uma receita de cozinha, o sítio de Tróia e uma sucessão de palavras desconexas. Para Paz o ritmo se confunde com a própria linguagem (PAZ, 1996, p. 13). Nos antipoemas que traduzimos a linguagem é protagonista. Em forma de verso livre, os sermões têm o ritmo da oralidade, da fala, e deixam surgir ecos e repetições próprias da antipoesia. Também a intertextualidade com o momento histórico é evidente, quando a voz poética adverte: "En este país no se respetan los derechos humanos" traduzido aqui para: “Nesse país não se respeitam os direitos humanos”, fazendo alusão à ditadura em vigência nos anos setenta. A intertextualidade de *Sermones* está também no que tange a estrutura poética dos versos, no seu ritmo de linguagem oral, que imita a fala, a predicação e o ato de seremonear.

O crítico René de Costa (1988), em seu artigo "Para una poética de la (Anti) Poesía", destaca que a oralidade é um dos desafios mais antigos para a poesia escrita e faz uma retrospectiva:

Sete séculos antes, na aurora da literatura em língua castelhana, Gonzalo de Berceo se vangloriava da sua decisão - então revolucionária - de escrever "em román paladino/ aquele com o qual o povo fala com seu vizinho". Depois, em pleno renascimento, e já triunfante esta língua romance como veículo literário, surgem os *preceptistas*, e um deles, Juan de Valdés, pretenderá frear os refinamentos alambicados dos seus coetâneos propondo um estilo "natural" como o seu, pois "sem afetação nenhuma escrevo como falo". (COSTA, 1988, s.p.)<sup>3</sup>

Ao propor uma tradução dos antipoemas de *Sermones* se faz vital a reflexão sobre o discurso do outro. Como dissemos na introdução desse trabalho, é importante que

---

con la personalidad, y que solamente en la medida en que nos despersonalicemos tenemos posibilidades de acceder a un espacio poético.

<sup>3</sup> Siete siglos antes, en los albores de la literatura en lengua castellana, Gonzalo de Berceo se vanagloriaba de su decisión -entonces revolucionaria- de escribir "en román paladino/ en el cual suele el pueblo hablar a su vecino". Después, en pleno Renacimiento, y ya triunfante esta lengua romance como vehículo literario, surgen los preceptistas, y uno de ellos, Juan de Valdés, pretenderá frenar los refinamientos alambicados de sus coetâneos proponiendo un estilo "natural" como el suyo, pues "sin afectación alguna escribo como hablo". (COSTA, 1988, s.p.)

consideremos que são vários outros. A mesma antipoesia é uma outra forma de apresentação do verso. O personagem Cristo de Elqui é dentro do antipoema desconstruído e, ao mesmo tempo, a intertextualidade com esse personagem pertence a uma cultura específica e traz com ela os aspectos culturais desses antipoemas.

Iremos nos remeter a seguir a obra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* e apresentaremos alguns versos selecionados. Esses sermões são inaugurados e apresentados no estilo de um programa televisivo, como mencionamos antes, temos assim, um suposto interlocutor, nesse caso específico da apresentação, temos um leitor espectador. A voz antipoética se posiciona e posiciona o leitor. Nesse sentido, destacamos a apresentação da obra:

1	-Y AHORA CON USTEDES	- E AGORA COM VOCÊS
2	Nuestro Señor Jesucristo en persona	Nosso Senhor Jesucristo em pessoa
3	que después de 1977 años de religioso silencio	que depois de 1977 anos de religioso silêncio
4	ha accedido gentilmente	aceitou gentilmente
5	a concurrir a nuestro programa gigante de	apresentar-se no nosso programa gigante da
6	Semana Santa	Semana Santa
7	para hacer las delicias de grandes y chicos	para fazer o deleite de grandes e pequenos
8	con sus ocurrencias sabias y oportunas	com suas ocorrências sábias e oportunas
9	N. S.J. no necesita presentación	N.S.J. não necessita apresentação
10	es conocido en el mundo entero	é conhecido no mundo inteiro
11	baste recordar su gloriosa muerte en la cruz seguida de una resurrección no menos espectacular: un aplauso para N. S. J.	basta recordar sua gloriosa morte na cruz seguida de uma ressurreição não menos espetacular: um aplauso para N. S. J.
	(PARRA, 1977, 2011, p. 3)	

A menção a um "programa gigante" remete ao programa televisivo chileno "Sábado Gigante", produzido e transmitido pelo Canal 13, corporação da Universidade Católica do Chile até o ano de 1992. Este programa continuou sendo transmitido pela rede Univision e esteve no ar por 53 anos. Sua última emissão foi em setembro de 2015. O programa cumpria a função de oferecer entretenimento e distração em época de censura. Alguns artistas e cantores apresentados ali, nos anos de ditadura, conseguiram a fama desejada, pois se tratava de um marketing que chegava ao grande público. Apagar essa menção, domesticando a obra, não faz parte deste projeto de tradução. Se quer trazer a possibilidade de que o leitor, através da intertextualidade presente nesses versos, possa aproximar-se a cultura e realidade chilena. Assim, através dessa tradução se promove um resgate de um momento histórico. Se o "Sábado Gigante" era o meio de comunicação autorizado, o antipoeta através do Cristo de *Elqui* se apropria do formato para expressar-se. No texto fonte, o autor apresenta esses primeiros versos em itálico justamente para marcar o tom de apresentação dos antipoemas que virão depois. Aspectos estéticos da letra são mantidos e observados na tradução, o uso de letras em caixa alta, acentos em palavras que não são acentuadas, como é o caso da palavra "no". São questões pensadas e comentadas nesse projeto de tradução. Mario Laranjeira, em *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*, comenta:

Não se pode, pois, separar, na prática bem na teoria da tradução poética a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. (LARANJEIRA, 2003, p. 29)

A apresentação segue em outro antipoema não numerado, também em itálico, é importante observar que o estilo da letra também adverte que quem se pronuncia é a voz do apresentador, e não a do *Cristo de Elqui*. Segue o antipoema completo:

1	Gracias por los aplausos	Obrigado pelos aplausos
2	a pesar de que no son para mí	apesar de que não são para mim
3	soy ignorante pero no cretino	sou ignorante mas não cretino
4	hay algunos señores locutores	tem alguns senhores locutores
5	que se suelen pasar de la raya	que costumam passar do limite
6	por arrancar un aplauso barato	para arrancar um aplauso barato
7	pero yo los perdono	mas eu os perdôo
8	por tratarse de bromas inocentes	por tratar-se de brincadeiras inocentes
9	aunque no debería ser así	ainda que não deveria ser assim
10	<b>la seriedad es superior a la chungá</b>	<b>a seriedade é superior à farra</b>
11	sobre todo tratándose del evangelio	sobre tudo tratando-se do evangelho
12	que se rían de mí perfectamente	que se riam de mim perfeitamente
13	ésta no sería la primera vez	esta não seria a primeira vez
14	pero no de N. S. J.	mas não de N.S.J.
15	el respetable público dirá.	o respeitável público dirá.
	(Aplausos)	(Aplausos)
	(PARRA, 1977, 2011, p. 4)	

No verso *la seriedad es superior a la chungá* (10) no segundo antipoema da apresentação, se destaca a palavra “*chungá*”. O *Dicionário da Real Academia Espanhola* traz que a palavra procede da palavra caló, língua cigana, *chungo*, que significa feio, aqui traduzida por “*farra*”: “a seriedade é superior a farra”. Tomamos como referente o verbete do *Dicionário da Real Academia Espanhola*, que nos traz como um dos seus significados: “*burla festiva*”. Neste verso, também consideramos o uso de oximoro, frequente na antipoesia. Na seriedade não existe espaço para a “*farra*” ou “*burla festiva*”. Apesar de que “*chungá*” também possa significar “*feio*”, essa opção não seria o contrário de seriedade, assim, o excluímos. De acordo com Beatriz Sarlo, “na Babilônia o oximoro produz uma sociedade fundada no acaso: a ordem é governada pela desordem” (SARLO, 2008, p. 132). Essa é uma das premissas da antipoesia, gerar a contradição para instigar a reflexão. Nossa justificativa para essa escolha se ampara nessa característica da antipoesia: o contraste entre duas palavras antagônicas nesses versos: “*seriedad – chungá*” (“*poemas – antipoemas*”). Notemos a sonoridade da palavra “*chungá*”, que contrasta com “*seriedad*” em seu significado e musicalidade, inclusive. “*chungá*”<sup>4</sup> remete a um espanhol marcado pela língua cigana, bastante popular. Um desafio para o tradutor dos textos de Parra – os quais sempre estão entrelaçados com filosofias, outros textos, outros autores, – é também identificar a “*chilenidade*” de algumas palavras e, em alguns casos, relações com aspectos culturais do Chile. A palavra *chungá* pode se referir também a um objeto específico da ilha de Chiloé, uma vasilha feita em madeira. Por que não manter a palavra “*chungá*” na tradução? Essa palavra no idioma espanhol tem mais de um significado. A musicalidade da palavra “*farra*” mantém o mesmo número de sílabas, termina com a mesma vogal “*a*” e em nossa análise consegue alcançar o contraste com a palavra “*seriedade*”, sendo seu contrário. Sobre essas questões, importa trazer à reflexão uma breve

<sup>4</sup> Chunga: Del caló: chungo: feo. 1. adj. coloj. De mal aspecto, en mal estado, de mala calidad. Una película chungá. El tiempo está chungo; va a llover otra vez. 4. f. coloj. Burla festiva. Estar de chungá. Diccionario RAE. Chungo (a) consta no *Dicionário Etimológico de las Voces Chilenas Derivadas de Lenguas Indigenas Americanas*, de Rodolfo Lenz, como: pessoa que tem um dedo a mais nas mãos ou nos pés.

fala do antipoeta, extraída de uma entrevista de 2004, na qual María Teresa Cárdenas pergunta a Parra:

E se de fala comum se trata, quais são as possibilidades da tradução? Parra é categórico [em sua réplica]: “A poesia não se pode traduzir. Essa é a resposta. Shakespeare, que já estava em uma poesia da fala, não se pode traduzir ao castelhano. O que tem que ser feito é então reescrevê-lo”.<sup>5</sup> (CARDENAS, 2012, p. 53)

Cabe esclarecer ao leitor que depois das duas primeiras estrofes no formato de programa de calouros, os antipoemas de *Sermones* têm como títulos números romanos. Uma possível menção a cada estação da via-crúcis de Jesus Cristo.

No exemplo abaixo, ao traduzir os versos para o português ocorre o deslocamento do pronome. "no cortarme" por: "não cortar". No antipoema II, outro exemplo: " se me helaba" por "senti gelar". Colocamos no infinitivo os verbos gelar e substituir. Assim evitamos tanto o uso da ênclise: "cortar-me", como o da próclise: "me cortar". Essas escolhas foram feitas para manter o discurso coloquial presente nos versos selecionados. Segue o antipoema I e um verso do antipoema II:

	I	I
1	A pesar de que vengo preparado	Apesar de que venho preparado
2	realmente no sé por dónde empezar	realmente não sei por onde começar
3	empezaré sacándome las gafas	começarei tirando os óculos
4	esta barba no crean que es postiza	esta barba não creiam que é postiça
5	22 años que no me la corto	22 anos que eu não corto
6	como tampoco me corto las uñas	assim como não corto as unhas
7	o sea que cumplí la palabra empeñada	ou seja que cumpri a palavra empenhada
8	más allá de la fecha convenida	muito além da data acordada
9	puesto que la manda fue sólo por veinte	já que o mandato foi só por vinte
10	no me he cortado barba ni uñas	<b>não cortar</b> barba nem unhas
11	solamente las uñas de los pies	somente as unhas dos pés
12	en honor a mi madre idolatrada	em honra a minha mãe idolatrada
13	pero por las que tuve que pasar	mas o que tive que passar
14	humillaciones calumnias y burlas sin cuento	humilhações calúnias e chacotas sem fim
15	siendo que yo no molestaba a nadie	sendo que eu não incomodava ninguém
16	sólo cumplía la sagrada promesa	só cumpria a sagrada promessa
17	que hice cuando ella murió	que fiz quando ela morreu
18	no cortarme la barba ni las uñas	não cortar minha barba nem as unhas
19	por un lapso de veinte años	por um lapso de vinte anos
20	en homenaje a su sagrada memoria	em homenagem a sua sagrada memória
21	renunciar a la vestimenta común	renunciar à vestimenta comum
22	y reemplazarla por un humilde sayal	<b>e substituir</b> por um humilde hábito
23	ahora les revelaré mi secreto	agora lhes revelarei meu segredo
24	la penitencia ya se cumplió	a penitência já se cumpriu
25	pronto me podrán ver	logo poderão me ver
26	nuevamente vestido de civil.	novamente vestido de civil.
	(PARRA, 1977, 2011, p. 5)	

## Verso do Antipoema II

<sup>5</sup> “Y si de habla común se trata, ¿cuáles son las posibilidades de la traducción? Parra es categórico: «La poesía no se puede traducir. Ésa es la respuesta. Shakespeare, que ya estaba en una poesía del habla. no se puede traducir al castellano». Lo que hay que hacer entonces es reescribirlo” (CARDENAS, 2012, p. 53).

sentí que se me helaba la sangre en las venas	senti gelar o sangue nas veias
---	--------------------------------

O antipoema V alude à intertextualidade com o personagem histórico *Cristo del Elqui*. Parra conta em uma entrevista que presenciou um bêbado aproximar-se do predicador (personagem histórico), para tocar sua barba, e a reação imediata do predicador chileno foi um olhar sério e a decisão de descer do trem onde estavam. Como vemos, tocar as barbas, pode ser interpretado como ofensa, um desrespeito. Observamos na antipoesia uma frequente intertextualidade histórica. No poema épico *Cantar de Mio Cid* (ano 1200), de autoria anônima, já se caracteriza como ofensa grave tocar as barbas de outro. Também em uma obra de Guimarães Rosa, no seu conto *Famigerado*, a barba aparece como signo de respeito, e funciona como garantia: “era para empenhar a barba” (ROSA, 1985, p. 15-16). Existem passagens da Bíblia em que se infere que seria um sinal de respeito beijar a barba de um judeu mas uma atitude de ofensa puxar a barba. No *Dicionário de la Real Academia* temos a menção da expressão espanhola: “subirse alguien a las barbas de otra persona”: 1. loc. verb. Coloq. Perder el respeto al superior, o quererse igualar con quien le excede.

1	Una vez un beodo	Uma vez um bêbado
2	tuvo la osadía de llegar a <b>tocarme la barba</b>	teve a ousadia de chegar a <b>me</b> tocar a barba
	(PARRA, 1977, 2011, p. 9)	

Trocamos a posição do pronome para conseguir uma fluidez e uma linguagem coloquial que tende a oralidade da fala: “me tocar a barba” em lugar de “tocar-me a barba”. Essa ofensa se alude nos seguintes versos. Destacamos a expressão: “reírse a sus anchas” traduzido por: “rir a gargalhadas”.

8	él esperaba que yo me diera por ofendido	ele esperava que eu me desse por ofendido
9	para poder <b>reírse</b> a sus anchas	para poder rir a gargalhadas
	(PARRA, 1977: 2011, p. 9)	

No antipoema VIII temos nos primeiros versos alusão de que esse Cristo tende mais a ser um “curandeiro” que um mago. Aqui podemos fazer um diálogo com a mesma poética e uma manifestação de que estamos lendo antipoesia. A palavra “mago” pode aqui fazer intertextualidade com Vicente Huidobro, “mago e poeta” (ALTAZOR, 1931). Nesses versos é a voz antipoética que declara que: “Eu sou mais ervateiro que mago”. É importante ressaltar que mais uma vez ironicamente a voz poética dessacraliza ao mito cristão. Os milagres são relacionados à magia. Ocorre nesse verso a menção às características dos messias que devem ter poderes sobrenaturais. A expressão: “donde pongo la mano pongo el codo”, que literalmente seria, “onde ponho a mão ponho até os cotovelos”, na versão final em português ficou “onde coloco a mão coloco o cotovelo”, essa expressão poderia ser relacionada com a expressão no português “quando faço algo, vou até o fim”, em uma alusão de comprometimento.

Como definição para o que é uma “expressão idiomática” podemos citar a Claudia Maria Xatara que em seu artigo “Tipologia das Expressões Idiomáticas” nos entrega a seguinte definição: “expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (XATARA, 1998, p. 170). Nos Estudos da Tradução, Mona Baker em *In other words. A Coursebook on translation* (1992), analisou as possíveis formas de traduzir expressões idiomáticas. Em seu livro a autora destaca quatro

formas possíveis de realizar a tradução das expressões. Nesse projeto percebemos que não foi possível estabelecer uma regra fixa para toda obra, tivemos que arriscar um olhar nosso para cada verso e para cada antipoema de maneira particular. Segue abaixo um exemplo de expressão que decidimos não substituir por uma expressão brasileira, o que confere um aspecto estrangeirizante. Devemos observar que essa expressão não foi encontrada em outra obra, ou texto durante nossa pesquisa, assim, não podemos considerar como uma expressão cristalizada na cultura, mas como uma expressão artificial, construída pela antipoesia. Destacamos em negrito a expressão: “onde coloco a mão coloco o cotovelo”, segue o antipoema na íntegra.

	VIII	VIII
1	Yo soy más yerbatero que mago	Eu sou mais ervateiro que mago
2	no resuelvo problemas insolubles	não resolvo problemas insolúveis
3	yo mejoro yo calmo los nervios	eu melhoro eu acalmo os nervos
4	hago salir el demonio del cuerpo	faço sair o demônio do corpo
5	<b>donde pongo la mano pongo el codo</b>	<b>onde coloco a mão coloco o cotovelo *</b>
6	pero no resucito cadáveres putrefactos	mas não ressuscito cadáveres putrefatos
7	el arte excelso de la resurrección	a arte excelsa da ressurreição
8	es exclusividad del divino maestro.	é exclusividade do divino mestre <b>(grifo meu)</b>

O crítico Federico Schopf, ao comentar nosso personagem, se refere a esse verso:

A série de textos - como faz tempo suspeitamos - nos revela a vida de um pequeno impostor que, apesar de sua moralidade duvidosa, não deixa de ter certo heroísmo na miséria, que assumiu certo oportunismo por razões de sobrevivência, de força maior e que, no entanto, não deixa de ser vulnerado ou debilitado por reaparições de tormento existencial na sua vida. Suas escassas profecias, entre elas, o anúncio do Golpe Militar no Chile - ele mesmo declara que é mais "ervateiro que mago", mas ao mesmo tempo adverte, de passagem, que "**donde pongo la mano pongo el codo**" - se fazem irrisórias, perdem seu efeito, em virtude de sua instalação na ordem cronológica disposta pelo operador, que as coloca perversamente depois dos feitos, perdendo, assim, toda sua força de antecipação e rebaixando as (pseudo) pretensões visionárias do predicador. (SCHOPF, 2004, p. 27)<sup>6</sup> (grifo meu)

Destacamos também o verso: “como si no tuvieran un cobre”, do antipoema XII, expressão chilena para expressar que não se tem dinheiro. No Brasil temos o exemplo das palavras: "tustão" e "grana". Cobre é um mineral abundante no Chile, gerador de muita riqueza até os dias de hoje. Mantemos a palavra "cobre": “como se não tivessem um cobre” e a palavra "prata", uma vez que aqui se faz referência direta à cultura, e do contraste entre um mineral mais valioso, a prata, com o cobre, elemento mineral abundante, riqueza símbolo do país, mas, que traz riqueza por sua abundância não por seu valor de preciosidade.

<sup>6</sup> “La serie de textos – como hace rato lo sospechamos – nos despliega la vida de un pequeño impostor que, pese a su moralidad dudosa, no deja de tener cierto heroísmo en la miseria, que ha asumido cierto oportunismo por razones de sobrevivencia, de fuerza mayor y que, sin embargo, no deja de ser vulnerado o debilitado por reapariciones del tormento existencial en su vida. Sus escasas profecías, entre ellas, el anuncio del Golpe Militar en Chile – él mismo declara que es “más yerbatero que mago”, pero a la vez advierte, de pasada, que “donde pongo la mano pongo el codo” – se hacen irrisorias, pierden su efecto, en virtud de su instalación en el orden cronológico dispuesto por el operador, que las coloca perversamente después de los hechos, perdiendo, así, toda su fuerza de anticipación y rebajando las (pseudo)pretensiones visionarias del predicador.” (SCHOPF, 2004, p. 27)

8	como si no tuviera un cobre	como se não tivessem um cobre
9	en circunstancias de que nadan en plata	em circunstâncias de que nadam em prata

No mesmo antipoema temos a expressão “con el sudor de mi frente”. Ao traduzir para o português resgatamos a expressão brasileira “com o meu suor”, que remete a “suor do meu trabalho”. Chamam atenção os últimos versos, que fazem alusão à situação de censura e ditadura, quando a voz poética observa: “y reservar pasaje de ida y vuelta” e por motivo de força maior: “prefiero quedarme callado”. Recordamos que 1977 foi um momento de ausência de direitos humanos, desaparecimento e morte de muitos cidadãos desse país.

27	y reservar pasaje de ida y vuelta	e reservar passagem de ida e volta
28	no me explico por qué viaja tan poco la gente	não me explico por qué as pessoas viajam tão pouco*
29	debe ser por razones personales	deve ser por razões pessoais
30	o por motivos de fuerza mayor	ou por motivos de força maior
31	y en ese caso prefiero quedarme callado.	e nesse caso prefiro ficar calado

## Conclusão

Pensar a tradução de *Sermones* estabelecendo enlace com os Estudos Culturais, nos oferece um olhar atento ao que é vital para a antipoesia, sua linguagem e sua intertextualidade dentro da construção poética. Através da Teoria da Tradução damos visibilidade aos elementos culturais dessa obra. A tradução funciona com leitura do outro, e como crítica, o que ampara nossos objetivos: recepção da antipoesia, valorização dos aspectos culturais e histórico políticos entrelaçados na obra que aqui traduzimos.

## REFERÊNCIAS

BAKER, Mona. *In other words. A Coursebook on translation*. London: Routledge, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na idade média e no renascimento, o contexto de François Rabelais*, Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010

CARBONELL i CORTÉS. *Traducir al Otro: traducción, exotismo y poscolonialismo*. La Mancha: Univ de Castilla La Mancha, 1997.

CARDENAS, María Teresa. *Así hablo Parra en El Mercurio*. Santiago do Chile: Aguilar Chilena de Ediciones, 2012

COSTA, RENE. Para una poética de la (anti)poesía, en Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*. Santiago do Chile: Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, 1988. Disponível em: < <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poetica.html>> Acesso em: 10 maio 2015.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em: < <http://dle.rae.es/?w=diccionario>>

FALEIROS, Álvaro. Sobre uma não-tradução e algumas traduções de “L’Invitation au voyage” de Baudelaire. São Paulo: Revista Alea, v. 9, n. 2, julho-dezembro, 2007, p. 250-262. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a10v09n2.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

GOTTLIEB, Marlene. El poema dialógico: género híbrido finisecular. Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana, eds. Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven. Santiago de Chile: Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. p. 89-95.

LANGBAUM, Robert. La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna. Granada: De guante blanco / Comares. 1996.

LARANJEIRA, Mario. Poética da Tradução: Do Sentido à Significância. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Criação e Crítica; v.12, 2003.

LIHN, Henrique. *Antipoesía o poesía integral*. Santiago: El Siglo, 1963. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/parra100903.htm>> Acesso: 10 maio 2015.

MONTANER FRUTOS, Alberto. *Cantar de Mio Cid*. (ed. lit.) Barcelona: Crítica, 2000. 1 ed. 1993. Corregida y aumentada en 2007 (Barcelona, Galaxia Gutenberg) y en 2011 (Barcelona, Galaxia Gutenberg; Real Academia Española).

MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones UDP, 2014. Disponível em: <<http://ediciones.udp.cl/leonidas-morales-conversaciones-con-nicanor-parra/>>.

PARRA, Nicanor. Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui. Santiago/Chile: Galeria Época, Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias y Matemáticas de la Universidad de Chile, 1977. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014336.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2014.

\_\_\_\_\_. *Antiprosas*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

OUSTINOFF, Michael. *Tradução: História, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify. 1996

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Editora Ilumiuras, 2008. Tradução Samuel Titan Júnior.

SCHOPF, Federico. *Del Vanguardismo a la antipoesía. Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra (I)*. Santiago do Chile: Universidad del Chile, 1971, p. 3-50. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/vanguardismo1.html>>. Acesso em: 10 maio 2015.

TYMOCZKO, Maria. *Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no “entre” (lugar)?* In: BLUME, Rosvitha. PETERLE, Patricia. Tradução e relações de poder. Tradução: Ana Carla Telles. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

XATARA, Claudia Maria. *As expressões idiomáticas de matriz comparativa*. Araraquara, 1994, 140p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

# O USO DA TRADUÇÃO EM SALA DE AULA: UMA ABORDAGEM FUNCIONALISTA

## *THE USE OF TRANSLATION IN CLASSROOM: A FUNCTIONALIST APPROACH*

Noemi Teles de Melo  
Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[noemiteles@gmail.com](mailto:noemiteles@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo apresenta um recorte da minha pesquisa de doutorado que propõe o uso da tradução como estratégia à produção escrita no ensino de LE. O marco teórico está ancorado no funcionalismo alemão que concebe a tradução como uma atividade intercultural (NORD, 1991) e no conceito de sequência didática (SD), que segundo Dölz et al (2004) é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero oral ou escrito. Neste artigo apresento uma SD com o gênero textual receita culinária aplicada a um grupo de alunos do Curso de Letras Espanhol/UFSC. Análises prévias demonstram que a atividade tradutória realizada por meio de sequência didática permite uma reflexão por parte do aluno no que concerne ao processo de escrita, ou seja, proporciona ao estudante perceber que para traduzir não basta apenas ter conhecimento linguístico, já que se trata de um processo que também envolve uma série de elementos extralinguísticos, como por exemplo: público-alvo, propósito do texto, gênero textual, entre outros.

**Palavras-chave:** Ensino de LE. Tradução. Funcionalismo. Sequência Didática. Produção Textual.

**Abstract:** This article presents some aspects of my PhD dissertation, which proposes the use of translation as a strategy for written text production in the context of Foreign Language Teaching. Its theoretical framework draws on the German functionalism, which conceives translation as an intercultural activity (NORD, 1991), and on the concept of Didactic Sequence (DS), considered by Dölz et al. (2004) as a set of educational activities elaborated in a systematic way around some target text genre, either oral or written. Here I describe a DS regarding the text genre of cooking recipe which was applied to a group of students of the undergraduate course of Spanish at UFSC. Preliminary analyses show that students employing DS to translate texts can achieve a broad insight into the text production process they are involved, as they perceive that when it comes to translate not only linguistic resources should be taken into account, since another extralinguistics elements are engaged as well (e.g., target audience, purpose, text genre, etc.).

**Keywords:** Foreign Language Teaching. Translation. Functionalism. Didactic Sequence. Text Production.

### TRADUÇÃO E ENSINO DE LE

Pesquisas recentes vêm mostrando que o uso da tradução em sala de aula pode oferecer inúmeros benefícios no processo de aprendizagem de línguas, como por exemplo, a ampliação do conceito de língua e cultura; o aprimoramento da produção escrita; auxílio na habilidade de leitura, entre outros aspectos (MELO, 2012; LAÍÑO, 2014; DEMÉTRIO, 2014).

A tradução vista sob essa perspectiva, ou seja, entendida como uma atividade que ultrapassa um conceito tradicional que a compreende apenas como uma transposição linguística, pode contribuir significativamente no processo de aprendizagem de línguas. De acordo com Branco (2011), a partir da tradução é possível trabalhar com variações linguísticas, conhecer diferentes gêneros textuais e poder comparar diferenças e semelhanças com os mesmos gêneros em língua materna, aprender a parafrasear em LE, ou seja, resumir ideias principais de algum texto, entre outros benefícios. Segundo a autora, a presença da LM em sala de aula de LE é de extrema relevância uma vez que todo o conhecimento prévio do aluno é construído em LM e ignorar este fato é como desconstruir a própria identidade do estudante. A pesquisadora ressalta que o uso da LM é extremamente relevante para promover

um diálogo entre o conhecimento prévio do aluno e o novo conhecimento em LE. Segundo Branco (2011, p. 12): “O aprendiz vai desenvolvendo a capacidade de parafrasear e de reexpressar ideias e conceitos antes conhecidos apenas em LM”.

Seguindo essa perspectiva, este artigo apresenta uma proposta de uso da tradução no ensino de LE com base nos pressupostos teóricos do funcionalismo alemão que entende a tradução como uma recriação para outras situações e contextos comunicativos (NORD, 2010).

Para Nord (1991), a tradução apresenta uma dimensão histórico-cultural e reúne três características básicas:

(i) a tradução é uma ação, ou seja, uma situação comunicativa inserida em um contexto de situação real, autêntico; (ii) todo texto (traduzido ou não), tem uma função; (iii) a função do texto só é realizada a partir do momento da recepção do texto pelo seu destinatário, o que significa que todo texto é predominantemente *prospectivo*, voltado ao leitor final, na língua de chegada (NORD, in: POLCHLOPEK, ZIPSER, 2009, p. 64).

Nord em seu livro intitulado “Texto Base/Texto Meta – um modelo funcional de análisis preslativo” (2010), também aponta três aspectos relevantes da teoria funcionalista e que pode contribuir no processo de aprendizagem de LE:

- a) **Aspectos teóricos:** traz dois conceitos-chave que são a base do funcionalismo: (i) **o texto visto como ação comunicativa** que se insere num determinado contexto socio-cultural, incluindo os interlocutores do ato comunicativo assume papel de protagonista no processo tradutório, enquanto que a análise da estrutura linguística se encontra em segundo plano; (ii) **conceito funcional de tradução** consiste numa produção de um texto-alvo que prioriza a comunicação com o leitor final, isto é, a tradução é sempre prospectiva, e tem como finalidade comunicar com o leitor-alvo.
- b) **Aspectos metodológicos:** o modelo de análise textual com elementos intratextuais e extratextuais auxilia o aluno/tradutor a compreender o texto-fonte e a planejar a tradução do texto-alvo. Trata-se de uma metodologia bastante relevante para que o tradutor possa prever problemas e dificuldades na tradução e ir aos poucos planejando.
- c) **Aspectos didáticos:** o modelo funcionalista aponta para as diversas competências que um tradutor deve ter: competência receptiva e analítica, competência pesquisadora, competência tradutora, competência de redação, competência de avaliação e finalmente competências linguístico/culturais da língua de partida e de chegada.

Com base nos pressupostos teóricos do funcionalismo e do ensino de LE através de sequência didática, que segundo DÖLZ et al (2004) é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero oral ou escrito, o presente artigo apresenta uma proposta de SD que tem como objetivo o aprimoramento da produção escrita em LE.

### **Atividade prática em sala de aula**

Participaram da SD 9 alunos do Curso de Letras Espanhol/UFSC que cursavam no 1º semestre de 2014 a disciplina optativa *Tradução e Ensino*, que tem como objetivo principal promover a reflexão sobre o papel da tradução no processo de ensino-aprendizagem de LE com a aplicação de atividades práticas em sala de aula, juntamente com a leitura de textos teóricos sobre a temática. A seguir apresento o contexto de tradução elaborado para que os estudantes pudessem realizar as etapas da SD. Segundo Nord (1991), é de extrema relevância que o professor crie situações que simulem uma atividade real de comunicação para que os

alunos tenham a oportunidade de vivenciar um pouco da prática de um tradutor.

Quadro 1 - Contexto de tradução

<b>Contexto de tradução</b>	
<b>Meio de publicação</b>	Revista de turismo distribuída nas cidades-sede da Copa da Mundo 2014
<b>Ano</b>	2014 (Período da Copa do Mundo)
<b>Público-alvo</b>	Turistas hispanofalantes
<b>Propósito</b>	Divulgar a cultura brasileira através de receitas culinárias para turistas hispanofalantes que visitariam o Brasil durante a Copa do Mundo de 2014

Fonte: Melo (2016)

Após ilustrar a situação comunicativa, apresento as etapas que constituem a SD que teve como objetivo trabalhar com o gênero textual receita culinária.

Quadro 2 - Sequência didática – Receita culinária

<b>Sequência didática “Receita culinária”</b>	
<b>Etapas</b>	<b>Descrição</b>
<b>1ª etapa:</b> textos paralelos	Pesquisar duas receitas culinárias em língua espanhola para conhecer o gênero na LE. Posteriormente, analisá-las com foco na forma (unidade de medida utilizada, tempo verbal, ingredientes, etc).
<b>2ª etapa:</b> pesquisa sobre o prato típico	Pesquisar sobre o prato típico brasileiro com o objetivo de conhecer a sua história, seus ingredientes, entre outros aspectos.
<b>3ª etapa:</b> negociando sentidos	Análise com foco na forma e função da receita traduzida do português para o espanhol pelo Google Tradutor.
<b>4ª etapa:</b> 1ª produção escrita	Momento de reescrita do texto traduzido pelo GT, adequando-o ao público-alvo hispanofalante e a nova situação comunicativa.
<b>5ª etapa:</b> revisão	Revisão da 1ª versão após observações realizadas pela pesquisadora.
<b>6ª etapa:</b> versão final	Versão final do texto, após o acompanhamento da pesquisadora nas versões anteriores. Entrega do registro sobre o processo tradutório que ilustra a trajetória dos alunos durante a realização da SD.
<b>7ª etapa:</b> questionário	Questionário com 3 perguntas abertas após a SD concluída com os seguintes propósitos: (i) conhecer as impressões dos alunos com relação ao uso da ferramenta Google Tradutor na realização das atividades no que concerne à reflexão sobre o processo tradutório; (ii) verificar as opiniões dos alunos no que se refere à produção textual em 3 versões (escrita como processo), e (iii) analisar em que medida a leitura de textos paralelos sobre receitas os auxiliou no processo tradutório.

Fonte: Melo (2016)

Como é possível observar, a proposta de trabalhar com sequência didática permite ao estudante passar por várias etapas prévias antes de realizar propriamente a tradução, o que proporciona uma visão ampliada sobre o processo da escrita.

As análises das produções textuais dos alunos foram analisadas com base na proposta de Demétrio (2014) que afirma que o tradutor realiza movimentos semelhantes aos de escritor

de um texto quando o faz por primeira vez, ou seja, independente de ser um texto traduzido ou não, o escritor precisa considerar os diversos elementos intra e extratextuais para produzir um texto que satisfaça o seu propósito comunicativo.

Quadro 3 - Elementos de produção textual

<b>ELEMENTOS DE PRODUÇÃO TEXTUAL</b>	
<b>ELEMENTOS EXTRALINGUÍSTICOS</b>	
<b>Intencionalidade</b>	Serve para identificar se atingiu o propósito do texto.
<b>Aceitabilidade</b>	Identifica quanto o texto está ao alcance de seus leitores.
<b>Informatividade</b>	Avalia a relação entre as informações conhecidas e novas, buscando um equilíbrio entre as duas.
<b>Intertextualidade</b>	Trata da relação do texto com textos anteriores relacionados ao tema, possivelmente de conhecimento de seus leitores.
<b>ELEMENTOS INTRALINGUÍSTICOS</b>	
<b>Coesão</b>	Este elemento está relacionado com a conexão das diferentes frases que formam o texto. Está também relacionado com a observação com relação à repetição de palavras, pontuação e uso adequado de conectores.
<b>Coerência</b>	Está relacionado com a escolha de informações relevantes para o texto e como são estruturadas.
<b>Adequação</b>	Está relacionada com a escolha da variedade (dialetal/padrão) e o registro (geral/específico, formal/familiar, objetivo/subjetivo), apropriados para cada situação.
<b>Correção gramatical</b>	Está relacionada com regras fonéticas e ortográficas, morfossintáticas e léxicas da língua, que permitem construir frases aceitáveis.

Fonte: Demétrio (2014) adaptado de Beaugrande e Dressler (1981) e Cassany (2000).

Concebendo a produção escrita como um processo, optou-se por analisar cada versão dos textos dos alunos considerando alguns dos elementos de produção textual citados anteriormente. Dessa forma foi possível observar as alterações no texto que levassem a uma melhor compreensão por parte do leitor-alvo. O quadro abaixo ilustra o que foi analisada a cada versão da tradução.

Quadro 4 - Critérios de análise das traduções

<b>Critérios de análise das produções textuais (receitas culinárias)</b>	
<b>Versão do texto</b>	<b>Foco da análise</b>
1ª versão	Neste primeiro momento a análise tem como foco verificar se os elementos extralinguísticos <i>intencionalidade</i> , <i>aceitabilidade</i> , <i>informatividade</i> e <i>gênero textual</i> se manifestam no texto de forma apropriada
2ª versão	Após observações realizadas pela pesquisadora na 1ª versão, a análise contempla também os demais elementos de produção textual: <i>coesão [elementos suprasegmentais, elementos não verbais]</i> <i>coerência</i> e

	<i>adequação</i>
Versão final	A versão final tem o foco na <i>revisão gramatical</i>

Fonte: Melo (2016)

Após pontuar a situação comunicativa da tradução e os critérios de análise, apresento as análises de três versões da tradução da receita culinária “*Caldeirada de Tucunaré*”

Começando pela primeira versão cuja análise está centrada nos elementos extralinguísticos *intencionalidade*, *aceitabilidade*, *informatividade* e *gênero textual*.

Quadro 5 - 1ª versão da tradução *Caldeirada de Tucunaré*

<p><b>1ª versão da tradução “<i>Caldeirada de Tucunaré</i>”</b></p> <p><i>Calderada de Tucunaré</i></p> <p><i>2 kilos de tucunaré (pez típico de agua dulce en la región norte y nordeste de Amazonia) [grifo meu]</i></p> <p><i>4 limones</i></p> <p><i>4 dientes de ajo</i></p> <p><i>2 cebollas cortadas en 4 trozos</i></p> <p><i>2 tomates cortados en 4 trozos</i></p> <p><i>1 manojo de cilantro, cebolleta, achicoria, picados bien pequeños</i></p> <p><i>1 pimiento verde en tiras gruesas</i></p> <p><i>3 papas medianas, peladas, hervidas y cortadas a la mitad</i></p> <p><i>4 huevos hervidos y pelados</i></p> <p><i>15g de pimentón</i></p> <p><i>1 litro de agua hirviendo</i></p> <p><i>Aceite de oliva, sal y pimienta negra al gusto.</i></p> <p><i>¿Cómo preparar?</i></p> <p><i>Cortar el tucunaré previamente sin escamas, sin aletas y eviscerado en tres partes bien diferenciadas (cola, medio y cabeza). Lavar el pescado con 2 limones y sazonar con 2 dientes de ajos machacados, aceite de oliva, sal, pimienta negra y dejar marinar durante media hora. En una olla alta, rehogar el ajo, la cebolla, el pimiento verde, el tomate, mitad del manojo de cilantro, cebolleta y achicoria en el aceite hasta que la cebolla marchite, acrecentar el pimentón, el agua y dejar que hierva. Acrecentar la sal y probar. Añadir al caldo el pescado sin el marinado (es importante poner solamente el pescado sin el caldo de limón). Cocinar por 15 minutos hasta que la carne del pescado esté cocida y firme (cuidado para que la carne del pescado no cocine demasiado y deshile) luego acrecentar la otra mitad del manojo de cilantro, cebolleta y achicoria, apagar el fuego y dejar la olla cerrada por 5 minutos. Servir con arroz blanco, <b>pirão</b> hecho con caldo de pescado y harina de yuca, limón y <b>pimienta murupi</b>.</i></p>
---

Fonte: Melo (2016)

Com relação ao elemento *intencionalidade*, ou seja, o *propósito* da tradução, de maneira geral, os alunos já na 1ª versão reescrevem o texto adequando-o aos seus objetivos: apresentar a cultura brasileira ao público-alvo hispanofalante através de uma receita culinária típica e também proporcionar um texto que estabeleça um diálogo com o leitor, permitindo a realização do prato, se este assim o desejar.

Já no que concerne ao elemento *informatividade*, que segundo Beaugrande e Dressler (1981) avalia a relação entre as informações conhecidas e novas, buscando um equilíbrio entre ambas, nesta 1ª versão os alunos acrescentam uma informação nova prevendo que o

leitor-alvo a desconheça: *2 kilos de tucunaré (pez típico de agua dulce en la región norte y nordeste de Amazonia)*. O trecho em negrito, que não consta no texto-fonte, informa a procedência do ingrediente principal da receita, que é o peixe *tucunaré*. Porém, para cumprir o segundo objetivo da tradução, que é possibilitar que o leitor prepare o prato, é preciso oferecer opções de substituição ao pescado, já que este é típico do Brasil. Sendo assim, foi sinalizado pela pesquisadora que os alunos pensassem sobre essa questão e oferecessem aos leitores as características principais do peixe, sugerindo outras opções semelhantes de pescado para que fosse possível a preparação do prato por um leitor hispanofalante (que estaria no Brasil apenas de turismo – situação comunicativa criada para a elaboração dos textos).

Outro elemento a ser considerado nesta etapa é a *aceitabilidade*, que está relacionado ao leitor e o quanto o texto está ao seu alcance, isto é, em que medida o texto é compreensível por um leitor que a princípio não tem conhecimentos sobre a culinária brasileira. Avalia-se que nesta 1ª versão o texto pode ser compreendido pelo leitor-alvo pois apresenta a receita com a estrutura esperada, isto é, primeiramente são disponibilizados os ingredientes e posteriormente o modo de preparo. Porém, para que o texto cumpra totalmente seu propósito é preciso aprimorá-lo no que se refere a essas questões: oferecer opções para substituir o pescado típico brasileiro; explicar ao leitor é como é feito o *pirão* de caldo de peixe e também opções para substituir a *pimenta de murupi*, que é cultivada na região norte do Brasil. Nord (1991) denomina esse aspecto de *pressuposição*, isto é, o tradutor precisa prever que informações são imprescindíveis disponibilizar no texto para que este cumpra com as suas funções e o que é irrelevante para que o seu leitor construa sentido no texto.

Outro elemento analisado é o *gênero textual*, que neste caso se trata de um texto instrucional que tem como objetivo orientar o leitor na realização de uma atividade. Caracteriza-se por direcionar comportamentos sequencialmente ordenados e pertence à ordem *descrever ações* (Koch e Fávero, 1998). Sendo assim, espera-se que uma receita culinária seja um texto claro, pois o sucesso na preparação do prato depende de uma instrução bem conduzida, explicitando de forma clara quais ingredientes são necessários e a quantidade adequada e o modo de preparo de cada etapa do processo. Nesta 1ª versão, os alunos apresentam um texto que parcialmente cumpre com esse propósito, pois como vimos anteriormente, é recomendável oferecer opções de substituição a determinados ingredientes que são típicos de um país, já que pode ser um fator limitante na preparação do prato pelo fato de não se conseguir o mesmo ingrediente ou outro que seja semelhante. Com relação à estrutura do gênero, o texto cumpre com as expectativas de uma receita culinária, que deve conter: título do prato, seção de ingredientes e seção de modo de preparo.

A seguir, o quadro ilustra uma breve síntese dos elementos analisados na 1ª versão.

Quadro 6 - Síntese da análise da 1ª versão

<b>Síntese da análise da 1ª versão – receita culinária (dupla A1)</b>	
<b>Intencionalidade</b>	Cumprer parcialmente o propósito do texto. É preciso explicitar alguns pontos que auxiliem o leitor na preparação do prato: (i) oferecer opções de pescado que sejam semelhantes ao peixe típico brasileiro; (ii) explicar ao leitor o preparo do <i>pirão com caldo de peixe</i> e opção de substituição à <i>pimenta murupi</i> (cultivada na região norte do Brasil) ou colocar este ingrediente como opcional.
<b>Aceitabilidade</b>	É possível considerar um texto compreensível por seu leitor em prospecção, porém faltam informações que pode auxiliá-lo a não somente compreender melhor, mas também pode facilitar a preparação do prato.

<b>Informatividade</b>	A única informação nova é a procedência do peixe <i>tucunaré</i> ( <i>típico de água doce das regiões norte e nordeste do Brasil</i> ), porém carece de novas informações a respeito dos ingredientes típicos que possam auxiliar o leitor no sucesso da preparação do prato.
<b>Gênero textual</b>	Cumprir com as expectativas do gênero receita culinária, pois apresenta as características de um texto instrutivo que orienta e conduz o leitor na preparação do prato. Segue a estrutura esperada do gênero: título do prato, seção de ingredientes e seção de modo de preparo

Após as observações realizadas na 1ª versão e sinalizados os pontos em que os alunos deveriam repensar, modificar ou alterar, de acordo com os critérios de avaliação já mencionados, na 2ª versão da tradução são observados se tais alterações foram realizadas e também se os seguintes elementos se encontram no texto de forma apropriada à situação comunicativa: *coesão, coerência elementos suprasegmentais, elementos não verbais e adequação.*

Quadro 6 - 2ª versão da tradução *Caldeirada de Tucunaré*

## 2ª versão da tradução “*Caldeirada de Tucunaré*”

### *Región Norte – Caldeirada de Tucunaré do Amazonas*

*La caldeirada de peixe (o simplemente caldeirada) es un cocido tradicional de la cocina portuguesa y gallega elaborado con diferentes pescados cocidos juntos en un caldero. Aquí se presentará una versión brasileña de la receta, preparada con tucunaré, un pez típico de la Amazonia.*

#### *Caldeirada de Tucunaré do Amazonas*

#### *Ingredientes*

*2 kilos de tucunaré (pez típico de agua dulce en la región norte y nordeste de Amazonia)*

*4 limones*

*4 dientes de ajo*

*2 cebollas cortadas en 4 trozos*

*2 tomates cortados en 4 trozos*

*1 manojo de cilantro, cebolleta, achicoria, picados bien pequeños*

*1 pimiento verde en tiras gruesas*

*3 papas medianas, peladas, hervidas y cortadas a la mitad*

*4 huevos cocidos y pelados*

*15g de pimentón*

*1 litro de agua hirviendo*

*Aceite de oliva, sal y pimienta negra al gusto.*

#### *¿Cómo preparar?*

*Cortar el tucunaré(1) previamente sin escamas, sin aletas y sin vísceras en tres partes*



*distintas (cola, medio y cabeza). Lavar el pescado con 2 limones y sazonar con 2 dientes de ajos machacados, aceite de oliva, sal, pimienta negra y dejar marinar durante media hora. En una olla alta, rehogar el ajo, la cebolla, el pimiento verde, el tomate, mitad del manojo de cilantro, cebolleta y achicoria en el aceite hasta que la cebolla se ablande, acrecentar el pimentón, el agua y dejar que hierva. Acrecentar la sal y probar. Añadir al caldo el pescado sin el marinado (es importante poner solamente el pescado sin el caldo de limón). Cocinar por 15 minutos hasta que el pescado esté cocido y firme (cuidado para que el pescado no cocine demasiado y deshile) luego acrecentar la otra mitad del manojo de cilantro, cebolleta y achicoria, apagar el fuego y dejar la olla cerrada por 5 minutos. Servir con arroz blanco, **pirão(2)** hecho con caldo de pescado y harina de yuca, limón y **pimienta murupi(3)***

**Nota 1:** *Se puede sustituir el tucunaré por otros pescados generalmente utilizados para la preparación de la caldeirada como rodaballo, congrio, merluza, raya, etc, es decir, pescados de roca que aguantan bien una cocción.*

**Nota 2:** *El pirão es una papilla de harina de yuca hecha mezclando ésta con agua o caldo caliente. En [Brasil](#) el pirão puede prepararse con distintos tipos de caldos. El más común se hace con una mezcla de harina de yuca y agua en la que se ha cocido pescado, formando una papilla viscosa que se toma como acompañamiento del plato principal.*

**Nota 3:** *Es una especie de chile cultivada en Brasil en las regiones de Amazonia y Pará. Es una pimienta pequeña, de color amarillo, divide en gajos y de sabor muy picante.*

Fonte: Melo (2016)

Começando pelo elemento **informatividade** percebe-se que os alunos trazem novos dados que não constavam na versão anterior. No título optaram por acrescentar que a receita é típica do estado do Amazonas: *Caldeirada de Tucunaré do Amazonas*. Outro ponto a destacar refere-se a uma breve contextualização do prato típico, na qual os alunos explicam ao leitor a sua origem.

Com relação aos ingredientes típicos da culinária brasileira que compõem o prato, a estratégia dos alunos foi oferecer ao leitor uma breve explicação através de notas de rodapé e em alguns casos sugerir a substituição por um ingrediente semelhante. Vejamos alguns exemplos: (i) no caso do ingrediente principal da receita, o *tucunaré*, os alunos apresentam algumas características do peixe e oferecem ao leitor opções de outros pescados que tenham um ponto de cocção semelhante: *Se puede sustituir el tucunaré por otros pescados generalmente utilizados para la preparación de la caldeirada como rodaballo, congrio, merluza, raya, etc, es decir, pescados de roca que aguantan bien una cocción*; (ii) já com o *pirão*, os alunos mantêm o termo em português e explica ao leitor que no Brasil há diversas formas de preparar o caldo e apresenta uma delas: *El pirão es una papilla de harina de yuca hecha mezclando ésta con agua o caldo caliente. En Brasil el pirão puede prepararse con distintos tipos de caldos. El más común se hace con una mezcla de harina de yuca y agua en la que se ha cocido pescado, formando una papilla viscosa que se toma como acompañamiento del plato principal*; (iii) no caso da pimenta murupi, a estratégia utilizada foi a mesma, ou seja, os alunos explicaram brevemente algumas características da pimenta, porém não ofereceram opções para substituí-la.

No que se refere aos **elementos não-verbais** do texto, a receita é ilustrada com uma imagem do prato já preparado, o que é bastante comum encontrarmos neste gênero textual. As imagens tem a função não somente de ilustrar o alimento, mas também de provocar o desejo de degustar o prato, o que pode levar à preparação do alimento.

Quanto aos *elementos suprasegmentais*, que seriam algum destaque no texto como negrito, ou itálico, observou-se que para destacar algumas palavras que foram mantidas na língua portuguesa, os alunos optaram por deixá-las em itálico. São elas: *tucunaré, caldeirada de peixe, pirão e murupi*.

Outro elemento analisado é a *adequação* que se refere ao tipo de variedade (dialetal/padrão) e de registro (geral/específico, formal/informal, objetivo/subjetivo) apropriados para cada situação comunicativa. Considerando que a receita é direcionada a leitores hispanofalantes de diferentes países, ou seja, um público bastante amplo, espera-se que os alunos apresentem um texto numa variedade da língua espanhola que possa ser compreendida por um número maior de leitores. Dada essa situação comunicativa, não se recomenda utilizar termos muito específicos de uma cultura para não causar um distanciamento entre texto-leitor. Neste aspecto, os alunos apresentam um texto cujas escolhas lexicais poderiam ser compreendidas por leitores hispanofalantes, uma vez que não aparecem termos específicos de uma determinada cultura. Porém, vale a pena ressaltar que os léxicos referentes aos ingredientes ou verbos que indicam instrução, por exemplo, podem variar nos diferentes países hispanos.

Dando sequência à análise, o próximo elemento a ser considerado é a *coesão*, que segundo Beaugrande e Dressler (1981) está relacionado com saber conectar as frases que formam o texto, por exemplo: repetição de palavras, pontuação e uso adequado de conectores. Com relação a este elemento já é possível observar na 2ª versão um texto coeso no qual as frases se encontram conectadas adequadamente, como podemos observar nos passos de instrução da preparação do alimento que são dados de forma clara. A seguir apresento três trechos em que aparecem recursos coesivos utilizados de maneira adequada:

*Cocinar por 15 minutos hasta que el pescado esté cocido y firme (...) **luego** acrescentar la otra mitad del manojo de cilantro (...)*

No excerto acima, o conector *luego* que indica sequência tem a função de estabelecer relações de sentido entre as frases, ou seja, é por meio deste recurso coesivo que o leitor compreende a ordem das ações que deve seguir para preparar o prato.

O trecho a seguir ilustra um recurso coesivo que evita a repetição de palavras:

*Cortar el **tucunaré** previamente sin escamas (...) Lavar el **pescado** con 2 limones (...)*

Na sentença acima os alunos retomam o referente *tucunaré* por meio de um *hiperônimo*, ou seja, um termo mais abrangente: *pescado*. A estratégia utilizada, então, foi buscar uma palavra que pudesse fazer referência ao objeto *tucunaré* evitando a repetição do termo.

No trecho a seguir, há uma alteração de um dos elementos da frase da 1ª versão do texto para a versão seguinte:

**[1ª versão]** *Cortar el tucunaré previamente sin escamas, sin aletas y **eviscerado** en tres partes bien diferenciadas (cola, medio y cabeza).*

**[2ª versão]** *Cortar el tucunaré previamente sin escamas, sin aletas y **sin vísceras** en tres partes distintas (cola, medio y cabeza).*

Nota-se que a alteração do termo *eviscerado* por *sin vísceras* apresenta na frase uma estrutura uniforme (*sin escamas, sin aletas y sin vísceras*) com o objetivo de oferecer fluidez na leitura e melhor compreensão textual.

O próximo elemento a ser considerado é a **coerência**, que de acordo com Beaugrande e Dressler (1981) está relacionada com as escolhas das informações relevantes ao texto e como são estruturadas. Como já vimos, da versão preliminar para a seguinte, o texto sofre algumas alterações como por exemplo, o acréscimo de informações que auxiliam o leitor na preparação do prato. Sendo assim, a escolha das informações a serem apresentadas no texto está totalmente vinculada ao seu propósito.

Pelo exposto até o momento, percebe-se que a reescrita permite ao aluno revisitar o texto, refletir sobre as questões sinalizadas na versão anterior e aprimorá-lo em diversos aspectos com o objetivo de estabelecer diálogo mais próximo entre texto-leitor.

O quadro abaixo ilustra uma síntese da análise realizada na 2ª versão.

Quadro 7 - Síntese da análise da 2ª versão

<b>Síntese da análise da 2ª versão – receita culinária (dupla A1)</b>	
<b>Informatividade</b>	Acréscimo de informações a respeito de ingredientes típicos do Brasil que auxiliam o leitor na preparação do prato. Breve contextualização sobre a origem do prato típico com o objetivo de aproximar o leitor ao texto.
<b>Coesão</b>	Apresenta recursos coesivos adequados, como por exemplo: uso de conectores que auxilia a estabelecer relações entre as frases.
<b>Elementos suprasegmentais</b>	Para destacar palavras mantidas na língua portuguesa os alunos utilizaram <i>itálico</i>
<b>Elementos não-verbais</b>	Ilustração do prato típico já preparado
<b>Coerência</b>	O texto encontra-se coerente, uma vez que os elementos <i>intencionalidade, aceitabilidade e informatividade</i> se manifestam de maneira adequada à situação comunicativa.
<b>Adequação</b>	O texto encontra-se adequado ao gênero receita culinária quanto ao registro empregado e às escolhas léxicas

A seguir apresento a 3ª e última versão da receita, que tem como foco a revisão gramatical, pois como já foi ressaltado, por entender a tradução/produção textual um processo que envolve uma série de elementos extralinguísticos, optou-se por apontar questões linguísticas somente na última versão para que o aluno perceba que para produzir um texto não basta apenas ter domínio sobre regras gramaticais.

Além de apresentarem um texto coerente ao propósito comunicativo, como já vimos nas análises anteriores, os alunos demonstraram um excelente domínio do código escrito em língua espanhola. A seguir ilustro apenas um trecho no qual foi sinalizado aos alunos que o verbo utilizado na frase não era o mais adequado ao contexto. Sugeriu-se que pesquisassem em receitas na língua espanhola outra opção para substituir o verbo *marchitar*, que pode apresentar significados como *murchar, enfraquecer, secar*, entre outros. Após a pesquisa, os alunos optam pelo verbo *ablandar*, que neste contexto significa refogar a cebola até que fique numa consistência mole.

[1ª versão] *En una olla alta, rehogar el ajo (...) hasta que la cebolla **marchite** (...)*

[2ª versão] *En una olla alta, rehogar el ajo (...) hasta que la cebolla **se ablande** (...)*

Além da revisão gramatical, os alunos apresentaram o texto com um formato para ser publicado numa revista de turismo, como foi estabelecido no início da SD. Abaixo apresento a versão final da receita.

### Región Norte – Caldeirada de Tucunaré do Amazonas

La *caldeirada de peixe* (o simplemente *caldeirada*) es un cocido tradicional de la cocina portuguesa y gallega elaborado con diferentes pescados cocidos juntos en un caldero. Aquí se presentará una versión brasileña de la receta, preparada con *tucunaré*, un pez típico de la Amazonia.

#### ◆ Caldeirada de Tucunaré do Amazonas

##### Ingredientes

2 kilos de *tucunaré* (pez típico de agua dulce en la región norte y nordeste de Amazonia)  
 4 limones  
 4 dientes de ajo  
 2 cebollas cortadas en 4 trozos  
 2 tomates cortados en 4 trozos  
 1 manojo de cilantro, cebolleta, achicoria, picados bien pequeños  
 1 pimiento verde en tiras gruesas  
 3 papas medianas, peladas, hervidas y cortadas a la mitad  
 4 huevos cocidos y pelados  
 15g de pimentón  
 1 litro de agua hirviendo  
 Aceite de oliva, sal y pimienta negra al gusto.



##### ¿Cómo preparar?

Cortar el *tucunaré* previamente sin escamas, sin aletas y sin vísceras en tres partes distintas (cola, medio y cabeza). Lavar el pescado con 2 limones y sazonar con 2 dientes de ajos machacados, aceite de oliva, sal, pimienta negra y dejar marinar durante media hora. En una olla alta, rehogar el ajo, la cebolla, el pimiento verde, el tomate, mitad del manojo de cilantro, cebolleta y achicoria en el aceite hasta que la cebolla se ablande, acrecentar el pimentón, el agua y dejar que hierva. Acrecentar la sal y probar. Añadir al caldo el pescado sin el marinado (es importante poner solamente el pescado sin el caldo de limón). Cocinar por 15 minutos hasta que el pescado esté cocido y firme (cuidado para que el pescado no cocine demasiado y deshile) luego acrecentar la otra mitad del manojo de cilantro, cebolleta y achicoria, apagar el fuego y dejar la olla cerrada por 5 minutos. Servir con arroz blanco, *pirão*<sup>2</sup> hecho con caldo de pescado y harina de yuca, limón y pimienta *murup*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Se puede sustituir el tucunaré por otros pescados generalmente utilizados para la preparación de la *caldeirada* como rodaballo, congrio, merluza, raya, etc. es decir, *pescados de roca* que aguantan bien una cocción.

<sup>2</sup> El *pirão* es una papilla de harina de yuca hecha mezclando ésta con agua o caldo caliente. En Brasil el *pirão* puede prepararse con distintos tipos de caldos. El más común se hace con una mezcla de harina de yuca y agua en la que se ha cocido pescado, formando una papilla viscosa que se toma como acompañamiento del plato principal.

<sup>3</sup> Es una especie de chile cultivada en Brasil en las regiones de Amazonia y Pará. Es una pimienta pequeña, de color amarillo, dividida en gajos y de sabor muy picante.

Como foi possível observar, a reescrita do texto proporcionou reflexões acerca das escolhas tradutórias que seriam mais adequadas à situação comunicativa. A versão final da tradução apresenta acréscimo de informações consideradas relevantes para um leitor que não conhece a culinária brasileira, tornando um texto mais próximo ao seu leitor-alvo.

### **Considerações finais**

A proposta aqui apresentada teve como objetivo ilustrar como o uso da tradução no ensino de LE pode auxiliar na produção textual escrita, proporcionando ao estudante perceber que a tradução requer planejamento e conhecimentos extralinguísticos assim como qualquer outro tipo de produção textual. Através da perspectiva funcionalista, que concebe a tradução como uma atividade intercultural, os alunos passam a compreender que para traduzir não basta apenas ter conhecimento linguístico, já que se trata de um processo que também envolve uma série de elementos extralinguísticos, como por exemplo: público-alvo, propósito do texto, gênero textual, entre outros.

A prática tradutória por meio de sequência didática demonstrou auxiliar na organização da produção textual como foi possível observar na análise das três versões da receita, ou seja, propiciou ao aluno planejar o seu texto levando em consideração diversos aspectos e também permite ao professor fazer intervenções a medida em que os alunos apresentem dificuldade em alguma etapa.

Sendo assim, essa perspectiva de trabalhar a tradução como estratégia à produção escrita pode proporcionar reflexões pertinentes no ensino de LE como por exemplo, desmistificar que a presença da LM em sala de aula prejudica a aprendizagem, pois ao contrário disto, vimos que pode ser uma grande aliada na construção do conhecimento em LE. Dessa forma, o aluno vai construindo conhecimento em LE a partir do seu conhecimento prévio em LM, levando-o a perceber diferenças linguísticas e culturais que ao serem traduzidas não devem ser vistas apenas como palavras isoladas, pois mais do que isto, a tradução é uma recriação para outras situações e contextos comunicativos (NORD, 2010).

### **REFERÊNCIAS**

BEAUGRANDE, R. A. de; DRESSLER, W. U. **Introducción a la Lingüística del Texto**. Barcelona: Ariel, 1981.

BRANCO, S. **A tradução como ferramenta linguístico-cultural**. Revista Fragmentos, v. 22 n. 1, p. 009/025 Florianópolis/ jan - jun/ 2011.

DEMÉTRIO, A. P. C. **A tradução como retextualização**: uma proposta para o desenvolvimento da produção textual e para a resignificação da tradução dentro do ensino de LE. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2014.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. **Os Gêneros escolares** – das práticas de linguagem aos objetos de ensino In: ROJO, R.; CORDEIRO, G. S. (trad.e org.). Gêneros orais e escritos na escola. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 61-78.

FÁVERO, L. L.; KOCH, I. G. V. **Linguística textual**: Introdução. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1998.

LAIÑO, M. J. **A tradução pedagógica como estratégia à produção escrita em LE a partir do gênero publicidade**. Tese de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2014.

MELO, N. T. **Texto e contexto na construção de sentidos: a tradução em sala de aula de LE**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2012.

NORD, C. **Text analysis in translation**: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis. Atlanta: Rodopi, 1991.

\_\_\_\_\_. **Texto Base-Texto Meta**: Un modelo funcional de análisis pretraslativo. Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2010a.

ZIPSER, M. E. **Estudos da tradução II/Livro EaD**. Meta Elizabeth Zipser, Silvana Ayub Polchlopek, Eleonora Frenkel. - Florianópolis, SC: UFSC/CCE, 2009.

**POLISSEMIAIS: ESTUDO CONTRASTIVO ENTRE TEXTOS  
FONTE E ALVO EM INGLÊS E PORTUGUÊS VIA  
LINGUÍSTICA DE *CORPUS***

***POLYSEMY: A CONTRASTIVE STUDY ON PORTUGUESE AND  
ENGLISH SOURCE AND TARGET TEXTS VIA CORPUS  
LINGUISTICS***

Paulo Roberto Kloeppe  
Doutorando em Estudos da Tradução (UFSC)  
[keducar@brturbo.com.br](mailto:keducar@brturbo.com.br)

**Resumo:** Considerando que algumas relações intrassistêmicas, a saber, pertinentes às dimensões morfossintática e gramático-coesiva da língua inglesa, muitas vezes demandam coocorrências de vocábulos fonológica e/ou ortograficamente idênticos em segmentos frásicos adjacentes, ou até mesmo, dentro de um único segmento, (KLOEPEL, 2015), a pesquisa aqui apresentada, levanta a tese de que as polissemias de certos vocábulos ingleses, comumente presentes nos usos naturais do inglês, são bastante superiores às polissemias de seus correspondentes interlinguísticos no português. E, se assim o for, por conta daquelas relações intrassistêmicas e das cargas polissêmicas superiores de tais vocábulos ingleses, há mais possibilidades de ocorrências de repetições de vocábulos em textos traduzidos para o inglês a partir de textos originalmente escritos em português. Por extensão disto, igualmente criar-se-iam mais possibilidades de surgimentos de ambiguidades lexicais, se, de fato, estas existissem, visto que são raras, dados os mecanismos cognitivos que permitem a natural desambiguação lexical, por meio dos processamentos de colocações (HOEY, 2005). Nesta lógica, sendo observada a maior polissemia de tais vocábulos ingleses, necessariamente maior será o número de colocações (BAKER, 1992) que estes vocábulos estabelecem em relação ao número destas estabelecidas por seus correspondentes em português. Isto posto, acredito ser possível criar um modelo investigativo experimental que viabilize contrastes empíricos entre as gamas de colocações estabelecidas por alguns vocábulos ingleses e portugueses, extraídos de um *corpus* paralelo bidirecional, de modo a destacar-se superioridades, igualdades, ou inferioridades entre elas, e, com base na Estatística Probabilística, correlacionar os resultados com a questão da polissemia.

**Palavras-chave:** Polissemia. Colocações. Desambiguação Lexical. Linguística de *Corpus*. Estatística Probabilística.

**Abstract:** Knowing that some intra-systemic relations, namely, some of those related to morphosyntactic traces, grammatical relations and cohesive devices of the English language, many times leads to occurrences of words, which are phonologically and/or orthographically identical, in adjacent sentences, or even within a single one, (KLOEPEL, 2015), the research presented by this article launches my thesis that the polysemy of some ordinary English words is quite higher than that of their interlinguistic correspondents in Portuguese. And, in so being, on account of those intra-systemic relations and the higher polysemic weight of such English words, there are more chances of occurrences of lexical repetitions in texts that are translated into English from texts originally written in Portuguese. And, by extension, equally higher are the chances of emergences of lexical ambiguities, whether they do exist, since they are rare due to the cognitive mechanisms that allow their natural disambiguation via Collocational processing (HOEY, 2005). In this view, being observed the higher polysemy of such English words, higher is the number of collocations they establish (BAKER, 1992) in relation to those established by their interlinguistic correspondents in Portuguese. Being said this, it is my belief it is possible to create an experimental investigative model that is expected to enable empirical contrasts between the ranges of collocations established by some English and Portuguese words taken from a parallel bidirectional corpus, in order to highlight superiorities, equalities and inferiorities among these ranges of collocations, and, based on Probabilistic Statistics, link the outcomes to the issue of polysemy.

**Key-words:** Polysemy. Collocations. Lexical Disambiguation. Corpus Linguistics. Probabilistic Statistics.

## Introdução

A comunicação a que este texto se reporta aborda uma extensão da minha pesquisa de mestrado (KLOEPEL, 2015), que contrastou as frequências de ocorrências de repetições de vocábulos em textos literários originalmente escritos em Português e suas traduções para o inglês. A pesquisa partiu do pressuposto de que as repetições de vocábulos são mais frequentes nas traduções em inglês do que em seus respectivos textos originais em português, para levantar três hipóteses de pesquisa, a saber: (i) as relações gramático-coesivas do inglês tenderiam a impulsionar tais ocorrências de repetições lexicais nesta língua; (ii) a possibilidade, pressuposta, de as cargas polissêmicas de muitos vocábulos ingleses de uso frequente serem superiores às de seus possíveis correspondentes portugueses levaria à ocorrência de mais repetições de vocábulos nas traduções em inglês, por conta, de tendências à estabilização<sup>1</sup> dos textos traduzidos (BAKER, 1996; LAVIOSA, 2002; YUAN & GAO, 2008); (iii) em função das hipóteses anteriores, em processamentos cognitivos, muitas repetições de vocábulos tenderiam a não serem tomadas como tal, de modo que não teriam efeitos retóricos e eufônicos tão negativos quanto elas têm no português, conforme aponta a tradição de escrita nesta língua. Como destacou a Doutora Lourdes Bernardes Gonçalves em palestra proferida na Universidade Federal de Santa Catarina em 30 de novembro de 2010<sup>2</sup>, “o português não gosta de repetir palavras”.

No entanto, em busca pela viabilidade de condução de uma pesquisa contrastiva via Linguística de *Corpus*, a pesquisa se concentrou na primeira hipótese, e concluiu que as frequências superiores de repetições de vocábulos nos textos em inglês, que compuseram os *subcorpora* paralelos, nas direções português-inglês e inglês-português, se deram, em especial, por relações gramático-coesivas, por substituição e/ou elipses nominais e verbais, e traços morfossintáticos discrepantes das duas línguas, como, por exemplo, observou-se:

- na tendência de os sujeitos sintáticos pronominais serem quase sempre explicitados em segmentos frásicos declarativos (HALLIDAY & HASAN, 1976) em função de o inglês ser uma língua menos flexionada do que o português;
- nas impossibilidades de se efetuar certas elipses nominais por conta da neutralidade, quanto ao grau e o gênero, dos adjetivos ingleses e formas pronominais definidas, bem como, por conta da neutralidade, quanto ao gênero, das formas pronominais indefinidas;
- nas relações gramático-coesivas que os operadores gramaticais (auxiliares) do inglês, tais como, *do, does, did, should, will, would*, e etc. estabelecem;
- nos processos de derivação de verbal com o sufixo *-ing*, que permitem que as formas nominais gerund (particípio presente) atuem como infinitivos, substantivos e adjetivos, tal ponto que é “uma propriedade notável do inglês moderno [...] a multiplicidades de usos de formas terminadas em *-ing*” (LEE, 2007, p.168-169)

Destas constatações, a despeito de seus vieses essencialmente linguísticos, emergem implicações nas práticas tradutórias que envolvem as duas línguas, uma vez que as fronteiras entre as ocorrências de repetições lexicais da ordem da retórica e as da ordem das relações intrassistêmicas se estreitam. Com efeito, tradutores deste par linguístico, conforme tenho

<sup>1</sup> A tendência à estabilização (*leveling out*) refere-se ao fato de, segundo algumas pesquisas, textos traduzidos apresentarem “menos variações nas características textuais em um *corpus* de traduções do que em um *corpus* de não traduções” (YUAN & GAO, 2008, tradução nossa); características textuais, “tais como, densidade lexical e os tamanhos das sentenças” (LAVIOSA, 2002, tradução nossa).

<sup>2</sup> Disponível para consulta em: [http://www.pget.ufsc.br/paginas.php?nomePag=Linguistica\\_de\\_corpus\\_e\\_traducao\\_literaria\\_uma\\_parceria\\_viavel](http://www.pget.ufsc.br/paginas.php?nomePag=Linguistica_de_corpus_e_traducao_literaria_uma_parceria_viavel)

constatado em participações em grupos de tradução, vez por outra, se questionam se esta ou aquela repetição de vocábulo, presentes em textos fontes em inglês, poderiam ou deveriam ser, ou não, eliminadas das traduções para o português.

Certamente, as elisões de sujeitos sintáticos pronominais possíveis, e até desejáveis, no português implicam em frequências menores, e, muito provavelmente, regulares, de repetições destes em traduções no direcionamento inglês-português, pois “as diferenças de frequências entre traços linguísticos não são aleatórias” (BERBER SARDINHA, 2004, p.31). No entanto, ao contrastarmos, por exemplo, as frequências de ocorrências de *he* e *she* em *The Picture of Dorian Gray* (WILDE, 1890) com as de ‘ele’ e ‘ela’ em *O Retrato de Dorian Gray* (Ibid., trad. FURTADO, 2012), constatamos que as proporções entre suas respectivas ocorrências nos textos fonte e alvo diferem consideravelmente, pois enquanto há aproximadamente 78% **menos** ocorrências de ‘ele’ em relação às de *he*, há aproximadamente 9,4% **mais** ocorrências de ‘ela’ em relação às de *she*, o que leva a crer que, por alguma razão, que não uma atrelada às relações gramático-coesivas, a tradutora optou pela não elisão das ocorrências do pronome pessoal ‘ela’, e, além disso, incluiu algumas não correspondentes a ocorrências de *she* no original<sup>3</sup>. Do contrário, esperar-se-ia que houvesse um número bastante inferior de ocorrências de ‘ela’ na tradução, de modo que a proporcionalidade, entre este número de ocorrências e o de *she* no original, se aproximasse dos 78% para menos de ‘ele’. Uma das explicações para o percentual, para menos na tradução de repetições de ‘ele’, encontra-se no fato de nela haver mais ocorrências dos nomes das personagens masculinas ‘Dorian’ (425 contra 318), ‘Basil’ (155 contra 144) e ‘Henry’ (233 contra 143), fato este, que, me parece, leva a crer que a tradutora, talvez por conta da tradição do português de não repetição desnecessária de vocábulos, tenha evitado algumas repetições do pronome pessoal ‘ele’ substituindo-as pelos nomes próprios que elas designam. No entanto, se assim o foi, a tradutora não adotou um comportamento padrão, visto que o número de ocorrências de ‘Basil’ na tradução é muito próximo ao de ocorrências dele no original, diferentemente do que ocorre com as proporções entre os números de ocorrências de Dorian e Henry nos textos fonte e alvo. Grosso modo, creio ser possível atribuir a escolhas subjetivas tais discrepâncias na tradução, as quais, me parece, evidenciam o referido estreitamento das fronteiras entre a retórica e as relações intrassistêmicas quanto às repetições lexicais, visto que, não fosse assim, seria de se esperar que houvesse certa regularidade quanto às elisões dos pronomes pessoais ‘ele’ e ‘ela’, bem como quanto às repetições dos nomes próprios masculinos. Cabe ressaltar que, mesmo considerando-se a possibilidade da substituição de pronomes oblíquos por seus nomes próprios designados, estas relações discrepantes entre as escolhas de tradução não se alterariam, visto que, me parece que, se tais substituições ocorreram, elas devem ter se dado com mais frequência por ‘Dorian’ e ‘Henry’ do que por ‘Basil’. Perceba, entretanto, que no texto original o número de ocorrências dos dois últimos é quase o mesmo.

Considerando-se que na minha pesquisa de mestrado, cujo *corpus* engloba 16 textos fonte em português e suas traduções, e 3 textos fonte em inglês e suas traduções, (KLOEPPPEL, 2015), foram constatadas discrepâncias similares entre as proporções entre as frequências de repetições das formas pronominais *I*, *we* e *they* e as de ‘eu’, ‘nós’ e ‘eles +elas’, sobretudo, mais acentuadas no direcionamento português-inglês (Ibid., p. 73), me

<sup>3</sup> Seguramente, as correspondências do pronome pessoal *it* do inglês com as formas pronominais ‘ele’ e ‘ela’ devem ter tido alguma participação nos números de ocorrências destas formas pronominais na tradução. No entanto, coube por bem desconsiderá-las dadas às possibilidades de ambiguidades causadas por *it* ter forma oblíqua homônima, bem como, dada suas não correspondências em português, quando *it* atua como sujeito sintático inexistente, como referente anafórico isolado e simultâneo de grupos nominais, adverbiais e preposicionais, como na pergunta “*And -- and you -- do you like to play with her?*” (IND\_GERALDO, 1992 *apud* DAVIES, 2008) cuja resposta poderia ser “*Yes, I like it*”, onde *it* estabeleceria referência anafórica com *play with her*.

parece possível assumir que: (i) os limites entre os usos retóricos das repetições lexicais e as ocorrências destas por força de preceitos gramático-coesivos das duas línguas tendem a ser tênues; (ii) o trato dado às repetições lexicais por partes dos tradutores das duas línguas talvez difira, o que, caso confirmado, pode ser indicativo de diferenças entre os processamentos cognitivos das repetições lexicais nos usos naturais das duas línguas.

Isto posto, cabe à minha pesquisa adentrar o campo da polissemia, visto que, caso seja confirmada a hipótese relativa a ela, abre-se campo para a investigação da terceira hipótese, a qual coaduna com a segunda assunção elencada no parágrafo anterior. E, sobretudo, sendo confirmada a superioridade, em relação ao português, das cargas semânticas de vocábulos de uso mais corrente em instâncias comunicativas naturais da língua inglesa, tal confirmação implica que, em processos tradutórios envolvendo as duas línguas, especialmente no direcionamento inglês-português, afloram conflitos entre traços retóricos e traços semânticos dos textos fonte e alvo, conflitos estes que podem por em cheque eliminações de repetições de vocábulos por meio da utilização de recursos da sinonímia, visto que, “a repetição pode ser uma coisa boa. Às vezes, simplesmente, não há substitutos para os termos chave, e selecionar um termo mais fraco como sinônimo pode fazer mais mal do que bem.” (UNC, 2012, tradução nossa). Em outras palavras, cabe aos tradutores nativos do português avaliar se evitar repetições lexicais, que lhes pareçam desnecessárias, conforme dita a tradição de escritura do português, não incorrerá em perdas de tradução, tais como as relativas aos registros textuais, marcas discursivas e estilísticas dos textos fonte, e etc. Bem como, cabe aos tradutores nativos do inglês avaliar até que extensão as manutenções de instâncias de sinonímia dos textos fonte em português não implicam em perdas quanto à textura<sup>4</sup> da tradução. Em outras palavras, eles devem avaliar até que ponto tais manutenções não geram textos traduzidos com excessivas marcas de tradutês<sup>5</sup>, ou seja, devem avaliar se as manutenções destas instâncias em textos traduzidos, coadunando com Britto (2012), causam na cultura alvo, os mesmos efeitos que causam na cultura fonte.

No entanto, a investigação das polissemias de vocábulos é bastante complexa por si só, e torna-se ainda mais complexa quando é abordada via contrastes interlinguísticos. Basta considerar um único vocábulo lexical<sup>6</sup> para ter-se uma noção do quão dispendioso é analisar todas as possibilidades de significação que ele carrega numa língua, sobretudo, considerando que estas possibilidades, em geral, permitem várias correspondências interlinguísticas noutra língua. Com efeito, como afirma Baker, “raramente é possível se analisar uma palavra, um padrão ou estrutura em diferentes componentes de significado; o modo como a linguagem funciona é complexo demais para permitir isso” (BAKER, 1992, p. 19, tradução nossa<sup>7</sup>). Entretanto, com a ajuda de algumas ferramentas da Linguística de *Corpus* e com base no conceito de colocações, cujas “onipresenças são amplamente reconhecidas” (Hoey, 2005, p. 3, tradução nossa) por este ramo da Linguística Geral, é possível mensurar, contrastivamente, traços das polissemias de vocábulos com certa equidade, visto que segundo Baker, “quanto mais geral [polissêmica] for uma palavra, mais ampla é a gama de colocações que ela estabelece e quanto mais específica for, mais restrita é a gama de colocações que ela estabelece” (BAKER, 1992, 62, tradução nossa). Diferentemente, porém, das investigações na

<sup>4</sup> Segundo Halliday e Hasan, “se um excerto em inglês, contendo mais de uma sentença, é entendido como um texto, há certos traços linguísticos presentes nele, os quais podem ser identificados como contribuintes para a unidade total dele, conferindo-lhe textura” (HALLIDAY & HASAN, 1976, p. 2, tradução nossa).

<sup>5</sup> O termo tradutês [*translationese*] é utilizado por Baker (1992) para afirmar que as línguas das traduções diferem de suas línguas (alvo) naturais.

<sup>6</sup> Aqueles que conferem significação às enunciações, tais como verbos, substantivos e adjetivos, apostos aos vocábulos gramaticais que garantem a unidade estrutural delas, tais como, preposições e artigos definidos e indefinidos e numerais. (HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2012; BAKER, 1992)

<sup>7</sup> Indica que a tradução foi feita por este autor.

dimensão gramático-coesiva da língua inglesa, que foram conduzidas na pesquisa de mestrado com base num *corpus* de pesquisa composto apenas por textos de Literatura Ficcional, abordar as polissemias das palavras demanda um *corpus* de Pesquisa que busque uma maior representatividade estatística em relação às línguas investigadas, de modo que ele deve contemplar uma gama considerável de gêneros textuais, pois as semânticas das palavras são articuladas de forma a coadunarem com os gêneros textuais e seus temas, visto que, como afirma Bakhtin, “nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2003, p. 268). Cabe, porém, ressaltar que, embora a pesquisa vise uma maior representatividade estatística, ela não vislumbra possibilidades de generalizações quanto à questão da polissemia dentro dos dois sistemas linguísticos, uma vez que, segundo Sinclair, “nenhum *corpus*, não importa o quão grande e o quão cuidadosamente construído, pode conter exatamente as mesmas características que as línguas *per se*” (SINCLAIR, 2004 apud WYNNE, 2005, tradução nossa).

Diante deste panorama, este artigo aborda dois vieses investigativos: teórico-contrastivo e empírico-contrastivo. Sendo que o primeiro discute a questão das colocações, e suas relações na cognição das polissemias, ambas sob o viés dos contrastes interlinguísticos. E, o segundo compreende a composição do *Corpus* da Pesquisa e a descrição da metodologia dela, incluindo a apresentação de um modelo experimental para o contraste empírico-quantitativo, interlinguístico, das polissemias, sendo este teoricamente aportado pela Linguística de *Corpus* e pela Estatística Probabilística.

## I Viés teórico-contrastivo

### I-1 Colocações e polissemia: processamentos cognitivos e suas relações em contrastes interlinguísticos

Considerando que colocação, segundo a definição de Hoey (2005), “é, grosso modo, a propriedade das línguas, na qual duas ou mais palavras frequentemente ocorrem umas nas presenças das outras” (HOEY, 2005, p. 2, tradução nossa), por exemplo, como na constatação de que contam 23 ocorrências de ‘passar’ + ‘a’ + ‘mão’ e 08 de ‘passar’ + ‘as’ + ‘mãos’ no *Corpus* do Português (DAVIES & FERREIRA, 2006), enquanto que, consta somente 01 de ‘correr’ + ‘a’ + ‘mão’ e nenhuma de ‘correr’ + ‘as’ + ‘mãos’, o que sugere que ‘passar’ e ‘mão(s)’ estabelecem colocação, ao passo que ‘correr’ não estabelece colocação com ‘mão(s)’. Em outras palavras, colocações são “combinações de palavras” (Ibid.) recorrentes em usos naturais das línguas, as quais, segundo Hoey são priorizadas (*primed*) na cognição, visto serem “onipresentes e subversivas”<sup>8</sup> (Ibid., p.4, tradução nossa) tal modo, que ambiguidades lexicais, de fato, inexitem (Ibid., p. 81), me parece razoável esperar que os mecanismos cognitivos, na busca pela significação das enunciações, sejam aptos a naturalmente diferenciarem traços morfossintáticos e semânticos das palavras ortograficamente e/ou fonologicamente idênticas sem, necessariamente, focarem nas semânticas de vocábulos isolados. Como apontou Pace-Sigge, referindo-se aos experimentos de Meyer and Schvaneveldt ([1971] 1984, p. 20), em seu artigo *The concept of Lexical Priming in the context of language use*, na busca pela significação, aspectos formais (incluem-se nestes, os limites ortográficos entre vocábulos) parecem ser desconsiderados (PACE-SIGGE apud ICAME Journal, 2013). Ampliando a noção de priorização (*priming*) de colocações, a significação se dá, segundo a Linguística Textual de Marcuschi, também, com base em *frames* – quadros mentais - (MARCUSCHI, 2001) que são ativados pelas ocorrências

<sup>8</sup> Hoey descreve as colocações como sendo *pervasive and subversive*

anteriores e/ou precedentes de outros vocábulos. Por exemplo, o vocábulo ‘natal’ ativa uma imagem mental (*frame*) genérica que está armazenada no nosso cérebro, mas esta imagem mental se altera quando a forma pronominal demonstrativa ‘naquele’ antecede ‘natal’, pois o vocábulo antecessor ativa um *frame* relativo a um natal específico, não mais genérico. Neste sentido, não ocorre ambiguidade nas ocorrências de ‘casa’ em ‘ela casa’ e em ‘lá em casa’, pois o sujeito pronominal ‘ela’ ativa um *frame* que não permite que ‘casa’ seja processado como substantivo, enquanto que, o grupo nominal adverbial ‘lá em’ ativa outros *frames* que demandam a precedência de substantivos. Similarmente, não ocorre ambiguidade nas duas ocorrências de ‘running’ em “*Drain, rinse with cold running tap water*” (SAGON, 2004 apud DAVIES, 2008) [Enxague, lave com água corrente e fria de torneira] (Ibid., tradução nossa) e “*the running time of a train*” [tempo de percurso de um trem] (HAPERCOLLINS, 2010, tradução nossa), pois os *frames* ativados por ‘tap water’ e ‘time’ são distintos. Da mesma forma que, em *I was afraid of running my hand across my lips and finding traces* (LISPECTOR, trad. NOVEY, 2012, p. 77) [tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios] (LISPECTOR, 1964, p.112), *running* é naturalmente processado como uma forma nominal (Particípio Presente), no caso, ‘passar’, por conta, da presença da preposição *of* a antecede. Estritamente voltadas à significação, a Semântica de Quadros de Fillmore (1982), na hermenêutica, e a *Frame Analysis* de Goffman (1986), na linguística textual, abordam relações de processamento similares às acima descritas.

A dinâmica destes processamentos cognitivos, talvez possa ser melhor visualizada nos processamentos das sintaxes que se estabelecem entre as formas verbais (lexicais) e os operadores gramaticais (auxiliares) do inglês, pois as formas verbais ‘see’ e ‘saw’, em “*What did you see?*” ? (DAVIES, 2004) [O que você viu?] (Ibid., tradução nossa) e “*I saw the oysters*” (DAVIES, 2004) [Vi as ostras] (Ibid., tradução nossa), parecem ser processadas como idênticas, a despeito do tempo-aspecto verbal da pergunta ser indicado pelo operador gramatical ‘did’, enquanto que este aspecto verbal é indicado pela própria forma verbal ‘saw’ na resposta. Em outras palavras, quando do processamento da pergunta, tudo indica que na cognição não se estabelece um foco num vocábulo, pois, certo modo, ‘did’, indicativo do tempo-aspecto, fica, por assim dizer, “em suspenso à espera” de uma forma verbal (lexical) que o preceda e lhe confira significado. No entanto, em “*He did a hyperbaric treatment twice in 2012*” (MAESE, 2015 apud DAVIES, 2008) [Ele fez Tratamento Hiperbárico duas vezes em 2012] (Ibid., tradução nossa) a forma verbal (lexical) *did* carrega em si tanto o tempo-aspecto verbal quanto a carga semântica, ao passo que, o operador gramatical *did*, em “*Only when the crisis in Russia grew dire did he send troops*” (BRANDT, 2015 apud DAVIES, 2008), a parte sua funcionalidade indicativa do tempo-aspecto verbal, confere certo traço enfático à enunciação, de modo que, certa forma, tem carga semântica. Com efeito, no caso de uma tradução deste segmento frásico, a manutenção da ênfase da enunciação demandaria a inserção de um advérbio, ou adjunto adverbial, ambos lexicais, tais como ‘realmente’, ‘de fato’, ‘finalmente’ e afins, como em “Somente quando a crise na Rússia se agravou muito é que ele enfim enviou as tropas” (Ibid., tradução nossa).

Nestes dois últimos segmentos, percebe-se que as alternâncias no posicionamento de *did* geraram colocações diferentes, no caso *did + a + hyperbaric treatment*, este antecedendo um artigo indefinido, que necessariamente é seguido de um grupo nominal, e *did + he + spend*, este antecedendo um pronome pessoal, que, quando em um segmento não interrogativo, é necessariamente seguido por um grupo verbal; colocações estas que conferem diferentes significados a *did*. Em outras palavras, conforme mencionado anteriormente, a carga polissêmica de *did* se aflora nas colocações que ele estabelece, coadunando com a citação anterior de Baker. Perceba que no caso da colocação *did + he + spend* há um acréscimo de um componente de significação que se realiza na eufonia do segmento, a qual é impulsionada pela estruturação dele. No entanto, na sua tradução para o

português acima apresentada, este componente de significação deve ser lexicalmente explicitado. Aprofundemos um pouco mais esta questão dos componentes de significação.

A colocação “*running time*”, em “...*It just may not feel big enough to the members, even with its nearly-three-hour **running time***” (DARGIS & SCOTT, 2015 apud DAVIES, 2008) [...Pode não parecer o suficiente, mesmo apesar de suas quase três horas **de duração**] (Ibid., tradução nossa), também pode ser traduzida por ‘de execução’, sendo que a forma pronominal *it* pode se referir a algum evento (palestra, reunião e afins). Assim, caberia a reescrita por, *the nearly-three-hour running time of it* [as quase três horas de duração desta], de modo que, neste segmento frásico, *running time* carrega somente o componente de significação temporal. No entanto, na tradução de “*the **running time** of a train*” [o **tempo de percurso** de um trem], não caberiam as traduções de *running time* por ‘de duração’ ou ‘de execução’, pois neste contexto *running time* aponta para ‘tempo de percurso’ ou ‘tempo de viagem’ do trem, não de duração do substantivo *train*. Perceba que neste caso *running time* carrega um componente a mais de significação, o qual é acessado pela adjacência de *of a train*, de modo que a colocação agrega um componente da ordem do espacial, expressado por *running*, ao componente temporal *time*. Mas, em “*And remember, it was only a day, **running time**, after the splash our send-off press conference made*” (MOFFITT, 2009 apud DAVIES, 2008), [E lembre-se foi apenas um dia **corrido** após a divulgação de nossa despedida coletiva] (Ibid., tradução nossa), *running time* reassume um único componente de significação indicativo de longevidade.

Por fim, retomando dois outros exemplos que abriram esta discussão, “*Drain, rinse with cold **running** tap water*” (SAGON, 2004 apud DAVIES, 2008) e “*I was afraid of **running** my hand across my lips and finding traces*” (LISPECTOR, trad. NOVEY, 2012, p. 77), notoriamente, as duas ocorrências de *running* não carregam nenhum componente de significação temporal, de modo que seus significados apontam para o sentido central do verbo *run*, e poderiam ser traduzidos por ‘**corrente**’ e ‘**correr**’, respectivamente.

As relações até então descritas, me parece, confirmam que o processamento cognitivo, que ocorre nos usos naturais das línguas, tende a não se ocupar de vocábulos isoladamente, mas sim de combinações de colocações previamente processadas e armazenadas no cérebro, as quais são priorizadas (primed), conforme defende Hoey. No entanto, diferentes línguas/culturas priorizam diferentes colocações, e, como “os efeitos da língua fonte sobre as traduções são fortes o suficiente para fazer com que a língua, encontrada em textos traduzidos, seja diferente da língua alvo” (MCENERY & XIAO, 2007 p. 6, tradução nossa), por conta das polissemias das palavras, tradutores podem vir, por assim dizer, a “forjar” colocações não priorizadas pelos falantes das culturas alvo<sup>9</sup>. Neste sentido, a tese que defendo viria a sinalizar para a necessidade de tradutores, nativos do português, estarem atentos às colocações que envolvem vocábulos ingleses com altas cargas polissêmicas, pois muitas delas, que, a primeira vista, possam parecer possíveis de transposição literal para o português, podem causar estranhamentos na cognição.

Cumpre-nos, então, apresentar uma metodologia de investigação empírica que permita contrastes entre as polissemias de vocábulos extraídos de textos originais e suas traduções, nas direções português-inglês e inglês-português, de modo a viabilizar-se a evidenciação de tendências estatísticas, as quais, talvez, venham a permitir lançar algumas conclusões, ou até algum algoritmo, relativas à tese que defendo de que há uma maior frequência de repetições de vocábulos nas traduções de textos em português para o inglês, por conta da alta carga polissêmica de muitos vocábulos ingleses de uso frequente, o que se opõem às expectativas de

<sup>9</sup> Ver também Prosódia Semântica em “Linguística de Corpus” (BERBER SARDINHA, 2<sup>004</sup>, p. 226).

tradutores do português, seguindo a tradição de escritura de textos em português, de valerem-se da sinonímia para evitar repetições de vocábulos presentes nos originais em inglês.

Porém, antes de adentrar esta dimensão investigativa, faz-se necessário apresentar as bases estatísticas, no caso, a composição do *Corpus* da Pesquisa, que viabilizarão a aplicação da metodologia de investigação.

## II Viés empírico-contrastivo

### II-1 Composição do *Corpus* da Pesquisa

Conforme mencionado, um dos aspectos que devem ser observados na composição de um *corpus* linguístico é a sua representatividade estatística, pois a base da Ciência Estatística Probabilística é a representatividade que as amostras de dados têm, de modo que se possa aplicar o método indutivo, com vistas à obtenção de generalizações relativas a algum universo macro, a partir das análises de um universo micro, extraído do macro, que possa ser tomado como estatisticamente representativo deste. (MORETTI e BUSSAB, 2004). Em Linguística de *Corpus* esta noção implica em cuidados com variáveis concretas, tais como tipologia textual, tamanho (magnitude) do *corpus* e dos *subcorpora*, datação dos textos, propósitos da pesquisa, tipo de linguagem (se oral, escritas, ou ambas), e variáveis mais abstratas, tais como, representatividade e balanceamento entre textos e entre *subcorpora*, entre outras variáveis (SINCLAIR, 2004 apud WYNNE, 2005). Neste sentido, a pesquisa se propõe a agregar uma gama considerável de gêneros textuais, pertinentes aos universos acadêmicos, científicos, jornalísticos e de entretenimento, ao *Corpus* da Pesquisa de mestrado por mim defendida, composto por textos literários originalmente escritos em português e em inglês e suas respectivas traduções, desde que haja a disponibilidade de textos originais e suas traduções, ambos em formato eletrônico, e no direcionamento português-inglês e vice-versa, e, sobretudo, desde que seja possível compilar *subcorpora* distintos para os gêneros textuais escolhidos, com as mesmas magnitudes, de modo a se manter o balanceamento qualitativo e quantitativo do *Corpus* da Pesquisa (Ibid.). Ainda, o *Corpus* da Pesquisa deve ser classificável como um *corpus* médio-grande, ou seja, deve conter entre 1.000.000 e 10.000.000 palavras, segundo a classificação proposta por Berber Sardinha (2004). Para a compilação dos textos pertencentes a gêneros textuais serão utilizados rastreadores de textos na WEB, tais como o WinHTTrack Website Copier (BERBER SARDINHA, 2004).

### II -2 Metodologias de pré-amostragem e de abordagem

Aqueles que já se ocuparam de abordagens empíricas quantitativas às línguas devem ter se dado conta que, invariavelmente, pesquisadores têm que basear seus estudos em amostras das línguas, pois conforme mencionado anteriormente “o modo como a linguagem funciona é complexo demais para permitir” (BAKER, 1992, p. 19, tradução nossa) investigações, cujas abrangências deem conta das magnitudes de relações morfossintáticas e semânticas que se estabelecem intrassistemicamente. A composição de amostras, no entanto, demanda rigorosos critérios de recortes, de modo que as amostras sejam estatisticamente e linguisticamente aceitáveis.

Neste sentido, primeiramente, com o auxílio do software WordSmith tools, serão geradas listas de palavras das duas línguas, com a aplicação da ferramenta WordLists deste software, das quais, *a priori* serão investigados somente os vocábulos lexicais<sup>10</sup>. Listas estas

<sup>10</sup> Ao longo da pesquisa, esta posição pode sofrer alterações, visto haver homônimos (lexicais) de alguns auxiliares gramaticais, tais como *have, did, will* e etc.

que servirão de base para que a ferramenta Concord do WordSmith possa analisar, e dispor na janela Collocates, as colocações estabelecidas pelos vocábulos que ocorrerem, pelo menos, 50 vezes nas WordLists dos *subcorpora*, visto que, em relação ao inglês, Sinclair afirma que “se os objetos de estudo são lemas (as unidades mínimas de significação, ou seja, morfemas lexicais), ao invés de palavras, [...] o número de instâncias necessárias para um se ter uma ideia aproximada (esboço nas palavras de Sinclair) é entorno de 50 ocorrências” (SINCLAIR, 2004 apud WYNNE, 2005, tradução e parênteses nossos). Porém, como, no caso de idiomas altamente flexionados [como o português], este número se eleva bastante (Ibid.), antes da composição de WordLists em português, far-se-ia necessário agrupar todos os vocábulos flexionados de acordo com seus morfemas lexicais (lemas), o que certamente seria por demais oneroso e muito suscetível às falhas inerentes aos seres humanos. No entanto, considerando que, também segundo Sinclair, quando os objetos de estudo são os vocábulos, “20 ocorrências de uma palavra podem ser suficientes para [se analisar] seu significado central” (Ibid.), pois “muito frequentemente o significado central ou uso ou preferência gramatical de uma palavra é muitas vezes tão frequente quanto à sua próxima, e assim por diante” (Ibid.), inicialmente, estabeleceu-se este número mínimo de instâncias dos vocábulos portugueses como suficiente, deixando para um segundo momento, o agrupamento, de acordo com seus lemas, visto que, até mesmo “vocábulos que não são particularmente ambíguos (os quais a priori não têm grande interesse à pesquisa), requerem pelos menos 20 ocorrências para se delinear uma descrição de seu comportamento” (Ibid., parênteses nossos).

As listas WordLists e os quadros Collocates gerados pelo WordSmith, que atuarão como base para um primeiro recorte para composição de uma amostra, disponibilizarão quantificações que permitirão traçar-se um panorama geral, linguisticamente orientado do Corpus da Pesquisa, o qual permitirá: (i) analisar quais de seus vocábulos lexicais, têm frequências de ocorrência mais elevadas, as quais podem ser reflexos das polissemias dos vocábulos; (ii) analisar quais vocábulos estabelecem maiores quantidades de colocações; (iii) analisar se há relações proporcionalmente diretas entre as repetições dos vocábulos e as quantidades de colocações que eles estabelecem; (iv) analisar se as categorizações morfossintáticas dos vocábulos têm relações diretas com a magnitude de colocações que eles estabelecem<sup>11</sup>. Possivelmente, far-se-ão necessários outros recortes para a composição da amostra final. Caso se confirme isto, tais recortes deverão envolver análises probabilísticas alicerçadas no coeficiente Log-Likelihood para verossimilhança estatística, cujo cálculo apresenta um índice (coeficiente) que aponta para a probabilidade de um fenômeno ter ocorrido por conta de variáveis dependentes ou por variáveis independentes dentro de uma população (HARDIE apud UCREL). Em outras palavras, o coeficiente Log-Likelihood permite se ter uma visão das probabilidades de as ocorrências de vocábulos em corpora terem se dado por conta de traços linguísticos ou não.

## **II – 3 Modelo experimental de mensuração empírico-quantitativa e contrastiva de polissemias de vocábulos**

Após a definição das amostras finais de vocábulos duas línguas, a pesquisa partirá para buscas mais aprofundadas quanto as suas polissemias via análises das colocações que eles estabelecem, as quais já foram bastante discutidas, bem como, via análises de componentes de significação dos vocábulos, de modo a buscar-se um modelo experimental que viabilize quantificações de acordo com campos semânticos. Para tal, a pesquisa considera algumas possibilidades para a mensuração das polissemias dos vocábulos através da adoção de

<sup>11</sup> Neste caso, faz-se necessária a anotação morfossintática do *Corpus* da Pesquisa, a qual somente será efetuada caso se comprove efetivamente necessária à pesquisa.

critérios para agrupar vocábulos de acordo com seus campos semânticos, tal qual Leher propõe na Teoria dos Campos Semânticos (LEHER, 1974 apud GONÇALVES, 2006, p 103), ou a classificação dos verbos proposta no *Roget's International Thesaurus* (CHAPMAN, 1992 apud GONÇALVES, 2006, p. 120), de modo que seja possível distinguir, contrastivamente, traços semânticos de vocábulos correspondentes das duas línguas, com base em componentes de significação, ao invés de operar com descrições de significados, tais quais as utilizadas pela lexicografia, ou via aposição de vocábulos correspondentes nas duas línguas. Por exemplo, no romance *The picture of Dorian Gray*, o verbo *abandon*<sup>12</sup>, em “*he knew to be really alien to his nature, abandon himself to their subtle influences*”, corresponde à ‘entregar’ na tradução em “...ele sabia serem estranhos à sua natureza, **entregava-se** às suas subtis influências...” (WILDE, 1890 trad. FURTADO, 2012), no entanto, há algumas ocorrências do verbo ‘abandonar’ na tradução, que correspondem aos verbos *leave* e *go away*, no caso do último quando em segmentos frásico negativos, como em “- Dorian, Dorian, não me **abandone!**” (Ibid.), onde notoriamente o significado difere do de *abandon* no excerto do original acima citado. Assim, se adotarmos a classificação dos verbos como sendo volitivos, intelectivos, e afetivos (GONÇALVES, 2006, p. 120 - 129), por exemplo, percebe-se que, na colocação “não me abandone”, o verbo é volitivo, visto que descreve uma ação deliberada, enquanto que na colocação “*abandon himself*”, o verbo é intelectivo, uma vez que descreve um processo mental ou operação de raciocínio. Dada esta classificação, as ocorrências do verbo ‘abandonar’ e suas formas flexionadas, correspondendo aos verbos *leave* e *go away*, seriam agrupadas, digamos, como “lexema ‘abandon’ volitivo” e a do verbo *abandon* do original, como “lexema ‘*abandon*’ intelectivo”. E, caso houvesse ocorrências, na tradução, do verbo ‘abandonar’ e suas formas flexionadas com o sentido de ‘deixar para traz’, como em, “Blitz aconteceu na madrugada desta quinta-feira (13) na Zona Sul de Natal. Homem abandonou o carro e fugiu correndo ao visualizar barreira”,<sup>13</sup> estas se agrupariam àquelas agrupadas como “lexema volitivo”, evitando-se, assim, quantificações distintas por conta de nuances de significações. Sobretudo, a adoção de classificações desta sorte, minimizam os efeitos das escolhas subjetivas de tradução por conta de relações de sinonímia, visto que vocábulos tomados como tal tendem a ser classificados numa mesma categorização. Por outro lado, com a adoção de categorizações quanto aos campos semânticos e afins, tornar-se-á possível a elaboração de tabelas e gráficos mais concisos, os quais facilitam a evidencição contrastiva das mensurações (experimentais) das polissemias dos vocábulos.

Estas são algumas possibilidades abordagem semântica que até então se apresentaram como viáveis para a condução de investigações empíricas quantitativas e contrastivas das polissemias de vocábulos. No entanto, esta é uma dimensão da pesquisa que ainda demanda checagens com base em microamostras de vocábulos para se aferir se eles aportam, ou não, as perspectivas investigativas propostas neste artigo.

### Considerações finais

Considerando que o detalhamento dos aportes teóricos, em primeira instância, sugere a possibilidade de confirmação da tese da pesquisa, e a metodologia de abordagem parece possibilitar as investigações contrastivas necessárias para a investigação das polissemias de vocábulos, e também considerando que “um *corpus* paralelo bidirecional, bem ajustado, pode ser a ponte que aproxima os Estudos da Tradução dos Estudos [Linguísticos] Contrastivos”

<sup>12</sup> O verbo *abandon* no texto de Wilde foi abordado mais aprofundadamente no meu artigo, “Linguística de *Corpus*: algumas ferramentas viáveis à Crítica de Tradução”, publicado na Revista *Qorpus*, disponível em <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e-edicao-n-21/linguistica-de-corpus-algumas-ferramentas-viaveis-a-critica-de-traducao-paulo-roberto-kloeppe/>.

<sup>13</sup> Extraído de <http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2015/08/motorista-abandona-carro-e-foge-correndo-de-blitz-da-lei-seca-em-natal.html>

(MCENERY & XIAO, 2007, tradução nossa), acredito que, comprovando ou não a tese que defendo, a pesquisa gerará contribuições tanto no campo dos Estudos da Tradução quanto no que se refere às práticas tradutórias *per si*.

## REFERÊNCIAS

- BAKER, M. *In other words: A coursebook on translation*. London: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Corpus-based Translation Studies: The Challenges That Lie Ahead*. In *Terminology, LSP and translation. Studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*, H. Somers, ed. Amsterdam: Benjamins, 1996 p.175-186.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERBER SARDINHA, A. P. **Linguística de Corpus**. São Paulo: Manole, 2004.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DAVIES, M. *The Corpus of Contemporary American English: 520 million words, 1990-present.*, 2008. Disponível em <http://corpus.byu.edu/coca/>, acesso em 7 out. 2016.
- \_\_\_\_\_. *BYU-BNC*. Com base no the British National Corpus (BNC), Oxford University Press, 2004. Disponível em <http://corpus.byu.edu/bnc/>, acesso 7 out. 2016.
- \_\_\_\_\_. e FERREIRA, M. **Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s**, 2006. Disponível em <http://www.corpusdoportugues.org>, acesso em 7 out. 2016.
- FILLMORE, C. *Frame Semantics*. In Linguistic Society of Korea (ed.), *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul, Hanshin, 1982, p. 111-138.
- GOFFMAN, E. *Frame Analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- GONÇALVES, L. B. **Dubliners sob a lupa da Linguística de Corpus: uma contribuição para a análise e avaliação de tradução literária**. 2006. 327 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. 08 nov. 2006, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-08112007-154609/pt-br.php>.
- HALLIDAY, M. A. K. e MATTHIESSEN, C. *An Introduction to functional grammar*. 3. ed. Revised by Christian Matthiessen. New York: Oxford University Press Inc, 2004.
- \_\_\_\_\_.; HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.
- HARDIE, A. *Background on Significance Testing* in UCREL. Disponível em <http://corpora.lancs.ac.uk/sigtest/#extraHelp>, acesso 06 out. 2016.
- HOEY, M. *Lexical priming: a new theory of words and language*. Oxon: Routledge, 2005.
- KLOEPPPEL, P. R. **Repetições de palavras: estudo contrastivo em textos literários em português e inglês e suas traduções via Linguística de Córpus**. 2015. 216 f. Dissertação

(Mestrado em Estudos da Tradução) - Pós-graduação em Estudos da Tradução - Universidade Federal de Santa Catarina. 08 out. 2015. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/160711/338064.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

LEE, S. *Ing forms and the progressive puzzle: a construction-based approach to English progressives*. In *Journal of Linguistics*, 43, 2007, 153-195, disponível em <http://journals.cambridge.org/action/displayIssue?jid=LIN&volumeId=43&seriesId=0&issueId=01>, acesso 12 ago. 2016.

LAVIOSA, S. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. New York-NY: Rodopi. 2002.

LISPECTOR, C. **Paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

\_\_\_\_\_. *The passion according to G. H.* Tradução Idra Novey New York: New Directions, 2012.

MARCUSCHI, L. A. **Anáfora indireta**. *Revista Letras*, Curitiba, n.56, p.217-258. jul./dez, 2001.

MCENERY, A. M. e XIAO, R. Z. *Parallel and comparable corpora: What are they up to? in Incorporating corpora: translation and the linguist*. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2007.

MORETTI, P. A. e BUSSAB, W. de O. **Estatística Básica**, 5ª ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

PACE-SIGGE M. T. L. *The concept of Lexical Priming in the context of language use*, in *ICAME Journal - Computers in English Linguistics* No. 37, University of East Finland, 2013, p.149-174, disponível em [http://clu.uni.no/icame/ij37/Pages\\_149-174.pdf](http://clu.uni.no/icame/ij37/Pages_149-174.pdf), acesso 06 ago. 2016.

SCOTT, M. **WordSmith Tools 6**, Oxford: Lexical Analysis Software Ltd. & Oxford University Press, 2010, disponível em <http://www.lexically.net/wordsmith/>, acesso em 11 fev. 2013.

SINCLAIR, J. *Corpus and Text: Basic Principles*, 2004, in *Developing linguistic corpora: a guide to good practice*. ed. M. Wynne. Oxford: Oxbow Books: 1-16, 2005, disponível em: <http://www.ahds.ac.uk/creating/guides/linguistic-corpora/>, acesso em 12 ago. 2016.

UCREL - *University Centre for Computer Corpus Research on Language*, disponível em <http://ucrel.lancs.ac.uk/>, acesso em 01 ago. 2014.

UNC - *College of Arts & sciences. Word Choice*, disponível em <http://writingcenter.unc.edu/handouts/word-choice/>, acesso em 08 out. 2012.

WILDE, O. *The Picture of Dorian Gray*. London: Ward Lock, 1890.

\_\_\_\_\_. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução Marcela Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

YUAN, Y. e GAO, F. *Universals of translation: a corpus-based investigation of Chinese translated fiction*. In XIAO, R., HE, L. & YUE, M. (Eds.), *Proceedings of the international symposium on using corpora in contrastive and Translation Studies Zhejiang University, Hangzhou*, 2008, disponível em

<http://www.lancaster.ac.uk/fass/projects/corpus/UCCTS2008Proceedings/papers/Yuan.pdf>,  
acesso em 05 jun. 2016.

**REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE O ENSINO DE TRADUÇÃO  
NO CURSO DE SECRETARIADO EXECUTIVO UTILIZANDO  
UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA**  
*THEORETICAL REFLECTIONS ON TRANSLATION  
TEACHING IN THE COURSE OF THE EXECUTIVE  
ASSISTANT USING A DIDACTIC SEQUENCE*

Priscila Martimiano da Rocha  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[priscilamrocha@hotmail.com](mailto:priscilamrocha@hotmail.com)

**Resumo:** O profissional de Secretariado Executivo tem vencido muitos desafios, participado de muitas mudanças e inovações importantes no cenário organizacional mundial. Com o perfil de assessor e facilitador de comunicação, tem a função, dentre outras, de ser intérprete e fazer versões e traduções nas diferentes práticas sociais de seu contexto profissional. Durante sua formação, grande parte dos estudos se volta para o ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras, e ao campo da tradução, que é uma função muito importante do profissional da área. O principal objetivo de uma disciplina de tradução na formação de tradutores é de levar o aprendiz a adquirir competência tradutória. Sendo assim, percebe-se a necessidade de um preparo específico aos estudantes que atuarão nessa área, e acredita-se que a formação desses estudantes pode ser mais qualificada através da abordagem funcionalista de Christiane Nord (1991), que propõe um Modelo de Análise Textual para o ensino/aprendizagem de profissionais da tradução. Nele se preza principalmente pela figura determinante do leitor e ou ouvinte-meta, seu diálogo na construção do sentido e sua ancoragem nos elementos culturais, históricos, econômicos e políticos do contexto comunicacional. Sendo assim, o presente artigo, propõe a utilização de uma sequência didática (SD), ou seja, "um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito" (DOLZ, NOVERRAZ & SCHNEUWLY, 2004, p. 82), para abordagens teóricas e práticas no ensino de tradução no curso de Secretariado Executivo. Palavras-chave: Secretariado Executivo. Ensino de tradução. Funcionalismo.

**Abstract:** The professional of Executive Assistant has overcome many challenges, participated in many important changes and innovations in the global organizational setting. With the advisor profile and facilitator of communication, has the function, among others, to be an interpreter and make versions and translations in different social practices of their professional context. During their training, most of the studies go back to teaching and learning of foreign languages, and to the field of translation, which is a very important function of the professional of this area. The main purpose of a translation subject in the training of translators is to take the learner to acquire translation competence. Thus, we see the need for a specific preparation for students who will work in this area, and it is believed that these students can be qualified through the functionalist approach of Christiane Nord (1991), which proposes a Textual Analysis Model for teaching / learning of translation professionals. It is valued mainly by the determinant role of the reader and / or listener goal, their dialogue in the construction of meaning and its anchoring in the cultural, historical, economic and political context of the communication. Thus, this paper proposes the use of a didactic sequence (DS), which means "a set of organized school activities, systematically, around an oral genre or written" (DOLZ, Noverraz & SCHNEUWLY, 2004, p. 82), to theoretical and practical approaches in translation teaching in the course of the Executive Secretary. **Keywords:** Executive Assistant. Translation teaching. Functionalism.

### **Introdução**

O presente artigo é um recorte da pesquisa de Mestrado da autora, a qual está sendo orientada pela Profa. Dra. Maria José Roslindo Damiani Costa, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O objetivo é apresentar uma contextualização a respeito da formação e atuação dos Secretários Executivos e apresentar a proposta de aplicação de uma sequência didática para o ensino de tradução no curso de Secretariado Executivo, que é um dos procedimentos metodológicos da pesquisa.

Então, com a crescente demanda por profissionais de Secretariado Executivo devido ao reconhecimento dos mesmos no mercado de trabalho e também com muitas mudanças e inovações importantes no cenário organizacional mundial, torna-se necessário que os mesmos, que atuam em empresas multinacionais, no ramo de relações exteriores ou internacionais ou até mesmo em pequenas e médias empresas em expansão, aperfeiçoem cada vez mais suas habilidades profissionais e que tenham o conhecimento de pelo menos uma ou duas línguas estrangeiras além da língua materna.

No curso de Secretariado Executivo, grande parte dos estudos se voltam para o estudo e aprendizagem de línguas estrangeiras e também na área de confecção e tradução de documentos. Professores auxiliam no suporte teórico bem como proporcionam algumas práticas. Mas não basta apenas ter o conhecimento de outras línguas. No decorrer de sua formação como secretário, torna-se necessário que os estudos sejam também voltados ao campo da tradução, que é uma função muito importante do profissional da área, e para a qual é necessário um estudo que vá além do aprendizado de línguas estrangeiras, pois o processo de tradução não se dá apenas pela transferência de palavras de uma língua para outra.

Desta forma surgem os questionamentos: “Qual a importância do ensino de tradução para os cursos de bacharelado de Secretariado Executivo? Como o ensino de tradução, através de uma abordagem específica, oferece subsídios para que o profissional de Secretariado Executivo adquira um diferencial frente àqueles sem formação voltada para a área de tradução? ”, e percebe-se então a real necessidade do ensino de tradução na fase de formação destes futuros profissionais da área. Sendo assim serão abordadas a seguir algumas reflexões teóricas a fim de ajudar na compreensão destas colocações.

### **Reflexões teóricas**

De acordo com Gil (1996 apud Almeida, Rogel e Shimoura, 2010) a pesquisa é o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas dos problemas que são propostos. Seguem então algumas bases teóricas para fundamentar este artigo.

Como formar tradutores, e como capacitar os aprendizes a produzirem traduções que atendam às crescentes e, cada vez mais, variadas demandas do mercado globalizado? Trata-se de um grande desafio para os cursos de formação de tradutores e para os professores envolvidos nesse processo, os quais precisam buscar constantemente a atualização dos programas, abordagens e estratégias de ensino de modo a cumprir eficientemente o seu papel pedagógico (MARTINS, 2000, p. 27-28).

O exercício da profissão do Secretário Executivo é fundamentado pelas leis que o regulamentam a exercer as seguintes funções: “IV – redação de textos profissionais especializados inclusive em idioma estrangeiro; VI – taquigrafia de ditados, discursos, conferências, palestras de explanação, inclusive em idioma estrangeiro” (BRASIL, 1985), funções estas, que enquadram o Secretário Executivo também no âmbito da tradução.

Segundo Cantarotti & Lourenço (2012, p. 164, 165), a bibliografia acerca da tradução voltada ao Secretariado ainda é escassa. Porém, é possível ao professor adequar as teorias já existentes em relação à tradução geral com o contexto do profissional de Secretariado, a fim de lhe proporcionar teorias e práticas necessárias ao desempenho de seu papel como tradutor. As autoras ainda alertam para o fato de que no desempenho de sua função como tradutor, o secretário passará por um caminho cheio de “armadilhas”, que poderão comprometer o produto final de sua tradução, caso não sejam tratadas com a devida atenção. Portanto cabe ao professor alertar os alunos sobre a existência das “armadilhas” da tradução e ajuda-los a desenvolver formas para a resolução de problemas. Um fator importante é estar sempre atento e voltado para o público ao qual se transmitirá a mensagem.

Conforme Moraes & Caselani (2009, apud Cantarotti & Lourenço, 2012, p. 177) expõem em seu trabalho, o profissional de Secretariado Executivo enfrenta dificuldades em relação à compreensão e tradução de textos. Desta forma percebe-se a necessidade de um ensino específico de tradução aos estudantes de Secretariado, que os prepare adequadamente para o ramo do mercado de trabalho, ao qual serão inseridos.

As modalidades de tradução ampliam-se cada vez mais, exigindo não só uma diversidade maior de conhecimentos, mas também o domínio de técnicas específicas. Além disso, para ser bem-sucedido o profissional de hoje deve conhecer minimamente as ferramentas tecnológicas disponíveis, dominar algumas delas e utilizá-las na medida do possível para aumentar a quantidade e qualidade de suas produções. O profissional de secretariado que atua no campo da tradução precisa estar preparado para justificar suas opções e escolhas tradutórias, caso seja questionado e saber trabalhar em conjunto com outros tradutores e especialistas quando necessário. Salienta-se também que o olhar atento do tradutor é indispensável, pois não se pode confiar cegamente nas ferramentas tecnológicas que são tão utilizadas atualmente. Como diz Kiraly (2000, apud Martins, 2000, p. 32), o advento dos meios de comunicação eletrônicos não se limitou a acelerar o ritmo do processo tradutório, mas também expandiu consideravelmente o elenco de tarefas que se espera que o tradutor desempenhe.

Como afirma Gerardin, Monteiro e Giani (2011, p. 61) “as instituições de ensino superior necessitam estar atentas às questões curriculares que envolvem a formação do profissional de Secretariado Executivo, devido ao crescimento da dimensão profissional deste”, o qual pode-se perceber que tem ganhado cada vez mais espaço no contexto empresarial e de relações internacionais, “destacando-se pela sua habilidade de comunicação, principalmente a fluência em idiomas estrangeiros” (Moraes & Caselani, apud Cantarotti & Lourenço, 2012, p.164).

O contexto de tradução se dá muitas vezes apenas pelo fato de se ter conhecimentos gramaticais de uma língua estrangeira e o acesso a um tradutor online ou dicionário bilíngue, mas Hurtado Albir (1999, apud MELO, 2012) afirma que trabalhar com esse contexto de tradução que se preocupa apenas em traduzir palavras desconsiderando seu contexto não é benéfico para o estudante, pois uma vez que se apresentam equivalências de palavras fora do seu contexto, deixa de proporcionar ao estudante a tentativa de descobrir a palavra pelo contexto como também pode bloquear o acesso a outros significados possíveis. Sendo assim, o aluno acaba por memorizar tais palavras acreditando que sua tradução funcionará sempre independentemente do contexto.

O profissional de Secretariado, ao exercer suas funções, sendo aqui abordada uma delas, que é como tradutor, deve se tornar um especialista em textos, pois dependendo do ramo da instituição que está inserido, aspectos históricos, políticos ou sociais interferirão em peso no texto ao público ao qual a tradução se destina. No caso de termos jurídicos, ele enfrentará inúmeras divergências entre leis por exemplo, e terá que desenvolver a capacidade de ser leal ao original e adaptá-lo a um público leitor de outra cultura, sem que perca sua especificidade. Pode-se considerar que a língua é uma das manifestações culturais da sociedade, e sendo assim torna-se difícil a dissociação do fator cultural como elemento constituinte da tradução. Embora existam semelhanças em vários aspectos entre línguas diferentes, existem também muitas distinções, e nesse âmbito, Sobral (2008, p. 115) sugere a “domesticação” da língua traduzida, para facilitar a compreensão do leitor.

Desse modo, percebe-se a necessidade de um preparo específico para os estudantes que atuarão nessa área, e nesse então sugere-se a proposta de ensino de tradução através da abordagem funcionalista elaborada pela alemã Christiane Nord, que se baseou principalmente nos estudos de Katharina Reiss e Hans Vermeer, os quais já vinham estudando algumas teorias de tradução. A primeira destas em questão foi ancorada por Reiss e era focada na

questão da tipologia textual, onde a estrutura do texto fonte era o parâmetro de avaliação para uma “boa” tradução. A segunda e mais conhecida delas, fundamentada por Vermeer, que contribuiu grandemente com a teoria funcionalista é a Skopostheory, onde o texto original já deixava de ser o fator determinante para a tradução e o propósito da mesma era o que a guiava. Ambas eram importantes e proporcionavam melhoras nos métodos tradutórios até então, mas Nord ainda acreditava que uma união dessas ideias poderia proporcionar traduções mais satisfatórias, pois estas ainda focavam isoladamente em questões linguísticas e não na cultura do público que receberia a tradução (MELO, 2012, p.31), ela então apresenta a Teoria Funcionalista que é baseada em um modelo de análise de traduções a partir de elementos intratextuais e extratextuais.

Uma relação entre linguagem e cultura foi estabelecida por Azenha (1999), onde ele diz que tal relação é o “ponto de partida para a construção da dimensão cultural dos Estudos da Tradução”. Natalino (2014, p.36) ressalta ainda que é necessário entender a cultura como parte da língua e, portanto, considerá-las igualmente importantes e impactantes.

O funcionalismo, então, aborda o texto de uma maneira comunicativa, flexível e dependente do contexto e cultura do público alvo, estabelecendo assim uma relação entre ambos (POLCHLOPEK, ZIPSER 2008, p. 59). Para Nord, a tradução é uma recriação para outras situações e contextos comunicativos, marcados pela cultura e sempre voltada ao leitor final. Segundo a autora, a tradução tem uma ligação histórica e cultural, e reúne três características básicas:

- (i) a tradução é uma ação, ou seja, uma situação comunicativa inserida em um contexto de situação real, autêntico; (ii) todo texto (traduzido ou não), tem uma função; (iii) a função do texto só é realizada a partir do momento da recepção do texto pelo seu destinatário, o que significa que todo texto é predominantemente prospectivo, voltado ao leitor final, na língua de chegada. (NORD, apud POLCHLOPEK, ZIPSER, 2009, p. 64)

Através da abordagem funcionalista, Nord define alguns elementos norteadores para a atividade tradutória, os quais podem ser atribuídos tanto ao texto original quanto ao texto resultante da ação tradutória. São elementos extratextuais: emissor, intenção, receptor, meio, lugar, tempo, propósito (motivo) e função textual; e elementos intratextuais: tema, conteúdo, pressuposições, estruturação, elementos não-verbais, léxico, sintaxe, elementos suprassegmentais e efeito do texto. (Modelo de Christiane Nord, traduzido por Zipser, 2002)

Sendo assim percebe-se que o funcionalismo preza por uma tradução que seja leal ao leitor alvo, ou seja, o papel principal da tradução deixa de ser na língua original em que o texto foi criado e toma lugar na comunicação (como uma ponte) com o contexto cultural, econômico, político e outros em comum com a língua que receberá a tradução. O trabalho do tradutor é, então, fazer com que o texto de destino comunique ao leitor final sua mensagem de maneira adequada e eficaz.

Assim como Christiane Nord, Amparo Hurtado Albir acredita que a formação de tradutores deve se basear na realidade profissional, e destaca:

- O objetivo final do ensino da tradução e da interpretação é formar tradutores ou intérpretes aptos a enfrentar o mercado de trabalho. Trata-se, então, de desenvolver os conhecimentos e habilidades necessárias para saber traduzir: a competência tradutória. (ALBIR, apud COSTA, 2008, p. 40)

No âmbito de ensino, Goussar-Kuns (2003, apud COSTA, 2008, p. 36) sobressalta que “uma das razões que tornam a abordagem funcionalista eficaz no ensino de tradução é que esta encoraja professores de tradução a fugirem dos princípios baseados na equivalência [...] a buscarem uma visão mais ampla no que a tradução envolve”. Nord ainda chama a atenção

para os princípios didáticos fundamentais em que implicam a tradução funcionalista, sendo eles:

(i) o princípio de autenticidade, ou seja, os textos trabalhados em sala de aula devem ser autênticos, reais e que tenham uma certa relevância na prática profissional; (ii) o princípio de comunicabilidade, requer que o texto se apresente em sua situação comunicativa, isto é, da maneira mais próxima possível em que a situação funciona ou funcionou originalmente e se não for possível, o professor deve proporcionar o maior número de informações a respeito; (iii) e o princípio de transparência está relacionado com as expectativas que o professor tem com relação à qualidade do texto-alvo, ou seja, o professor deve ser “transparente” nas informações ao propor a tarefa de tradução e para tal deve explicitar os seguintes dados: a) qual a função do texto-alvo; b) quem são os leitores do texto-alvo; c) quais as condições temporais e locais previstas para a recepção do texto-alvo; d) em que meio será veiculado; e) e o motivo pelo qual se produz o texto. (NORD, apud MELO, 2012, p.37)

Através do exposto pode-se observar que a abordagem funcionalista proporciona a quem traduz, seja estudante ou profissional, uma visão detalhada das inúmeras variáveis existentes no processo de tradução, sendo que o tradutor deve ter claro o público para quem escreve para que possa fazer as análises linguísticas e culturais e ver o que será mais relevante para o leitor alvo. Natalino (2012, p.40) ressalta ainda que este modelo foi projetado para uma abordagem didática da tradução, para sala de aula com tradutores aprendizes, no entanto o processo torna-se inerente à prática tradutória depois de fixado o conhecimento.

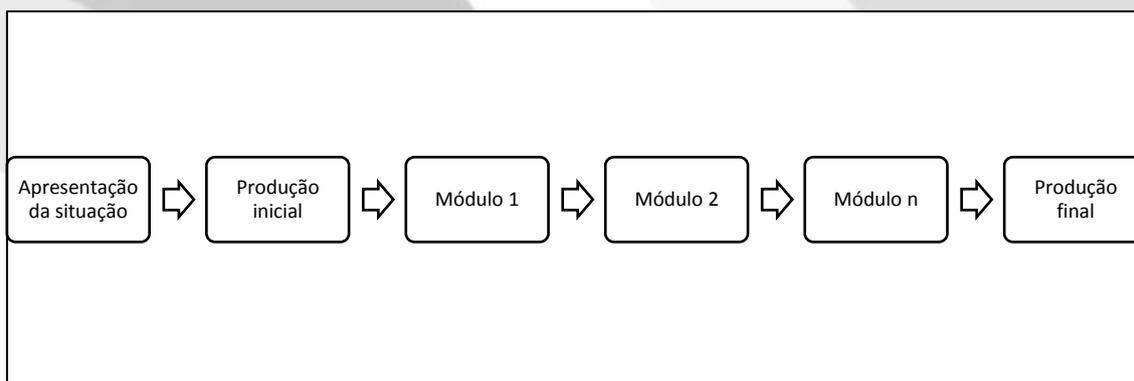
Para o estudante de Secretariado Executivo que durante sua graduação aprende na multifuncionalidade da profissão, muitos documentos que deverá fazer, tanto em sua língua materna, como em outra língua ou até mesmo a tradução de documentos, tal abordagem se torna relevante, pois proporciona ao aluno uma base para todos os tipos de tradução as quais ele terá de se sujeitar na pluralidade de seu desempenho. Desta forma, sugere-se a aplicação de uma sequência didática na disciplina de práticas tradutórias do curso de Secretariado Executivo para abordar questões teóricas no momento de aprendizagem e permitir ao aluno praticar e rever os conceitos aprendidos.

De acordo com Dolz, Noverraz & Schneuwly (2004, p. 82, 83) “uma sequência didática é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito” e a finalidade da mesma é “de ajudar o aluno a dominar melhor *um* gênero de texto, permitindo-lhe, assim, escrever ou falar de uma maneira mais adequada numa dada situação de comunicação”.

A estrutura de base de uma sequência didática se dá conforme os próprios autores descrevem:

Após uma *apresentação da situação* na qual é descrita de maneira detalhada a tarefa de expressão oral ou escrita que os alunos deverão realizar, estes elaboram um primeiro texto inicial, oral ou escrito, que corresponde ao gênero trabalhado; é a *primeira produção*. Essa etapa permite ao professor avaliar as capacidades já adquiridas e ajustar as atividades e os exercícios previstos na sequência às possibilidades e dificuldades reais de uma turma. Além disso, ela define o significado de uma sequência para o aluno, isto é, as capacidades que deve desenvolver para melhor dominar o gênero de texto em questão. Os *módulos*, constituídos por várias atividades ou exercícios, dão-lhe os instrumentos necessários para esse domínio, pois os problemas colocados pelo gênero são trabalhados de maneira sistemática e aprofundada. No momento da *produção final*, o aluno pode pôr em prática os conhecimentos adquiridos e, com o professor, medir os progressos alcançados. (DOLZ, NOVERRAZ & SCHNEUWLY, 2004, p. 84)

E ainda pode ser observada graficamente através do seguinte esquema:



### Proposta metodológica

Tendo em vista a importância do preparo dos futuros profissionais de Secretariado Executivo como também tradutores, e baseando-se no conceito de sequência didática exposto no presente artigo, sugere-se a elaboração de um modelo de sequência didática como proposta metodológica, para aplicação dos conceitos da teoria funcionalista de Cristiane Nord (1991) ao ensino de tradução no curso de Secretariado Executivo, como uma maneira de ampliar as abordagens de ensino neste propósito.

A execução da proposta metodológica em si será realizada com os alunos do último ano do curso de Secretariado Executivo Trilíngue, da Universidade Estadual de Maringá – PR (UEM), que cursam a disciplina de “práticas tradutórias em língua inglesa”

Para definição das atividades a serem realizadas, alguns pontos de partida básicos são necessários, sendo eles o “objetivo de comunicação”, “para quem” se dirige a produção, e qual o “gênero textual” a ser produzido. Tendo esses pontos definidos a produção inicial deve ser através de uma atividade diagnóstica, na qual os alunos produzem um gênero textual na língua estrangeira tendo como base os princípios que estão habituados, podendo fazer o uso de tradutores on-line e/ou dicionários bilíngues e monolíngues, e ainda respondem a um questionário de conceitos como tradução, gênero textual, língua materna e estrangeira, estratégias e ferramentas de tradução, dentre outros.

No segundo momento da sequência didática uma introdução à teoria funcionalista é apresentada, seguida por uma abordagem sobre gêneros textuais e ainda uma apresentação de textos paralelos, tendo em vista a familiarização dos alunos com o gênero do qual estão trabalhando. Neste momento eles têm a oportunidade de perceber o que “já sabem fazer e conscientizar-se dos problemas que eles mesmos, ou outros alunos, encontram”. (DOLZ, NOVERRAZ & SCHNEUWLY, 2004, p. 86)

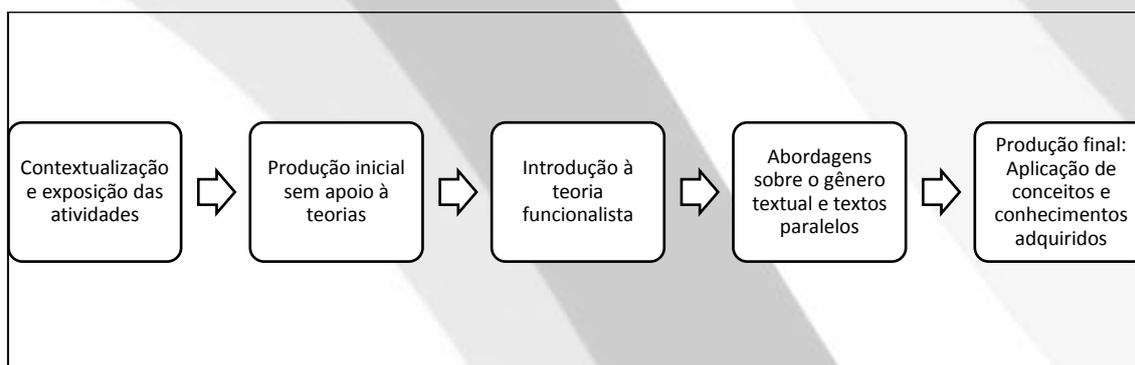
A teoria funcionalista, no contexto de tradução para o profissional de Secretariado Executivo, é muito útil quando bem aplicada. O que não implica na utilização do modelo de análise textual de Nord em toda e qualquer atividade tradutória que será desenvolvida, mas sim na conscientização da situação comunicacional e de que os aspectos abordados nesse modelo permitem ao profissional ter uma percepção melhor do contexto no qual está inserido, do conteúdo que deve ser transmitido e de quem e para quem será feito o ato comunicativo. Detalhes estes, que podem gerar muitos problemas se não forem bem distinguidos quando a comunicação se dá entre línguas e culturas diferentes.

Após a contextualização com a teoria funcionalista, uma nova atividade é proposta, onde novamente os alunos produzem o mesmo gênero textual, na mesma língua estrangeira, mas neste momento aplicam o modelo de análise textual apresentado. Em seguida uma

autoavaliação é proposta para observação da aprendizagem alcançada, que pode ser chamada de “avaliação somativa” e permite também eventuais retornos aos pontos mal assimilados.

Por fim um último questionário é aplicado com questões conceituais novamente, o que pode servir de base, além das atividades tradutórias, para a análise das contribuições da teoria funcionalista no ensino de tradução no curso de Secretariado Executivo, através da aplicação de uma sequência didática.

Essa proposta de sequência didática pode ser visualizada através do seguinte esquema:



### Algumas considerações

Tendo em vista as reflexões feitas até aqui com base nas teorias expostas, seguem algumas considerações a respeito do presente artigo:

- O profissional de Secretariado Executivo precisa estar preparado para o mercado de trabalho, e o saber traduzir é uma qualificação que gera um diferencial a este;
- O presente artigo apresenta uma sugestão de modelo de ensino, que permite aos alunos aprenderem a teoria aliada a prática, o que gera maior segurança aos mesmos para traduzirem no meio profissional posteriormente;
- A proposta de sequência didática além de uma metodologia de ensino, pode também ser usada como uma estratégia tradutória para o profissional de Secretariado Executivo;
- Para o profissional da área é essencial ter os conhecimentos e noções básicas de línguas e culturas para que e quem se traduz, e a teoria funcionalista proporciona um embasamento teórico que o possibilita abordar melhor tais questões.
- Apoiando-se no fato de que o presente artigo é ainda uma sugestão e não uma constatação de melhores ou piores estratégias de ensino/ aprendizagem, espera-se que após a aplicação da sequência didática e de uma análise dos resultados obtidos, uma conclusão empírica possa apontar ainda possíveis melhorias e também questões que tenham sido abordadas com sucesso.

### REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei 7.377, de 30 de setembro de 1985. **Dispõe sobre o exercício da profissão de Secretário, e dá outras providências.** Brasília, DF: Senado, 1985.

CANTAROTTI, Aline & LOURENÇO, Fernanda M. A. **Tradução – Uma abordagem de ensino/aprendizagem para o Secretariado Executivo.** GESEC – Revista de Gestão e Secretariado, 2012. V.3, N.1, P. 159-179.

COSTA, Patrícia R. **Do ensino de tradução literária.** Brasília, DF: UNB, 2013.

DE MELO, Noemi T. **Texto e contexto na construção de sentidos: a Tradução em sala de aula de LE.** (Tese de mestrado). Florianópolis: UFSC, 2012.

DOLZ, J; NOVERRAZ, M; SCHNEUWLY, B. **Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento.** In SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. (Org.). Gêneros orais e escritos na escola. (Tradução de Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro) Campinas, SP: Mercado Aberto, 2004.

MARTINS, Márcia A. P. **Novos desafios na formação de tradutores.** Florianópolis, Cadernos de tradução, 2000. V.1, N.17, P. 25-44.

NATALINO, Laís G. **Tradução e Persuasão: A Tradução Publicitária sob o viés Funcionalista.** (Tese de mestrado). Florianópolis: UFSC, 2014.

PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fabio. **Competência em tradução: cognição e discurso.** Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 19-57

SHIMOURA, Alzira da S; ROGEL, Geórgia. T. S. e DE ALMEIDA, Walkíria. G. **Mudanças de paradigmas na gestão do Profissional de Secretariado.** GESEC – Revista de Gestão e Secretariado. 2010. V.1, N.1, P. 44-65.

SOBRAL, Adail. **Dizer o mesmo a outros: ensaios sobre tradução.** São Paulo: Special Book Service, 2008.

ZIPSER, Meta Elizabeth. **Estudos da tradução II / Apostila EaD.** Meta Elizabeth Zipser, Silvana Ayub Polchlopek, Eleonora Frenkel. - Florianópolis, SC: UFSC/CCE, 2009.

ZIPSER, Meta Elizabeth. **Introdução aos Estudos da tradução / Livro EaD.** Meta Elizabeth Zipser, Silvana Ayub Polchlopek - Florianópolis, SC: UFSC/CCE, 2008.

# CLARICE LISPECTOR EM ESPANHOL: REFLEXÕES SOBRE OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE CONTOS

## *CLARICE LISPECTOR IN SPANISH: REFLECTIONS ON THE CHALLENGES OF THE TRANSLATION OF TALES*

Rosângela Fernandes Eleutério  
Mestranda em Estudos da Tradução (UFSC)  
[rosangelaeleuterio@gmail.com](mailto:rosangelaeleuterio@gmail.com)

**Resumo:** O objetivo desse trabalho é apresentar algumas considerações sobre as traduções de textos de Clarice Lispector para a língua espanhola. O objeto de estudo são os contos publicados no livro *A legião estrangeira* (1964) e suas versões traduzidas: “Os desastres de Sofia”, “Tentação” e “A legião estrangeira”. Para a pesquisa foi utilizado a primeira tradução realizada por Juan García Gayó na década de 1980, na sua última versão publicada em 2008 pela editora Alfaguara (Madrid). E também a retradução feita pela escritora Paloma Vidal em 2011 e publicado pela editora Corregidor (Buenos Aires). Ambas as edições foram lançadas na Espanha e América Latina sob o título *La legión extranjera*. O artigo apresenta algumas reflexões iniciais sobre os estudos da tradução, fundamentadas em teóricos como André Lefevere, Lawrence Venuti e Michaël Oustinoff. Também traz breves informações sobre os tradutores, além de algumas observações sobre as teorias da tradução literária. Esse trabalho é parte inicial de uma investigação mais ampla sobre Clarice Lispector, as traduções de seus contos para o espanhol e a receptividade de suas obras entre o público hispânico.

**Palavras chaves:** Clarice Lispector. Literatura. Tradução. Legião Estrangeira.

**Abstract:** The objective of this paper is to present some considerations about the translations of short stories by Clarice Lispector to the Spanish language. The objects of the study are a selection of tales published in the book *The Foreign Legion* (1964) and their translated versions: "The Disasters of Sofia", "Temptation", and "The Foreign Legion". They are researched using the first translation performed by Juan García Gayó in early 1980 in its latest version published in 2008 by publisher Alfaguara (Madrid). Also, writer Paloma Vidal retranslated the works in 2011 and they were published by Corregidor (Buenos Aires). Both editions were released in Spain and Latin America under the title *La legión extranjera*. The article presents some initial reflections on the studies of translation based on theorists like André Lefevere, Lawrence Venuti, and Michaël Oustinoff. It also features some brief information about the translators in addition to comments on the theories of literary translation. This initial work is part of a broader investigation about Clarice Lispector, the translations of his stories into Spanish, and the receptivity of his works among a Hispanic audience.

**Key words:** Clarice Lispector. Literature. Translation. Foreign Legion.

### Introdução

As obras de Clarice Lispector são conhecidas pela linguagem intimista que expõe os pensamentos mais recônditos, sobretudo do universo feminino. Porém essa linguagem não representa apenas as “transgressões das convenções de gênero”, é também um intento de conhecimento interior por parte de seus personagens. (BAILEY, 2006, p. 11) Os contos escolhidos para esse estudo, “Os desastres de Sofia”, “Tentação” e “A legião estrangeira”, tem em comum além da figura feminina, que é corriqueira nas obras clariceanas, a figura da criança. Mas não de qualquer criança, e sim de meninas ao início da puberdade. Sob um olhar sensível, porém poderoso e profundo, a autora explora as peculiaridades desse universo no qual a menina entra antes de se tornar mulher. As angústias, as dúvidas, o medo, a vergonha e a introspecção que cada uma dessas personagens mergulham para que em algum tempo ou espaço, despertem para a maturidade.

A infância é o prelúdio de uma vida que ainda está por vir, ainda por viver. As meninas de Clarice Lispector não são mais crianças, tampouco são mulheres. Estão encarceradas em um universo paralelo, dotadas de toda complexidade feminina, porém à espera que os anos passem, que o mundo as veja como mulheres que ainda serão. E também abrem a possibilidade de que o leitor se pergunte: Que mundo as espera? Serão livres? O que será feito de suas qualidades, complexidades, individualidades? Essas são perguntas que vão além da condição de gênero, porém a escritura clariceana parte da perspectiva feminina, se arrisca no espaço literário e desafia o modelo patriarcal até então predominante. (CARVALHO FILHO; RAFAEL, 2016, p. 09)

A escritura da autora brasileira é uma das mais populares e lidas do século XX e também exaustivamente trabalhada nos meios acadêmicos. Por esse motivo se faz importante pensar também nas traduções que foram realizadas de seus livros. Como traduzir pensamentos tão complexos do universo feminino? Como traduzir os desastres emocionais de Sofia, a solidão perturbadora da menina ruiva e o orgulho ferido de Ofélia, protagonistas dos contos? Pensar na tradução dessas obras é também pensar nas relações que os personagens estabelecem entre si, no vínculo que se constitui ao formar a ideia representativa da mulher lutando dentro da criança: a do cárcere infantil, ou menina/mulher aprisionada.

### **Clarice Lispector escritora**

Pode-se dizer que a escritura de Clarice Lispector já foi amplamente investigada por estudiosos e pesquisadores da literatura com o objetivo de entender o enigma que suas obras representam. Como uma das mais importantes escritoras do Brasil, a autora teve reconhecimento internacional e seu nome é um ícone da literatura brasileira. Suas obras já foram traduzidas para idiomas como inglês, francês e espanhol, sendo sempre muito bem aclamadas pela crítica especializada. Despertou o interesse do escritor e historiador estadunidense Benjamim Moser, que lançou a biografia da escritora sob o título *Why this world* e foi traduzido para o português por José Geraldo Couto como *Clarice, uma biografia*, lançado no Brasil em 2009 pela CosacNaify.

Uma das características de suas obras que mais desafiam pesquisadores é o fluxo de consciência em suas narrações e a sintaxe intimista. As protagonistas dos contos escolhidos desconstroem a moral e o ideal que se tem da infância. A imagem da criança inocente, ingênua, pura e sem pecado, está longe da construção das meninas de Clarice Lispector e esse é um elemento relativamente polêmico desses contos. Suas personagens são complexas, maliciosas e solitárias, características que o historiador Benjamin Moser atribui à própria intimidade da autora, que teve o conhecimento do mal desde criança. Lispector cresceu consciente “do que ocorrera com sua mãe estuprada, a seu avô assassinado e a seu pai arruinado, em meio ao maior desastre da longa história do seu povo” (MOSER, 2009, p. 187)

O contexto histórico brasileiro em que viveu Clarice Lispector é também um dos fatores que influíam nas suas obras. Em meio a um caos político, o suicídio de Vargas, a ditadura militar, as limitações impostas às mulheres, sua experiência na vida diplomática por acompanhar seu marido e depois, a vida de mulher e mãe recém separada numa sociedade extremamente conservadora, ela escreveu suas obras. (MOSER, 2009, 361). Torna-se relevante considerar a influência do caos exterior em seu processo de criação, por entender que as reflexões individuais que marcam seus personagens, são questões que a autora capta do movimento social de sua época. Seus contos são caracterizados pelo conflito interior que o ser humano deve enfrentar em seu íntimo na busca de autoconhecimento e posição social. (MOSER, 2009, 361)

Essa característica da escrita clariceana revela como a autora se destaca na literatura de vanguarda no Brasil sem propor uma grande lição literária. Sua criação aparece como um ato

interno que sugere que o indivíduo deve deixar de lado as experiências que levam ao conhecimento, para partir da subjetividade e percepção do mundo ao seu redor. (LOSADA, 1994). Desta perspectiva podemos entender as obras de Clarice Lispector como despreziosas e que para melhor compreendê-las, o leitor terá mais sucesso em vivenciá-las em suas sensações e percepções além de analisá-las friamente dentro de um gênero literário. (LOSADA, 1994)

A escrita da autora é sofisticada e repleta de arranjos linguísticos que produzem seu efeito profundo, repleto por vozes silenciadas que subvertem o corpo para elevar a mente. A autora constrói, através de sua intuição e personagens, outras formas de conhecimento e revela o segredo que todo ser vivo guarda em seu interior. (TERRAZAS, 2008, p. 68) Para chegar a esse nível de compreensão da necessidade humana, ela toma a experiência, transforma em linguagem e utiliza seu autoconhecimento. Esse exercício de conhecer-se é a atividade que, segundo crenças místicas, mas a aproxima de Deus. (TERRAZAS, 2008, p. 68)

Sendo assim, entende-se que através da linguagem, toda pessoa pode aspirar a elevação do espírito e do intelecto. É dessas impressões que os contos e personagens de Clarice estão construídos. E também dessa dualidade de corpo e alma que a palavra e o espaço do não dito dão formas às viscerais e atemporais obras de uma das mais importantes literatas brasileira.

### **Clarice Lispector tradutora**

Clarice Lispector, além de destacada escritora, foi também jornalista, ensaísta e tradutora. Seu nome está presente em uma série de traduções e adaptações, porém há dúvidas que todas essas assinaturas correspondam ao seu trabalho. Foi considerado pelo pesquisador Rony Márcio Cardozo Ferreira, a possibilidade de a ela se atribuir a tarefa de tradutora, como mera prática editorial com a finalidade de promover vendas (2013, p. 176). De acordo com suas palavras:

Isso deve-se à prática, comum entre os escritores, conforme se suspeita, de venda do nome para a assinatura de autoria de textos traduzidos, durante as décadas de 1960-1970, seja por uma questão mercadológica (editorial), seja por uma questão de ordem financeira do próprio intelectual. Acreditamos não ter ocorrido diferente com Clarice, visto sua assinatura poder servir como legitimadora da qualidade da tradução, devido a sua importância como escritora, além de ter auxiliado financeiramente a intelectual em tempos difíceis.

Independente das especulações feitas em relação a esse assunto, são mais de 40 obras estrangeiras que tem suas traduções para o português assinadas por Clarice Lispector. “O conjunto de obras que trazem o nome de Clarice como tradutora é muito heterogêneo em sua constituição” (FERREIRA, 2013, p. 177) Nesse grupo há obras de ficção, manual de instrução, texto técnico, adaptações para crianças, entre outros. Segundo Ferreira, essa heterogeneidade se deve pela alta produtividade de um trabalho feito por dinheiro e que não dá ao intelectual a possibilidade de escolha de obras e autores de sua preferência. (2013, p. 177)

Considerar essa possibilidade é essencial para a proposta de pensar em Clarice Lispector como tradutora. Por um lado, temos sua produção literária, caracterizada por questões filosóficas, psicológicas e de cunho existencialista. Por outro a ideologia capitalista que transforma literatura em mero produto para consumo. Porém a necessidade de sobrevivência dos escritores não deve ser considerada aqui como um fator que desabone a escritora como tradutora. Todas as traduções se dão pelas releituras e escolhas, o que leva a questionar o perfil tradutório traçado por uma escritora tão intensa e profunda.

Entre a heterogeneidade de obras de autores que Lispector traduziu, tanto do inglês, francês e espanhol, estão: Claude Ferrère, Anya Selton, Agatha Christie, Alistair Maclean, Jorge Luis Borges, Bella Chagal, René Barjavel, Margaret Craven, Mary Westmacott, Iris Murdoch, Raymond Bernard, Pascal Lainé, Karl Menninger, Victor Marchetti, Jean Herbert, Emmanuelle Arsan, Doris Lessing, Anne Rice, Georges Barr, George Elgozy, Jean-Jacques Abrahams, John Farris, Gordon M. Williams, Mary Ann Genshaw e Lilian Hellman. (FERREIRA, 2013, p. 182)

Uma das obras traduzidas por Clarice Lispector que permitem analisar o processo pelo qual se deu a tradução, é o romance *Curtain* (1975) de Agatha Christie, traduzido no Brasil por *Cai o pano*. Ainda que a tradução seja constantemente tratada com desconfiança pela tendência a domesticar textos estrangeiros, nesse livro a obra possui “um grande poder na construção de representações de culturas estrangeiras.” (NOGUEIRA, 2007, p. 163)

O livro de Agatha Christie faz referência “ao final do último ato de uma peça teatral, já que narra o último caso de assassinato desvendado por Hercule Poirot, o mesmo detetive belga que havia protagonizado outros romances policiais da autora.” (NOGUEIRA, 2007, p. 164) A história narra em primeira pessoa, a aventura de Arthur Hasting, amigo de Poirot quando volta a sua cidade natal para ajudar o amigo a capturar um assassino responsável por cinco crimes. Mas qual é o resultado da tradução para o português feito pela escritora de livros como *A legião estrangeira*? Qual estratégia tradutória foi utilizada para manter a fidelidade ao original? Nogueira afirma que “os diálogos e descrições são fielmente reproduzidos no estilo de Agatha Christie e há passagens em que o leitor atento pode considerar a literariedade da tradução.” (2007, p. 165)

Além das traduções que realizou para o português, trouxe para o público juvenil adaptações de clássicos como: *O retrato e Dorian Gray* (1891), *Viagens de Gulliver*, Jonathan Swift; *Chamado Selvagem*, Jack London; *O talismã*, Walter Scott e *Tom Jones*, Henry Fielding. (QUEIROGA, 2014, p. 01) Embora Clarice Lispector tenha exercido o trabalho de tradutora em momentos de dificuldade financeira, não deixou de refletir sobre sua prática. Escreveu em 1968, a crônica *Traduzir procurando não trair*, publicada na Revista Joia, n. 177, onde fala sobre seu posicionamento perante o texto que será traduzido.

...traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há a língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre. (LISPECTOR, 2005, p. 115)

Considerando que a tradutora foi uma escritora de grande produção bibliográfica, possuía grande conhecimento da construção do texto literário. (QUEIROGA, 2014, p. 91) Por esse motivo, uma tradução assinada por Clarice Lispector é dotada de bastante credibilidade sobre a fidelidade ao original.

### **Os Tradutores Juan García Gayó e Paloma Vidal**

A publicação do livro *Cuentos Reunidos* de Clarice Lispector conta com a tradução de *A Legião Estrangeira* e foi publicado pela primeira vez em língua espanhola em 2002 pela editora Alfaguara, em Madrid, e a tradução foi realizada por Juan García Gayó (ARF, 2015, p. 24). O volume reúne vários livros: *Lazos de família* (1960) e *¿Dónde estuviste de noche?* (1974) traduzido por Cristina Peri Rossi; *La Legión extranjera* (1964), por Juan García Gayó; *Felicidad clandestina* (1971) por Marcelo Cohen; *El vía crucis del cuerpo* (1974) e *La bella y la bestia* (1979) por Mario Morales. Em 2008 culmina o empreendimento de traduzir Clarice Lispector na Espanha e novas editoras se interessam em publicar a literatura da escritora

brasileira. Nesse mesmo ano a editora Siruela reedita *Cuentos Reunidos* e as traduções nele contidas passam por uma nova revisão (ARF, 2015, p. 25).

Juan García Gayó nasceu em Buenos Aires e além de tradutor de Clarice Lispector para a língua espanhola, traduziu também para o espanhol autores como Emily Dickinson, Stephen Spender, Edwin Muir, Fernando Pessoa, Adélia Prado, Cora Coralina, Lêdo Ivo e Adonias Filho. Gayó é também escritor e poeta. Publicou, entre outros títulos, *De emblemas y viajeros* (1966), *Jardín Botánico* (1968), *Blue Lines* (2000). Também foi assessor de imprensa da Academia Nacional de Bellas Artes. (MARTÍN, 2004, p. 103)

Em 2011 é publicado pela editora Corregidor, em Buenos Aires a primeira edição de *A legião estrangeira*, traduzido pela escritora e tradutora Paloma Vidal. Nascida na Argentina, mas criada no Brasil, a tradutora proporciona uma nova releitura de Clarice Lispector. Os temas ao quais dedica sua pesquisa são o exílio, imigração e viagem, memória e trauma, escritas do eu e indefinições de gênero. Entre suas principais obras literárias estão: *Mar azul* (2011), *A duas mãos* (2003), *Mais ao sul* (2008), *Algum lugar* (2009). Entre suas traduções para o espanhol, além de Clarice Lispector, estão Margo Glantz e Tamara Kamenszain. Os tradutores aqui apresentados, embora tenham a mesma nacionalidade, se diferenciam em idade, gênero e público para o qual traduzem (América Latina e Espanha).

Também merecem destaque as editoras que publicaram as traduções. A editora espanhola Alfaguara e a editora argentina Corregidor. Alfaguara é uma editora independente e se dedica a publicação de livros de narrativa contemporânea espanhola e estrangeira, clássicos, ensaios filosóficos, ensaios literários ou artísticos, não ficção, novela policial, literatura infantil e juvenil. Ou seja, a editora dedica-se exclusivamente a publicações literárias. A editora argentina Corregidor é também uma editora independente que se dedica a publicações de obras e traduções literárias entre outras áreas como história e artes. Está no mercado desde 1970.

Na editora argentina, a tradução de Clarice Lispector pertence à coleção chamada Veredas Brasil, que conta com a publicação de 24 traduções para o espanhol de obras dos principais autores brasileiros como Oswald de Andrade, Gregório de Matos, Graciliano Ramos, entre outros. Nessa coleção estão publicadas seis obras traduzidas de Clarice Lispector: *La hora de la estrella*; *Un soplo de vida*; *Un aprendizaje o El libro de los placeres*; *La araña*; *La legión extranjera* y *La via crucis del cuerpo*.

### **Sobre as teorias da tradução**

As múltiplas funções que podem assumir as traduções, revela o fato de que ela é necessária e indispensável para o conhecimento de novas culturas e entendimento do que está sendo publicado no mundo. As obras de Clarice Lispector não é diferente e exigem dos tradutores conhecimentos sobre a construção de seus textos literários e também de suas particularidades linguísticas. Isso para que seja possível permear as narrações pelo universo das entrelinhas e dos “não dizeres” que a autora deixa como mensagens subtendidas em seus contos. Para entender os processos pelos quais as traduções dos contos clariceanos tem passado, faz-se importante pensar sob o prisma de teóricos que trazem novas abordagens para os estudos da tradução e recepção dessas obras no âmbito internacional.

Um dos mais importantes teóricos é André Lefevere (1992) que trata em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação literária*, a tradução como processo de reescritura. (2007, p. 13) Teoriza a tradução como uma forma de reescrever o texto original, considerando particularidades da língua alvo como ideologia, política e sistema cultural. Sua ideia defende que qualquer texto traduzido tem a intenção de adaptar-se aos valores da língua para qual se traduz, tornando inevitavelmente o texto original em um novo texto. (2007, p. 13) Porém, segundo Lefevere, sem os tradutores a literatura ficaria reduzida à leitores cuja língua materna

é a mesma da obra produzida, o que é absolutamente inviável para os “leitores de uma cultura globalizada”. (2007, p. 13).

Lefevere defende a reescritura “como força motriz por trás da evolução literária” (2007, p. 14). Explica que as reescrituras tiveram um grande impacto sobre a “evolução das literaturas no passado” e por isso seu estudo não deve ser esquecido (2007, p. 21). Em relação ao futuro da tradução e sua importância em todos os meios de comunicação, o tradutor deve resistir aos meios mais populares e triviais de massificação cultural. Evitando o trabalho mecânico, deve refletir suas opções tradutórias, sobretudo na arte literária que por si só é uma importante ferramenta de transgressão e reformulação do pensamento social. O apoio nas ideias de Lefevere permite avaliar a função que as traduções de Clarice Lispector para o espanhol tiveram nos respectivos contextos em que foram publicadas.

Lawrence Venuti (2008) em seu texto *Tradução, simulacro, resistência*, defende que a “economia global não poderia prescindir da tradução” (2013, p. 347). Explica como a tradução se faz indispensável para a economia global no avanço do sociedade capitalista e de como também pode ser entendida como “um meio cultural de resistência” (2013, p. 348) Venuti dialoga com Lefevere em suas considerações levantadas sobre as mudanças que ocorrem na atual cultura consumista, onde cada vez mais as traduções se fazem necessárias. Não somente de obras literárias, mas ainda mais nos meios comerciais, como de filmes e best sellers lançados cada vez em maior número visando o lucro econômico.

Lefevere chama de “progressiva trivilização” essa cultura onde aos poucos, as pessoas deixam o hábito da leitura, pela comodidade em assistir filmes e séries (2007, p. 17) Venuti chama esse novo comportamento de “condição da cultura pós moderna (2013, p. 349). Nessa cultura pós moderna a tradução é “um foco compacto e local de resistência aos discursos e instituições dominantes.” (VENUTI, 2013, p. 357). A tradução exige dos tradutores habilidades que muitas vezes podem transgredir às exigências sociais e políticas do consumismo. Por isso o “tradutor marca uma posição de resistência potencial aberta à interpretação, sempre dependente da perspectiva cultural de um leitor e da profundidade do investimento sobre os simulacros questionados.” (VENUTI, 2013, p. 357). Traduzir Clarice Lispector pode ser considerado desde esse ponto de vista, como um instrumento mercantil do ideal capitalista, ou seja, uma tentativa de repetir nos países hispânicos o mesmo sucesso que a autora tem no Brasil.

Michaël Oustinoff (2003) em *Tradução: História, teorias e métodos*, define uma crítica das traduções e as separa em três categorias que devem ser tidas em conta: posição tradutória, projeto de tradução e horizonte do tradutor. Trata as operações da tradução e as diferencia entre “operações linguísticas” e “operações literárias” (2011, p. 72) Assinala os diferentes gêneros que exigem o trabalho do tradutor, aponta que as mesmas operações se adequam aos mais variados textos, porém o que os diferem é a função. Há, segundo Oustinoff, a função informativa, mas a que nesse caso se aplica à tradução literária, é a função estética. (2011, p. 72) O teórico aponta para importantes reflexões sobre os métodos de traduzir, passando pelos conceitos de Roman Jakobson sobre tradução e reformulação e também de Friedrich Schleiermacher em *Dos diferentes métodos de traduzir*. (2011, p. 73)

Oustinoff explica que a “tradução está no núcleo da linguagem” (2011, p. 73), reafirma as concepções de Lefevere e Venuti sobre a cultura de massa que transforma a tradução em veículo indispensável para o crescimento do consumo e aponta para as exigências de diferentes formas de traduzir. Exemplifica demonstrando que a mídia é um dos principais instrumentos que fazem uso de diferentes formas de tradução e é onde todas as operações ocorrem. Por exemplo, um jornalista deve executar todos os métodos de traduzir: interlingual, intersemiótica e a autorreformulação. O autor busca esclarecer a importância das diferentes correntes, as linguísticas e as literárias, para a teoria da tradução.

Para repensar as traduções de Clarice Lispector para o espanhol, esses teóricos ajudam a refletir sobre como essas obras traduzidas foram recebidas pelo público na Espanha e América Latina. Sendo a autora brasileira, popular e referência da literatura brasileira no exterior, não poderiam ser suas obras também transformadas em simples mercadoria de exportação para consumo em massa?

No Brasil, embora Clarice Lispector tenha se tornado uma escritora muito conhecida, é possível que suas obras ainda sejam pouco compreendidas. Mesmo que poucos leitores tenham atingido uma compreensão mais profunda de seus textos, citar Clarice nos meios sociais e acadêmicos é muito comum. Resta saber como esse efeito se dá em espanhol e como o público hispânico recebe as concepções idealistas da escritora brasileira.

### Sobre as traduções dos contos clariceanos

O livro *A Legião Estrangeira*, publicado em 1964, é uma coletânea de contos que surgiu no mesmo ano de publicação de um dos romances mais conhecidos de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* Qualquer um entre esses dois livros, dão ao leitor uma noção dos “aspectos inovadores dos elementos da narrativa”, da temática existencialista e da ênfase no feminino, dados pelos quais as obras da autora são internacionalmente conhecidas. (MEDEIROS, 1995, p. 01)

As personagens dos treze contos que compõe o livro e o estilo formal da obra, abrigados em pequenas histórias, permitem que mesmo leitores não habituados a textos complexos, na forma ou na temática, poderiam penetrar no universo clariceano a partir da leitura do livro. (MEDEIROS, 1995, p. 16) Há nele uma parte significativa da poética da autora, sua arte verbal em desenvolver textos complexos que se desdobram no âmbito psicológico de suas personagens.

A pesquisa sobre as traduções de Clarice Lispector estará concentrada nos três contos já citados. O motivo são as narrações que contam determinadas experiências relacionadas à infância. Embora esses contos tenham em comum a figura de uma criança como protagonistas, as abordagens partem de diferentes perspectivas. São diferenças de um mesmo mundo, do que significa amar e ser amada, mas também representa a construção do ser humano perante o olhar do outro.

Atualmente há duas traduções para o espanhol do livro *A legião Estrangeira*. Para pensar sobre as teorias na tradução desses contos, pode-se considerar sexo, idade e origem dos tradutores, assim como também considerar a época em que esses textos foram traduzidos. Mas não é prudente julgar o valor dessas traduções rotulando-as como boas ou ruins. Ou simplesmente dizer que uma é melhor que a outra. Para uma crítica da tradução se faz necessário agregar aporte teórico e elaborações de critérios que possibilitem um julgamento fundamentado.

Como apontado por André Lefevere, as traduções dos contos clariceanos podem ser lidos como reescrituras. Ela existe após passar pela subjetividade dos tradutores que por sua vez, a transformaram em uma nova obra. As protagonistas de Clarice Lispector ganham novos pormenores na reescrita de Juan García Gayó e outros ainda em Paloma Vidal. Ambos os tradutores dotam as heroínas de propriedades únicas que levam os pesquisadores dessas traduções à pergunta: Essas personagens ainda podem ser consideradas as mesmas que Clarice Lispector criou?

Para exemplificar esse raciocínio, segue uma breve comparação do trecho que a autora descreve a personagem Sofia:

Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia.  
Eu o **espicaçava** e ao conseguir exacerbá-lo sentia na boca, em glória de martírio, a

acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes; e roía as unhas, exultante. (LISPECTOR, 1964)

Yo tenía poco más de nueve años, dura edad como el tallo no partido de una begonia. **Lo provocaba**, y al conseguir exacerbarlo, sentía en la boca, con gloria de martirio, la acidez insoportable de la begonia cuando es aplastada entre los dientes; y roía las uñas, exultante. (LISPECTOR, 2008. Tradução de Juan García Gayó)

Yo tenía poco más de nueve años, dura edad, como el tallo que no se rompió de una begonia. Yo lo **azuzaba** y al lograr exacerbarlo sentía en la boca, en gloria de martirio, la insoportable acidez de la begonia cuando se la aplasta entre los dientes; y me comía las uñas, exultante. (LISPECTOR, 2011. Tradução de Paloma Vidal)

Como é possível observar nas traduções deste pequeno parágrafo, há pequenas modificações que não passam despercebidas e alteram o estilo literário do original, como por exemplo as opções para se traduzir a palavra “espicaçava”. A palavra faz parte do vocabulário infantil e é coerente com o enredo onde a narradora relata suas emoções quando criança. Clarice Lispector poderia ter, como Juan Garcia Gayó, usado “provocava”, mas o termo em português é uma importante marca que na tradução foi apagada. Na versão de Gayó o texto se tornou mais solene, quando no original o ele é muito mais informal.

O tradutor dá uma formalidade à linguagem do texto que não existe no original e ignora a poética que retrata a memória infantil, resultando em uma tradução deficiente. Podemos observar o mesmo procedimento em passagens dos contos “Tentação” e “A Legião Estrangeira”, onde há alterações significativas nas obras traduzidas:

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donas de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele **fremia** suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. **Quanto tempo se passara?** Um grande soluço sacudiu-a desafinado. (LISPECTOR, 1964)

Entre tantos seres que están **preparados** para volverse dueños de otro ser, allí estaba la chica que había venido al mundo para tener aquel perro. Él **se estremecía** con suavidad, sin ladrar. Ella lo miraba bajo los cabellos, fascinada, seria. **¿Cuánto tiempo estaba pasando?** Un gran hipo desafinado la sacudió. (LISPECTOR, 2008. Tradução de Juan García Gayó)

Entre tantos seres que están **listos** para volverse dueños de otro ser, allí estaba la niña que había venido al mundo para tener a ese perro. Él **temblaba** suavemente, sin ladrar. Ella lo miraba bajo el pelo, fascinada, seria. **¿Cuánto tiempo había pasado?** Un gran hipo desafinado la sacudió. (LISPECTOR, 2011. Tradução Paloma Vidal)

Observa-se as escolhas distintas que convertem as traduções do conto “Tentação” em duas obras diferentes. Além das resoluções linguísticas, há uma passagem que evidencia a interpretação dada pelo tradutor à obra. Na tradução da pergunta “Quanto tempo se passara?”, Gayó à traduz de maneira que torna a protagonista consciente de que o tempo que ela observa o cachorro está passando. Porém no original é muito claro que esse tempo passou sem que a mesma tivesse percebido. Há aí uma sutileza que descreve o poder de abstração e arrebatamento que toma conta da personagem, que na primeira tradução foi perdido. Em “A legião estrangeira” a tradução aparece com o que parece ser um equívoco de interpretação por parte do tradutor:

Desanimada, eu abria a porta. Ofélia entrava. A visita era para mim, meus dois meninos daquele tempo eram pequenos demais para sua sabedoria pausada. **Eu era grande e ocupada**, mas era para mim a visita. (LISPECTOR, 1964)

Desanimada, abría la puerta. Ofelia entraba. La visita era para mí, mis dos chicos en aquel tiempo eran demasiado pequeños para su pausada sabiduría. **Yo era importante y estaba ocupada**; pero era para mí la visita. (LISPECTOR, 2008. Tradução Juan García Gayó)

Desalentada, abría la puerta. Ofelia entraba. La visita era para mí, mis dos niños de aquel tiempo eran demasiado chicos para su sabiduría pausada. **Yo era grande y ocupada**, pero era para mí la visita. (LISPECTOR, 2011. Tradução Paloma Vidal)

Clarice Lispector apresenta uma criança fascinada pelo adulto em si. Para a menina não importa a posição social que a mulher exerce, o que a atrai é o fato de a mulher ser adulta e ter seus afazeres. A primeira tradução apresenta uma leitura distorcida, pois não se trata de simples escolhas de signos linguísticos, mas sim uma mudança de significado que altera o sentido da obra. O tradutor apaga marcas do original para adequar no que considera “mais bonito” na língua para qual traduz.

O texto literário é onde predomina o conceito jakobsoniano de função poética. (BRITTO, 2012, p. 59) E por ser um objeto estético, a função da tradução é produzir um texto traduzido que substitua o original e permita por exemplo, que leitores hispânicos, como no caso de Clarice Lispector, tenham acesso a uma leitura que os possibilitem afirmar que realmente leu a autora brasileira como se tal fosse escrita originalmente em espanhol. (BRITTO, 2012, p. 59) Segundo Britto, para que se consiga uma tradução que corresponda ao original não basta ficar apenas no plano do significado, “várias características do plano do significante terão que ser recriadas: sintaxe, registro linguístico.” (2012, p. 59) De acordo com a observações dos parágrafos citados acima, é possível considerar que na segunda tradução nota-se uma preocupação maior em preservar as características do texto fonte. Fator que facilita os leitores de língua espanhola a terem um conhecimento maior sobre a estética da autora brasileira.

Para Haroldo de Campos, a crítica da tradução se dá justamente por sua “insuficiência para valer por si mesma”. (2004, p. 32) E ainda segundo esse teórico a “tradução de textos criativos será sempre uma recriação”, impossível à tradução literal (2012, p.34). O processo de reescrita dos tradutores constitui um trajeto delimitado por várias questões que se englobam aos estudos da tradução. Cabe refletir desde questões de gênero e cultura, à processos referentes ao mercado editorial. Muitas vezes as editoras têm urgência nas produções e não oferece ao tradutor a opção de refletir sobre o ato tradutório, resumindo-a assim na tão debatida tradução como transposição de línguas. Os dois tradutores citados não apenas se diferem por gênero, mas também por idade e cultura. Isso implica no resultado de seus trabalhos e por isso essa pesquisa se torna pertinente aos estudos da tradução: por investigar os diferentes fatores que influenciam no processo de traduzir.

### Considerações Finais

A pesquisa sobre as traduções dos contos de Clarice Lispector ainda está no início e com esse artigo procuro justificar as motivações que movem esta investigação. Os apontamentos teóricos aqui citados, ponderam sobre a necessidade de pesar a tarefa do tradutor desde um ponto de vista ético, onde a fidelidade ao autor e obra devem ser priorizadas. Isso não deve limitar os estudos da tradução à apenas um ato tradutório, mas sim explicar o fenômeno que a tradução representa, suas relações de poder, como criar o gosto das massas e qual a receptividade de obras brasileiras entre o público espanhol.

Outro fator que não deve ser desconsiderado nessa pesquisa é a pergunta sobre quais países de língua hispânica, leem essas traduções. Visando que são duas traduções de um

mesmo livro e são mais de vinte três países cuja língua materna é o espanhol, se faz importante aprofundar no estudo sobre a receptividade de Clarice Lispector nos diferentes continentes ao qual chegou suas obras. Para esse propósito, além dos teóricos já citados, a pesquisa se fundamentará também nas teorias feministas de Susan Bassnett e Luise von Flotow. Retomará teorias do romantismo alemão e aportes filosóficos como Jacques Derrida e Michel Foucault.

## REFERÊNCIAS

ARF, Lucilene Machado Garcia. **Clarice Lispector e a difusão de sua literatura na Espanha.** 2015. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/295/279> Acesso em: 08 out 2016.

BAILEY, Cristina Ferreira Pinto -. **Clarice Lispector e a Crítica.** 2006. Disponível em: <http://www.hispanic.pitt.edu/iili/IntroLispector.pdf> Acesso em: 15 maio 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVALHO FILHO, Ildefonso Alves de; RAFAEL, Maria Teresa Rabelo. **A representação da condição feminina em contos de Clarice Lispector.** Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/viewFile/205/92> Acesso em: 15 maio 2016

CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano.** 20. ed. Tradução Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

FERREIRA, Rony Márcio Cardozo. **“Traduzir pode correr o risco de não parar nunca”: Clarice Lispector tradutora (um arquivo)<sup>1</sup>.** 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/10630/7696>. Acesso em: 08 out. 2016.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.** Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira.** Rio de Janeiro: Editora Rocco: 1999. 110 p.

LISPECTOR, Clarice. **La legión extranjera.** Tradução Paloma Vidal. Buenos Aires: Editora Corregidor: 2011. 193p. (Veredas Brasil)

LISPECTOR, Clarice. **La legión extranjera.** Tradução Juan García Gayó. Madrid: Editora Siruela: 2008. PDF

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MARTÍN, Norma Pérez. Inosha, de Juan García Gayó - Poemas. **Letras de Buenos Aires**, Buenos Aires, v. 10-11, n. 22, p.103-104, 2004. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=2F65WuSDspMC&pg=PA103&dq=Juan+García+Gayó+traductor+de+clarice+lispector&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwiLzs\\_j89zMAhVEhJAKHR\\_LTBkAQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Juan García Gayó traductor de clarice lispector&f=false](https://books.google.com.br/books?id=2F65WuSDspMC&pg=PA103&dq=Juan+García+Gayó+traductor+de+clarice+lispector&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwiLzs_j89zMAhVEhJAKHR_LTBkAQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Juan García Gayó traductor de clarice lispector&f=false). Acesso em: 08 out 2016.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **O direito ao avesso: Uma leitura de A legião estrangeira**, de Clarice Lispector. 1995. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15621/000147091.pdf?sequence=1>. Acesso em: 08 out. 2016.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 647 p. Tradução de José Geraldo Couto.

NOGUEIRA, Nícea Helena. **Agatha Christie por Clarice Lispector: tradução, cultura e identidade**. 2007. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/21394/agatha.pdf>. Acesso em: 08 out. 2016.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: História, teorias e métodos**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Párabola, 2011.

QUEIROGA, Marcílio Garcia. **Clarice Lispector tradutora de literatura infantojuvenil**. 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ct/article/view/21115/11629>. Acesso em: 08 out. 2016.

QUEIROGA, Marcílio Garcia. **A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura**. 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128950>. Acesso em: 08 out. 2016

SOLER, Elena Losada. **Clarice Lispector: La palabra rigurosa**. 1994. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>. Acesso em: 08 out. 2016.

TERRAZAS, Carolina Hernández. **La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector**. 2008. Disponível em: [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41662/1/CHT\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41662/1/CHT_TESIS.pdf). Acesso em: 08 out. 2016.

VENUTI, Lawrence. Tradução, simulacro, resistência *in*: BLUME, Rosvitha, PETERLE, Patricia. (Org.). **Tradução e relações de poder**. Tradução Roberto Mário Schramm Jr. Florianópolis: Copiart, 2013

# HISTÓRIA DA TRADUÇÃO DE LITERATURA LATINA NO BRASIL: IMPRESSÕES DO SÉCULO XIX

## *HISTORY OF LATIN LITERATURE TRANSLATION IN BRAZIL: IMPRESSIONS OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY*

Thaís Fernandes

Doutoranda em Estudos da Tradução (UFSC)

[fernandes.tha@gmail.com](mailto:fernandes.tha@gmail.com)

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar parte de nossa pesquisa de doutorado, em andamento na PGET, sobre a história da tradução de literatura latina no Brasil. Em nossa tese, realizamos uma busca em bancos de dados, acervos de bibliotecas e catálogos de editoras por informações sobre as traduções de literatura latina publicadas no Brasil durante o período de 1808, ano da instalação da Imprensa Régia, até 2014. Apresentamos, neste texto, uma parte desses dados de modo a oferecer um panorama das obras traduzidas publicadas durante o século XIX. No presente texto, intentamos trazer alguns dados acerca dessas publicações, tais como as obras e autores traduzidos e o perfil dos tradutores e das editoras que foram responsáveis pela impressão e divulgação dessas versões. A importância das traduções do século XIX para o sistema literário brasileiro pode ser atestada quando observamos que uma parte delas continuou a ser reeditada durante todo o século XX e permanece sendo publicada até o século XXI, como as traduções de Virgílio feitas por Odorico Mendes ou a versão de Antônio Inácio de Mesquita Neves para as *Fábulas* de Fedro.

Palavras-chave: História da tradução no Brasil. Literatura traduzida. Literatura clássica latina.

**Abstract:** The aim of this work is to present some of our PhD research, currently under development in PGET, on the history of Latin literature translation in Brazil. In our thesis, we have searched, in several databases, libraries collections, publishing catalogs, for information regarding Latin literature translations published in Brazil during the period from 1808, year of the establishment of Imprensa Régia, to 2014. We introduce, in this text, one part of these data so as to offer an overview of the translated publications during the XIX century. In this communication, we attempt to bring some data regarding these publications, such as the translated works and authors, and the profile of the translators and publishers, which were responsible for printing and publishing these versions. The importance of the translations of the XIX century to the Brazilian literary system might be attested when we verify that one part of those were reedited throughout the XX century and still remains until the XXI, like Vergilius' translations made by Odorico Mendes or Antonio Inácio De Mesquita Neves version for Phaedrus' Fables.

**Keywords:** History of translation in Brazil. Translated literature. Classic Latin literature.

### Introdução

No geral, as histórias da literatura só mencionam a tradução quando é impossível evitá-lo, disse Itamar Even-Zohar (1990, p. 45). Como consequência desse apagamento, raramente conseguimos ter uma ideia da função da literatura traduzida em um sistema literário, bem como seu papel ou sua posição dentro dele ou, ainda, de que forma essas obras traduzidas se relacionam entre si. No contexto brasileiro isso não parece ser diferente. Apesar dos esforços de pesquisadores e professores ainda há muito a se descobrir e estudar sobre a literatura traduzida no Brasil. Esta tarefa se torna ainda mais importante quando pensamos que, segundo Costa, Guerini e Torres (1998), a obra de alguns dos maiores escritores brasileiros, como Machado de Assis e Guimarães Rosa, está estreitamente ligada à tradução:

[...] esses autores fizeram sua formação em contato estreito com o texto traduzido, seguindo assim a tradição de muitos grandes autores em que, por exemplo, a tradução dos clássicos gregos e latinos servia, entre outros, para não apenas incorporar novas formas literárias, mas também para renovar a sua própria. (COSTA; GUERINI; TORRES, 1998, p. 9).

Pensando nessas questões, apresentamos neste texto alguns dados e traçamos algumas ideias acerca das traduções de literatura latina publicadas no Brasil durante o século XIX<sup>1</sup>, com o intuito de contribuir para o preenchimento das lacunas existentes na história da literatura traduzida em nosso país.

Para produzir esse estudo, primeiro construímos um quadro com informações sobre as publicações de literatura latina do século XIX no Brasil: os títulos traduzidos, seus autores, seus tradutores, as editoras que os publicaram e a data da primeira edição. Também anotamos todas as reedições que encontramos das obras, objetivando saber se essas traduções ainda fazem parte do mercado editorial brasileiro ou se tiveram apenas uma edição. Para obter esses dados, consultamos catálogos e bancos de dados online. O primeiro banco de dados consultado foi o *Worldcat*<sup>2</sup>, que permite a consulta online aos acervos de bibliotecas do mundo todo. Apesar de o *Worldcat* possuir uma grande quantidade de dados, não há muitos filtros na ferramenta de busca e os resultados são incompletos: informações como o nome do tradutor ou ano da primeira publicação nem sempre estão presentes. Em seguida, examinamos o *Index Translationum*<sup>3</sup>, um banco de dados mantido no portal da UNESCO, que contém informações bibliográficas de mais de cem países membros a respeito de livros traduzidos e publicados. Ainda que possua boas ferramentas de estatística e de busca, através das quais é possível, por exemplo, selecionar a língua de partida e a língua alvo da tradução a ser pesquisada, seus dados não são atualizados com frequência, o que torna o catálogo deficitário. Também fizemos uma consulta aos catálogos online das editoras que apareceram em nossas pesquisas, a fim de conferir as informações já obtidas e encontrar outras publicações que porventura não estivessem catalogadas nos bancos de dados já mencionados. Finalmente, examinamos o acervo online da Biblioteca da UFSC, USP, UNICAMP e da Biblioteca Nacional, cotejando as informações anteriormente obtidas.

Outra fonte importante de dados foi o trabalho de Eduardo Tuffani, intitulado *Repertório brasileiro de língua e literatura latina* (2006), uma pesquisa feita sobre a produção nacional em língua e literatura latina do Brasil, abrangendo o período de 1830 a 1996. O levantamento dos dados foi feito em bibliotecas e nos principais centros de estudos da área. Cotejamos os dados da pesquisa de Tuffani (2006) com as informações obtidas em nossa busca, acrescentando à nossa lista as traduções encontradas por ele e que não estavam nos bancos de dados nos quais pesquisamos.

Após a coleta das informações, quantificamos e analisamos os dados, buscando desvendar quantas traduções foram publicadas, quais foram as obras e os autores traduzidos, quais as editoras que publicaram essas traduções e quem foram os tradutores. Também observamos quais traduções foram reeditadas. Mas, antes de olharmos para os dados, é fundamental compreender o contexto de chegada das traduções que pesquisamos, ou seja, o Brasil do século XIX.

### **Breve nota sobre o Brasil do século XIX**

A vinda da corte portuguesa foi o evento mais importante do início do século XIX no Brasil. Em novembro de 1807, embarcaram de Portugal para nosso território, juntamente com a família real que fugia de Napoleão, os sessenta mil volumes da Biblioteca Real. Ao se instalar no Rio de Janeiro, Dom João mandou construir o prédio da Biblioteca Real, hoje

<sup>1</sup> Os dados e considerações que exponho aqui fazem parte de minha pesquisa de doutorado, em andamento na PGET/UFSC, na qual busco fazer um estudo descritivo do conjunto das obras de literatura latina traduzidas no Brasil entre os anos de 1808 e 2014.

<sup>2</sup> WorldCat. Disponível em: <https://www.worldcat.org/>. Acesso em: 20 set. 2016.

<sup>3</sup> UNESCO. Index Translationum. Disponível em: <http://www.unesco.org/xtrans>. Acesso em: 25 set. 2016.

Biblioteca Nacional, para abrigar os livros trazidos da Europa. De acordo com Laurence Hallewell (2012), pouco antes do ataque de Napoleão a Portugal, o Ministério das Relações Exteriores do país já havia encomendado equipamentos tipográficos da Inglaterra, e estes teriam embarcado com o próprio ministro do Exterior para o Brasil. Foi desse modo que a arte da impressão aqui chegou oficialmente.

No dia 13 de maio de 1808 foi inaugurado o prelo do Rio de Janeiro, ou Impressão Régia, que teve o monopólio da impressão no país por quatorze anos. Durante esse período, foram impressos mais de mil volumes, em sua maioria documentos do governo, cartazes, sermões e panfletos. É através de sua instalação que, segundo José Paulo Paes (1990, p. 13), o Brasil se abre para o mundo. Por outro lado, Wilson Martins (1978) afirma que a instalação da Impressão Régia “[...] não correspondeu a uma implantação automática da liberdade de pensamento (pode-se, mesmo, presumir facilmente que, de certa forma, ela serviria para cerceá-la).” (p. 30). Qualquer um que desejasse imprimir algum manuscrito deveria submetê-lo a uma junta diretora que o analisava e aprovava ou não para a impressão. Esse controle, segundo Hallewell (2012), levou os escritores a procurar prelos no exterior que não exercessem censura sobre as publicações. Uma das consequências disso foi o crescimento, em Londres, de uma considerável indústria editorial em língua portuguesa e, após 1814, de outra ainda maior em Paris, que trabalhavam para suprir um comércio ilegal grandemente estimulado pela abertura dos portos. (HALLEWELL, 2012, p. 109-110). Assim, o comércio editorial de livros de Paris em língua portuguesa tornou-se bastante importante. Não era raro encontrar, especialmente durante as primeiras décadas do século XIX, edições de uma mesma obra publicadas sucessivamente no Brasil, em Portugal e na França. Isso também ocorreu com as traduções de literatura latina no século XIX, conforme demonstraremos mais adiante.

Em 1817, a Impressão Régia passou a se chamar Real Officina Typographica e depois, em 1821, Régia Typographia. Ainda no mesmo ano, “[...] um pouco mais tarde, os liberais, que há pouco tinham chegado recentemente ao poder, em Portugal, decretaram uma substituição geral de ‘real’ por ‘nacional’; assim, tornou-se Typographia Nacional.” (HALLEWELL, 2012, p. 122). A censura às publicações acabou em 1822 com a extinção do monopólio da impressão por parte do governo.

Mais tarde, sob o reinado de Dom Pedro II, um valorizador dos saberes clássicos, as literaturas grega e latina são colocadas em destaque. De acordo com Brunno V. G. Vieira (2010a), “há testemunhos de sarais literários havidos nas dependências do Colégio D. Pedro II com a presença do monarca, nos quais se reuniam alguns dos mais destacados literatos, por vezes, para declamar traduções e estudos de literatura clássica [...]” (p. 73-74). Entre esses literatos encontravam-se os irmãos José Feliciano de Castilho e Antônio Feliciano de Castilho, tradutores de Ovídio e Virgílio. A boa relação dos irmãos com o imperador permitiu que eles publicassem as traduções de *Amores* (1858) e da *Arte de amar* (1862), sendo Antônio o tradutor e José o comentador:

[e]ssas traduções eram, independentemente do favor imperial, obras de qualidade alinhadas com os estudos e traslados ovidianos produzidos na Europa de então. Se considerarmos as publicações das traduções do maranhense Odorico Mendes, a saber, a *Eneida brasileira* em 1854 e o *Virgílio brasileiro* em 1858, editadas também com especial acuro, pode-se entrever o grau do classicismo em que mergulhavam nossas letras. (VIEIRA, 2010a, p. 75).

Apesar da importância desses tradutores e de suas versões, para Paes, até o primeiro quarto do século XX, “[...] a influência das traduções sobre a literatura criativa brasileira é limitada” (1990, p. 10). Segundo este autor, muitos escritores brasileiros conheciam outros idiomas e liam os autores estrangeiros nas línguas em que estes haviam escrito. Por outro

lado, Vieira (2010a) entende que a afirmação de Paes (1990) sobre a pouca influência da tradução nos escritores brasileiros merece ser revista:

[...] ousou dizer que o destaque concedido por Machado de Assis a tradutores como Odorico Mendes, José Feliciano de Castilho, Antônio Feliciano de Castilho e a respectiva frequência de autores como Virgílio, Lucano e Ovídio na sua literatura criativa não nos dão subsídios a considerá-los comodamente como ‘influência limitada’. (VIEIRA, 2010a, p. 78).

A tradução da *Eneida* de Odorico Mendes, por exemplo, foi recebida com entusiasmo na época da sua publicação. Segundo Vieira (2010b), um exemplar da tradução foi entregue ao Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro, em uma reunião que aconteceu em julho de 1854, na qual estava presente o imperador Dom Pedro II, conforme registro em ata (cf. *Revista do IHGB*, 1854, p. 594). Esse episódio confirma que

[...] a tradução odoricana era aguardada pela principal sociedade científica do Império do Brasil, o que reveste sua publicação de certo caráter oficial, ainda mais por estar o próprio Imperador presente à reunião, como declara também o cabeçalho da ata. Vale a pena ressaltar nesse comunicado a expressão ‘recebido com agrado’, que revela, por sua quebra de protocolo, a contida euforia que a notícia da publicação causou. (VIEIRA, 2010b, p. 142).

Apesar da “contida euforia”, a tradução de Odorico Mendes também teve críticas negativas<sup>4</sup>. Se essa publicação gerou tanto debate à sua época, isso significa que teve alguma relevância para o meio literário, por isso a afirmação de Paes (1990) sobre a limitação da influência das traduções nos escritores brasileiros é discutível. Além disso, “[a]tualmente desconhecemos quase por completo os responsáveis pela manutenção da tradição clássica nesse período tanto no magistério quanto no campo tradutório” (VIEIRA, 2010a, p. 77), ou seja, as conclusões de Paes (1990) podem ter sido apressadas.

No final do século XIX, importantes acontecimentos marcaram a história e a cultura brasileiras: a abolição da escravatura em 1888 e, no ano seguinte, a proclamação da República. Na passagem entre o final do século XIX e o início do século XX

o clima cultural é o positivista, agnóstico e liberal, que deu origem à Primeira República. Do Simbolismo, que parecia, ao que se julgara, ter projetado sobre o plano literário as ânsias espiritualistas de uma diferente concepção do mundo, diz-se brevemente que ‘não houve’. Fechado o parêntese, ‘alienado e alienante’ do exotismo da Europa, o intelectual brasileiro surge-nos novamente curvado sobre uma realidade nacional provocativa, com o seu novo rosto modificado pela emigração, externa e interna, com os seus velhos-novos problemas do sertão nordestino e da corrida para a urbanização. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 380).

Era essa a atmosfera que pairava no Brasil entre os dois séculos. Vale ressaltar que, por volta do final do século XIX, “[...] cada vez mais se acentua no escritor brasileiro a conscientização daquilo que Machado de Assis chamara de instinto de nacionalidade [...]” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 381). A partir de então parece haver um afastamento da literatura clássica por parte dos escritores brasileiros, mas sua causa ainda merece ser melhor investigada em estudos futuros. Por ora, passemos aos dados de nossa pesquisa sobre o século XIX.

<sup>4</sup> Entre os críticos de Odorico Mendes, Vieira (2010b) cita o tradutor Caetano Lopes de Moura, Frederico José Correa, vice-presidente da província do Maranhão, e Sílvio Romero, autor de *História da literatura brasileira*, publicada em 1888.

## As traduções de literatura latina no Brasil do século XIX

É possível que antes de 1808 já circulassem traduções de literatura latina impressas em terras brasileiras. Porém, se nos atermos ao período a partir de 1808, data da instalação do primeiro prelo oficial, podemos dizer que as primeiras traduções de autores latinos publicadas aqui foram feitas por Antônio José de Lima Leitão. Ele traduziu as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*, obras de Virgílio, que foram publicadas em 3 volumes, entre os anos de 1818 e 1819, pela Typographia Real. Também no ano de 1818 foi publicada sua tradução da *Arte poética* de Horácio, pela Typographia de Manoel Antônio da Silva Serva.

No total, encontramos em nossa pesquisa 31 publicações de tradutores brasileiros (ou de tradutores portugueses residentes no Brasil<sup>5</sup>) de literatura latina no século XIX. 11 autores foram traduzidos: Cícero, Fedro, Horácio, Júlio César, Justiniano, Ovídio, Plauto, Suetônio, Tácito, Tito Lívio e Virgílio. Dentre eles, Virgílio é aquele que conta com mais traduções diferentes de suas obras, 10 no total. Em segundo lugar está Horácio, com 5 traduções. Em seguida, vem Tácito, com 4. Depois, temos Cícero e Ovídio, cada um com 3 traduções. Fedro, Júlio César, Justiniano, Plauto, Suetônio e Tito Lívio contam com uma tradução cada. Na primeira metade do século encontramos 8 publicações, na segunda metade, 23. Ou seja, há um aumento significativo no número de traduções a partir de 1850.

Em relação às obras, encontramos traduções para 22 diferentes, sendo que a mais traduzida durante o período foi as *Bucólicas*, de Virgílio, com 4 traduções. Também entre as mais traduzidas estão outras obras de Virgílio: a *Eneida* e as *Geórgicas*, ambas com 3 versões. Horácio também teve diferentes traduções para suas obras: as *Odes* foram traduzidas 3 vezes, a *Arte poética* 2 vezes. As demais obras encontradas no período foram traduzidas somente uma vez: *Desde a fundação da cidade* de Tito Lívio, os *Anais*, a *Germânia*, o *Diálogo sobre os oradores* e *A vida de Júlio Agrícola* de Tácito, *Os amores*, *Arte de amar* e *Os remédios do amor* de Ovídio, *Sobre os deveres*, *Tratado sobre a amizade* e *Epístolas de Cícero*, *Comentários sobre a Guerra Gálica* de Júlio César, *as Fábulas* de Fedro, *Aulularia* de Plauto, *O antigo regime* de Suetônio e as *Institutas* de Justiniano. Também figura, no século XIX, a tradução da *Vulgata* de Antônio Pereira de Figueiredo.

Diferentes gêneros textuais e autores de períodos distintos estão na lista das traduções do século XIX: encontramos traduções para poesia lírica (as *Odes* de Horácio, por exemplo), épica (a *Eneida* de Virgílio), dramática (*Aulularia* de Plauto) e didática (as *Fábulas* de Fedro, por exemplo), além de prosa literária (*Desde a fundação da cidade* de Tito Lívio e *Comentários sobre a Guerra Gálica* de Júlio César, por exemplo). Há autores da fase helenística (Plauto), clássica (Cícero, Fedro, Horácio, Júlio César, Ovídio, Tito Lívio e Virgílio) e pós-clássica (Justiniano, Suetônio e Tácito) da literatura latina<sup>6</sup>. Predominam os autores do período clássico.

A preferência por Horácio e Virgílio e, em especial, pelo poema pastoral *Bucólicas* chama a atenção. Para Antonio Candido, “[n]o caso do Brasil a poesia pastoral tem significado próprio e importante, visto como a valorização da rusticidade serviu admiravelmente à situação do intelectual de cultura europeia num país semibárbaro, permitindo-lhe justificar de certo modo o seu papel.” (p. 60). Essa importância da poesia pastoral para a literatura brasileira talvez ajude a explicar a predileção e o número de traduções das *Bucólicas* e das *Geórgicas* num período de tempo relativamente curto. As 4

<sup>5</sup> As traduções feitas por portugueses foram contabilizadas em nossos dados por terem sido publicadas no Brasil e por terem circulado em nosso território, fazendo parte do sistema literário brasileiro.

<sup>6</sup> Adoto para essa análise a divisão criada por Zélia de Almeida Cardoso em *A literatura latina* (2003). Nesta obra, a autora divide a literatura latina em gêneros literários: poesia (épica, dramática, lírica sátira e didática) e prosa (romance, história, oratória, retórica, filosofia, apologética, teologia, erudição e epistolografia).

traduções das *Bucólicas* que encontramos em nossa pesquisa foram a de Antônio José de Lima Leitão (1818, pela Typographia Real), de João Nunes de Andrade (1846, pela Brasiliense), de Manoel Odorico Mendes (1858, pela Typographie W. Remquet) e de João Baptista Regueira Costa (publicada entre 1890 e 1899, em Pernambuco, por J.J. Alves d'Albuquerque).

Na Tabela 1 abaixo listamos as 27 editoras, livreiros e tipografias que publicaram traduções de literatura latina no século XIX. É interessante observar que das 31 publicações que circulavam no Brasil, 6 foram impressas na Europa: uma na Alemanha (pela Off. Typ. de Langhoff) e 5 na França (por Baptiste Louis Garnier, Jean Pierre Aillaud, Librairies Impremieries réunies, Rignoux, Typ. de Ad. Lainé et J. Havard e Typ. W. Remquet). Conforme mostramos na seção anterior, no início do século XIX era comum que livros produzidos no Brasil fossem impressos na Europa e, através de nossa pesquisa, pudemos confirmar que algumas traduções de literatura latina também passaram pelo mesmo processo. Não conseguimos precisar qual foi a editora responsável pela publicação das *Epístolas* de Cícero, em 1858. Segundo os dados do *Worldcat*, sabemos apenas que esta tradução também foi publicada em Paris.

Quadro 1 - Editoras, livreiros e tipografias que publicaram traduções de literatura latina no século XIX no Brasil

<b>Editoras, livreiros e tipografias do século XIX</b>		
<b>Baptiste Louis Garnier</b>	J. J. Alves d'Albuquerque	Typ. Chrysalida
<b>Bernardo Xavier Pinto de Sousa</b>	Librairies Impremieries réunies	Typ. de Galdino José Bizerra
<b>Brasiliense</b>	Machado	Typ. Hamburqueza do Lobão
<b>Carlos Gaspar da Silva</b>	Meira Henriques	Typ. de J. B. Endrizzi & Cia.
<b>Cunha &amp; Irmão</b>	Mercantil Central	Typ. de J. G. Tourinho
<b>Eduardo &amp; Henrique Laemmert</b>	Off. Typ. de Langhoff	Typ. Litteraria
<b>Imprensa do Governo</b>	Rignoux	Typ. de Manoel Antônio da Silva Serva
<b>Imprensa Econômica</b>	Typ. de Ad. Lainé et J. Havard	Typ. Real
<b>Jean Pierre Aillaud</b>	Typ. B. de Matos	Typ. W. Remquet

Em relação aos tradutores do período, encontramos 20 nomes, sendo que 8 são portugueses, conforme observamos na Tabela 2 abaixo. Destacamos alguns tradutores, como Antônio Feliciano de Castilho, que teve 3 traduções publicadas entre os anos de 1858 e 1867: *Amores* (em parceria com José Vitorino Barreto Feio) e *A arte de amar* de Ovídio, e as *Geórgicas* de Virgílio. Outro importante tradutor do período foi Antônio José de Lima Leitão, já mencionado, que traduziu 4 obras, publicadas em 3 volumes: a *Arte poética* de Horácio e as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* de Virgílio. Evidenciamos também a atuação de José Vitorino Barreto Feio como tradutor de Ovídio e da *História Romana* de Tito Lívio. Não conseguimos precisar os tradutores de 4 obras: da *Arte poética* (1887, Imprensa Econômica) e das *Odes* (1824, J. G. Tourinho) de Horácio, de *O antigo regime* (1896, Cunha & Irmão) de Suetônio e d'*A Germânia* (1895, Typ. de J. B. Endrizzi & Cia.) de Tácito.

Quadro 2 - Tradutores de literatura latina do século XIX

<b>Tradutores nascidos em Portugal</b>	<b>Tradutores nascidos no Brasil</b>
<b>Antônio Feliciano de Castilho</b>	A. Coelho Rodrigues
<b>Antônio Pereira de Figueiredo</b>	Antônio Inácio de Mesquita Neves
<b>Antônio Ribeiro dos Santos</b>	D. G. Bahia
<b>José Bento Said</b>	Francisco Antônio Picot
<b>José Ignacio Roquette, Le P.</b>	Francisco Sotero dos Reis
<b>José Liberato Freire de Carvalho</b>	J. A. P. de M. C.

José Vitorino Barreto Feio	J. F. Lima Cortes
Miguel Antônio Ciera	João Baptista Regueira Costa
	João Cardoso de Menezes e Souza
	João Gualberto Ferreira dos Reis
	João Nunes de Andrade
	Manoel Odorico Mendes

Talvez o tradutor mais comentado do período seja Manoel Odorico Mendes, que traduziu toda a obra de Virgílio<sup>7</sup>. Conforme já dissemos na seção anterior, sua tradução da Eneida foi bastante comentada por importantes intelectuais do Império do Brasil, influenciando escritores e tradutores brasileiros, como atesta Paes:

[n]essa titânica empresa, buscou ele amiúde, particularmente nas traduções do grego, equivalentes em português para os longos epítetos homéricos [...]. As opiniões se dividem quanto ao mérito das versões de Odorico Mendes. [...] Tais excentricidades, que tornam tão penosa a leitura das versões de Odorico, antecipam porém as inovações verbais de seu contemporâneo e coestaduano Sôsândrade, cuja menosprezada obra poética está sendo hoje revalorizada, e, mais modernamente, de Guimarães Rosa, convindo ainda lembrar terem elas aberto o caminho vernáculo para muitas das soluções adotadas por Antônio Houaiss na sua tradução do *Ulysses*, de Joyce. (1990, p.15).

Paes destaca ainda a crítica favorável de Haroldo de Campos, que recuperou as versões odoricanas ressaltando o que havia de mais inventivo nelas. A sintonia entre essas traduções e alguns experimentos do concretismo resgatou-as do passado, tornando-as literariamente atuais, “[...] e ao verter em português as palavras-valise que enxameiam o texto do *Ulysses* de Joyce, reatou Antônio Houaiss em nossos dias o interrompido fio histórico do – a expressão é de Antonio Candido – ‘pedantismo arqueológico’ de Odorico Mendes.” (PAES, 1990, p. 44). As traduções do maranhense são reeditadas, comentadas e analisadas até hoje, o que nos levou a pesquisar a permanência das traduções do século XIX no sistema literário brasileiro.

Na Tabela 3 abaixo, podemos verificar quais traduções publicadas no século XIX tiveram reedições, subsistindo no mercado editorial brasileiro até o século XX e XXI.

Quadro 3 - Permanência das traduções do século XIX

Obra/tradutor	Ano da 1ª publicação	Ano da última publicação
<i>Anais</i> (José Liberato Freire de Carvalho)	1830	1970
<i>Virgílio brasileiro</i> (Manoel Odorico Mendes)	1858	2005
<i>Arte de amar</i> (Antônio Feliciano de Castilho)	1862	1939
<i>Comentários sobre a Guerra Gálica</i> (Francisco Sotero dos Reis)	1863	1941
<i>As Geórgicas</i> (Antônio Feliciano de Castilho)	1867	1930
<i>Fábulas</i> (Antônio Inácio de Mesquita Neves)	1884	2001

Dentre as traduções acima, temos o caso, por exemplo, dos *Anais* de Tácito, traduzidos por José Liberato Freire de Carvalho. A obra foi publicada pela primeira vez em 1830, teve uma nova publicação em 1957 e outra ainda em 1970, ambas pela coleção “Clássicos Jackson” da W. M. Jackson Inc. editors. Vale destacar também as *Fábulas* de Fedro, traduzidas por Antônio Inácio de Mesquita Neves, publicadas pela primeira vez em 1884, tendo sido republicadas em 2001, pela editora Átomo, mais de cem anos depois da primeira

<sup>7</sup> A tradução da *Eneida*, intitulada *Eneida brasileira*, saiu em 1854, pela Rignoux. Em 1858, pela Typographie W. Remquet, são publicadas num só volume as traduções da *Eneida*, *Bucólicas* e *Geórgicas*, sob o título de *Virgílio brasileiro*.

edição. O *Virgílio Brasileiro*, tradução de Odorico Mendes, teve sua última reedição em 2005, pela Ateliê Editorial, tendo sido publicado pela primeira vez em 1858. A Ateliê Editorial também publicou separadamente as traduções do maranhense das *Bucólicas* (2008) e da *Eneida* (2005). Em 2008, a mesma editora reeditou essas duas traduções com anotações e comentários do Grupo de trabalho Odorico Mendes<sup>8</sup>. A tradução da *Eneida* teve uma segunda edição em 2010.

Através de nossa pesquisa, tentamos resgatar e reunir as traduções de literatura latina publicadas no Brasil do século XIX, de modo a oferecer um panorama desses textos. Fizemos um breve relato sobre o contexto histórico no qual essas traduções surgiram, buscando focar nos principais acontecimentos da época. Analisamos os dados acerca das obras e autores traduzidos, das editoras e dos tradutores desses textos. Também observamos que algumas dessas traduções continuaram sendo publicadas nos séculos XX e XXI, e essa permanência no mercado editorial atesta sua importância e demonstra sua influência no sistema literário brasileiro.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C. (Org.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, 1990.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução: Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira: (1794-1855)**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978. 2 v.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática, 1990.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Tomo XVII. 4º trimestre de 1854.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2 ed. Tradução: Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

<sup>8</sup> O Grupo de trabalho Odorico Mendes faz parte do Projeto Odorico Mendes, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da UNICAMP. Esse projeto tem como objetivo principal a divulgação das traduções de grego e latim de Manoel Odorico Mendes. O Grupo de trabalho Odorico Mendes foi criado com o intuito de anotar e comentar as traduções de Virgílio. Já foram publicadas, nesse formato, as traduções da *Eneida* e das *Bucólicas*. O Grupo trabalha atualmente na tradução das *Geórgicas*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>. Acesso em: 5 out. 2016.

TUFFANI, Eduardo. **Repertório brasileiro de língua e literatura latina**. Cotia: Íbis, 2006.

VIEIRA, Brunno V. G.. Um tradutor de latim sob D. Pedro II: perspectivas para a história da tradução da literatura greco-romana em português. **Revista Letras**, Curitiba, v. 80, p.71-87, jan./abr., 2010a.

\_\_\_\_\_. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. XIX. **Phaos**, Campinas, n. 10, p.139-154, jan./dez. 2010b.

# A DUBLAGEM NA “ENCRUZILHADA”: DESLOCAMENTOS E NOVOS CAMINHOS POSSÍVEIS

## *DUBBING AT “CROSSROADS”: SHIFTS AND NEW POSSIBLE PATHWAYS*

Tiago Costa Pereira  
 Doutorando em Estudos da Tradução (UFSC)  
[tiago\\_hst@hotmail.com](mailto:tiago_hst@hotmail.com)

**Resumo:** A intenção deste artigo é propor a “encruzilhada” enquanto conceito para pensar a tradução, mais especificamente a dublagem. É exatamente no cruzamento de um corpo e duas vozes que se dá o processo de dublagem. Para isso, parto de textos importantes que refletem sobre a noção da “encruzilhada” na cosmogonia de religiões de raízes africanas, como: “Os nagô e a morte”, de Juana Elbein dos Santos; “Samba, o dono do corpo”, de Muniz Sodré. Como rei da “encruzilhada” e senhor desse processo de comunicação entre dois elementos, aparece a figura do orixá Exu. Tomo a dublagem do/no filme “Django Unchained”, de Quentin Tarantino, como materialidade para pensar os possíveis caminhos, e descaminhos, desse processo regido pelo orixá que abre e permite, ou não, que essa passagem se efetive.

**Palavras-chave:** Encruzilhada. Dublagem. Django Unchained. Quentin Tarantino.

**Abstract:** This paper proposes "crossroads" as a concept to think about translation, specifically dubbing. It is exactly at the junction of a body and two voices that the dubbing process takes place. For this, use important texts as the basis of my reflection about the notion of "crossroads" in the cosmogony of African roots religions, such as "Os nagô e a morte", de Juana Elbein dos Santos; "Samba, o dono do corpo", de Muniz Sodré. As king of the "crossroads" and lord of that communication process between two elements, it appears the figure of the Orisha Eshu. I take the dubbing process in/of "Django Unchained", directed by Quentin Tarantino, as materiality to think about the possible ways and waywardness of this process governed by Eshu, the Orisha that opens and allows, or not, this passage becomes effective.

**Keywords:** Crossroads. Dubbing. Django Unchained. Quentin Tarantino.

### Introdução

Neste breve artigo gostaria de tomar a noção de “encruzilhada” como metáfora para refletir acerca do processo tradutório, mais especificamente da tradução audiovisual. Para justificar tal proposição, tomo como *corpus* de análise o processo de dublagem do/no filme Django Unchained (2012), do diretor estadunidense Quentin Tarantino. Ainda que a tradução seja um campo em que não faltam metáforas para tentar dar conta tanto de seu processo como de seu objeto final, insiro e insisto na importância de acrescentar a noção de “encruzilhada” neste já tão extenso rol. Ao longo do texto, e da análise, pretendo poder justificar e legitimar a “encruzilhada” para pensarmos os caminhos pelos quais passam o tradutor e a tradução.

Primeiramente, é preciso seguir os rastros deixados por essa e nessa “encruzilhada” e que me levaram a propô-la como um conceito possível. Desde que o cinema se tornou uma das manifestações artísticas mais difundidas em todo o mundo, a necessidade de alguma forma de tradução audiovisual se fez necessária para que as narrativas cinematográficas pudessem ser comercializadas em diferentes países. As maneiras encontradas de tornar essas narrativas acessíveis a diferentes públicos foram a legendagem e a dublagem. Entre essas duas, um aspecto parece ter se colocado, desde o princípio, como indispensável ao sucesso e à aceitação: a sincronia.

A dublagem consiste em substituir todas as falas do filme original por enunciados traduzidos e gravados por dubladores. Na dublagem, todos os sons presentes na cena devem ser traduzidos e regravados. **O aspecto principal a ser levado em conta pelo tradutor deve ser a sincronia entre o movimento dos atores em cena e a fala traduzida.** (RAMALHO, 2007, p. 1, grifo nosso).

Então, esse é considerado o aspecto mais relevante e mais importante nessa tradução audiovisual. Para Ramalho (2007), além da sincronia, existem outros dois aspectos imprescindíveis: a naturalidade e a equivalência. Sobre o primeiro, a naturalidade deve ser um efeito produzido entre o texto original e o traduzido pelos dubladores. Para que essa sensação seja atingida com mais eficiência, é preciso que os dubladores sejam bons atores e intérpretes. A respeito do segundo aspecto, é preciso que haja uma relação de equivalência entre os dois textos, e é esta que “[...] permite que o texto da tradução seja validado como ‘parecido’ com o texto original, e algumas vezes [...] seja idêntico ao original” (RAMALHO, 2007, p. 3).

A serviço da sincronia e da naturalidade, e sob esse ponto de vista, o dublador é um sujeito em busca do “sincronismo labial daqueles que estão atuando na tela” (BARROS, 2006, p. 59). Para tal, a técnica deve ser a seguinte:

O dublador/ator deve trabalhar com um fone nos ouvidos para que possa ouvir o som original, dizendo a frase em português, com um olho no roteiro e outro na tela à sua frente, **encaixando as sílabas da melhor forma na boca do ator ou personagem**, e tudo isso, claro, com uma boa interpretação. (BARROS, 2006, p. 59, grifo nosso).

Em consonância com os pressupostos de Ramalho (2007) e Barros (2006) está o trabalho de Sadaghiân (2010). Para o autor, o dublador e, conseqüentemente, a dublagem em si deve permanecer fiel no momento da tradução audiovisual. Então, e para tanto, o tradutor deve levar em conta os componentes acústicos e visuais à procura da sincronia. Assim, somando-se às noções de sincronia, equivalência e naturalidade, surge a noção de fidelidade. Fidelidade ao texto e ao idioma da língua de partida e à paisagem sonora original.

Dessa maneira, dublagem e dublador parecem assumir um estatuto de ventriloquismo. Como se o objetivo dessa modalidade de tradução fosse a de criar um efeito de ilusão entre os espectadores: a ilusão de que os atores dublados na tela falam a mesma língua do que a audiência. Assim como em um espetáculo de ventriloquismo, quando o artista é tão competente ao ponto de não se conseguir precisar de onde é que sai a voz daquele boneco – ainda que se saiba que os bonecos não possuem uma. Escolher dubladores com as vozes parecidas com a dos atores originais, buscar um encaixe perfeito entre o abrir e fechar da boca dos atores e a voz do dublador e uma precisão sincrônica entre imagem e som garantiriam o sucesso desse processo. Sob o ponto de vista dos autores revisados até então, e às expensas do caráter de singularidade da voz e do lugar discursivo em que se situa a narrativa cinematográfica original, o ajuste e a execução, com precisão, de algumas técnicas pretendem garantir o sucesso da tradução dos aspectos sonoros de uma narrativa cinematográfica.

## **Desenvolvimento**

Em todas essas reflexões sobre o processo de dublagem, um item parece ser o elemento comum a todas elas: a voz. Ainda que as proposições dos autores citados anteriormente fiquem restritas basicamente a uma abordagem técnica – ou seja, de que forma é possível alcançar uma “boa dublagem” – a voz é o espaço de materialização de toda a técnica, de todo o processo. Sem voz, não há sincronia, não há ventriloquismo, não ilusão e nem fidelidade. Sem voz, não há nada, sem voz não há corpo. Sem corpo, não há tradução,

não há dublagem. Apesar de parecerem óbvias essas conclusões, elas são fundamentais para pensar um primeiro deslocamento importante que a noção de “encruzilhada” permite para se pensar a tradução: a primazia do corpo. Mas, e por que a noção de “encruzilhada” pressupõe a primazia do corpo? E, igualmente, por que o corpo é condição fundamental e necessária para se pensar a tradução?

Antes de passar às respostas a esses dois questionamentos, é preciso explicitar a relação, que tomo como fundamental para minha reflexão acerca da dublagem, entre voz e corpo. Acredito que pensar essa relação é também uma forma de começar as minhas respostas. É bastante comum que nos Estudos da Tradução nos deparemos com a metáfora da “voz do tradutor”. Inclusive, e na esteira do que propõem Venuti (1995) e Berman (2013), é necessário que os tradutores reivindiquem sua visibilidade (eu proporia audibilidade), reivindiquem que suas vozes sejam ouvidas e, com isso, reconhecidas. Há toda uma militância em torno desse aspecto. Nesse processo de tornar visível (audível) o tradutor, a metáfora da “voz do tradutor” – ou das “vozes em tradução” (metáfora, inclusive, que dá título a uma publicação que reúne artigos que refletem sobre essa relação entre voz e tradução) – é usada, majoritariamente, para representar o estilo do tradutor, a maneira como na tradução se tornam perceptíveis as escolhas do tradutor. Grosso modo, e resumidamente, a voz está associada ao estilo da escrita do tradutor. Há também autores que, e seguindo os rastros das reflexões de Spivak (2010), chamam atenção ao fato de que é preciso que os tradutores deem voz às minorias. Mais do que ser um porta-voz, é preciso que o tradutor faça ouvir essa voz outra, essa voz que pertence ao que Spivak chama (já no título de uma de suas principais obras, “Pode o subalterno falar”) de subalterno. Já em Lefevere (2007), a voz é a forma com que a tradução, enquanto gesto de reescrita, toma forma.

A intenção de inventariar brevemente tais importantes reflexões acerca da relação “voz e tradução” é justamente para dizer que não me filio a nenhuma delas. Não que as rejeite ou não as reconheça, mas não sigo os seus rastros por acreditar que em todas elas a voz que “aparece” é a voz sem corpo. É a voz metáfora do estilo, metáfora das escolhas, metáfora do discurso, metáfora da escrita. Ela é muda. É a voz que Cavarero chama de “sem boca nem garganta nem saliva” (2011, p. 195). Em nenhuma dessas reflexões a voz é grito, é ruído, é resultado de um sopro a plenos pulmões e que tem que passar por uma laringe, por uma garganta, resvalar na língua e desviar dos dentes para se tornar voz, para se tornar corpo. Para pensar a dublagem, é preciso pensar no corpo. Diria que é preciso pensar nos corpos: do ator que interpreta o personagem e do ator-dublador que lhe empresta a voz. Pensar a dublagem é problematizar a “encruzilhada” formada por esses corpos e essas vozes. Principalmente, é pensar na “encruzilhada” que se dá pelo silenciamento da voz do ator que interpreta o personagem, processo que abre um caminho a ser percorrido, um espaço a ser preenchido pela voz do ator-dublador.

Sendo assim, situo a minha reflexão sobre a dublagem no caminho de autores –como Adriana Cavarero, Pedro de Souza, Mladen Dolar e Jean-Luc Nancy – que tomam a voz como materialidade corpórea, como espaço de manifestação da singularidade de um sujeito, que tentam lhe arrancar do silêncio das metáforas (CAVARERO, 2011; SOUZA, 2009; DOLAR, 2007; NANCY, 2007). Dublar é traduzir vozes enquanto materialidades do dizer, é traduzir corpos. Por isso – e assim penso responder à segunda pergunta feita anteriormente – o corpo é condição fundamental e necessária para se pensar a tradução. Assumindo esse pressuposto da importância desempenhada pelo corpo, passo ao movimento de explicitar a relação entre corpo e “encruzilhada”.

Na definição do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a “encruzilhada” é um substantivo feminino que designa: 1) lugar onde se cruzam ruas, estradas, caminhos; cruzamento, encruzada. Essa noção é também utilizada na cosmogonia de religiões de matrizes africanas no Brasil, como o candomblé e a umbanda, para designar a convergência

formada por dois ou mais caminhos, para simbolizar a necessidade que temos em escolher um entre os diversos caminhos possíveis (DOS SANTOS, 2001). Entre esses dois caminhos possíveis, escolho seguir a trilha do uso da noção de “encruzilhada” no contexto das religiões africanas, simples e propriamente por acreditar que esse é o caminho que levará até o “corpo”, ou melhor dizendo, até o “dono do corpo”.

Em “Os nagô e a morte”, Juana Elbein dos Santos explica a importância de Exu, o “orixá dono do corpo”, para todo o funcionamento da cosmogonia e do sistema de interpretação do mundo e da existência nas religiões de matrizes africanas. É Exu o responsável pelo movimento, pelo trânsito e pela comunicação entre os dois planos que compõem o universo: o *àiyé*, isto é, o mundo; e o *òrun*, isto é, o além.

A colaboração de *Èsú* é indispensável; não só para mobilizar o rito, mas também porque como *Elébo* é o único capaz de transportar e fazer aceitar as oferendas a seus respectivos destinatários, **mantendo a harmoniosa relação entre os seres e as entidades sobrenaturais, o equilíbrio entre os dois planos da existência e entre todos os componentes do sistema.** (DOS SANTOS, 2001, p. 183, grifo nosso).

Dessa maneira, ele é a figura mediadora de todos os caminhos, conhecedora de todos os caminhos e por isso “o rei da encruzilhada” (DOS SANTOS, 2001). Portanto, e como único responsável pelo trânsito, pela relação, entre os seres vivos e as entidades sobrenaturais, Exu é o orixá encarregado pelo movimento. Como dono do movimento, que se produz sempre a partir do corpo, Exu é o “dono do corpo”. Aqui se torna explícita essa relação entre movimento – corpo – encruzilhada, bem como fica claro papel dialógico que Exu desempenha nessa relação. Gostaria, entretanto, de explicitar um próximo desdobramento de tal relação, o qual acredito que tornará ainda mais justificada a minha proposta de pensar a tradução, mais especificamente a dublagem, a partir da noção de “encruzilhada”: a relação entre Exu e a voz.

Por ser o agente dessa dialética entre os dois espaços (*àiyé* e *òrun*), Exu é também associado ao número três, ao terceiro elemento.

No sistema nagô, o som equivale ao terceiro elemento de um processo desencadeado sempre por pares de elementos genitores – seja a mão batendo no atabaque, seja o ar repercutindo nas cordas vocais. **E o som da voz humana**, a palavra, explica Juana Elbein dos Santos, **é conduzida por Exu**, um princípio dinâmico do sistema, “nascido da interação dos genitores masculino e feminino”. Por sua vez, o *axé*, que confere significação aos elementos do sistema, se deixa conduzir pelas palavras, **junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano**, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível. (SODRÉ, 1998, p. 67, grifo nosso).

Percebe-se, então, que aqui a voz que Sodré (1998) faz escutar já não   mais a voz silenciosa e muda, voz incorpórea. A voz aqui só se pode ser escutada, como propõe Nancy (2007), a partir do/com a presença do corpo. A voz que precisa de uma boca, ou até mais de uma. Não   por acaso que em muitos relatos e em muitas esculturas Exu   representado com duas bocas (DOS SANTOS, 2001; GATES JR., 1988). Uma interpreta o oferecida por Gates Jr. (1988) d  conta de que as duas bocas são necessárias a Exu porque ele   o orixá que representa a comunica o vocal, sonora, entre os orixás (seres espectrais) e os seres humanos (de carne e osso). Além disso, e eu diria principalmente, ele   o orixá que efetiva essa comunica o. Dessa maneira, ao tornar inteligível e apreensível aos orixás as oferendas, os pedidos e os agradecimentos enviados desde os vivente do * iy *, Exu desempenha o papel de tradutor entre os dois mundos. Diria então que, não coincidentemente, o “rei da encruzilhada”   o “dono do corpo” e também o “orixá da tradu o”.

Gates Jr. (1988) reserva um capítulo inteiro de seu livro “The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism”   figura de Exu e seu papel fundamental nos

processos de comunicação, interpretação e tradução. O teórico recupera a noção de que os povos Fon classificam Exu como a “divindade linguista”, é ele quem fala todas as línguas e interpreta o alfabeto que permite a comunicação entre orixás e humanos (GATES JR., 1988). A partir de um trabalho de análise dos diversos contos, relatos e registros que dão conta do papel de Exu em diversas religiões de matrizes africanas, e em diferentes países, Gates Jr. destaca que em todos esses registros há um ponto em comum: é Exu quem percebe e aponta à indeterminação que rege a linguagem e os processos de interpretação (GATES JR., 1988). É ele o conhecedor das múltiplas possibilidades de sentido, da natureza equívoca da linguagem e da comunicação, das “encruzilhadas” que os deslizes entre o sentido literal e o sentido metafórico podem nos colocar. Ao mesmo tempo certo e errado, branco e negro, homem e mulher, deus e humano, este é Exu. Representado ora com duas cabeças (cada uma apontando para um lado), ora com duas bocas, ora com uma perna maior do que a outra, é a própria materialização da indeterminação. Para dominar tantos possíveis caminhos é preciso ser o “rei da encruzilhada”.

Creio, portanto, que a reflexão que propus até aqui, de certa maneira, justifica a relação que proponho entre a noção de “encruzilhada” e o processo de tradução. Pelo menos do ponto de vista da cosmogonia das religiões de matrizes africanas, os processos de mover-se pelos diversos caminhos, pelas encruzilhadas, e de tradução são regidos pelo mesmo orixá.

Porém, e como mencionei nas primeiras linhas deste artigo, minha intenção não é a de apenas inserir mais um termo no rol das metáforas que tentam dar conta, representar, o processo de tradução. Mais do que isso, o objetivo é pensar acerca dos possíveis deslocamentos que tomar a “encruzilhada” como metáfora da tradução pode trazer às reflexões sobre o processo tradutório.

O primeiro, e fundamental, deslocamento está relacionado ao fato de que é preciso aceitar a natureza equívoca que constitui o processo tradutório (SOUZA, 2009). Mais do que aceitar tal aspecto, é necessário tomá-lo fora do caráter negativo que se atribui à noção de equívoco. É imprescindível pensar o equívoco como um dos aspectos constitutivos desse ato de escolher determinado caminho, determinada maneira, para fazer essa passagem de um dizer de uma língua para outra. É preciso assumir que não há tradução sem equívoco, sem deslize.

O **equívoco**, isto é, a possibilidade de que o sentido sempre possa ser outro, é uma característica própria da língua e do sentido, é constitutivo de toda e qualquer interpretação e, portanto, é constitutivo também de todo e qualquer processo tradutório. [...] Por isso, mais do que multiplicidade, **a tradução é possibilidade**. Possibilidade de que sempre outras vozes se inscrevam, de que sempre outros sentidos sejam produzidos. (MITTMANN, 2003, p. 102-105, grifo da autora).

Tomando e assumindo como ponto de partida os pressupostos de Mittmann (2003) e Souza (2009) e, dessa maneira, assumindo o equívoco como aspecto fundamental da tradução, penso que se abre espaço a uma reflexão que pode explorar e analisar quais são os efeitos produzidos a partir de tais equívocos, de tais deslizes, ao invés de uma crítica preocupada em apontar quais são os pontos em que os “erros de tradução” estão mais nítidos. Um exemplo de reflexão que toma os efeitos de sentido produzidos pelos equívocos como ponto de partida para pensar a dublagem é dado por Souza (2013).

Dessa perspectiva, interessa-me observar [ou escutar] como a alternância entre duas maneiras de inserir a voz na narrativa fílmica – a da banda sonora na língua original e a da dublagem para outra língua – é contraparte material do discurso que a atravessa.

Em outros termos, trata-se de ver [ou de ouvir] **como os contrastes da voz na emissão original e na dublagem incidem sobre a direção de sentido a vir na**

**fruição de uma narrativa fílmica**, implicando não apenas os que contam a história em som e imagem, mas inclusive o espectador na posição de sujeito em que se vê impelido a interpretar não só o que olha, mas também o que escuta na superfície da película. (SOUZA, 2013, p. 95, grifo nosso).

Como desdobramento desse primeiro deslocamento (o de aceitar a natureza equívoca que constitui o processo tradutório), temos então as condições para que gestos analíticos, como o empreendido por Souza (2013), passem a fazer parte da fortuna crítica dos Estudos da Tradução. A contribuição para pesquisadores que refletem sobre a dublagem, por exemplo, seria bastante relevante. Isso porque a partir de propostas como as de Souza (2009, 2013) e Mittmann (2003) chama-se atenção à tradução como um processo discursivo, e não mais apenas como uma relação entre línguas ou culturas diferentes. É necessário dar-se conta de que mesmo que a tradução se dê entre línguas diferentes, a língua à qual os autores fazem remissão é a língua quando mobilizada, apropriada, pelo sujeito da enunciação. Só há relação entre línguas, sejam elas diferentes ou não, a partir da relação destas com o universo discursivo do qual são/fazem parte. Dessa maneira aponto à importante relação: língua – discurso – sujeito. Portanto, esses aspectos são importantes para quem pretende empreender uma reflexão sobre a dublagem que esteja além, ou aquém, da questão puramente técnica da sincronia vocolabial, ou de que a dublagem é apenas uma relação entre línguas distintas.

Outra possibilidade de caminho aberta por essa maneira distinta de se pensar a tradução é a de colocar o ritmo como aspecto central do/no processo tradutório. Aqui é importante chamar a atenção ao fato de que o ritmo não é simplesmente tomado como sinônimo do estilo ou como o resultado da organização e do encadeamento das frases de um texto. Não se trata mais de lembrar “[...] banal e estilisticamente, que há ritmo num texto e que a tradição deve levá-lo em conta. Seria permanecer no sentido tradicional do ritmo, e da teoria tradicional. [...] O ritmo transforma a teoria da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. 41). Como aponta Meschonnic (2010), no que ele classifica como um novo programa teórico para pensar a tradução, ritmo pressupõe discurso, que pressupõe, conseqüentemente, o sujeito, este tomado em sua historicidade: “O discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua **oralidade**, sua **física**” (MESCHONNIC, 2010, p. 16, grifo nosso).

As noções de sujeito, ritmo e discurso são os fundamentos para a “poética do traduzir”, proposta por Meschonnic (2010) em oposição ao que seria uma “tradutologia”. A tradução, para Meschonnic (2010), não é mais entre palavras, entre línguas ou entre sentidos, é uma tradução entre poéticas. A fórmula então deve ser poética por poética. Nessa poética, há de se reconhecer a inseparabilidade entre história, linguagem, sujeito, discurso e literatura.

Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua **prosódia**, seu **ritmo**, sua **significância**, como uma das formas de individuação, como uma **forma-sujeito**. O que **desloca radicalmente os preceitos de transparência e fidelidade da teoria tradicional**, fazendo-os aparecer como os álibis moralizantes de um desconhecimento cuja caducidade das traduções não é mais do que o apagamento justo. (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV, grifo nosso).

Assim com os deslocamentos que proponho a partir da noção de “encruzilhada”, o deslocamento proposto pela “poética do traduzir” de Meschonnic (2010) aponta para a presença e importância do sujeito na tradução. Resumida e esquematicamente, é o sujeito que mobiliza as possibilidades de dizer que a língua lhe põe à disposição; e o sujeito o faz (e também se faz) ritmicamente, organizando dessa maneira a operação do sentido no discurso (MESCHONNIC, 2010).

## Conclusão

Para tentar ilustrar umas das possibilidades de reflexão a partir desse novo caminho para se pensar a/na tradução, proponho um pequeno gesto analítico a respeito da dublagem em/de Django Unchained (2012), um dos filmes do diretor Quentin Tarantino. O objetivo é tentar fazer ouvir alguns deslocamentos no eixo dos efeitos de sentido que se dá na passagem da versão em inglês para a versão dublada em português. A intenção aqui não é a de empreender uma defesa do original, tampouco repetir algumas críticas que simplesmente, e previamente, não aceitam a dublagem ou a tratam como uma versão de valor inferior. O objetivo é tornar audível/perceptível alguns dos deslocamentos que as escolhas (da versão em inglês e da versão dublada em português) produzem no eixo de sentidos em que se ancora e desenvolve a narrativa filmica de “Django Unhained” e/ou “Django Livre”.

Escolho, para isso, uma cena que traz um diálogo entre o personagem principal, um escravo recém-liberto, Django (interpretado por Jamie Foxx) e Betina (interpretada por Miriam F. Glover), escrava em uma grande *plantation* no estado do Tennessee. O que pretendo tentar fazer ouvir, ainda que brevemente, é a singularidade marcante das vozes de Betina e Django; a forma como, de acordo com o que propõe Morrisson (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000), eles constituem suas falas, segurando e experimentando as palavras; a maneira como a partir daquele momento instauram um regime acústico próprio do falar negro norte-americano, o *African American Vernacular English (AAVE)*. Na tabela a seguir transcrevo uma parte desse diálogo, bem como as respectivas traduções adotadas pela dublagem em português.

Quadro 1– Diálogo entre Django e Betina (trechos em inglês e em português)

Trecho em inglês	Dublagem em português
00:32:04,007 --> 00:32:05,758 Betina - What you do for <i>yoour</i> massa? Django - Didn't you hear him tell you <b>I ain't no</b> slave?	00:32:04,007 --> 00:32:05,758 Betina - O que você faz pro seu patrão? Django - Não ouviu que eu não sou escravo?
00:32:05,925 --> 00:32:08,344 Betina - So you <i>reaally</i> free? Django - Yes, <b>I's free</b> .	00:32:05,925 --> 00:32:08,344 Betina - Você é livre mesmo? Django - É, eu sou livre.
00:32:40,543 --> 00:32:42,295 Django - Could you point one of 'em out to me? Betina - Well, <i>ooone's</i> over in that <i>fiield</i> .	00:32:40,543 --> 00:32:42,295 Django - Pode mostrar eles pra mim? Betina - Tem um deles bem ali no campo.

Fonte: Adaptada de Django Unchained (2012).

As marcações em itálico e em negrito foram utilizadas para destacar trechos em que a dicção dos personagens, tanto de Django quanto de Betina, materializa alguns aspectos que distinguem o *AAVE* do *Standard English (SE)*. Em *itálico*, atento aos modos com que os falantes do *AAVE* mobilizam as palavras a partir de uma pronúncia peculiar, em que as vogais são fortemente estendidas e a duração na/da pronúncia das palavras é aumentada. Isso se torna audível mais fortemente na fala de Betina. Em **negrito**, chamo atenção ao modo como, e principalmente em Django, há o uso de marcas gramaticais distintivas do *AAVE* em relação ao *SE*.

O que Morrisson (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000) classifica como segurar as palavras, e seus sons, na boca e experimentá-las parece se encaixar

perfeitamente à performance vocal de Betina. Com estas extensões e intensidades distintas e marcadas em quase todas as suas falas, Betina acaba modulando seu diálogo de forma a cantar o seu texto, ao invés de contá-lo. Efeito que Quentin Tarantino (apud MCGRATH, 2012) afirma ser um dos aspectos relevantes na escolha dos atores e na constituição das personagens de seus filmes: eles precisam cantar, recitar, e não falar seus diálogos. Em “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia”, Deleuze e Guattari (1995, p. 50) propõem que há uma relação muito próxima entre o *AAVE* e um jeito de soar que se aproxima da música. Para os autores, “[...] há uma dissolução da forma constante em benefício das diferenças de dinâmica. E quanto mais uma língua entra nesse estado, **mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da própria música**” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 50, grifo nosso). É justamente essa música que a dublagem em português acaba não reproduzindo. O que ouvimos é uma performance em que não há as variações de altura e de duração na pronúncia das palavras. Todo o movimento ondulatório que vem pela dicção de Betina, em inglês, é achatado pela interpretação monotônica da dubladora de Betina. Independentemente de ocorrer por uma questão técnica, falta de sincronia ou má atuação do ator-dublador, o efeito produzido é justamente o da não coincidência com o modo como Tarantino modulou os diálogos dos atores para fazer passar essa dicção ritmada, musicada, marcada.

Neste trecho, e especificamente nas falas de Django, dois traços distintivos do *AAVE* ficam mais evidentes: primeiramente, a ocorrência da *double negative* (como destacado em “**I ain't no slave?**”); em seguida, o uso do *is* para todas as pessoas, singular e plural (como destacado em “**Yes, I's free**”) (LABOV, 1984; RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J, 2000). É importante destacar que tanto Labov (1984) quanto Rickford, J. R. e Rickford, R. J. chamam atenção ao fato de que até hoje as regras gramaticais do *AAVE* são, errônea e preconceituosamente, classificadas e interpretadas como simplificações a partir da gramática oficial do *SE*. Há um debate histórico em que se atribui, equivocadamente, ao *AAVE* o déficit escolar de crianças negras, principalmente o relacionado à prática de leitura (LABOV, 1984; RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J, 2000). Portanto, ao trazer para as (e fazer ecoar nas) falas de seus personagens esses traços gramaticais constitutivos do *AAVE*, Tarantino, e mesmo que não tenha tal intenção, acaba por mobilizar toda uma memória discursiva em que os negros americanos são significados pela incapacidade de atender às regras do mundo branco. São esses traços gramaticais distintivos que são apagados, silenciados, na dublagem para o português. A dublagem de Django consegue dar conta da questão do sentido. O espectador em português não deixa de acompanhar o que se desenrola na cena e na trama, mas algo não coincide com a maneira com que esse diálogo se desenvolve, marcadamente por uma dicção negra, na versão em inglês.

Apresentando, ainda que provisoriamente, como possibilidades de conclusão diria que na “encruzilhada” das escolhas tradutórias para a dublagem de Django Unchained, optou-se por um caminho que não levou em conta o ritmo enquanto instância de produção, não só do sentido, mas dos sujeitos que compõem a narrativa do herói negro proposto por Tarantino (MESCHONNIC, 2010). Na fábula de Tarantino, a dicção dos personagens é um dos elementos primordiais para a construção desse lugar de enunciação que – de dentro de um gênero cinematográfico americano por excelência, como o *western* – faz ouvir a história da violência não só da escravidão, mas do embate racial entre brancos e negros na história dos Estados Unidos. Mais do que a história dessa violência, em Django Unchained faz ouvir, por meio de sua poética, a singularidade desses dizeres que, apesar de tudo, resistiram e re-existiram.

Então, e talvez mais do que em qualquer outra modalidade de tradução, na dublagem é preciso estar atento e assumir, ainda que isso possa trazer imprevistos e riscos ainda maiores, uma teoria e uma prática que leve em conta o discurso, o ritmo e o sujeito: “As surpresas são as provas imprevisíveis de que não há teoria do discurso sem o ritmo e a prosódia, a menos

que voltem para trás à revelia os conceitos da língua, quando se acredita pensar o discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 64).

O modo característico de andar e falar; o segurar e experimentar as palavras na língua; a notação quase que propriamente musical da pronúncia. Essa é a forma de constituir uma sonoridade característica, diferente, e que foge à paisagem acústica e opressiva da escravidão e da desumanização. Uma maneira de resistir e subverter um regime acústico que é do colonizador, do opressor, de quem quer nos tornar cifras anônimas. Dessa maneira, mais do que o que está sendo dito em “Django Unchained”, importa a singularidade desses dizeres. Esse modo de dizer que não coincide com o que se ouve em “Django Livre”.

É no timbre, na entonação, nas modulações e no ritmo dessas vozes que se faz ouvir as dissonâncias de uma sonoridade negra que se confronta com uma ordem rural, conservadora e branca norte-americana do século XIX. A voz também tomada pelo que ela tem de dissonante, de assemântica, de ruído e de grito originário e que transcende a fala. Uma voz que é determinante para a maneira como se constituem os sujeitos e os sentidos na narrativa cinematográfica. É justamente essa voz que não se escuta em “Django Livre”.

## REFERÊNCIAS

BARROS, L. R. R. de S. **Tradução audiovisual**: a variação lexical diafásica na tradução para a dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31072007-154148/pt-br.php>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CAVARERO, A. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DJANGO Unchained. Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: Columbia Pictures, 2012. 1 DVD (165 min), widescreen, color.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia v. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DOLAR, M. **Una voz y nada más**. Tradução de Daniela Gutierrez e Beatriz Vignoli. Buenos Aires, Manantial, 2007.

DOS SANTOS, J. E. **Os nagô e a morte**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GATES JR., Henry Louis. **The signifying monkey**: a theory of african-american literary criticism. New York: Oxford University Press, 1988.

HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LABOV, William. **Language in the inner city**: studies in the Black English Vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1984.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

MCGRATH, C. Quentin's world. **New York Times**, New York, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/12/23/movies/how-quentin-tarantino-concocted-a-genre-of-his-own.html?pagewanted=all&r=0>>. Acesso em: 5 set. 2016.

MESCHONIC, H. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MITTMANN, S. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

NANCY, J.-L. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorroutu, 2007.

RAMALHO, M. R. V. dos S. **Dublagem**: um estudo da tradução através das perspectivas logocêntrica e desconstrutivista. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicie/Mainly.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/Mainly.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2016.

RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J. **Spoken soul**: the story of Black English. New York: John Wiley & Sons, 2000.

SADAGHIÂN, Z. Etude de cas à partir de deux films français doublés en persan : Les Choristes et Un long dimanche de fiançailles - La mise à l'écart du traducteur audiovisuel dans le doublage. **La revue de the Iran**: mensuel culturel iranien en Langue Française. n. 52. mar. 2010. Disponível em: <<http://www.teheran.ir/spip.php?article1144#gsc.tab=0>>. Acesso em: 14 set. 2016.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SOUZA, P. de. De como se perder na tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 24, 2009.

\_\_\_\_\_. O corpo do outro da voz na dublagem de Tropa de Elite I. **Redisco**, v. 2, n. 1, p. 94-103, Vitória da Conquista, 2013.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.