

Coleção TRADUSP

II JORNADA TRADUSP



TRADUÇÃO E POÉTICA



Organizadores:

ÁLVARO FALEIROS  
MÁRIO RAMOS FRANCISCO  
GISELE MARION ROSA  
VANICE RIBEIRO DIAS LATORRE

**Organização:**

Álvaro Faleiros

Mário Ramos Francisco

Gisele Marion Rosa

Vanice Ribeiro Dias Latorre

**F187 Faleiros, Álvaro**

**Jornada TRADUSP: tradução e poética / Álvaro Faleiros et. al. (Org.). – Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.**

**ISBN: 978-85-8265-039-4**

**1. Tradução – Estudo e ensino. 2. Poesia – Tradução. 3. II Jornada do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução I. Título.**

**CDU-651.926**

## ÍNDICE

Apresentação .....	5
Sobre conceituação metafórica e variabilidade operacional em tradução poética no Brasil .....	13
<i>Marcelo Tápia</i>	
Breve historiografia da tradução juramentada no Brasil com ênfase nos concursos públicos mais recentes e o <i>habitus</i> do tradutor público e intérprete comercial .....	26
<i>Alessandra Otero Goedert</i>	
Revistas em quadrinhos eletrônicas, digitais ou hqtrônicas? Qual o futuro das revistas em quadrinhos? .....	42
<i>Ana Carolina Pimentel</i>	
Traduzindo Vladímir Galaktionovich Korolenko seleção de contos da Sibéria .....	61
<i>Catren da Silva Han</i>	
Desafios de tradução em uma língua indígena – Ticuna .....	73
<i>Edson Tosta Matarezio Filho</i>	
As relações entre estereotipagem e <i>ethos</i> discursivo: uma proposta de reformulação do estereótipo na tradução de <i>Fagin, o judeu</i> de Will Eisner .....	87
<i>Gisele Marion Rosa</i>	
Nabókov, (re)escritor de si mesmo .....	118
<i>Graziela Schneider</i>	
Coletânea de poesia árabe palestina. Relato de trabalho .....	132
<i>Alexandre Facuri Chareti, Beatriz Negreiros Gemignani, Jaqueline Camara Ramos, Renata Parpolov Costa, William Diego Montecinos;</i> <i>Orientador: Michel Sleiman</i>	
Tradução intralingual em textos literários: o glossário de sinônimos .....	143
<i>Jéssica Torquato Carneiro e Matheus Franco Frago</i>	

Marcadores culturais discursivos nas traduções do conto <i>The Gold Bug</i> , de Edgar Allan Poe .....	159
<i>Juliana Mendes de Oliveira</i>	
Uma tradução comentada da obra <i>The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton</i> , de Thomas Nashe	191
<i>Karina Gusen Mayer</i>	
Som e sentido na prosa de E.E.Cummings: o conto do <i>Faerie</i> .....	207
<i>Leandro Durazzo</i>	
Traduzir o verso épico no teatro elisabetano: retórica antiga, poética moderna .....	222
<i>Leandro T. C. Bastos</i>	
Entre a morte e amoras: a tradução do romantismo na sátira de Byron .....	243
<i>Lucas de Lacerda Zaparolli de Agustini</i>	
A Questão da Rima na Tradução de <i>Blues Poems</i> , de Langston Hughes .....	256
<i>Pedro Tomé</i>	
Traduzindo o sertão brasileiro na Alemanha .....	274
<i>Solange P. P. Carvalho</i>	
Entre Tradição e Fidelidade: Traduzindo a Lírica Coral Grega	291
<i>Tadeu Andrade</i>	
‘Passarinho no sapé’, de Cecília Meireles, e uma proposta de tradução para o inglês .....	305
<i>Telma Franco Diniz</i>	
Guimarães Rosa: “Novos horizontes e novos olhos” .....	324
<i>Vanice Ribeiro Dias Latorre</i>	
Gênero literário conto como representação poética da realidade .....	336
<i>Zsuzsanna Spiry</i>	

## APRESENTAÇÃO

Nos dias 18 e 19 de setembro de 2014, ocorreu na Universidade de São Paulo a II Jornada do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, que teve como tema “Poética e tradução”. O intuito foi o de destacar esta importante linha de pesquisa do Programa, ou seja, estudos que tratam do fenômeno da tradução como reescritura, voltando o olhar para o fazer textual como *poiesis*. O fazer escritural envolvendo a tradução nessa linha tem como objetivos identificar e discutir aspectos teóricos e críticos na tradução literária, em prosa ou em poesia, além da apresentação de obras ou textos clássicos em tradução comentada.

Os jovens pesquisadores do Programa e de outras instituições prontamente atenderam ao chamado e uma parte significativa dos participantes enviou seus trabalhos para que pudéssemos, neste volume, mapear a pesquisa na área. Assim, apresentamos aqui 19 estudos desenvolvidos a partir dessa temática comum.

Antes, contudo, vale salientar o texto de abertura, de autoria do pesquisador, poeta e tradutor Marcelo Tápia, também diretor da Casa Guilherme de Almeida, instituição parceira do Tradusp e importante centro voltado à tradução literária. Em sua reflexão, intitulada “Sobre conceituação metafórica e variabilidade operacional em tradução poética no Brasil”, Tápia enumera um conjunto importante de metáforas para o ato de traduzir mobilizadas por Guilherme de Almeida e Haroldo de Campos, dois pensadores centrais no desenvolvimento da poética do traduzir o Brasil. O pesquisador destaca a força sugestiva de metáforas como a transfusão, a vampirização e a deglutição e seu propósito “mais fundamental de distinção da peculiaridade do fazer e do refazer poético”. Ciente do papel

dessas metáforas e de seu aspecto generalizador, Tápia descreve como elas se articulam com a noção de operacionalidade, com o intuito de mostrar que, no final das contas “cada poética, assim como cada proposta de transfusão, vampirização ou deglutição – e, mesmo, cada poema traduzido –, encerrará suas próprias regras, que poderão associar-se no campo mais amplo e profundo da arte da palavra”. E, em grande medida, são as especificidades dessas regras que se desdobram ao longo dos estudos que formam este volume.

O primeiro deles, de autoria de Alessandra Otero Goerdert, intitulado “Breve Historiografia da Tradução Juramentada no Brasil com ênfase nos concursos públicos mais recentes e o *habitus* do Tradutor Público e Intérprete Comercial”, aponta para a diversidade de temáticas possíveis envolvendo a *poiesis tradutória* ao descrever uma breve historiografia da tradução juramentada no Brasil, concentrando-se inicialmente no período de 1808 a 1823 e, em seguida nos anos de 1943, 1956 e 1978, enfatizando a dinâmica de mercado e ao *habitus* do tradutor público. A autora conclui propondo que a tradução juramentada pode ser vista como uma ação que gera direitos ou obrigações, em virtude de seu caráter oficial

O segundo artigo, de Ana Carolina Pimentel, intitulado “Revistas em Quadrinhos eletrônicas, digitais ou HqTrônicas? Qual o futuro das revistas em quadrinhos?” visa mostrar as preferências do leitor brasileiro de revistas em quadrinhos e a aceitação dele às novas formas de mídia que vêm sendo desenvolvidas. O foco do trabalho está nos leitores de quadrinhos da *Marvel Comics* e apresenta resultados mais específicos sobre a personagem Homem de Ferro, desta mesma companhia. O texto tem em comum com o primeiro o fato de também mobilizar o conceito de *habitus* apontando para a historicidade do traduzir.

Catren da Silva Han, em seu estudo “Traduzindo Vladímir Galaktionovich Korolenko Seleção de contos da Sibéria”, volta-se mais especificamente para o literário e discute alguns problemas ligados à tradução do conto “Yashka” (1880), do escritor e jornalista Vladímir Galaktionovich Korolenko, bem como uma breve apresentação desse autor, ainda pouco estudado no Brasil. No processo da tradução diretamente do russo para o português, são pontuadas questões específicas de sua prosa, como o uso recorrente de imagens e termos, que exigiram uma atenção especial.

Edson Tosta Matarezio Filho, por sua vez, ilustra a diversidade linguística e epistemológica que a poética da tradução permite em seu artigo “Desafios de tradução em uma língua indígena – Ticuna”. Em seu estudo, o autor destaca alguns desafios que se apresentaram no decorrer de seu trabalho de tradução durante sua pesquisa de campo junto aos índios Ticuna (AM), possuidores de uma língua isolada e tonal. Ao tratar das traduções que empreendeu de canções entoadas no ritual de passagem feminino destes índios, a Festa da Moça Nova, além de traduções de narrativas, o autor aborda a proliferação de termos para designar a formação de voo das aves e casos de alguns termos supostamente “intraduzíveis”.

“As relações entre estereotipagem e *ethos* discursivo: uma proposta de reformulação do estereótipo na tradução” é o título do texto de Gisele Marion Rosa. Nele, a autora ressalta que nossa percepção é sempre filtrada pelo que já vimos, ouvimos ou imaginamos antes. A partir dessa premissa, a autora propõe (re)pensar o *ethos* discursivo reconstruído na tradução da *graphic novel Fagin, o Judeu* de Will Eisner trazendo a noção estereotipagem na literatura e linguagem dos quadrinhos enquanto diálogo com a literatura.

Um segundo trabalho voltado para um autor russo é “Nabókov, (re)escritor de si mesmo”, de Graziela Schneider. Nele são apresentados alguns aspectos do processo de construção das versões da autobiografia de Vladímir Nabókov (1899-1977). Trata-se de refletir sobre o percurso que leva em conta o fato de *Conclusive Evidence: A Memoir* (1951), que se tornou, em russo, *Outras margens* (1954), ter vindo de *Mademoiselle O* (1936), um primeiro fragmento autobiográfico, escrito em francês. Ao se percorrer o caminho da criação, autotradução e recriação da autobiografia, o intuito do trabalho é refletir sobre a “versão” russa pensando nem como “original”, nem como tradução, mas como um interstício.

Orientados por Michel Sleiman, o Grupo de Tradução de Poesia Árabe Contemporânea (GTPAC), formado por Alexandre Facuri Chareti, Beatriz Negreiros Gemignani, Jaqueline Camara Ramos, Renata Parpolov Costa, William Diego Montecinos apresenta, em seu artigo “Coletânea de poesia árabe palestina. Relato de trabalho”, as etapas de trabalho e alguns resultados selecionados na tradução de autores palestinos, do árabe para o português; no caso deste artigo, os autores trabalhados são Jabra Ibrahim Jabra Murid Barghuthi e Fadwa Tuqan.

Outro trabalho coletivo é “Tradução intralingual em textos literários: o glossário de sinônimos”, de Jessica Torquato-Carneiro e Matheus Franco Fragoso. Nesse trabalho os autores se propõem a analisar como a utilização de glossários intralinguais que se utilizam do uso de sinônimos auxiliam a construção de sentido na leitura de um texto literário. Para isso, utilizam glossários formulados por dois indivíduos diferentes para o poema *My Sad Self*, do autor norte-americano Allen Ginsberg, com o intuito de observar a construção de sentido e o suporte de glossários diferentes.

Em “Marcadores culturais discursivos nas traduções do conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe”, Juliana Mendes de Oliveira apresenta uma análise do cotejo de três traduções para o português brasileiro do conto *The Gold Bug* de Edgar Allan Poe. Tendo como apoio fundamental o arcabouço teórico de Bakhtin (1950), a autora trata de alguns marcadores culturais discursivos subdivididos em dois eixos: marcadores sócio-culturais e marcadores linguístico-culturais, utilizando o cotejo de trechos do texto original em inglês com suas traduções.

“Uma tradução comentada da obra *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*, de Thomas Nashe” é o título do trabalho de Karina Gusen Mayer cujo objetivo é apresentar o romance picaresco *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*, escrito por Thomas Nashe em 1594, e comentar o processo tradutório dessa obra. Por se tratar de um texto produzido há mais de quatro séculos, a tradução apresenta uma série de desafios, o que exige pesquisas aprofundadas para contextualizar a obra e recuperar o significado dos vocábulos arcaicos e é tema das reflexões expostas no artigo.

A poética de E.E.Cummings é o tema do trabalho de Leandro Durazzo, intitulado “Som e sentido na prosa de E.E. Cummings: o conto do Faerie”. Nele, por meio da análise de um pequeno texto infantil em prosa, o conto de fadas *The Old Man Who Said “Why”*, o autor traz à discussão procedimentos utilizados pelo poeta, centrando-se, nesse artigo, na dimensão linguística do uso adverbial. O autor procura assim destacar como um procedimento semântico e tipográfico, eminentemente visual, não apenas exprime em Cummings apenas a intensidade do imaginário mobilizado pelo cenário, mas o coloca em um movimento ainda maior, em que a gradativa recomposição da forma ressignifica o próprio personagem que dá nome ao conto.

“Traduzir o verso épico no teatro elisabetano: retórica antiga, poética moderna”, de Leandro T. C. Bastos, trata das possibilidades de tradução do verso épico no contexto pré-shakespeariano, no caso, a peça “The Spanish Tragedy”, de Thomas Kyd. O autor chama atenção para o fato de que é possível lastrear, a partir de um original, possibilidades de composição que se sobrepõem historicamente. No caso de Kyd, por exemplo, é possível identificar fragmentos épicos, principalmente da antiguidade (Homero e Virgílio). E, segundo o autor, essas camadas podem ser utilizadas num trabalho de tradução, abrindo o horizonte de composição.

Lord Byron é o tema de pesquisa de Lucas de Lacerda Zapparoli de Agustini. Em seu artigo intitulado “Entre a morte e amoras: a tradução do Romantismo na sátira de Byron”, o autor comenta a filiação à tradição da sátira menipeia da obra-prima de lord Byron, seu *Don Juan*, e compara traduções para o francês, espanhol e português de uma estrofe do Canto II da mesma obra; além de apresentar, no fim, uma tradução da estrofe analisada.

“A Questão da Rima na Tradução de *Blues Poems* de Langston Hughes” é tratada por Pedro Tomé nesse artigo por meio de exemplos retirados de suas traduções de “*Po’ Boy Blues*”, “*Homesick Blues*” e “*Hey! Hey!*”. O intuito do autor é flexibilizar o rigor frequentemente atribuído por tradutores a aspectos formais da poesia - neste caso, sobretudo as rimas -, que por vezes comprometem elementos semânticos, imagéticos, cadenciais e gramaticais do poema. Para justificar sua posição, o autor leva em consideração os sistemas literários envolvidos neste processo tradutório, bem como as particularidades musicais e poéticas do blues.

Em “Traduzindo o sertão brasileiro na Alemanha”, Solange P.P. Carvalho se debruça sobre algumas das estratégias do

tradutor de *A Pedra do Reino* em alemão, verificando como as características culturais da Paraíba e o estilo do autor, Ariano Suassuna transparecem no texto de chegada. Em sua análise, a autora leva em conta o fato de que a tradução neologismos literários apresenta um desafio considerável quando as regras de formação de palavras na língua de chegada são bastante diferentes, questionamento que envolve questões práticas e éticas sobre até que ponto o tradutor pode interferir no texto com o objetivo de introduzir a obra traduzida em sua cultura.

Tadeu Andrade, em seu artigo “Entre Tradição e Fidelidade: Traduzindo a Lírica Coral Grega” atenta para o fato de que, ao se traduzir poesia de tradições muito distantes do português, não é possível reproduzir totalmente as características métricas do original, o que faz com que, segundo o autor, seja necessário criar um sistema correspondente na língua de chegada. Partindo desse pressuposto, o autor propõe, no caso da poesia greco-romana, para traduzir os cantos corais, adotar um meio-termo entre o emprego de versos tradicionais e a substituição da duratividade pela intensidade silábica. Como exemplo, é traduzido um canto em metro jônico da comédia *As Rãs* de Aristófanes.

Telma Franco Diniz é mais uma autora que desenvolve um projeto tradutório inovador. Em “Passarinho no sapé, de Cecília Meireles, e uma proposta de tradução para o inglês” ela propõe uma tradução poética que se pretenda ‘ilusionista’, isto é, que se pretenda uma representante genuína do poema original na língua/cultura de chegada. Para tal, a autora procura preservar os atributos poéticos mais significativos, identificados no poema original. Este e outros critérios estabelecidos por Paulo Henrique Britto em suas análises de tradução poética, aliados às reflexões desenvolvidas por Haroldo de Campos na tradução de uma passagem sonorista em que o jogo

fônico é primordial, são as premissas básicas que norteiam o projeto de tradução para o inglês de “Passarinho no sapé” de Cecília Meireles apresentado nesse artigo.

Outro grande autor brasileiro é fruto de reflexões em “Guimarães Rosa: *Novos horizontes e novos olhos*”. Com efeito, Vanice Ribeiro Dias Latorre propõe-se a refletir sobre o fazer tradutório da “prosa poética” do ponto de vista desse autor brasileiro que tece uma interferência ímpar no produto final da tradução das suas obras para outras línguas da cultura ocidental. Latorre parte da correspondência de João Guimarães Rosa com diversos dos seus tradutores para concluir que, além do desejo de universalizar sua obra “pela tradução” em várias línguas, a tradução também foi usada pelo prosador brasileiro como instrumento de reelaboração linguística, com o mesmo objetivo de perfectibilidade que sempre buscou em sua própria língua.

Encerra o volume o artigo “O gênero literário conto como representação poética da realidade” de *Zsuzsanna Spiry*, no qual examina o papel que o gênero conto teve na contribuição que teve o ensaísta e tradutor húngaro Paulo Rónai nas letras brasileiras e de que maneira ele foi capaz de contextualizar o gênero.

Assim da poesia ao conto, das línguas ameríndias à língua árabe, passando por diversas épocas, as poéticas do traduzir aqui apresentadas e analisadas ilustram o enorme leque de possibilidade e a riqueza de perspectivas que a reflexão sobre o ato de traduzir proporciona.

*Os organizadores*

## SOBRE CONCEITUAÇÃO METAFÓRICA E VARIABILIDADE OPERACIONAL EM TRADUÇÃO POÉTICA NO BRASIL

Marcelo Tápia<sup>1</sup>

Na história literária brasileira, diversos escritores e tradutores empenharam-se e têm se empenhado em colaborar para a elucidação da tarefa do tradutor de poesia. Tal empenho consiste em esforços teóricos e práticos voltados à consciência da diferenciação da linguagem poética e à consequente especificidade da tradução de poemas, que, análoga à própria criação, mereceria designativos diferenciados, como *recriação* ou *transcrição*.

O empenho no reconhecimento da especificidade da linguagem e da tradução poéticas prossegue inevitavelmente, pois, embora tal reconhecimento seja hoje relativamente comum a praticantes e estudiosos da tradução, está longe de ser consensual, encontrando-se, ainda, defensores do entendimento da “fidelidade” em tradução como necessariamente voltada à priorização apenas do “plano de conteúdo” do texto, mesmo que poético.

No percurso das proposições fundamentadoras da diferenciação da tradução de poemas – entendidos como textos de natureza estética, e não meramente informativa ou comunicativa –, alguns autores têm lançado mão de metáforas para a conceituação do fazer tradutório associado à poesia. Sob esse aspecto, destacaremos dois deles, entre os nossos: Guilherme de Almeida (1890-1969) e Haroldo de Campos (1929-2003).

---

<sup>1</sup> Marcelo Tápia é escritor, editor, cantor e publicitário, nascido em Tietê, São Paulo, em 1954. Já publicou diversos livros, dentre eles *Primitipo* (1982), *O Bagatelista* (1985), *Joyce* (1986), *Livro Aberto* (1991) e *Pedra Volátil* (1996).

Em seu livro *Flores das “Flores do mal”* de Charles Baudelaire (1944), Almeida conceitua o que seria a tradução poética, para a qual propunha dar, entre outros, os nomes de “recriação”, “reprodução”, “recomposição”, “reconstituição”, “transcrição”, “transmutação” ou, preferentemente, “transusão”:

É este, dentre tantos, o termo que mais acertado me pareceu, mais significativo das minhas intenções. O uso corrente já não o separa da ideia de sangue. Transusão de sangue: a revivificação de um organismo pela infiltração de um sangue alheio, mas de ‘tipo’ igual. Uma língua, uma poesia reabastecendo-se da seiva de outra, análoga, para mais e melhor se afirmar<sup>2</sup>. (ALMEIDA, 2010, p.98)

Como se daria, contudo, para o autor, a dita “revivificação” do “organismo” por um “sangue alheio”, de “tipo igual”? Conforme se pode depreender de suas traduções de poemas, e, especialmente, das notas que adicionou à mencionada obra *Flores das “Flores do mal”* de Baudelaire, Almeida busca estabelecer, em suas recriações, correspondências rítmico-formais diretas com os textos originais; em seus comentários, observa, centralmente, características métricas, rítmicas, sintáticas e fônico-semânticas dos poemas em francês, explicitando suas escolhas a elas correspondentes. No caso, por exemplo, de “Litanias de Satã”, após assinalar tratar-se de “uma ladainha mesmo, com seus pregões e seu responso monocórdico”, o tradutor explica a estrutura métrica (“um alexandrino primário, exato”) do pregão, para a qual teria procurado “o mesmo efeito”, e também o esquema rítmico (“parelhas de rimas graves [...] e agudas [...]”), “uma disposição simétrica” que ele teria respeitado “religiosamente”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Almeida, Guilherme de. *Flores das “Flores do Mal”* de Baudelaire. São Paulo: Ed. 34, 2010, 3ª edição, p. 98.

<sup>3</sup> Álvaro Faleiros (motivado pelo artigo “Presença de Mallarmé no Brasil”, de Júlio Castañon Guimarães – in: Guimarães, J. C. *Reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010, pp. 9-53) destaca “o papel central de Guilherme de Almeida na construção da tradição da tradução como forma”

Mas vejamos um caso que, por sua peculiaridade, contribui para esclarecer o modo como o tradutor entende sua tarefa, que mais tarde optaria por denominar, preferentemente, “transusão”. No prólogo de seu primeiro livro de poemas traduzidos, *Eu e você* (1932), versão de *Toi et moi*, de Paul Géraldy, Almeida, após afirmar que essa obra de Géraldy   “um tête- -tête”, uma “conversa íntima de namorados falada e escrita, em verso livre, na língua mais própria para a familiaridade amorosa”, aponta a dificuldade para verter poesia de tal teor   nossa língua; mas, a par dessa dificuldade “de linguagem”, haveria outra, “máxima: a da forma poética, isto  , a do verso livre, adotada pelo poeta francês”. Para o tradutor,

O verso regular   um molde, uma f rma já existente, que basta encher: ele   anterior   ideia, e  , por isso, relativamente fácil imitá-lo. Mas o verso livre, não. O verso livre   pura cria o personalíssima, simples fixa o de um pensamento que já apareceu com uma harmonia inata;   sempre um “*impromptu*”: nasce simultaneamente com a ideia, e vai com ela, e morre onde ela morre. Ora, traduzir versos livres no mesmo número e na mesma medida e no mesmo ritmo e com as mesmas rimas e na mesma “maneira” do original, já não   traduzir:   “reproduzir”. Reproduzir num sentido autêntico, total e superior da expressão; quer dizer: produzir de novo. Ou seja: sentir, pensar e dizer como o autor e com o autor.

A no o de procura de exatidão “formal” de correspondência entre a tradu o e o original já se anuncia nessa

---

em nosso país. Faleiros desenvolve a ideia, apresentada por Guimarães, de ser Guilherme de Almeida “um dos primeiros a operar de modo mais completo uma ‘mudança da no o de tradu o’”, reconhecendo na formula o do poeta, “ao longo das décadas de trinta e quarenta do século XX, parte dos princípios que regem as concep es dominantes do traduzir poemas hoje no Brasil”. Estas seriam marcadas pela “tradu o como forma”, que teria o propósito de “reproduzir, no poema de chegada, formas homólogas às do poema de partida”, sendo constantes “a retomada de padrões métricos e r micos” e a “preocupa o com a retórica e a imagética do texto de partida”.

passagem do prólogo, importante documento de uma concepção acerca do traduzir, apregoada de modo tanto a antecipar – como já se referiu – algumas das ideias e práticas da tradução poética contemporânea, como a contrastar com outras. Em primeiro lugar, chama a atenção que o poeta reserve a ênfase das dificuldades de tradução às questões relativas à forma, particularmente por se tratarem de poemas compostos em versos livres: em vez de sentir-se desobrigado a corresponder a quantidades métricas, uma vez que estas são variáveis <sup>4</sup>, Guilherme se propõe a “reproduzir” as medidas e o ritmo originais. A opção por esta conduta relaciona-se, certamente, com a importância atribuída pelo poeta ao ritmo em si, e para a poesia; veja-se o que diz ele em seu trabalho *Ritmo*, elemento de expressão, de 1926:

... e o Ritmo estava com o Universo, e o Ritmo era o Universo.  
Ele estava no princípio como o Universo. [...]  
Poesia — ritmo no sentir, no pensar e no dizer. [...]  
Do paralelismo da ideia com a expressão — brotadas a um mesmo tempo de um mesmo ritmo — vem esse mistério do verso puro, ideia, expressão e ritmo são necessariamente inseparáveis. [...] O ritmo completa a ideia, como a arte completa a natureza.

Convicto da importância fundadora do ritmo para o verso, e da indissociabilidade do ritmo e da ideia, o tradutor considerará, pois, tarefa sua a *reprodução* (re-produção) – este o termo inicialmente proposto por ele para designar a tradução de poesia, ao qual se agregariam os outros já mencionados – das peculiaridades da versificação de Géraldy. Além dos referidos metro e ritmo, a reprodução da obra deverá contemplar outros aspectos de sua versificação:

---

<sup>4</sup> Ao referir-se à sua tradução do poema “Le chant d’amour”, de Apollinaire, Álvaro Faleiros observa que “nesse caso [o de um poema em versos livres], a identificação dos índices textuais do poema dá-se pela relação entre o semântico, o sintático e o sonoro”. (FALEIROS, 2012, p.151)

Este meu trabalho é isto, pois: uma tentativa de reprodução, na língua que falo e escrevo, do livro de Gérauld. Reprodução que eu quis fosse exata, até mesmo materialmente: página a página, verso a verso, rima a rima. Confrontem-se os dois textos. A paginação é idêntica. Não há versos maiores ou menores (salvo, talvez, uma única exceção em todos os 31 poemas do livro). Não há quase rimas alteradas, acrescentadas ou suprimidas: mantive-as, quanto possível, nos mesmos lugares e quase sempre equivalentes às do original, tanto no som como na espécie e até mesmo nas imperfeições propositadas.

Embora se proponha tal exatidão em sua “reprodução”, o poeta adota (comente-se) certa flexibilidade no plano semântico – em sua anunciada busca do que seria a “conversa íntima” em nossa língua –, facilmente identificável na simples leitura de um trecho de um dos poemas, no original e em português:

### *Expansions*

*Ah! Je vous aime! Je vous aime!  
Vous entendez? Je suis fou de vous. Je suis fou...  
Je dis des moi, toujours les mêmes...  
Mais je vous aime! Je vous aime! ...  
Je vous aime, comprenez-vous?  
Vous riez? J'ai l'air stupide?  
Mais comment faire alors pour que tu saches bien,  
Pour que tu sentes bien? Ce qu'on dit, c'est si vide!  
Je cherche, je cherche un moyen...  
[...]*

### EXPANSÕES

Eu gosto, gosto de você!  
Compreende? Eu tenho por você uma doídice...

Falo, falo, nem sei o quê,  
Mas gosto, gosto de você.  
Você ouviu bem isso que eu disse?...  
Você ri? Eu pareço louco?  
Mas que fazer para explicar isso direito,  
Para que você sinta?... O que eu digo é tão oco!  
Eu procuro, procuro um jeito...  
[...]

Mas voltemos ao termo “transusão”: a opção futura do poeta pelo termo, ou seja, pelo uso da metáfora da transusão sanguínea, permite a incorporação da ideia (como se viu) de “revivificação” de um organismo pelo “sangue alheio”, mas “de tipo igual”, e do reabastecimento de uma língua – e uma poesia – “pela seiva de outra, análoga”. A fisicalidade inerente à metáfora – para Guilherme de Almeida, “as palavras, como a gente, têm alma e corpo: sentido e plástica” – é útil para a representação do poema como uma totalidade (um “organismo”, um corpo), ainda que de natureza estética, e a ideia do sangue, ou da seiva, como o veículo capaz de transitar e manter vivos organismos e universos distintos, mas análogos.

Tal metáfora – assim como outras – estarão a serviço, prioritariamente, da defesa da própria especificidade da linguagem poética, entendida como resultante de uma teia de relações indissociáveis, que compõem a totalidade do poema; uma defesa, conseqüentemente, da *corporeidade* do poema e da diferenciação da tradução poética. É como se termos autoevidentes como “recriação” e “reprodução” não bastassem para a ênfase necessária à natureza da tradução de poesia. O conceito metafórico – assim como outros, que veremos – nada prescreve do modo como o tradutor entende a analogia entre dois organismos ou seivas, ou de sua escolha dos elementos

do poema a serem considerados vitais para a operação tradutória, ou, mesmo, dos procedimentos que ele adotará para realizar a sua transfusão. No caso de Guilherme de Almeida, a estrita correspondência rítmico-métrica, além de outras correspondências formais, mostra-se essencial à sua concepção de recriação, reprodução ou transfusão, reservando-se certa relativização às correspondências semânticas.

Haroldo de Campos, por sua vez, recorreu inicialmente – em sua incansável busca de sustentação para seu empreendimento em favor da própria poesia – a uma metáfora química para a tradução poética. Em seu ensaio, “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, o autor propõe, valendo-se de noções da cristalografia, o conceito de “isomorfismo” para designar a operação de traduzir poesia; para ele, obtém-se, pela tradução “em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2013) (o termo “isomórfico” cederia lugar, mais tarde, a “paramórfico”, para que se enfatizasse a relação de paralelismo sugerida pelo prefixo “para-”: “ao lado de”, como em *parodia*, ‘canto paralelo’”).

A metáfora do cristal permite não apenas o entendimento do poema como um corpo, e da tradução como corpo análogo ao primeiro, mas põe sua ênfase na estrutura da composição, em sua organização intratextual, que seria o fundamento de toda a prática tradutória de Campos.

Na evolução de seu pensamento, o ensaísta recorreria, contudo, a outras metáforas para elucidação de seus conceitos sobre “transcrição” – o termo por ele escolhido para designar a tradução poética tal como a concebe. Fundamentado

no famoso ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, Haroldo de Campos postula que o “tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido [o “conteúdo”][...] [apenas] como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel”. Trata-se, essa “coreografia móvel”, de “pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa súnica: põe a cristalografia em reebulição de lava” (CAMPOS, 1981, p.181) . As metáforas da dança, da coreografia e do diamante servem ao intuito de se propor a relativização da fidelidade ao sentido – vendo-se como tarefa da transcrição não o resgate de significados originais, mas, sim, a recriação paramórfica, em outra língua, da “entretrama das figuras fonossemânticas” – e a não intocabilidade do texto “original”, passível de desvendamento para que se possa “reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia” (CAMPOS, 1981, p.181) ; o “original” será objeto – outra metáfora corpórea – de uma “visissecção implacável”, fundamental para sua recriação.

Mas a metáfora da transfusão também encontra lugar no pensamento de Haroldo de Campos. Em seu ensaio “Transluciferação Mefistofáustica”, integrante do volume *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, após referir-se à opção de Pound por iniciar seus Cantares com o canto XI da *Odisseia* – em que Odisseu visita o Hades e realiza a oferenda de sangue a Tirésias –, Campos menciona que “Hugh Kenner [...] viu com argúcia nesse Canto inaugural, na oblação de sangue, uma ‘nítida metáfora para a tradução’; e conclui: “Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor” (IDEM, p.181) .

A ideia também sanguínea de vampirização pode ligar-se, de alguma maneira, à noção de sacrifício e, esta, à do parricídio. Haroldo de Campos termina o referido ensaio com

uma qualificação de “parricida” ao ato tradutório que envolva a “dessacralização” do “original”, valendo-se da imagem de Lúcifer como metáfora da tradução criativa:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador [o “Anjo da Tradução – AGELISAUS SANTANDER –, em sua Hybris, é lampadóforo –, portador de luz”], a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação”. (IDEM, p181)

Do estudo da produção ensaística e tradutória de Haroldo de Campos emergiu a tendência, entre estudiosos – em âmbito internacional – de designá-la como uma “teoria antropofágica”. Tem-se considerado, genericamente, a identificação de seu pensamento com a antropofagia de Oswald de Andrade, tendo-se como referência para tais reflexões a seguinte passagem do artigo “Da razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, incluído em *Metalinguagem e outras metas* (1992) (CAMPOS, 2010, p.231-255):

A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal [...] só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (p.234)

Apresentado, de modo sucinto, parte do conjunto metafórico presente na obra ensaística de Haroldo de Campos sobre tradução poética<sup>5</sup>, poderemos considerar, conclusivamente, que o emprego de tal recurso cumpre, mais uma vez, a finalidade de defesa da tradução de textos de natureza estética como análoga ao processo de sua própria criação, e, portanto, de sustentação da ideia da caracterização da linguagem poética e da tradução de poesia: a teorização de Campos não traz indicações necessariamente excludentes, permitindo opções diversas de procedimentos tradutórios (como se pode depreender de suas traduções e de comentários críticos seus), desde que não se dissociem da concepção do poema como um texto de natureza estética.

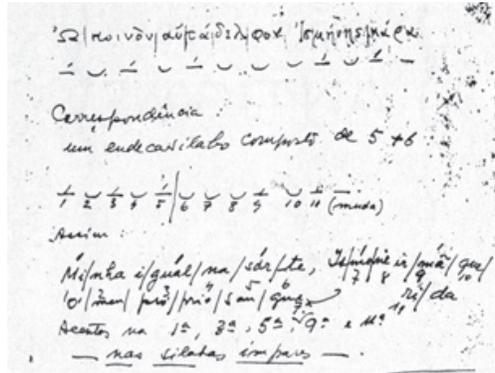
Embora haja a coincidência do uso da metáfora sanguínea entre os dois autores-tradutores estudados<sup>6</sup>, muito diferentes serão os procedimentos e soluções adotados perante a tarefa de recriação de poemas. Não é objetivo do presente artigo a observação detida de diferenças; mas um aspecto já tratado poderá servir de breve referência a elas: a questão dos critérios de conversão métrica, tais como seriam cabíveis nos semelhantes conceitos metafóricos adotados por ambos os tradutores. Tendo-se como exemplo emblemático a mencionada opção de solução métrica de Guilherme de Almeida para os versos livres de Géraldy – a reprodução, a cada verso, da mesma medida e da mesma rítmica do original – pode-se evocar, também, a

---

<sup>5</sup> Para se obterem observações complementares sobre o tema, leia-se o artigo de minha autoria “O eco antropofágico: reflexões sobre transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca”, posfácio do volume. (2013, pp. 215-232)

<sup>6</sup> Como observa Álvaro Faleiros, é “difícil [diante da ideia de “transusão” proposta por Guilherme de Almeida] não evocar a metáfora de Haroldo de Campos, da tradução como vampirização, presente no posfácio de Deus e o diabo no Fausto de Goethe, relacionada, por sua vez, ao ato antropofágico de devoração do outro como um ato de renovação”. (FALEIROS, 2012, p.7).

sua tradução da Antígone, de Sófocles, na qual Almeida busca definir esquemas silábico-acentuais que possam corresponder exatamente – ainda que em sistemas não cognatos de versificação – àqueles utilizados no original, como se pode ver num fragmento de seus estudos para a tradução da tragédia:



Por seu turno, Haroldo de Campos não considera – como se pode depreender de traduções e comentários seus – a obrigatoriedade de absoluta correspondência métrica entre o poema original e sua tradução. No citado texto “Transluciferação mefistofáustica”, diz o autor:

Agora, a prática: novos índices do fazer. Como à visada aléfica corresponde uma leitura pertitural, o transcriador não pode contentar-se com o jogo parco das rimas terminais e a compulsão da métrica. No caso das duas cenas finais do Fausto, usei, como medida de base, o decassílabo, rompendo-lhe as estruturas coercitivas sempre que me era necessário para manter a sintaxe em movimento (ao invés de emperrá-la em contorções canhestras, para pagar o débito do metro e da rima) (1981, pp.189-190).

Sem que haja a pretensão de enumerar exemplos, é pertinente lembrar, entre tantas possibilidades: a já célebre transcriação, realizada por Campos, do haicai da Bashô conhecido como

o “haikai da rã”, em que não há a intenção de se manterem três segmentos ou o número de sílabas associado ao modelo do poema japonês; a versão completa da *Iliada*, de Homero, realizada pelo tradutor em versos dodecassílabos, forma por ele escolhida para a transcrição de versos originalmente hexamétricos (há, diga-se, na história da tradução nas línguas modernas, inclusive o português, diversas iniciativas de transposição do hexâmetro dactílico, uma delas realizada pelo tradutor brasileiro Carlos Alberto Nunes).

Tais observações servem ao propósito elementar deste artigo: o de evidenciar que as concepções metafóricas, por seu caráter inevitavelmente generalizador, atendem ao propósito mais fundamental de distinção da peculiaridade do fazer e do refazer poético, e não determinam, ainda que em casos de semelhança das associações feitas, características da operacionalidade dessas tarefas: cada poética, assim como cada proposta de transfusão, vampirização ou deglutição – e, mesmo, cada poema traduzido –, encerrará suas próprias regras, que poderão associar-se no campo mais amplo e profundo da arte da palavra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*. São Paulo: Ed. 34, 2010, 3ª edição, p. 98.

FALEIROS, Álvaro. *Guilherme de Almeida e a tradução como forma*. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2012.

\_\_\_\_\_. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê, 2012, p.151.

GÉRALDY, Paul. *Eu e você*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, 10ª ed., pp. 9-10.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras Metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 231-255.

\_\_\_\_\_. “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução”. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. “Transluciferação Mefistofáustica”. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 181.

# BREVE HISTORIOGRAFIA DA TRADUÇÃO JURAMEN- TADA NO BRASIL COM ÊNFASE NOS CONCURSOS PÚBLICOS MAIS RECENTES E O *HABITUS* DO TRADUTOR PÚBLICO E INTÉRPRETE COMERCIAL

Alessandra Otero Goedert<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

“Uma profissão quase tão antiga quanto o comércio”, nas palavras do presidente da Junta Comercial do Ceará (Jucec), Ricardo Lopes, e que ainda é pouco conhecida no mercado de trabalho, o ofício de tradutor público recebe um grupo de 40 novos profissionais para atender às demandas do Estado advindas com a Copa de 2014. “Esse é um número muito pequeno, na verdade, tendo em vista o atual crescimento do nosso Estado com a chegada de, cada vez mais, empresas e indústrias estrangeiras que querem investir aqui e necessitam desse serviço. A Copa de 2014, certamente também trará novas demandas. Esse foi um concurso realizado pensando no presente e no futuro da cidade”, avalia Ricardo Lopes, presidente da Junta Comercial.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos da Tradução (2012) do Programa de Pós-Graduação da FFLCH/USP sob orientação do Prof. Dr. Francis Henrik Aubert. Bacharel em Letras com Habilitação em Tradução e Interpretação (1999) e Licenciatura em Língua Portuguesa/Língua Inglesa (1999) pela Universidade Anhembimorumbi. Bacharel em Administração de Empresas (1993) pela Universidade Mackenzie. Atua como Tradutora Pública e Intérprete Comercial (Inglês/Português) nomeada pela Junta Comercial do Estado de São Paulo sob o número 566, desde 2000, prestando serviços nas áreas administrativa, contábil, jurídica, treinamento, marketing, acadêmica e tradução de documentos pessoais. Professora de inglês para alunos particulares em diversos níveis, com enfoque nos exames CPE, TOEFL. Email: [alessandraog@usp.br](mailto:alessandraog@usp.br)

Este trecho retirado do site da Jucec revela o quanto ainda se faz necessária a divulgação do ofício, da sua relevância, em virtude das novas exigências do mercado, em constante mudança desde o início do processo da globalização e da “segunda abertura dos portos” em 1990 no Governo Collor.

No Brasil, os documentos exarados em língua estrangeira para que produzam os devidos efeitos legais em repartições da União, dos Estados ou dos Municípios, em qualquer instância, juízo ou tribunal ou entidades mantidas, fiscalizadas ou orientadas pelos poderes públicos, devem ser traduzidos para o vernáculo por tradutor público, mais comumente conhecido por tradutor juramentado (artigo 157 do Código de Processo Civil e Decreto Federal nº 13.609 de 21.10.1943).

Mesmo havendo uma grande diversidade de textos traduzidos na modalidade juramentada, o que aumenta a dificuldade e responsabilidade do tradutor público, é “bastante escassa a literatura especializada a respeito da matéria, embora seja a tradução juramentada uma das atividades da área de serviços regulamentada há mais tempo no Brasil, constando os primeiros dispositivos legais das antigas *Ordenações Pombalinas*, em 1781” (AUBERT, 1998a), e “a primeira regulamentação do ofício estabelecida pelo decreto 863 de 17 de novembro de 1851” (CAMPBELL, 1983).

A tradução juramentada tem fé pública em todo o território nacional, e as versões são reconhecidas na maior parte dos países estrangeiros. Desse modo, o *habitus* deste tradutor é diferenciado dos demais por se apresentar investido da fé pública, caso em que sua visibilidade é notória, a ponto de interferir na realidade, atuando como um intermediário para a geração de direitos e obrigações por meio dos documentos traduzidos. Mais do que meramente traduzir, o tradutor público gera atos oficiais, tornando-se um componente essencial no contexto de extremo dinamismo do mundo globalizado.

Nesse contexto, este artigo pretende colaborar com as pesquisas já realizadas para historicizar e mapear a tradução juramentada no Brasil, realizando uma breve retomada do início da regulamentação da profissão, com ênfase nos acontecimentos mais recentes e nos concursos realizados nos últimos três anos em diversos estados brasileiros, bem como iniciar uma pesquisa a respeito do *habitus* do tradutor público e seu relevante papel social.

### **O INÍCIO DA REGULAMENTAÇÃO DO OFÍCIO – 1808 A 1823**

A entrada das tropas napoleônicas em Portugal, em 27 de novembro de 1807, ocasionou a vinda para o Brasil da Corte Portuguesa composta pelo regente, D. João VI, sua mãe, a rainha D. Maria I, os seus familiares e cortesãos, que permaneceram de 1808 a 1821. Eram cerca de 15 000 pessoas acomodadas em 34 embarcações de diversos calados que, com o apoio da esquadra inglesa, chegaram à Baía em 7 de março de 1808. O governo instalou-se na cidade do Rio de Janeiro e dentre os melhoramentos originados da estada da Corte no Brasil, que iriam lançar as bases do futuro país, pode-se citar a criação da Imprensa Nacional, a Fábrica da Pólvora e o Banco do Brasil para o financiamento de novas iniciativas.

Segundo Oliveira (2005), a transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, significou mudanças em muitos aspectos e em particular aos relacionados à estrutura e funcionamento do Estado, que, através das reformas pombalinas, estabeleceu novas diretrizes. A partir daquele momento, D. José I passa a ser representado por Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal).

Nesse conturbado momento, no Brasil, os cargos mais necessários e estratégicos para a manutenção da Coroa portuguesa eram os

de tradutor e intérprete. Enfim, o Brasil abria os portos para as “nações amigas”, em especial à Inglaterra. A primeira referência a essas profissões encontra-se no Alvará com força de lei, documento datado de 1754. Entre os requisitos exigidos para os cargos de intérprete e/ou tradutor estavam as habilidades linguísticas e o bom desempenho intelectual, além do grau de instrução do candidato ou do indicado (OLIVEIRA, 2006, p. 69).

“O primeiro intérprete nomeado no Brasil foi Ildefonso José da Costa designado através do decreto de 10 de novembro de 1808. Seu ordenado anual era de 400,00 réis” (BRASIL, 1836 *apud* OLIVEIRA, 2005). Nota-se que a atuação do tradutor tornou-se quase que vital para o estabelecimento do governo na colônia, ocupando até cargos administrativos conforme a citação abaixo:

A partir daquele 10 de novembro de 1808, outros decretos nomeariam intérpretes para funções administrativas de norte a sul, para a Secretaria de Governo da Bahia, para o porto da ilha de Santa Catarina, para a fortaleza de Santa Cruz, para a Intendência Geral da Polícia, para as alfândegas do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco (WYLER, 2003, p. 42-3).

Diante da abertura dos portos, que atrai para o litoral brasileiro um número crescente de comerciantes estrangeiros, o tradutor aparece em evidente posição de importância. A expressão “jurado” aparece pela primeira vez no Decreto de 9 de dezembro de 1823, posterior à Independência, conforme transcrito a seguir:

Crêa o lugar de traductor jurado da Praça e interprete da Nação. Tomando em consideração a necessidade de um Interprete de linguas estrangeiras, com fé publica, para a tradução dos diferentes papeis relativos ao commercio: e concorrendo na pessoa de Eugenio Gildmester as qualidades necessarias para o bom desempenho deste trabalho, pelo preciso conhecimento que tem das linguas principaes da Europa: Hei por bem fazer-lhe mercê do officio de

Traductor jurado da Praça e Interprete da Nação, sem ordenado algum, mas percebendo das partes, pelas referidas traducções, a quantia de 1\$200 por meia, folha. A Mesa do Desembargo do Paço o tenha assim entendido, e lhe mande passar os despachos necessarios. Paço em 9 de Dezembro de 1823, 2º da Independencia e do Imperio. Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.

### **1943 - EXPEDIÇÃO DO DECRETO VIGENTE ATÉ OS DIAS ATUAIS E PRIMEIROS CONCURSOS REALIZADOS EM 1956 E 1978**

Em 21 de outubro de 1943 é expedido pelo presidente Getúlio Vargas o decreto Nº 13.609 que fixa a competência das Juntas Comerciais para disciplinar o ofício de tradutor juramentado vigente até os dias atuais. Em conformidade com o referido decreto, em seu Artigo 18:

Art. 18. Nenhum livro, documento ou papel de qualquer natureza que fôr exarado em idioma estrangeiro, produzirá efeito em repartições da União dos Estados e dos municípios, em qualquer instância, Juízo ou Tribunal ou entidades mantidas, fiscalizadas ou orientadas pelos poderes públicos, sem ser acompanhado da respectiva tradução feita na conformidade dêste regulamento.

Nenhuma outra tradução terá fé pública se não for realizada por qualquer dos tradutores públicos e intérpretes comerciais nomeados de acordo com o regulamento ou por corretores de navios, no tocante aos manifestos e documentos das embarcações estrangeiras a serem apresentados nas Alfândegas, conforme estabelecido no Artigo 19 do referido Decreto 13.609 vigente até os dias atuais. O presidente Castelo Branco promulgou a lei que incumbe às Juntas Comerciais “os encargos de fixar o número, processar a habilitação e a nomeação, fiscalizar, punir e exonerar os Tradutores Públicos e Intérpretes Comerciais” (Site da ATPIESP).

No Governo de Garrastazu Médici é aprovada a Lei de Registros Públicos que determina a necessidade de registro no Registro de Títulos e Documentos “de todos os documentos de procedência estrangeira, acompanhados das respectivas traduções, para produzirem efeitos em repartições da União, dos estados, do Distrito Federal, dos territórios e dos municípios ou em qualquer instância, juízo ou tribunal.” Em 1956, foi realizado o primeiro concurso para Tradutor Público no Estado de São Paulo, tendo o segundo concurso sido promovido pela Jucesp, em 1978.

### **NOVOS CONCURSOS REALIZADOS**

No Estado de São Paulo, o ofício é também regido pela Deliberação nº 04 de 01 de dezembro de 2000, sendo que em 1998, foi realizado pela Jucesp o terceiro concurso para Tradutor Público e Intérprete Comercial, conforme o Aviso de Pauta datado de 28 de julho de 2000:

O governador Mário Covas dará posse nesta sexta-feira, dia 28, às 11h30, no Palácio dos Bandeirantes, aos tradutores públicos e intérpretes comerciais do Estado de São Paulo. São 1.310 profissionais que foram aprovados e habilitados no concurso público realizado pela Junta Comercial do Estado, da Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania. O último concurso para tradutores públicos e intérpretes comerciais aconteceu há 20 anos. Com a escassez destes profissionais no mercado, em razão da abertura das relações comerciais entre países do Mercosul e da expansão da economia no mundo globalizado, tornou-se premente a nomeação de novos tradutores para atender a demanda. Os profissionais concorreram com mais de seis mil candidatos, que dominavam um ou mais dos 24 idiomas exigidos. Foram aprovados 738 em inglês, 273 em francês, 109 em espanhol, 129 em italiano, 75 em alemão, além de japonês, russo, chinês, latim, entre outros. Para a realização do concurso, um convênio foi firmado entre a Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania, Junta Comercial do Estado, Associação Paulista de Educação

e Cultura e Universidade de Guarulhos. A nomeação dos tradutores consta em Portaria 68/00, publicada no Diário Oficial do dia 13 de julho último. As informações também estão no site da Junta Comercial – [www.jucesp.sp.gov.br](http://www.jucesp.sp.gov.br).

Recentemente foram realizados concursos nos Estados de Minas Gerais (2008), Santa Catarina (2009), Rio de Janeiro (2009), Rio Grande do Sul (2010), Ceará (2010), Pernambuco (2011), Pará (2011), Paraná (2011) e Sergipe (2012), pelas respectivas Juntas Comerciais.

Quadro I – Relação das Juntas Comerciais

<b>Estado</b>	<b>Junta Comercial</b>	<b>Site na Internet</b>
Acre (AC)	Juceac	<a href="http://www.juntacomercialac.com.br">www.juntacomercialac.com.br</a>
Alagoas (AL)	Juceal	<a href="http://www.juceal.al.gov.br">www.juceal.al.gov.br</a>
Amapá (AP)	Jucap	<a href="http://www.jucap.ap.gov.br">www.jucap.ap.gov.br</a>
Amazonas (AM)	Jucea	<a href="http://www.jucea.am.gov.br">www.jucea.am.gov.br</a>
Bahia (BA)	Juceb	<a href="http://www.juceb.ba.gov.br">www.juceb.ba.gov.br</a>
Ceará (CE)	Jucec	<a href="http://www.jucec.ce.gov.br">www.jucec.ce.gov.br</a>
Distrito Federal (DF)	Jcdf	<a href="http://www.jcdf.desenvolvimento.gov.br">www.jcdf.desenvolvimento.gov.br</a>
Espírito Santo (ES)	Jucees	<a href="http://www.jucees.es.gov.br">www.jucees.es.gov.br</a>
Goiás (GO)	Juceg	<a href="http://www.juceg.go.gov.br">www.juceg.go.gov.br</a>
Maranhão (MA)	Jucema	<a href="http://www.jucema.ma.gov.br">www.jucema.ma.gov.br</a>
Mato Grosso (MT)	Jucemat	<a href="http://www.jucemat.mt.gov.br">www.jucemat.mt.gov.br</a>
Mato Grosso do Sul (MS)	Jucems	<a href="http://www.jucems.ms.gov.br">www.jucems.ms.gov.br</a>
Minas Gerais (MG)	Jucemg	<a href="http://www.jucemg.mg.gov.br">www.jucemg.mg.gov.br</a>
Pará (PA)	Jucepa	<a href="http://www.jucepa.pa.gov.br">www.jucepa.pa.gov.br</a>
Paraíba (PB)	Jucepb	<a href="http://www.jucepb.pb.gov.br">www.jucepb.pb.gov.br</a>
Paraná (PR)	Jucepar	<a href="http://www.jucepar.pr.gov.br">www.jucepar.pr.gov.br</a>
Pernambuco (PE)	Jucepe	<a href="http://www.jucepe.pe.gov.br">www.jucepe.pe.gov.br</a>
Piauí (PI)	Jucepi	<a href="http://www.jucepi.pi.gov.br">www.jucepi.pi.gov.br</a>
Rio de Janeiro (RJ)	Jucerja	<a href="http://www.jucerja.rj.gov.br">www.jucerja.rj.gov.br</a>
Rio Grande do Norte (RN)	Jucern	<a href="http://www.jucern.rn.gov.br">www.jucern.rn.gov.br</a>
Rio Grande do Sul (RS)	Jucergs	<a href="http://www.jucergs.rs.gov.br">www.jucergs.rs.gov.br</a>
Rondônia (RO)	Jucer	<a href="http://www.jucer.ro.gov.br">www.jucer.ro.gov.br</a>
Roraima (RR)	Jucerr	<a href="http://www.jucerr.rr.gov.br/">http://www.jucerr.rr.gov.br/</a>
Santa Catarina (SC)	Jucesc	<a href="http://www.jucesc.sc.gov.br">www.jucesc.sc.gov.br</a>
Sergipe (SE)	Jucese	<a href="http://www.jucese.se.gov.br">www.jucese.se.gov.br</a>
São Paulo (SP)	Jucesp	<a href="http://www.jucesp.sp.gov.br">www.jucesp.sp.gov.br</a>
Tocantins (TO)	Jucetins	<a href="http://www.jucetins.to.gov.br">www.jucetins.to.gov.br</a>

Quadro II – Tabela de Emolumentos – Valores para Tradução de Língua Estrangeira para Vernáculo (Fonte: sites das respectivas Juntas Comerciais)

Junta Comercial	Tradução/Versão Unificadas	Valor Texto Comum	Valor Texto Técnico	Interpretação 1ª hora
Juceac	Sem informação			
Juceal	Sem informação			
Jucap	Sem servidor			
Jucea	Sem informação			
Juceb	Sim	R\$ 35,00	R\$ 51,00	R\$ 115,00
Jucec	Sim	R\$ 50,00	R\$ 50,00	R\$ 125,00
Jcdf	Sim	R\$ 41,00	R\$ 54,00	R\$ 120,00
Jucees	Não	20 VRTE (Valor de Referência do Tesouro Estadual)	23 VRTE	86 VRTE
Juceg	Sim	R\$ 33,00	R\$ 44,00	R\$ 63,00
Jucema	Sim	R\$ 35,00	R\$ 50,00	R\$ 135,00
Jucemat	Não	3 UPF/MT UPF/MT = 46,27 (Unidade Padrão Fiscal de Mato Grosso - valor atualizado semestralmente)	5 ou 6 UPF/MT	3 UPF/MT
Jucems	Sim	UFERMS (Unidade Fiscal de Referência do Estado de Mato Grosso do Sul) 1.5408	UFERMS 2.1571	UFERMS 6.1634
Jucemg	Não	R\$ 41,15	R\$ 52,30 Alta complexidade valor R\$ 66,00	R\$ 180,00
Jucepa	Sim	R\$ 59,00	R\$ 72,00	R\$ 120,00
Jucep	Sem informação			
Jucepar	Não	R\$ 38,00	R\$ 54,00	R\$ 125,00
Jucepe	Sem informação			
Jucepi	Sem informação			
Jucerja	Sem informação			
Jucern	Sem informação			
Jucergs	Não	R\$ 31,00	R\$ 45,00	R\$ 126,00
Jucer	Não	R\$ 25,00 Tradução R\$ 35,00 Versão	R\$ 25,00 Tradução R\$ 35,00 Versão	R\$ 100,00
Jucerr	Sem informação			
Jucesc	Não	R\$ 32,00	R\$ 44,00 Alta complexidade valor R\$ 66,00	R\$ 125,00
Jucese	Sim	R\$ 40,00	R\$ 50,00	R\$ 100,00
Jucesp	Não	R\$ 32,77	R\$ 45,91	R\$ 114,32
Jucetins	Sim	R\$ 20,00	R\$ 30,00	R\$ 48,00

Observação: A lei que dispõe a competência das Juntas Comerciais para elaborar a Tabela de Preços dos Serviços de Tradutores e Intérpretes é datada de 18/11/94 no Governo de Itamar Franco (Site da ATPIESP).

Quadro III – Legislação Vigente (Fonte: sites das respectivas Juntas Comerciais)

<b>Junta Comercial</b>	<b>Legislação Vigente</b>	<b>Observações</b>
Juceac		Tradutores Ad-doc Matriculados
Juceal	A Junta Comercial de Alagoas informa que, conforme Instrução Normativa nº 84, de 29 de fevereiro de 2000, qualquer cidadão brasileiro pode praticar a atividade de tradutor “Ad Hoc”, bastando somente cumprir os requisitos que a mesma determina.	Em Alagoas não houve concurso público, portanto, a lista disponibilizada configura-se apenas como indicação. Nela constam os nomes daqueles que frequentemente exercem suas funções junto à Juceal, não sendo uma listagem na íntegra dos habilitados para tal exercício.
Jucap	Sem servidor	
Jucea	Sem informação	
Juceb	Decreto 13.609 de 21 de outubro de 1943; Lei Federal 8934/94; Decreto Federal 1800/96; Instrução Normativa DNRC nº 84/00	
Jucec	Art.14 da Instrução Normativa nº 84 de 29/01/2000	
Jcdf	Instrução Normativa Nº 107, de 23 de maio de 2008	
Jucees	Resolução 02/2005	
Juceg	Instrução Normativa Nº 84, de 29 de fevereiro de 2000	
Jucema	Instrução Normativa 84/2000	
Jucemat	Instrução Normativa do DNRC-In nº84 de 29/02/2000	
Jucems	Edital Nº 004/2012, de 29/03/2012	
Jucemg	Resolução RP/07/2012 de 18 de outubro de 2012	
Jucepa	Resolução Plenária n.º 004/2007 - JUCEPA, datada de 2 de maio de 2007; Resolução Plenária n.º 003/2008 - JUCEPA, datada de 3 de março de 2008; Resolução Plenária n.º 002/2009 - JUCEPA, datada	

	de 3 de fevereiro de 2009; Resolução Plenária n.º 003/2011 - JUCEPA, datada de 28 de março de 2011; Resolução Plenária n.º 009/2012 - JUCEPA, datada de 15 de fevereiro de 2012.	
Jucep	Instrução Normativa Nº 84/DNRC, de 29 de fevereiro de 2000 do Art. 13ª Portaria Nº 015/2005 publicado no Diário Oficial 16/06/2005	
Jucepar	Decreto 13.609 de 21 de outubro de 1943; Lei Federal 8934/94; Decreto Federal 1800/96; Instrução Normativa DNRC nº 84/00	
Jucepe	Sem informação	
Jucepi	Sem informação	
Jucerja	Deliberação Nº 106, de 29 de setembro de 1998	
Jucern	Sem informação	
Jucergs	Resolução 001 de 2010	
Jucer	Resolução Nº 075/Jucer, de 23 de março de 2001	
Jucerr		Tradutores Ad-doc Credenciados na Junta Comercial do Estado de Roraima
Jucesc	Resolução Nº 04/10, de 31/03/10	
Jucese	Instrução Normativa Nº 84, de 29 de fevereiro de 2000	Governador Marcelo Déda autoriza concurso em 24/01/12
Jucesp	Deliberação nº 04 de 01 de dezembro de 2000	
Jucetins	Instrução Normativa Nº 84, de 29 de fevereiro de 2000	A JUCETINS informa que não consta matriculado Tradutor Público e Intérprete Comercial Juramentado no Estado do Tocantins.

### **A DINÂMICA DE MERCADO E O *HABITUS* DO TRADUTOR PÚBLICO**

*Habitus* é uma noção filosófica antiga, originária no pensamento de Aristóteles e na Escolástica Medieval, cujas raízes encontram-se na noção aristotélica de *hexis*, elaborada na sua

doutrina sobre a virtude, significando um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta os nossos sentimentos e desejos numa situação e, como tal, a nossa conduta.

No século treze, o termo foi traduzido para Latim como *habitus* (particípio passado do verbo *habere*, ter ou possuir) por Tomás de Aquino na sua *Summa Theologiae*, “em que adquiriu o sentido acrescentado de capacidade para crescer através da atividade ou disposição durável suspensa a meio caminho entre potência e ação propositada”, conforme menciona Loïc Wacquant, professor de Antropologia e Sociologia, em seu artigo “*Esclarecer o Habitus*”, traduzido do inglês para o vernáculo por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira. Neste mesmo artigo, descreve que essa noção “foi recuperada e retrabalhada depois dos anos 1960 pelo sociólogo Pierre Bourdieu para forjar uma teoria disposicional da ação capaz de reintroduzir na antropologia estruturalista a capacidade in4ntiva dos agentes” (WACQUANT, 2005, p. 35).

Bourdieu, na introdução de sua obra *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, define o conceito de *habitus* como “a system of dispositions [...] it also designates a way of being [...] and, in particular, a predisposition, tendency, propensity or inclination” (“um sistema de disposições” [...] também designa um modo de ser [...] e, em especial, uma pré-disposição, tendência, propensão ou inclinação”). O *habitus* é uma forma de disposição à determinada prática de grupo ou classe, ou seja, é a “interiorização de estruturas objetivas das suas condições de classe ou de grupo sociais que gera estratégias, respostas ou proposições objetivas ou subjetivas para a resolução de problemas postos de reprodução social” (AZEVEDO, 2003).

Tendo em vista esse conceito, podemos dizer que o tradutor público distingue-se dos demais em virtude da fé pública nele investida, bem como as demais exigências descritas nas deliberações, resoluções e instruções normativas que regem o

cargo, de acordo com a respectiva Junta Comercial pela qual foi nomeado, como por exemplo, a exigência de registro “*verbum ad verbum*” de todas as traduções e versões realizadas nos livros de Registro de Traduções, com folhas numeradas sequencialmente, a atuação em conformidade com uma tabela de emolumentos, o requerimento de licenças para férias ou em virtude de moléstias, com a possibilidade de indicação de prepostos, dentre outras. Suas traduções não são entregues por via eletrônica, uma vez que conferem caráter oficial, devendo ser impressas em papel timbrado, previamente aprovado pela Junta Comercial, contendo o nome do tradutor, número de registro, endereço de ofício e demais informações conforme disposto na deliberação, sendo facultado o uso do Brasão da República Federativa do Brasil. Nesse contexto, percebe-se a grande visibilidade do tradutor que ao final de cada tradução ou versão realizada apõe sua assinatura. Mais do que meramente traduzir, o tradutor público gera atos oficiais, a ponto de interferir na realidade, atuando como um intermediário para a geração de direitos e obrigações por meio dos documentos traduzidos, desempenhando assim um importante papel social.

Quanto à atuação deste profissional no mercado, pode-se notar, nos últimos anos, relevantes mudanças. Tradicionalmente visto como um ofício solitário e isolado, percebe-se, com toda a vertiginosa evolução tecnológica e virtual ocorrida nos últimos anos, uma maior interação do tradutor seja através de fóruns, *chats*, redes sociais, na sua incessante busca dos termos e expressões adequados, pesquisas e, inclusive, para a realização de trabalhos em parceria com outros tradutores.

Os equipamentos utilizados sofreram uma mudança mais que radical gerando consequências que provocaram novas atitudes e procedimentos de trabalho. Anteriormente o tradutor valia-se apenas da máquina de datilografar, talvez

um aparelho de fax e telefone, que se comparados ao gigantesco aparato tecnológico disponível hoje (computadores de última geração, *ultrabooks*, Internet, aparelho celular, Skype, correio eletrônico, armazenagem nas nuvens, *CAT – Computer Aided Translation*, tais como memórias de tradução e tradutores eletrônicos) viraram peças de museu. Essas novas tecnologias alteraram significativamente o conceito de prazos de entrega exigindo uma maior agilidade e formação de grupos de trabalho, e constituem fortes bases para se compreender a necessidade de mudança de atitude. Um original antigamente enviado por carta, dependendo da localidade, demoraria dias, enquanto que hoje, o clique de um email e a velocidade do provedor permitem que chegue em minutos uma cópia em PDF para que seja iniciado o trabalho o quanto antes.

À luz da *Actor-Network Theory*, desenvolvida principalmente por Michel Callon e Bruno Latour e que enfatiza a ideia de que fatores humanos e não humanos estão constantemente ligados a uma rede social, poderíamos sugerir um esboço da dinâmica envolvendo a atuação dos tradutores juramentados, na qual as Juntas Comerciais seriam os *gatekeepers* determinando a frequência e o número de nomeações a serem realizadas, quais idiomas, bem como atuando como o órgão fiscalizador, uma vez que a cada 400 páginas de traduções, que compõem um livro de registro de traduções, o tradutor público em São Paulo, para dar continuidade ao ofício, deve apresentar um Termo de Abertura do próximo livro à Junta Comercial.

No tocante ao seu papel social, o tradutor público não só pode como deveria orientar os clientes, explicando os casos em que seriam necessárias traduções juramentadas, o porquê dessa modalidade de tradução, solucionando dúvidas quanto à necessidade de reconhecimentos de firmas, autenticações por consulados e registro dos documentos em registros de títulos e

documentos, ou até mesmo para a correção de falhas ou erros no documento original por ele/ela observados durante o procedimento tradutório. Essa visão holística do ofício o propicia exercer de fato sua delegação recebida pelo Estado, comprovando ser um componente essencial no contexto de extremo dinamismo do mundo globalizado.

## CONCLUSÕES

Nesse artigo foi iniciado um estudo sobre a descrição do *habitus* do tradutor juramentado, com destaque para sua distinção em relação aos demais tradutores. Seria de grande interesse um estudo mais detalhado que examinasse o contexto macrossocial do tradutor público através do modelo da *Actor-Network Theory*, abordando os participantes dessa rede, notadamente, os clientes, o tradutor habilitado, os órgãos supervisores, tribunais, órgãos governamentais, escritórios de advocacia, clientes particulares, organizações, enfim, um aprofundamento do estudo das dinâmicas e interações desse mercado.

Por fim, não se pode mais ter a noção restrita de um tradutor como artesão isolado, uma vez que todas as grandes viradas, tanto a cultural que alterou o foco de visão dos estudos da tradução, como a tecnológica, que causou e continua causando mudanças na práxis tradutória, sugerem uma atuação mais interativa na rede de agentes nesse instigante e promissor universo das traduções e dos estudos da tradução.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRATES. Disponível em: [www.abrates.com.br/home.asp](http://www.abrates.com.br/home.asp), acessado em 16/10/13.

ATPIESP. Disponível em: [www.atpiesp.org.br/](http://www.atpiesp.org.br/), acessado em 15/10/13.

AUBERT, F. H. *Tipologia e procedimentos da tradução juramentada. Vol. 1: Teoria, legislação, modelos e exercícios práticos*. São Paulo, CITRAT/FFLC. 86 p., 1998.

AZEVEDO, Mário Luiz Neves de. *Espaço Social, Campo Social, Habitus e Conceito de Classe Social em Pierre Bourdieu* in Revista Espaço Acadêmico, Ano III, Nº 24, maio de 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

CAMPBELL, A. de S. “Tradutores Públicos e traduções juramentadas no Brasil”. In: PORTINHO, W.M. et al. *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Editora Álamo, 1983. p.107 – 146.

*Corte Portuguesa no Brasil*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 2012-11-24]. Disponível na [www](http://www.infopedia.pt/$corte-portuguesa-no-brasil): <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$corte-portuguesa-no-brasil](http://www.infopedia.pt/$corte-portuguesa-no-brasil), acessado em 16/10/13.

DECRETO – 9 de dezembro de 1823. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=69367>, acessado em 15/10/13.

DECRETO Nº 13.609 – 21 de outubro de 1943. Disponível em: <http://www.dnrc.gov.br/Legislacao/decreto/dec13609.htm>, acessado em 15/10/2013.

DELIBERAÇÃO JUCESP Nº 04, de 01 de novembro de 2000. Disponível em: [www.jucesp.fazenda.sp.gov.br/downloads/Deliberacao\\_Jucesp\\_04\\_de\\_01.11.pdf](http://www.jucesp.fazenda.sp.gov.br/downloads/Deliberacao_Jucesp_04_de_01.11.pdf), acessado em 15/10/2013.

JUCEC. Disponível em: <http://www.jucec.ce.gov.br/noticias/concurso-para-tradutor-acontece-apos-30-anos>, acessado em 14/10/13.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo Meneses de. “As origens da profissão de tradutor público e intérprete comercial no Brasil” (1808 – 1943). *Claritas: revista do Departamento de Inglês da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, 2005.

WACQUANT, Loïc. *Esclarecer o Habitus*. Tradução do Inglês por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira, Revisto por Carla Augusto e pelo Autor. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/255.pdf>, acessado em 18/10/2013.

WYLER, Lia. *Línguas, Poetas e Bacharéis: Uma Crônica da Tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

# REVISTAS EM QUADRINHOS ELETRÔNICAS, DIGITAIS OU HQTRÔNICAS? QUAL O FUTURO DAS REVISTAS EM QUADRINHOS?

Ana Carolina Pimentel<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO: LER EM MÍDIA ELETRÔNICA OU NO PAPEL, EIS A QUESTÃO

O mundo atual está repleto de tecnologias e novas mídias surgem diariamente em detrimento de outras. Basta olhar para o lado e vemos tablets, smartphones, livros digitais etc. Quando questionadas, as pessoas afirmam estarem mudando a sua forma de leitura e de noção do mundo. O jornal em papel, para muitos, foi substituído por um rápido olhar nas páginas da internet que agregam diversas notícias em tópicos rápidos e mais acessíveis; sem contar o alívio de não ter que guardar mais aquelas pilhas enormes que se formam até o final de semana.

Isso aconteceu com algumas mídias e as editoras tiveram de adaptar-se rapidamente a elas e aos novos leitores. Mas há neste meio, uma forma de mídia que resiste ao tempo

---

<sup>1</sup> Ana Carolina Alves de Souza Pimentel - Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos da Tradução na FFLCH/USP com o projeto de análise comentada das primeiras traduções das revistas em quadrinhos do Homem de Ferro. Graduada pela Universidade de São Paulo (2007). Tem experiência de mais de oito anos na área de ensino de idiomas (Inglês), participou de cursos de tradução e legendagem realizados em diversas instituições. Possui certificação internacional de Línguas - Cambridge FCE / CAE e ELSA. Professora convidada nos programas da TV Escola/MEC: “Sala de Professor” e “Acervo” – que vê nos documentários um ponto de partida para o desenvolvimento de propostas de aulas disciplinares ou interdisciplinares. [carol.pimentel@usp.br](mailto:carol.pimentel@usp.br)

e à tecnologia, uma forma de mídia que move um mercado milionário de colecionadores, uma forma de mídia que ainda é consumida da forma que foi concebida e que (muito provavelmente), não deixará de existir tão cedo. Uma forma de mídia que movimentava a indústria do cinema e por consequência promove feiras anuais e encontros em diversas partes do mundo de fãs e aficionados: a revista em quadrinhos.

Em alguns encontros de discussão sobre quadrinhos, dos quais pude participar, como por exemplo, o 6º Mercado De Pulgas HQ, as exposições realizadas sempre às primeiras sextas feiras do mês no Observatório dos Quadrinhos – ECA/ USP, a Gibiteria sita à praça Benedito Calisto e à Comix, sita à Alameda Jaú- Jardins, à X Encontro Hoovian, entre outros; é notória a rejeição pelo abandono da forma de leitura tradicional para a leitura nestas novas mídias. Alguns questionamentos se fizeram, tais como:

1. Estamos acostumados a olhar duas páginas por vez (revista aberta) antes de darmos sequência à leitura, como isso será transferido aos tablets, uma vez que temos acesso a uma página por vez?
2. Como será a leitura das páginas sangradas<sup>2</sup>?
3. Onde fica a minha emoção e surpresa ao virar as páginas?
4. Como podemos colecionar as revistas? E as edições especiais?
5. Por mais que existam meios de armazenamento, como podemos tocar e cheirar as edições?
6. Haverá possibilidade de escolha de capas para as revistas no momento da compra?

---

<sup>2</sup>Quando as imagens “saem” dos limites de uma vinheta.

Estas são apenas algumas das questões levantadas pelos leitores das histórias em quadrinhos. Para compreendermos melhor um pouco sobre estas questões devemos entender melhor o que é um fã de histórias em quadrinhos e por que (e como) ele se distingue de um leitor comum. Para começar, podemos citar que as revistas em quadrinhos são (em alguns casos) raras e desde os tempos mais remotos elas se tornaram itens de colecionadores e chegam a custar US\$2.890.000<sup>3</sup> em casos extremos ou itens considerados raros que são avaliados em US\$280.000<sup>4</sup>, como é o caso desta edição da revista do Homem Aranha nº15, (Lee 2000, p.128; tradução nossa):

... o Homem Aranha passou a ser uma das personagens de maior sucesso na história dos quadrinhos. Embora ele tenha aparecido pela primeira vez em agosto de 1962 levou até março de 1963 para que a Marvel o publicasse como uma personagem regular. Hoje, aliás, cópias de *Amazing Fantasy* # 15 foram vendidas [antes do ano 2000] por US\$20.000 no mercado de colecionadores, quando alguém tem a sorte de encontrar um.

Isso difere bastante as revistas em quadrinhos de livros tidos como mais comuns. Por esta e outras razões (em sua maioria de cunho pessoal) o leitor de histórias em quadrinhos é antes de tudo um colecionador. Conheçamos então um pouco mais sobre este leitor.

O leitor de quadrinhos é um ser apaixonado, dono de um tesouro inestimável que o acompanha desde os primórdios de sua vida de leitor, ele é um ser especial que compra revistas e nunca as abre, que (literalmente) cheira suas revistas e divide com elas momentos inestimáveis de leitor, um ser

---

<sup>3</sup> <http://www.nostomania.com/servlets/com.nostomania.CatPage?name=Top100ComicsMain>

<sup>4</sup> <http://www.nydailynews.com/2.1353/10-valuable-comic-books-gallery-1.46075>

que memoriza detalhes e que os discute arduamente em listas, blogs, feiras, lojas e convenções; um ser que se caracteriza tal qual sua personagem favorita e divide as dores, angústias e ansiedades desta personagem; um ser que “veste a camisa” e se orgulha de ser (na vida real e nos momentos que lhe forem permitidos) a personagem de sua HQ preferida.

Vejamos então algumas questões importantes a serem consideradas no que concerne às questões supracitadas. Em recente entrevista com o Editor de uma revista em quadrinhos - Editora Mythos, perguntei sobre a aceitação do público para a transição desta forma de mídia impressa para a mídia eletrônica. A resposta foi surpreendente, pois percebi que não há pesquisas concluídas sobre este assunto; estamos “no meio do processo”, apesar de já dispormos de algumas tentativas de leitura eletrônica para quadrinhos, não sabemos se a aceitação será definitiva. Atualmente discute-se desde o nome a ser dado a este tipo de revista em quadrinhos até sobre os novos formatos de vinhetas<sup>5</sup> e quais as possibilidades que esta nova mídia pode vir a ter. Com relação ao nome, podemos dizer que os mais cogitados até o presente momento são HQtrônica<sup>6</sup>, *webcomics*, *cybercomics* ou *net comics*.

O filósofo canadense Marshall McLuhan (21 de Julho de 1911 - 31 de dezembro de 1980), ao longo de sua carreira, buscou compreender a evolução do homem e seu esforço em se desenvolver e em adaptar o mundo às suas necessidades criando tecnologias que lhe aprimorassem os sentidos e o poder de formar novas culturas. McLuhan dedicou-se a uma análise sobre a evolução das mídias, da linguagem e da classificação dos meios de comunicação e a frase “*O meio é a mensagem*” tornou-se a mais famosa de suas frases McLuhan.

---

<sup>5</sup> Nome dado à margem que circunda os desenhos das histórias em quadrinhos.

<sup>6</sup> Neologismo criado por Edgar Franco para se referir aos quadrinhos digitais na época em que o CD-ROM era a mídia preferencial.

Em se tratando de evolução midiática McLuhan analisou o processo comunicativo através de uma perspectiva evolutiva. Segundo o autor são três os períodos de evolução das mídias, sendo eles: civilização da oralidade, civilização da imprensa e civilização da eletricidade (MCLUHAN, 1967). Na civilização da oralidade, a palavra era falada e as relações sociais eram “tribalizadas”. Na civilização da imprensa, que teve seu início marcado pelo surgimento da mesma, as relações sociais se “destribalizaram”. O surgimento da energia elétrica marcou o início da civilização da eletricidade, e as relações sociais humanas passaram a ser novamente “tribalizadas”, pois os meios de comunicação que surgiram permitiram maior interação entre os indivíduos.

Nossa civilização já evoluiu para muito além das perspectivas de McLuhan e, com a constante evolução dos aparatos tecnológicos, nos tornamos totalmente dependentes da tecnologia. Em 1957 ele cita que “as novas mídias não são apenas artefatos mecânicos para criar mundos de ilusão, mas sim novas linguagens com novos e únicos poderes de expressão (DUNCAN 2009, p.128)”. Uma análise mais profunda sobre a importância desta transição nos quadros (e em outras formas de mídia) deverá ser feita em alguns anos.

Roger Chartier (Lyon, 9 de dezembro de 1945) fez outra análise sobre as mídias eletrônicas e mencionou que a humanidade voltou a “ler em pergaminhos”, pois é o que temos feito atualmente ao usarmos computadores para ler, “rolamos” barras (laterais ou horizontais) tal qual nos pergaminhos. As gerações atuais já estão acostumadas a este retrofuturismo e talvez, elas se adaptem mais facilmente a esta forma de leitura do que as gerações mais antigas. Ainda de acordo com Chartier, pessoas com faixa etária entre 30-40 anos geralmente preferem material impresso para ler, sempre que eles sejam disponíveis.

Com relação ao conteúdo disponibilizado nas mídias eletrônicas, perguntei ao mesmo editor da Editora Mythos, se havia alguma modificação sobre o conteúdo impresso e o eletrônico, e, mais uma vez fui surpreendida com a resposta: Não. A explicação é mais uma vez a inovação desta forma de leitura. O mercado editorial ainda está se adaptando à chegada destas novas mídias eletrônicas e não tem muitos recursos para (e muitas vezes ainda nem sabe como) produzir um material diferente. Algumas tentativas vêm sendo feitas, mas o resultado ainda está sendo analisado. Vejamos alguns exemplos:

1. **Site oficial - Marvel.com:** disponibiliza conteúdo ilimitado aos leitores que fizerem uma assinatura mensal ou anual<sup>7</sup> e quiserem baixa-lo para seus smartphones e tablets. O diferencial do site oficial é que ele disponibiliza uma série de revistas em quadrinhos gratuitas que você adiciona à sua coleção de favoritas e, fica com elas por tempo indeterminado (disponível somente em inglês).
2. **Aplicativos para smartphones e tablets:** o aplicativo *Marvel's The Avengers IronManMkVII* possibilita uma nova forma de leitura interativa. Ao baixa-lo você pode optar por em ouvir a narração da história (que tem seus balões de fala lidos), você pode interagir com as personagens e ouvir barulhos (de tiros, ruídos de fundo etc.) enquanto aprende sobre como a personagem chegou à armadura chamada Mark VII<sup>8</sup> (disponível somente em inglês).
3. **HqOnline:** este site permite que você leia os quadrinhos na íntegra através do visualizador de imagens do seu site de busca<sup>9</sup> (conteúdo disponível em português).

---

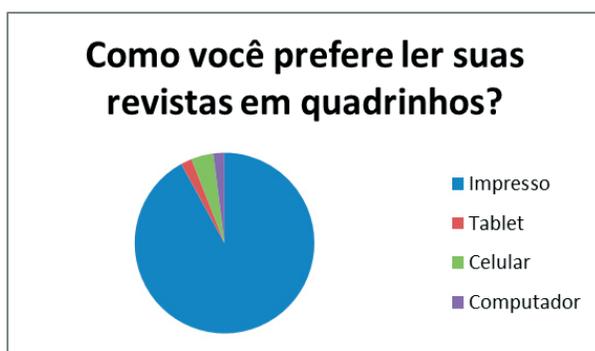
<sup>7</sup> [http://marvel.com/comics/unlimited?utm\\_source=marvel\\_homepage&utm\\_medium=open\\_html&utm\\_content=learn\\_more&utm\\_campaign=mu\\_homepage\\_promo](http://marvel.com/comics/unlimited?utm_source=marvel_homepage&utm_medium=open_html&utm_content=learn_more&utm_campaign=mu_homepage_promo)

<sup>8</sup> Neste vídeo é possível ver passo a passo todas as características deste aplicativo: <http://www.youtube.com/watch?v=IEJKqJEYdJQ>

<sup>9</sup> <http://hqonline.com.br/index.php?s=iron+man>

4. **Blogs:** em alguns blogs é possível ter uma visão parcial do conteúdo interno da revista; os autores fazem comentários, permitem que comentários sejam inseridos no ranking de análise de cada revista e inserem um resumo sobre o conteúdo<sup>10</sup>. Existem alguns blogs que se intitulam Bibliotecas online<sup>11</sup> e que permitem a leitura para seus associados através de redes sociais (Orkut), (conteúdo disponível em português).

Qual será o futuro das revistas em quadrinhos? As novas mídias serão mais aceitas pelas gerações futuras? Ainda não sabemos direito. Mas o que podemos afirmar com certeza é que, em uma pesquisa recém-realizada em uma loja de quadrinhos com 50 leitores, obtivemos o seguinte resultado:

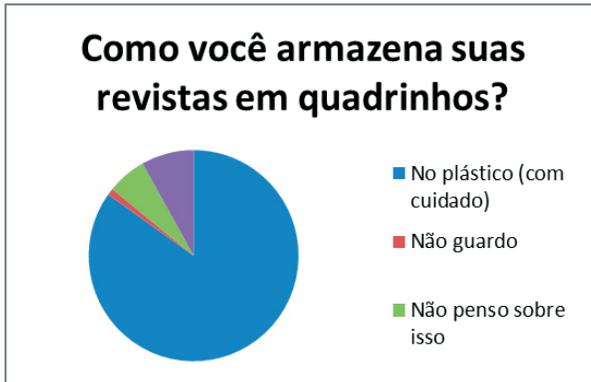


No gráfico podemos ver que 96% dos leitores entrevistados preferem ler as revistas em quadrinhos impressas, 2% preferem ler no celular, 1% no computador e mais 1% no tablet. Esta preferência pela leitura do quadrinho impresso está vinculada à possibilidade de colecionar as revistas lidas. Na pergunta feita sobre como eles (leitores) armazenavam suas revistas obtivemos:

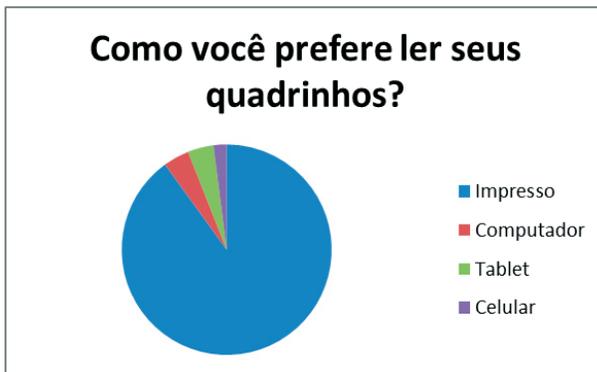
<sup>10</sup> <http://www.actionsecomics.net/2012/05/homem-de-ferro-extremis.html>

<sup>11</sup> <http://bibliotecahqon.blogspot.com.br/2011/01/homem-de-ferro.html>

Nesta mesma pesquisa perguntamos se eles, os leitores, acreditavam que as revistas em quadrinhos seriam substituídas em definitivo pela versão que será feita para as mídias eletrônicas e, a resposta foi unânime: Não.



Para que não houvesse privilégio no resultado obtido realizamos a mesma pesquisa em uma rede social na internet, em três grupos dos quais faço parte e que abrangem leitores com ampla faixa etária, com a mesma pergunta vejamos os resultados:



A mesma pesquisa realizada através de mídias sociais aponta, mais uma vez, para a preferência de leitura de quadrinhos na forma impressa. O número de entrevistados que respondeu à pergunta foi o mesmo (50 pessoas) que havia respondido na loja de quadrinhos. Vimos que 90% dos entrevistados preferem lê-los na forma impressa, 2% em tablets, 2% em computadores e 1% em celulares.

Aquém desta preferência do leitor pela leitura em papel, devemos considerar as inúmeras possibilidades ainda não exploradas (e que com certeza serão) pelas indústrias responsáveis por conteúdos midiáticos. Não podemos deixar de considerar os movimentos, sons (fala, música e ruídos), interatividade do usuário (avançar, voltar, interagir com mais de um final proposto dentre várias alternativas), além de se tornar um produto híbrido entre quadrinhos e animação. Acredito que esta pesquisa deverá ser refeita, em alguns anos, assim que esta nova mídia estiver mais desenvolvida e puder apresentar novas formas de interação para com o leitor<sup>12</sup>.

Podemos concluir que, da forma como as revistas vêm sendo apresentadas ao público em sua versão digital até o presente momento, elas não estão agradando a maioria dos leitores entrevistados e, até onde sabemos, elas não substituirão a atual versão impressa. Outro fator a ser considerado é se esta não-aceitação é agravada pela ausência de material traduzido para o português.

### **O HABITUS FAZ O LEITOR?**

O mercado dos quadrinhos movimenta uma indústria bilionária que é responsável pela produção de brinquedos para crianças, brinquedos colecionáveis, roupas, artigos de cama,

---

<sup>12</sup> <http://gizmodo.com/5898782/infinite-comics-marvels-new-format-changes-how-comics-are-created> - recebi este link recentemente e acredito que mudanças (para melhor) acontecerão em breve no mundos dos Webcomics.

mesa e banho, utensílios domésticos, produções cinematográficas caríssimas, entre outros incontáveis produtos originários desta mídia; sem contar as feiras<sup>13</sup> e encontros regionais, nacionais e até mesmo mundiais<sup>14</sup> que os leitores de quadrinhos não deixam de participar. Será que o leitor de revistas em quadrinhos deve ter mais espaço para opinar no que se produz ou deixa de ser produzido?

No mesmo dia em que realizei a pesquisa supracitada tive a oportunidade de conversar com funcionários da loja de quadrinhos (além dos leitores entrevistados) e percebi uma falha no mercado de quadrinhos. Soube que nenhuma editora, seja ela responsável pelos periódicos (semanais, quinzenais ou mensais), pelas edições encadernadas ou até mesmo pelos Mangás, havia enviado algum funcionário para aplicar qualquer tipo de pesquisa com os leitores. Soube que diversas séries foram canceladas faltando apenas um número para serem finalizadas; isso espanta alguns leitores que ficam receosos em comprar novas coleções lançadas por estas editoras. Isso nos surpreende, pois nos dois casos não há obrigatoriamente aumento de custos, como veremos na proposta feita ao final deste tópico.

Diante destas revelações comecei a buscar padrões nos leitores e a tentar entender melhor a relação leitor/editora. Será que todas as editoras são assim? Se o leitor é quem “sustenta” este mercado, por que ele não é procurado? Será que este tipo de pesquisa gera muitos custos às editoras? Para estudarmos melhor este panorama encontrado no contexto brasileiro, façamos uma comparação com o caso da *Marvel Comics*, editora americana e seu relacionamento com seus clientes. Iniciamos com as cartas recebidas por Stan Lee, redator e editor de uma série de revistas em quadrinhos da Marvel (LEE 2000, pp.151-152; tradução nossa):

---

<sup>13</sup> <http://www.curtierecomendo.com.br/2013/08/mercado-de-pulgas-reune-amantes-de-hq/>

<sup>14</sup> <http://www.comic-con.org/>

Eu tentei fazer tudo o que a concorrência não estava fazendo. Foi especialmente importante, para mim, manter um tom afetuoso, amigável no mural “do gado<sup>15</sup>” e nas páginas das “Cartas ao Editor”. Aqui está um exemplo típico de como eu me esforcei para distanciar a Marvel das outras [editoras]. Normalmente, quando os fãs escreviam cartas com algo do tipo: “Prezado Editor, eu gostei da sua história, porque ... (etc.) Assinado, Charles Smith”, nossos concorrentes iriam imprimir-las do jeito que elas foram escritas. E eles responderiam: “Caro Charles, (etc ...) Atenciosamente, o Editor”. Eu não faria isso de jeito nenhum! Era muito frio, muito distante. A primeira coisa que eu fazia, mesmo que o leitor tivesse escrito: “Caro Editor,” era mudar a saudação para quando eu fosse imprimir-las para que ele dissesse algo do tipo: “Oi Stan.” Então, ao responder as cartas, eu nunca escreveria algo assim “Caro Charles, obrigado por sua carta”.

Eu mudaria para algo mais descolado, do tipo: “Oi Charlie, Bom ter notícias suas! Relaxa! Stan”. Sacou a diferença? [...] Eu sempre quis que a Marvel estivesse próxima de seus leitores.[...] Os fãs sempre amaram esse tipo de resposta. Eles achavam que estávamos realmente falando com eles, nos nivelando a eles. Na verdade, eu nunca vou me esquecer de um dos meus incidentes favoritos, que vai ilustrar muito bem esse ponto de vista tão profundo.

Eu não me lembro [exatamente] em qual revistinha foi, pode ter sido Os Vingadores, ou na do Homem de Ferro -, qualquer que seja; nessa edição especial eu tinha escrito uma das poucas histórias que eu realmente não apreciei muito. Não houve tempo para consertá-la por causa de um prazo apertado. Na capa eu escrevi algo como: “Olha, essa pode não ser uma das melhores histórias que eu já fiz, mas dei-lhe muitas outras boas histórias, então, você deve isso a nós e comprará este abacaxi de qualquer maneira”. Bem, acreditem ou não, esta revista foi um dos nossos maiores best-sellers naquele mês! Eu tenho uma tonelada de cartas de fãs que diziam coisas como: “Vocês são o máximo. Ninguém mais teria sido tão honesto - e, você sabe o que mais, a história não foi tão ruim assim! [...]”.

---

<sup>15</sup> Stan chamava seus colegas de trabalho carinhosamente de “gado”, pois eles estavam sempre “presos” a prazos, cronogramas, produção de novo material e sob constante ameaça de serem eliminados por conta da instabilidade da economia da época.

Em seguida Stan Lee (2000, pp.152-153; tradução nossa), ainda preocupado com seus fãs cria um fã clube para mantê-los:

Uma vez que nós tínhamos sorte o suficiente para ter uma infinidade de fãs, pareceu-me que nós devíamos algo a eles (e a nós) para começar nosso próprio fã-clube. Qual a melhor forma de estabelecer um vínculo entre nossos leitores e nós?

[...] Em janeiro de 1965, eu anunciei na página “mural do gado” que a Marvel, fora a bondade de seu coração tão benevolente, encabeçaria na dispendiosa e difícil tarefa de fornecer um clube para seus oh-tão-merecedores fãs. Mas antes eles deveriam provar que o mereciam. Primeiro, eles deveriam adivinhar o nome do clube. Nós só forneceríamos uma dica. Este foi o único fã clube que eu conheço que começou como uma competição.

A dica que nós fornecemos foram as iniciais MMMS. Oferecemos prêmios para quem conseguisse descobrir o que MMMS significava. Mantivemos o concurso por meses, fornecendo pistas ao longo do caminho até que o grande dia chegou e foi quando anunciamos o nome que todo o mundo estava esperando. Foi - o *Merry Marvel Marching Society*. [...] <sup>16</sup>.

Os membros do recém-formado fã clube receberam um bloco de notas com figuras dos super-heróis da Marvel, um cartão de membro do fã clube e um vinil contendo uma mensagem gravada pela equipe responsável pelos quadrinhos (desenhistas, letristas roteiristas, editor etc.).

Outra estratégia de mercado adotada pela Marvel foi o “não-prêmio” para os leitores que encontrassem erros de digitação e/ou outros problemas de impressão (LEE 2000, pp.154; tradução nossa):

[...] Para cada erro encontrado, Stan iria enviar de volta um envelope vazio contendo a seguinte inscrição “PARABÉNS! Este envelope contém um verdadeiro NÃO-PRÊMIO da Marvel Comics, que você acabou de ganhar!”. Ao longo dos anos, o agora famoso Não-prêmio tornou-se um dos itens mais procurados pelos típicos leitores da Marvel, bem como dos membros das MMMS.

---

<sup>16</sup> Maravilhosa Sociedade Marchante da Marvel (tradução nossa).

Este tipo de prática não é adotada aqui no Brasil. Até onde se tem notícias, os fãs clubes existentes são (e foram) fundados pelos próprios leitores, sem nenhum incentivo por parte das editoras. Pelo contrário, diversos leitores se queixam sobre a falta de atenção (de algumas) editoras para com seus leitores. Eu mesma escrevi para uma editora perguntando sobre a disponibilidade de uma revista em quadrinhos e a resposta que obtive foi “*Procure em nossa webpage. Se o item não estiver disponível lá, é porque não o temos. Att*”. Por que este descaso com o leitor? Lamentavelmente não consegui agendar uma visita à referida editora que me respondeu “*Infelizmente não há possibilidade de visita na editora, agradecemos sua escolha e te desejamos boa sorte em suas pesquisas*”.

Acredito que mais atenção deva ser dada ao leitor de quadrinhos. Muitas vezes, podemos nos questionar se este tipo de serviço seria muito oneroso às editoras, ou ainda, se elas dispõem de um corpo de funcionários maior que pudesse cobrir as diversas lojas de quadrinhos que temos em São Paulo. Uma solução que eu proponho, seria usar as *webpages*, (das próprias editoras) com o intuito de realizar esta pesquisa e conhecer melhor os seus leitores.

Analisando este tipo de comportamento editorial brasileiro, podemos citar o conceito de *Habitus* apresentado por Elias (apud SIMEONI 1998, p.16; tradução nossa):

“[...] Nações são portadoras de um habitus cultural específico que é transmitida aos nativos como uma questão de rotina ainda imperiosa de socialização. [...]”.

As revistas em quadrinhos no Brasil (e em alguns outros países) não são tão respeitadas quanto nos Estados Unidos, esta talvez seja uma das razões para as editoras não valorizarem tanto os seus leitores (VERGUEIRO 2011, p.13):

As histórias em quadrinhos tiveram um desenvolvimento bastante peculiar no Brasil, recebendo influências de diferentes partes do mundo. No início, esta influência veio, respectivamente das revistas humorísticas e infantis europeias e das revistas de quadrinhos norte-americanas (os comic-books); mais recentemente os Mangás – histórias em quadrinhos de origem japonesa -, representam uma influência forte entre leitores e artistas.

Por outro lado, além das influências culturais, é também importante lembrar o peso que vaiadas limitações econômicas exerceram e continuam a exercer sobre os mercados latino-americanos de quadrinhos. Além de uma arte gráfica sequencial, os comics são também um meio de comunicação e, como tal, fazem parte de um enorme mercado de massa, com ramificações mundiais e um estreito relacionamento com outros meios (tais como a televisão, o cinema, a animação, etc.). De certa maneira a história em quadrinhos no Brasil – e talvez também em muitos outros países -, é uma permanente luta entre a necessidade dos artistas se expressarem pela linguagem dos quadrinhos e as imposições da moderna indústria de entretenimento, cujo principal objetivo é o lucro imediato. Uma luta que ainda parece bem longe de seu término.

Uma verdadeira luta vem sendo travada para que haja maior aceitação desta forma de leitura. As próprias editoras modificaram suas estratégias de venda para atingirem outros nichos de leitores. Isso se torna evidente no lançamento das edições encadernadas (formato livro – como é chamado). Para esta escolha existem dois fatores a serem considerados:

1. As revistas em quadrinhos (ainda) não são uma forma de leitura muito respeitada e muitos pais preferem que seus filhos leiam livros (o que é considerado como uma atividade intelectual) ao invés das revistas em quadrinhos. Quando as editoras provêm seus compradores com este tipo de encadernação, apesar de mais caras, a aceitação no mercado é um tanto quanto maior.

2. O mercado brasileiro valoriza os produtos mais caros e, em muitos casos a venda deste tipo de encadernação é mais bem sucedida. Em outros casos (raros, mas existentes) o leitor prefere “comprar tudo de uma só vez” e acha este tipo de encadernação mais bonita; ou não sabe da existência das edições soltas.

Os gostos e preferências variam muito de leitor para leitor e de época para época, o que nos remete, mais uma vez às teorias de *habitus*. John B. Thompson propôs um conceito mais sintetizado sobre o tema, que ilustra bem os conceitos apresentados acima (THOMPSON 1991, p.12; tradução nossa):

O *habitus* é um conjunto de disposições que permitem que os agentes ajam e reajam de maneiras determinadas. As disposições geram práticas, percepções e atitudes que são “regulares”, sem serem conscientemente coordenadas ou regidas por qualquer “regra” [...].

Simeoni (1998 pp.17-18) completa e expande o conceito de *habitus* aplicado ao consumo:

[...] Mas a extensão do conceito é tal que não se aplica apenas aos campos em estados-nacionais de produção cultural, ou, para o assunto da produção econômica, mas ao ambiente social em geral, e às circunstâncias de consumo diárias, aos estilos de vida ou às preferências. [...] As decisões que tomamos em nossa vida social fazem sentido somente para nós mesmos, elas nos mantêm em estado de ignorância a respeito do que motiva os outros, ou melhor, elas nos convencem de que nossas escolhas são as únicas válidas, todas as outras são inúteis, de mau gosto ou simplesmente erradas.

As escolhas do leitor influenciam na produção de novos materiais, quer eles queiram ou não; percebam eles ou não esta influência.

## E O TRADUTOR, TAMBÉM SE FAZ PELO *HABITUS*?

O que podemos afirmar com relação ao *habitus* e o tradutor? Será que existe alguma relação? Sem dúvida que sim. Em uma recente visita à Editora Mythos, tive a oportunidade de conversar com um dos tradutores do Homem de Ferro, que muito me esclareceu sobre esta questão. Soube que o mercado auxilia (e muito) na procura por este tipo de serviço; um fator determinante na produção de quadrinhos atualmente é a indústria cinematográfica, que trás consigo uma infinidade de produtos que serão comercializados.

O filme Homem de Ferro 3 estreou no Brasil dia 26 de Abril de 2013 e já detém o record de quinta maior bilheteria da história do cinema com US\$1,142 bilhão<sup>17</sup> de dólares no mundo. Este mercado bilionário trouxe o lançamento de milhares de brinquedos, jogos online e para vídeo games, camisetas, bonés e como não poderia deixar de ser, o relançamento de algumas revistas de história em quadrinhos, livros sobre o filme, álbuns colecionáveis de figurinhas entre outros produtos.

Com o advento desta indústria, os tradutores são sempre requisitados e muito material precisa de tradução. Neste meio tempo, as editoras relançaram histórias clássicas desta personagem e para isso contataram quatro tradutores, Fernando Bertacchini (tradutor oficial do Homem de Ferro), Rodrigo Barros, Paulo França (especialista em gírias antigas) e Fernando Lopes (responsável pelo *copydesk* e edição das revistas).

Em entrevistas realizadas com estes tradutores pude perceber que eles estão cada vez mais especializados em suas personagens (modo de falar, gírias utilizadas, siglas especializadas que aparecem nas HQs) e nas coleções pelas quais eles

---

<sup>17</sup> <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/%E2%80%98homem-de-ferro-3%E2%80%99-e-quinta-maior-bilheteria-da-historia>

são responsáveis. Como o tipo de contratação não é muito precisa (a maioria dos tradutores são *freelancers* e outros chegam até a ter outros trabalhos, como é o caso de JP Martins, que antes traduzia o HF entre outros super-heróis e atualmente trabalha em sua área de especialidade - medicina), a periodicidade com que trabalham em certas revistas varia bastante; mas em épocas de grandes lançamentos o trabalho deles aumenta consideravelmente.

Na mesma loja de quadrinhos - *Comix* em que realizei as entrevistas, tive a oportunidade de conversar com o dono dela e soube que a quantidade de títulos produzidos sobre o Homem de Ferro chegou a quase triplicar (e a busca por estes produtos também). Acho que com base nestas informações, podemos dizer que o mercado (também) é responsável por impulsionar as vendas e conseqüentemente pela procura por tradutores especializados neste tipo de material.

## CONCLUSÃO

Pouco se sabe sobre o futuro das revistas em quadrinhos. Pelas teorias de *habitus*, podemos dizer que a influência do leitor na produção deste mercado é de extrema importância e, se o mercado dos quadrinhos seguir as tendências das quais dispõem; podemos dizer que dentro em breve a produção mais especializada desta forma de mídia deverá se adaptar aos novos consumidores. As novas gerações anseiam por novas tecnologias e o mercado tem de suprir esta necessidade com certa urgência.

Enquanto os pais, ou seja, a geração mais antiga for responsável pelo consumo da nova geração, as revistas em quadrinhos impressas não se extinguirão e as editoras podem se aproveitar deste tempo para desenvolvê-las e adapta-las às novas mídias eletrônicas. No momento em que a nova geração se mantiver

por si só, podemos ter uma diminuição na produção da mídia impressa e um aumento, um tanto quanto considerável na venda e reprodução do material adaptado às novas mídias.

Podemos concluir das pesquisas realizadas até então e das discussões mais fomentadas em listas e mídias sociais que ninguém acredita que as revistinhas impressas se extinguirão; acredita-se que elas seguirão o mesmo caminho dos discos de vinil, que foram substituídos pelos CDs, mas continuam sendo comercializados e produzidos, em menor escala e ainda se fazem presentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUNCAN Randy e MATTHEW, J. Smith. *The Power of Comics*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2009.

LEE, Stan e MAIR, George. *Excelsior! The Amazing life of Stan Lee*. Nova Iorque: Fireside, 2002.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Cultrix, 1967.

SIMEONI, Daniel. *The Pivotal Status of the Translator's Habitus*. Target 1998, 10:1. 1-39.

THOMPSON, J.B. *Editor's Introduction to Bourdieu's Language and Symbolic Power*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

VERGUEIRO, Waldomiro. *A História em Quadrinhos no Brasil: Análise, Evolução e Mercado*. São Paulo: Editora Laços, 2011.

**TRADUZINDO VLADÍMIR GALAKTIONOVICH  
KOROLENKO  
SELEÇÃO DE CONTOS DA SIBÉRIA**

Catren da Silva Han<sup>1</sup>

**VIDA E OBRA DO AUTOR**

Vladimir Galaktionovich Korolenko nasceu em 15 de Julho de 1853, na cidade de Zhitómir, na região oeste da Ucrânia. Filho de mãe polonesa, o autor viveu em uma região onde o polonês e o ucraniano eram comumente falados, tanto quanto o russo. Seu pai, de ascendência cossaca, era juiz de distrito. Muito cedo, portanto, o autor adquiriu fluência nesses três idiomas.

Durante sua infância e adolescência estudou no Instituto Real de Zhitomir. Posteriormente, devido à mudança de sua família para a cidade de Rovno, em 1866, finalizou seus estudos no Instituto Real de Rovno, obtendo uma medalha de prata. Na mesma cidade seu pai faleceu, dois anos depois. Sem ter tido tempo de deixar uma pensão para a família, a morte do patriarca representou o início de uma transformação social. Em pouco tempo, o padrão de vida da família mudou drasticamente, beirando à pobreza.

No ano de 1871, com quase vinte anos, Korolenko ingressou no Instituto Tecnológico de São Petersburgo, sua sobrevivência era garantida com os ganhos em trabalhos peculiares,

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura e Cultura Russa, com orientação do Professor Doutor Mário Ramos Francisco Júnior, do Departamento de Letras Orientais – FFLCH/USP. E-mail: [catren.han@usp.br](mailto:catren.han@usp.br)

como encarregado de colorir desenhos para atlas botânicos, além de revisor. Foi um momento de grande dificuldade financeira para a família. Somado à situação de recente pobreza, o autor se decepcionou com os dois primeiros anos no Instituto, quando finalmente decidiu começar algo novo.

Em 1874, com a ajuda e esforços de sua mãe, Korolenko pôde se mudar para Moscou, onde ingressou na Academia Petrovskii de Engenharia Agrônoma e Florestal. Os acontecimentos anteriores e posteriores, que ocorreram durante seus estudos nessa instituição, sugerem que o autor desenvolveu, a partir daí, ideais profundamente populistas.

Foi nessa mesma Academia que o estudante Ivanov foi assassinado em 1869, por Serguei Nechaiev, um conhecido radical, ligado a Mikhail Bakunin, que depois o rejeitou por horror aos seus métodos políticos escusos. Esse trágico fato histórico foi explorado por Dostoiévski em *Os Demônios*, de 1872.

Em 1876, Korolenko e dois amigos promoveram um manifesto ao diretor da Academia, protestando contra as ações ilegais da administração tsarista, que monitorava os estudantes, questionando suas competências e maturidade. A resposta ao manifesto foi a prisão e o conseqüente exílio.

Korolenko foi enviado para Ust-Sysolsk, atual Syktyvkar, localizada na cidade de Vologda. No entanto, no caminho soube que o Governador da cidade, um homem amável e conhecido seu, tomou ciência das razões de seu exílio. Dessa forma, ofereceu-lhe clemência e a possibilidade de regressar para casa, em Zhitómir. Ao invés de regressar, Korolenko pediu que fosse enviado para Kronshtádt, para poder ficar próximo de sua mãe e irmã. Seu pedido foi atendido e ele chegou à cidade, em Abril de 1876. Agora livre, mas sob a vigilância policial.

No Outono de Maio, de 1877, o autor se mudou para São Petersburgo, onde ingressou no Instituto de Mineração.

Logo em seguida, começou a trabalhar como redator na publicação semanal de um catálogo econômico. Posteriormente, trabalhou em um pequeno jornal de São Petersburgo chamado *Notícias*. Todavia, a necessidade de trabalhar para sobreviver, o afastou dos estudos.

Ainda em 1877, Korolenko compareceu ao funeral de Nekrasov, onde ouviu o discurso de Dostoiévskii durante o enterro, seguindo os comentários do mesmo no *Diário de um Escritor*. Esse episódio marcou muito o autor, que sentiu a crença em Dostoiévskii de que muito em breve surgiria, em meio à multidão, o próximo grande poeta russo.

No começo de 1878, o autor estava em São Petersburgo quando a revolucionária Vera Zasulich, em resposta aos atos indiscriminados de punição corporal executados pelas autoridades, atirou e feriu o General Trepov, o Governador Militar de São Petersburgo. Ato em que a mesma acabou sendo, mais tarde, absolvida. Foi nesse período que Korolenko, em meio às reuniões que participava, conheceu Dusha Ivanovskaia, com quem se casou em 1886, ao regressar do exílio.

Em Agosto do mesmo ano, o Chefe da Guarda Mezentsev foi assassinado. A reação das autoridades foi imediata, reprimindo os revolucionários que eram suspeitos. Korolenko, seu irmão mais novo e mais alguns conhecidos foram interrogados na época, após a polícia descobrir que estavam alojando Piankov.

Segundo Conliffe (1999, p.210) Piankov foi acusado no julgamento de Zasulich. Apesar de também ter sido absolvido, acabou sendo mandado para o exílio, de onde escapou e acabou, por fim, sendo encontrado nas dependências de Korolenko. Felizmente, no final todos foram liberados pela polícia.

Foi nesse período que Korolenko começou a redigir relatórios jornalísticos e ficção. O primeiro exemplo do início de sua carreira como ficcionista se comprova com um trabalho autobiográfico *Episódios de um investigador da vida*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Эпизоды из жизни <<искателя>>, 1879

O autor, como esperado, não escapou da perseguição aos adeptos do populismo na Rússia, que teve início no final de 1870. Juntamente com seu irmão, foi exilado para a província de Viatka, em 1879. Como mencionado, foi no mesmo ano em que havia iniciado sua carreira literária.

Após o assassinato de Aleksandr II, em 1881, os presos políticos eram obrigados a prestar um juramento a Aleksandr III. Demonstrando muita coragem e personalidade, Korolenko se recusou a realizar tal pedido, o que lhe rendeu mais um exílio, agora para a fria Sibéria (Iakutia), de 1882 a 1885. Foi nessa jornada que Korolenko obteve os materiais e temas para os seus futuros contos, foco do presente projeto.

No final de Janeiro de 1885, Korolenko retornou da Sibéria a Nizhnyi Novgorod, onde permaneceu até a metade de 1890, após quase desistir completamente de escrever ficção. Pouco depois de chegar a Nizhnyi Novgorod, ele publicou uma série de histórias em que já estava trabalhando no decorrer da década de 1880.

Esses trabalhos apareceram nas revistas grossas, tais como *Pensamento Russo* *O Mensageiro do Norte* (assim como em jornais, como *Notícias Russas*, *O Mensageiro do Volga* e *Jornal da Sibéria*). Somam-se a essas publicações, os artigos e revisões de Korolenko para esses e outros jornais e revistas.

No decorrer do final da década de 1880, o autor entrou cada vez mais em contato com a comunidade literária estabelecida. Um dos mais atuantes foi Anton Tchékhov; Korolenko teve participação ativa em influenciar a revista *O mensageiro do Norte* a convidar Tchékhov a enviar um conto. Esse conto acabou sendo “A Estepe”, que foi a primeira publicação do autor em revistas grossas.

Em 1886, no ano de seu casamento, Korolenko começou a se engajar na carreira jornalística, como publicista e redator.

Chegou a visitar Chicago, em uma Exposição Internacional, o que lhe inspirou a escrever mais contos. No ano de 1900 mudou-se para Poltova, onde foi eleito Membro Honorífico da Academia de Escritores. Porém, renunciou ao posto, diante da expulsão de Górkí da Academia, por envolvimento em atividades políticas.

Em Poltova, Korolenko se dedicou à defesa da causa dos camponeses nas questões agrárias e lutou contra as arbitrariedades que tinham lugar na Europa. Em 1905 começa a redigir o autobiográfico *História do Meu Contemporâneo*. Chegou a viajar para o exterior, posteriormente, para tratar sua saúde debilitada, já em vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Diante da Revolução de 1917, Korolenko defendia a bondade e valores cívicos. Em suas famosas *Cartas a Lunatchárski* (1920), o autor apelava para a humanidade dos *Bolsheviques* e *Mensheviques*. Segundo ele, não havia justificativa, na época, para o terror revolucionário, como resposta à situação vivida pelo país. Para o autor, o Socialismo deveria estar amparado nas melhores qualidades da natureza humana. Para ele, a principal tarefa que a revolução deveria abordar era, justamente, o problema agrário.

Os conflitos entre *Bolsheviques* e *Mensheviques* acabaram levando seu grande amigo Liakhovich à prisão, onde acabou sendo morto. Esse fato provocou grande choque no escritor. A partir daí, Korolenko ficou cada vez mais fraco e ficou impossibilitado de se comunicar, pois perdeu completamente a voz. Por fim, em vinte e cinco de Dezembro, de 1921 o autor faleceu, tendo um funeral cívico. Muitos de seus escritos e correspondências só puderam chegar ao grande público com o fim do regime socialista.

Segundo Conliffe (1999, p.211), as biografias e detalhes transpostos de grande parte da ficção de Korolenko, além do

livro *História do Meu Contemporâneo (1905-1921)*, sugerem que nos primeiros trinta e sete anos de vida do autor, muitos acontecimentos seguidos, acabaram tornando sua vida mais movimentada, o que acabou demandando muito de sua força mental, física e emocional.

### TRADUÇÕES E ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS DE SUA PROSA

A partir de meados do século XX, alguns contos e, em especial, o romance *O Músico Cego* (1886) foram traduzidos para o inglês, espanhol, francês, italiano e português. Há uma crescente abertura para o estudo das produções literárias de Korolenko, em especial os contos com a temática da Sibéria.

Dos contos selecionados para as traduções presentes e futuras, dois eixos temporais se destacam. O primeiro eixo caracteriza-se por contos escritos durante o período em que o autor esteve exilado e alguns anos após o exílio, são eles: “Yashka” (1880), “O fugitivo de Sokolin” (1885) e “O Desabrigado Fiodor” (1886). O segundo eixo é caracterizado por contos escritos dez anos depois ou mais, desde o exílio do autor. Pertencem a esse eixo, “At-davan” (1892), “O Frio” (1901) e “Senhores Feudais” (1904).

Muito elogiado por suas técnicas de composição, inclusive por contemporâneos como A. P. Tchékhov e V. M. Garshin. Vladímir Korolenko imprime aos seus contos um caráter narrativo, repleto de alegorias e descrições líricas. A natureza, retratada a todo instante, se relaciona diretamente com as emoções das personagens. Cabe destacar que o autor segue a tradição de grandes mestres da literatura, como Turguéniev e Dostoiévskii, na busca por alcançar o balanço preciso entre a mensagem social e a realização literária.

Antes mesmo de discorrer sobre as questões ligadas ao exercício da tradução é fundamental, portanto, reforçar que os contos selecionados possuem, em comum, a temática do exílio siberiano. Esse dado merece destaque, pois logo no primeiro conto escolhido, “Yashka” (1880), já há uma ênfase nesse universo da contenção e controle. Conliffe (1999, p.222) já atenta para a primeira sentença do conto, carregada de subordinação do orador “*Introduziram-nos em um corredor de uma das prisões siberianas, longo, estreito e sombrio*”.<sup>3</sup>

Seus contos, repletos de descrições pormenorizadas da vida nas prisões e nas relações humanas que eram construídas naquele ambiente inóspito, destacam um período histórico essencial para a vida e formação do autor. Cabe destacar que ao falar de literatura, na Rússia, é importante ter em mente que sua função de denúncia político-social é muito marcante. Korolenko viveu um período de transição do tsarismo aos anos iniciais da Revolução Russa, posicionando-se abertamente contra as opressões e injustiças sofridas pela população.

Acerca do seu amor pela arte e originalidade de estilo, Lo Gatto (1972, p. 386) atenta para o fato de que o autor não possui muitas influências literárias, mas destaca a figura eminente de Nikolai Gógol, que foi um das maiores gênios literárias para a geração do autor e, diante da difusão de suas obras pelo mundo, continua sendo respeitado e exaltado pelo seu talento e singularidade artística.

Em um estudo detalhado da vida e obra de Korolenko, Balasubramanian (1997, p.34) ressalta que o tema do exílio na Sibéria tornou-se popular no século XVII, no autobiográfico “Vida”, escrito de 1672 a 1675 pelo arcebispo Avvakum, que questionava as reformas dos rituais da igreja impostas por Níkon. A sua reação ante as reformas acabou culminando no seu

<sup>3</sup> Нас ввели в коридор одной из сибирских тюрем, длинный, узкий и мрачный.

exílio. Os trabalhos de Avvakum, segundo a autora, inspiraram as massas da população russa a lutarem contra a Ocidentalização da Igreja e do Estado.

Assim sendo, o presente estudo se volta a uma temática específica da literatura russa, que é a literatura de exílio. O conceito de exílio para os russos, muito difere do conceito de exílio no Brasil, que sempre se voltou para fora das fronteiras nacionais. Na Rússia, a literatura de exílio é um retrato de cidadãos que foram enviados para regiões específicas do território russo, tais como o Cáucaso e a Sibéria. Cabe destacar que há também uma tradição da literatura de emigração, que não é foco dessa pesquisa, mas que foi explorada por Korolenko, em obras posteriores.

A experiência em traduzir a prosa desse autor revela uma forte tendência em trabalhar com as emoções das personagens e em explorar os seus sentidos e também os sentidos do leitor. Korolenko faz uso constante de termos como “sombras”, “escuridão”, para retratar o interior das celas, além da descrição do que era possível enxergar da vida exterior à prisão, vista por detrás de um pequeno vidro da porta ou da janela quebrada. Há um destaque para os sons produzidos pelos detentos, da rotina e horários, principalmente os intervalos, no pátio. Os odores que perpassavam as celas e a reação dos detentos, às condições impostas pela realidade prisional, são pontuados de forma marcante no conto “Yashka” (1880).

No processo de tradução do conto em questão, outro ponto que chama a atenção é o uso constante de imagens. Aliás, traduzir a prosa de Korolenko é quase como traduzir um texto lírico. As orações, certos termos e construções são retomados a todo instante, o que exige uma atenção especial, para que no português a tradução não pareça cansativa, porém sem perder os efeitos e os recursos estilísticos do autor.

Um bom exemplo é o uso constante da ideia do “quadrado”. Ao discorrer sobre a descrição das portas das solitárias já é possível observar esse uso: “As portas estavam escurecidas, devido ao passar do tempo e aos frequentes contatos. Nitidamente, destacavam-se os escuros *quadrângulos* cinzentos, da suja parede.”<sup>4</sup>

Em outro momento, autor já retoma o uso dessa forma geométrica, com a descrição das inscrições das placas que possuíam: “orifícios quadrados”. O próprio título do conto já remete ao termo *yáshik*, que significa caixa, caixote, gaveta. Termo esse que é retomado em determinado momento do conto, inclusive, quando alguns detentos transportavam caixas em uma carroça.

Na missão de traduzir o conto para o português, outra dificuldade para um iniciante é interpretar os diálogos, que sempre são carregados de expressões e coloquialismos. Um segundo trecho da tradução, que pode elucidar esse uso, ocorreu em determinado momento da narrativa, quando as personagens lamentam o odor repulsivo que entra pela janela quebrada de suas celas “Meu colega, que estava deitado em sua cama, levantou-se e melancolicamente olhou ao redor da cela. –*Im-pos-sí-vel!* – disse lentamente”<sup>5</sup>

A questão que exige cautela nesse momento é, justamente, saber avaliar quando um termo carrega consigo um sentido conotativo. Em qualquer dicionário russo, o termo *adnáka*, possui um sentido adversativo, significando *embora, no entanto, contudo* e também é uma interjeição, que pode ser traduzida como *Não diga!, Não é verdade!, Não pode ser!*. Ao

---

<sup>4</sup> Двери были черны от времени и частых прикосновений и резко выделялись темными четырехугольниками на серой, грязной стене.

<sup>5</sup> Мой товарищ, улегшийся было на своей постели, встал на ноги и тоскливо оглядел комнату.

-- Од-на-ко! -- сказал он протяжно.

pensar na forma como Korolenko construiu o diálogo, a tradução se pautou na busca em utilizar um único termo, que traduzido para o português, permitisse ao leitor compreender o desamparo e tristeza da personagem, da mesma forma em que foi trabalhada pelo autor, em russo. Justifica-se, portanto a escolha da palavra *impossível*.

Traduzir os contos de Korolenko para o português não é tão dificultoso no que toca o uso de experimentalismos com a linguagem, uma vez que o autor se utiliza de um tom predominantemente narrativo, sem neologismos. O maior desafio é, justamente, estar atento às descrições pormenorizadas das cenas e dos diálogos. Os últimos, carregados de uma linguagem concisa e informal.

Cabe destacar que nos contos selecionados há um retrato de um ambiente específico, uma prisão siberiana, onde as personagens em destaque são *detentos* e *carcerários*. A forma como ambos se relacionam é constantemente trabalhada por Korolenko. Nesse universo repleto de sombras, escuridão e ressentimentos, o autor explora a psicologia das personagens, desvendando diferentes aspectos da natureza humana e mostrando a complexidade de cada indivíduo, por trás de ações recorrentes.

Antes mesmo de ser estudado e respeitado como escritor, Korolenko foi exaltado por suas ações e envolvimento com as questões agrárias. Além de contista e jornalista, o autor possuía um caráter humanitário e uma forte preocupação com a vida dos camponeses, o que o aproxima do grande Tolstói. Seus contos retratam personagens que, assim como o autor, são decididas e não-conformistas; lutando sempre por sua independência e integridade.

Para Conliffe (1999, p.212) os contos de Korolenko mostram ao leitor certa impressão completamente desfavorável do isolamento imposto, principalmente quando a decisão

de isolar ou restringir a liberdade dos demais indivíduos vem, justamente, da “vontade de uma autoridade simplista para fazer com que um indivíduo preste contas de seus atos – Isto é, quando o caprichoso exercício do poder pelas autoridades é o principal fator que leva ao isolamento”.

O conhecimento das obras de Korolenko em solo brasileiro ainda é extremamente limitado. Cabe destacar que esse escritor reinou como contista na Rússia pré-revolucionária. Em vida, travou contatos com grandes intelectuais russos que, inclusive, deixaram registros de sua admiração pela vida e obra do autor, como Anton P. Tchéchov, a quem Korolenko ofereceu apoio e ajuda no começo de sua carreira como escritor, e Máksim Górkí.

A originalidade de pensamento de Korolenko o motivou a escrever pela própria compaixão, sempre buscando justiça aos necessitados. Diante disso, o presente estudo objetiva difundir aos leitores de língua portuguesa, de uma forma mais expressiva, esse grande contista, através de uma seleção de materiais representativos e de futuras abordagens, que só poderão ser realizadas a partir das traduções pretendidas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALASUBRAMANIAN, R. *The Poetics of Korolenko's Fiction*. New York: Peter Lang, 1997.

LoGATTO, E. *Literatura Rusa Moderna*. Buenos Aires: Losada, 1972.

CONLIFFE, M. *Isolation and Russian Short Fiction, 1877-1890: Garshin, Chekhov and Korolenko*. 1999. 302f. Tese (Doctor of Philosophy) – Graduate Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, Toronto, 1999.

KOROLENKO, V.G. *Sobranie sotchinenii v desiati tomakh*. Moskva: Khudojstvennaia Literatura, 1953.

# DESAFIOS DE TRADUÇÃO EM UMA LÍNGUA INDÍGENA – TICUNA

Edson Tosta Matarezio Filho<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Não sou tradutor de profissão, contudo, no trabalho com povos que falam outras línguas qualquer antropólogo está às voltas com problemas de tradução. Ao tentar compreender os povos que estudamos estamos engajados num processo de compreensão e, portanto, de tradução. Nas palavras de Bruna Franchetto, lingüista que trabalha com a língua do povo Kuikuro<sup>2</sup>:

Todo ato de compreensão é um ato de tradução (e vice-versa); em outras palavras, algum processo de tradução é inerente ao ouvir, ao falar para outro, ao interpretar pensamentos e palavras alheias, ao comunicar os próprios pensamentos e palavras. Este exercício é um desafio aos limites da compreensão quando pretendemos traduzir línguas ‘outras’, distantes, como são as ameríndias. (2012, p.52).

O que pretendo neste texto é mostrar um panorama de algumas dificuldades que surgiram durante meu trabalho de campo com os índios Ticuna, o maior grupo indígena do Brasil, habitantes do Alto Rio Solimões (AM). Passei boa parte

---

<sup>1</sup> Doutorando no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre o ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna. Em 2010 defendeu sua dissertação de mestrado sobre o ritual de iniciação masculina dos índios Waimiri-Atroari. E-mail [sociais@hotmail.com](mailto:sociais@hotmail.com)

<sup>2</sup> Povo habitante do Parque Indígena do Xingu, falantes de uma língua da família Caribe.

do trabalho de campo traduzindo as canções, mitos e alguns termos chave para compreender a música e o ritual deste povo. Em se tratando de mitos, Lévi-Strauss destaca a estreita relação entre a “reflexão mítica” – ou seja, a passagens entre os vários códigos que compõem os enunciados míticos dos indígenas – e a tradução entre diferentes línguas:

A originalidade da reflexão mítica está, pois, em operar por meio de vários códigos. Cada um extrai de um domínio da experiência propriedades latentes que permitem compará-lo com outros domínios e, em resumo, *traduzi*-los uns para os outros; como um texto pouco inteligível numa só língua, se traduzido simultaneamente em várias, talvez deixe transparecer nessas versões diferentes um sentido mais rico e mais profundo do que qualquer um dos outros, parciais e mutilados, a que cada versão tomada em separado teria permitido chegar. (LÉVI-STRAUSS, 1986, p.215)

Um dos textos fundadores e mais didáticos da análise lévi-straussiana do mito é “A Gesta de Asdiwal” (1993[1958]), que possui diferentes versões entre os índios da costa pacífica do Canadá, como os Tsimshian e Haida. Neste estudo, o autor nos mostra como é impossível compreender as aventuras de Asdiwal sem recorrer aos “diversos níveis” aos quais o mito remete: geográfico, econômico, sociológico, cosmológico. Trata-se de um dos primeiros exercícios do que se tornaria a grande obra de Lévi-Strauss, as *Mitológicas*<sup>3</sup>, uma análise monumental de boa parte da mitologia sul e norte ameríndias que estava registrada à época. Mais tarde, em *A Oleira Ciumenta*, por exemplo, Lévi-Strauss definirá melhor cada um

---

<sup>3</sup> Depois deste primeiro artigo, publicado originalmente em 1958, a série das *Mitológicas* se inicia com *O cru e o cozido* (2004 [1964]), *Do mel às cinzas* (2004[1967]), *A Origem dos Modos à Mesa* (2006 [1968]) e *O Homem Nu* (2011 [1971]), esta sendo a tetralogia das “grandes” *Mitológicas*. As chamadas “pequenas” *Mitológicas* são: *A oleira ciumenta* (1986), *A via das máscaras e História de Lince* (1993a).

destes “diversos níveis” como códigos constituintes de “uma espécie de chave de leitura aplicada sobre um dado empírico, o mito, que sempre emprega vários códigos” (1986, pp.215-216).

O ritual mais importante para estes índios, a iniciação feminina, é a chamada Festa da Moça Nova (*Worecütchiga*)<sup>4</sup>. Entre os Ticuna, a moça que menstruou pela primeira vez fica reclusa até que seja aprontada sua festa. Para compreendermos as canções que são entoadas durante a Festa da Moça Nova é necessário não apenas conhecer toda a liturgia do ritual, mas também, por exemplo, como veremos, os hábitos de certas aves, que Lévi-Strauss chamaria código zoológico ou ornitológico. Outros códigos, além do zoológico ou o cosmológico, são acionados nos mitos e canções ticuna. Precisamos conhecê-los muito bem para as traduções sejam, ao menos, como afirma Humberto Eco (2007), “quase a mesma coisa” que o original.

### PENSAMENTO-AÇÃO E MELODIA-RITMO

Um dos principais desafios enfrentados pelo tradutor, especialmente no caso das línguas ameríndias, são os “termos intraduzíveis” (FRANCHETTO, 2012, p.48). Uma das saídas encontradas por antropólogos para dar uma idéia aproximada destes “termos intraduzíveis” é a junção de palavras em português. Cesarino (2005, 2011), por exemplo, traduz os cantos *inikis*, dos

---

<sup>4</sup> *Worecū* = “moça nova”, a menina que menstruou pela primeira vez. *Tchiga* é um termo da língua ticuna usado para se referir a diversas ideias relacionadas à “palavra”. Segundo a linguista Montes Rodríguez (2005, p.58), em um sentido amplo, *tchiga* corresponde à “palavra” de uma “entidad mítica o humana, el significado de las cosas, la historia de algo ou alguien, las historias míticas”. Esta mesma autora dá os seguintes exemplos, *Yoitchiga* seria “la historia, el cuento, el mito y la palabra del héroe mítico Yoi”. *Cutchiga* pode ser traduzido como “tua história”, trata-se de um termo que aparece com frequência nos “cantos rituales de iniciación femenina posiblemente para referirse a todo el proceso vivido por la joven iniciada”.

índios marubo, como cantos-sujeitos<sup>5</sup>, por se tratarem mais de *peessoas* ou *sujeitos* do que propriamente canções objetificadas, ao modo como estamos acostumados em nosso cancionário popular. Para dois dilemas de tradução – um termo encontrado em alguns mitos ticuna e uma palavra que procurei em campo para compreender a música deste povo – encontrei a solução em uma aproximação deste tipo, juntando duas noções. Começarei mostrando uma possível tradução na língua destes índios para a palavra “melodia”.

Somente a muito custo consegui encontrar uma palavra ticuna que correspondesse à “melodia”. Perguntei ao meu principal informante como se diz “melodia” em sua língua. Ondino é um dos ticanos que melhor falam português que eu conheço, um grande cantor e ávido de conhecer palavras novas em português. Ele conhecia a palavra, sabia que se relacionava com música, som, mas não sabia exatamente o que significava. Eu disse a ele: “é como se eu cantasse uma canção, mas não falasse a letra”. Em seguida, assobiei a melodia de uma canção conhecida dele. Imediatamente ele falou, “ah, claro, melodia é *fene’ewa*”. Pensei, “foi mais fácil do que eu imaginava”. Para ter certeza que ele tinha entendido, perguntei o que era *fene’ewa*, ele respondeu: “*fene’ewa* é assobio”. Muitos dias depois eu descobri, como apresentarei em seguida, uma palavra mais próxima de “melodia” em língua ticuna. Naquela tarde achei melhor deixar como estava, Ondino saiu para seus afazeres.

Numa outra ocasião, conversando com Ondino sobre as canções que tínhamos gravado naquele momento, sobre dois mascarados<sup>6</sup>, To’ü (macaco caiarara<sup>7</sup>) e Mawü (mãe da mata),

<sup>5</sup> “[C]antos *iniki* não se comportam como objetos de uma coleção cercada por vitrines. Os *inikis*, modos de relações sociocósmicas manipuladas por sujeitos, são, no limite, eles mesmos *sujeitos*, isto é, vozes de pessoas outras citadas pelos pajés” (CESARINO, 2005).

<sup>6</sup> São duas das muitas máscaras feitas pelos Ticuna para a Festa da Moça Nova.

<sup>7</sup> Palavra do tupi, *kaya’rara*, de *ka’i* ‘macaco’ + *a’rara* ‘arara’, Dic. Houaiss.

ele me disse que estas canções eram as mesmas, só mudavam as palavras. Tínhamos chegado ao ponto que eu queria. Segundo me falou, as duas canções tinham o mesmo “ritmo”. Perguntei, então, como se diz “mesmo ritmo” na língua ticuna, e ele contou, “*nawüigumare*”. Aos poucos fui descobrindo que o termo *wüigu* corresponde a tudo o que tem numa canção, exceto as palavras. Ou seja, *wüigu*, assim como *nāga*, significam ritmo (durações rítmicas) e melodia (alturas) de uma canção. Estas palavras não servem para designar o som dos instrumentos (ritmo e melodia), apenas da voz.

Ondino possui um raciocínio espantoso para minhas questões musicais. Ao entender o que eu estava buscando, ele me pediu para cantar uma cantiga de roda clássica, “O sapo não lava o pé”. Depois que eu cantei, ele cantou uma versão da música que eu nunca tinha ouvido antes. A canção dele tinha exatamente as mesmas palavras que a minha, mas a melodia e o ritmo eram totalmente diferentes. Ondino então concluiu que esta diferença entre uma versão e a outra era *wüigu* ou *nāga*. Desta maneira, uma melhor tradução para *wüigu* seria melodia-ritmo, contudo, não ficaria evidente a exclusão do som instrumental na noção.

Sabemos, como bem destaca Wisnik, em seu livro *O Som e o Sentido*, que “as frequências sonoras se apresentam basicamente em duas grandes dimensões: as *durações* e as *alturas* (durações rítmicas, alturas melódico-harmônicas)” (1989, p.18). Contudo, alerta o autor, estas duas dimensões não são campos totalmente distintos. Pelo contrário, haveria uma passagem entre os dois campos. Podemos, p. ex., transformar uma frequência rítmica em melodia acelerando as “batidas” e tornando-a um contínuo sonoro para os ouvidos<sup>8</sup>. Por outro lado, podemos pensar

<sup>8</sup> Segundo Wisnik, “se as frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz acelerá-la muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da *altura melódica*” (1989, p.18).

a dimensão da melodia-harmonia como “uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas” (1989, p.19). Portanto, duração e altura, ritmo e melodia, são opostos que convivem em um mesmo *continuum*, “uma mesma sequência de progressão vibratória” (*ibidem*). Além de serem fruto de um mesmo *continuum* vibratório, devemos ter em mente, lembra Wisnik, que ritmo e melodia são interdependentes, “um funcionando como *portador* do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser” (1989, p.19). Não nos espanta, portanto, que os Ticuna tenham unido em um único termo tudo o que está na canção, exceto as palavras. Ou seja, retirando as palavras de uma canção e não levando em conta qualquer acompanhamento instrumental, sobram apenas melodia e ritmo. É a união destas duas dimensões musicais que estes índios denominam *wüigu* ou *nãga*.

Ao comentar alguns destes “termos intraduzíveis” (FRANCHETTO, 2012, p.48) entre os Kuikuro – que costumamos traduzir como “espírito”, “alma”, “duplo”, “bicho”, dentre muitos outros – Franchetto afirma que:

Cada uma dessas palavras evoca uma inteira cosmologia, apreensões do que é vida, morte, corpos. São categorias ao mesmo tempo salientes e, para nós, aparentemente vácuas, tradução inalcançável. Seus significados são inefáveis para os falantes e é um equívoco pensar que todas as categorias possam ser representadas por uma definição e que esta definição seja compartilhada; é este o caso de muitas categorias não-observáveis. (...) assim, qualquer tradução ‘séria’ deveria se tornar uma edição crítica, qualquer dicionário deveria conter súmulas etnográficas. (FRANCHETTO, 2012, p.49).

Não por acaso os exemplos selecionados pela lingüista para falar dos “termos intraduzíveis” nas línguas ameríndias são “alma”, “espírito”. Entre os Ticuna nos deparamos com os mesmos dilemas. Goulard (2009), etnólogo de longa experiência de campo entre os Ticuna residentes no Peru, traduz os termos *ãẽ* e *ma’ũ* – traduzidos mais vulgarmente como “alma” ou “espírito” – como, respectivamente, “princípio vital” e “princípio corporal”. Esta é uma possível solução para a tradução destes termos. Contudo, o termo *ãẽ*, como menciona este mesmo etnógrafo, também pode significar “bebida”, “canto”, “pensamento” e, como vimos, “espírito”, dependendo de como é empregado. Além disso, trata-se de um tipo de *espírito*, como pude averiguar com meus informantes, que pode variar em quantidade ou mesmo ser roubado, ou seja, muito distante da idéia cristã de *espírito* ou *alma*.

Outra palavra de difícil tradução é *ü’üne*, freqüentemente traduzida como encantados ou imortais. Trata-se de seres que, apesar de povoarem o cotidiano dos Ticuna, são da maior importância para a compreensão da Festa da Moça Nova. Depois que a pessoa morre, dizem os Ticuna, vira *ü’üne*. A palavra *üne* é utilizada para se referir ao corpo. Segundo meu informante, *ü’üne* pode ser interpretado como “aquele que não tem mais males no corpo”. Um dos sentidos do ritual da moça nova é a retirada dos “males do corpo” (*yunatüüne* = “males do corpo” – *yunatü* = males ou mortais / *üne* = corpo) da menina que está sendo iniciada. Os mitos narram histórias de casas de festa que, com todos cantando e de porre (*ngaiin*), subiram para o céu dos encantados/imortais (*ü’üne*). De certa forma, creio que os especialistas no ritual têm a esperança em alcançar a imortalidade através de uma festa bem realizada. Durante uma explicação sobre a letra da canção dos imortais, um informante me disse o seguinte: “todo mundo tem que ficar dentro da casa para serem levados. Quando todo mundo está de porre a casa sobe. Antigamente, durante a

Festa da Moça Nova, aparecia um encantado para muitas moças e levava elas. Os encantados levavam todo mundo que estava na festa com ela”.

Em diversas passagens de mitos e em relatos colhidos em campo, tenho referências sobre o pensamento dos encantados. Trata-se, digamos assim, de um pensamento-ação. Ou seja, imediatamente, ao pensarem em algo, este já aparece, ou ao pensarem em alguma ação, esta já está em curso. A palavra ticuna para designar este pensamento-ação é *ngüimawa*, que me foi explicada enquanto traduzia junto com a professora ticuna Hilda a “História do caçador que só escutava vozes”. Hilda me disse que *ngüimawa* é “quando o encantado/imortal pensa e o que ele pensa já está acontecendo”. A palavra foi usada para explicar a interação da heroína do mito com as formigas. A passagem da história é a seguinte: “Ela pediu ajuda para as formigas e no pensamento dela já foi acontecendo o que ela pediu. Ela ficou imaginando a formiga chamando ela, “vamos, vamos”, como se fosse de verdade. Aí começou a formar-se uma fileira de formigas, com muitas formigas, até o final do caminho. Então ela foi andando no caminho, seguindo a fileira das formigas.” Outros mitos contam como o simples ato dos encantados pensarem nas máscaras usadas no ritual faz com que elas apareçam prontas, sem a necessidade de fabricá-las. Temos, portanto, uma noção de pensamento-ação, o que também pode envolver riscos, pois se um encantado pensar em algo perigoso pode acionar alguma agência ruim (lembrar da palavra que, ao dizer, agencia algo ruim).

## O VOO DAS AVES

Em uma língua muito diferente da nossa, muitas vezes nos deparamos com uma multiplicidade de termo sobre assuntos que interessam aos povos nativos. Entre os Ticuna podemos

dizer que existe uma “proliferação conceitual” sobre as modalidades de formação de voo entre os pássaros. Com relação a esta “proliferação conceitual” e sua relação com a atenção e o interesse sobre o que se nomeia, Lévi-Strauss já comentava em 1962, em *O Pensamento Selvagem*. Diz este autor, que “[c]omo nas linguagens profissionais, a proliferação conceitual corresponde a uma atenção mais firme em relação às propriedades do real, a um interesse mais desperto para as distinções que aí possam ser introduzidas” (1989, p.17). A formação de voo das aves é um assunto de intenso debate entre os Ticuna, algo que para compreendermos devemos atentar para a organização social deste povo, especialmente sua divisão em clãs patrilineares e a relação destes clãs com a onomástica ticuna.

O nome de uma pessoa sempre remete ao clã a qual ela pertence, sem mencionar, na maioria das vezes, o epônimo do clã. A referência é sempre feita a um hábito ou característica do animal ou planta. Desse modo, ao enunciar seu nome, um indivíduo está informando ao mesmo tempo a que clã pertence. Alguns exemplos do clã do mutum são: *Goecürudociürecü* = “aquele que voa e tem o rabo verde” ou *Waremücürüpiaecü* – “aquele que tem o peito preto e pia quando está com raiva”. As casas onde são realizadas as Festas de Moça Nova, quando são inauguradas, também são batizadas pelos Ticuna. O nome pode remeter simplesmente as características do entorno da casa, como, *Mëëgünë* = “ao redor da casa é bonito”. Mas o importante a se destacar é que, ao receber um nome, ela tornam-se membro de um clã. A casa da comunidade de Nossa Senhora de Nazaré, por exemplo, é do clã do pássaro japuaçu, chama-se *Tchügatchinëriyeegunë* = “estava em um lugar e mudou, virou de cabeça para baixo e entrou no céu”.

O começo deste nome é devido ao fato de que a casa estava localizada num extremo da comunidade e foi transferida para o outro extremo. Demorei, no entanto, a entender o sentido da

palavra *yeegunē*, que aparece no final do nome transcrito acima. Ondino me explicava ela dizendo, “quer dizer: vira de cabeça para baixo e some”, descrevendo o movimento da casa que se encanta – torna-se encantada/imortal (*i’üne*) – com as pessoas que estão dentro. Desta forma abstrata fica difícil de decifrar o significado de *yeegunē*. Um dia, Ondino falou: “é como o japuaçu entrando na casa dele”, então tudo fez sentido. O japuaçu (*Psarocolius bifasciatus*) é um pássaro que faz ninhos que pendem do galho das árvores, como uma bolsa pendurada. O nome da casa, portanto, descreve o movimento que faz a casa ao entrar no céu – “virou de cabeça para baixo e entrou” –, da mesma forma que o japuaçu faz para entrar em seu ninho. O conhecimento da etologia desta ave, portanto, é fundamental para se compreender esta idéia de *yeegunē*<sup>9</sup>.

Outro exemplo de nome de casa com movimento de pássaro é *Tchēātchinē* = “pássaro no ar com as asas abertas”. Existem também palavras para descrever o balançar de um pássaro durante um vendaval ou a formação de voo de um grupo de aves e estes termos costumam vir associados aos nomes pessoais e das casas. O termo *totchima’ün*, que aparece neste trecho da canção do Tchowatü, rio localizado no primeiro patamar celeste:

*Guanayaĩ ga eũta’arü totchima’ün cu’üntürünata’ün’üntchi*

“Você está como aquela sua gaivota lá, voando junto” refere-se a formação de voo das gaivotas. Foi-me traduzido como “pássaros voando juntos”. A canção diz que a moça que está sendo iniciada no ritual está como esta gaivota em sua

---

<sup>9</sup> “A análise dos mitos de uma sociedade, mesmo que formal, atesta o primado da infra-estrutura” (1993[1958], p.181, nota 23). Esta nota de rodapé que consta em “A Gesta de Asdiwal”, ao “atestas o primado da infra-estrutura” no funcionamento do mito, coloca em um situação constrangedora aos que acusam Lévi-Strauss de intelectualista.

formação de voo. As moças novas, em geral, não são iniciadas sozinhas, ou seja, mais de uma moça fica recolhida no quarto de reclusão. Ao saírem da reclusão, elas ficam uma do lado da outra. Outro exemplo que aparece nesta mesma canção é *e'ègü* = “parado no ar voando”:

*Tchowatüamã rü yacutüwa*  
“Lá do outro lado do rio Tchowatü”  
*Cucagata e'ègü*  
“Parada no ar, voando, para você”

Ela descreve uma casa que está do outro lado do rio Tchowatü, “parada no ar e voando”. A palavra *yegutchigu* – que aparece na canção do trompete *co'iri*, instrumento musical tocado nas Festas de Moça Nova –, me foi traduzida como: “quando está ventando muito e o urubu cambaleando”. No entanto, esta palavra se refere ao movimento cambaleante do voo de qualquer ave.

No final da canção do rio Tchowatü, a música que estava sendo cantada para a moça nova é endereçada à “vovó, vovozinha”. As vovós (*noe*), junto com as tias e tios paternos – pertencentes ao mesmo clã que a moça, diz a canção, “como eu (do mesmo clã), cantando” (*tchamarü'ünta yautümaã*) – são preferencialmente quem canta para ela dentro do quarto de reclusão. O trecho diz o seguinte:

*Tchamarü'ünta yautümaã*  
“Como eu (do mesmo clã), cantando”  
*Cutchüegu nūacünata*  
“Você fazendo este movimento aqui, do japó entrando no ninho”  
*Pa noe noe pa noeraã*  
“Vovó, vovó, vovozinha”

Tudo indica que este local, ao menos nesta canção, é comparado a um ninho de japuaçu (*Psarocolius bifasciatus*). O movimento dos cantores entrando e saindo do local de reclusão é comparado ao movimento da ave entrando e saído de seu ninho para cuidar de sua prole. Com estes exemplos, podemos notar que os movimentos dos pássaros é a metáfora privilegiada para falar sobre as pessoas que participam deste ritual ticuna.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentei, no âmbito deste artigo, ressaltar não somente as traduções dos termos em língua nativa, mas, em dizer em um outro idioma precisamente o que a língua ticuna tende a silenciar. Enquanto algumas palavras funde noções que separamos, como a idéia de melodia-ritmo, outras especificam noções que, para nós, não estão decompostas. Ou seja, muitos termos ticuna estão colados a uma realidade que não experimentamos. Isso ficou claro quando abordarmos o interesse destes índios pelas diferentes formações de voo das aves. Vimos que o nome da casa de festa recorre metaforicamente ao movimento do voo do pássaro japuaçu (*Psarocolius bifasciatus*) para exprimir o mesmo movimento que faria se fosse conduzida à morada dos imortais/encantados. Nas palavras do filósofo espanhol, Ortega y Gasset:

[A] fala se compõe acima de tudo de silêncios. Um ser que não fosse capaz de renunciar a dizer muitas coisas seria incapaz de falar. E cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios. Cada povo se cala algumas coisas *para* poder dizer outras. Porque *tudo* seria indizível. Daí a enorme dificuldade da tradução: nela se trata de dizer num idioma exatamente o que este idioma tende a silenciar. (ORTEGA Y GASSET, 2013[1937], p.29)

Desta maneira, como nos ensina a lição lévistraussiana de análise dos mitos, o que um mito silencia num código pode ser revelado quando passamos para outro código. Assim, a compreensão do movimento da casa ao se encantar pressupõe o domínio de um outro código, o do movimento das aves, especificamente do pássaro japuaçu. Contudo, como não temos palavras exatas como as do idioma ticuna para descrever estes movimentos, resta-nos recorrer a explicações aproximativas que levam em conta o profundo conhecimento ornitológico dos Ticuna.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESARINO, Pedro, “De ‘cantos-sujeito’ a ‘patrimônio imaterial’: a tradição oral Marubo”, in: *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol 32, IPHAN, Rio de Janeiro (268-279). 2005.

\_\_\_\_\_. *Oniska. Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva. 2011.

ECO, Umberto, *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Record. 2007.

FRANCHETTO, Bruna, “Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução”, in: *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 30, Florianópolis. 2012.

GOULARD, Jean-Pierre, *Entre Mortales e Inmortales – El Ser según los Ticuna de la Amazonía*. CAAAP, CNRS-MAEE-IFEA, Lima. 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. *A via das máscaras*, pp. 143-167. Lisboa: Presença/Martins Fontes. 1979.

\_\_\_\_\_. *A Oleira Ciumenta*, São Paulo: Editora Brasiliense. 1986.

\_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus. 1989.

\_\_\_\_\_. *História de linco*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993

\_\_\_\_\_. “A Gesta de Asdiwal”, in: *Antropologia Estrutural Dois*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1993[1958].

\_\_\_\_\_. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify. 2004 [1964].

\_\_\_\_\_. *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac & Naify. 2004[1967]

\_\_\_\_\_. *A Origem dos Modos à Mesa*. São Paulo: Cosac & Naify. 2006 [1968]

\_\_\_\_\_. *O Homem Nu*. São Paulo: Cosac & Naify. 2011 [1971]

WISNIK, José Miguel. *Som e o sentido: uma outra história das músicas*. Editora Companhia das Letras, São Paulo. 1989.

**AS RELAÇÕES ENTRE ESTEREOTIPAGEM  
E *ETHOS* DISCURSIVO:  
UMA PROPOSTA DE REFORMULAÇÃO DO  
ESTEREÓTIPO NA TRADUÇÃO DE *FAGIN*,  
*O JUDEU* DE WILL EISNER**

Gisele Marion Rosa<sup>1</sup>

**INTRODUÇÃO**

No momento em que um estereótipo se forma, recebe a adesão de um grupo e pode atravessar fronteiras, passa a levar uma versão daquilo que representa e esta face que será recebida como a verdade. A literatura, como se sabe, tem enorme potencial de promover estereótipos além das fronteiras, a partir de suas traduções em várias línguas, resultando, assim, na maior dificuldade de transparência do conteúdo quando culturas diferentes são apreendidas pela leitura desses estereótipos intermediada pelo tradutor.

Quando o formato dessa literatura passa a ser construído por uma linguagem singular, como no gênero dos quadrinhos,

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas, Letras - FFLCH/USP sob orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. João Azenha Júnior. Mestre no Programa Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística - Linha de Pesquisa: Estudos da Tradução pela FFLCH/USP em 2010 com o título “Tradução Cultural: a imagem brasileira em *Do Outro Mundo* de Ana Maria Machado” sob orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. Francis Henrik Aubert. Possui graduação em Letras com habilitação em Inglês-Português (2007) pela FFLCH/ USP e Licenciatura em Inglês (2007) pela Faculdade de Educação (FE/USP). Representante discente atual do PPG Estudos da Tradução (FFLCH/USP). Atualmente é tradutora e professora de inglês.  
e-mail: gisele.rosa@usp.br

mais especificamente da *graphic novel*, a velocidade com que esses esquemas sociais, os estereótipos, são veiculados aumenta e, desperta, assim, a necessidade de descrever sua construção e efeitos de sentido. Para tanto, buscaremos, nesse trabalho, articular teorias da Análise do Discurso com leituras da visada Semiótica e dos Estudos da Tradução numa tentativa de compreender a noção de *ethos* discursivo e seus efeitos de sentido numa proposta de reformulação do estereótipo.

Ainda, com base nos desdobramentos da teoria da Apresentação de si no discurso, descreveremos com a exemplificação da *graphic novel Fagin, o Judeu* de Will Eisner como as estratégias de seu autor, presentes nessa obra, nos levaram a compreender a construção de um *ethos* discursivo pelo enunciador que implicaram na construção do *ethos* discursivo do personagem, assemelhando-se e complementando-se, na proposta de reelaboração do estereótipo do judeu. Como por exemplo, pelo apagamento do *ethos* prévio do personagem principal, Fagin, que apresenta a imagem de si a partir do imaginário coletivo da leitura do clássico *Oliver Twist* de Charles Dickens.

Por fim, teceremos algumas considerações sobre o papel da tradução ao disseminar e perpetuar o estereótipo, sem a qual nada, nenhuma informação ou imagem transporia suas fronteiras de origem.

#### **A GRAPHIC NOVEL E UMA PROPOSTA DE REFORMULAÇÃO DO ESTEREÓTIPO**

Moisés Fagin é judeu. Essa definição não traria conflitos ou reflexões mais aprofundadas se permanecesse assim, tal como esta frase circunscreve, apenas judeu. Fagin, porém, carrega esse atributo em substituição ao seu próprio nome como sinônimo de vilania, pois se trata do personagem judeu

vilão mais famoso, senão o maior, certamente um dos mais conhecidos da literatura mundial. Ainda que quase ninguém se lembre de seu nome, muitos o conhecem apenas dessa forma, o vilão judeu que assombra a história do clássico *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens.

Encontramos, aqui, a tese de Will Eisner, autor de *Fagin, o Judeu* (2005), ao criar uma ficção no gênero dos quadrinhos, mais conhecida como *graphic novel*, com o objetivo de apresentar a trajetória desse personagem que fora retratado por tanto tempo como o desprezível vilão judeu que permaneceu no imaginário coletivo além das fronteiras de origem, e que acabou legitimando um estereótipo negativo a partir dos defeitos e ações criminosas do personagem. Vemos, assim, uma proposta de reformulação do estereótipo por um escritor de ascendência judaica e consciente de seu papel social na tentativa de questionar e combater a intolerância contra grupos minoritários.

Para tanto, apontamos a *graphic novel* como um gênero narrativo peculiar em sua composição capaz de atender às expectativas de Eisner no que diz respeito a esta reformulação. A leitura, isto é, a fruição ou absorção de seu conteúdo pode ser considerada mais compatível ao ritmo do leitor contemporâneo<sup>2</sup>, quando comparada ao livro convencional, aumentando a velocidade com que um novo estereótipo é veiculado. A primeira edição do clássico de Dickens é um livro ilustrado cujas imagens correspondem ao estereótipo do judeu da época, como veremos mais detalhadamente adiante. Do mesmo modo, a linguagem dos quadrinhos que articula o texto verbal e imagético na construção de sentido propicia o afastamento desta imagem na proposta de reformular o estereótipo em questão. Ainda, Eisner domina essa arte. Considerado referência pela crítica especializada, leitores e também editores do gênero, pode-se dizer que há quase uma unanimidade na

---

<sup>2</sup> Cf. ROSA, 2012.

afirmação de que ele foi o criador da *graphic novel* como a conhecemos ou, ao menos, contribuiu enormemente para que o gênero se estabelecesse dessa forma.

Além disso, essas narrativas mais elaboradas, dialogando cada vez mais com elementos literários na composição do seu conteúdo, acabaram por ter seu *status* elevado. Vemos essa valorização crescente no aumento e investimento exponencial de editoras de grande porte na publicação de *graphic novels* e não mais apenas as especializadas. Há também a sua participação recorrente em premiações voltadas à literatura<sup>3</sup>, além da menção constante do gênero nos cadernos de literatura dos jornais e revistas, nas adaptações neste formato e linguagem cada vez mais frequentes de clássicos da literatura nacional e internacional<sup>4</sup>. Ainda, a inclusão no PNBE do governo federal chegando maciçamente às escolas públicas, além do aumento e reconhecimento de artistas e produção nacional<sup>5</sup>.

[*Graphic novels* são] obras em quadrinhos produzidas no formato livro e vendidas a um leitor adulto em livrarias e lojas especializadas nesse tipo de publicação. (...) [Seu] conteúdo, mais maduro e

---

<sup>3</sup> “A obra de Gene Luen Yang, *O Chinês Americano*, foi indicada ao prêmio literário *National Book Award* e venceu outro, o Michael L. Printz Award, em literatura infantil. Anos antes, o biográfico *Maus*, de Art Spiegelman, já havia transitado por outros territórios ao vencer um prêmio Pulitzer de Literatura” (RAMOS e FIGUEIRA, 2011).

<sup>4</sup> Cada vez mais editoras nacionais investem na adaptação de obras clássicas na linguagem dos quadrinhos, um grande filão para os projetos governamentais de incentivo à leitura na escola, como o Programa Nacional Biblioteca Escola (PNBE). Podemos citar, como exemplo, a editora Peirópolis que dá um tratamento especial a obras nacionais de extrema relevância para a literatura, como *I-Juca Pirama* de Gonçalves Dias e *A Mão e a Luva* de Machado de Assis, além das internacionais, *O Corvo* de Edgar Allan Poe, para citar alguns exemplos.

<sup>5</sup> “Entre os autores nacionais mais celebrados, temos os irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá com o premiado *O Alienista*, uma adaptação do conto de Machado de Assis, além de Daniel Galera e Rafael Coutinho, criadores de *Cachalote*”. Cf. ROSA, 2012.

direcionado a um leitor adulto e supostamente apreciador de livros. (...) Parte das obras versam sobre experiências pessoais ou autobiográficas, algo relativamente novo no meio (RAMOS E FIGUEIRA, 2011, p.17).

Com isso, encontramos uma gama de elementos neste gênero narrativo, a *graphic novel*, à disposição do autor que dá suporte à sua tese para aplicar, assim, um questionamento daquilo que moldava o estereótipo do judeu representando por Fagin até então, e propor uma releitura e reformulação pela leitura de sua obra. Desde o final do século 19, a constante republicação de *Oliver Twist*, além das mais diversas adaptações e traduções em diversas línguas até os dias atuais, contribuíram para que este estereótipo se cristalizasse em diversas culturas também pela tradução. Segundo Amossy:

A estereotipagem é (...) a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica (AMOSSY, 2005, p.126).

Dessa forma, um estereótipo difundido na literatura universal naturalmente trará prejuízos a quem esta “representação cultural” se refere, quando se tratando de uma construção negativa como vemos neste estudo de caso. Eisner, em seu livro, reconhece este aspecto da estereotipagem e, na verdade, não tem por objetivo recriar um personagem novo em sua *graphic novel*, pelo contrário, ele quer chamar a atenção para o mesmo judeu, mas também para o homem, Fagin, que tem uma história que não fora contada por Dickens e, assim, busca trazer uma reflexão do leitor sobre esta representação cristalizada. Desse modo, o autor afirma no prefácio da *graphic novel*:

Combatê-los [os estereótipos cruéis] tornou-se uma obsessão, e percebi que não tinha escolha a não ser incumbir-me de um retrato mais verdadeiro de Fagin, contando a sua história da única maneira que me era possível. Este livro, portanto, não é uma adaptação de *Oliver Twist*. É a história de Fagin, o Judeu (EISNER, 2005, p.4).

A narrativa de *Oliver Twist*, como se sabe, conta a história do menino órfão, homônimo, que passa os primeiros nove anos de vida sofrendo violência, fome e maus-tratos, de orfanato a reformatório, até fugir e encontrar os garotos que moram e trabalham com Fagin em Londres. Lá, ele é acolhido como os outros garotos e aprende a “bater carteiras” para poder ficar nesta casa, ter alimento e proteção da rua. Numa dessas saídas para trazer dinheiro, Oliver é testado na técnica de roubar e não consegue ir adiante. Ele ganha, porém, a simpatia de um senhor de posses, Sr. Brownlow, que testemunha o ato e leva-o para sua casa. O violento parceiro de crimes de Fagin, Sikes, descobre o que aconteceu, tem a ideia de fazer com que Oliver roube os objetos de valor deste senhor e trama o golpe com Fagin. Oliver é obrigado a participar, mesmo contrariando sua vontade.

Depois de algumas reviravoltas na história, descobre-se que o menino, na verdade, é herdeiro de uma família rica, cujo mistério este senhor que o abrigou, Brownlow, explicará mais tarde, entretanto, a prova desta herança se encontra com Fagin. Este, nesse momento, está preso, condenado à força pelo assassinato de uma mulher que Sikes matou. Oliver consegue a prova e deixa Fagin que enfrentará seu destino.

O clássico, como vemos, começa a contar a história de Fagin a partir do momento em que Oliver o encontra, já velho e vivendo dos roubos que os garotos faziam sob a sua orientação. Eisner propõe, em sua *graphic novel*, apresentar justamente o tempo anterior a este, retratando desde o nascimento de

Fagin, as dificuldades em ser judeu na Inglaterra vitoriana e o preconceito enfrentado por essa etnia, passando pelo período narrado no romance até o seu final, com a condenação por enforcamento do personagem, ainda que inocente.

Desse modo, a representação de Fagin do clássico do romantismo inglês passou a ser parte do imaginário coletivo promovendo a imagem de um judeu velho, de aparência desprezível com suas roupas imundas, desonesto e criminoso por explorar crianças que roubavam para ele, e cruel ao não permitir que Oliver tivesse uma oportunidade de ser adotado por uma família rica culminando, então, no detestável vilão judeu de *Oliver Twist*. Sim, esta é, certamente, uma maneira de se ler a obra, mas seria a única? Como este velho judeu sem recursos materiais, que para sobreviver abrigava crianças também abandonadas à própria sorte, alimentando-as e instruindo-as ao roubo de carteiras para sustentar a todos, chegou ao ponto de concordar com seu parceiro de roubo e interceptação, Sikes, a arriscar a única chance de um deles, Oliver, sair dessa vida infeliz? É precisamente esta a proposta de Eisner em seu livro, contar a história anterior e por trás dos fatos já amplamente conhecidos, reeditados e adaptados continuamente e em diversas mídias (livro, filme, série, quadrinhos) do único personagem desta narrativa que é referido e lembrado não por seu nome, mas pela condição de ser judeu e vilão cruel.

Podemos inferir que a estereotipagem se encontra no centro dessa discussão, pois um estereótipo permite que um conceito se cristalice, ganhe peso e potencialidade de ampla divulgação a partir de uma leitura limitada, isto é, da apresentação de uma face ou de uma parte da informação sendo incapaz de expandi-la para aquilo que existe por detrás do que é imediatamente recebido, aceito e aderido. Para Lippman:

[Os sistemas de estereótipos] são uma imagem ordenada, mais ou menos consistente do mundo em que a ela os nossos hábitos, gostos, capacidades, bem-estar e esperanças vão se ajustando. (...) Não se surpreende, então, que qualquer desordem dos estereótipos se pareça com um ataque contra as bases do universo. É um ataque contra as bases do *nosso* universo. (...) Os estereótipos são, portanto, altamente carregados com os sentimentos atrelados a eles. Eles são a fortaleza das nossas tradições e por trás da sua defesa, podemos continuar nos sentindo seguros na posição que ocupamos.<sup>6</sup> (grifo do autor). (LIPPMAN, 1921, p.79).

Podemos compreender a partir dessa citação que, primeiramente, os estereótipos são esquemas coletivos sociais construídos de uma maneira que filtra nosso olhar, pois dão forma a uma imagem que temos do grupo ao qual não pertencemos e aquilo que recebemos como informação contrária a esta imagem será descartado. Temos aqui a noção clássica do “nós e eles” que configura não só a intolerância daquilo que é diferente de nós, como a própria ação desta intolerância em sociedades que buscam “justificar” pelo seu juízo de valor sobre o outro a discriminação. O estereótipo traz uma carga semântica daquilo que as crenças de um grupo ditam ser determinada imagem ou categoria e esta fica, permanece, até que venham desestabilizar essa ordem num questionamento do estereótipo. De acordo com Harkot de La Taille:

Com grande frequência, estereótipos resumem características assumidas para os membros de um dado grupo, nem sempre apoiadas em caracterizações objetivas. Em conflitos, o lado que detém a palavra inevitavelmente se projeta sob luzes favoráveis, enquanto

---

<sup>6</sup> “*They are an ordered, more or less consistent picture of the world, to which our habits, our tastes, our capacities, our comforts and our hopes have adjusted themselves. (...) No wonder, then, that any disturbance of the stereotypes seems like an attack upon the foundations of the universe. It is an attack upon the foundations of our universe. (...) The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy*” – (minha tradução).

o oponente tende a ser pensado como agressivo, ardiloso e oportunista. (HARKOT DE LA TAILLE, 2013, p.135)

Na análise desse estudo de caso, *Fagin, o Judeu*, entendemos que Eisner compreende da mesma maneira o funcionamento da estereotipagem, pois não defende a ruptura do estereótipo do judeu, atestando a impossibilidade de sucesso. O que ele faz é, justamente, propor uma releitura deste estereótipo, uma “desordem” em sua estrutura ao incluir novos elementos que compõem a imagem do judeu, como por exemplo, a apresentação da trajetória do personagem reformulando-o, o que traz mais informações que se não justificam, ao menos, garantem a possibilidade de uma compreensão maior de suas escolhas e atos retratados no clássico de Dickens. “A realização dos estereótipos deixará resíduos no imaginário social e pessoal, abrindo para novas possibilidades interpretativas (...)” (HARKOT DE LA TAILLE, 2013, p.158). Ainda no prefácio de sua obra, Eisner disserta sobre a necessidade do uso de estereótipos na linguagem dos quadrinhos relatando ter também se utilizado deles no início de sua carreira de maneira imponderada corrigindo, mais tarde, o que considerou um erro:

Na minha ânsia de atrair mais leitores, achei que tinha descoberto um bom filão<sup>7</sup> (...), mas durante o intervalo [interrupção das tiras durante o serviço militar em 1945] tomei maior consciência dos estereótipos de raça e passei a tratar Ébano com mais discernimento (...). Me fizeram compreender que minhas histórias, embora fossem concebidas como entretenimento, alimentavam o preconceito racial com a imagem estereotipada. (...) Concluí que havia estereótipos ‘bons’ e ‘ruins’; a palavra chave era intenção (EISNER, 2005, p.4).

---

<sup>7</sup> O autor se refere às “caricaturas estereotipadas aceitas na época”, como o personagem Ébano, assistente negro do herói Spirit que “falava” o dialeto ‘negro’ convencional, isto é, “uso deformado do inglês”.

Por fim, podemos concluir que o personagem ficcional Fagin fora construído por Dickens a partir dos elementos que davam forma ao estereótipo do judeu que se conhecia na ocasião de sua publicação, em 1838, perpetuando-se nas republicações e traduções até os dias atuais. Eisner busca, dessa forma, descrever essas relações entre as obras para reformular o estereótipo com as seguintes estratégias: dar ao personagem a chance de contar sua história em 1ª pessoa retratando como sua vida culminou no momento em que o herói, Oliver, o encontra; redesenhar a imagem de Fagin enquanto judeu se distanciando daquela veiculada pela mídia da época; trazer no prefácio e posfácio elementos que comprovam a formulação do estereótipo negativo do judeu na obra de Dickens condizentes à época da publicação e sua inevitável adesão pelo leitor a esta imagem, seja qual tenha sido a época ou lugar.

Vejam, então, a partir das ilustrações retiradas da *graphic novel*, a exemplificação do nosso argumento.

### **A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO NA REELABORAÇÃO DO ESTEREÓTIPO**

Na verdade, o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber. (Ruth Amossy)

Na leitura da epígrafe acima, podemos ver alguns pontos importantes que Amossy disserta sobre a noção de *ethos* e seu papel na interação enunciador/enunciatário a partir da Análise do Discurso. O *ethos* discursivo é composto da imagem de si no discurso que se constrói justamente na interação quando este é produzido, isto é, a troca verbal, e envolve não

só os elementos que legitimam ou contrariam o *status* de onde parte o discurso, como o conhecimento do enunciatário sobre este enunciador, por exemplo, como também os elementos que envolvem a imagem de si que o enunciador cria sobre o enunciatário.

Desse modo, a apresentação de si que caracteriza o *ethos* do enunciador e é projetada por ele se constrói e se revela para seu destinatário no próprio discurso, não fora dele. Isto é, os elementos linguísticos dão forma ao que os elementos extralinguísticos trazem na troca discursiva que cerca a interação construindo uma imagem não estática, considerada no devir. A apresentação de si, portanto, não é necessariamente programada, pois pode acontecer independentemente das intenções do enunciador. Ela atualiza-se na troca verbal e envolve o “dizer” ou conteúdo, mas também o modo de dizer que traz significado, acabando por construir o discurso. Assim, a imagem de si não pode ser considerada palpável e sim perceptível.

De acordo com a Estética da Recepção, os postulados de Jauss (1979) apontam para a atualização de sentido de um texto a cada momento que é lido, isto é, na relação dialógica entre leitor e texto. “Uma obra literária, dessa forma, caracteriza-se como mutável e passível de diferentes leituras, nos diferentes momentos e contextos históricos que será lida, e assim, atualizada ou ‘efetivada’ pelo leitor” (ROSA, 2011, p.28). Desse modo, entendemos que a construção do *ethos* discursivo se dá a cada leitura de um texto, pois é nesse momento que ocorre a produção do discurso, a partir da construção de sentido do leitor em que seu significado se atualiza. Ainda, os elementos que envolvem a construção do *ethos* discursivo passam também pela imagem de si que o enunciador projeta sobre seu enunciatário, a quem seu discurso se dirige. Portanto, os elementos que cercam e definem a imagem de si na construção do *ethos*

também partem do conhecimento do enunciatário (leitor) sobre o enunciador (autor) e vice-versa. Descrevemos, aqui, a relação dos papéis discursivos tendo em vista suas construções na relação leitor e autor.

(...) o orador não é o único a projetar uma imagem, todas as trocas discursivas têm essa característica, programada ou não, que contribui para o funcionamento da interação. A apresentação de si submete-se a regulações socioculturais, pauta-se por esquemas sociais preestabelecidos (...), o que ultrapassa a dimensão da intencionalidade. O conceito de *ethos* se enriquece e pode se estender à concepção contemporânea de identidade coconstruída em situação interacional, regulada por esquemas coletivos sociais, estes últimos também chamados de estereótipos. (HARKOT DE LA TAILLE, 2013, p.143)

Compreendemos, portanto, que essa relação dialógica acaba por direcionar a leitura e construção do significado do discurso de acordo com esses elementos que definem a construção da imagem de si durante a troca verbal, ou seja, o *ethos* discursivo.

Com base nesses desdobramentos, partimos para o estudo de caso, a construção do *ethos* discursivo em *Fagin, o Judeu* de Will Eisner. Ainda que criada na linguagem dos quadrinhos, essa narrativa permite que relacionemos seu enunciador (Eisner) e enunciatário (leitor) aos dois personagens principais, Fagin e Charles Dickens, respectivamente. A narrativa da *graphic novel* começa com Fagin se dirigindo a outro personagem, o escritor Charles Dickens, responsável pela disseminação do estereótipo negativo do judeu. Assim, Fagin estabelece um diálogo com este personagem clamando seus direitos, sua posição injustiçada e se utiliza da oportunidade de contar-lhe sua trajetória que, segundo a fala do personagem, fora “ignorada e negligenciada” (EISNER, 2005, p.5) pelo escritor.

Desse modo, Eisner, que tem origem judaica, declara sua posição ideológica como combatente ao antissemitismo como veremos adiante e mais detalhadamente no prefácio e posfácio da obra. Enquanto enunciador do discurso dos paratextos, ele constrói um *ethos* discursivo, mas também o constrói paralelamente para seu personagem narrativo que expõe seus argumentos se dirigindo a todo momento ao destinatário, o personagem Dickens. Este, portanto, representa o próprio leitor que compartilha do imaginário coletivo que Dickens escritor contribuiu na disseminação do estereótipo. De acordo com Amossy:

A questão do *ethos* não se limita à autoridade ou confiabilidade desse ou daquele enunciador. Trata-se, antes, de mostrar como a narrativa ficcional pode sobrepor diferentes níveis de interação que não se recobrem necessariamente. De fato, ela apresenta narradores e personagens que constroem cada qual uma imagem de si não só para o seu alocutário ficcional, mas também para o leitor suposto. (AMOSSY, 2005, p.22)

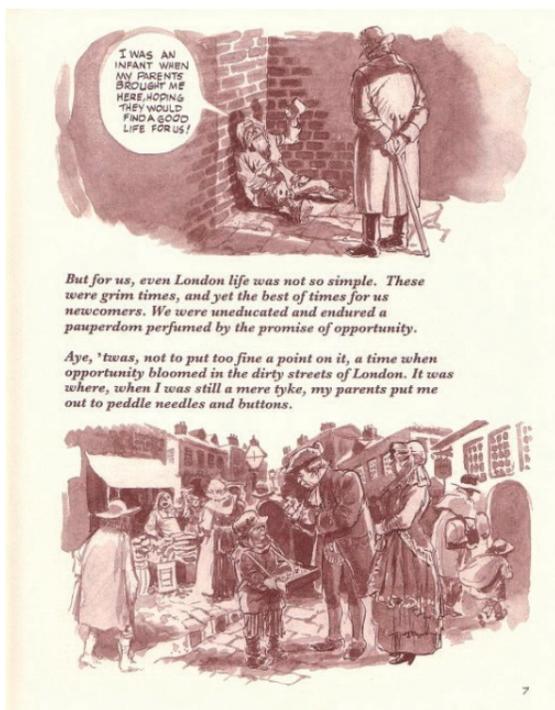
Nesta obra, acreditamos que o enunciador-escritor Eisner pôde se beneficiar da sua autoridade enquanto referência do gênero dos quadrinhos para atribuir, igualmente, autoridade ao personagem Fagin, enunciador-personagem na criação de seu *ethos* discursivo. Desse modo, ao reformular o estereótipo do judeu na linguagem dos quadrinhos pela construção de uma imagem de si deste narrador mais humanizada, consciente da discriminação que lhe fora conferida e distante do *ethos* prévio que o personagem detinha pela leitura do clássico, Eisner estabelece um diálogo que busca a adesão do leitor. Segundo Harkot-LaTaille (2007, p.480), “(...) a escolha da forma de apreensão do discurso de outrem significa, isto é, que a escolha da forma contribui para os efeitos de sentido e participa da legitimação do lugar do falante”.

Para que Fagin obtenha essa confiabilidade, é necessário, assim, o apagamento do *ethos* prévio desse personagem, ou seja, a imagem de si formada pelo estereótipo negativo do judeu que o leitor compartilha a partir do imaginário coletivo da leitura de *Oliver Twist*, como vimos anteriormente. Para tanto, identificamos algumas estratégias do autor para este apagamento que contribui para a sua reformulação do estereótipo na construção do *ethos* discursivo, mais especificamente, da imagem de si do personagem Fagin na linguagem dos quadrinhos. Vejamos, então, a descrição dessas estratégias, adiante, com exemplificação das imagens retiradas da *graphic novel*:

“Uma história ignorada e negligenciada no livro de Charles Dickens”

O subtítulo acima nos mostra o tom e a gravidade com que o personagem Fagin encerra em sua primeira fala dirigida ao personagem Dickens. Como vimos, anteriormente, Eisner dá a oportunidade de Fagin contar sua história em um diálogo com o personagem Charles Dickens, autor de *Oliver Twist*, com o objetivo de descrever as dificuldades que enfrentou precisamente por ser judeu e sofrer discriminação em uma Inglaterra injusta com imigrantes, especialmente a comunidade judaica.

Para isso, em *Fagin, o Judeu*, narrado em 1ª pessoa, o personagem coloca-se na história e tem seu discurso marcado por elementos que dão forma e contribuem para a construção da imagem de si. Vejamos esse exemplo a seguir:



*But for us, even London life was not so simple. These were grim times, and yet the best of times for us newcomers. We were uneducated and endured a pauperdom perfumed by the promise of opportunity.*

*Aye, 'twas, not to put too fine a point on it, a time when opportunity bloomed in the dirty streets of London. It was where, when I was still a mere tyke, my parents put me out to peddle needles and buttons.*

*But for us, even London life was not so simple. These were grim times, and yet the best of times for us newcomers. We were uneducated and endured a pauperdom perfumed by the promise of opportunity.*

*Aye, 'twas, not to put too fine a point on it, a time when opportunity bloomed in the dirty streets of London. It was where, when I was still a mere tyke, my parents put me out to peddle needles and buttons.*

Figura (1): *Fagin, the Jew* (2003, p.7) Figura (2): Idem: ampliado<sup>8</sup>

<sup>8</sup> “Mas para nós, mesmo em Londres, a vida não era simples. Eram tempos difíceis, e ainda assim foi a melhor época para os imigrantes. Não éramos instruídos, e aguentávamos uma pobreza perfumada pela promessa de uma oportunidade no futuro. Sim, foi uma época – para ser franco – na qual as oportunidades floresciam nas ruas imundas de Londres. Eu ainda era apenas um moleque quando meus pais me botaram nas ruas para vender agulhas e botões”. In: EISNER (2005).

O exemplo acima ilustra a articulação entre imagem e texto harmonizados em uma composição que, neste momento, mais se assemelha a um livro ilustrado do que a uma história em quadrinhos. Trata-se das primeiras páginas da narrativa em que Fagin inicia sua história para o personagem Dickens relatando sua chegada à Inglaterra com a família, ainda criança, e as dificuldades que enfrentaram, numa representação da época. Como vemos, o narrador descreve um momento que parecia ser bom para os imigrantes, mas como acompanhamos pela imagem e ao longo da narrativa, demonstra-se sombrio e cruel com suas oportunidades vazias.

Entretanto, além do recurso da narrativa em 1ª pessoa, esta *graphic novel*, naturalmente, apresenta a alternância para o discurso direto que é representado pela imagem e balões de fala, de acordo com a linguagem dos quadrinhos. O gênero dos quadrinhos promove a apresentação de fatos do passado como se estivessem acontecendo no presente, tal como uma apresentação visual de uma peça de teatro ou cinema em que os personagens dialogam sem a interferência do narrador. Ainda, os balões de fala são compostos de recursos próprios (Cf. ROSA, 2012) que reúnem elementos perceptíveis da construção da imagem de si do *ethos* discursivo, como mencionamos anteriormente. Vejamos o exemplo a seguir:

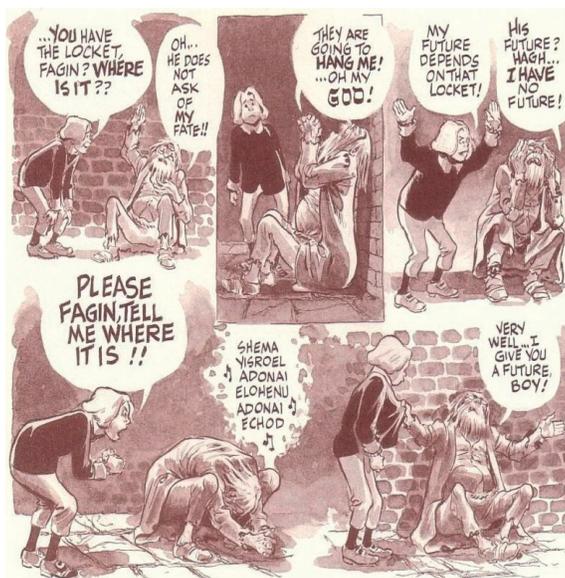


Figura (3): *Fagin, the Jew* (2003, p.108)

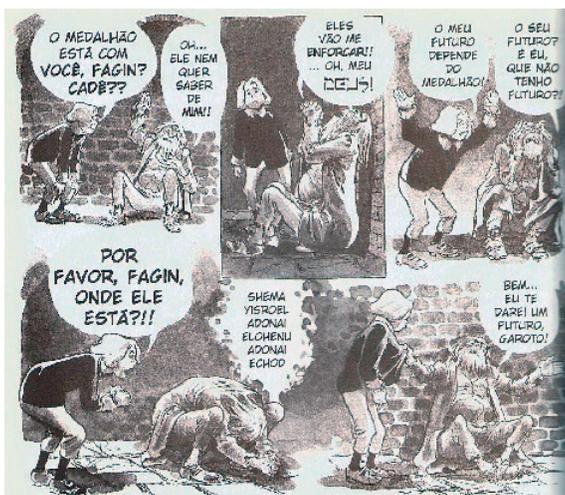


Figura (4): *Fagin, o Judeu* (2005, p.108).

A cena representada, no original e tradução, refere-se ao momento da narrativa em que Fagin já se encontra na prisão, condenado à morte por um crime que não cometera, e Oliver vai à sua cela para obter a prova de sua ligação com a família rica que reencontrara. Podemos ver que o discurso de ambos os personagens é constituído de elementos da linguagem em quadrinhos que dão forma à apresentação de si e revelam, dessa forma, características que significam, isto é, trazem significado ao conteúdo contido no discurso.

Por exemplo, o uso do negrito na fonte das falas que pode expressar ansiedade, urgência e até agressividade no tom que é pronunciado. Na figura (3), o primeiro quadrinho apresenta a ênfase do negrito nas palavras do balão de fala de Oliver: “*you*” (você) e a pergunta “*where is it?* (onde ele está?)” trazendo, nesta forma, a relevância para a informação de que necessita e que está em poder de Fagin, com ansiedade produzida no seu tom. A resposta de Fagin, ainda neste quadro, denuncia que Oliver não se importa com ele. Em sua fala, o negrito se encontra na palavra “*my*” (meu) referente ao seu “destino”, no texto original, e à sua “pessoa”, na tradução, revelando que sua vida está sendo ignorada em detrimento da de Oliver.

Dessa forma, Fagin conta à Oliver, no segundo quadrinho, que será enforcado e faz um apelo a Deus. Aqui, temos a ênfase em negrito para “*hang me*” (me enforcar) e “*God*” (Deus), representando urgência e desespero. Nessa sequência, além do elemento de destaque em negrito, também há a mudança da fonte das outras palavras para *Deus*.

Como sabemos, a cultura judaica é constituída de vários ritos e especificidades religiosas, sendo que uma delas é não pronunciar o nome ‘Deus’, que seria considerado desrespeitoso. Assim, é praxe dizer em seu lugar a palavra ‘Adonai’ que significa ‘Senhor’. Eisner, sendo de ascendência judaica, apresenta para o leitor essa diferenciação na composição dos quadrinhos, pois teve o cuidado de



Nesse exemplo, vemos o momento em que Fagin, garoto, pede ajuda chorando para um casal que passava na rua para socorrer seu pai, no chão, que sofrera um golpe levando-o à morte por dois homens que o enganaram num negócio e não aceitaram sua insatisfação quando fora pedir explicações. No diálogo desse trecho, Fagin diz “Ele morreu! Mataram meu papai! Ajudem-me por favor... por favor!”<sup>9</sup>. A resposta que recebe, pronunciada pela mulher é “Cuidado, é um truque desses judeus de rua! Não pare!”.

Escolhemos esse exemplo justamente para ilustrar uma cena dramática da morte violenta do pai de Fagin na sua presença enquanto ainda era um menino. Vemos sua representação livre da subjetividade da narrativa em 1ª pessoa, apesar de sabermos que por trás da imagem é Fagin que está relatando para Dickens, porém, a utilização do balão de fala e sequência da cena infere a objetividade de como se a ação estivesse acabado de acontecer na nossa frente.

Analisemos, portanto, os diversos elementos que constituem a forma com que esse discurso fora produzido. Vemos elementos da linguagem dos quadrinhos, como a representação do enunciador ainda criança e desamparado, e a cena dramatizada com a troca discursiva presente nos balões de fala (o apelo do indefeso *versus* a indiferença ao sofrimento) que promoveram a construção de uma imagem de si que corresponde à tese de Eisner. Como resultado, há a construção de um *ethos* discursivo mais humanizado que rompe com aquele que se conhecia como parte do imaginário coletivo correspondente ao personagem de *Oliver Twist*. Assim, a adesão do leitor remete a uma possível compreensão maior de sua história, agora apresentando uma oportunidade de ser contada.

---

<sup>9</sup> As traduções de Fagin, the Jew (2003) foram retiradas da edição da Companhia da Letras, *Fagin, o Judeu* (2005) para efeito de compreensão do papel da tradução, abordado nesse artigo.

## OS PARATEXTOS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO

Na tentativa de apagamento do *ethos* prévio, Eisner traz para o leitor, seu enunciatório, uma série de imagens no posfácio da *graphic novel*, que corroboram sua tese de que a representação negativa do estereótipo do judeu fora reforçada na obra de Dickens e que merece uma releitura. Vejamos os exemplos, a seguir:

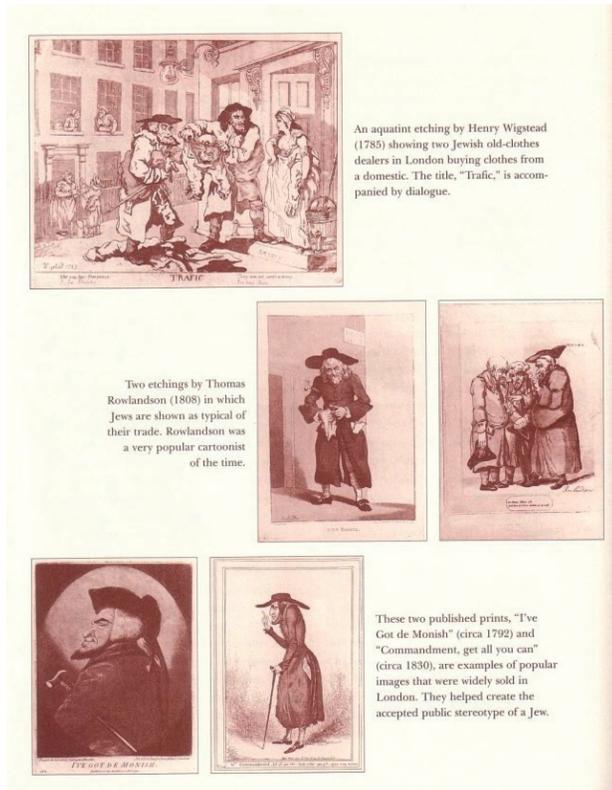


Figura (6): *Fagin, the Jew* (2003, p.126)

Esta página traz algumas gravuras e águas-fortes que circulavam na Inglaterra à época da publicação da primeira edição de *Oliver Twist* e que Eisner descreve como sendo correspondentes ao estereótipo negativo do judeu, um “tipo” como ele descreve no posfácio, repleto de preconceitos populares. Eisner, dessa forma, denuncia o tratamento do escritor ao personagem, como visto anteriormente, que além de narrar uma história que mais se refere a ele como judeu do que seu nome próprio, ainda permitiu ilustrações que compõem o livro que estendem a mesma imagem estética pejorativa da etnia do judeu, assemelhando-se à imagem de um rato. Vejamos um cotejo da imagem de Fagin na obra de Dickens e de Eisner, respectivamente:



Figura (7): *Oliver Twist: Oliver introduced*

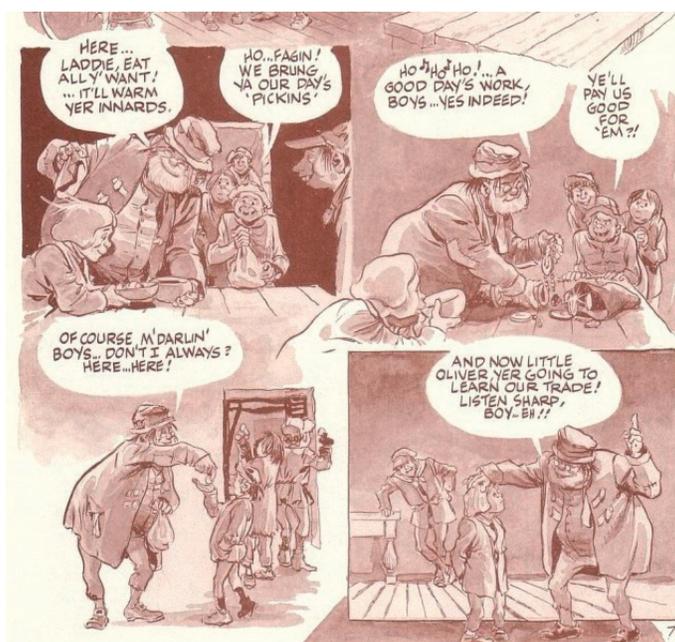


Figura (8): Fagin, *the Jew* (2003) to *the respectable old man* (1838)<sup>10</sup>.

Trouxemos a ilustração de George Cruikshank para cotejar o mesmo momento retratado em ambas as obras que Eisner relaciona na construção do seu *ethos* discursivo, *Oliver Twist* e *Fagin, o Judeu*, isto é, o momento que Oliver é apresentado para Fagin por Artful Dodger, o líder dos garotos, depois de encontra-lo na rua. Podemos perceber que a estética da ilustração da representação de Fagin em Dickens é correspondente às imagens que circulavam em Londres na época da publicação e que Eisner traz em seu posfácio para o leitor. Vemos, assim, uma ligação ao estereótipo do judeu com expressão desagradável, um sorriso ardisoso e até semelhante a um rato, como dissemos, com sua face longa e pontuda. Já na reformulação proposta por Eisner, Fagin aparece rechonchudo,

<sup>10</sup> In: <http://book-aesthete.tumblr.com/post/17229310794/oliver-twist-or-the-parish-boys-progress> (acessado em julho/2012).

um velhinho até gracioso em seus gestos criando uma imagem de si mais relacionada a um avô des preocupado do que a um chefe de quadrilha aliciador de crianças.

No posfácio, onde se encontram as imagens estereotipadas do judeu, Eisner afirma:

(...) creio que Dickens, ao proclamar a intenção de descrever as condições de seu tempo, quis respeitar a precisão jornalística. A iniquidade do tratamento dispensado a Fagin sempre me perturbou. E responsabilizo Charles Dickens e George Cruikshank, seu ilustrador, por terem pintado Fagin como o estereótipo clássico do judeu. Acho que esse retrato se apoia em conclusões precipitadas, em clichês e na ignorância popular. Autores de histórias em quadrinhos sabem como é tentador se apoiar numa imagem corrente da linguagem visual para retratar um personagem. Mas, repetindo o erro de seus predecessores, George Cruikshank, pelo mau uso de uma indispensável imagem de base (...) contribui para reforçar o estereótipo que os racistas fizeram pesar sobre os judeus ao longo da história. (...) As litografias e gravuras populares na Inglaterra do século 18 propiciava ao público comentários satíricos da vida social de então. (...) Minha visão de Fagin propõem acredito, um estereótipo mais fiel à realidade. (EISNER, 2005, pp.122-123)

Portanto, identificamos na apresentação de si do enunciador desse discurso, uma imagem que repudia o tratamento inadequado ao estereótipo ao descrever as consequências e impactos sociais decorrentes dele. A construção desse *ethos* discursivo traz elementos de contestação, não aceitação e denúncia, com a alegação de que há responsáveis, escritor e ilustrador, que poderiam ter agido de maneira mais ponderada. O leitor, enquanto destinatário deste enunciador participa da construção dessa imagem, pois os elementos trazidos para a composição do discurso (a descrição e contextualização histórica das ilustrações estereotipadas da imagem do judeu e a inclusão do *fac-simile* das mesmas na composição do posfácio) deixam pouquíssimo espaço para se libertar da adesão ao discurso.

## O PAPEL DA TRADUÇÃO NA VEICULAÇÃO, RECRIAÇÃO E REPRODUÇÃO DO ESTEREÓTIPO ENTRE CULTURAS

Nos Estudos da Tradução, defendemos seu papel e dever em promover a possibilidade em comunicar mensagens entre culturas respeitando a alteridade num diálogo que tem sua base na riqueza de aprendizado do indivíduo no contato com o Outro precisamente naquilo que ele apresenta da sua diversidade. Naturalmente, um desafio que se demonstra complexo, mas não insuperável, e que demanda atenção e pesquisas da área acadêmica por envolver inúmeras condicionantes internas e externas no ofício do tradutor. A abordagem, dessa forma, enfoca o potencial de transgressão e ruptura de estereótipos enraizados, como o exemplo do judeu, que a tradução e suas condicionantes envolvem:

Os padrões tradutórios que venham a ser razoavelmente estabelecidos fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates, conflitos que estejam a serviço de agentes domésticos (VENUTI, 2002, p.130).

A citação, acima, versa sobre o fato de que não somente o acesso a textos traduzidos promove a possibilidade de disseminação de estereótipos, como o próprio modo de se traduzir, os padrões tradutórios de tempos em tempos, implica nessa formação do estereótipo para outras culturas. Destacamos que na tradução de uma linguagem que necessariamente traz uma interdependência entre imagem e texto na construção de sentido, como a *graphic novel*, obriga o processo tradutório a respeitar escolhas mais correspondentes ao texto original. No entanto, ainda assim, demonstraremos como as escolhas podem encontrar meios de refração do conteúdo, ou seja, interferir na proposta identificada no *ethos* discursivo do enunciador de um texto. Vejamos o seguinte exemplo:

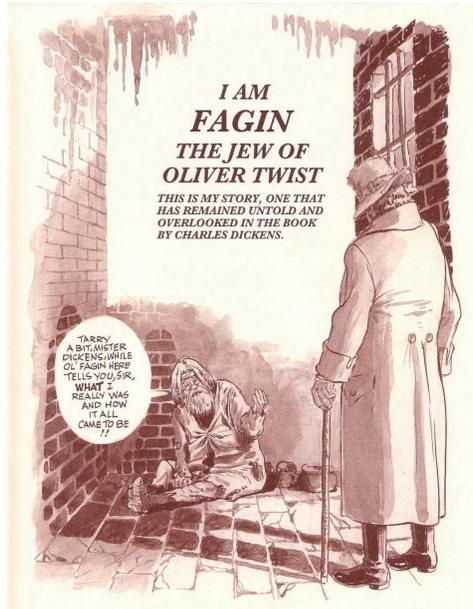


Figura (9): *Fagin, the Jew* (2003).



Figura (10): *Fagin, o Judeu* (2005).

A ilustração, acima, trata-se da primeira página da narrativa de *Fagin, o Judeu* e representa o momento em que o personagem Dickens chega à cela de Fagin, onde este deseja contar-lhe sua história. No balão de fala, vemos que Fagin pede a Dickens que espere, pois começará a contar sua vida, quem ele foi e como realmente os fatos aconteceram, inferindo que este não o fizera, ou fez de forma inapropriada. Temos, aqui, também, a ênfase marcada pelo uso do negrito em apenas uma palavra, “*what*” (o que), cujo referente é a sua pessoa. Como se sabe, a gramática normativa do inglês diferencia o uso do pronome “que” para pessoas e para objetos ou animais, sendo elas “*who*” e “*what*”, respectivamente. No uso coloquial da língua inglesa, naturalmente, a gramática não é muito respeitada, podendo ser usado o “*that*” para ambos os casos, informalmente. Entretanto, aqui, vemos que o discurso de Fagin traz o pronome “*what*” de maneira proposital, pois fora marcada pela ênfase em negrito ressaltando esta palavra. Neste contexto, o emprego desta palavra revela uma auto-imagem inferior ou que fora inferiorizada. Esta leitura também se apoia na representação do desenho que acompanha o balão de fala: Fagin, sujo e desganhado, encontra-se no chão, apresentando um gestual submisso ao seu destinatário que se encontra de pé, quase como se implorasse ou mendigasse sua atenção.

Na tradução dessa fala, vemos que esse elemento que faz parte da construção da imagem de si do personagem narrativo, sua auto-imagem enquanto objeto, coisa, algo que pode ser descartado, justamente a poucas horas de seu enforcamento, é apagado no discurso traduzido, ou pelo menos, amenizado ao escolher a palavra genérica “tudo” e destaca-la em negrito.

Portanto, ao se fazer a escolha de reescrever a fala na língua traduzida eliminando este traço marcante da própria identidade do personagem, escolhe-se também apagar a identidade do judeu que este representa enquanto denúncia de seu tratamento pelo outro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tatear as teorias da Análise do Discurso, a visada Semiótica e as questões sociológicas da estereotipagem, despertaram-se várias questões acerca da construção do *ethos* discursivo em um estudo de caso que assemelha a imagem de si do enunciador escritor a do enunciador personagem. Despertaram-se, também, questões sobre as possibilidades de reformulação do estereótipo e os diversos elementos envolvidos da produção e leitura de um discurso.

Assim, pudemos entender que para que um discurso seja bem sucedido na adesão do enunciatário, ele acaba por trazer em sua produção uma mensagem composta de argumentos, ou em outras palavras, um conteúdo, mas também outros elementos que compõem e dão forma a ele. Esses elementos podem ser a informação que se tem do autor do texto ou a proposta que este traz para a obra, como o seu uso de paratextos. Ao mesmo tempo, podem ser os esquemas coletivos sociais, ou estereótipos, sempre presentes, mais ou menos determinados, e que trazem para o discurso uma direção para a leitura ou releitura quando se reelabora um estereótipo enraizado.

Desse modo, na construção do *ethos* discursivo do personagem Fagin por Eisner, vimos que houve a necessidade de apagamento do *ethos* prévio representado no clássico que faz parte do imaginário coletivo do leitor. Vimos, também, que a narrativa de *Fagin, o Judeu* contém um discurso que altera de 1ª pessoa para o discurso direto, representado pelos balões de fala, da linguagem dos quadrinhos, que serviram de estratégias para a proposta de reformulação do estereótipo a partir da construção de um *ethos* discursivo mais humanizado. Assim como Oliver obteve a oportunidade de ter sua história contada desde o início pelo clássico de Dickens, também Fagin

pôde ter a sua, argumentando suas razões baseadas no próprio contexto histórico sobre as dificuldades e provações do povo judeu, nesta época, descritas nos paratextos pelo autor.

Ao mesmo tempo, pelas estratégias bem sucedidas do autor demonstradas nesse trabalho e que culminaram no apagamento do *ethos* prévio do personagem, pudemos relacionar algumas questões concernentes ao papel da tradução enquanto ponte imprescindível para a comunicação entre culturas e as implicações de apagamento da identidade a partir de suas escolhas na transposição de significados.

Por fim, identificamos diversos desdobramentos dessa reflexão introdutória que articulou questões da Análise do Discurso, leituras pela visada semiótica, linguagem dos quadrinhos e os Estudos da Tradução, para desenvolver em futuros trabalhos. Mais especificamente, propomos para uma próxima reflexão, considerar as questões de identidade pelo tratamento do estereótipo baseada na busca de uma isotopia. Se a imagem de si é lida em pedaços, em partes, a leitura e reunião da repetição dos mesmos elementos e reiteração de traços específicos podem criar efeitos de sentido de uma identidade. Com base na leitura mais aprofundada de teóricos como Jacques Fontanille, já trazemos, aqui, a relevância das questões tratadas e a certeza da continuidade dos estudos e teorias tratadas até o momento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. *Imagens de si no Discurso : a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, R.; HERSCHBERG-PIERROT, A. *Stéréotypes et Clichés: Langue, Discours et Société*. Paris: Armand Colin, 2011.

AUBERT, F. H. “Modalidades de tradução: teoria e resultados”. *TradTerm*, São Paulo, SP, ano 5, n.1, p.99-128, 1<sup>o</sup> sem. 1998.

EISNER, W. *Fagin, o Judeu*. Trad. André Conti. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fagin, the Jew*. New York, Random House, 2003.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Sentir, saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensorio e a identidade narrativa*. São Paulo, 2013, Tese de Livre-Docência. Parte 3, Entre sapos e princesas, corações e mentes, p. 127-153.

\_\_\_\_\_. Crise Identitária: Imagens de Si do Agente Penitenciário, em Entrevistas sobre o Disciplinar. *Discurso, Teoría y Análisis*, Cidade do México, v. 27, n. 1, p. 85-119, 2007.

LIPPMANN, W. *Public Opinion*. The Project Gutenberg EBook of Public Opinion, by Walter Lippmann. 2004. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/6456>>. (acessado em abril/2013).

VENUTI, L. “A formação de identidades culturais”. In: *Os Escândalos da tradução – por uma ética da diferença*. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009

RAMOS, P e FIGUEIRA, D. *Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo*, 2011.

Cf. [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_jornada\\_2011/paulo\\_ramos\\_diego\\_figueira.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/paulo_ramos_diego_figueira.pdf) (acessado em junho/2012)

ROSA. G. M. “As potencialidades de criação, legitimação e ruptura do estereótipo na tradução das Histórias em Quadrinhos”. In: *Apresentação de Minicolóquio – Leituras Críticas de Histórias em Quadrinhos – Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP*, 14/11/2012.

\_\_\_\_\_ *Tradução cultural: a imagem brasileira em Do Outro Mundo de Ana Maria Machado*. Dissertação de mestrado em Letras. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_ “A tradução quadrinhística: sinais de conflito entre imagem e texto”. *Tradterm*, v. 16, p. 411-434. FFLCH/USP, 2010.

## NABÓKOV, (RE)ESCRITOR DE SI MESMO

Graziela Schneider<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

A presente comunicação, parte de minha pesquisa de doutorado, temporariamente intitulada *Versões Nabokovianas*, visa refletir sobre o processo de construção das variações da autobiografia do escritor Vladímir Nabókov<sup>2</sup> (1899-1977), considerando que, além de escrita de si, suas autotraduções são também reescrituras de si.

Algumas das proposições da pesquisa são: traduzir “Другие Берега”, 1954, (Druguí Beregá, Outras margens); apresentar questões de tradução e reflexões sobre as opções, escolhas e soluções; examinar o gênero híbrido da obra, já que seu processo de confecção passou por várias etapas e definições (reunião de contos; ensaios; memórias, autobiografia; romance); estudar áreas temáticas, como as escritas de si, a literatura documental

---

<sup>1</sup> Graziela Schneider é tradutora e pesquisadora de Literatura e Cultura Russa e Estudos da Tradução. Defendeu seu mestrado com a dissertação *A face russa de Nabókov: poética e tradução*, para a qual traduziu do russo contos da coletânea *Primavera em Fialta*, de Vladímir Nabókov. Entre outras traduções, destacam-se *Minha descoberta da América*, de Vladímir Maiakóvski (Martins, 2007) e *O cadáver vivo*, de Lev Tolstói, em parceria com Elena Vássina (Peixoto Neto, 2007); *Os últimos dias de Tolstói*, em parceria com outras tradutoras (Companhia das Letras, 2011). *Para a Nova antologia do conto russo (1792-1998)* (Editora 34, 2011), traduziu V. Nabókov, L. Tolstói, I. Búnin, T. Tolstóia, L. Petrushévskiaia, N. Téffi, D. Kharms, e A. Grin, este último em colaboração com Denise Sales. No momento, está traduzindo a autobiografia de Nabókov, *Outras margens*, do russo, parte de seu projeto de Doutorado.

<sup>2</sup> Neste texto, a grafia de Nabókov levará acento, salvo nas referências não traduzidas no Brasil.

(cartas, entrevistas, aulas); traçar o caminho da criação, tradução, recomposição e recriação de *Mademoiselle O* (1936), que seria a gênese da autobiografia de Nabókov, desde suas manifestações embrionárias, anteriores mesmo à sua concepção, até sua metamorfose derradeira em Capítulo 5 de *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1966): *Mademoiselle O* (1936); *Conclusive Evidence/Speak Memory: A Memoir* (1951); *Друзья Бебеза* (1954); e, finalmente, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1966), considerado por Penelope Lively “o livro do século”. Nas palavras de Brian Boyd, na introdução a uma edição da autobiografia comemorativa do centenário de nascimento do escritor – que incluiu o capítulo 16, nunca antes publicado, uma resenha, supostamente escrita por outrem – “*It has been rated the greatest of autobiographies, but since such judgments depend so much on the criteria we bring to them, I will call it only the most artistic of autobiographies.*” (NABOKOV, 1999, p. ix).

Em um segundo momento da pesquisa, outras questões foram surgindo: discutir outras áreas temáticas, como (representações de) História e memória e a recepção de Nabókov e dos estudos nabokovianos na América Latina como um todo e no Brasil em particular; analisar aspectos do paratexto nabokoviano (a idealização e concepção do livro como um todo, e da capa, em especial: como Nabókov insistia em suas exigências, como ficou no imaginário do público, etc.).

A partir da tradução da versão russa e do cotejo com os textos em inglês e o texto francês, a pesquisa propõe a situar a “versão” russa, *Други́е Берега́*, nem original, nem tradução, e refletir sobre a condição polivalente, o papel de interstício que representa na “feitura” e “refeitura” da autobiografia, assim como sobre o papel da tradução em toda a obra de Nabókov; continuar sondando o(s) nabokoviano(s) e a face russa de Nabókov.

De acordo com John Foster Jr. (1993):

(...) as Nabokov's important **revisions** have shown, the absorption of 'Mademoiselle O' into the autobiography belies its full importance. **Written and rewritten** from the 1930s to the 1960s, this memoir/story played a pivotal role in his developing art of memory. In it Nabokov reached back to earlier fictional experiments with time and image and, placing them in a new, quasi-autobiographical setting, made their link with memory explicit, and so laid the ground work for *Speak, Memory*. (FOSTER JR., 1993, p. 128)

É interessante notar como, em cartas, o próprio autor se refere à obra de maneiras diferentes: *an autobiographical work* (NABOKOV, 1989, p. 97); *stories* (IDEM, p. 97); *pieces* (IBIDEM, p. 99). John Foster Jr. alega que *the oscillation of 'Mademoiselle O' between memoir and story thus has three facets (...): the presentation of the art-memory problematic itself, the intertextual links with issues of modernity and memory in French modernism, and the transition from Nabokov's earlier fictions of memory to his autobiography*. (FOSTER JR., 1993, p. 111, grifo meu).

Nas palavras do Próprio Nabókov, em carta a um editor, Kenneth D. McCormick, de 22 de setembro de 1946:

This will be a **new kind of autobiography, or rather a new hybrid between that and a novel**. To the latter it will be affiliated by having a **definite plot**. Various strata of personal past will form as it were the banks between which flow a torrent of physical and mental adventure. This will involve the picturing of many different lands and people and modes of living. I find it difficult to express its subject matter more precisely. As my approach will be quite new, I cannot affix to it one of those labels (...). By being too explicit at this point I should inevitably fall back on such expressions as 'psychological novel' or 'mystery story where the mystery is a man's past', and this would not render the sense of novelty and discovery which distinguishes the book as I have it in my mind. **It will be a sequence of short essay-like bits**, which suddenly gathering momentum will form into something very weird and dynamic: innocent looking ingredients of a quite unexpected brew. (NABOKOV, 1989, p. 69, grifo meu)

Nabókov não precisava escrever, primeiro, “uma nova espécie/tipo de autobiografia”, para, depois, “corrigir” com “or rather”. Se fosse “apenas” “*a new hybrid between that and a novel*”, tanto a primeira denominação quanto o recurso de utilizar “*or rather*” seriam dispensáveis.

Se tiver um *definite plot* não é autobiografia; a vida não possui um “definite plot”; ao mesmo tempo, essa colocação demonstra que ele tem em mente definir o seu *plot*; definir a sua vida, o seu roteiro, *escolher* os fatos a serem (re)tratados, narrados, *conscientemente*, como escritor, como autor.

Nesse mesmo sentido, como “*Various strata of personal past will form*”? Os “*strata of personal past*” vão se formar, de forma espontânea e aleatória, no papel? A presença do autor todo-poderoso é anunciada e comprovada em cada linha da obra.

E o que viria a ser, exatamente, esse “*sense of novelty and discovery which distinguishes the book as I have it in my mind*”? A resposta do autor, “*It will be a sequence of short essay-like bits, which suddenly gathering momentum will form into something very weird and dynamic: innocent looking ingredients of a quite unexpected brew.*”, não necessariamente responde ou define, delimita a questão. Decerto, a palavra sequência se destaca. É interessante que seja uma sequência, e, ao mesmo tempo, fragmentos relativamente autônomos; também que sejam “*essay-like*”, ou seja, não são contos, não são capítulos, e não são propriamente ensaios, são “*essay-like*”... O resto da frase não explica o que viria a ser, exatamente, esse “*something very weird and dynamic*”; a resposta, “*innocent looking ingredients of a quite unexpected brew.*”, outra vez não revela, não explicita nem algo estranho, nem dinâmico, nem mesmo ilustra o que é esse algo, mas apresenta uma vaga ideia: “ingredientes de aparência inocente de uma mistura bem inesperada”.

Em outro momento, em carta de 14 de dezembro de 1948 a um editor, John Fischer, Nabókov enfatiza a *raison d'être* do livro:

It is an **inquiry into the elements that have gone to form my personality as a writer**. Starting with several phases of childhood in northern Russia, it will wind its way through the years of Russian revolution and civil war, thence to England (Cambridge University), to Germany and France, and finally to America (1940). All I have written up to now has been published in *The New Yorker* and should give the reader a fair idea of **the method used**. However, the necessity to **select** for writing such passages as could be published separately, has led to a somewhat jerky **development of the theme**. In the course of integrating these fragments in the book various alterations will take place, but the **manner** will remain the same. In other words, the **flow of the book** I contemplate is more ample and sustained than the **sharp pieces** carved out of it for magazine publication might suggest. **It is a most difficult book to write**, not only because it **necessitates endless forays into the past**, but also because the **blending of perfect personal truth with strict artistic selection** [Nota: End of letter missing in carbon copy.] (NABOKOV, 1989, p. 88, grifo meu).

Esse trecho também revela a clarividência e o desejo de controle do autor em relação a seu método, temática, desenvolvimento, e a maneira, ou forma, empregada para a confecção da obra. Os temas da formação da personalidade do escritor, do retorno ao passado, à infância, à Rússia, compõem a “mescla da *perfeita* verdade pessoal com a *rígida* seleção artística” (tradução e grifo meus), como se fosse possível combinar a verdade com uma seleção de fatos, e ainda por cima artística.

Assim, as relações entre o multilinguismo e multiculturalismo, o exílio, a memória, as fronteiras de gêneros (ensaio, conto, memórias, autobiografia, romance etc.), as transformações linguísticas e a fusão de versões, traduções e autotraduções compõem a matéria nabokoviana.

## VERSÃO, TRADUÇÃO, TRANSVERSÃO

*Другие Берега* (Druguíe Beregá, Outras Margens), que saiu em livro em 1954 pela Chekhov Publishing House, em Nova Iorque<sup>3</sup>, era para ser, a princípio, a tradução de Nabókov e sua esposa, Vera Slónim, de *Conclusive Evidence: A Memoir* (1951), também conhecido como *Speak, Memory: A Memoir*, seu título na edição publicada no mesmo ano na Inglaterra. Entretanto, observando alguns de seus comentários durante o processo de tradução e posteriormente, percebe-se que a transformação foi visceral. Em uma carta de 1953 a Katharine A. White, o autor e autotradutor declara que está “*translating into Russian (!) my CONCLUSIVE EVIDENCE (...)*” (NABOKOV, 1989, p. 140). O ponto de exclamação poderia ter sido utilizado por se tratar de uma tradução para o russo e não do russo para o inglês, como costumava realizar, ou por ser uma tradução complexa, de um livro particular, ou por se tratar de uma tradução especial, uma “não-tradução”, uma “transversão”.

Comparando-se duas cartas de 29 de setembro de 1953, uma a Elena Sikorski (NABOKOV, 1989, pp. 138-139) e uma a Katharine A. White (NABOKOV, 1989, p. 140), Nabókov menciona a tradução primeiro como “*did*” (ou seja, acabada), para Elena, e depois como “*the rest of this winter will be devoted (...)* to translating” (ainda em processo, ou, mesmo, futuro, não finalizada). É possível perceber como se altera a visão sobre o trabalho, que passa por várias fases, desde sua idealização, o começo de sua realização, o desenrolar e a conclusão. Essas etapas se relacionam com as faces da transição linguística vivida por Nabókov, pois a tradução está intrinsecamente entrelaçada com a lembrança dessa transposição e com a trans/mutação em si, o transverter-se, a realidade, a presença dessa transição.

---

<sup>3</sup> Capítulos do livro haviam saído anteriormente nos periódicos *Ópiti*, No. 3, 1954; e *Nóvi Jurnál*, Nos. 37 e 38, 1954.

Em uma carta de quase um ano depois, de 11 de agosto de 1954, para Katharine A. White, ele muda o nome do trabalho de “*translation*” e “*translating (!)*”, para:

I was immersed at the time in a most **harrowing work** – a Russian **version and recomposition** of *Conclusive Evidence*. I think I have told you more than once what agony it was, in the early ‘forties, to switch from Russian into English. After going to that atrocious metamorphosis, **I swore I would never go back from my wizened Hyde form to my ample Jekyll one – but there I was, after fifteen years of absence**, wallowing again in the bitter luxury of my Russian verbal might. (NABOKOV, 1989, p. 149).

Assim, a “versão” russa da autobiografia possui um caráter polivalente, nem original, nem tradução, mas interstício, uma transgressão da autobiografia, sua “transversão”. Além disso, *Другие Берега* (Drugúie Berega, Outras Margens) pode ser entendido como um contato artístico-literário essencial de Nabókov “de volta” à Rússia, ao russo, depois de ter modificado seu idioma de criação, do russo para o inglês, o que depois ocorreria também com *Lolita*, conferindo às duas obras e sua tradução um contorno simbólico.

#### DE MADEMOISELLE O A CAPÍTULO 5

De acordo com Brian Boyd (1990), biógrafo de Nabókov e um dos maiores estudiosos de sua obra, “*Mademoiselle O*, his portrait of his French governess, was the first part he would write of his autobiography. Now chapter 5 of *Speak, Memory*, it exemplifies his lifelong gift for detecting another’s uniqueness without preconceptions of formulas.” (BOYD, 1990, p. 69, grifo meu)

Segundo Boyd (1990), Nabókov chegou a compor partes de uma autobiografia nos idos de 1936 e vários nomes foram cogitados: “*It is Me*”, “*Elizabeth*”, “*My English Wife*”, “*English Games in Russia*”, “*Memoirs*”, “*A Russian Early Associations with English*”, mas nada desse primeiro intento foi preservado. Um pequeno “*sketch*” autobiográfico, “*My English Education*”, incluído em “*Conclusive Evidence/Speak, Memory: a Memoir*” (1951), viria a ser o Capítulo 4 na edição final (1966).

Uma pequena parte de *Conclusive Evidence: A Memoir* (1951), que se tornou, em russo, *Друзие Бежега* (“*Outras margens*”, 1954), e se transformou na versão final em *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1966), nas palavras do autor “um re-contar inglês de memórias russas”, havia sido *Mademoiselle O*, um primeiro fragmento autobiográfico, escrito em francês.

Da mesma forma, *Mademoiselle O*, escrito como um satélite isolado em 1936 em francês, foi traduzido ao inglês e publicado como partícula de um planeta, em 1951, ainda *Mademoiselle O*; em 1954, por meio de um processo intrincado de autotradução e reescritura, transforma-se em elemento de uma constelação em russo, para finalmente, em 1966, retornar e ser retraduzido, como componente de uma galáxia em inglês, agora já parte de um todo, *Capítulo 5*.

Um pouco desse caminho de versões pode ser percebido pela própria escolha do título:

I had several titles in mind for the book and selected the most abstract one as I hate to have a drop of a book's life blood exuded upon its cover. But of course I understand your point of view, especially as none of my friends liked 'Conclusive Evidence'. So here are a few other titles from which you can choose 'Clues', 'The Rainbow Edge', 'Speak, Mnemosyne!' (this one is my favorite), 'The Prismatic Edge', 'The Moulded Feather' (from Browning's poem), 'Nabokov's Opening' (a chess term), 'Emblemata'. [nota: The title

of the Gollancz edition was *Speak, Memory* (1951).] (NABOKOV 1989, pp.118-119)

No Brasil, a autobiografia saiu, com tradução de Jório Dauster, como “A pessoa em questão” (Cia das Letras, 1994), título baseado em “*The Person in Question*”, um dos nomes provisórios, citado em carta de 1947 a Edmund Wilson: “*I am writing two things now 1. a short novel about a man who liked little girls--and it's going to be called The Kingdom by the Sea<sup>4</sup> – and 2. a new type of autobiography – a scientific attempt to unravel and trace back all the tangled threads of one's personality – and the provisional title is The Person in Question.*” (NABOKOV, apud BOYD, 1999, grifo meu).

A edição russa, por sua vez, foi denominada *Другие Берега* (Druguie Berega/Outras margens); de acordo com Brian Boyd, uma das hipóteses é que ecoe uma estrofe de um poema de A. Púchkin *Вновь я посетил* (“*Vnov já possetil*”/Outra vez visitei), de 1835: *Иные берега, иные волны* (Ínie beregá, ínie vólni/ Outras Margens, outras ondas). Outra, que ecoe “*S drugovo Berega (From the Other Shore), the first book that one of Russia's greatest autobiographers, Alexander Herzen, had written after leaving Russia*” (NABOKOV, 1999, p. xxv).

Petit (2009) propôs uma encantadora comparação entre as metamorfoses dos títulos, a transmutação do texto e a problematização da questão de gênero literário:

... in proposing the title *Speak, Mnemosyne*, Nabokov had also wanted to commemorate his love of lepidoptera by way of *mnemosyne*, a butterfly species he had chased at Vyra.

In his 1966 foreword to *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Nabokov announces that this is ‘the final edition’ (Nabokov 6) of a text which, like the butterflies so dear to him, has undergone

---

<sup>4</sup> Nome provisório de *Lolita* (1955).

‘multiple metamorphosis,’ the present version being the outcome of a ‘diabolical task,’ the ‘re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English retelling of Russian memories in the first place’ (Nabokov 6). In this statement, Nabokov is not just being his legendarily witty self. This multiple metamorphosis, “not tried by any human before” (Nabokov 6) – a statement that recalls Rousseau’s own megalomaniac declarations at the beginning of *Confessions*<sup>5</sup> – **is indeed worthy of lepidopterous metamorphosis if only in the many titles the book acquired over time, from the provisional title “The Person in Question” to the titles of the 1951 editions, *Conclusive Evidence in the United States and Speak, Memory: A Memoir in England* – itself chosen after Nabokov toyed with, and finally abandoned, the ideas of “*Speak, Mnemosyne*” and of “*The Anthemion*” – to the title of the 1954 Russian edition, *Drugie berega* (“*Other Shores*”), to the final 1967 [sic] title, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. In that sense, the subtitle “*An Autobiography Revisited*” could not be more accurate, especially since Nabokov did not just “revisit” the titles, but also revised and reworked the content of his text up until that last and final 1967 [sic] version.**

**What makes this final title particularly interesting, though, is that the deliberate inscription of Nabokov’s project into a specific literary tradition, that of “autobiography” (as opposed to the earlier “Memoir”), also corresponds to the inclusion, for the very first time, of photographs in a text which, until then, was made up of words only. It thus seems that Nabokov, in this final version, is not just revisiting an earlier text, but revisiting a whole literary genre, so as to produce, through this combination of autobiography and photographs, what is indeed a “unique freak as autobiographies go,” as the pseudo-reviewer of *Conclusive Evidence* – who turns out to be the author, himself, of course – writes in “Chapter Sixteen,” later added as an appendix to the text. (PETIT, 2009)**

É interessante notar que, a pedido de Nabókov, *Mademoiselle O* deveria ter se tornado apenas *Mademoiselle* na

---

<sup>5</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre I: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur” (1). Nota de Petir, 2009.

edição de 1966 (NABOKOV, 1989, p. 403), mas acaba por se transformar em *Capítulo 5*.

Alguns capítulos saíram anteriormente em publicações separadas: “Mademoiselle O” [Mademoiselle/Capítulo 5] foi publicado em *Mesures* (1936)<sup>6</sup>, em francês, e nas coletâneas de contos *Nine Stories* (1947) e *Nabokov’s Dozen* (1958), em inglês; *First Poem* [Capítulo 11] saiu em *Partisan Review* (1949); *Lodgings in Trinity Lane* [Capítulo 13], em *Harper’s Magazine* (1951); *First Love* [“Colette”/Capítulo 7] foi publicado em *Nabokov’s Dozen* (1958).

Além de todas essas versões e traduções de vias de mão dupla, Nabókov tinha a intenção de complementar sua autobiografia, ou seja, de escrever seu “segundo volume de memórias (SPEAK ON, MEMORY).” (NABOKOV, 1989, p. 475), que acabou não se concretizando: “*A more definite plan is writing SPEAK, AMERICA, a continuation of my ‘SPEAK, MEMORY’. I have already accumulated a number of notes, diaries, letters, etc., but in order to describe my American years adequately I should need money to revisit several spots in America such as New York, Boston, Ithaca, The Grand Canyon, and a few other Western localities. (...)*” (NABOKOV, 1989, p. 508).

Apesar de não ter levado a cabo a idealização de um segundo livro de memórias, já no primeiro Nabókov demonstra sua plena consciência de todas as partes de uma obra – primeira pessoa, eu, (ou “o escritor”); segunda pessoa, você/ela (ou “o leitor”); terceira pessoa, o(s) outro(s) (ou “o crítico”), como se pode observar em uma carta de 27 de novembro de 1949 a Katharine A. White sobre o então ainda chamado *Conclusive Evidence: A Memoir*:

---

<sup>6</sup> *Mesures*, nº 2, 15 de abril de 1936, 196 p.

I shall soon submit all three to you: Chapters 14 (Exile), 15 (Second Person) and 16 (Third Person). **Of these the first is concerned with émigré life in Western Europe and has a great deal about literary mores. The second is couched, so to speak, in the second person (being addressed to my wife) and is an account of my boy's infancy in the light of my own childhood. The last is, from my own point of view, the most important one of the series (indeed, the whole book was written with this conclusion and summit in view) since therein are carefully gathered and analyzed (by a fictitious reviewer) the various themes running through the book – all the intricate threads that I have been at pains to follow through each piece.** (NABOKOV, 1989, pp. 94-95)

Em poucas palavras, definem-se temática, espaço, tempo, em relação com eu- lírico: *“Of these the first is concerned with émigré life in Western Europe and has a great deal about literary mores”*. Em seguida, surgem o leitor e a relação entre eu/outro, escritor/leitor: *“The second is couched, so to speak, in the second person (being addressed to my wife) ...”*. Por último, apresentam-se gênero, narrador suspeito, relação entre autor, leitor, e, em especial, o crítico: *“The last is, from my own point of view, the most important one of the series (indeed, the whole book was written with this conclusion and summit in view) since therein are carefully gathered and analyzed (by a fictitious reviewer) the various themes running through the book – all the intricate threads that I have been at pains to follow through each piece.”* (NABOKOV, 1989, pp. 94-95, grifo meu).

O ápice de sua visão global é ilustrado pela faceta de ter idealizado e escrito uma resenha de seu próprio livro, como se fosse outro:

Chapter XVII will be a critical survey of the whole book.

To be quite frank in regard to the following matter: Sirin, the writer I detachedly describe in one passage, is I; it is the nom-de-guerre under which I used to write in Russian and it seemed to me that this was the most unobtrusive way to

render an important period in my life, especially since the name “Sirin” conveys absolutely nothing to American readers. (NABOKOV, 1989, p. 99, grifo meu)

Dessa forma, Nabókov tinha e expressava sua plena percepção da palavra escrita, impressa, e da dificuldade do processo artístico: escreve, rabisca, risca, revisa, muda, anota, traduz, torna a escrever... em uma carta faz referência a capítulos do livro, que “*tinha sido alterado e expandido*” e, em outra, diz que “*tivera que remodelar e acrescentar em profusão*”. (NABOKOV, 1989, p. 94 e 96, respectivamente, grifo meu).

O processo nabokoviano de (re)inventar-se, (re)escritor e (auto)tradutor de si mesmo, fundamenta-se em criar e recriar versões de si mesmo e de seus temas prediletos, como tempo(s), perda(s), memória(s).

Perante suas autotraduções, em geral do russo para o inglês e, em particular, de *Lolita* (1955) e da autobiografia para o russo, os “originais” podem ser vistos como ensaio, já que Nabókov os traduz, (re)escrevendo-os também como releitura de si.

Assim, a veia autobiográfica e biográfica de Nabókov se manifesta de várias formas, diretas e indiretas, em maior ou menor grau, em suas cartas, em sua ficção, especialmente no romance *Дар* (Dar, O dom)<sup>7</sup>, em *Strong Opinions* (1973), reunião de entrevistas e ensaios, e nas múltiplas versões de sua autobiografia. Afinal, o autor condensa sua autobiografia nas seguintes palavras: “**Speak, Memory, records and recollections of a happy expatriation that began practically on the day of my birth.**” (NABOKOV, 1989, p. 493).

---

<sup>7</sup> “Дар” (Dar, O dom), o sétimo romance de Nabókov, escrito em russo e publicado primeiramente em capítulos (exceto o capítulo 4), em *Sovreménnie Zapiski*, entre 1937-38; saiu em livro em 1952, pela Izdatelstvo Imeni Chékhova (New York); a tradução para o inglês, “The Gift”, de Dmitri Nabókov e Michael Scammell, em colaboração com o autor, foi publicada pela Putnam, em 1963.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOYD, B. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

FOSTER JR., J. B. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

NABOKOV, D., BRUCCOLI, M. (eds.) *Vladimir Nabokov: Selected Letters, 1940-1977*, New York: HBJ, 1989.

NABOKOV. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Vintage, 1999.

PETIT, L. *Speak, Photographs? Visual Transparency and Verbal Opacity in Nabokov's Speak, Memory*. NOJ / HOЖ: Nabokov Online Journal, Vol. III / 2009.

## COLETÂNEA DE POESIA ÁRABE PALESTINA. RELATO DE TRABALHO

Alexandre Facuri Chareti, Beatriz Negreiros Gemignani,  
Jaqueline Camara Ramos, Renata Parpolov Costa, William  
Diego Montecinos; **Orientador:** Michel Sleiman<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta as etapas de trabalho e alguns dos resultados da tradução de 21 poemas, do árabe para o português, realizada pelo Grupo de Tradução de Poesia Árabe Contemporânea (GTPAC). Em atividade na USP desde maio de 2012 com a coordenação do poeta e tradutor Michel Sleiman, o grupo se propôs a tradução de 52 poemas dos seguintes autores: Murid Barghuthi (1944), Ahmad Dahbur (1946), Mahmoud Darwich (1942-2008), Jabra Ibrahim Jabra (1919-1994), Salma Khadra Jayyusi (1927), Khairi Mansur (1945), Samih al-Qasim (1939), Tawfiq Sayigh (1923-1971), Fadwa Tuqan (1917-2003), Tawfiq Zayyad (1929-1994).

---

<sup>1</sup> Alexandre Chareti é aluno de graduação do último ano e em sua iniciação científica traduz o poeta palestino Mahmoud Darwich; Beatriz Negreiros Gemignani é aluna de graduação do último ano e desenvolve sua iniciação científica em tradução de um tratado de Ibn al-Muqaffa, autor árabe clássico; Jaqueline Camara Ramos é aluna de graduação do último ano, tendo cursado língua árabe no Institut Français d'Égypte; Renata Parpolov Costa é mestranda no Programa de Estudos Árabes e Judaicos, onde pesquisa história síria; William Diego Montecinos é aluno de graduação do último ano e traduz, em sua iniciação científica, o poeta sírio Adonis. O grupo é coordenado pelo professor, poeta e tradutor Michel Sleiman, que ministra as disciplinas de Literatura Árabe para a habilitação em Árabe do Curso de Letras da Universidade de São Paulo e é autor de traduções de poesia árabe, entre elas a antologia *Poemas*, do poeta Adonis.

Os autores estão entre os selecionados por Salma Khadra Jayyusi em sua abrangente antologia da literatura palestina, editada primeiramente em inglês, em 1992, e posteriormente em árabe, em 1997, no quadro mais amplo do *Project of Translation from Arabic* (PROTA), que a autora coordena na Universidade de Columbia, com o propósito geral de prover o mercado de leitores do inglês de traduções da literatura árabe. O recorte de poetas da nacionalidade palestina se justifica por outro lado pela participação ativa que alguns desses poetas tiveram na modernização das letras árabes, levando a voz da resistência palestina ao estandarte mais alto da inovação poética em língua árabe.

Enquanto os poetas da *Nahda* – termo com que, a partir de meados do século XIX, se denomina o renascimento político e cultural dos árabes após o longo inverno de dominação turco-otomana – tinham a preocupação de preservar as formas poéticas do passado para reforçar as raízes árabes, os poetas de meados do século XX pretenderam aumentar as possibilidades poéticas de sua língua, experimentando, por exemplo, o uso do verso livre, tomado das vanguardas euro-americanas. O sírio-libanês Adonis, poeta dos mais representativos desse movimento, afirma sobre a nova forma poética que:

La nueva expresión poética lo es del sentido de las palabras, y de sus características fónicas o musicales. La rima es parte de ella, no el todo, y por consiguiente no se trata de una característica imprescindible de la poesía. La nueva forma poética es, en cierto sentido, una vuelta a la palabra árabe – a su magia originaria, a su ritmo, a su riqueza musical y fonética. (ADONIS, 1976, p. 90)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A nova expressão poética é a do sentido das palavras, e de suas características fônicas ou musicais. A rima é parte dela, não o todo, e por consequência não se trata de uma característica imprescindível da poesia. A nova forma poética é, em certo sentido, uma volta à palavra árabe – à sua magia, ao seu ritmo, à sua riqueza musical e fonética. Tradução nossa.

Como um dos aspectos fundamentais da cultura árabe, que remonta ao período pré-islâmico, a poesia árabe passou por mudanças relativas a suas próprias leis, mas também em sua relação com os eventos políticos, sociais e econômicos do século XX. Especificamente, a literatura palestina atingiu uma particularidade quanto às outras literaturas árabes a ela contemporâneas, com a “catástrofe” (*nakba*) decorrente da ocupação pelo Estado de Israel.

For although Palestinian literature is an integral part of modern Arabic literature, and has participated fully in all the vigorous revolutionary experiments undertaken in Arabic letters during this century, particularly since the fifties, it has shown marked differences in certain respects, especially in the treatment of place and time, of tone and attitude, and in its particular involvement with the pervasive political issue. (JAYYUSI, 1992, p. 2)<sup>3</sup>

Ao contrário dos outros territórios árabes, a Palestina terminou a primeira metade do século XX com seu território ainda sob ocupação militar e sem ter emergido como um Estado. Com a expansão do Estado de Israel, considera-se que foram promovidas políticas de *apartheid*, como a censura e imposição de dificuldades para a publicação – e obviamente para o consumo – de obras relacionadas à Palestina. A temática da resistência alcançou, com isso, grande relevância na poesia palestina, pois como cidadãos os poetas sabiam de sua condição inferiorizada e reconheciam a importância dessa temática para os palestinos nos territórios ocupados.

---

<sup>3</sup> Embora a literatura palestina seja parte integral da literatura árabe moderna e tenha participado integralmente em todos os experimentos revolucionários das letras árabes deste século, particularmente desde os anos 1950, ela demonstrou diferenças marcantes em certos aspectos, especialmente no tratamento do lugar e da época, do tom e da atitude, e do seu envolvimento particular com a propagada questão política. Tradução nossa.

Considerando esse contexto, uma preocupação central da atual formação do GTPAC é traduzir os poemas palestinos visando como resultado apresentar traduções que sejam também poéticas, levadas em conta as questões rítmicas, semânticas e de efeito poético pertinentes ao gênero em árabe e em português. Partimos da ideia de que o tradutor trabalha com a imperfeição; sabemos das limitações que se impõem quando se trata de traduzir poesia, mas também consideramos, como outros tradutores, teóricos e críticos da tradução literária, que esses desafios não invalidam o trabalho. Como afirma Henriques Britto,

é impossível haver uma leitura absolutamente perfeita, uma compreensão absolutamente perfeita, uma tradução absolutamente perfeita de um texto literário. Mas a tradução não é a única atividade humana que não atinge a absoluta perfeição; por que exigir a perfeição apenas dos tradutores? (2012, p. 124)

Desse modo, buscamos expressões poéticas do texto árabe que formem sentido em português, dando prioridade a determinado aspecto relevante do poema. O esforço tradutório nos levou a formular algumas reflexões acerca da tradução, das quais nos ocuparemos adiante.

## METODOLOGIA

Partimos da antologia bilíngue árabe-inglesa de poesia palestina do século XX *Anthology of Modern Palestinian Literature – Mawsūʿat al’ādab alfilastīnī almuʿāṣ* –, organizada pela reconhecida crítica Salma Jayyusi, que atua na Universidade de Amman e na Universidade de Columbia. O projeto

original de tradução do árabe para o inglês, que faz parte do referido projeto PROTA, adotou como metodologia a tradução do poema por um arabista e um poeta. Talvez devido a esse recurso, alguns dos poemas traduzidos ao inglês apresentam significativas mudanças em relação à sua respectiva realização original.

Estudiosos da língua e da poesia árabes, e sem sermos poetas, procuramos entregar uma tradução em português que busque expressar ao máximo as potências de significação poética que tem o poema original, levada em conta, naturalmente, nossa limitação como leitores da poesia na língua árabe. No atual estágio, constatamos que o estudo da poesia é indissociável do aprendizado da língua e da apreensão da cultura, além do aprofundamento sobre o funcionamento da poesia escrita e as características pertinentes aos gêneros líricos em árabe.

No início das atividades do Grupo, foram escolhidos dez dentre os 50 poetas elencados na antologia de Salma Jayyusi, optando-se pela tradução da totalidade dos respectivos poemas selecionados pela autora.

Em uma primeira etapa dos trabalhos, um dado poema, escolhido pelo coordenador, era trabalhado pelo grupo, seguindo estes quatro passos:

1. levantamento de vocabulário (feito individualmente);
2. discussão sobre a realização do poema em língua árabe (feita individualmente ou em grupos de dois ou três);
3. discussão sobre as possíveis realizações poéticas do poema em português e sua criação (feitas em grupo);
4. discussão sobre questões relativas à língua da poesia em português e fixação de uma primeira versão da tradução (feita em grupo).

Seis meses depois do início das atividades, em uma segunda etapa do trabalho, foi feita a divisão de tarefas entre os membros do grupo para que cada um ficasse responsável pelos poemas de dois ou três poetas. Nessa parte do trabalho, em grupos de dois ou três, realizávamos as quatro etapas descritas e já trazíamos uma versão para o encontro. Em uma terceira etapa, cada membro do grupo já trazia seu poema traduzido dentre os autores pelos quais estava responsável. Apesar de essa ser a etapa de maior maturidade do processo tradutório, a fixação de uma forma final ainda cabia à decisão tomada pelo grupo durante os encontros.

Na quarta e atual etapa dos trabalhos realizamos a revisão de tudo o que foi feito nas etapas anteriores. Retomamos o texto árabe e a tradução feita em etapa anterior, visando perceber seus limites e possibilidades de melhora. Cada um dos membros do grupo continua traduzindo os poetas pelos quais ficou responsável e busca aproveitar as lições dessa quarta etapa ao elaborar as novas realizações poéticas. Contamos com a participação de um novo membro, colega de turma na habilitação, que tem acompanhado nosso trabalho pelos relatos informais que dele fazemos aos demais colegas. Nessa fase, a nova participante está analisando os materiais elaborados até seu ingresso. O grupo pretende terminar a tradução de todos os poemas que compõem o *corpus* de nosso trabalho até o final deste ano.

## RESULTADOS

A seguir, apresentaremos alguns dos resultados alcançados, os quais nos levaram a refletir sobre questões tradutológicas que encontramos durante o período de um ano e meio de existência do GTPAC.

Primeiramente, a questão do nível de formalidade mais adequado para a tradução em português brasileiro. A questão do registro foi muito discutida entre nós no que diz respeito, principalmente, aos pronomes árabes ك و ك (pronome pessoal oblíquo ou possessivo de, respectivamente, “tu” masculino e “tu” feminino). Em árabe, não há diferenciação de tratamento feita por meio do pronome, como em português europeu há entre *tu* e *você* ou em alemão entre *du* e *Sie*. Em português brasileiro, especialmente em São Paulo, alternam-se misturados os pronomes relacionados a *tu* e *você*. Por isso, o efeito de tradução conseguido optando-se pelo uso somente de pronomes da segunda pessoa (*tu*) ou somente de pronomes da terceira pessoa (*você*) não tem um resultado natural em português brasileiro. Por isso, elegemos o tipo de registro misto em boa parte dos casos visando obter um efeito de maior naturalidade. O exemplo a seguir é a tradução do poema “Para Sócrates”, de Jabra Ibrahim Jabra, em que se optou pela mistura de tratamentos.

Outra questão discutida no grupo incide sobre as repetições indesejadas, criadas por questões gramaticais. Em árabe, anexam-se os pronomes ه و (dele/dela) para indicar posse quando pospostos a substantivos. Por exemplo: عائلته (família), عائلته (família dele), عائلته (família dela). No poema Desejo, de Murid Barghuthi, dado abaixo, o pronome ه se repete a cada objeto mencionado, o que, se mantido, cria excessiva repetição do possessivo “dele”, o que, além de deselegante em português, dá a impressão de má tradução. Optou-se por uma versão em que esses pronomes se suprimem, mas ao mesmo tempo se conserva a ideia de pertencimento dos objetos.

<p><b>Para Sócrates – Jabra Ibrahim Jabra</b></p> <p>Por que te fizeram beber veneno, Sócrates?</p> <p>Repetimos a pergunta e é como se soubéssemos a história toda</p> <p>Sabemos como você passou os dias em conversas com seus alunos consolando-os por sua morte iminente (como se o veneno fosse vontade dos deuses)</p> <p>e como você se entreteve na solidão contando novamente as fábulas de Esopo (como se a sabedoria fosse antídoto para veneno)</p> <p>e como você no momento final não esqueceu do culto a Asclépio pois pediu que lhe sacrificassem um galo (como se para tomar veneno fosse preciso ter a consciência limpa)</p> <p>E isso era mais do que seus juízes podiam tolerar</p> <p>Não suportavam a maravilha da dúvida que você semeou no solo de Atenas, ameaçando frágeis certezas.</p> <p>Por isso te deram veneno e você não hesitou.</p> <p>Levou o cálice aos lábios e quando tomou, matou a todos.</p> <p>Quem lembra hoje os nomes deles?</p>	<p><b>إلى سقراط – جبرا إبراهيم جبرا</b></p> <p>لماذا سَوَّك السُّمُّ يا سقراط؟ نستعيدُ السؤالَ وإن كُنَّا نعرفُ القِصَّةَ كُلَّها، ونعرفُ كيفَ أَنْتَ قضيتَ الأَيَّامَ قَبْلَ الموتِ بالحديثِ إلى تلاميذك تُواسيهم عن فقدانك المزمع (كأنَّ السُّمَّ مَشِينَةٌ الإلهة) وكيفَ أَنْتَ في وحدتك سَلَّيتَ نفسك بنظم خرافاتِ إيسوبٍ من جديدٍ. (كأنَّ في الحكمةِ قضاءٌ على السَّمِّ) وكيفَ أَنْتَ في اللحظةِ الأخيرةِ لم تنسَ حَتَّى طَقَسَ إسكلابيوس فأوصيتَ بتقديمِ ديكٍ إليه (كأنَّ السُّمَّ يفتَضِي براءةَ الذمَّةِ). وهذا كانَ أَكثَرَ بكثيرٍ مُما يُطِيقُه حاكموك. ولا هم كانوا يطيقون روائعَ السَّكِّ التي رُحِتَ تَبَدُّرُها في أرضِ أثينا، مهدداً بها يعيناتهم الهزيلة. على التساؤلِ جازوك بالسُّمِّ، فلم تتساءل أنت. رفعتَ كأسَ الشبكرانِ إلى شفتيك ولما جرعتها، قتلتهم جميعاً. من يذكُرُ اليومَ أسماءَ الذين حاكموك؟</p>
--	--

<p><b>Desejo - Murid Barghuthi</b></p> <p>Cinto de couro na parede o sapato ao canto ressecado, camisas claras de verão que restam dele no armário, seus papéis revirados dizem: será lenta a saudade, mas lá ela espera, o cinto de couro pendurado espera e a cada dia contra a parede ela abraça a cintura nua.</p>	<p><b>اشتهاء - مريد البرغوثي</b></p> <p>حزامه الجلدي معلق على الجدار. حذاؤه المتروك صار يابساً، قمصاته الصيفية البيضاء لم تنزل تنام فوق رقها، أوراقه المبعثرة قالت لها: سيمعن الغياب لكثيها هناك لم تنزل على انتظار. ولم يزل معلقاً حزامه الجلدي وكلماً مضى النهار. تحسست خاصرة عارية واستندت إلى الجدار.</p>
--	---

Um terceiro caso com o qual nos deparamos ao traduzir do árabe foi a adequação da tradução ao contexto poético do português. Com efeito, faz sentido para o falante de árabe a expressão “ginástica da nossa alma”, retirada do poema “Hóspedes no mar” de Mahmoud Darwich, que, traduzida ao pé da letra, não funciona com a mesma expressividade poética em árabe. Busca-se, então, reinterpretar tais expressões a partir de seus significados em relação aos outros elementos do poema no sentido de atribuir a elas um significado funcional, tanto textual como intertextual. Daí a opção por “nossa alma errante”. De modo similar, no poema “Junto ao seio dela”, de Fadwa Tuqan, a ideia de “pátria” não traduz bem a intenção da poeta de enfatizar o tratamento da terra como “mãe” (ela utiliza o pronome **أه** todas as vezes em que se refere a **أب**, “minha terra”). Fadwa Tuqan é reconhecidamente uma das primeiras feministas do mundo árabe, de forma que soa como intencional a sua opção pelo pronome

feminino. A palavra “nação” <sup>أُمَّة</sup> tem o mesmo radical de “mãe”, <sup>أُمٌّ</sup> e com isso a ideia de “pátria” em árabe vem associada à ideia de “mãe”, e não à ideia de “pai”, como ocorre em português. Dessa forma, pareceu-nos adequada a opção da palavra “mátria”, já empregada por Caetano Veloso na canção “Língua”.

Junto ao seio dela – Fadwa Tuqan	كفاني اظلل بحضنها – فدوى طوفان
Para mim basta morrer nesta terra	كفاني أموت على أرضيها
Sepultarem-me nela	وأدفن فيها
Em seu solo úmido dissolver e sumir	وتحت تراها أدوب وأفنى
e renascer em erva sobre a terra	وأبعث عتياً على أرضيها
renascer em flor	وأبعث زهرة
machucada pela mão de uma criança	تعيث بها كف طعل نمتة بلادي
crescida em minha pátria	كفاني اظلل بحضن بلادي
Para mim basta estar junto ao seio de	ترايا
minha mátria	وعتياً
como solo	وزهرة
como erva	
como flor.	

## CONCLUSÃO

A atividade de tradução poética suscita a discussão de diversas questões ligadas ao gênero poético e a aspectos linguísticos – algumas das quais foram apresentadas neste artigo –, além de possibilitar e estimular o estudo da língua do poema original e da língua para a qual se traduz, na medida em que leva à reflexão sintática, lexical e semântica em busca de enuncíados poéticos que funcionem na língua da tradução. Nesse sentido, o GTPAC desenvolve suas atividades de tradução e discussão acerca do gênero poético e de possibilidades tradutórias, com o intuito de levar ao leitor brasileiro poemas significativos da multifacetada poesia árabe contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADONIS. *Introducción a la poesía árabe*. Madrid: Publicaciones del Instituto de Estudios Orientales y Africanos Universidad Autónoma de Madrid, 1976.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

JAYYUSI, Salma Khadra. *Anthology of modern Palestinian literature*. New York: Columbia University Press, 1992.

JAYYUSI, Salma Khadra. *Mawsū'at al'ādab alfilastīnī almu'ās* “عوسوم  
صاعملا ينيطسلفلا بدألا” (Antologia de Literatura Palestina Moderna).  
Beirute: Instituto Árabe de Estudos e Publicações, 1997.

# TRADUÇÃO INTRALINGUAL EM TEXTOS LITERÁRIOS: O GLOSSÁRIO DE SINÔNIMOS<sup>1</sup>

Jessica Torquato Carneiro<sup>2</sup>

Matheus Franco Fragoso<sup>3</sup>

## INTRODUÇÃO

A presença de termos desconhecidos durante a leitura de um texto poético é um fato comum, assim, já prevendo o desconhecimento de alguns termos por parte do leitor, algumas publicações, geralmente com propósito didático, apresentam um glossário para permear a leitura, para que a construção de sentido não seja interrompida devido a alguma palavra estranha ao leitor. Desse modo, percebe-se que o glossário disposto juntamente ao texto faz parte fundamental da leitura, pois é um alicerce que o leitor possui para dar continuidade ao processo de composição de significados e, por esse motivo, é interessante perceber como o glossário pode direcionar uma leitura dependendo do modo como esses termos desconhecidos são esclarecidos.

Partindo da concepção de glossário como um auxílio prático e imediato disposto no momento de uma leitura, o presente trabalho pretende problematizar essa questão no âmbito

---

<sup>1</sup> Parte deste texto foi anteriormente publicado no *I Colóquio de Tradução e Autoria* realizado pela Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Letras com habilitação em língua inglesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: jessicatorquato@gmail.com

<sup>3</sup> Graduando do curso de Letras com habilitação em língua inglesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: matheus.francofragoso@gmail.com

de texto literário e, posteriormente, descrever a experiência de elaboração de glossários feitos por indivíduos diferentes e, em seguida, compará-los com o intuito de perceber como glossários diferentes contribuem para construção de sentido de um poema. Para tanto, foi escolhido o poema *My Sad Self*, do autor norte-americano Allen Ginsberg publicado em 1973 no livro *Collected Poems, 1947–1980*.

Como referencial teórico a respeito de tradução literária é levado em consideração o texto *A tradução literária: uma arte conflitual*, do autor Brunello De Cusatis. No que diz respeito ao tipo de tradução em questão, é apontada a concepção teórica de tradução intralingual proposta por Roman Jakobson em *On Linguistic Aspects of Translation* (1979), uma vez que a categoria tradutória presente no trabalho pauta-se no glossário de sinônimos, ou seja, tradução entre termos de uma mesma língua. Acerca da sinonímia, são apresentadas algumas considerações da autora Catherine Fuchs sobre paráfrase no artigo “A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação” (1985).

#### **APONTAMENTOS ACERCA DE GLOSSÁRIOS, TRADUÇÃO INTRALINGUAL E TEXTO POÉTICO**

Para o desenvolvimento do trabalho será analisado o glossário intralingual, especificamente o composto por sinônimos. A partir da observação de glossários presentes em livros didáticos de literatura como *An Outline of American Literature* (1986), *Focus on English and American Literature* (2002) e *Literatura Brasileira: tempos, leitores e leituras* (2005), foi possível perceber que existem diferentes maneiras de esclarecer termos desconhecidos em glossários intralinguais.

No caso da presença de algum fato histórico ou referência a alguma cultura específica de determinada região, que é tida, portanto, possivelmente distante do âmbito de conhecimento do leitor, geralmente emprega-se um tipo de glossário enciclopédico, o qual concisamente concede a quem lê o quadro histórico-cultural de determinado aspecto referente a algum conhecimento específico, como botânica ou mitologia grega, por exemplo; nesse caso, não se trata de um glossário centrado em palavras, mas, em cenários culturais que são importantes para a construção de sentido do texto.

Um tipo recorrente de glossário é o que oferece ao leitor a definição da palavra, como acontece em dicionários. Por exemplo, se há no texto a palavra “desfiladeiro” será, pois, explicada como “passagem estreita entre montanhas”, e, se o termo em questão possuir diversas definições, então a mais apropriada para o contexto será escolhida, de modo que o sentido se encaixe na compreensão do texto.

No que se refere à sinonímia como artifício para construção de glossário — foco deste trabalho — pode-se dizer que é uma das maneiras mais comuns de elucidação de termos, pois, de modo geral, busca conceder ao leitor algum termo igual ou aproximado que possua a característica de ser mais acessível ao seu conhecimento lexical — por isso os glossários considerarem um leitor hipotético. A escolha desse modelo de glossário pode se justificar também pela praticidade, uma vez que apresentar um sinônimo ocupa menos espaço na página, e, conseqüentemente, haverá menos uso de papel; é também prático porque é conciso, direto e objetivo.

A sinonímia discutida por Catherine Fuchs no artigo “A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação” (1985) concerne descrições e análises sobre esse fenômeno, para isso, inicialmente são citadas algumas visões acerca de paráfrase, e, a adotada como referência é a que considera paráfrase como

[...] duas expressões sinônimas são espontaneamente veiculadas como “tendo o mesmo sentido” e como mutualmente substituíveis numa situação de comunicação dada; considerados o contexto (linguístico) e a situação (extra-linguística) que filtram alguns valores das expressões, o enunciador pode momentaneamente considerá-las como semanticamente idênticas, isto é, apagar as diferenças em proveito só das semelhanças (FUCHS, 1985, p.133).

Dadas as considerações de Fuchs (1985), entende-se o sinônimo como a equivalência situacional entre termos, pois as palavras se conectam por elos semânticos, podendo ser distantes ou próximas, o que determina a cadeia de possibilidades de correspondência, não somente como palavra isolada, mas, a equidade valendo-se de contextos específicos.

Em alguns casos, se observa nos glossários a definição de palavra ou uso de sinônimo inclusive acompanhado de uma interpretação do termo dentro do contexto do poema, então, o autor do glossário, através dos sinais emitidos pelo texto poético, vai oferecer a definição ou sinônimo de algum termo desconhecido juntamente à explanação do seu uso inserido no texto, compreendendo as noções de paráfrase como guia de leitura.

O caráter abstrato da literatura e a reflexão sobre a sutileza que a escolha de palavras para criar significados é o tema proposto pelo autor Brunello De Cusatis no artigo “A tradução literária: uma arte conflitual” (2008). Para discutir a questão, Cusatis (2008) parte da classificação proposta por Umberto Eco em *Ópera Aberta* (1979) do texto literário como “texto-aberto”, sendo

[...] qualquer texto (em prosa ou em verso), já que neste caso a sua função é a de apresentar - por isto mesmo se chama aberto - inúmeras possibilidades de interpretação a quem o lê. Portanto, no caso de um texto aberto, o leitor não é um fruidor passivo, já que neste tipo de texto lhe é dada uma série, mais ou menos vasta, de hipóteses interpretativas com verificações em anexo, que

dependem claramente da sua competência e das suas capacidades inferenciais (CUSATIS, 2008, p. 11).

Assim, se faz necessário refletir sobre os critérios de seleção de sinônimos, pois estão diretamente relacionados ao contexto do poema, e, portanto, estão sujeitos às interpretações do autor do glossário, como destaca Cusatis (2008):

[...] apesar de o tradutor se esforçar para adotar a máxima transparência, de se colocar, no seu trabalho de tradução, como um simples mediador entre a obra e o leitor, é natural, quase inevitável, que a sua intervenção de mediação - simultaneamente geográfica, histórica, ideológica, cultural e psicológica (seja qual for o grau de intervenção) - acabe por condicionar inevitavelmente o seu processo de tradução (CUSATIS, 2008, p. 12).

Mesmo que essas considerações de Cusatis (2008) sejam acerca da tradução interlingual, é também possível considerar essa linha de pensamento para a tradução intralingual, pois ela igualmente direciona a visão do leitor sem que se saiba disso, pois a palavra é desconhecida e o modo de compreendê-la é através de um ou mais sinônimos, que podem ou não ser precisamente equivalentes, pois o contexto sugestiona essa escolha.

Vê-se que a tradução de literatura é um tema largamente debatido na esfera de estudos literários, no entanto, a questão é especialmente centrada no texto passado de uma língua para outra e não no âmbito da mesma língua, como propõe o presente trabalho ao observar o papel do glossário de sinônimos, considerado também uma modalidade de tradução sob a ótica de Jakobson em *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), em que apresenta a tradução intralingual como um dos eixos da prática tradutória, a qual (em uma definição concisa) é tida para Jakobson (1959) como “[...] interpretação

dos sinais verbais por meio de outros sinais na mesma língua.” Desse modo, utilizar a palavra “interpretação” na tradução de literatura significa criar um extenso e variado leque de possibilidades.

A partir das considerações feitas acerca de glossários acompanhando o texto poético, compreendem-se as suas situações de produção e o que se pode levar em consideração no momento de construir um glossário. Portanto, percebe-se que o glossário do texto literário é especificamente sensível, devido ao caráter plurissignificativo e subjetivo dos termos que compõem o texto poético.

#### **MOMENTO DE FAZER: ELABORANDO GLOSSÁRIOS DE SINÔNIMOS**

Com base nas reflexões acerca de glossários de sinônimos e o caráter abstrato do texto literário, surgiu, assim, o interesse em vivenciar como acontece a construção de um glossário. Para realizar a experiência, os autores deste trabalho se incumbiram de produzir glossários de sinônimos para o poema *My Sad Self*, do escritor norte-americano Allen Ginsberg, com o intuito de compreender através da experiência como se realiza a elaboração de glossários e conhecer os processos mentais envolvidos nessa prática. Em seguida, foi feita uma comparação entre os glossários dos dois tradutores (doravante Tradutor A e Tradutor B), assim, foi possível compartilhar ideias e observar como dois glossários diferentes podem articular sentidos diversos a um mesmo poema.

*My Sad Self* narra o que se passa na mente de alguém que anda por lugares em Manhattan. Primeiramente, o eu-lírico está no alto de um prédio observando a cidade enquanto resgata na memória parte de momentos vividos entre as ruas

e prédios desse lugar. Depois o eu-lírico desce e caminha nas ruas de Manhattan, enquanto isso, descreve a paisagem urbana e reflete sobre o cotidiano, o consumo e a vida urbana.

O poema apresenta alguns termos provavelmente incomuns ao conhecimento lexical do leitor hipotético: falante brasileiro de língua inglesa com um nível intermediário superior de conhecimento da língua. Assim, tornou possível uma produção minuciosa de glossário, uma vez que alguns termos relevantes para a construção de sentido e imagética dos poemas precisaram passar pelo glossário, o que tornou possível a compreensão de como a sinonímia constituiu essas interpretações.

Para analisar os significados das palavras e refletir sobre os sinônimos mais condizentes com o campo semântico desenvolvido no poema, os tradutores se basearam nas definições do dicionário online *The Free Dictionary*.

A seguir estão reflexões comentadas acerca da produção do glossário de sinônimos para os dois tradutores envolvidos no desenvolvimento deste trabalho. Para a apreciação ideal da análise, é sugerida a leitura do poema *My Sad Self* no decorrer do texto, para que se possa compreender melhor a esfera semântica em que as palavras estão inseridas.

#### **TRADUTOR A**

Um total de doze palavras foi escolhido para compor o glossário do Tradutor A (doravante TA), no entanto, neste trabalho serão comentadas apenas sete. Além das doze palavras, houveram ainda mais outras consideradas necessárias para constituir o glossário, porém, foram deixadas de fora porque ou não representavam um termo central para a compreensão do poema (mesmo admitindo falha nesse aspecto, pois os sentidos são construídos levando em consideração o todo de um

texto) ou devido a real incapacidade de haver um sinônimo adequado para o termo. Portanto, vê-se que já a partir da escolha das palavras surge uma série de problematizações e considerações, sendo umas escolhidas em detrimento de outras devido a diferentes aspectos, como relevância ou mesmo a impossibilidade de haver um sinônimo compatível.

Já nos primeiros versos há a palavra *feats*, cujo significado pode não ser compatível com o conhecimento lexical do leitor hipotético e, portanto, foi escolhida para compor o glossário. *Feats* surge no poema em um momento em que o eu-lírico observa Manhattan do alto do *RCA Building*: “*Sometimes when my eyes are red/ I go on top of the RCA Building/ and gaze at my world, Manhattan/ my buildings, streets I’ve done feats in,*”, nesse momento o eu-lírico rememora feitos que realizou nas ruas de Manhattan. Ao consultar o significado de *feats* vê-se que o seu campo semântico está relacionado a performances, feitos - de modo geral, remete ao ato de fazer de modo admirável alguma atividade que seja notória, significativa. Dentre algumas possibilidades de sinônimo para *feat* (por exemplo, *accomplishment, achievement, attainment*), TA considerou a palavra *performance* como mais adequada (considerando as necessidades lexicais do leitor hipotético), porém, essa escolha pode ser tida como um desvio de significado para o contexto do poema, porque, ao comparar *feat* e *performance*, percebe-se que, mesmo atuando como sinônimos, há algo que difere as duas palavras essencialmente: enquanto *feat* remete à realização bem executada de algum feito sem especificação, *performance* deixa mais evidenciada a noção de feito artístico, assim, é nesse aspecto que a equivalência entre esses dois termos para compor o glossário pode ser entendida como inadequada, pois *performance* evoca um significado que não é explicitado em *feat*.

Em outro momento do poema, o eu-lírico desce do alto do RCA Building e melancolicamente anda pelas ruas de Manhattan: “*Sad,/ I take the elevator and go/ down, pondering*”; dentre as palavras desses versos, o verbo *ponder* foi selecionado para compor o glossário; os sinônimos adotados foram *think over* e *meditate*. Nesses termos se percebe a noção de pensamento e reflexão profunda sobre algo, portanto, pode-se estabelecer uma equivalência bastante aproximada entre os campos semânticos de *ponder*, *think over* e *meditate*. Nesse caso, pode-se dizer que os sinônimos são adequados para formar o glossário.

Ainda enquanto caminha e reflete sobre o mundo a sua volta, o eu-lírico expressa o caos dentro de si: “*and stop, bemused/ in front of an automobile shopwindow*”; dentre as palavras desses versos, o adjetivo *bemused* foi selecionado para o glossário. Foram encontrados alguns sinônimos como *confused*, *puzzled*, *dazed* e *perplexed*, e, dentre eles, para compor o glossário foi escolhido apenas *puzzled*. *Bemused* tem como sentido geral o pensamento intenso sobre algo pelo qual a pessoa se vê confusa, de modo que a mente funciona concentradamente nesse pensamento intrigante. Dentre os quatro sinônimos citados anteriormente, *confused* e *perplexed* foram descartados porque não evidenciam essa noção de reflexão, mas, basicamente manifestam a condição de alguém em estado de confusão ou perplexidade. No caso de *puzzled* e *dazed* já se percebe com mais clareza a ideia de pensamento arrebataado por alguma questão incompreensível, e, dentre os dois termos, *puzzled* possui um campo semântico mais relacionado à *bemused*, uma vez que em *dazed* é realçada a ideia de estado mental perplexo que surge após um grande choque, como o de alguém que se sente estupefato. Por outro lado, *puzzled* remonta a noção de reflexão sobre alguma questão confusa, o que é também evidenciada em *bemused*, e foi, portanto, o sinônimo escolhido para fazer parte do glossário. Há um momento no poema em que o eu-lírico chora: “*my own face streaked with tears in the mirror/*

*of some window — at dusk —*”; nesses versos as palavras *streaked* e *dusk* compõem o glossário. Para *streaked* o termo adotado como sinônimo foi *marked*. A diferença entre as duas palavras (apesar da relação de equivalência) surge porque *streaked* evidencia a noção de marca em forma de linha (como no caso do poema, em que o rosto do eu-lírico está marcado das lágrimas que caem, o que cria uma marca linear na face), enquanto que *marked* está relacionado a marcas de modo geral, sem especificar a forma que essa marca é. Devido a esse detalhe semântico entre essas duas palavras, observa-se que a construção imagética pode ser levemente modificada, pois ao ler *streaked* se tem peculiarmente a imagem de lágrimas que caem pelo rosto, o que faz surgir um “rastro” de lágrimas. Contudo, no caso do termo *marked*, talvez não se enxergue a marca do choro deixada na face do modo tão detalhado que *streaked* provoca.

O outro termo presente nos versos citados anteriormente é *dusk*, o qual foi selecionado para fazer parte do glossário tanto porque poderia ser um termo incompreensível para o leitor hipotético como também por transmitir um fato complementar sobre o poema e, com isso, ser uma característica importante para a construção de sentido, porque *dusk* indica a hora do dia em que se passa a caminhada e as reflexões do eu-lírico: ao anoitecer — quando não é mais dia e não é ainda noite. Como sinônimo para *dusk* foi escolhida a palavra *nightfall* e, de acordo com os significados desses termos, é possível tomá-los como equivalentes, pois ambos conferem a noção de escuridão parcial devido à chegada do fim do dia.

Ao final do poema há a palavra *halting* no verso “*thru such halting traffic*”, e surge em um momento em que o eu-lírico chama atenção para a paisagem urbana composta pelas ruas, avenidas e arranha-céus em Manhattan; o tráfego de carros o eu-lírico chama de *halting*, o que confere a noção de

dificuldade de movimento, algo que não flui, que não funciona direito. Os sinônimos *crippled* e *defective* foram encontrados, pois ambos conferem a noção de algo que não opera do modo como deveria, isto é, que possui imperfeição ou defeito. Para compor o glossário o termo *defective* foi tido como mais adequado, uma vez que *crippled* poderia, assim como *halting*, ser um termo desconhecido para o leitor hipotético, enquanto que *defective* se assemelha relativamente do termo “defeituoso” em língua portuguesa, o que colaboraria para que o leitor hipotético pudesse compreender o campo semântico em que o adjetivo *halting* está inserido.

#### TRADUTOR B

Já a partir da seleção de termos para compor o glossário é possível perceber como a visão de cada tradutor é particular, uma vez que algumas palavras foram deixadas de fora por um tradutor e escolhidas pelo outro, o que demonstra posicionamentos diferentes sobre a construção de um glossário de sinônimos e sobre o poema em si. Ao todo, o Tradutor B (doravante TB) selecionou seis palavras (dentre as quais *feats*, *bemused* e *plateglass* coincidem com as escolhas de TA) e será descrito o processo tradutório para apenas quatro dos termos que compõem o glossário de TB.

Assim como TA, TB também selecionou a palavra *feats* (façanha), que está em um dos versos iniciais enquanto o eu-lírico observa Manhattan do alto do RCA Building: “*my buildings, streets I’ve done feats in.*”. *Feats* foi inserida no glossário devido à dificuldade que essa palavra apresenta em proporcionar informações para a inferência do significado no contexto do poema, visto que a oração que antecede a palavra abre

espaço para múltiplas interpretações, caso o leitor não esteja familiarizado com o termo. Neste caso, foram escolhidos dois sinônimos *acts* (atos) e *accomplishments* (realização). Embora *acts* apresente uma significância parecida com *feats*, essa escolha para glossário deixa a desejar, pois é perdida a ideia de um feito inesperado com pouca insignificância. O outro sinônimo escolhido a ser analisado é *accomplishment*, o qual tem uma noção de conquista, de algo com certa importância, e não de atos banais que são realizados no dia a dia, como é exposto no poema. Desta forma, é possível perceber que, embora exista uma correlação entre os sinônimos escolhidos e a palavra *feats*, nenhum deles poderia ser um substituto absoluto, pois ambos abrem lacunas em relação ao real sentido da palavra, podendo, desta forma, levar o leitor a uma leitura desviada da real concepção apresentada pelo autor.

Logo após o verso mencionado no parágrafo anterior está o verso: “*lofts, beds, coldwater flats*”. No glossário, para a facilitação da compreensão de *coldwater flats* (tipo apartamento que não apresenta um sistema de aquecimento de água) foi usado o termo *apartment* (apartamento), o qual tem a mesma ideia de moradia. Contudo, foi perdida a descrição do imóvel presente no poema, que apenas fornece água fria. Tal palavra poderia levar o leitor ter dúvidas a cerca do significado, pois, no ambiente em que o leitor hipotético está inserido (contexto brasileiro), na maioria das vezes não há a distinção em relação à água aquecida ou fria que é fornecida nos imóveis. Desse modo, o autor ao fazer uso de *coldwater flats* chama a atenção para um fato que constitui a série de pensamentos do eu-lírico enquanto observa a cidade do alto de um prédio, e o fato de ter como sinônimo meramente a palavra *apartment* pode não corresponder ao sentido do contexto do poema.

No verso “*my once fabulous amours in the Bronx*” a palavra *amours* foi selecionada pra o glossário, embora à primeira vista possa facilmente se associar a relações amorosas, o termo apresenta certa nuance que pode ser perdida na leitura do poema caso o significado da palavra não seja completamente entendido pelo leitor. A escolha do sinônimo para o glossário foi *affair* (caso de amor) que também passa a ideia de um relacionamento amoroso; o termo tem bastante proximidade ao original, podendo ser usado sem causar grandes alterações quanto ao significado da palavra no poema.

Na maioria das vezes, os adjetivos são facilmente reconhecidos, porém, dependendo do contexto, eles podem oferecer dificuldades durante o processo de inferência, isso ocorre até mesmo com adjetivos já conhecidos pelo leitor, que podem apresentar mais de um significado dependendo da situação em que esses adjetivos estão inseridos. No caso de *bemused* (termo também escolhido por TA) presente no verso “*and stop, bemused*”, os sinônimos escolhidos foram *puzzled* (intrigado) e *confused* (confuso). Tendo em vista o sentido da palavra, podemos dizer que as escolhas dos sinônimos se encaixam no poema porque as palavras escolhidas transmitem um sentido semelhante à *bemused*. No entanto, vale ressaltar que algumas diferenças prevalecem em relação ao campo semântico dos sinônimos. Apesar de serem sinônimos muito próximos, o termo *puzzled* remete muito mais a questão de dúvida; quanto o termo *confused* tem o seu significado mais íntimo com *bemused*, visto que essa palavra passa a ideia de confusão mental, que é comunicada no poema. Assim sendo, diante a escolha de dois sinônimos, apenas um deles seria o mais adequado ou verossímil com a palavra em questão escolhida para compor o glossário, pois *confused* apresenta uma relação mais estreita de significado com o termo *bemused*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a respeito dos processos envolvidos na elaboração de glossários revela-se um estudo bastante pertinente, porque correntemente nos deparamos com glossários durante a leitura de textos literários sendo, portanto, algo que faz parte do cotidiano dos leitores. No caso do exposto neste trabalho, pode-se perceber a diferença com que os dois tradutores produziram os seus glossários, especialmente a partir da observação das palavras escolhidas por ambos (*feats e bemused*), pois nota-se que cada um possui percepções e desenvolveram interpretações diferentes sobre os mesmos termos.

Observar glossários de modo mais minucioso permite perceber como é delicada a tarefa de buscar maneiras de traduzir os termos utilizados pelos escritores, os quais são cuidadosamente articulados: palavra por palavra, cada uma com sua especificidade e significados próprios, que encadeadas fazem surgir arte com palavras.

No caso do glossário de sinônimos, modelo aqui analisado, nota-se o ato de traduzir dentro de uma mesma língua, tornando possível compreender como essa é uma prática altamente sutil, porque as palavras existem em uma língua para designar o universo que permeia cada situação de comunicação através da linguagem verbal, portanto, cada uma condiz a determinada noção semântica e lexical. Logo, haver alguma outra palavra na mesma língua para significar rigorosamente o mesmo é raro, o que se vê são sentidos aproximados, mas poucas vezes perfeitamente equivalentes. Além do fato de que a construção do glossário está relacionada ao modo como o texto é lido pelo tradutor, o que representa mais um aspecto que corrobora para o entendimento do glossário de sinônimos como o resultado de um trabalho com inúmeras possibilidades de articulação entre palavras.

A partir da problematização da especificidade dos termos compreende-se a importância da reflexão acerca do glossário de sinônimos, porque, ao desempenhar o papel de colaborador da leitura de um texto literário, passa a possuir uma grande importância na construção de sentido de quem lê, de modo que pode ser entendido como parte integrante da leitura.

A delicadeza da elaboração de glossários pôde ser entendida através da prática demonstrada no presente trabalho, o que permite compreender como se dá o desenvolvimento de glossários a partir da própria experiência. Assim, espera-se que os leitores compreendam a dimensão do glossário e passem a lê-lo de maneira mais crítica. Sempre que possível, deve-se procurar as definições de palavras desconhecidas não em uma única fonte, mas, buscar entrar em contato com diversos meios antes de assumir alguma definição como absoluta para fazer a leitura de um texto literário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela Nogueira. *Literatura Brasileira — Tempos, leitores e leitura*. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

BRODEY, Kennet; MALGARETTI, Fabio. *Focus on English and American Literature*. Milan: Modern Languages, 2002.

CUSATIS, Brunello de. *A tradução literária: uma arte conflitual*. Cadernos de tradução, Florianópolis, v.2, n. 22, p. 9-24, 2008.

FUCHS, Catherine. *A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Cadernos de estudos lingüísticos, Campinas, n. 8, p.129-134, 1985.

HIGH, Peter B. *An Outilne of American Literature*. Malaysia: Longman, 1986.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. Essay, 1959.

## MARCADORES CULTURAIS DISCURSIVOS NAS TRADUÇÕES DO CONTO “THE GOLD BUG”, DE EDGAR ALLAN POE

**Juliana Mendes de Oliveira**<sup>1</sup>

Partindo do conceito do gênero “conto” entendido aqui como gênero de discurso, nosso propósito é empreender uma investigação acerca dos processos textuais desenvolvidos pelos tradutores ao lidarem com este gênero. Com esse intuito, nos apoiaremos no arcabouço teórico de Bakhtin a respeito dos gêneros de discurso e na noção de conto das abordagens de Bosi (2002) e Cortázar (1974). A partir desse quadro, procederemos à abordagem de alguns marcadores culturais discursivos levando em conta essas noções, através do cotejo de trechos do texto original com suas traduções. Posteriormente levantaremos alguns aspectos discursivos de ordem geral nas traduções, considerando os conceitos de adaptação local e adaptação global (CINTRÃO & ZAVAGLIA, 2007) bem como os conceitos de estrangeirização e domesticação (VENUTI, 1998).

### **OS GÊNEROS DO DISCURSO SEGUNDO BAKHTIN**

Situando na linha do tempo, o ensaio intitulado “Os gêneros do discurso”, segundo Todorov (1997), faz parte do

---

<sup>1</sup> Bacharel em Letras com habilitação dupla em Português e Linguística pela Universidade de São Paulo (2008). Licenciatura em Letras Português pela Universidade de São Paulo (2008). Mestra em Linguística pela Universidade de São Paulo (2012), com Mestrado feito sob a orientação do Prof. Dr. Francis Henrik Aubert. Tem experiência nas áreas de Linguística Aplicada, Linguística Contrastiva e Estudos de Tradução. Atualmente, atua como professora de inglês da rede CNA Idiomas. E-mail: julimendes\_@usp@yahoo.com.br

último período “sintético” da vida de Bakhtin, apresentando-se “como o início, ou o plano, de um livro consagrado aos Gêneros do discurso; é algo como uma síntese das reflexões lingüísticas de Bakhtin nos anos vinte.” Segundo Brait (2009, p.24), Bakhtin escreveu este ensaio na década de 1950, época em que dirigia a Cátedra de Literatura Russa e Estrangeira na Universidade de Saransk. De todo modo, sabe-se que este ensaio consiste em um princípio de análise pertencente a um projeto maior que infelizmente não foi realizado.

Bakhtin (1997, p.279) começa o ensaio apontando a multiplicidade de situações e de formas diferentes em que a língua é usada e afirma que a língua é utilizada por meio de enunciados orais e escritos. A seguir, ele formula seu conceito do que vem a ser um enunciado: uma unidade composta por três elementos, a saber: a) conteúdo temático; b) estilo; c) construção composicional. Em seguida, define: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.” Assim sendo, é a recorrência de um certo tipo de enunciado em uma determinada esfera de comunicação que dá forma a um gênero de discurso. Bakhtin (1997, p.282) explica que, talvez em virtude de “a diversidade funcional parecer tomar traços comuns a todos os gêneros de discurso abstratos e inoperantes”, o problema geral dos gêneros nunca tenha sido devidamente colocado, tarefa que ele decide cumprir neste ensaio. Bakhtin então ressalta que, até aquele momento, os gêneros literários foram estudados, mas apenas pelo viés artístico; os gêneros retóricos foram estudados, porém sua natureza jurídica ou política encobria a natureza lingüística do enunciado; os gêneros do discurso cotidiano também foram estudados, todavia os estruturalistas e behavioristas, segundo Bakhtin só o fizeram pelo viés do discurso cotidiano oral. Em

razão disso, ele propõe uma tipologia de gêneros discursivos que efetivamente levem em conta a natureza essencialmente linguística do enunciado. De tal sorte, Bakhtin (1997, p.282) propõe uma distinção essencial entre o que ele classifica como gênero primário e gênero secundário:

Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. — aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea.

Dessa forma, Bakhtin liga os gêneros de discurso primários à fala, enquanto ato de comunicação, de modo que os gêneros secundários tidos como complexos são derivados daqueles que se situam dentro das situações interacionais de fala, tidos como simples. Além disso, o autor assinala que pretende definir a natureza do enunciado pela análise de ambos os gêneros. O delineamento dessa noção evidencia que Bakhtin busca uma concepção de gênero de discurso que não seja estática, que não seja meramente um conjunto de sequências textuais como ocorre, segundo ele, na definição do estruturalismo, mas sim que pense o gênero como algo dinâmico que se manifesta sempre na interação do “eu” com o “outro”. Bakhtin ressalta a importância de se ter em mente uma “concepção clara da natureza do enunciado”, de modo que ignore-la “leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que

a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1997, p.282). Aqui, notamos que Bakhtin enfatiza o aspecto da historicidade e do vínculo da vida com a língua, isto é da comunicação. Essas noções mais tarde, delinearam o surgimento de disciplinas como a Análise do Discurso francesa e a Pragmática.

Passando a abordar o que ele considera problemas gerais da linguística, Bakhtin (1997, p.285) toca na questão do estilo, em que começa postulando: “O estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso.” Segundo o autor, uma vez que a natureza do enunciado em qualquer esfera da comunicação verbal tem uma dimensão individual, esta “pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve).” Ainda segundo ele, os gêneros literários são os mais propícios para se usar o estilo individual, enquanto que os menos propícios são os do tipo padronizado, tais como documentos oficiais e notas de serviço. Bakhtin entende o estilo como um dos elementos constitutivos do gênero: “onde há estilo, há gênero”, portanto uma análise que separe estilo de gênero seria, para ele, no mínimo descabida:

O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) (BAKHTIN 1997, p. 285).

Essas considerações são corroboradas por Discini (2004, p.67), que pondera quanto à homogeneidade e à heterogeneidade que compõem o estilo, dando uma dimensão maior do pensamento bakhtiniano no que concerne ao conceito de estilo:

A totalidade do estilo é homogênea e heterogênea. O fato de estilo garante essa homogeneidade, já que pressupõe uma semelhança de procedimentos na construção do sentido, que por sua vez constrói o ator da enunciação, efeito de individuação de uma totalidade. É heterogênea, pois supõe uma relação dialógica entre a grandeza inteira e discreta, o unus com outras unidades integrais, num desdobramento do diálogo do discurso com as formações ideológicas de uma cultura. É do diálogo que falamos, ao pensarmos numa heterogeneidade constitutiva de um estilo, que se não mantém fechado em si mesmo, aprisionado nos próprios limites que o definem. Esta definição de limites que aponta para o eu que fala por meio de uma totalidade, se faz exatamente pela relação com o não limite, com o não-eu, com o outro. A homogeneidade do sentido, condição para a unidade do estilo, é, portanto, constitutivamente diversificada, mesmo porque em cada enunciação pressuposta a cada totalidade já se pressupõem dois sujeitos. Só assim, esta ou aquela totalidade pode se constituir como signo, pode significar. O signo, no estilo, longe de se fechar em si mesmo, salta para o exterior de si, onde encontra o outro, constituindo-se assim ideologicamente. Ideologia é signo e a recíproca também é verdadeira em se tratando de signo.

Certamente, uma das maiores revisões de conceitos dentro deste ensaio de Bakhtin diz respeito aos conceitos de enunciado e de discurso. Segundo ele, formas como “receptor” e “destinatário” colocadas pela linguística estrutural não levam em consideração o “outro” na interação verbal, e quando o levam, é apenas como um destinatário passivo, que somente compreende a mensagem que lhe foi enviada, sem, no entanto responder ao interlocutor de alguma forma, confirmando ou refutando. Para Bakhtin, a comunicação verbal é a função primordial da língua. A fim de reformular o conceito de discurso, Bakhtin aborda como tal conceito se constituía na época:

É uma pena que a Gramática da Academia, publicada há tão pouco tempo, também utilize esta mesma formulação ambígua. E o

que é então “nosso discurso”? Eis como é introduzida a seção que corresponde à fonética: “Nosso discurso se divide acima de tudo em orações que, por sua vez, podem dividir-se em combinações de palavras e em palavras. As palavras se decompõem em unidades fônicas menores, as sílabas. As sílabas em sons distintos ou fonemas...”. (BAKHTIN, 1997, p.292)

E mais adiante:

A vaga palavra “discurso” que se refere indiferentemente à língua, ao processo da fala, ao enunciado, a uma seqüência (de comprimento variável) de enunciados, a um gênero preciso do discurso, etc., esta palavra, até agora, não foi transformada pelos lingüistas num termo rigorosamente definido e de significação restrita (fenômenos análogos ocorrem também em outras línguas). Esse estado de coisas explica-se pelo fato de que os problemas do enunciado e dos gêneros do discurso (e, por conseguinte, os da comunicação verbal) ficaram quase intocados. Em quase toda parte, os estudiosos divertem-se em jogar com o enredamento de todas essas significações. Geralmente, aplica-se a expressão “nosso discurso” a qualquer enunciado de qualquer locutor; mas tal acepção jamais é sustentada até o fim. (BAKHTIN, 1997, p.293)

Assim sendo, Bakhtin entende que a definição de discurso não havia sido devidamente postulada pelos linguistas até então, e que quando usada, era normalmente para definir seqüências textuais (orações que se decompõem em palavras, e assim por diante). Contudo, o autor entende que é necessário dar uma consistência mais sólida ao termo e dar verdadeira importância ao que ele classifica como a unidade real de comunicação verbal: o enunciado. Dessa forma, postula:

A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do su-jeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam

o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns, e, acima de tudo, fronteiras claramente delimitadas. (BAKHTIN, 1997, p.293)

Desse modo, Bakhtin reformula os conceitos de enunciado e de discurso, que aqui não designam mais simples sequências textuais que se decompõem em orações, palavras, sílabas, fonemas, mas existem dentro de um todo coerente que produz efeitos de sentido dentro de uma determinada situação: os enunciados enquanto unidades de comunicação verbal formam discursos, que por sua vez, pressupõem interação verbal entre o “eu” e o “outro”.

### **O CONTO COMO GÊNERO DE DISCURSO**

Bakhtin define o gênero de discurso secundário, como aquele em que se encontram principalmente textos escritos, de caráter “complexo e mais evoluído”, que aparece em um contexto cultural e artístico, incluindo o romance nesta classificação. Tendo em mente essa definição, pode-se classificar também o conto dentro dos gêneros literários como gênero de discurso secundário, pressupondo aqui o conceito bakhtiniano de discurso que é constituído de enunciados, sendo que estes enunciados por sua vez são formados pela junção de conteúdo temático, estilo e construção composicional. No conto, enquanto texto literário, encontramos de fato esses três elementos constitutivos. Bosi (2002, p.7) compreende da seguinte forma a composição da natureza de um conto:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem.

Esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático.

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.

Bosi (2002, pp.7-22) aborda os caracteres multifacetados do conto enquanto criação literária, devido à pluralidade quase infindável de temas e formas que um conto pode adotar, daí a dificuldade de se enquadrar o conto em uma classificação fixa de gêneros. Algumas características, entretanto, se sobressaem nessa definição do autor: (i) o conto é multiforme e (ii) o conto é uma narrativa curta, um “quase-romance”, uma espécie de romance condensado.

Cortázar (1974, pp.150-151) ao abordar os aspectos do conto, também se depara com a dificuldade em defini-lo. Assim como Bosi, também alude ao seu caráter sintético:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua

vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva, ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

Cortázar (1974, p.151) aponta como primeiro traço definidor do conto o seu limite: “[...] o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de nouvelle, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. Visando dar uma imagem do que seria o conto, o autor o coloca em contraste com o romance, valendo-se de uma analogia entre o romance e o cinema versus o conto e a fotografia:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade de mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que protege a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar 1974, p.152)

Bosi (2002, p.8) também compara o conto ao romance ao abordar a questão da escolha de um acontecimento para composição temática do conto, referindo a este como “situação”:

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.

Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e ações e um discurso que os amarra.

Aqui, temos então uma terceira característica inerente ao conto que se sobressai: a temática do conto resulta na escolha de uma situação, em que se distingue do romance, que pode conter um emaranhado de situações. Ainda no comparativo entre a natureza do romance e do conto, (CORTÁZAR, 1974, p.152) afirma que “o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Bosi (2002, p.7) também alude a esse caráter incisivo do conto quando se refere à luta que o escritor trava com as técnicas de invenção do conto. Ainda sobre essa invenção, diz Bosi (2002, p.8):

A invenção do contista se faz pelo achamento (invenire = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço, tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o eu contista faz do seu universo.

No que se refere ao princípio da “unidade de efeito” ao qual Edgar Allan Poe acredita que todo escritor deve obedecer, Bosi (2002, p.8) também fala dessa questão:

É provável, também que o “efeito único” exigido por Edgar Allan Poe de todo conto bem feito não resida tanto na simplicidade do trecho ou no pequeno número de atos e de seres que porventura o habitem; o sentimento de unidade dependerá, em última instância, de um movimento interno de significação, que aproxime parte com parte, e de um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível, em voz alta) serão capazes de encontrar.

E mais adiante:

Diz Poe: “Um escritor hábil construiu um conto. Se foi sábio, não afeiçoou os seus pensamentos para acomodar os seus incidentes, mas, tendo concebido com zelo deliberado a um certo efeito único ou singular para manifestá-lo, ele inventará incidentes tais e combinará eventos tais que melhor o ajudem a estabelecer esse efeito preconcebido. Se a sua primeira frase não tender à exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio preestabelecido (Graham’s Magazine, maio de 1842).” (EDGAR ALLAN POE *apud* BOSI, 2002, p.8)

Essa unidade de efeito visada por Poe converge com o que Cortázar afirma a respeito do caráter incisivo que deve permear o conto. Com base nos referidos autores, pode-se traçar um conjunto das características definidoras do conto enquanto gênero:

- (a) Multiforme: grande variedade de temas e cenários;
- (b) Narrativa curta: parte da noção de limite físico (CORTÁZAR 1974, p.151).
- (c) Tema único: escolha de uma situação real ou imaginária, cujo efeito prenda o leitor.
- (d) Caráter sintético e incisivo: é uma narrativa intensa que visa uma unidade de efeito.

## MARCADORES CULTURAIS DE NÍVEL DISCURSIVO

Tendo discutido a natureza do conto, e tendo-o suficientemente definido e contextualizado como um gênero discursivo, passaremos agora à análise de alguns marcadores culturais de nível discursivo. Pretende-se verificar algumas características da construção composicional dos tradutores, se estes seguiram algum rigor relacionado ao método de composição do conto, sua linguagem, seu estilo e sua estética literária.

O conto, como vimos, possui seu próprio estilo; afinal como afirmou Bakhtin, “onde há gênero, há estilo”. Além disso, cada escritor possui o seu próprio estilo de escrita. Segundo Bakhtin, os gêneros literários são os que mais permitem a utilização de um estilo individual. Pode-se dizer que o mesmo também vale para os tradutores de textos literários. Observando os cotejos entre o original e as traduções, pode-se notar que cada tradutor possui um estilo, confirmado por suas escolhas lexicais e gramaticais e até mesmo na organização textual.

A partir dos cotejos, vamos verificar de que forma os tradutores trabalharam com determinadas marcas culturais discursivas presentes no conto de Poe, levando em consideração o conto enquanto gênero de discurso na acepção bakhtiniana e tomando como descrição de “marca discursiva” a encontrada em Aubert (2006a, p.23): “No plano discursivo, podem ser observadas marcas desta natureza particularizadora nas intertextualidades que fazem sentido em determinado complexo língua/cultura, mas fazem outro sentido (ou sentido algum) em outros complexos língua/cultura”. Também podem ser consideradas marcas culturais discursivas aquelas que representam determinados aspectos culturais e comportamentais, entendidos de uma determinada forma em uma época/cultura e de outra forma em outra época/cultura. As marcas

discursivas serão analisadas em dois eixos: (i) marcas discursivas socioculturais e (ii) marcas discursivas linguístico-culturais, sendo o primeiro grupo pertencente ao domínio da cultura social e o segundo, ao domínio da cultura linguística (NIDA, 1945). Além disso, considerando o conto como um todo e suas traduções, cada uma considerada em seu conjunto, serão discutidos também os conceitos de adaptação global e adaptação local (CINTRÃO & ZAVAGLIA, 2007), bem como os conceitos de domesticação e estrangeirização (VENUTI, 1998).

### *Marcas discursivas socioculturais*

Consideremos o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>"Keeps a syphon wid de figgurs on de slate --de queerest figgurs I ebber did see. Ise gittin to be skeered, I tell you. Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers. Todder day he gib me slip fore de sun up and was gone de whole ob de blessed day. I had a big stick ready cut for to gib him d--d good beating when he did come --but Ise sich a fool dat I hadn't de heart arter all --he look so berry poorly." (p. 71-72.)</p>	<p>- Figurinhas com sinais numa lousa. Os sinais mais esquisitos que já vi. Começo a ter medo. Tenho de vigiá-lo sempre. No outro dia, escapou-me antes do nascer do sol, e passou fora o dia inteiro. Eu já havia preparado um excelente bastão só pra pregar-lhe uma surra dos diabos quando voltasse, mas sou tão burro que não tive coragem. O coitado dá pena! (p. 182, 183)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Faz algarismos com sinais numa ardósia, os sinais mais estranhos que jamais vi. Começo a sentir medo, acima de tudo. Preciso ter um olho em cima dele o tempo todo. Noutra dia, sumiu antes do nascer do sol, e desapareceu durante todo o dia. Eu tinha cortado um pau comprido e forte de propósito para lhe administrar uma correção infernal quando ele voltasse; mas sou tão estúpido, que não tive coragem; tem um ar tão infeliz. (p. 340, 341.)</p>	<p>- Fazendo uns numos e figuras na pedra. As figuras mais esquisitas que eu já vi. Eu tou ficando com medo, palavra. Tenho de ficá com os óio pregado em riba dele só. Trodia, ele escapuliu antes do sol nascê e ficou sumido todo o santo dia. Eu tinha cortado uma boa vara pra dá um bom ezemplo nele. Quando ele vortasse, mas eu sou tão bobo que num tenho coração pra fazê isso... Ele tava com uma cara tão triste... (p. 11, 12.)</p>

#### *Cotejo 1 - Marcas discursivas socioculturais*

O cotejo 1 mostra a cena em que Júpiter relata ao narrador anônimo, amigo pessoal de William que pretendia castigar seu patrão com uma vara por ter sumido o dia todo, porém acabou por não ter coragem de fazê-lo por ter sentido pena do estado de espírito de seu patrão. Se considerarmos a época em que se passa a narrativa do conto, a própria ideia em seu contexto original já causa estranhamento: o criado deseja castigar o patrão com uma surra, sendo que o primeiro é um ex-escravo afrodescendente e o segundo é um homem branco, em um período em que a escravidão ainda estava em vigor nos Estados Unidos, bem como existia o conceito de inferioridade da raça negra. O padrão social evocado na cena é outro: naquela época, os mais velhos deviam educar mais jovens com rigor. Por um momento, Júpiter deixou de ver-se a si mesmo como o criado e passou a ver-se como o mais velho que deve educar o mais jovem, esquecendo naquele momento a sua verdadeira posição social. Existe aí, portanto, uma inversão do padrão de valores da época, afinal naquele contexto, tal situação seria impensável. A questão aqui, portanto, é verificar de que forma os tradutores interpretaram essa inversão. Observando o cotejo, vemos que segmento textual: *I had a big stick ready cut for to gib him d--d good beating when he did come --but Ise sich a fool dat I hadn't de heart arter all --he look so berry poorly* foi interpretado de formas diversas. O tradutor 1 traduziu o segmento por: “Eu já havia preparado um excelente bastão só pra pregar-lhe uma surra dos diabos quando voltasse, mas sou tão burro que não tive coragem. O coitado dá pena!”. O tradutor 2 traduziu por: “Eu tinha cortado um pau comprido e forte de propósito para lhe administrar uma correção infernal quando ele voltasse; mas sou tão estúpido, que não tive coragem; tem um ar tão infeliz”. O tradutor 3 traduziu por: “Eu tinha cortado uma boa vara pra dá um bom exemplo nele. Quando ele vortasse, mas eu sou tão bobo que num tenho coração pra fazê isso... Ele tava com uma

cara tão triste...” Apesar da situação atípica presente no conto, esta permaneceu nas três traduções. Contudo, pode-se notar que os tradutores 2 e 3, optaram por traduzir *good beat* por “correção” e “bom exemplo”, atenuando desse modo o efeito da surra presente no original, possivelmente porque acreditavam que soaria de maneira estranha ao leitor da cultura de chegada o patrão levar uma surra do criado.

Dessa forma, os tradutores 2 e 3 procederam a uma reconstrução do sentido na tradução. Ao abordar o trabalho com marcas culturais na tradução em sala de aula, Azenha Júnior (2006, pp.17-18) exemplifica de que forma pode ser operada essa reconstrução de caracteres discursivos na tradução:

[...] itens lexicais, desde que considerados na sua inter-relação no interior do discurso, estabelecem campos semânticos que ajudam os estudantes a identificarem pontos de vista no texto de partida, legitimam interpretações que demandam ajustes no texto de chegada e, como consequência disso, também podem ser tomados como marcas culturais num sentido mais amplo do termo

Assim sendo, foi visando a redução do impacto no leitor que os tradutores 2 e 3 reconstruíram o sentido do original, atenuando seu efeito na tradução, ao escolher itens lexicais com campo semânticos que produzissem este efeito.

Consideremos agora o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>"Get up the main trunk first, and then I will tell you which way to go - and here - stop! take this beetle with you."</p> <p>"De bug, Massa Will! - de goole bug!" cried the negro, drawing back in dismay - "what for mus tote de bug way up de tree? - d - n if I do!"</p> <p>"If you are afraid, Jup, a great big negro like you, to take hold of a harmless little dead beetle, why you can carry it up by this string - but, if you do not take it up with you in some way, I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel."</p> <p>"What de matter now, massa?" said Jup, evidently shamed into compliance; "always want for to raise fuss wid old nigger. Was only funnin' anyhow. Me feared de bug! what I keer for de bug?"(p. 76)</p>	<p>- Gualgue em primeiro lugar o tronco, e depois eu lhe direi que caminho deve seguir. Ah, um instante! Leve em sua companhia o escaravelho!</p> <p>- O escaravelho, <i>massa</i> Will! O escaravelho de ouro! Gritou o negro, recuando atemorizado. Mas por que devo levar comigo o escaravelho? Prefiro ser amaldiçoado para sempre!</p> <p>- Jup, se tem medo, você, negro grandalhão e forte, de tocar um insetozinho morto e inofensivo, leve-o com esse barbante! Mas se não o levar de uma maneira ou de outra, serei obrigado a rachar-lhe a cabeça com esta pá.</p> <p>- Meu Deus, que aconteceu <i>massa</i>? Retrucou Jup, mais obediente em virtude da vergonha. O senhor anda sempre querendo desgraçar o seu pobre negro. Estava brincando. Imagine eu ter medo do escaravelho! Pouco me importa esse escaravelho! (p. 189)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Trepa primeiro pelo tronco e depois te direi qual o caminho que debes seguir . Ah! Um instante! Leva o escaravelho contigo!</p> <p>- O escaravelho, <i>massa</i> Will, o escaravelho de ouro! – exclamou o negro recuando de pavor. – Por que devo levar comigo para cima da árvore esse escaravelho? Que eu seja condenado às penas eternas se o fizer!</p> <p>- Jup, se tens medo, tu, um negro grande, um negro forte e gordo, de tocar num pequeno inseto morto e inofensivo, está bem! Podes levá-lo com este barbante; mas, se não o lewares contigo de um ou de outro modo, terei a necessidade cruel de te rachar a cabeça com esta enxada.</p> <p>- Meu Deus, que se passa, <i>massa</i>? – disse Jup, a</p>	<p>- Suba primeiro pelo tronco principal e, depois, eu lhe direi que caminho deverá tomar... Ah! Espere! Leve esse escaravelho com você.</p> <p>- O escarvéio, sinhô Will? O escarvéio de ouro? – gritou o negro, recuando de medo. – Pur que é que eu tenho de levá o escarvéio pra cima da arve? Que eu me dane se fizé isso!</p> <p>- Se você tem medo, Jup, um negro forte como você, de pegar num pequeno escaravelho morto e inofensivo, pode levá-lo por este barbante. Mas se, de qualquer modo, não quiser levá-lo consigo lá para cima, serei forçado a quebrar sua cabeça com esta pá.</p> <p>- Que negócio é esse sinhô? – disse Júpiter, evidentemente envergonhado, a ponto de se tornar</p>
<p>quem a vergonha tornava evidentemente mais transigente. – Tem de estar sempre arranjando problemas para o seu velho negro. É uma brincadeira, estou vendo. Eu, ter medo do escaravelho? Quero lá saber do escaravelho! (p. 347)</p>	<p>mais transigente. – Sempre quereno armá baruo com o nego véio... Eu tava só brincano! Eu, tê medo de escarvéio? Nem tou ligando pra ele! (p. 18)</p>

Cotejo 2 - Marcas discursivas sócio-culturais

No cotejo 2, verificamos uma situação inversa à que foi analisada no cotejo 1. Aqui, é William, o patrão, quem ameaça quebrar a cabeça de Júpiter com a pá, e Júpiter clama por piedade de William. De acordo com a apresentação do personagem Júpiter no conto, trata-se de um ex-escravo que foi libertado ainda durante o período escravagista, e que decide ser criado de William por vontade própria. Essa situação aparentemente cordial descrita no conto, no entanto, parece não se verificar na maioria dos momentos da narrativa, já que Júpiter não tem a opção de não fazer o que William lhe ordena, sendo recorrentemente ameaçado por William a cada mínimo sinal de desobediência ou recusa. Ele deve obediência plena à Júpiter, o que nos faz refletir sobre a real posição social de Júpiter nesse contexto: trata-se mesmo de um escravo libertado? Durante toda a narrativa, Júpiter está incansavelmente a serviço de William, que o ameaça constantemente de violência. Qual foi a releitura dos tradutores em relação a este quadro? Verificamos que os três tradutores, cada um ao seu estilo, retrataram a situação com certa fidelidade, porém fizeram com que Júpiter parecesse mais expressivo e mais amedrontado em relação ao texto original. Nota-se também que o tradutor 2 traduz o segmento *I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel* por “terei a necessidade cruel de te rachar a cabeça com esta enxada” fazendo a inserção da palavra “cruel” que não aparece no original, deixando assim William com um aspecto ainda mais exasperado em relação ao comportamento de Júpiter. Há ainda uma outra leitura possível em que William na verdade quer dizer: “não é que eu queira mas a necessidade é cruel e me obriga a arrebentar a tua cabeça com a pá”.

O tradutor 2 optou por diversas soluções que deram à sua tradução o efeito de domesticação (VENUTI, 1998). Soma-se aos aspectos dialetais a inserção de expressões como “nego véio”, que é próxima de “preto véio” e “preto velho”. Assim, o tradutor 2 acaba por formar uma identidade cultural diferente para o personagem Júpiter. Venuti (1998, p.131) descreve da seguinte forma o processo de formação de identidades culturais que ocorre por meio da tradução:

[...] uma vez que as traduções são geralmente destinadas a comunidades culturais específicas, elas iniciam um processo ambíguo de formação de identidade. Ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade, que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos.

De tal sorte, a utilização de tal expressão evoca ideologias e aspectos culturais próprias do contexto brasileiro, tanto na reconstrução dialetal quanto na referência a um elemento que evoca ligação com a religiosidade afro-brasileira.

Consideremos o cotejo abaixo:

*Cotejo 3 - Marcas discursivas sócio-culturais*

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>"You scoundrel," said Legrand, hissing out the syllables from between his clenched teeth -"you infernal black villain! - speak, I tell you! - answer me this instant, without prevarication! which - which is your left eye?"</p> <p>"Oh, my golly, Massa Will! ain't dis here my lef eye for sartain?" roared the terrified Jupiter, placing his hand upon his right organ of vision, and holding it there with a desperate pertinacity, as if in immediate dread of his master's attempt at a gouge. (p. 80)</p>	<p>- Patife! gritou Legrand, assobiando as sílabas por entre os dentes, negro do inferno! Fale, seu desgraçado, responda-me já! Qual é o seu olho esquerdo?</p> <p>- Ah misericórdia, massa Will! Este aqui não é o meu olho esquerdo? rugiu o coitado, terrorizado, colando a mão sobre a vista direita, e lá mantendo com a obstinação do desespero, como se temesse ver o amo arrancá-la. (p. 194)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>- Canalha! – gritava Legrand fazendo assobiar as sílabas por entre os dentes. – Negro infernal! Patife de preto! fala, eu te ordeno! responde-me já e sobretudo não mintas! Qual é, qual é o teu olho esquerdo?</p> <p>- Ah! Misericórdia, <i>massa Will!</i> não é este, com certeza, o meu olho esquerdo? – rugia Júpiter apavorado, pondo a mão sobre o órgão <i>direito</i> da visão, e mantendo-a aí com a obstinação do desespero, como se temesse que o patrão quisesse arrancá-lo. (p. 353)</p>	<p>- Vagabundo! – disse Legrand, sibilando as palavras, por entre os dentes cerrados. – Negro dos diabos! Fale, estou-lhe dizendo! Responda-me neste instante, sem querer enganar-me. Qual é... qual é seu olho esquerdo?</p> <p>- Oh, meu Deus! Sinhô Will! Então num é esse aqui meu oio esquerdo? – grunhiu o aterrorizado Júpiter, colocando a mão sobre o órgão <i>direito</i> da visão e conservando-a ali com desesperada pertinácia, como se temesse uma tentativa imediata de seu patrão para arrancá-lo. (p. 23)</p>

No cotejo 3, verificamos uma passagem do conto em que William não apenas ameaça, mas age de fato com violência em relação a Júpiter. Devido ao equívoco de Júpiter quando confunde o olho esquerdo da caveira com o direito, os personagens acabam cavando o lugar errado, o que deixa William muito enraivecido. O que chama a atenção nessa passagem é a forma como William se refere a Júpiter, chamando-o de *You scoundrel e you infernal black villain!*. A cena como um todo denota o fato de Júpiter ser considerado inferior naquele contexto em razão de sua cor e de sua condição social, somando-se a este fato, a carga ofensiva do termo *villain*. Os tradutores transmitiram os caracteres presentes na cena, cada qual com seu estilo, porém os tradutores 1 e 3 recorreram a uma tradução mais fiel do original, enquanto que o tradutor 2 ao traduzir a segunda expressão por “Negro infernal! Patife de preto!”, deu uma ênfase maior à cor da pele do personagem, ao inserir a expressão “Patife de preto!” que não estava presente no original. O que chama atenção particularmente nesse caso, é a ênfase na cor da pele de Júpiter que é dada pelo tradutor. Venuti (1998, p.130) elucida o fato de que determinados padrões tradutórios podem estabelecer certos estereótipos da cultura estrangeira e enfatizar certos aspectos ideológicos em detrimento de outros:

Os padrões tradutórios que venham a ser razoavelmente estabelecidos fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas. Ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo.

Assim sendo, embora não tenha sido fiel ao trecho linguisticamente expresso no original, o tradutor 2 foi fiel aos caracteres discursivos situados historicamente nele presentes,

ao enfatizar a inferioridade de Júpiter considerada no contexto do texto de partida, o que pode ter implicado, em última análise, na criação de um estereótipo negativo do personagem. Voltando ao exemplo do cotejo 2, vemos que o tradutor 3, ao trazer elementos de identificação com um certo modo de falar brasileiro e com parte da cultura religiosa brasileira, pode ter criado um estereótipo positivo do personagem Júpiter, ou no mínimo, um estereótipo familiar.

### *Marcas discursivas linguístico-culturais*

Observemos o cotejo abaixo:

#### *Cotejo 4 - Marcas discursivas linguístico-culturais*

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
"You may have heard of one Captain Kidd. I at once looked on the figure of the animal as a kind of punning or hieroglyphical signature." (p. 86)	- Já ouviu falar, com certeza, de um tal Capitão Kidd. Imediatamente considerei a figura do animal como uma espécie de assinatura logográfica ou hieroglífica ( <i>kid</i> , cabrito). (p. 204)
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
- Ouvi talvez falar de um certo Capitão Kidd. Considerei imediatamente a figura desse animal como uma espécie de assinatura logográfica ou hieroglífica. (Nota de rodapé: Kidd: <i>cabrito</i> ). (p. 363)	- Você deve ter ouvido falar num tal Capitão Kidd, isto é, <i>cabrito</i> . Considerei logo a figura do animal como espécie de assinatura figurada ou hieroglífica. (p. 23)

No cotejo 4, há um trocadilho no texto original entre o nome do Capitão Kidd e o animal que este nome também designa em inglês. Observando o cotejo, verificamos que os três tradutores optaram de uma forma ou de outra pela tradução indireta do termo para o português, mantendo, contudo, o termo original na tradução. O tradutor 1 inseriu em sua tradução o aposto explicativo “(*kid*, cabrito)” entre parênteses após a referência ao termo. O tradutor 2, por sua vez, optou pela nota de rodapé explicativa “Kidd: *cabrito*”. O tradutor 3 fez a inserção do aposto explicativo “isto é, cabrito” no interior de sua tradução. Nos

termos de Cintrão & Zavaglia (2007, p.1), os três tradutores recorreram a uma adaptação local. Segundos as autoras, podem ser duas as motivações para recorrer a tal procedimento: “(1) a falta de equivalentes lexicais na língua-meta (muitas vezes no caso do uso de metalinguagem) ou (2) um contexto referido no original que não existe na cultura-meta.” No caso em questão, existe sim um equivalente lexical na língua-meta, porém, a motivação para não optar pela simples substituição de um item pelo outro foi de ordem discursiva, estando, portanto, mais para a motivação (2), ou seja, um contexto do original difícil de ser resgatado na língua/cultura meta nesta situação. Dizem as autoras: “Esse tipo de adaptação é uma técnica localizada, motivada por fatores internos ao texto-fonte, que o tradutor pode aplicar a uma unidade de tradução que envolve desencontros e assimetrias entre língua e cultura-fonte vs. língua e cultura-meta.” Dizem ainda que se trata não de uma equivalência lexical, mas sim de uma “equivalência situacional” (*situational equivalence*), a qual é definida “como a substituição de um segmento alusivo a um contexto estranho por outro que remeta a um contexto mais familiar ao público-meta.” (CINTRÃO & ZAVAGLIA, 2007, pp.1-2)

Observe-se que nenhum dos tradutores optou em traduzir o nome do referido capitão por “Capitão Cabrito”, o que eliminaria a necessidade de nota de rodapé ou aposto explicativo. Possivelmente, decidiram evitar tal procedimento quer fosse por terem aquele conhecido pensamento de que “não se traduz nomes próprios”, ou porque a mudança do nome em inglês por seu correspondente em português acarretaria toda uma série de mudanças em relação à parte final do conto, em que o William explica ao narrador anônimo como decifrou o criptograma do pergaminho que o levou ao tesouro de pirata. Todavia, o próprio Poe dá a resposta em seu conto. Mais adiante da passagem presente no cotejo 4, diz o texto: *The pun on the word ‘Kidd’ is appreciable in no other language than the English.* (op. cit. p. 89). Diante deste quadro, os três tradutores recorreram à equivalência

situacional referida por Cintrão & Zavaglia (2007, p.2). Se, conforme atesta o texto original, o trocadilho só é possível na língua inglesa, provavelmente motivados por essa informação é que os tradutores decidiram manter nas traduções tudo o que se referia à decifração do criptograma no original em inglês, conforme se verifica na observação dos dois cotejos a seguir.

Observemos, portanto, o cotejo abaixo:

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“To verify the supposition, let us observe if the <i>s</i> be seen often in couples --for <i>e</i> is doubled with great frequency in English --in such words, for example, as 'meet,' 'fleet,' 'speed,' 'seen,' 'been,' 'agree,' &amp;c. In the present instance we see it doubled less than five times, although the cryptograph is brief.” (p. 89)</p>	<p>“Para verificarmos tal suposição, vejamos se o <i>s</i> se vê frequentemente duplicado, pois o <i>e</i> se duplica a miúdo em inglês, como por exemplo, nas palavras <i>meet, fleet, speed, seen, been, agree</i>, etc. Ora, no caso presente, vemos que o está cinco vezes, apesar de curto o criptograma.” (p. 207-208)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>“Para verificar essa suposição, vejamos se o <i>s</i> se encontra muitas vezes dobrado, porque o <i>e</i> aparece muitas vezes dobrados em inglês, como por exemplo, nas palavras <i>meet, fleet, speed, seen, been, agree</i>, etc. Ora, no caso presente, vemos que é dobrado nada menos do que cinco vezes, embora o criptograma seja muito curto.” (p. 367)</p>	<p>“Para verificar essa suposição, observemos se o <i>s</i> aparece muitas vezes aos pares, pois o <i>e</i> se duplica, com grande frequência, em inglês, como por exemplo, nas palavras <i>meet, fleet, speed, seen, been, agree</i>, etc. No caso presente, nós o vemos duplicado não menos de cinco vezes, embora o criptograma seja curto.” (p. 23)</p>

#### *Cotejo 5 - Marcas discursivas linguístico-culturais*

No conto, a partir do momento em que William Le-grand passa a revelar ao narrador anônimo o seu processo de decifração do criptograma, aparecem no texto diversas referências a palavras do inglês. Nesse sentido, as três traduções têm em comum o fato de que mantiveram essas referências no idioma original, por meio da modalidade do empréstimo (grupo da literalidade, AUBERT, 2006b), conforme podemos observar no exemplo do cotejo 5. Vemos que nas traduções, as palavras

que aparecem em virtude do processo de decifração são mantidas no idioma original exatamente na mesma sequência. Assim sendo, existe nas traduções um evidente contraste entre a língua inglesa e a língua portuguesa.

Além da já referida afirmação de Poe de que o criptograma só faria sentido em inglês, a referência à duplicação da letra “e”, a qual é uma característica morfológica da língua inglesa, também pode ter sido um dos fatores considerados pelos tradutores em sua tomada de decisão.

No cotejo 6, encontra-se o momento em que William Legrand revela ao narrador anônimo o criptograma já decifrado. Observando o cotejo, nota-se um claro contraste linguístico entre o original e as traduções. Os três tradutores optaram em manter o trecho da revelação do código, espelhando o texto presente no original em inglês, traduzindo logo em seguida o conteúdo do trecho. Novamente, os tradutores valeram-se da modalidade do empréstimo (grupo do espelhamento, AUBERT, 2006b). Esse momento do conto em que William Legrand passa a falar sobre o processo de decifração do criptograma é particularmente notável quando comparado às traduções para o português, pois há este caráter contrastivo entre a língua de partida e a língua de chegada. É o momento em que fica evidente para o leitor do texto de chegada que ele está lendo um texto traduzido. É aqui que a presença do tradutor no texto pode ser sentida com mais força. Para Venuti (1998, p.124) este processo é importante, pois marca a autoria do tradutor:

[...] o tipo peculiar de reescritura envolvido em qualquer tradução força a uma distinção entre cópia e imitação do texto estrangeiro. Uma tradução não copia no sentido de repetir aquele texto literalmente; ao contrário, a tradução realiza uma relação mimética que inevitavelmente se desvia da língua estrangeira ao privilegiar aproximações na língua-alvo. Ainda que se exija que

uma tradução contemporânea imite o texto estrangeiro por inteiro, suas características linguísticas e culturais são suficientemente distintas para permitirem que sejam considerados trabalhos autônomos.

TRECHO ORIGINAL	TRADUTOR 1 – Aldo Dela Nina
<p>“It now only remains to give you the full translation of the characters upon the parchment, as unriddled. Here it is:  <i>'A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out.'</i>” (p. 91)</p>	<p>Só me resta dar-lhe a tradução completa do documento, como se tivéssemos sucessivamente decifrado todos os caracteres. Ei-la:  A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out. (Um bom vidro na pousada do bispo no tronco do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste quadrante norte tronco principal sétimo galho lado leste atire do olho esquerdo da caveira uma linha de abelha da árvore através do tiro por cinquenta pés). (p. 210)</p>
TRADUTOR 2 – Brenno Silveira (e outros)	TRADUTOR 3 – Oscar Mendes/Milton Amado
<p>“It now only remains to give you the full translation of the characters upon the parchment, as unriddled. Here it is:  <i>"A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out."</i> (Um bom vidro na pousada do bispo na cadeira do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste quarto de norte principal tronco sétimo ramo lado leste larguemo do olho esquerdo da caveira uma linha de abelha da árvore através da bala cinquenta pés ao largo.) (p. 370)</p>	<p>“Agora só resta dar-lhe a tradução completa dos caracteres do pergaminho, depois de decifrados. Aqui está ela:  <i>"A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat twenty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a bee line from the tree through the shot fifty feet out."</i>  (Um bom vidro no hotel do bispo na cadeira do diabo quarenta e um graus e treze minutos nordeste quadrante norte tronco principal sétimo galho lado leste atirai do olho esquerdo da caveira uma linha de abelha da árvore através o tiro quinze metros e quarenta centímetros distante.) (p. 39-40)</p>

Cotejo 6 - Marcas discursivas linguístico-culturais

De fato, ainda que haja trechos do texto original que foram transcritos para as traduções, há um esforço dos tradutores em fazer as adequações necessárias, ou seja, em estabelecer essa relação mimética com o texto de partida sem que este processo resulte em mera cópia do mesmo.

Os exemplos dos cotejos 5 e 6 demonstram que os tradutores que, em tantos momentos divergiram em suas escolhas tradutórias, parecem ter tido a mesma intuição quanto à escolha da tradução do processo de decodificação do criptograma, convergindo, no caso em tela, no mesmo padrão de comportamento tradutório. Uma vez que este processo foi inteiramente pensado por Poe na língua inglesa, para transferir este processo para o português brasileiro de modo que ficasse coeso e coerente, seria necessário refazer, ou melhor, reinventar em português o processo de articulação do criptograma. Conforme verificamos, nenhum dos tradutores envolvidos fez semelhante opção, possivelmente pela quantidade de trabalho de adaptação envolvida em tal processo, ou ainda por não parecer a mais viável do ponto de vista da recriação textual que envolve o trabalho de tradução. É possível ainda que os tradutores desejassem aproximar seus leitores da língua e da cultura do texto original. Fato posto é, essa escolha tradutória homogênea nesse momento do conto, resultou em uma aproximação dos leitores do complexo língua/cultura de chegada com a língua/cultura de partida, pois permitiu a esses leitores tomar contato diretamente com trechos do conto escritos no idioma original, possibilitando inclusive uma aproximação com trocadilhos da língua inglesa, alguns de seus aspectos morfológicos e possibilidades de construções estruturais. Aqui, se faz fortemente presente o conceito de enunciado elaborado por Bakhtin, que leva em consideração a língua como ato comunicativo, em que existe a ideia do “eu” que sempre interage com o “outro”.

## ASPECTOS DISCURSIVOS GERAIS: ADAPTAÇÃO, DOMESTICAÇÃO E ESTRANGEIRIZAÇÃO

A partir dos cotejos analisados neste artigo, pudemos verificar de que forma os tradutores trabalharam com as questões discursivas sugeridas pelo texto original, tanto no que concerne a questões sociais e ideológicas situadas historicamente (cotejos 1, 2 e 3), quanto no tocante a questões de ordem propriamente linguística que resultaram em modificações de ordem discursiva (cotejos 4, 5 e 6). Veremos agora alguns aspectos gerais de cada tradução considerada como um todo.

Considerando o texto original em sua totalidade, bem como a totalidade das três traduções estudadas, nos termos de Cintrão & Zavaglia (2007, p.2), verificamos que nenhum dos tradutores trabalhou com uma adaptação global, que segundo as autoras, envolve “uma reformulação abrangente, que se aplica ao texto como um todo, e é determinada por fatores externos ao texto-fonte.” Os tradutores trabalharam somente com a operação de adaptação local, sendo que o maior número de adaptações locais se encontram na tradução do tradutor 3, conforme atestam as análises do presente artigo. O que determina uma adaptação global, além das modificações profundas nos sentidos do texto, são as motivações externas do tradutor, conforme exemplificam Cintrão & Zavaglia (2007, p.3):

Embora tenhamos afirmado que a adaptação local responde a condicionantes internos ao texto e a global a fatores externos, o dilema envolvendo a tradução de elementos culturalmente marcados, e que poderia formular-se em termos dos polos “estrangeirização” vs. “domesticação”, mesmo em segmentos localizados, só pode ser resolvido em face de fatores externos, relacionados aos motivos da tradução que está sendo feita. Em 1995, Aubert traduz para o português uma seleção de contos folclóricos noruegueses, com a intenção de propiciar o contato do público brasileiro com elementos da natureza e da

cultura norueguesas que lhe facilitassem a leitura posterior de clássicos da literatura daquele país, como as obras de Ibsen (cf. AUBERT, 1995b). Se sua tradução dos contos pretendia transportar o público brasileiro até a cultura norueguesa e familiarizá-lo com suas diversidades, a aclimação cultural de seres imaginários como troll por meio de uma relação analógica com algum ser do folclore brasileiro não se sustentaria como procedimento tradutório adequado à finalidade da tradução.

Assim sendo, com base nas análises feitas até aqui e considerando cada tradução em seu todo, vemos que os três tradutores procederam a adaptações locais aqui e ali para adequar questões linguísticas e culturais ao contexto de recepção, porém os tradutores 1 e 2 tenderam mais para a estrangeirização, enquanto o tradutor 3 tendeu mais para a domesticação (VENUTI, 1998). Todavia, embora o tradutor 3, ao mesmo tempo em que domestica a tradução quando insere marcas dialetais do contexto brasileiro, traz sempre elementos do texto estrangeiro presentes em expressões como “floresta americana” e “os corvo”, que nos lembram de que se trata de um texto estrangeiro que foi traduzido. Esse “lembrete” fica mais evidente na parte final da tradução em que há diversas palavras e trechos do texto original em contraste com o texto traduzido conforme vimos nos exemplos dos cotejos 4, 5 e 6.

Por ser um conceito bastante amplo e multifacetado, é de relativa dificuldade definir o que é a adaptação, bem como o seu grau de aproximação ou distanciamento da tradução. Milton (2010, p.3) sugere, contudo, algumas definições para o termo:

[...] a number of the terms used in the area, many of which are self-explanatory, may be mentioned: adaptation, appropriation, re-contextualization, tradaptation, spinoff, reduction, simplification, condensation, abridgement, special version, reworking, offshoot, transformation, remediation, re-vision.

Amorim (2005) discorre sobre os limites conceituais da tradução e a da adaptação, verificando as dificuldades em delimitar com precisão o que viria a ser cada um destes conceitos, dado o fato de que há vários aspectos conflitantes quando se tenta distinguir um do outro. Ao abordar, por exemplo, os conceitos de tradução e adaptação de Johnson (1984), diz que o teórico considera que, embora ambos operem em níveis semelhantes, o grau e a natureza da aplicação mental varia a cada caso. Conforme Amorim, para Johnson, a adaptação é um processo mais extensivo e frequentemente engloba a tradução. Ainda segundo o teórico, “a adaptação por um lado seria mais flexível por permitir maior espaço para modificações ou ‘perda de informação’. A tradução, por outro, reproduziria a totalidade da informação, exigindo maior rigor e fidelidade ao original.” (JOHNSON, 1984 apud AMORIM, 2005, p.81). Amorim, contudo, refuta essa distinção conceitual rígida, defendendo que ambas as operações, quais sejam, a de traduzir e a de adaptar, muitas vezes se misturam na materialidade textual. De fato, no caso da tradução do tradutor 3, há uma grande quantidade de adaptações, no que concerne à adaptação enquanto modalidade tradutória (AUBERT, 2006b). Nessa tradução em particular, o diálogo entre culturas, ou ainda, para usar um termo bakhtiniano, a existência dessas relações dialógicas entre a tradução e o texto original, demonstram a co-existência de elementos domesticadores e estrangeirizadores neste caso particular. Por isso, o número de adaptações locais presentes na tradução quase nos faz pensar que se trata de uma adaptação global, porém, a ocorrência de elementos estrangeiros referentes, por exemplo, à fauna e à flora, nos faz recordar de que não é. Assim, a tradução do tradutor 3 fica em um limiar do que seria a adaptação local e a adaptação global, sugerindo uma categoria intermediária, a qual poderíamos classificar como uma “adaptação parcial”, uma vez que intercambia

elementos do processo de domesticação com elementos do processo de estrangeirização, e que teria motivações tanto internas quanto externas ao texto operando na construção do sentido:

[...] a construção do sentido em tradução – mesmo para aquelas passagens em que se verificam diferenças significativas no modo como duas culturas enxergam um fenômeno – desloca-se da noção do referente para a atividade da referenciação, entendida esta não como a relação entre o que está “dentro” e o que está fora do texto, mas como uma gama de recursos de que faz uso o produtor do texto, por um lado, e o leitor do texto, por outro, para construir, desconstruir e reconstruir cadeias significativas. (AZENHA JUNIOR, 2006, p.17)

Tal reflexão sugere uma abordagem conceitual que pode vir a ser ampliada em novos trabalhos, feitos a partir desta percepção no tocante às releituras engendradas pela tradução de um complexo língua/cultura e sua transferência para outro complexo língua/cultura.

Retomando o conceito de gênero de discurso de Bakhtin que envolve um conjunto de enunciados detentores de estilo, tema e construção composicional, o que se pode dizer sobre as traduções de um conto é que o tema será invariavelmente o mesmo do tema original, porém o estilo e a construção composicional podem variar bastante de tradutor para tradutor. Ao olharmos para os cotejos, fica evidente que cada tradutor tem um estilo. O estilo dos tradutores 1 e 2 tende mais para o formal, para a norma culta, sendo que o estilo do tradutor 2 soa mais culto em relação ao do tradutor 1, no que se refere às escolhas lexicais e formas gramaticais. A mesma tendência se verifica nas escolhas lexicais e gramaticais destes dois tradutores. Ambos parecem tentar imitar o estilo de escrita de Poe tanto quanto possível. O tradutor 3 também utiliza a norma culta nos diálogos das falas de William Legrand e do narrador anônimo, mas

ainda assim de modo um pouco menos formal quando faz uso de formas como “Você vai” em vez de “Tu vais”, que é normalmente a opção dos tradutores 1 e 2. Uma tradução, ainda que estabeleça uma relação mimética com o texto original conforme afirma Venuti (1998), acaba por manifestar características estilísticas e composicionais que são próprias de um determinado tradutor. O exemplo do cotejo 4 é uma boa demonstração deste fato. Embora os três tradutores tenham convergido na escolha de manter o termo Kidd e sua tradução para “cabrito”, cada um adotou uma diferente operação tradutória para realizar a tarefa, o que ilustra a afirmação de Bakhtin que o gênero de discurso secundário (incluindo neste os gêneros literários) é o que mais permite a manifestação do estilo individual. Cada tradutor tenderá a ter uma interpretação distinta do mesmo fenômeno tradutório e reproduzirá isso textualmente e discursivamente conforme seu entendimento e suas características estilísticas. Nas palavras de Azenha Júnior (2006, p.20):

[...] a relação dos itens lexicais entre si organiza e reorganiza cadeias significativas a cada etapa de leitura e pode estabelecer campos semânticos capazes de ativar molduras, padrões e esquemas cognitivos, que ora dão sustentação à continuidade do tema abordado, ora provocam rupturas que apontam para desdobramentos temáticos. Nesse contexto, a “marca cultural” do texto a ser traduzida – entendida esta mais no sentido como cada um lê e interpreta o mundo – desloca-se da relação entre um item lexical correspondente no universo extralinguístico para o interior da tessitura do discurso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação. Encruzilhadas da Textualidade em Alice no País das Maravilhas de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

AUBERT, Francis Henrik: *Desafios da Tradução Cultural. As Aventuras Tradutórias do Askeladden*. TradTerm, São Paulo, v. 2, p. 31-44, 1995a.

\_\_\_\_\_. (Org. e Trad.). *Novas aventuras de Askeladden*. São Paulo: EDUSP, 1995b.

\_\_\_\_\_. “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”. *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo: DLO/FFLCH/USP, v. 5, p. 23-36, 2006a.

\_\_\_\_\_. “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida. Reven-  
do a ferramenta de análise”. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo: DTL-  
LC/FFLCH/USP, v. 9, p. 60-69, 2006b.

AZENHA JÚNIOR, João. *Linguística Textual e Tradução: redefinindo o conceito de marca cultural*. In: TradTerm 12. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2006.

BAKHTIN, M. “Os gêneros de discurso”. In: *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOSI, Alfredo. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 7-22.

CORTAZAR, Júlio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-163.

MILTON, John. “Adaptation” In: *Handbook of Translation Studies*. John Benjamins Publishing Company, 2010.

POE, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Editions, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os Crimes da Rua Morgue*. Tradução: Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva S.A., 1961.

\_\_\_\_\_. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril S.A., 1978.

\_\_\_\_\_. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

TODOROV, Tzvetan. “Prefácio”. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

UMA TRADUÇÃO COMENTADA DA OBRA *THE UN-  
FORTUNATE TRAVELLER: OR, THE LIFE OF JACK  
WILTON*, DE THOMAS NASHE<sup>1</sup>

Karina Gusen Mayer<sup>2</sup>

INTRODUÇÃO

Dentre todos os escritores do período elisabetano, Shakespeare foi, sem dúvida, o que mais se destacou e, por consequência, o mais estudado até os dias de hoje. Porém, além de Shakespeare, outros autores se destacaram e conquistaram fama nesta época. Dentre eles, podemos citar Christopher Marlowe, Robert Greene, George Peele e Thomas Nashe.

Nashe nasceu em 1567 em Lowestoft, um porto pesqueiro no leste da Inglaterra. Estudou na Universidade de Cambridge e, assim como muitos escritores ingleses de sua época, mudou-se

---

<sup>1</sup> Este texto foi parcialmente apresentado em duas comunicações: Uma tradução comentada da obra *The Unfortunate Traveller: or the Life of Jack Wilton*, de Thomas Nashe. Na mesa-redonda: “Traduzir a palavra”. *II Jornada TRADUSP - Tradução e Poética*. Data: 18 de setembro de 2013; e **Questões de tradução em *The Unfortunate Traveller: or the Life of Jack Wilton*, de Thomas Nashe**. No Simpósio: *A tradução como espaço do provisório e do intraduzível: relações de tempo e espaço entre as línguas*. *XI Congresso Internacional da ABRAPT e V Congresso Internacional de Tradutores*. Data: 25 de setembro de 2013.

<sup>2</sup> Graduou-se em Letras, Tradutores e Intérpretes pelo Centro Universitário Ibero-Americano, possui especialização em Estudos Literários pelo Centro Universitário Anhanguera e aperfeiçoamento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Atualmente é mestranda em Estudos da Tradução na mesma Universidade e bolsista CAPES. Desenvolve um projeto de tradução do romance picaresco *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*, de Thomas Nashe. Email: kagusen@yahoo.com.br

para Londres ainda jovem a fim de sobreviver como escritor. Sua obra é composta por panfletos, romances em prosa e picaresco.

Neste artigo olharemos com mais atenção para a obra de Nashe, buscando conhecer melhor seu trabalho e elementos de sua narrativa que fizeram tanto sucesso. Mais precisamente, apresentaremos o romance picaresco *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton* lançado no ano de 1594, durante o reinado da rainha Elizabeth (1558-1603) na Inglaterra. Este romance tem sido muitas vezes criticado por possuir o que alguns críticos denominam um narrador autobiográfico. Em alguns momentos, podemos ver claramente Thomas Nashe inserindo seu discurso conservador na fala de seu narrador pícaro Jack Wilton, dando a este a aparência de estar fora de conexão com sua própria narrativa.

A escolha dessa obra deve-se ao fato de este ser o livro selecionado como objeto de tradução em meu projeto de mestrado no qual proponho apresentar a primeira tradução dessa obra para o português.

### **THOMAS NASHE E O PERÍODO ELISABETANO**

Durante o período elisabetano, havia apenas duas formas de patrocínio para os escritores. A primeira era a dos patronos e a segunda, a dos editores. O patrono costumava ser alguém da alta sociedade que contribuía financeiramente com um escritor desde que este dedicasse suas obras a ele.

Essa forma de apadrinhamento era interessante, mas nem sempre bem sucedida, como no caso do escritor Robert Greene, que teve dezesseis patronos diferentes para dezesseite livros publicados. No livro *The Norton anthology of English literature, major authors edition*, Abrams (2006, p.283) relata que devido a esta dificuldade de encontrar bons patronos,

uma prática fraudulenta começou a se propagar na época. Alguns escritores imprimiam o mesmo livro com dedicatórias diferentes, enganando assim diversos patronos para que pudessem receber diversos patrocínios ao mesmo tempo.

Já o patrocínio dos editores era bem diferente do que conhecemos hoje. Por exemplo, não havia pagamento de direitos autorais. Os autores vendiam seus livros aos editores e, embora não tivessem mais domínio de autoria da obra, ainda poderiam responder criminalmente pelos conteúdos inseridos nela, caso estes não agradassem as autoridades políticas e religiosas da época. Abrams (2006) também ressalva que:

Quase todos os escritores do período tiveram algum tipo de problema com a publicação de um livro. Poderiam ser presos, sofrer algum tipo de repressão ou talvez serem investigados pela Star Chamber (a mais alta autoridade política no reino abaixo da rainha). Era perigoso colocar a caneta no papel e não era uma prática tão rentável assim, sendo admirável o fato de um original ter sido publicado. Contudo, a era elisabetana é extremamente prolífica em escrever e publicar.<sup>3</sup> (ABRAMS, 2006, p. 284)

A vida dos escritores não era fácil neste período e a realidade de Thomas Nashe não foi diferente. Segundo relatos apresentados por Murphy (2009) em seu artigo “The Curious Connection between Nashe, Dekker, and Freemasonry”, Thomas Nashe estava em apuros por causa de sua co-autoria em *The Isle of Dogs*.

Nashe escapou para Great Yarmouth, onde passou seis semanas, de acordo com Quaresma Stuffe e Francis Meres informou que Nashe ainda estava banido de Londres, em Palladis Tamia, registrado em 07 de setembro de 1598. [...] Em 01 de junho de 1599, o arcebispo Whitgift proibiu Thomas Nashe de publicar no futuro, e ordenou que o estoque existente de suas obras fosse queimado. (MURPHY, 2009, p.1)

---

<sup>3</sup> Todas as traduções apresentadas neste artigo foram elaboradas pela autora.

Por ser muito crítico e produzir obras literárias polêmicas, Turner, autora da dissertação: *Subjects in Space: The Politics of Travel in Early Modern England*, explica que “Nashe desenvolveu sua carreira como autor no mercado editorial depois de não conseguir prosperar em instituições que, tradicionalmente, proviam autoria com sua base material econômica: as universidades e o sistema de apadrinhamento.” Segundo ela, esta seria uma das inspirações para Nashe criar seu viajante desafortunado.

Nashe registra as decepções, dificuldades e compensações possíveis de distanciamento social e político como um autor no mercado editorial por meio de seu viajante desafortunado, Jack Wilton, que funciona tanto como uma persona de Nashe, quanto o mais fundamental das mercadorias literárias, um pajem. (TURNER, 2000, p. 151)

O estilo literário de Nashe era bem variado. O fato de ser jornalista contribuiu para a recorrência de temas cotidianos, mas Nashe os apresentava de uma maneira diferente. Suas histórias continham características diversas, muitas vezes misturadas dentro da mesma obra, como é o caso do romance *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*. Ao longo da narrativa, encontramos traços de diferentes gêneros literários, como por exemplo, o da sátira, do romance e até da farsa. Estes aparecem misturados com discursos moralistas, críticas sociais e cenas fortes de mortes. Como afirma Ernest Baker:

Mais versátil do que Greene, Nashe fez-se um escritor de todo tipo de trabalho, tentando sua mão em quase todos os estilos de escrita que a era afetava - anatomias de abusos, denúncias, apresentação burlesca, histórias, peças, o trato polêmico e a sátira pessoal. Ele modificou alguns e em outros compôs ingredientes antigos de maneira singular. Nashe possuía pouca originalidade, ou qualquer

característica que pudesse ser chamada de gênial, mas ele tinha muito talento e tanta paixão pela escrita que poderia inspirar-se com entusiasmo por qualquer objeto para o qual volta-se sua pena. (BAKER, 1929, p. 153)

Baker também complementa que Nashe, em tudo que escrevia, anunciava-se como um anti-romântico, um anti-sentimental, obstinado, uma pessoa superior. Este ar de superioridade pode ser percebido em diversas falas do narrador Jack Wilton, como por exemplo, quando ele afirma: “O príncipe poderia apenas comandar os homens a gastarem seu sangue a serviço dele, eu poderia fazê-los gastar todo o dinheiro que tinham para o meu prazer”. Outra característica relevante de sua escrita era o exagero. Com também expõe Baker (1929, p. 160): “exageros e hipérboles vieram naturalmente para alguém com sua força de espírito, mas, exceto quando ele estava indisfarçavelmente inventando, a referência era sempre a verdade, ele exagerava para tornar a verdade mais convincente”.

#### THE UNFORTUNATE TRAVELLER

Partiremos agora para uma análise mais centrada na história do romance picaresco *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*, buscando relacionar os elementos de discurso do autor com trechos da obra.

Jack Wilton, o narrador em primeira pessoa, inicia sua história de maneira satírica. Nos dois primeiros episódios, Jack se apresenta como uma pessoa de humor sarcástico e com forte discurso persuasivo, capaz de convencer as pessoas a fazer qualquer coisa. Como ele mesmo diz: “Eu poderia fazê-los gastar todo dinheiro que tinham para o meu prazer”. No início do romance, Jack Wilton é um pajem a serviço do exército do

rei Henrique VIII da Inglaterra e está acampado com as tropas inglesas perto de Théroutanne (norte da França). Ele então decide pregar uma peça a um vendedor de sidra e o engana dizendo que ouvira o rei comentar que pretendia livrar-se dele, pois o considerava um espião a serviço do inimigo. Jack então o convence a distribuir tudo o que tinha aos soldados e se entregar ao rei clamando por misericórdia. O vendedor procede como sugerido e o rei, ao ouvir a súplica do pobre comerciante, aceita dar-lhe uma pensão pelos anos trabalhados a serviço do exército, mas em troca, toma parte de suas terras como impostos pelas sidras vendidas durante todos aqueles anos.

Após essa trapaça, Jack continua suas brincadeiras e engana um capitão que o forçara a usar sua habilidade em trapaçar no jogo de dados para enriquecer. Wilton decide persuadi-lo, convencendo-o de que a melhor forma de crescer dentro do exército seria tornar-se um espião e conseguir informações valiosas para o rei. O capitão então acredita neste plano e segue em direção ao acampamento francês. Ele, por sua vez, é desmascarado pelos franceses e quase executado, porém consegue provar sua inocência e é devolvido ao rei da Inglaterra.

Nessas duas situações, Jack demonstra ao leitor seu poder de persuasão. Nelas ele é sempre o sujeito mal intencionado que consegue enganar e iludir as outras personagens de tal modo a fazê-las concretizar seus planos e, por consequência, serem humilhadas publicamente. Enquanto isso, ele, sem receber nenhum tipo de punição, segue sua vida normalmente conquistando fama pelos seus atos de malvadeza.

Entretanto, mais adiante na narrativa, esse narrador atuante e controlador das situações passa a ser vítima das circunstâncias. Isso tem início quando Jack abandona os serviços do rei e viaja para Múnster na Alemanha. Lá, ele conhece John Leiden, líder dos Anabatistas que lutavam contra o duque de

Saxony. O grupo liderado por Leiden estava sendo exterminado, pois eles se recusavam a carregar armas de guerra na batalha.

Neste momento, temos o primeiro problema do romance onde podemos perceber a voz do autor misturando-se com a voz do narrador. Jack aproveita esta oportunidade para pregar um longo sermão baseado em um trecho da *Bíblia*, mais precisamente do livro de Mateus, condenando as atitudes dos Anabatistas.

Quando Cristo disse: “o reino dos céus deve sofrer violência”, ele não se referia à violência dos longos murmúrios dos que oram e nem à violência dos entediantes sermões sobre injúria sem bom senso, mas à violência da fé, à violência de bons trabalhos e à violência do sofrimento paciente. Os ignorantes agarram o reino dos céus com voracidade, enquanto nós, com todo nosso conhecimento, nos afundamos no inferno. (NASHE, 1594, p. 18)

Este trecho é apenas uma parte de um longo sermão sobre os Anabatistas e conseqüentemente uma crítica aos Puritanos. Nashe era contrário aos ideais deles e, por meio de Jack Wilton, declara: “Ouça o que significa ser Anabatista, ser puritano, ser vilão. Você pode ser considerado reformista iluminado por um tempo, mas o seu fim será “Pessoas do bem, rogai por nós”.

Segundo Kurtis B. Haas (2003) em seu artigo “The Unfortunate Traveller and the Ramist Controversy: A Narrative Dilemma”, “este sermão faz sentido quando relacionado ao estilo conservador de Thomas Nashe, mas quando relacionado ao estilo um tanto quanto amoral de Jack Wilton (como claramente está), o sermão resulta, de modo constrangedor, em um ato retórico autoconsciente polêmico e intrusivo”.

O artigo de Kurtis procura entender e classificar a retórica de Thomas Nashe dentro das linhas Ramista e Ciceroniana. Após elaborar uma análise sobre esta passagem, ele explica que Jack Wilton deu voz às opiniões que podemos presumir serem de Nashe, mas falhou em apresentá-las de maneira coerente:

Ele não usou o método Ciceroniano para construir argumentos, não adotou a *ars praedicandi* medieval e nem usou o método Ramista de invenção e julgamento. Este confuso ambiente intelectual cria um remoinho sem controle, no qual o sermão falha, propriamente, em expressar seu tópico, manter um estilo convincente, ou até mesmo em manter constantemente uma voz retórica consistente. Resumindo, os problemas do sermão são uma micro-versão dos problemas do texto inteiro em *The Unfortunate Traveller*. (HAAS, 2003, p.32)

Depois deste episódio com os Anabatistas, Jack conhece o conde de Surrey e este propõe que aquele o acompanhe em uma viagem para a Itália. Jack aceita o convite e, no caminho, o conde de Surrey sugere que eles troquem suas identidades por um tempo para que ele possa se comportar de maneira mais natural. Jack, iludido com a possibilidade de se tornar um conde mesmo que temporariamente, aceita a proposta.

Quando eles chegam a Veneza, são recebidos por uma cortesã chamada Tabitha. Ela tenta matar o homem que pensa ser o conde de Surrey e, para isso, busca ter como aliado o verdadeiro conde. Ao perceberem a armação de Tabitha, eles se unem e viram o jogo contra ela, fazendo com que ela e seu alcoviteiro fossem condenados e executados por conspirarem contra a vida. Jack, entretanto, durante este processo, usou, sem conhecimento, moedas falsificadas. Por esse motivo, ele e o conde foram presos como falsificadores e posteriormente condenados a morte. Na prisão, Jack conhece uma mulher casada

chamada Diamante e eles tornam-se amantes. Depois de algumas semanas, Jack e o conde de Surrey são soltos graças à ajuda de um cavaleiro que contou com as habilidades de um poeta chamado Petro Aretino para provar à corte que os verdadeiros falsificadores tinham sido Tabitha e seu comparsa. Aretino posteriormente também consegue livrar Diamante da prisão.

De acordo com Hass (2003), o interessante neste momento da narrativa é que Nashe, depois de mostrar sua inadequação como narrador/pensador, permite que Wilton nos ofereça uma ideia do que ele, finalmente, pensa ser o mais admirável no trabalho com as palavras.

Quando Petro Aretino, também chamado de “Aretine,” o ajuda a sair da prisão depois de ser falsamente acusado de falsificação, Jack dedica um bom tempo enaltecendo sua habilidade com a caneta.

Não surpreendentemente, ele primeiro elogia seu tremendo talento. Então, elogia sua coragem e seu espírito [...] Sem dúvidas, Nashe, o panfletário descarado e um admirador declarado do verdadeiro Aretine, está aparecendo neste momento, entretanto, Jack parece ter absorvido o discurso de sua época de uma forma um tanto quanto cínica. Em vez de elogiar seu pensamento cuidadoso, ou suas boas razões, ou sua habilidade em usar tropos ou ornamentar suas ideias, a habilidade de atacar com críticas seus adversários é a maneira mais precisa de medir as habilidades de um escritor para Jack Wilton. Nashe frequentemente empregou esta habilidade enquanto panfletário, mas há dúvidas se deveríamos olhar isso inquestionavelmente como uma avaliação do que era admirável na retórica de seu tempo. (HAAS, 2003, p. 34)

No final do romance, segundo Haas (2003), Nashe parece finalizar a história sem realmente resolver os dilemas retóricos de seu narrador, dilemas estes que estavam profundamente intrínsecos no contexto intelectual da Inglaterra elisabetana.

Nashe construiu uma narrativa diferente, criando assim o primeiro romance picaresco em inglês, mas ao mesmo tempo em que cria um gênero novo, ele também tenta encaixá-lo dentro dos gêneros já existentes de sua época. As descrições de caráter e relato das atitudes amorais de Jack e Diamante em nada se assemelham aos heróis e heroínas clássicos, nem mesmo aos dos escritores contemporâneos de Nashe. Porém, ele buscou concluir seu livro com a estrutura clássica de um romance, tornando Jack e Diamante tipos de personagens reconhecíveis, o que permitiu que seu texto fosse aceito pelos leitores acostumados à forma clássica do romance.

Podemos observar que, em alguns trechos, a voz conservadora de Thomas Nashe se sobrepõe à fala do narrador Jack Wilton e isso transmite ao leitor atual uma ideia de que o texto não foi bem construído, ou de que o perfil do narrador não foi bem estruturado. Quanto a isso, compartilho da afirmação de Haas (2003), que menciona, em seu artigo, que uma abordagem mais interessante à difícil narratividade de Nashe pode ser encontrada ao explorarmos seu texto como tendo uma retórica autoconsciente. Jack Wilton está tentando se tornar um narrador em um momento histórico em que as forças culturais e intelectuais em torno dele haviam simplesmente confundido a noção do que significava falar e escrever bem.

### **PROCESSO TRADUTÓRIO**

Quando lemos o livro de Nashe, deparamo-nos com expressões e palavras que são pouco ou não mais usadas nos dias de hoje. A leitura de determinados trechos, por estar carregada de palavras arcaicas em inglês, torna-se complexa e trabalhosa, pois não há uma compreensão do que está sendo dito. Adicionalmente, alguns dos vocábulos não possuem

equivalentes na língua de chegada e, nas edições mais atuais do livro e nos dicionários monolíngues, encontramos apenas uma explicação do vocábulo por meio de uma frase ou contextualização.

Por se tratar de um texto produzido há mais de quatro séculos, essa tradução apresenta uma série de desafios. Dentre esses, podemos citar, primeiramente, o tempo decorrido entre o lançamento do texto original e sua primeira tradução para o português. Esse distanciamento dificulta o processo tradutório, pois a língua inglesa sofreu alterações estruturais, lexicais e semânticas durante esses anos. Além disso, as referências usadas na época, e que estão presentes no texto, não são conhecidas do público atual por fazerem parte de outro contexto literário. Tais desafios requerem um estudo aprofundado da literatura e dos discursos propagados na época, pois é importante conhecer bem o contexto sociocultural em que a obra foi escrita.

Ao se deparar com o desafio de traduzir um texto escrito no período renascentista inglês para o público brasileiro atual, surgiu o primeiro questionamento: Que tipo de tradução se aplicaria melhor a esta obra? Uma tradução modernizadora com adaptações e substituições do vocabulário e referências da época ou uma tradução arcaizante com notas explicativas?

Como bem ressalva Aubert (1994), em seu livro *As (In) Fidelidades da Tradução*, ao lidar com esse tipo de texto o tradutor precisa definir que tipo de tradução deseja produzir para, então, adequar suas escolhas durante o processo tradutório:

Na tradução de textos cujos originais remontam a um ou mais séculos, manifestam-se diferenças diacrônicas marcantes, não apenas de natureza linguística como também de natureza referencial, de visão de mundo, e outros, que colocam diversos problemas de interpretação e de decisões estratégicas sobre o encaminhamento a dar ao ato tradutório propriamente dito: (i) optar entre uma

atualização da linguagem vs. manutenção mais ou menos coerente do “arcaísmo” do original; (ii) assistir à leitura do texto traduzido com notas, glossários, comentários em prefácio etc. para facilitar o acesso à realidade extralinguística (inclusive ideológica) expressa ou implícita no original vs. proceder à sua maior ou menor “modernização” etc. (AUBERT, 1994, p. 16)

Para elaborar a tradução deste romance, foi importante considerar essas opções e também observar os métodos usados por outros tradutores, como os de Shakespeare, para adequar suas traduções em língua portuguesa.

Marcia Martins (2008, p. 312), ao analisar traduções das peças de Shakespeare para o português, observa que as traduções tendiam para dois estilos: arcaizantes ou modernizadoras. Em seu artigo “Shakespeare em tradução no Brasil”, ela explica que a tradução arcaizante ou estrangeirizadora “recorre a estratégias que não apagam as diferenças linguísticas e culturais do texto-fonte, mantendo elementos específicos do contexto linguístico original, do intertexto literário ou da situação sociocultural.” Já a tradução “modernizadora ou facilitadora busca um enfoque mais contemporâneo, especialmente na dicção e na poética”. Este tipo de tradução busca produzir um texto fluente na língua de chegada, enquanto aquele mantém o estranhamento do texto na língua de partida.

Essas observações feitas por Martins (2008) confirmam os dois caminhos tradutórios inicialmente estabelecidos por Schleiermacher (2001, p. 57): “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” e que posteriormente foram classificados por Venuti (2002) como estrangeirização e domesticação.

Por se tratar de um livro e de um autor pouco conhecidos do público brasileiro e ser uma tradução direcionada para o público acadêmico, o método de tradução selecionado foi o primeiro, pois assim será possível apresentar tanto a obra quanto o autor ao público brasileiro por meio de uma tradução que respeite o significado do texto original e preserve o estranhamento causado no texto de Nashe.

A contextualização, nesse caso, faz-se necessária, pois, como já citado anteriormente, há um distanciamento bastante significativo entre o lançamento do original e o da tradução proposta em meu projeto de mestrado. Essa obra foi escrita num contexto histórico totalmente diferente e para um público com expectativas diferentes em relação ao romance. Venuti (2004, p. 477), em seu artigo “Translation, community, utopia”, ao defender a tradução estrangeirizante afirma que uma tradução só poderá comunicar a mesma compreensão que os leitores estrangeiros têm do texto, se vier acompanhada de “uma inscrição do contexto estrangeiro em que o texto surgiu pela primeira vez”. Além disso, para facilitar a compreensão da obra e, ao mesmo tempo, produzir um texto literário na língua de chegada, algumas notas com comentários estão sendo inseridas. Tais notas servirão para explicar as soluções adotadas, definir palavras e expressões pouco conhecidas, expor significados e referências não imediatamente evidentes ao leitor, além de esclarecer alguns problemas da narrativa do texto original.

Ao traduzir esse romance picaresco foi preciso considerar os fatores extralinguísticos para construir essa contextualização, por exemplo: a condição do autor na época elisabetana, seus questionamentos e os discursos proferidos na época. Tais fatores costumam influenciar diretamente as obras, e, como vimos, eles também influenciaram a elaboração do *The Unfortunate Traveller*.

Entretanto, mesmo considerando a estrutura do romance escrito em um contexto diferente e os fatores extralinguísticos que o circundava, o texto traduzido ainda terá um viés contemporâneo, pois, segundo Rosemary Arrojo (2003, p. 44): “a interpretação que o tradutor proporá do texto original também será um produto de sua época, de sua cultura, de suas leituras, de seu conhecimento sobre o autor e de suas concepções teóricas até o momento”.

### CONCLUSÃO

Essa releitura do *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*, de Thomas Nashe nos possibilitou conhecer melhor o trabalho deste autor e os elementos significativos de sua narrativa. Embora sua obra, em alguns momentos, apresente um narrador que pareça estar estranhamente fora de conexão com sua própria narrativa, e enalteça pícaros transformados em heróis e heroínas, ela nos revela que, de certa forma, Nashe estava apenas tentando dialogar com uma dificuldade de retórica de sua época. Ele nos prova ser capaz de construir um narrador com elementos tão complexos e interessantes, que vão desde um narrador manipulador dos fatos a uma vítima das circunstâncias. Esta narrativa complexa criada por Nashe em 1594 deu origem ao que conhecemos hoje como o primeiro romance picaresco escrito em inglês. Ao tentar recuperar essa obra para o leitor brasileiro contemporâneo por meio da tradução, é preciso transpor a barreira da intraduzibilidade imposta pelos anos que distanciam o original de sua primeira tradução para o português. Tendo consciência de que as escolhas tradutórias podem, ao final, produzir uma tradução que aproxime ou distancie seu leitor do texto original.

## AGRADECIMENTO

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – bolsa de mestrado CAPES/DS.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Meyer Howard. *The Norton anthology of English literature, major authors edition*. 8ª edição. Nova York: Norton, 2006.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução - A teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 44.

AUBERT, F. H. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: UNICAMP, 1993.

BAKER, Ernest A. *The History of the English Novel*. London: H. F. & G. Witherby, 1929, pp. 153-169. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040131033738/http://freessays.0catch.com/nashebaker.html>. Acesso em: 10 jan 2011.

BASSNETT, Susan. “Problemas específicos da tradução literária”. In: *Estudos de Tradução*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005 (Original edition London: Methuen).

BROWN, Georgia. *Thomas Nashe*. Surrey: Ashgate, 2011. (Série: The University Wits).

DELISLE, J.; WOODSWORTH, J. *Os tradutores na história*. São Paulo, Ática, 2003.

HAAS, Kurtis B. *The Unfortunate Traveller and the Ramist Controversy: A Narrative Dilemma*. Quidditas: Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association, 2003, Vol. 24, pp. 25-37. Disponível em: <http://humanities.byu.edu/rmmra/pdfs/24.pdf>. Acesso em: 3 ago 2012.

HUTSON, Lorna. *Thomas Nashe In context*. New York: Oxford, 1989.

MARTINS, Marcia A. P. “Shakespeare em tradução no Brasil”. In: LEÃO, Liana C. ; SANTOS, Marlene S. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. pp. 301-319.

MURPHY, Donna N. “The Curious Connection between Nashe, Dekker, and Freemasonry”. In: *Online Research Journal Article*. The Marlowe Society, 2009. Vol. 06. Disponível em: [http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rj06articles/jl06\\_06\\_murphy\\_nashedekker.pdf](http://www.marlowe-society.org/pubs/journal/downloads/rj06articles/jl06_06_murphy_nashedekker.pdf) Acesso em: 18 mar 2013

NASHE, Thomas. *The Unfortunate Traveller and other works*. Ed.J. B. Steane. New York: Penguin, 1987.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. In: *Antologia Bilingüe – Clássicos da Teoria da Tradução*. Volume 1 – Alemão/Português. Tradução: Margarete von Mühlen Poll. Florianópolis: NUT, 2001

TURNER, Jennifer A. *Subjects in Space: The Politics of Travel in Early Modern England*. 2000. 281f. Doctor thesis (Philosophy) - Queen's University, Ontario, 2000. Disponível em: <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/NQ63464.pdf>. Acesso em: 11 mar 2013.

VENUTI, L. “Translation, community, utopia”. In: VENUTI, L (ed.) *The translation studies reader*. New York-London: Routledge, 2004. pp. 482-502.

# SOM E SENTIDO NA PROSA DE E.E.CUMMINGS: O CONTO DO FAERIE<sup>1</sup>

Leandro Durazzo<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

CUMMINGS, E. E. (EDWARD ESTLIN, 1894-1962), American poet, essayist, and artist. Known for his dramatic experiments in typography and syntax, Cummings also wrote some charming but fairly conventional fairy tales for his daughter: ‘The Old Man Who Said ‘Why’, ‘The Elephant and the Butterfly’, ‘The House that Ate Mosquito Pie’, and ‘The Little Girl Named I’ (collected in 1965 with illustrations by John Eaton). His 1932 essay ‘A Fairy Tale’ has little to do with fairy tales, but celebrates art as detached from economics and politics and even ‘life’. EWH” (ZIPES, 2000, p. 118)

A crítica, mesmo internacional, ainda não abrange a totalidade da obra de E.E.Cummings, conhecido entre nós sobretudo pelas traduções de Augusto de Campos iniciadas na década de 1950 (CUMMINGS, 2012). A maior parte dos estudos sobre o escritor americano, assim, tendem a focar seus poemas, deixando a prosa um tanto quanto esquecida. Mais que isso, o estudo sobre sua literatura infantil – se assim a podemos chamar – é ainda menos central na fortuna crítica a

---

<sup>1</sup> Texto previamente apresentado no *Colóquio Internacional Educação, Imaginário, Mitanálise e Utopia* – UFF 2013

<sup>2</sup> Doutorando em Teoria e História Literária – UNICAMP, onde estuda e traduz a obra de E.E.Cummings; membro do Centro Interdisciplinar de Pesquisas Sobre o Imaginário – UNESP/Araraquara. E-mail: leandrodurazzo@gmail.com

que temos acesso, e apenas dois textos de Norman Friedman (1979; 2006) parecem lidar diretamente com essa dimensão cummingsiana.

Não é de estranhar, portanto, que o verbete em *The Oxford Companion to Fairy Tales* (ZIPES, 2000) que nos serve de epígrafe fale em histórias “encantadoras mas dificilmente convencionais” e tendo “pouco a ver com contos de fadas”. *Fairy Tales*, como Cummings intitula seu pequeno livro póstumo<sup>3</sup> com quatro narrativas curtas, costuma ser traduzido para o português como, justamente, “contos de fadas”. “Histórias do Belo Reino”, talvez, se quisermos acompanhar a reflexão teórica que J. R. R. Tolkien (2006) realiza com maestria.

Este texto, pequena incursão inicial no que se pretende uma tese de doutoramento, não terá qualquer intenção de esgotamento teórico ou mesmo analítico. Procuraremos, apenas, apontar pistas mitocríticas e procedimentos estéticos – e, mesmo assim, não todos, nem sequer muitos – que orbitam e nos fazem orbitar a dinâmica poética de Cummings, como a lemos. Não será estranho que nossos tópicos se fechem tão logo estejam abertos, apenas apontando o caminho na floresta da multivocidade, dos símbolos mutantes e sempre recorrentes que a narrativa mobiliza. Dado o escopo limitado deste texto, portanto, sigamos diretamente à problematização de Tolkien para que possamos, após isso, apresentar o conto de nosso autor.

---

<sup>3</sup> Por ser póstumo, vale a ressalva quanto à intitulação da obra. Terá querido Cummings, em vida, chamar essas histórias de histórias de fadas? De **Fairy Tales**? Certo é que a primeira linha do primeiro conto – o que aqui nos interessa – diz “*Once there was a faerie who lived on a farthest star*”, mas os três seguintes não têm faeries, “fadas” de forma tão evidente. De forma alguma, diga-se. O conjunto ser intitulado **Fairy Tales**, portanto, pode ser problematizado de modo bastante fértil no que concerne às definições de gênero, estruturas narrativas e mesmo cenário. Procederemos a esse estudo, quando do desenvolvimento de nosso trabalho, mas por ora apenas mantenhamos esta ressalva em mente.

## FAIRY TALES, FAIRY TALES E O BELO REINO

Tolkien está, em *Sobre Histórias de Fadas*, ocupado com as indicações teóricas que dizem respeito à explicação do gênero *fairy tales*, nossos tradicionais *contos de fadas*. Entretanto, britânico que era, não se deteve no que a tradição francófona e germânica – que herdamos –, de Charles Perrault aos irmãos Grimm, definiram para o senso comum do termo. Tolkien, eminente filólogo, inicia seu trabalho com as diferenciações e definições linguísticas que envolvem o tema.

Começa por problematizar a definição do *Oxford English Dictionary* sobre *fairy* (fada): “seres sobrenaturais de tamanho diminuto, que a crença popular supõe possuírem poderes mágicos e terem grande influência sobre os afazeres dos homens, para o bem ou para o mal” (TOLKIEN, 2006, p. 10). Definição problemática porque, segundo ele, o adjetivo *sobrenatural* – tônica no prefixo *sobre-* - diz muito pouco sobre as fadas. Diz, ao contrário, mais sobre o humano, já que as fadas, os seres do reino de *Faërie*<sup>4</sup>, são parte da natureza – e aqui a distinção das tradições, indicando o substrato imaginário britânico-albiônico dos *fairies* como diferente da “Mamã Gansa” de Perrault, por exemplo, é essencial.

Histórias de fadas, para Tolkien, teriam relação muito mais estreita com o imaginário tradicional da terra em que surgem, com os contos populares e as lendas locais, sendo seus desdobramentos literários uma espécie de abstração posterior. Suspeitava ele que essa noção de seres diminutos, “essa miudeza de flores-e-borboletas também tenha sido produto da ‘racionalização’ que transformou o deslumbramento da Terra

---

<sup>4</sup> A tradução de para o português, muito apropriadamente, verteu esta palavra por Belo Reino: “No original *Faërie*, cuja sonoridade remete a ‘fair’ (‘belo’, em inglês). Por isso a opção por ‘Belo Reino’. (N. T.)” (TOLKIEN, 2006, p. 7)

dos Elfos numa mera sutileza” (TOLKIEN, 2006, p. 11). Histórias de fadas, nesses termos, estariam mais próximas de uma mitologia fundadora, quase de uma cosmologia, do que de um gênero propriamente literário no sentido acadêmico e erudito.

A problematização de gêneros, sobre a qual não nos deteremos, ainda apresenta maiores detalhes em nosso caso. Porque os quatro *Fairy Tales* de Cummnings, como indicamos, têm sua experimentação temática e estilística ora nos “contos de fadas”, ora no que seriam fábulas (segundo e terceiro contos) e, no último texto, na dimensão estética, dialógica e oralizante que o autor utiliza como centralidade da narrativa.

“The Man Who Said ‘Why?’”, conto que aqui estudamos, pode ser considerado um conto de fadas por ter, nele, um *faerie* oriundo do Belo Reino. Mais ainda, nosso *faerie* vivia na estrela mais distante e, sendo respeitado por todos os moradores “do ar e de todo lugar e das estrelas todas”, era aquele a quem todos procuravam quando precisavam ter problemas resolvidos.

Mas nosso *faerie* também guarda proximidade com os seres diminutos da racionalização abstrata, com suas asas douradas, olhos azuis e cabelos loiros (e sua característica de não envelhecer jamais, “porque ele era um fada e fadas não envelhecem jamais nem um tiquinho”). Do ponto de vista do imaginário literário e cultural que mobiliza, podemos dizer que temos aqui um conto de fadas e uma história do Belo Reino, embora nem um nem outro sejam – por ora – perfeitamente classificáveis. Seja como for, não estenderemos essa tentativa de classificação e, para todos os efeitos, de acordo com o título de nosso livreto, passemos à análise do *fairy tale* do velho homem que só dizia “*why?*”.

**PROCEDIMENTOS EXPRESSIVOS:  
ADVÉRPIO COMO IMAGEM NARRATIVA**

Como mencionado, o *faerie* respeitado e que não envelhecia sequer um tico é procurado por todos os moradores “do ar e de todo lugar e das estrelas todas” porque, sendo um *faerie*, era capaz de resolver todos os problemas com extrema facilidade. Note-se que os moradores das estrelas “não são, eles próprios, *faeries*”, o que potencialmente desloca nossa narrativa para fora do Belo Reino.

A história, portanto, começa quando o *faerie* acorda e vê em torno de sua estrela uma multidão de pessoas com problemas para que ele resolva. Olhando atentamente – depois de um espanto inicial e belíssimas imagens poéticas, que simplesmente ignoraremos nesta análise –, percebe que todos carregam o mesmo problema. “É o homem que só fala ‘por quê?’”, eis o problema.

Sabendo onde se encontra tal personagem – e depois de, sem sucesso, procurar verbetes em grandes livros que o ajudassem com o problema - o *faerie* abre as asas e parte para a lua, caminho que demora toda a noite a percorrer. Lá, por fim, no alto do campanário de uma igreja, avista o homem. Chama por ele e não obtém resposta. Voa até perto do velho e então, chamando novamente, finalmente obtém um sorriso em retorno. “O que, afinal, você está fazendo aqui?”, pergunta o *faerie*, e com o sorriso vem a resposta “Por quê?”.

Apresentamos, agora, algumas linhas do diálogo que se estabelece entre *faerie* e homem velho, em tradução nossa. Lembremos que o objetivo desse encontro é resolver o problema do homem que incomoda os demais moradores do céu, com sua resposta sempre a mesma.

E o homem muito muito muito muito muito muito muito velho sorriu,e olhando para o fada disse assim: “Por quê?”

“Porque vim até aqui desde a estrela mais distante só para vê-lo”

“Por quê?” perguntou o pequeno homem muito muito muito muito muito velho.

“Te conto em um segundo o porquê”, falou o fada. “Ouvi uma porção de reclamações sobre você-”

“Por quê?” disse o homem muito muito muito muito muito velho.

“Porque eu tenho ouvidos, imagino [...]” (CUMMINGS, 1975, p. 12-14)

Não apresentaremos todo o diálogo, mas indicamos a expressividade do advérbio muito, utilizado por Cummings. A cada frase respondida, como observamos, o homem perde um de seus potencializadores de velhice – se assim podemos dizer. De um homem com sete muitos ele passa a ter apenas seis, depois cinco, até que o faerie, em uma das últimas linhas do diálogo, o ameaça:

“Agora, olha aqui, esta é a última vez que eu perdoo você. Ouve o que estou te dizendo: se você não parar de dizer ‘por quê’, vai se arrepender”

E o pequeno homem muito velho sorriu,e olhando para o fada ele falou “por quê?” e então caiu por milhões e milhões e milhões de graciosos e frescos e vastos quilômetros [...] (CUMMINGS, 1975, p. 14)

É sabido, pelo menos desde Bachelard, que a adjetivação é dinâmica de deformação e qualificação da imagem, de seu imaginário. “Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a matéria do adjetivo, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas.” (BACHELARD, 2002, p. 34).

Mas E.E.Cummings, com seus experimentos tipográficos e preocupação visual, não apenas utiliza adjetivos para qualificar as imagens mas, além disso, os potencializa em uma dinâmica narrativa própria, formalmente própria. O homem não é apenas velho, mas é muito velho. E, como sabemos ao ler a poesia do autor, ele ser sete-velhos, depois seis e assim por diante, representa uma dinâmica específica que pode ser apresentada mesmo visualmente.

muito muito muito muito muito muito muito  
muito muito muito muito muito muito  
muito muito muito muito muito  
muito muito muito muito  
muito muito muito  
muito muito  
muito

A linguagem do imaginário, como nossa antropologia o considera, é também chamada de *sermo mythicus*, infinitamente menos classificável que o mito literário por ser, ela também, uma estrutura discursiva sempre viva e dinâmica.

No *sermo mythicus*, o substantivo deixa de ser o determinante, o “sujeito” da ação e, a *fortiori*, o “nome próprio”, para dar lugar a muitos atributos – os “adjetivos” -, sobretudo à “ação” expressa pelo verbo [...] É o nível verbal que desenha a verdadeira matriz arquetípica. (DURAND, 1998, p. 88-89)

Mas o nosso *sermo* aqui, o *sermo cummingsianus*, desenha seu nível verbal através do advérbio expressivo. Este, por sua vez, delinea os limites e a potência do adjetivo velho, que qualifica o pequeno homem (*pequeno homem* alternando-se com *homem* na descrição que o texto faz, retenhamos tal informação).

Pois aqui, em nosso caso, é o desenho – literalmente – do advérbio que estabelece o verbo em questão: *cair*. A importância do movimento verbal é apontada também por Octavio Paz, quando diz que, nos poemas de Cummings, “as árvores se abraçam, a chuva se despe, a moça reverdece, o amor é um raio a cama é uma barca. O poema é um emblema da linguagem da natureza e dos corpos. O coração do emblema é o verbo; a palavra em movimento, o motor e o espírito da frase.” (PAZ, 1976, p. 233)

O *verbo*, o *fazer* e, aqui, o movimento do *advérbio* evidenciam a preocupação formal e estilística do autor. Porque *fazer* é justamente o que ocupa sua atenção, como o próprio diz:

If a poet is anybody, he is somebody to whom things made matter very little--somebody who is obsessed by Making. Like all obsessions, the Making obsession has disadvantages; for instance, my only interest in making money would be to make it. Fortunately, however, I should prefer to make almost anything else, including locomotives and roses. (CUMMINGS, 1985, prefácio)

Tendo apresentado a importância do *muito* para a classificação imaginária do *velho*, voltemos nossa atenção ao original

para prosseguir com hipóteses. O homem *muito muito* velho é, na verdade – em inglês –, um homem *very very* velho. E colocaremos novamente a disposição gráfica abaixo para desenhar o movimento narrativo que vemos possível.

very very very very very very very  
very very very very very very  
very very very very very  
very very very very  
very very very  
very very  
very

Se a composição gráfica e visual é importante, também o é sua ressonância acústica. *Very*, como potencializador expressivo do imaginário estabelecido, serve como um medidor de distância ontológica. A cada *very* que o homem perde ele se encontra, gradualmente, mais distante do *faerie* – e, talvez, de *Faërie*. Conforme diminui sua proximidade com o representante do Belo Reino, com o próprio reino das fadas, “do ar e de todo lugar e das estrelas todas”, o homem, o pequeno homem, se aproxima da queda. A narrativa se apresenta, nestes moldes, como uma narrativa de catábase.

**DESCENSUS AD INFEROS, CATÁBASE,  
IMAGINÁRIO DE IDA E VOLTA**

O que aqui consideraremos como catábase, menos que um procedimento literário com estrutura narrativa específica, é o procedimento mítico de descida a um reino inferior.

Nas narrativas tradicionais – Orfeu e Cristo, por exemplo – o personagem desce aos infernos para resgatar de lá uma alma – Eurídice, no primeiro, toda a humanidade, no segundo. O posterior retorno à superfície, ao plano superior mas não excelso, configura a descida como catábata. Não havendo retorno, podemos considerar a ida apenas como morte, sem a dimensão de fechamento que a volta representa.

O homem velho que diz “por quê?”, afastado do Belo Reino e precipitado “por milhões e milhões e milhões de graciosos e frescos e vastos quilômetros”, sofre uma queda catabática. O resto dela, não apresentado na primeira citação, diz-nos assim:

E o pequeno homem muito velho sorriu; e olhando para o fada ele falou “por quê?” e então caiu por milhões e milhões e milhões de graciosos e frescos e vastos quilômetros (e a cada pedacinho de quilômetro ele ficava um pouco mais jovem; primeiro virou um homem não muito velho e em seguida um de meia-idade e então um homem jovem e um menino e finalmente uma criança) até que, no instante em que levemente tocou o chão, estava prestes a vir à luz. (CUMMINGS, 1975, p. 14)

A condição do tempo neste processo é bastante evidente, quando temos em mãos toda a narrativa. A queda do homem é seu rejuvenescimento, sua volta à terra depois de ter estado lá, na lua, por não sabemos quanto tempo. Se lá no alto podíamos vislumbrar uma infantilidade nos “por quês” do velho, pela ressonância que isso estabelece com uma fase própria das crianças, esse fim de história nos faz compreender melhor sua natureza.

A distinção ontológica e temporal se aprofunda ainda mais quando consideramos, novamente, o distanciamento entre *faerie* e *very*, pois o primeiro tem milhões de anos e nunca envelheceu nada. O outro, muito muito muito envelhecido,

mantém-se próximo do Belo Reino enquanto não retorna ao mundo para nascer. Em um plano gráfico teríamos

Faërie

very very very very very very very  
very very very very very very  
very very very very very  
very very very very  
very very very  
very very  
very

#### MUNDO HUMANO

A variação entre *homem* e *pequeno homem*, que apontamos acima quando do diálogo entre os personagens, já antecipava esse renascimento, esse redimensionamento. No original, essa acepção juvenilizante – ou diminutiva, ao menos – é também evidente: *old man* e *little old man*.

O que faz com que caracterizemos a precipitação do velho homem como catábase, aqui, é sua relação implícita com a temporalidade cíclica que a narrativa apresenta. Afinal, antes de estar prestes a nascer, o bebê era um velho – na lua – e sua temporalidade presumida o levará novamente a envelhecer. Envelhecido, imaginamos que novamente será alçado às alturas – ou, considerando que sua estada na lua tenha sido um deslize, um erro cósmico de percurso (já que o *faerie* parece nunca ter visto nada disso antes), talvez seu envelhecimento não o leve novamente à lua, mas a algum outro lugar.

O que devemos reter é a relação que o retorno a um mundo inferior – a vida – estabelece com a dimensão mythopoiética da ligação entre instâncias ontológicas. Não pertencente a *Faërie*, mas bem próximo a ela, o homem desempenhava um papel questionador, um *efeito analisador* (PAULA CARVALHO, 1990, p. 125). Era, como sua configuração enquanto problema deixa entrever, uma *personalidade anômica* por excelência.

A anomia provoca a emergência individual do “recalcado” e do “não-dito”, sendo, pois, elisão da barra na cadeia de significação; trata-se, entretanto, do “recalcado fundamental”, ou seja, de questões que, formuladas, para elas não temos respostas e que, aos poucos, são submetidas ao trabalho da denegação ideológica. Mas o “não-dito” liberado como “palavra instituinte” (trata-se, em Guattari, da referida comutação dos “fantasmas de base” em “fantasmas transicionais” e da situação dominada dos grupos) na “marginalidade semiótica” é uma disrupção, “fenômeno imprevisível, ilógico, rebelde à tática, à política e à perspectiva histórica”. (PAULA CARVALHO, 1990, p. 123-124)

Avançando ainda mais, temos o velho como personalidade anômica e liminóide, já que sua inserção no céu entre as estrelas não está nem mesmo no mesmo nível dos outros personagens. Lembremos que apenas o *fairie* é designado assim, sendo todos os outros personagens, os “reclamadores dos problemas”, *não-faeries*. Não sabemos o que eles são, mas sabemos que não são da mesma natureza do homem velho que acaba encontrando a queda. Este, assim, é um

Ser de fronteiras, passageiro (VAN GENNEP; DUVIGNAUD) e liminoide (TURNER), personalidade anômica, consciência dissimultânea de tipo simbólico-onírica (TACUSSEL) [...] que testemunha o mistério [o “por quê?”] porque se move numa zona intermediária, estado crepuscular (SCHÄRER, 86 apud PAULA

CARVALHO, 2002, p.113), de modo que seus universos simbólicos são dramáticos, confundentes. (DURAZZO, 2011, p. 84-85)

O homem muito velho, no trajeto lua-nascimento, vive um claro ritual de passagem, vinculando antropológicamente sua reformulação enquanto personagem a uma promoção ontológica – ainda que transicional – com o próprio leitor da história. Nancy, a filha de Cummings, mas também toda e qualquer criança, todo e qualquer leitor.

A precipitação do homem para baixo, sua catábase forçada, chega a nos preocupar por um instante, meio parágrafo, até que entendamos o procedimento estilístico e narrativo de Cummings. Então, nesse momento, e sobretudo ao final, compreendemos a totalidade do trajeto cíclico que foi percorrido pelo personagem – totalidade fechada e prestes a se abrir de novo. Um final feliz, poderíamos dizer, por mais que o embate com o *faerie* tenha sido violento.

É verdade [...] que o conto [de fadas] sempre se conclui com um *happy end*. Mas seu conteúdo propriamente dito refere-se a uma realidade terrivelmente séria: a iniciação, ou seja, a passagem, através de uma morte e ressurreição simbólicas, da ignorância e da imaturidade para a idade espiritual do adulto (ELIADE, 1994, p. 174)

“The Old Man Who Said ‘Why’” é uma produção literária, não um domínio da tradição. Em nosso caso, é possível apontar as inversões – ou subversões – de valores entre os pontos narrativos: morte e ressurreição não são simbólicas, mas pragmáticas, e a ignorância e imaturidade – os infinitos “por quês” - se davam justamente numa maturidade do adulto, embora não espiritual. Por essa razão, elevando a ontologia da infância a um potencial transicional, aponta-se o alcance de tal maturidade do espírito talvez no ciclo de vida que leva

do humano ao *faerie* – e que depois se precipita, ciclo sempre metabólico porque repetitivo e diferencial.

Ou, mais propriamente, que leva também do *faerie* ao *very very very very very very very* humano. Humano, demasiado humano, diria alguém. E o tempo cíclico do eterno retorno permanece sendo a dinâmica criadora e criativa que estabelece, em e entre suas pontas, todas as possibilidades criativas e criadoras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CUMMINGS, E.E. *Fairy Tales*. San Diego: Harcourt Brace, 1975.

\_\_\_\_\_. is 5. New York: Liveright, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poem(a)s de E. E. Cummings*. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

DURAZZO, Leandro. *Gestação de Orfeu: apontamentos mitocríticos sobre profecia etranscendência na poesia de Jorge de Lima*. Recife: O autor, 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

FRIEDMAN, Norman. *Cummings Posthumous*. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 7, No. 2, E. E. Cummings Special Number. 1979, pp. 295-322

\_\_\_\_\_. “Cummings, Oedipus, and Childhood: Problems of Anxiety and Intimacy”. In: *Spring. The Journal of E.E. Cummings Society* (14-15), 2006, p. 46-68. Disponível em: <http://faculty.gvsu.edu/websterm/cummings/Friedman14b.pdf>. Acesso: 27/07/2013.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre Histórias de Fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

ZIPES, Jack (org.). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

## TRADUZIR O VERSO ÉPICO NO TEATRO ELISABETANO: RETÓRICA ANTIGA, POÉTICA MODERNA

Leandro T. C. Bastos<sup>1</sup>

Neste artigo será abordada a tradução de um trecho da peça *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Para tanto, primeiro serão abordados aspectos retóricos próprios da tragédia elisabetana, para então serem ilustradas e comentadas as opções de tradução.

Para falarmos em tragédia, se impõe uma reflexão sobre estrutura. Isso, tanto pela diferença entre tragédia e teatro realista, como pelas mudanças que passaram a ocorrer no teatro do pós-guerra. A ideia corriqueira de teatro prevê a representação de situações que tentam emular a realidade. Tal representação ocorreria nos limites de um palco italiano, utilizando equipamentos cênicos e técnicas de representação para conseguir o maior ilusionismo possível. Por trás disso, temos uma concepção de teatro que visa à integridade do espetáculo, que deveria ocorrer com uma fluência, com uma coesão sem rupturas. Tal concepção, por essas próprias características, denuncia uma visão de mundo racionalista, linear. O fio da representação deveria ser percorrido sem interrupção, os obstáculos deveriam servir apenas para as reviravoltas do enredo, tendo sua continuidade e sua sucessão lógica garantidas. No teatro contemporâneo, pelo menos desde Brecht, essa concepção começou a ser questionada. Afinal, o que foi toda aventura do teatro dialético senão a necessidade de criar aberturas, brechas, nessa estrutura compacta? Essas 'clareiras' permitiram ao dramaturgo instaurar outros espaços de significação.

---

<sup>1</sup> Professor, mestre em linguística pela Universidade de São Paulo.

Podemos caracterizar tais espaços como a interrupção do ilusionismo, da representação contínua, nos limites do palco, passando a uma enunciação direta, do palco à plateia. Hans-Thies Lehman (1999), chama essas diferentes abordagens de molduragem. O teatro, dessa maneira, pode se organizar segundo dois princípios: o de *tableau* e o de *theatron*. No caso do eixo *tableau*, teríamos a ação dialogada ocorrendo sobre o palco, acontecendo em tempo real, ou seja, uma ação dramática. Já no caso do *theatron*, teríamos um eixo que se desprende do palco e que vai dos atores em direção à plateia. Dessa maneira, teríamos não uma ação exibida para a plateia, mas uma comunicação, um anúncio, direcionado à plateia (LEHMAN, 1999, p.211).

Essa mesma concepção não linear de estrutura teatral se encontra na tragédia elisabetana. Segundo Carlson (1995) “no início do período Tudor, a crítica inglesa se concentrava no estudo retórico da literatura”(CARLSON, 1995, p.73). Seguindo a retórica clássica, portanto, podemos dizer que aos supracitados eixos cênicos correspondem enunciações específicas. Ao eixo *tableau* corresponde a enunciação lírica, já ao eixo *theatron* corresponde a enunciação épica. O discurso lírico seria aquele em que cada personagem, ao tomar a palavra, se identifica com o eu-lírico que a anuncia. O discurso épico seria caracterizado pelo distanciamento entre narrador e fato narrado, além de uma referência empírica. Ao se voltar para a plateia e recitar duas, três páginas em chave épica, portanto, o ator elisabetano não estava representando, no sentido do encaminhamento da ação dramática, mas estava transmitindo informações necessárias para a compreensão do contexto. Não estava, propriamente, atuando, mas comunicando, e ele fazia isso utilizando retórica épica, numa molduragem *theatron*.

É nessa distinção retórica entre ação dramática dialogada (lírico) e distanciamento entre narrador e fato narrado (épico) aplicada ao teatro (SZONDI, 2003, p.27) que será abordado o trecho traduzido.

Trata-se de um monólogo feito na 2ª. cena do 1º. ato. Nesse momento, o exército espanhol retorna para a corte após uma vitória sobre os portugueses. O rei aparece para receber seus comandantes, então pede a um general que narre como foi a batalha decisiva, quando o príncipe português Balthasar foi feito prisioneiro. O general inicia uma longa narração, e, durante esse trecho, aparecem as marcas do discurso épico. Tais marcas seriam, como já indicado, o distanciamento narrativo e a referência factual, além de diversos *topoi* típicos ao gênero épico. Na literatura clássica encontramos os *topos*, ou seja, os temas a serem abordados. A descrição de batalhas era um deles. Os *topos* eram compostos de *topoi*, quer dizer, imagens que preenchiam o tema escolhido. Tais *topoi* eram recorrentes, já que não existia o conceito de originalidade artística. De acordo com Achcar, citando Francis Cairns, a lógica era de que “um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los” (ACHCAR, 1994, p.28). Na batalha descrita por Kyd, encontramos lugares-comuns presentes tanto em clássicos como em contemporâneos seus. Por exemplo:

Aqui cai um corpo com a cabeça cortada, / Ali pernas e braços sangram sobre a grama / Misturados a armas e cavalos sem entranhas, cujo paralelo pode ser encontrado no canto III dos Lusíadas, “cabeças pelo campo vão saltando / pernas, braços sem dono e sem sentido, / e d’outros as entranhas palpitando.” Outro exemplo é “Tudo espalhado por sobre a planície púrpura”, para caracterizar o sangue sobre a terra, que encontramos similar no canto 4º. da Ilíada, em “e o sangue jorra sobre a terra e a inunda”.

Com essa enorme tradição poética vem uma tradição tradutória. Em português, ao traduzir o verso épico, conveniou-se usar o decassílabo ou o alexandrino. Não por paralelo rítmico, mas por serem considerados os versos propícios para o tom *gravis* (grave) que exige o tema. Odorico Mendes, por exemplo, usou o decassílabo na sua Eneida. Já Haroldo de Campos adotou o dodecassílabo na sua *Iliada*. Carlos Alberto Nunes, por sua vez, procurou transpor o ritmo do hexâmetro dactílico para o português. Os critérios adotados para a tradução aqui apresentada, no entanto, não partem de pressupostos métricos.

Podemos encontrar, na tragédia clássica, além de uma lógica rítmica, uma lógica sintática. A liberdade sintática das línguas antigas possibilitava que o verso fosse construído com uma flexibilidade que as línguas românicas pouco podem contar. Tomemos o hexâmetro dactílico, utilizado na Eneida, por exemplo. Os lugares do verso onde encontramos uma pausa são justamente os lugares onde as palavras ficam em maior destaque. Uma palavra que antecede ou sucede uma pausa ressoa mais do que outra encerrada no meio do fluxo contínuo da fala. Como a maior pausa do verso é seu final, podemos concluir que palavras importantes para a narrativa são encontradas no começo e no final de cada verso. Outra pausa a ser considerada é a cesura. A cesura marca uma pausa no meio do verso, já que “...o hexâmetro como nós conhecemos não é um todo contínuo, mas um todo composto de duas partes” (HARDIE, 1934, p.6). As palavras que aparecem antes e depois da cesura são, portanto, palavras que também ganham algum destaque. Tomemos como exemplo a passagem inicial da Eneida, sendo que uma barra vertical marca o pé, a unidade rítmica, e duas barras verticais marca a cesura:

|ārmã vĭ|rūmqüē cã|nō| |Trō|iã quī | pĕrīmūs āb | ōrīs

Ītālĭ|ām fã|tō prōfũ|gūs| |Lã|vĭnãquē | vĕnĭt

(canto as armas e os varões exilados que o fado trouxe de Troia à  
Itália e à praia de Lavino)

Os lugares onde se apresenta uma pausa tendem a ser ocupados por palavras de maior relevo para o conteúdo poético, como nomes próprios (Deuses, heróis, lugares), verbos e substantivos. Do primeiro grupo temos *Italiam*, *Troiae* e *Lavinaque*. Entre os substantivos encontramos *arma* (armas), *oris* (margens) e *profugus* (exilado) e entre os verbos consta *venit* (vir) e *cano* (eu canto). O trecho é justamente a apresentação do tema do poema, no caso, um **canto** sobre um **exilado** que **vai** de **Troia** até a **Itália** por força das **armas**.

Quando a métrica qualitativa clássica (tamanho e sequência das sílabas determina o tipo de verso) foi substituída pela métrica quantitativa das línguas romance (quantidade de sílabas determina o tipo de verso), a maneira de destacar as palavras mudou. O princípio passou a ser o uso de sílabas tônicas. Ao examinarmos os versos iniciais da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, encontramos:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per  
una selva oscura* (no meio do caminho de nossa vida /me encontrei em uma selva escura).

Segundo os comentaristas, o poeta indica que, perto da meia idade (35 anos) começou uma jornada espiritual por um caminho tortuoso (selva oscura), por ter abandonado a “via verdadeira” (SCARTAZZINI, 1925, p.xi). As palavras semanticamente mais relevantes para essa narrativa estão todas nas sílabas tônicas do verso (meio, caminho, vida, encontrei, selva, escura).

O uso de pausas para destacar palavras de maior peso foi retomado, no entanto, no verso épico moderno. O principal

responsável foi o poeta estadunidense Ezra Pound, na sua obra “The Cantos”. Sua técnica foi a de quebrar o verso livre em momentos chave. Dessa maneira, no canto 102, temos:

And from this *mountain* were blown

*Seed*

(e dessa montanha sementes foram sopradas)

Quebrando o verso na última palavra, o poeta consegue não só destacar o verbo *blown* (soprar) e o substantivo *seed* (semente), como consegue ainda transmitir graficamente a ideia de que algo está caindo de uma certa altura (*mountain*). A ocorrência de uma fricativa alveolar (*seed*) destacada pelo espaço gráfico após o *sopro* (*blown*), torna ainda mais eficaz a ilustração do conteúdo semântico do verso pela combinação de recursos gráficos e sonoros. Outro exemplo consta no canto 16:

And before hell mouth; dry plain

And two mountains;

(e diante da boca do inferno; plano seco e duas montanhas)

A quebra do verso após a palavra *plain* (plano) ajuda a ilustrar o desnível entre o plano e as montanhas encontradas na boca do inferno.

Um exemplo interessante que encontramos na literatura brasileira é o de Gerardo Mello Mourão. Na sua obra “Os Peãs” a técnica poundiana foi largamente utilizada. No trecho seguinte, o autor busca destacar o paradoxo entre distanciamento e aproximação dos homens em relação aos deuses:

Há uma raça de homens  
E uma raça de deuses  
E a raça dos que tocam  
Pelos bosques dos homens  
A música dos deuses

Nesse trecho temos, no final de cada verso, uma sequência alternada (homens, deuses, homens, deuses). As duas primeiras ocorrências marcam a distância, a simples constatação da diferença. Após um verso terminado com o verbo *tocam*, temos, então, através da música, a ligação dos homens com os deuses. Podemos dizer que, no primeiro paralelo *homens/deuses*, encontramos a diferença, já no segundo, graças à música, encontramos a aproximação.

Ao traçar um inventário de algumas possibilidades do verso épico, procurou-se destacar aspectos que nortearam a tradução do trecho de Thomas Kyd. De maneira nenhuma houve a intenção de dar conta da retórica virgiliana ou da vertiginosa quantidade de técnicas poéticas usadas por Ezra Pound. Foram ressaltados apenas os aspectos que pudessem trazer parâmetros à prática tradutória aqui proposta. Mas antes de se passar à tradução propriamente dita, é preciso salientar um outro aspecto que também foi considerado.

Uma característica da retórica elisabetana presente em Kyd é o uso dos adjetivos. Observemos os paralelismos no seguinte trecho, onde os exércitos espanhol e português são comparados:

Both menacing alike with **daring** shows,  
Both vaunting **sundry** colours of device,  
Both **cheerly** sounding trumpets, drums, and fifes,  
Both raising **dreadful** clamours to the sky,

(ambos se ameaçando com ousados feitos, /ambos exibindo cores diversas de artifícios / ambos, com ímpeto, tocando trompas, tambores, pífanos, / ambos lançando altos clamores para o céu)

Temos três sequências adjetivo-substantivo (*daring* shows, *sundry* colours, *dreadful* clamours) e uma sequência adjetivo-verbo (*cheerly sounding*). Observamos um contraste entre esse adjetivo anteposto, comuns nas línguas antigas (e no inglês) e seu uso em línguas latinas modernas, como o português e o francês, onde o adjetivo vêm posposto. Segundo Diderot (via Berman),

os adjetivos, representando normalmente as qualidades sensíveis, são os primeiros na ordem natural das idéias (...) Talvez devamos à filosofia peripatética (...) não ter quase mais na nossa língua o que chamamos de inversões das línguas antigas. (BERMAN, 2007, p. 22)

A citação de Berman se deve ao seu comentário sobre a tradução que Klossowski fez da Eneida. Nela, o tradutor buscou, segundo suas palavras, “procurar-e-encontrar o não-normatizado na língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer”. Berman dá como exemplo desse procedimento o seguinte trecho: “*ibant obscuri sola sub nocte*”, traduzido como “*Ils allaient obscurs sous La désolée nuit*” (iam obscuros sob a noite desolada). Para essa tradução, Berman comenta:

Há inversão do adjetivo tanto em francês quanto em latim, mas o lugar da inversão no verso foi mudado (grifo do autor) – de forma que o francês possa aceitá-la. (BERMAN, 2007, p.21)

A ideia é que, sem chegar ao decalque de uma tradução filológica, ainda se pode manter uma certa ‘fidelidade’ ao

original. Não uma fidelidade mecânica de ordem, mas de procedimentos (no caso, a inversão dos adjetivos).

O uso das inversões de adjetivos foi mantido, na maioria dos casos, na presente tradução, sempre que elas pudessem *ser aceitas* pelo português. Tais reflexões orientaram o trabalho aqui apresentado, assim como a tentativa de, no dizer de Klossowski, recuperar “o teatro onde são as palavras que mimetizam os gestos e os estados de alma das personagens” (KLOSSOWSKI, apud BERMAN, 2007, p.17).

### A TRADUÇÃO

Os adjetivos antepostos, buscando manter essa espécie de pedal que eles representam para a introdução de palavras a serem postas perto das pausas, aparece de diversas formas. Em alguns casos, essa construção seguiu de perto o original em inglês:

[With proud array:]  
Com orgulhosa força,

[Both menacing alike with daring shows,]  
Ambos se ameaçando com ousados feitos,

[But Don Rogero, worthy man of war.]  
Mas Don Rogério, valoroso guerreiro

[...to swallow neighbour-bounding lands.]  
...pra engolir vizinhas praias

[Their violent shot]  
Seus violentos tiros

Nesses casos, seguir a construção usual do inglês criou um efeito de estilo no português, sem que esse efeito, porém, gerasse qualquer ruído na língua de chegada.

Em outras situações, se optou por usar o adjetivo preposto, mesmo contrariando o original, onde ele se achava posposto. Nestes casos, o que predominou foi o entendimento que, para conseguir um impacto maior da imagem poética, seria mais interessante manter a palavra sintaticamente mais importante (substantivo ou verbo) no final do verso, deixando-a ecoar. Nesse caso, temos:

[While they maintain hot skirmish to and fro,]  
Em volta, durante a crua escaramuça

[It beats upon the rampiers of huge rocks]  
Se choca em rochas de enormes muralhas

[Bellona rageth here and there,]  
Enquanto Bellona a esmo rugia

*Escaramuça* e *muralhas* são palavras mais palpáveis que *crua* e *enormes*. No último caso, ainda se optou por um verbo de ação (rugar) no lugar de um verbo que descreve uma reação subjetiva (rage: irar-se).

Houve casos, ainda, em que o verso inglês acabava com um substantivo, mas a opção da tradução foi colocar um adjetivo no final. Isso aconteceu por diversos motivos. Vejamos um caso:

[A body sunder'd from his head,]  
Com a cabeça decepada,

[Unbowell'd steeds,]  
E corcéis estripados,

Nos versos acima, que fazem parte da descrição de uma batalha, mais importante que os objetos em si (corcéis, cabeças) foi o que aconteceu com eles. A condição de 'decepa-do' ou 'estripado' ressoa de maneira mais forte, na descrição de uma guerra, do que seus respectivos substantivos. Por isso, os adjetivos foram colocados no final desses versos.

No caso do verso abaixo

[and with a swelling tide,]  
Com vaga crescente

a composição toda precisa ser levada em consideração. Então vejamos:

[Their violent shot resembling th' ocean's rage,  
When, roaring loud, and with a swelling tide,  
It beats upon the rampiers of huge rocks,  
And gapes to swallow neighbour-bounding lands.]

Seus violentos tiros  
Lembravam a fúria do oceano  
Quando,  
Rugindo alto,  
Com vaga crescente,  
Se choca em rochas de enormes muralhas,  
E se dilata  
Para engolir vizinhas praias.

Os versos que falam da vaga crescente (Quando, / Rugindo alto, / Com vaga crescente,) foram concebidos para remeter a uma onda se levantando por um efeito de acumulação, tendo três partes, uma com apenas uma palavra, a segunda com duas e a terceira com três. O verso seguinte (Se choca em rochas de enormes muralhas,) remete à precipitação da onda e ao momento da quebra. Para tanto, foi usado um verso único que, descontando a preposição (de), poderíamos caracterizar como um pentâmetro iâmbico separado em dois hemistíquios (Se choca em rochas | | de enormes muralhas). O primeiro hemistíquio possui duas palavras dissílabas com uma reiteração das vogais (choca / rochas). Tal efeito remete à aceleração da onda, que culmina em duas palavras trissílabas (enormes muralhas), podendo serem vistas como seu transbordamento. A repetição da nasal bilabial (m) ajuda a reforçar a ideia de obstáculo, seguida de uma aproximante lateral palatal (lh) reiterando a imagem de algo que escorre após um impacto. O pequeno verso seguinte (E se dilata) tanto por soar curto após o transbordamento do verso anterior, quanto por ocupar um lugar visualmente recuado comparado com o verso de cima, passa a sensação de refluxo. No entanto, a palavra 'dilata' prepara o próximo verso (Para engolir vizinhas praias) que retrata a água, já distendida após a onda, se espalhando nos territórios vizinhos. Tal sensação de distensão é reforçada sonoramente pela reiteração, no final de três versos, de duplas da vogal central aberta (muralha/ dilata / praia) sendo esta a vogal mais neutra produzida pelo trato vocálico.

Outro caso de verso terminado por adjetivo é o seguinte:

[And shiver'd lances dark the troubled air.]

E o tremor de hastes pontudas turvava o ar perturbado

Duas adaptações importantes foram feitas. A primeira, trocar ‘lanças’ por ‘hastes pontudas’. Isso foi feito por duas razões. A primeira é que o autor usou, logo após o verso acima, versos em latim que foram vertidos para o português (*Pede pes et cuspidē cuspidis; / Arma sonant armis, vir petiturque viro.*; pé contra pé, lança contra lança, / Armas se chocam e homens se perseguem). Isso foi feito por causa do estranhamento que causaria colocar versos em latim em palcos brasileiros, numa peça encenada em português. Isso era comum na época elisabetana, tendo sido usado por outros autores (Marlowe, por exemplo), mas, numa encenação atual, causaria um ruído impróprio para a cena. O problema é que, ao traduzir a citação latina, ficamos com uma repetição da palavra ‘lança’. Para evitar uma repetição desnecessária, preferiu-se retirar uma das ocorrências da passagem. Além disso, o verso traduzido dessa maneira ficou com a repetição de cinco letras ‘t’. Isso é interessante tanto visualmente (o ‘t’ é vertical, parece um objeto pontudo) quanto do ponto de vista sonoro, já que a oclusiva alveolar ‘t’ pode ser usada, inclusive de maneira onomatopáica, para descrever um som de impacto.

A colocação do adjetivo no final do verso, nessa passagem, teve motivação puramente rítmica. Com a presente tradução, temos duas partes totalmente isomórficas (uu-uuu-||uu-uuu-), efeito que se perderia com o adjetivo preposto como no original.

Outra modificação feita por razões de sonoridade está no trecho abaixo, onde Kyd descreve o desfile dos exércitos:

[Both raising dreadful clamours to the sky,  
That valleys, hills, and rivers made rebound,  
And heav’n itself was frightened with the sound.]

Ambos lançando altos clamores para o céu  
Que em rios, vales e colinas ecoavam

E o próprio firmamento se assustava co’escarcéu.

No caso, foi trocada a ordem dos acidentes geográficos, “*valleys, hills, and rivers*” por “rios, vales e colinas”. Isso foi feito pois o verbo “rebound” foi traduzido como “ecoavam”. Dessa maneira, conseguiu-se um efeito de eco dentro do próprio verso, (e colinas ecoavam). Também encontramos uma reiteração revertida no verso de baixo (co’escarcéu), além de manter uma rima, não parelha, como no original (rebound / sound), mas intermediada (céu / escarcéu).

Outros efeitos foram realizados de maneiras ais localizada, principalmente quando ajudaram a adensar a ideia da imagem poética. Nos versos abaixo vemos o uso da reiteração de vogais, respectivamente ‘e-a’ e ‘u-a’. Em ambos os casos, buscou-se, dessa maneira, reforçar a ideia de movimento:

[*Thick storms of bullets ran*]

**Densas tormentas** de balas zuniam

E

[*While they maintain **hot skirmish** to and fro,*]

Em volta, durante a **crua escaramuça**

Resta, agora, ver se o conjunto funcional, remetendo, nem que de longe, á pujança da batalha exposta por Kyd.

**MONÓLOGO DO GENERAL – 2ª. CENA, 1º. ATO DA  
SPANISH TRAGEDY, DE THOMAS KYD**

Onde Espanha e Portugal se unem

Inclinando mutuamente suas fronteiras,

Lá,

com orgulhosa força,  
se encontraram nossos exércitos:  
ambos bem equipados,  
cheios de esperança e medo,  
ambos se ameaçando com ousados feitos,  
ambos exibindo cores diversas de artifícios  
ambos,  
com ímpeto,  
tocando trompas, tambores, pífanos,  
ambos lançando altos clamores para o céu  
que em rios, vales e colinas ecoavam  
e o próprio firmamento se assustava co'escarcéu.  
Os batalhões,  
De ambos,  
Arranjados em forma de esquadra,  
Os cantos bem cercados com pólvora e bala;  
Mas antes de irmos para o mano a mano  
Chamei uma guarda, com tiro em punho,  
Da retaguarda, pra começar o combate:  
Trouxeram mais chumbo para os encontrar.  
Enquanto isso, de ambos os lados, tocou nossa orde-  
nança  
E os capitães lutaram para mostrar sua pujança.  
Don Pedro, chefe da cavalaria inimiga  
Tentou, com seu brasão,  
Quebrar a ordem do nosso batalhão:  
Mas Don Rogério, valoroso guerreiro,  
Foi ao seu encontro com mosqueteiros

E interrompeu a artimanha do seu assalto.  
Em volta, durante a crua escaramuça,  
Os batalhões se combatiam punho a punho,  
Seus violentos tiros  
Lembravam a fúria do oceano  
Quando,  
Rugindo alto,  
Com vaga crescente,  
Se choca em rochas de enormes muralhas,  
E se dilata  
Para engolir vizinhas praias.  
Agora,  
Enquanto Bellona a esmo rugia  
Densas tormentas de balas zuniam  
Como, no inverno, granizo,  
E o tremor de hastes pontudas turvava o ar perturbado.  
*Pede pes et cuspide cuspis;*  
*Arma sonant armis, vir petiturque viro*  
  
‘pé contra pé, lança contra lança,  
Armas se chocam e homens se perseguem.’  
Por todo lado  
Capitães caiam,  
E soldados,  
Alguns muito feridos,  
Outros mortos no ato:  
Aqui fica um corpo  
Com a cabeça decepada,

Ali, pernas e braços  
    No chão sangram sobre a grama,  
Misturados com armas  
                                    E corcéis estripados,  
    Que espalhavam púrpura na planície.  
Nesse tumulto,  
    Três longas horas ou mais  
A vitória pra nenhum lado se inclinou.  
Até que Don Andrea  
    Com seus bravos lanceiros  
No seu principal batalhão fez tão grande brecha  
Que, atordoada, se retirou a multidão.  
Mas Balthasar,  
    O jovem príncipe português,  
Trouxe socorro e os encorajou a ficar.  
Por causa disso, se renovou a batalha,  
E no conflito  
    Andrea foi morto,  
Bravo homem de armas, mas fraco para Balthasar.  
Ainda enquanto o príncipe, exultando sobre ele,  
Cuspia orgulhoso alarde, que cobrimos de censura,  
Amizade e ousada bravura se juntaram,  
Impulsionaram Horácio, filho do nosso Marechal,  
A desafiar o príncipe a uma luta avulsa:  
Não durou muito o combate entre os dois,  
Mas logo o príncipe foi apanhado do seu cavalo,  
E forçado a se declarar prisioneiro do oponente.  
Quando foi pego, todos os outros fugiram,

E nossos carabineiros os perseguiram até a morte,  
Até que Febo acenando do oeste profundo  
Fez nossas trombetas soarem para a retirada.

### Original

*Gen.* Where Spain and Portingal do jointly knit  
Their frontiers, leaning on each other's bound,  
There met our armies in their proud array:  
Both furnish'd well, both full of hope and fear,  
Both menacing alike with daring shows,  
Both vaunting sundry colours of device,  
Both cheerly sounding trumpets, drums, and fifes,  
Both raising dreadful clamours to the sky,  
That valleys, hills, and rivers made rebound,  
And heav'n itself was frightened with the sound.  
Our battles both were pitch'd in squadron form,  
Each corner strongly fenc'd with wings of shot;  
But ere we join'd and came to push of pike,  
I brought a squadron of our readiest shot  
From out our rearward, to begin the fight:  
They brought another wing t'encounter us.  
Meanwhile, our ordnance play'd on either side,  
And captains strove to have their valours tried.  
Don Pedro, their chief horsemen's colonel,  
Did with his cornet bravely make attempt  
To break the order of our battle ranks:

But Don Rogero, worthy man of war.  
 March'd forth against him with our musketeers,  
 And stopp'd the malice of his fell approach.  
 While they maintain hot skirmish to and fro,  
 Both battles join, and fall to handy-blows,  
 Their violent shot resembling th' ocean's rage,  
 When, roaring loud, and with a swelling tide,  
 It beats upon the rampiers of huge rocks,  
 And gapes to swallow neighbour-bounding lands.  
 Now while Bellona rageth here and there,  
 Thick storms of bullets ran like winter's hail,  
 And shiver'd lances dark the troubled air.  
*Pede pes et cuspidē cuspidis;*  
*Arma sonant armis, vir petiturque viro.*  
 On every side drop captains to the ground,  
 And soldiers, some ill-maim'd, some slain outright:  
 Here falls a body sunder'd from his head,  
 There legs and arms lie bleeding on the grass,  
 Mingled with weapons and unbowell'd steeds,  
 That scatt'ring overspread the purple plain.  
 In all this turmoil, three long hours and more,  
 The victory to neither part inclined;  
 Till Don Andrea, with his brave lanciers,  
 In their main battle made so great a breach,  
 That, half dismay'd, the multitude retir'd:  
 But Bathazar, the Portingals' young prince,  
 Brought rescue, and encourag'd them to stay.  
 Here-hence the fight was eagerly renew'd,

And in that conflict was Andrea slain:  
Brave man at arms, but weak to Balthazar.  
Yet while the prince, insulting over him,  
Breath'd out proud vaunts, sounding to our reproach,  
Friendship and hardy valour, join'd in one,  
Prick'd forth Horatio, our knight marshal's son,  
To challenge forth that prince in single fight.  
Not long between these twain the fight endur'd,  
But straight the prince was beaten from his horse,  
And forc'd to yield him prisoner to his foe.  
When he was taken, all the rest they fled,  
And our carbines pursu'd them to the death,  
Till, Phoebus waving to the western deep,  
Our trumpeters were charged to sound retreat.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERMAN, Gunilla. *Drama Translation in Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Edited by Baker and Saldanha. London: Routledge, 1998.

BERMAN, Antoine. *Eneida de Klossowski, em A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Drama Moderno*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

ERNE, Lukas. *Beyond the Spanish Tragedy: a Study of the Works of Thomas Kyd*. Manchester e New York: Manchester University Press, 2001.

FREEMAN, Thomas. *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

HARDIE, William Ross. *Res Metrica*. Londres: Oxford University Press, 1934.

KYD, Thomas. 'The Spanish Tragedy', in 'Elizabethan Drama'. Edited by John Gassner, William Green. New York: Applause, 1990.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

POUND, Ezra. *The Cantos*. Nova Iorque: New Directions, 1998

SCARTAZZINI, G.A. *La Divina Commedia (comentário)*. Milão: Ulrico Hoepli, 1925.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

## ENTRE A MORTE E AMORAS: A TRADUÇÃO DO ROMANTISMO NA SÁTIRA DE BYRON

Lucas de Lacerda Zapparoli de Agustini<sup>1</sup>

### DON JUAN E A TRADIÇÃO LUCIÂNICA DA SÁTIRA MENIPEIA

Duas são as coisas que breve e concomitantemente serão apresentadas neste artigo. Primeiro, a problematização da tradução do gênero satírico dentro da escola romântica. Para este fim, ver-se-á uma oitava-rima do épico *Don Juan* de lord Byron e cinco traduções da mesma estrofe, incluindo uma tradução inédita do autor deste artigo. E, em segundo lugar, o procedimento tradutório do autor do artigo, que conta com a análise das traduções feitas anteriormente, com a elaboração de notas e comentários e, por fim, com a efetivação da tradução propriamente dita.

Longe, porém, de querer traçar aqui as inumeráveis mudanças e as múltiplas formas que o gênero da sátira menipeia tomou ao longo de mais de dois milênios, antes é necessário tratar ligeiramente acerca deste gênero, porque será ele o fator que justificará as opções tradutórias aqui analisadas na sequência.

Vale ressaltar também que a obra-prima de Byron, o *Don Juan*, é uma obra, se assim for possível dizer, fielmente filiada à tradição da sátira menipeia<sup>2</sup>.

Menipo, o filósofo grego comumente associado à escola cínica, foi uma personalidade controversa de quem nenhum trabalho, sequer fragmentado, legou a antiguidade à posteridade.

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos da Tradução da USP.

<sup>2</sup> V. Di(trans)gressões metalinguísticas em *Don Juan*, de Daniel Lacerda, tese em que se estuda esta obra byroniana como sátira menipeia e a influência que o uso sistemático da metalinguagem nela pode haver exercido sobre a poesia da modernidade.

Diógenes Laércio, o historiador, relata em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres* já a incerteza naqueles tempos idos de se afirmar qualquer coisa a respeito deste filósofo nascido em Gadara. Sabe-se, de todo modo, que suas obras eram escritas numa inventiva mistura de verso e prosa, e que seus ataques dirigiam-se frequentemente aos estoicos, aos epicureos, aos cirenaicos, não poupan-do nem mesmo os filósofos da escola cínica.

Ao que tudo indica, Menipo traçou durante toda sua vida um percurso quase oposto ao traçado durante sua vida pelo mais famoso dos filósofos cínicos, Diógenes de Sínope. Este falsificava moedas, foi vendido como escravo e, tendo uma vez alcançado a liberdade, dedicou o resto dos seus dias à pregação do desapego dos bens materiais, bem como da auto-suficiência necessária para uma vida sábia e virtuosa. O ideal de “autarquia” e o de “parresia” são termos fundamentais para a compreensão da perspectiva filosófica cínica. Já Menipo, diz-se, foi rico durante toda a vida, e pôde satirizar os costumes e os caracteres desta posição por assim dizer vista como vantajosa, no entanto, ao perder sua riqueza, comete suicídio, contradizendo interinamente os ideias da escola cínica, na qual por convenção costumou-se incluir esta misteriosa e curiosa personalidade filosófica chamada Menipo.

Conquanto pouco se saiba das primeiras sátiras meni-peias, sua influência no mundo antigo foi enorme, chegando a influenciar completamente Marco Terêncio Varrão, de quem chegaram algumas obras aos dias de hoje, do mesmo modo que Luciano de Samósata, de quem sobreviveram diversas obras que comprovam com toda a clareza sua extrema filiação à tradição da sátira meni-peia. Para tirar a prova a este respeito, basta somente ver um dos seus muitos diálogos satíricos que chegou até os dias de hoje, por exemplo, como “O pescador ou os ressuscitados”, dentre bastantes outros.

Posteriormente, nos fins do império romano ver-se-á a tradição menipeia no *Satyricon*, de Petrônio, especialmente na cena do banquete (cena *Trimalchionis*), que combina, em verso e prosa, filosofia, tragédia e épica, coisa recorrente no tratamento deste gênero. Mais tarde, veremos Menipo como personagem em obra de Erasmo de Rotterdam, e influências da sátira menipeia também em *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, em *A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, em *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, em *Candide*, de Voltaire, em *O Casamento do Céu e do Inferno*, de William Blake, em *A Vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, em *Contraponto*, do nobel Aldous Huxley, em *Finnegans Wake*, de James Joyce, e ainda em *O Guia do Mochileiro das Galáxias*, de Douglas Adams.

A influência da sátira menipeia na obra de Machado de Assis também se faz assídua e patente. Veja-se como exemplo sua novela “O Alienista”, e ter-se-á clara noção das principais características da menipeia que serão elencadas a seguir. Para estudo complementar da influência de Menipo nas letras brasileiras, não se pode esquecer o belo trabalho de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*.

Outro estudo de grande relevo acerca desse tipo de sátira é de Mikhail Bakhtin, e é chamado *Problemas da Poética de Dostoievski*. Lá, lê-se primeiramente que esse gênero satírico apresenta ao leitor “uma excepcional liberdade de invenção de enredo e filosófica” (BAKHTIN, 2005, p. 114) e também que “é possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia” (p. 114).

A principal característica, entretanto, da sátira meni-peia, ainda segundo Bakhtin, é que “a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura esta verdade” (p. 114). Assim, os heróis de obras da sátira meni-peia realizam as ações mais inusitadas possíveis, sendo que “sobem aos céus, descem aos infernos, erram por desconhecidos países fantástico, etc” (idem).

Portanto, para Bakhtin “o conteúdo da meni-peia é constituído pelas aventuras da *ideia* ou da *verdade* no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo” (p. 114). Acrescendo-se a isto a mistura de todos os gêneros e elocuições, do mais elevado ao mais baixo, além da problematização de todas as formas poéticas e de muitas das noções filosóficas, estéticas, morais, literárias, ter-se-á plena ideia de como é construído o épico-satírico byroniano intitulado por *Don Juan*.

### A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO MENIPEICA EM DON JUAN

O *Don Juan* de lord Byron é um dos mais extensos épicos versificados já escritos no Ocidente, possui aproximadamente duas mil estrofes na estrutura da oitava-rima, o que equivale a mais que o dobro de *Os Lusíadas*, das quais apenas uma oitava será trabalhada para o efeito deste artigo.

Costuma-se dizer que o *Don Juan* de Byron é uma obra inacabada em decorrência da morte do autor, o que não é muito bem condizente com a verdade, pois Byron parara de

escrevê-la um ano antes de sua morte, enquanto reunia sua fortuna para financiar um exército pessoal para tentar agrupar os líderes gregos que estavam dispersos lutando em prol da independência da Grécia, que estava na época sob o jugo dos otomanos. Supõe-se, neste artigo, que Byron parou de escrevê-la pelo fato de uma das maiores sátiras a uma estrutura épica ser justamente a construção de um épico que não se encerra, uma espécie de obra-aberta que critica o fundamento do épico baseado em *medias res*. Daí, um épico nestes parâmetros só se torna completo através da sua incompletude, e em qualquer lugar que Byron parasse a narrativa sua sátira estaria completa.

Vale lembrar que o épico possui dezessete cantos e que no décimo sétimo Juan é ainda um moço. Vale lembrar também que o próprio Byron não sabia quantos cantos seu épico teria, dizendo no Canto I que teria doze, no Canto II que poderia ter vinte e no Canto X que poderia ter até cinquenta cantos.

A oitava estudada é a CXVII do Canto II, uma oitava romântica em que se descreve o olhar da namoradinha do momento de Don Juan, a moça grega de cabelos tão longos que alcançam os calcanhares chamada Haydée. Quando esse Byron maduro satírico utiliza o romantismo em sua obra, é certo que em breve virá uma zombaria a esse mesmo romantismo que Byron ajudou a difundir em sua poesia da fase adolescente. Fator este que levou a tornar o Byron maduro conhecido também por ser, curiosamente, anti-byrônico.

É exatamente isto o que acontece nos versos que serão analisados, pois, conquanto nos seis primeiros versos descreva-se o poder romântico do olhar de Haydée, no dístico que encerra a oitava Byron usa a imagem nada idealizada do mesmo olhar de Haydée como sendo semelhante ao bote de uma cobra venenosa.

A oitava, doravante ei-la:

## CXVII

Her hair, I said, was auburn; but her eyes  
Were black as Death, their lashes the same hue,  
Of downcast length, in whose silk shadow lies  
Deepest attraction; for when to the view  
Forth from its raven fringe the full glance flies,  
Ne'er with such force the swiftest arrow flew;  
'T is as the snake late coiled, who pours his length,  
And hurls at once his venom and his strength.

No que diz respeito à forma, reparem-se as rimas riquíssimas. Repare-se também o grande número de *enjambements* presente na estrofe, o que confere uma fluidez sensível a esta narrativa byroniana. Há algumas elisões poéticas por efeito de métrica, é evidente. Algo importante: todos os versos possuem bastantes palavras, o que por consequência torna grande a carga semântica e imagética da estrofe, além, claro, de requerer peripécias engenhosas do tradutor para dar conta, num idioma de maioria de vocábulos polissílabos, de versos pentâmetros jâmbicos, isto é, com dez sílabas poéticas, que contêm muitas vezes nove, dez, onze palavras todas ou quase todas com carga semântica.

Repare-se agora no aspecto do conteúdo, isto é, a mensagem que o poema quer passar. Numa tradução grosseira, pouco melhor que a do Google, pode-se ler:

“seu cabelo, já disse, era castanho; *mas seus olhos eram negros como a Morte*, seus cílios (tinham) o mesmo tom, eram amplos, nos quais à sombra de seda jaz a mais profunda atração; quando à vista adiante de sua franja negra o olhar voa por inteiro, nunca voou a mais rápida flecha com tanta força; é uma cobra que se enrolou há pouco, que prepara o bote, e de uma vez só arremessa seu veneno e sua força”. (grifo nosso)

Está apresentada brevemente a estrofe em sua forma e em seu conteúdo. Ressalta-se que o trecho grifado na tradução acima é o trecho que mais importa no momento. Além disso, diz-se logo acima “repare-se” porque é assim mesmo que se é reparado durante o procedimento da tradução que o autor faz desse épico. Na ordem mesma em que é reparado. Posto isto, vai-se ver como Amedée Pichot, o primeiro tradutor das obras completas de Byron para o francês, traduziu o trecho em questão:

“Ses cheveux, ai-je dit, étaient bruns, *mais ses yeux étaient noirs comme la nuit*, et les longs cils de ses paupières de la même couleur”. (grifo nosso)

Aqui, Pichot afirma que os olhos eram “negros como a noite”, e no rodapé da página acrescenta uma nota de tradução, que comenta:

“mais ici la traduction littérale devient une espèce de contre-sens em français, où nous avons la locution de “pâle comme la mort”.

Justifica que a tradução literal desse trecho é uma espécie de contradição em francês, já que existe nesse idioma a expressão “*pálido como a morte*”, quase “branco como a morte”, não podendo haver, pois, “negro como a morte”.

O segundo tradutor cuja tradução é tida em consideração durante o procedimento tradutório do autor deste artigo, é Paulin Paris, também tradutor para o francês, que traduziu em prosa os versos da obra-prima byroniana. Em sua tradução encontra-se o que segue:

“*Ses cheveux, ai-je dit, étaient d’un brun foncé. Mais ses yeux étaient noirs comme la mort, et ses longs cils étaient de la même couleur.*” (grifo nosso)

Neste caso, ao que tudo indica, o tradutor francês não parece ter chegado a pensar na contradição das expressões na tradução para a língua francesa, ou, caso tenha pensado, não chegou a legar grande valor a tal pensamento, e traduziu exatamente com o mesmo sentido que Byron escreveu no original, qual seja, “olhos negros como a morte”.

Foi bom ter isso acontecido, pois se julgou que através dessa palavra, dessa mínima unidade lexical dentro desse imenso e satírico épico, uma questão que há muito intrigava seria esclarecida. E Qual seria essa questão?

É ela que além das duas traduções francesas, são acompanhadas também duas outras traduções, uma para o espanhol, feita em prosa por um tradutor anônimo, e outra para o português, feita pelo tradutor, possivelmente português, chamado João Vieira e publicada em 1905 em Portugal, e em 1942 no Brasil. E uma coisa que acontecia frequentemente na tradução de obras para o português durante o século XIX, é muitas vezes a tradução não ter sido feita diretamente da língua original, mas sim ter sido traduzida a partir de outra tradução para o francês.

Dessarte, através daquela notável distinção de opções tradutórias entre os tradutores franceses, isto é, entre “noite” e “morte”, julgou-se poder sanar a questão de quais foram as obras escolhidas pelos tradutores do espanhol e do português para traduzirem.

Aí o espanhol tinha posto que:

“*Sus ojos, todavía más negros que sus cabellos, parecían ocultarse tras la sombra de largas y hermosísimas*

pestañas. He aquí los ojos que causan las heridas más profundas; las miradas repentinas que dejan escapar atraviesan nuestro corazón más fácilmente que una flecha arrojada por una diestra mano. Del mismo modo, una serpiente extiende de repente sus largos anillos, escondida bajo la hierba, y nos hace sentir a un mismo tiempo su fuerza y su veneno.” (grifo nosso)

Como é facilmente observável, o tradutor espanhol deixou de lado a comparação e foi tratar de acrescentar outras coisas por sua conta e risco, divagando nos romantismo byroniano e exercendo sua própria criatividade.

Restou, finalmente, ir ver o que João Vieira, o tradutor português, havia feito com toda essa questão simples e elucidativa. Lá se vê:

“Como disse, os cabelos eram castanhos, mas tinha os olhos negros como **amoras**, e as sobrancelhas da mesma cor.

Neste conjunto, donde a vista era dardejada como setas, havia uma força de atração irresistível que podia dar, ou roubar o alento”. (grifo nosso)

Em nenhum momento aqui será buscado indagar que cargas d’água levaram João Vieira a tão contundente opção tradutória. Pode ter sido algo da sonoridade, pode ter sido a mescla de gêneros, o romântico e o vulgar, o romântico e sua sátira, o épico e o nível coloquial etc, que tenham conduzido a tal pensamento na tradução do tradutor português. Fica dito apenas isto aqui:

Que, graças à menipeia do original, as traduções (e talvez mesmo as musas dos tradutores), tenham sido influenciadas por uma mescla de sentidos e de apuros semântico-formais, e a dúvida que se buscou resolver, se o espanhol ou o português

traduziram do original ou não, não pôde ser nesse momento sanada. A resolução viria inevitavelmente mais tarde, mas já foge dos limites deste artigo discorrer mais a tal respeito.

### FINALMENTES DO PROCEDIMENTO TRADUTÓRIO

Visto original, forma e conteúdo, rimas, ritmos, peculiaridades léxico-sintáticas, vistas as traduções para o francês, que acompanham passo a passo as palavras de Byron, conquanto em prosa, vistas as traduções para o espanhol e para o português de João Vieira, que acompanham boa parte do original, visto, finalmente, se alguma das outras traduções de trechos da obra byroniana contemplam essa oitava – são essas traduções de Francisco Otaviano, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, que, no caso dessa oitava, não traduziram uma vírgula sequer – aí sim engendra-se a tradução da estrofe em questão propriamente falando. E são nesses termos que o autor desse artigo apresenta sua tradução:

### CXVII

Castanha, eu disse, a coma; *negros como a*  
*Morte os seus olhos*, cílios mesma cor,  
Se baixos, à sombra de seda assoma  
Funda atração; mas se a visão sai por  
Suas franjas pretas e amplo voo toma,  
Nunca voou flecha com poder maior;  
Cobra longa enrolada que descansa,  
E de uma só vez veneno e vigor lança.  
(grifo nosso)

É basicamente isto. Buscou-se tratar rapidamente acerca da tradição da sátira menipeia, de alguns dos seus desenvolvimentos, bem como da questão da filiação do *Don Juan*

de Byron a este gênero satírico. Em seguida, foram analisadas as traduções do mesmo trecho, no que ficou bastante evidente a problematização da tradução de uma obra satírica inserida dentro do Romantismo. Junto a isto, o procedimento tradutório do autor deste artigo, que vem traduzindo todo este épico byroniano, foi ligeiramente mostrado. Findando, desta forma, na elaboração da tradução em verso comentada e anotada de apenas uma das duas mil estrofes que possui esta obra-prima do poeta libertino lorde Byron.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

BYRON, George G. *Complete poetical works*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

\_\_\_\_\_. *Beppo – uma história veneziana*. Trad. Paulo Henriques Britto. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Byron – obras*. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo da tarde*. Trad. Francisco Otaviano, 2007. Disponível em: <[http://pt.wikisource.org/wiki/O\\_Crep%C3%BAsculo\\_da\\_Tarde](http://pt.wikisource.org/wiki/O_Crep%C3%BAsculo_da_Tarde)>. Acesso em: 31 de julho de 2013.

\_\_\_\_\_. *Poesia de lorde Byron*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *The Works of Lord Byron*. Edited by E. H. Coleridge. London: John Murray, 1903. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/18762/18762-h/18762-h.htm>>. Acesso em: 31 de julho de 2013.

CAMPOS, A. *Entreversos – Byron e Keats*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LACERDA, D. *Lord Byron – Poeta crítico: as di(trans)gressões metalinguísticas em Don Juan*. 2008. 214 f. Tese – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

MAROIS, André. *Don Juan ou la vie de Byron*. Paris: Bernard Grasset Editeur, 1952.

MILTON, John. *O Poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993 (reeditado como *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998).

PIGNATARI, Décio. *31 Poetas 214 Poemas – Do Rigveda e Safo a Apollinaire*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.

## A QUESTÃO DA RIMA NA TRADUÇÃO DE *BLUES POEMS* DE LANGSTON HUGHES

Pedro Tomé<sup>1</sup>

### LANGSTON HUGHES E A POESIA DE BLUES

Consagrado por trazer o *blues* para a poesia, Langston Hughes (1902-1967) pautou sua carreira literária por um engajamento na causa dos negros norte-americanos. A musicalidade negra, evidente nos seus poemas de *blues* e de *jazz*, era reflexo dessa tendência, e se manifestava de diferentes modos. Por vezes, o poema descrevia apresentações de instrumentistas, sem, no entanto, adotar alguma forma estrófica pré-fixada. Ao contrário, os poemas aqui estudados foram construídos rigorosamente dentro dos moldes do *twelve-bar blues*, modalidade de canção mais conhecida do blues. O uso pioneiro e reiterado que o poeta fez de temáticas e estruturas relacionadas ao blues contribuiu para que o gênero musical se afirmasse, ao longo das décadas, como uma forma poética. Atesta-o a inclusão de “*blues poem*” como verbete em enciclopédias e manuais de poesia, como o livro *Handbook of Poetic Forms* (PADGETT, 2000).

O *twelve-bar blues* se define pela característica de cada estrofe durar 12 compassos musicais, diferenciando-se de outras estruturas, como o *eight* ou o *sixteen-bar*. O *twelve-bar*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos da Tradução pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com especialidade na área de Tradução e Poética. Mais informações podem ser encontrados em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4377034Y3>>. Parte deste texto foi apresentada como comunicação no evento *Tradusp 2013*, da FLLCH-USP

possui mais de um tipo de disposição dos versos na estrofe, porém a mais comum é aquela que pode ser esquematizada por meio das letras A-A-A'. Tais letras não representam rimas, mas versos: cada um dos As é a repetição de um mesmo verso; já o A' seria um verso distinto, que rima com os outros dois. O verso final é uma resposta aos anteriores, que pode, dentre outras possibilidades, vir na forma de uma conclusão ou justificativa para o que fora dito antes. Ao término da estrofe, reinicia-se o ciclo dos 12 compassos, agora com versos distintos, que se somam para formar nova estrofe. Do ponto de vista da rima, temos o esquema aaa. Como exemplo, observe-se a canção “*St. Louis Blues*”, de W. C. Handy<sup>2</sup>:

*I hate to see de eve'-nin' sun go down, (A)*  
*Hate to see de eve'-nin' sun go down (A)*  
*'Cause my baby, he done lef' dis town (A')*

Outra questão importante diz respeito às pausas no canto no decorrer da estrofes, preenchidas por passagens instrumentais. A maior pausa se dá entre os versos, mas existe também uma cesura no interior de cada um deles, dividindo-o em dois “semi-versos”.<sup>3</sup> Em *St. Louis Blues*, por exemplo, há um espaço entre “*I hate to see*” e “*de eve'-nin' sun go down*”. Se quisermos explicitar tal cesura de um ponto de vista visual, teremos:

*I hate to see*  
*De eve'-nin' sun go down,*  
*Hate to see*  
*De eve'-nin' sun go down*  
*'Cause my baby,*  
*He done lef' dis town*

<sup>2</sup> Transcrevemos essa estrofe em conformidade com Tracy (1988, p. 170), que, à semelhança de Hughes, grafou as palavras consoante a pronúncia.

<sup>3</sup> A expressão em inglês, utilizada por Tracy (1988, p. 154), dentre outros autores, é half-line.

Hughes aplicou essa particularidade do “meio-verso” a sua poesia, considerando “a disposição do poema na página o equivalente à notação musical – a melhor maneira de indicar como o leitor pode ouvir o poema do modo como o poeta ouviu quando o poema não estava escrito senão no vento” (PADGETT, 2000, p.99, tradução nossa). É o que se vê no início da primeira estrofe de “*Po’ Boy Blues*”<sup>4</sup>:

*When I was home de  
Sunshine seemed like gold.*

Temos, aí, a divisão em semi-versos, em respeito à cesura de um suposto canto. Assim, em vez de “*When I was home de sunshine seemed like gold*”, o poeta optou por “*When I was home de/ Sunshine seemed like gold*”. Ao repartir cada verso em duas linhas, Hughes enfatizava a pausa musical, de modo a “trazer mais da performance oral, dos ritmos da música e da voz, para sua poesia” (TRACY, 1988, p.154, tradução nossa).

Esclareçamos que, para um poema ser considerado “de blues”, não é necessário que seja concebido dentro de formatos tradicionais: a homenagem à música pode vir manifesta mais no campo semântico do que no formal. Porém, a utilização de um arcabouço clássico, como o *twelve-bar*, intensifica as potencialidades musicais do texto poético, e o próprio Hughes, por vezes, depois de pensar nas palavras dos versos, chegava a cantá-las em voz alta para si mesmo no caminho para o trabalho (TRACY, 1988, p.177). Vejamos três exemplos de *twelve-bar blues poems*.

---

<sup>4</sup> Todos os poemas deste artigo foram retirados de Hughes (1994).

## Os Poemas

### *Po' Boy Blues*

*When I was home de  
Sunshine seemed like gold.  
When I was home de  
Sunshine seemed like gold.  
Since I come up North de*

*Whole damn world's turned cold.*

*I was a good boy,  
Never done no wrong.  
Yes, I was a good boy,  
Never done no wrong,*

*But this world is weary  
An' de road is hard an' long.*

*I fell in love with  
A gal I thought was kind.  
Fell in love with  
A gal I thought was kind.  
She made me lose ma money  
An' almost lose ma mind.  
Weary, weary,  
Weary early in de morn.*

*Weary, weary,  
Early, early in de morn.  
I's so weary  
I wish I'd never been born.*

### *Homesick Blues*

*De railroad bridge's  
A sad song in de air.  
De railroad bridge's  
A sad song in de air.  
Ever time de trains pass  
I wants to go somewhere.*

*I went down to de station,  
Ma heart was in ma mouth.  
Went down to de station.  
Heart was in ma mouth.  
Lookin' for a box car  
To roll me to de South.*

*Homesick blues, Lawd,  
'S a terrible thing to have.  
Homesick blues is  
A terrible thing to have.  
To keep from cryin'  
I opens ma mouth an' laughs.*

*Hey! Hey!*

*Sun's a risin',  
This is gonna be ma song.  
Sun's a risin',  
This is gonna be ma song.  
I could be blue but  
I been blue all night long.*

De um ponto de vista estrutural, os três poemas foram claramente compostos como *twelve-bar blues*. Quanto ao conteúdo, vislumbra-se o lamento, o teor queixoso tão comum no

blues, e particularmente pungente em “*Po’ Boy Blues*”. Nos outros dois poemas, há um contraponto ao sofrimento, manifestado numa postura resignada: é o riso para evitar o choro (trecho final de “*Homesick Blues*”), bem como a atitude afirmativa de cantar o sol nascente, que sobrevém à noite melancólica, trazendo novas possibilidades existenciais (“*Hey! Hey!*”). Essa dicotomia choro/riso, assim como outras contradições do blues, é evocável através da metáfora da encruzilhada, comumente associada ao gênero musical em questão. Trata-se de uma encruzilhada “entre o bem e o mal, entre tragédia e comédia” (YOUNG, 2012, p. 58, tradução nossa); isto é, um ponto de intersecção entre a tristeza e a determinação de seguir em frente. Assim, “embora os blues fossem canções tristes, eles eram as canções tristes de um povo orgulhoso e sábio, e a mistura de risada e lágrimas demonstrava sua vivacidade, sabedoria e determinação” (TRACY, 1988, p.116, tradução nossa).

A esfera imagética de tais poemas deve muito às tradições do blues. É o caso, por exemplo, da oposição “norte frio” versus “sul quente”, que vemos na primeira estrofe de “*Po’ Boy*”. Sabe-se que muitos negros migraram de uma região para outra no início do século XX nos Estados Unidos e, apesar de todo o preconceito que os vitimava no sul, a mudança para o norte era por vezes vista com arrependimento após certo tempo. Lá, além de mal remunerados, eles tinham de enfrentar condições climáticas desfavoráveis e, com efeito, o frio cortante de Chicago poderia despertar-lhes o sentimento, também expresso em “*Homesick*”, de nostalgia para com o sul quente.

Outra imagem comum no blues era a da estrada, local do movimento perene, que representava a possibilidade de mudança e redenção em relação às frustrações psicológicas e sociais experimentadas em certa localidade. Na segunda estrofe de “*Po’ Boy*”, fala-se em uma estrada; já “*Homesick*” traz um

tema correlato, o do trem. É certo que os “motivos temáticos, filosóficos e estéticos das canções de blues” foram apropriados por Hughes, numa tentativa de incorporar “o sentimento dos bluesmen solitários que perambulavam entre as estações e as estradas de ferro das pequenas cidades do sul dos EUA” (SOUZA, 2006, p.21). Em “*Po’ Boy*”, vemos ainda, na terceira estrofe, os tópicos comuns da desilusão amorosa e dificuldades financeiras.

A cadência é ágil, com semi-versos curtos e penetrantes. Hughes capta a essência das letras de *blues*, com suas asserções diretas, incisivas. Contribui para essa sensação de aceleramento a supressão de alguns sílabas, como em “*ever*” (no lugar de “*every*”) e “*I been*” (em vez de “*I have been*”). Tais supressões, ademais, demonstram o uso que o poeta fazia da linguagem falada dos negros norte-americanos. Com efeito, seus *twelve-bar blues poems*, que têm o canto como uma possibilidade latente, eram compostos à maneira das canções dos *bluesmen*, os quais se expressavam coloquialmente. Assim, a pronúncia dos negros é emulada, por exemplo, por meio de “*ma*” (no lugar de “*my*”) e “*de*” (em vez de “*the*”).

Essa tendência coloquial pode, por vezes, atingir as rimas, abalando sua simetria. A esse respeito, afirma Steven Tracy, ao rebater a crítica feita por outro estudioso de Hughes<sup>1</sup> à rima imperfeita (“*have/laughs*”) presente na estrofe final de “*Homesick*”: “certamente, não há nada errado com tal rima no contexto dos métodos rítmicos da tradição oral do *blues*” (1988, p.209, tradução nossa). Tomemos essa assertiva como premissa para nossa discussão acerca da rima.

---

<sup>1</sup> Trata-se de James A. Emanuel.

## A RIMA FLEXIBILIZADA

“[...] e descobrir rimas, como bem sabemos, é como que um pedregulho no caminho do tradutor. Mas todo esse sofrimento também nos fascina [...]” (Ana Cristina César)

Dentre os diferentes critérios para classificação das rimas, interessa-nos o do “índice de reiteração fônica”, expressão utilizada por Chociay (1974, p. 179). Tal autor define duas categorias elementares de rima: soante e toante (1974, p. 179-93). Na primeira, temos uma homofonia entre as consoantes e vogais finais de versos, cujo grau de completude pode variar, dando origem a sub-gêneros de rimas soantes: incompletas, diminutas e metatéticas. Já a toante é aquela que não abrange as consoantes, mas apenas as vogais dos segmentos rimantes.

São diferentes os graus de rigor com que o tradutor pode lidar com as rimas, e de sua opção decorrem certas consequências para o texto poético. Assim, em nome de uma suposta “fidelidade” formal ao texto de partida, entendida como o apego rígido a rimas ditas “perfeitas”, não raro se sacrificam elementos semânticos, imagéticos, cadenciais e gramaticais do poema. A atitude diametralmente oposta, no entanto – a de traduzir o poema em versos livres –, significaria romper radicalmente com as tradições de blues subjacentes à poética de Hughes. Sabe-se que a rima é elemento fundamental na canção popular, assumindo um significado particularmente acentuado no blues, tão afeito a repetições e paralelismos. Prescindir dela seria, portanto, dispor de parte da musicalidade do poeta.

Paulo Vizioli considera a rima uma das principais “qualidades sonoras” do poema:

Destas, a primeira que nos vem a mente, por ser a mais óbvia, é a rima. É ela, sem dúvida, a que mais preocupa a maioria dos tradutores. E a que provoca as mais agudas divergências. Para alguns, o sucesso de uma tradução depende quase unicamente do uso de rimas ricas e perfeitas, não importa a que preço; para outros, a rima nada mais é que adorno dispensável, um obstáculo que deve ser removido para não comprometer a reprodução dos valores verdadeiramente poéticos do texto. (1991, p. 145)

Nossa proposta é utilizar rimas com baixa reiteração fônica como possível solução tradutória para os poemas de blues, situando-nos em posição intermediária entre dois polos extremos. Como resultado, teríamos, conforme a classificação de Chociay, soantes sem simetria plena, bem como toantes.

Tanto Chociay quanto Mattoso Câmara defendem o uso de rimas sem equivalência fônica absoluta. Para esse último, elas são um modo de romper a monotonia das rimas “perfeitas”, sem, no entanto, abandonar por completo a correspondência de sons. Haveria, desse modo, “certa diversidade, à maneira das variações de um contraponto musical” (1953, p. 114-15). Chociay complementa esse pensamento, preconizando a libertação em relação à simetria defendida por autores de índole mais purista. Nesse sentido, se não nos prendemos a “esquemas rígidos que só podem levar à exaustão, ao fastio, facilmente constatamos a riqueza de efeitos que podem trazer à linha melódica do poema essas ‘imperfeições’ [...]” (1974, p. 186).

Semelhantemente, assevera Álvaro Faleiros que “a qualidade da rima não está necessariamente ligada ao número de elementos articulados, mas ao jogo sonoro e semântico que ela envolve [...]”. Estendido à questão da tradução, esse raciocínio nos permite inferir que “a utilização de rimas toantes e incompletas em traduções em que só há rimas completas pode vir a ser produtiva” (2012, p. 125).

Tais argumentos fortificam-se se considerarmos as línguas-culturas envolvidas no processo tradutório em questão. A tradição literária da língua inglesa, assim como a nossa, admite a prática de rimar sem homofonia total, possuindo, ainda, verdadeira vocação classificatória para as rimas. Fala-se, assim, em *perfect rhyme*, *light rhyme*, *semi-rhyme* e *near rhyme*, dentre outras possibilidades.<sup>2</sup> Desse modo, ainda que as rimas com baixa reiteração fônica sejam apenas esporádicas na poesia de Hughes, elas são perfeitamente admissíveis em sua língua, e particularmente no contexto do *blues*, conforme vimos, o que contribui para a legitimidade do uso que delas fizemos nas traduções.

---

<sup>2</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre as rimas em inglês, cf. Deutsch (1962, p. 116-28) e Drury (1995, p. 229-34).

## AS TRADUÇÕES

### Po' Boy Blues

*When I was home de  
Sunshine seemed like gold.  
When I was home de  
Sunshine seemed like gold.  
Since I come up North de*

*Whole damn world's turned cold.*

*I was a good boy,  
Never done no wrong.  
Yes, I was a good boy,  
Never done no wrong,*

*But this world is weary  
An' de road is hard an' long.*

*I fell in love with  
A gal I thought was kind.  
Fell in love with*

*A gal I thought was kind.  
She made me lose ma money  
An' almost lose ma mind.*

*Weary, weary,  
Weary early in de morn.*

*Weary, weary,  
Early, early in de morn.  
It's so weary  
I wish I'd never been born.*

### Blues dum Pobre Rapaz

*Lá em casa, o sol  
Era que nem ouro.  
Lá em casa, o sol  
Era que nem ouro.  
Desde que eu vim pro Norte,*

*Essa droga de mundo esfriou.*

*Fui um bom rapaz,  
Nunca fiz mal nenhum.  
Sim, um bom rapaz,  
Nunca fiz mal nenhum.*

*Mas o mundo é miserável  
E a estrada é longa e dura.*

*Eu amei uma moça  
Que eu achava boa à beça.  
Eu amei uma moça*

*Que eu achava boa à beça.  
Mas ela me torrou a grana  
E quase também a cabeça.*

*Miserável, miserável,  
Miserável logo cedo.*

*Miserável, miserável,  
Nesse horário assim tão cedo.  
Tô tão miserável,  
Não queria nunca ter nascido.*

### **Homesick Blues**

*De railroad bridge's  
A sad song in de air.  
De railroad bridge's  
A sad song in de air.  
Ever time de trains pass  
I wants to go somewhere.*

*I went down to de station,  
Ma heart was in ma mouth.  
Went down to de station.  
Heart was in ma mouth.  
Lookin' for a box car  
To roll me to de South.*

*Homesick blues, Lawd,  
'S a terrible thing to have.  
Homesick blues is  
A terrible thing to have.  
To keep from cryin'  
I opens ma mouth an' laughs.*

### **Hey! Hey!**

*Sun's a risin',  
This is gonna be ma song.  
Sun's a risin',  
This is gonna be ma song.  
I could be blue but  
I been blue all night long.*

### **Blues Longe de Casa**

*O trilho sobre a ponte  
É uma toada triste no ar.  
O trilho sobre a ponte  
É uma toada triste no ar.  
Toda vez que o trem passa  
Eu quero me mandá.*

*Fui pra estação de trem,  
O coração na boca.  
Pra estação de trem.  
O coração na boca.  
Atrás de um vagão que  
No Sul me desemboque.*

*Blues longe de casa, Deus,  
É uma coisa tão horrível.  
Blues longe de casa é  
Uma coisa tão horrível.  
Pra num chorá  
Eu abro a boca e rio.*

### **Ei! Ei!**

*Sol nascendo,  
Essa vai ser minha toada.  
Sol nascendo,  
Essa vai ser minha toada.  
Eu podia ficá mal, mas  
Fiquei mal a noite toda.*

No que tange à rima, buscamos mais uma afinidade sonora entre as palavras do que uma homofonia propriamente dita. Essa maior flexibilidade nos permitiu investir em outros aspectos dos poemas, como a precisão imagética, a leveza cadencial e o encadeamento das palavras dentro de cada semi-verso.<sup>3</sup> Evidentemente, trata-se de orientações gerais que nos nortearam no processo tradutório, sem, no entanto, determinar nossas decisões na totalidade dos casos.

Nossa tentativa de captar as imagens poéticas com precisão envolveu não apenas a preservação dos grandes *topoi* do *blues*, já discutidos acima (estrada, trem etc.). Atentamo-nos também, como se vê em “*Homesick Blues*”, a imagens mais específicas, como a do trilho, a da estação e a do vagão, dentre outras.

Quanto à leveza cadencial dos poemas, buscamos emulá-la através de palavras curtas. Sem dúvidas, encontramos um obstáculo na disparidade entre o inglês, língua ágil, com muitos monossílabos, e o português, com seus vocábulos longos, de tendência paroxítona. Numa tentativa de evitar versos inflacionados nas traduções, buscamos agilidade na expressão das ideias, o que nos levou a algumas adaptações. Segundo Ana Cristina César, as melhores traduções de poemas curtos são aquelas que “1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; e 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico do que para o significado original” (1999, p. 412). De acordo com esses critérios, pequenas e eventuais distorções no significado de algumas palavras não seriam condenáveis, desde que justificadas pela brevidade e concisão.

---

<sup>3</sup> Seria digna de nota, ainda, a questão da linguagem falada, que tentamos emular mediante a grafia alterada de algumas palavras, como “ficá” e “veiz”. Contudo, esse tema complexo da transposição interlingual de registros linguísticos não constitui uma de nossas preocupações precípuas neste estudo em particular, motivo pelo qual nos eximimos de uma cogitação mais aprofundada a esse respeito.

Assim, na primeira estrofe de “*Po’ Boy Blues*”, o *sunshine* (raio de sol) transformou-se, metonimicamente, no próprio sol. Outro exemplo seria a palavra “*homesick*” (“*Homesick Blues*”), que denota o sentimento de saudade do lar. Em vez do longo vocábulo “saudade”, lançamos mão de uma noção geográfica, mais sintética, expressa pelo advérbio “longe”. Assim, obtivemos “*blues longe de casa*”, em vez do extenso “*blues da saudade de casa*”. De qualquer modo, não cremos que o desvio semântico resultante dessas modificações seja grande, pois não houve alteração na natureza das imagens, o que nos levaria a uma contradição com o critério, acima preconizado, da precisão imagética. E a vantagem obtida – a de economia de sílabas poéticas – nos parece valiosa.

Procuramos, ainda, manter o encadeamento das palavras e versos, tão característico da espontaneidade natural do blues. Em nome do rigor na tradução da rima, Vizioli chega a advogar eventuais inversões na ordem de versos dentro de uma estrofe (1991, p. 145-46), posição dificilmente defensável no caso dos *blues poems*. Assim como as letras de blues, eles se caracterizam, principalmente nos momentos mais plangentes, por grande crueza na expressão, como vemos, por exemplo, no trecho final de “*Hey! Hey!*”: “*I could be blue but/I been blue all night long*”. Nossa tradução manteve o arranjo vocabular: “Eu podia ficá mal, mas/Fiquei mal a noite toda”.

Adentrando em questões rítmicas, uma orientação que nos norteou é a de Faleiros: “[o] que o tradutor deve recuperar, se possível, é o destaque que é dado, por meio da rima, a um determinado vocábulo, utilizando recursos que dialoguem com a poética do autor estudado” (2012, p. 127). Buscamos, assim, preservar as palavras em suas posições aos finais de cada semi-verso, em vez de promover trocas de posição entre elas e outros vocábu-

los a fim de garantir uma rima completa. Na primeira estrofe de “*Po’ Boy*”, por exemplo, as palavras “*gold*” e “*cold*” foram mantidas nas suas posições aos finais dos semi-versos rimantes, através de “ouro/esfriou”. Se em “*Homesick Blues*”, esse critério foi aplicado com precisão apenas relativa, em “*Hey! Hey!*”, o resultado foi certo: “*song/all night long*” e “toada/noite toda”.

No que diz respeito à reiteração fônica – questão fulcral neste estudo -, temos, nos pares “ouro/congelou” e “nenhum/dura”, de “*Po’ Boy*”, uma rima toante com “combinações assimétricas (de segmentos terminais diferentes)” (CHOCIAY, 1974, p.183). No caso, palavras agudas interagem com graves. De acordo com a classificação de Massaud Moisés, tais rimas seriam hipermétricas ou, em inglês, *semi-rhymes* (2004, p.389).

Na terceira estrofe do mesmo poema, o par “beça/cabeça” contém uma variação de timbre (aberto/fechado) da vogal “e”, podendo ser considerado um tipo de rima soante diminuta, ou seja, aquela que apresenta “mínimas diferenças de traços em fonemas da mesma posição nos segmentos rimantes” (CHOCIAY, 1974, pp.187-88). Na estrofe final, o par “cedo/nascido”, em que a vogal tônica varia, mas as consoantes coincidem, pode ser considerado uma rima consonântica, “de largo uso na poesia inglesa” (MOISÉS, 2004, p.389), onde recebe os nomes de *near rhyme*, *pararhyme* e *alliterative rhyme* (DRURY, 1995, p.232). Temos, aí, uma relação paronomástica entre as palavras, verificável também em “boca/desemboque”, de “*Homesick Blues*”, e “toada/toda”, de “*Hey! Hey!*”.

Na primeira estrofe de “*Homesick*”, encontra-se a rima toante “ar/mandá”. É certo que poderíamos, através da grafia correta do verbo “mandar”, ter atingido uma rima completa. Contudo, os traços da linguagem falada, particularmente proeminentes nessa passagem do poema (com “*ever*” em vez de “*every*”, por exemplo), nos fizeram optar por “mandá”, com repetição apenas da vogal, e não da

consoante, da palavra “ar”. Já a rima “horível/rio”, na última estrofe do poema, é toante de tipo parcial (CHOCIAY, 1974, p.182), pois a reiteração atinge somente a vogal tônica, e não a átona. Em inglês, seria uma *assonant rhyme* (DRURY, 1995, p.232).

## CONCLUSÃO

Os critérios aqui discutidos nos levaram a uma reflexão sobre o papel da rima na poesia. A visualidade homogênea dos segmentos rimantes comumente se confunde com maior apuro literário por parte do poeta ou tradutor. O estudo de Câmara é valioso por apontar para o caráter secundário do aspecto visual diante da questão da sonoridade, relativa à pronúncia das palavras. Nesse sentido, o autor apresenta uma divisão entre rimas “aparentemente imperfeitas” e “verdadeiramente imperfeitas” (1953, p.114). Nas primeiras, a disparidade é apenas visual, mas não sonora, pois, ainda que os segmentos rimantes sejam grafados de modo distinto, sua pronúncia é exatamente igual. As rimas verdadeiramente imperfeitas são as que, de fato, soam diferentes quando pronunciadas.

Se essa linha de raciocínio for levada adiante, veremos que a correspondência *sonora* entre palavras, particularmente numa poesia musical como a de Hughes, pode sobrepor-se à correspondência estritamente *visual*. Nesse sentido, “cedo/nascido” pode suscitar ao ouvido do leitor/ouvinte uma experiência rímica tão – ou quase tão – satisfatória quanto a de uma rima perfeita, como a de “cedo/medo”, por exemplo.

Considerando os ganhos que obtivemos, em outros aspectos dos poemas, ao adotarmos tal abordagem tradutória, parecem-nos satisfatórias as soluções encontradas para os *blues poems* de Langston Hughes, soluções essas que se situam em posição intermediária no embate rímico entre rigidez e flexibilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂMARA JR., J. M. *Para o Estudo da Fonêmica Portuguesa*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

CÊSAR, A. C. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHOCIAY, R. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DEUTSCH, B. *Poetry Handbook – a Dictionary of Terms*. Londres: Jonathan Cape, 1962.

DRURY, J. *The Poetry Dictionary*. Ohio: Story Press, 1995.

FALEIROS, Á. S. *Traduzir o Poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

HUGHES, L. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Nova Iorque: Vintage Books, 1994.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PADGETT, R. (Ed.). *Handbook of Poetic Forms*. 2ª ed. Nova Iorque: T&WBooks, 2000.

PREMINGER, A. (Ed.). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

SOUZA, E. F. *Poesia Negra das Américas - Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese (doutorado em Letras), Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

TRACY, S. C. *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

VIZIOLI, P. A. “Tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e Sugestões”. In: COULTHARD, M; COULTHARD, C. R. C. (Orgs.). *Tradução: Teoria e Prática*. Florianópolis: UFSC, 1991, p. 137-154.

YOUNG, K. “It Don’t Mean a Thin: the Blues Mask of Modernism”. In: PENCE, C. (Ed.). *The Poetics of American Song Lyrics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, p. 43-74.

## TRADUZINDO O SERTÃO BRASILEIRO NA ALEMANHA

Solange P.P. Carvalho<sup>1</sup>

A obra em prosa do escritor Ariano Suassuna (*O Romance d'A Pedra do Reino ou o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* [1971] e *A História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* [1977]) se caracteriza por uma presença marcante de elementos da cultura popular brasileira mesclados com elementos da cultura europeia trazidos pelos primeiros colonizadores ibéricos vindos para o território brasileiro já no século XVI, bem como por uma fusão de diversos (sub)gêneros ficcionais: crônica, memorial, literatura de cordel, romance policial, remetendo ao que Bakhtin (1998) chamou de gêneros intercalados na estrutura do romance. Essa fusão, ou, conforme designou Micheletti (1997), a *confluência das formas*, se faz notar não somente na estrutura da obra, (divisão em folhetos, e não em capítulos); como no próprio título da primeira publicação, em que a palavra *romance* indica uma dupla possibilidade, remetendo aos *romances* difundidos na Europa durante a Idade Média, que cantavam as façanhas dos

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (DLM-USP, 2007), área de tradução, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lenita Maria Rimoli Esteves – dissertação apresentada: proposta de tradução do dialeto de Yorkshire, encontrado no romance *Wuthering Heights / O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë. Doutora em Letras, área de Filologia e Língua Portuguesa (DLCV-USP, 2011), sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elis de Almeida Cardoso Caretta – tese apresentada: análise dos neologismos literários encontrados na obra em prosa de Ariano Suassuna, *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971) e *A História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* (1977). Atualmente preparando projeto para pesquisa de pós-doutorado na área de Morfologia Histórica, sob supervisão do Prof. Dr. Mário Eduardo Viaro (DLCV-USP).

Tradutora e revisora de textos, com experiência na área de tradução literária. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4133587A8>  
e-mail para contato: [pinheirodecarvalhosolange@yahoo.it](mailto:pinheirodecarvalhosolange@yahoo.it)

cavaleiros andantes, e ao chamado *romance moderno*, surgido, segundo alguns críticos, na Espanha, com a publicação do *Dom Quixote* (1605/1615); talvez de maneira mais preponderante, essa confluência seja percebida no uso do léxico, que faz referências constantes ao universo cavaleiresco e à cultura brasileira do sertão nordestino.

O léxico da obra suassuniano une esses dois elementos aparentemente díspares, cultura popular brasileira e cultura europeia, por meio de criações lexicais neológicas, sobretudo composições: é nestas que se evidencia, de maneira mais forte, a presença da matéria cavaleiresca, da qual Suassuna faz uma releitura, subvertendo valores ou reforçando-os, apropriando-se deles para narrar as (des)venturas de Quaderna, o narrador-protagonista, no sertão da Paraíba nas primeiras décadas do século XX. Contudo, a criatividade lexical do escritor também pode ser notada nos demais tipos de formações: as derivações sintagmáticas (prefixação, sufixação e amálgamas) e os neologismos semânticos, muitas vezes com a união de sufixos a bases pouco comuns na língua portuguesa, tanto a escrita quando a falada.

A criatividade lexical suassuniana, contudo, apresenta um problema complexo para o tradutor: como colocar, na língua de chegada, esses neologismos? Pensando em termos de teoria da tradução, é possível citar o trabalho de Venutti (1988), em que ele menciona a estrangeirização ou domesticação do texto traduzido: consideramos que essa dicotomia possa ser vista, em relação a *O Romance d'A Pedra do Reino*, como uma tentativa, por parte do tradutor, de transpor na língua de chegada a estranheza do texto de partida de modo que o leitor perceba que não são palavras 'usuais' do léxico, ou o possível apagamento dos neologismos suassunianos.

Fazendo ainda algumas considerações no campo teórico, questionamos se a teoria desenvolvida para a tradução

de variantes dialetais (ou socioletos literários) pode ser usada para a análise da tradução de neologismos literários. Ambos são fatos distintos dentro do campo de estudos linguísticos: o socioleto literário é, segundo Lane-Mercier (1997), “*the textual representation of “non-standard” speech patterns that manifest both the socio-cultural forces which have shaped the speaker’s linguistic competence and the various socio-cultural groups to which the speaker belongs or has belonged*”; o neologismo literário é uma tentativa, por parte do autor, de expor a visão de mundo de uma ou mais personagens de modo original, usando as diversas possibilidades de formação de palavras para criar novas palavras com o intuito de surpreender o leitor. Contudo, ambos têm em comum o fato de se desviarem da norma considerada culta da língua, e de apresentarem para o leitor do texto de partida aquilo que não é usual em textos literários, sobretudo os canônicos. Assim sendo, apontaremos os riscos apresentados pela tradução de socioletos literários citados por Lane-Mercier: perda ou criação indevida de sentido, etnocentrismo, falta de autenticidade, conservadorismo e radicalismo; com o intuito verificar se a teoria pode ser, ainda que parcialmente, aplicada à tradução de neologismos literários, considerando que Lane-Mercier também discute como o tradutor pode ter a consciência de tais riscos, aceitá-los e traduzir os socioletos na língua de chegada.

A definição do que é ou não um neologismo literário pode ser complexa: o critério adotado neste trabalho, bem como em inúmeros outros na área da Estilística, para considerar uma palavra um neologismo é o fato de ela não constar em nenhum dicionário monolíngue. Em relação aos neologismos suassunianos, apesar de terem sido consultados outros dicionários, consideramos como corpus de exclusão o Dicionário Eletrônico Houaiss, versão 2.0.1 (doravante DEH), lançado muitos anos após a publicação de *O Romance d’A Pedra do*

*Reino* e *A História d'O Rei Degolado*. A não inclusão de uma palavra encontrada na obra em prosa suassuniana no DEH pode ser considerada um critério seguro para sua designação como neologismo ou criação lexical literária.

A análise exposta neste trabalho se baseia na tradução alemã da obra de Ariano Suassuna, *O Romance d'A Pedra do Reino / Der Stein des Reiches*, feita por Georg Rudolf Lind, romanista, lusitanista e tradutor de diversas obras da literatura brasileira e portuguesa para o alemão, e publicada na Alemanha em 1979. As dificuldades para a tradução da obra de Suassuna no exterior podem ser apresentadas em dois grandes grupos: em primeiro lugar, a presença marcante da cultura popular brasileira na obra, mais especificamente, da literatura de cordel, tanto na estrutura, com a divisão em folhetos, e não em capítulos, como nos romances convencionais, quanto nas inúmeras menções aos romances do cordel, cuja inclusão no corpo da narrativa é uma das características da *confluência das formas* mencionada acima, e que são pouco conhecidos até mesmo em outras regiões do Brasil; em segundo lugar, as criações lexicais, devido à mescla de elementos eruditos e populares, brasileiros e europeus, nelas encontrados.

Este trabalho tem como foco a tradução das criações lexicais, com maior ênfase nas sufixações, e é possível observar que ao problema acima mencionado (a mescla de elementos eruditos e populares) podemos acrescentar outro: a diferença de estrutura das línguas. Em português, a sufixação é um dos processos mais produtivos para a formação de novas palavras, tanto na linguagem oral quanto na escrita, em textos jornalísticos, literários e até mesmo técnicos. Diversos teóricos (Bechara, 2002; Alves, 2004; Sandmann, 1991, entre outros) já observaram que essa produtividade se deve ao grande número de sufixos encontrados na língua portuguesa (mais de cem), e aos diferentes sentidos que eles podem atribuir às bases às quais se

unem. Em alemão, o número de sufixos é bem menor, incluindo os *Heimische Suffixe* (nativos da língua alemã) e os *Fremdesuffixe* (sufixos emprestados de outras línguas, principalmente latim e grego), e as regras de formação de palavras parecem seguir parâmetros mais rígidos do que em português, língua na qual encontramos criações neológicas literárias que contrariam as regras da gramática normativa: por exemplo, o uso de um determinado sufixo com uma base à qual não poderia ser normalmente ligado. Por outro lado, em alemão existe uma grande flexibilidade na criação de palavras por meio de compostos, e estes são mais usuais, tanto na linguagem literária, quanto na técnica ou especializada, que as formações sufixais.

Essa diferença nos processos de formação de palavras permite que uma abordagem dos neologismos suassunianos seja feita tendo em vista as teorias voltadas para as estratégias de tradução. Podemos citar aqui as ideias propostas por Eco (2007), em que ele apresenta a tradução como uma *negociação*: o tradutor teria de chegar a um ponto de equilíbrio entre as características encontradas no texto de partida e o modo de transmiti-las na língua de chegada, considerando que escolhas devem ser feitas, já que esse conteúdo textual não pode ser apresentado *da mesma maneira* em línguas diferentes. Com esse objetivo, expomos a seguir alguns exemplos retirados de *Der Stein des Reiches*, juntamente com o texto em português, para que possa ser feita uma análise das estratégias do tradutor em relação aos neologismos suassunianos. Atualmente, *O Romance d'A Pedra do Reino* está em sua décima edição (2007); para este trabalho foi consultada uma edição publicada pelo Círculo do Livro (São Paulo) na década de 80, por se aproximar mais da edição usada por Lind como corpus para a tradução.

Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “**oncismo**” de Clemente com o “**tapirismo**” de Samuel (s/d, p. 33, grifos nossos).

Da ich mein ganzes Leben lang Schüler dieser beider Männer gewesen bin, so kann man auf den ersten Blick erkennen, daß mein Stil eine glückliche Verbindung des “**Jaguarismus**” von Clemens mit dem “**Tapirismus**” Samuels ist (1979, p. 45, grifos nossos).

No exemplo acima temos duas criações lexicais por sufixação, *Oncismo* e *Tapirismo*, em que a originalidade da criação se deve às bases, *onça* e *tapir*, dois animais usados como símbolos para os movimentos político-filosófico-culturais desenvolvidos pelas personagens Clemente e Samuel, e não ao uso pouco corriqueiro do sufixo. Os nomes foram criados em analogia com outras denominações de movimentos políticos ou literários já existentes, como Romantismo, Classicismo, Marxismo, socialismo, etc., cujas bases são ou nomes próprios ou conceitos. Contudo, Suassuna usou dois animais característicos da região Nordeste do país, cuja simbologia não é conhecida fora do Brasil, especialmente no caso do tapir. Podemos observar que, em português, temos as denominações *anta* e *tapir* referindo-se ao mesmo animal; embora a palavra *anta* seja de origem árabe (DEH) e *tapir* seja a denominação tupi (DEH), prevalece, em português, o uso de *anta*, sendo *tapir* um cultismo, o que reforça o posicionamento político e cultural da personagem Samuel, criadora do movimento “Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste”.

Temos, então, dois neologismos com bases pouco usuais, aos quais foi acrescentado um sufixo presente em inúmeras línguas do mundo, *-ismo*, que pode ser usado para “designar movimentos sociais, ideológicos, políticos, opinativos,

religiosos e personativos, através dos nomes próprios representativos, ou de nomes locativos de origem” (DEH): onça + *-ismo*, e tapir + *-ismo*. A tradução segue o mesmo padrão, nome dos animais + *-ismus*, forma alemã do sufixo *-ismo*.

É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, **oncisticamente**, “da realidade **raposa** e afoscada do Sertão”... (s/d, p. 33, grifos nossos).

Deshalb ging ich, als ich von der Ankunft des Knappen erzählte, **jaguarhaft** von der “**fuchsschlauen**, trüben Wirklichkeit des Sertão”... (1979, p. 45, grifos nossos).

O segundo trecho destacado apresenta uma criação por dupla sufixação, *oncisticamente*, cuja base é, uma vez mais, a onça: temos onça + *-ístico* que dá origem a *oncístico*; o neologismo *oncístico* + *-mente* origina o advérbio de modo *oncisticamente*. Na língua portuguesa, o sufixo *-ístico* é bastante usado para a formação de palavras nas áreas das ciências humanas, tais como teologia, filosofia, história, direito (Areán-García 2011); no texto de Suassuna, a onça é o símbolo de um movimento político-filosófico criado pela personagem Clemente. Esse fato possibilita o acréscimo a essa base pouco usual de *-ístico*, sufixo que indica uma relação de pertencimento ou expressão de qualidade do nome ao qual está ligado: *oncístico* é um adjetivo que indica a adequação às regras ou conceitos propostos por Clemente. O sufixo *-mente* forma advérbios na língua portuguesa com sua união a uma forma feminina de um adjetivo (quando houver), temos *oncística* + *-mente* > *oncisticamente*, ou seja, de modo *oncístico*, seguindo as proposições do movimento de Clemente.

A tradução apresenta a forma *jaguarhaft*, Jaguar + *-haft*, sufixo cujo significado é “*united with, fixed in [...]* **haft**

expresses something *permanent, fixed, habitual*. [...] **haft** has largely a subjective character: it frequently has to do with the character of an action rather than with the nature of an object” (Blackwell, 1888, grifos do autor). Em alemão, encontramos *-istisch* listado entre os sufixos estrangeiros usados na língua. Uma consulta a uma gramática on-line ([www.canoo.net](http://www.canoo.net)) mostra que, em sua maioria, as palavras alemãs formadas por *-istisch* pertencem a um domínio um pouco mais erudito ou formal da língua, com muitas bases cuja origem é o latim. Por outro lado, a consulta à mesma gramática mostra que o sufixo *-haft*, originário da língua alemã, se une preponderantemente a bases alemãs, o que nos leva a questionar por que o tradutor optou pela formação *jaguarhaft*, já que a base, *Jaguar*, se refere a um animal não típico da fauna alemã. A resposta pode ser encontrada na própria definição do sufixo dada por Blackwell: ele engloba ao mesmo tempo as acepções dos dois sufixos *-ístico* (pertencimento) e *-mente*, que indica “fazer alguma coisa de modo x”.

O trecho também traz um exemplo de neologismo semântico, ou seja, o uso de uma palavra já dicionarizada, à qual é atribuído um significado novo, muitas vezes em uma categoria diferente daquela à qual pertence na gramática normativa. Para esse neologismo ser compreendido em um contexto diferente daquele em que foi dito/escrito, é necessário, conforme observou Ullmann, “haver sempre alguma ligação, alguma *associação*, entre o significante antigo e o novo” (1964, p. 438, *itálicos do autor*): os neologismos semânticos e as metáforas dependem em parte da conexão entre um imaginário pessoal e um imaginário coletivo. No caso, temos a realidade *raposa*, em que o substantivo *raposa* é usado como adjetivo para caracterizar a realidade sertaneja, com as associações habituais acarretadas pela ideia da raposa: animal arisco, que invade galinheiros e traz prejuízos para os proprietários. Contudo, nas

fábulas e contos de origem europeia, a raposa é caracterizada como um animal arisco e esperto. A união dos dois significados permite interpretar a *realidade raposa* como seria elusiva, traiçoeira e até mesmo perigosa.

Na tradução alemã, *raposa* foi traduzido como *fuchsschlau*, um composto formado por *Fuchs* (raposa) + *schlau* (inteligência / astúcia). No texto brasileiro, cabe ao leitor inferir o significado partindo de um simbolismo e de um imaginário já cristalizados: a presença da raposa nas fábulas, bem como o perigo concreto que ela pode representar nas propriedades privadas; no texto alemão, há um reforço da conotação de esperteza ou astúcia na formação do composto, com o acréscimo de *schlau* ao substantivo *Fuchs*. Segundo a regra de formação de palavras em alemão, esse acréscimo é necessário: um substantivo dificilmente pode ser usado como adjetivo sem sofrer alterações, assim como acontece em português; no composto, o segundo elemento determina o gênero e a categoria gramatical a que o ele pertence. Portanto, *schlau* vai especificar que o composto inusitado para o leitor alemão é um adjetivo, e não substantivo.

A Aventura da Onça **Mijadeira** (s/d, p. 353)

Das Abenteuer mit dem **pissenden** Jaguar (1979, p. 480);

O exemplo, tirado do título de um dos folhetos, apresenta um neologismo formado a partir do verbo mijar + (d) + sufixo *-eira*. O verbo pertence a uma linguagem bastante informal e é outra forma de se referir ao ato de urinar; segundo o DEH, ele também pode ser usado em sua forma pronominal, com o sentido de “revelar-se medroso”. O sufixo *-eira* tem mais de uma acepção, entre elas, indica nome de agente: a Onça *Mijadeira* é aquela que mijar bastante; por extensão de sentido, é possível pensar nela como uma onça *medrosa*.

Em alemão, temos a forma *pissenden*, o Partizip I ou particípio presente do verbo *pissen*, também ele uma forma mais popular ou um pouco vulgar de se referir ao ato de urinar. O Partizip I indica uma ação que ocorre no momento da fala ou então uma ação ainda não terminada; seu uso na tradução se explica pelo fato de ele ser capaz de transmitir essa ideia de ação, enquanto os sufixos que podem ser ligados a verbos alemães não expressam a ideia de agente, assim como *-eira* em português.

E então, Sr. Corregedor, magnífico de coragem e **paladinice**, Dom Eusébio Monturo entrou no quarto, abaixou-se junto da cama, pegou a Onça pelo rabo e começou a puxá-la para fora (s/d, p. 355, grifos nossos).

Und dann, Herr Richter, schritt Dom Eusébio “Dreckschleuder”, durchdrungen von seinem Mut und seinem **Paladinenstolz**, in das Schlafzimmer, bückte sich unter das Bett, packte dem Jaguar beim Schwanz und begann ihm nach draußen zu zerren (1979, p. 483, grifos nossos).

Na língua portuguesa, sufixo *-ice* cria substantivos abstratos derivados de adjetivos ou de outros substantivos e que indicam ação, estado ou qualidade; independente da conotação da base, *-ice* frequentemente dá um sentido pejorativo à palavra por ele criada. O texto de Suassuna traz *paladinice* (paladino + *-ice*), cuja base tem uma conotação bastante positiva, tanto no imaginário coletivo quanto no imaginário pessoal da personagem Quaderna, o narrador do romance: *paladino* era uma das designações dadas aos cavaleiros andantes, os quais percorriam a Europa buscando aventuras que comprovassem seu valor e sua bravura. Um derivado de *paladino*, portanto, expressaria a ideia de uma condição característica desse grupo

de pessoas, homens fortes, corajosos e destemidos que defendiam as pessoas necessitadas e indefesas (viúvas, crianças), seguindo os preceitos da cavalaria andante. Contudo, a criação expressa uma ideia oposta, ligada ao contexto real da aventura sertaneja: cheio de coragem, Eusébio Monteiro se dispõe a enfrentar a onça, sem saber que ela era velha e fraca, e a onça ficou com medo dele. *Paladinice* dá uma conotação pejorativa e bastante humorística à aventura, pois a ação de Eusébio não surtiu o efeito por ele esperado e mostra uma reversão dos valores cavaleirescos tradicionais.

O tradutor alemão optou por outro composto para traduzir *paladinice*, *Paladinenstolz*, formado por dois substantivos, *Paladin* e *Stolz*. A palavra *Stolz* pode ser traduzida em português como *orgulho*, acepção que aparentemente se desvia do significado original do neologismo suassuniano. Entretanto, a palavra *Stolz* pode ter uma conotação negativa, o orgulho visto não como uma característica ligada à coragem e à bravura, mas sim, à arrogância. De acordo com essa perspectiva, que tem uma base cultural muito acentuada, Eusébio Monteiro teria demonstrado arrogância ou orgulho desmedido ao tentar realizar uma tarefa acima de suas forças: enfrentar uma onça com as mãos nuas; sua derrota posterior seria vista como uma consequência negativa, quase um castigo, para sua atitude, bem como uma reversão proposital dos valores cavaleirescos feita por Suassuna.

Sofri, também, por outro lado, a [influência] da Direita **samuélica**, que é *romântica*, por ser noturna, lunar-satúrnica, fidalga, da esmeralda, **inférnica**, verde-lodo e da Lua. Somando-se o elemento clementino ao samuélco, temos o quadernesco (s/d, p. 494, grifos nossos).

Andererseits stand ich auch unter dem Einfluß der **Samuelischen** Rechten, der romantisch ist, nächtlich, **saturnhaft**-mondlich, adlig, smaragdhaft, **höllenhaft**, morastgrün und vom Mond bestimmt. Wenn sich das **Clementinische** Element mit dem **Samuelischen** verbindet, ergibt sich das **Quaderneske** (1979, p. 692, grifos nossos).

Acima, vemos criações neológicas cujas bases são nomes próprios (*Clemente*, *Samuel*, *Quaderna* e *Saturno*) e um substantivo comum, *inferno*, aos quais são acrescentados três sufixos, *-ico*, *-esco* e *-ino*. O sufixo *-ico* é formador de adjetivos que indicam participação, relação, pertencimento; *-ino* é usado para criar nomes de naturalidade, e esta pode ser entendida não somente como lugar onde uma pessoa nasceu, mas sim, a relação entre uma ideia ou conceito e a pessoa que os pratica / segue; *-esco* forma adjetivos relacionados aos substantivos que lhe dão origem, podendo igualmente indicar “certa aura de qualificação de ordem algo artística e romanesca, quando não em tom de pilhéria” (DEH). As derivações de nomes próprios *samuélico* e *clementino* indicam a relação entre as ideias defendidas pelas personagens e suas doutrinas e seus seguidores, especificando-os: dois sufixos diferentes dando uma conotação bastante semelhante para os neologismos. Uma possível explicação para o uso dos dois e não de um só seria uma questão de eufonia – o neologismo *clemêntico* (*Clemente* + *-ico*) poderia ter uma sonoridade menos agradável que *clementino*, mas o significado não seria drasticamente alterado caso *-ico* fosse usado. No caso de *satúrnico*, o uso do sufixo é compreendido pela existência de *saturnino*, adjetivo relacionado ao chumbo, à antiga cidade de Saturnia e ao planeta Saturno (DEH). O uso da forma dicionarizada *saturnino* não explicitaria a relação entre o neologismo e o planeta Saturno, sua base, podendo estabelecer conexões indesejadas na mente dos leitores com

o elemento chumbo, o que justifica o uso de *-ico*. Em *inférnico* temos a relação direta com o inferno, e a criação pode ser compreendida como uma tentativa de afastamento da forma dicionarizada e extremamente corriqueira *infernal*.

Segundo a regra de formação de palavras por sufixação em alemão, sufixos estrangeiros se unem normalmente apenas a bases estrangeiras: nos neologismos acima, temos quatro sufixos: *-in* e *-esk* (estrangeiros) e *-isch* e *-haft* (alemães); nomes de origem estrangeira que têm correspondentes alemães (*Samuel*, *Clemente* e *Saturno*); outro nome estrangeiro (*Quaderna*), que não tem correspondente na língua alemã, e o substantivo comum *Hölle*. Os neologismos *samuélico* e *clementino* foram traduzidos por *Samuelischen* e *Clementinischen*, base + *-isch*, sufixo originário da língua alemã. A escolha do tradutor, aparentemente contrariando a regra de formação de palavras ao deixar de lado o sufixo estrangeiro *-in*, pode ser explicada pelo fato de *-isch* costumeiramente se unir a *nomes próprios*; apesar da origem hebraica e latina, é possível usar Samuel e Clemente (*Clemens*) como nomes próprios alemães, sua origem estrangeira não sendo tão facilmente detectada por falantes nativos; por outro lado, *-in* parece ter a tendência de se unir a *substantivos comuns* de origem estrangeira. *Inférnico* e *satúrnico* foram traduzidos por *höllenhaft* e *saturnhaft*; conforme já visto acima, o sufixo *-haft* pode expressar a ideia de pertencimento, de característica, que é transmitida em português pelo sufixo *-ico*. Por fim, *quadernesco* foi traduzido por *quadernesck*; o sufixo *-esk*, assim como em muitas outras línguas, é usado basicamente para formar adjetivos a partir de nomes próprios, mantendo uma exata correspondência com o neologismo suassuniano.

A análise de alguns neologismos literários suassunianos nos permite observar que, em relação às estratégias de tradução, temos o uso de construções mais características da língua alemã (compostos) para traduzir os neologismos. Consideramos que seu uso não indica o que Venutti chamaria de “domesticação” do texto literário: essa estratégia pode aproximar o texto dos leitores, mas ao mesmo tempo indica a presença dos neologismos no texto de partida, já que os compostos não são usuais na língua alemã, sobretudo no caso de *jaguarhaft*, pois o leitor pode perceber, durante a leitura, que é uma acepção incomum mesmo no texto em português, já que a personagem Clemente se apropria da onça para transformá-la em símbolo de seu movimento político-literário.

A teoria desenvolvida por Lane-Mercier para a tradução de socioletos literários pode ser usada para analisar a tradução de Lind: pensando nos riscos por ela expostos (perda ou criação indevida de sentido, etnocentrismo, falta de autenticidade, conservadorismo e radicalismo), consideramos que o tradutor conseguiu evitá-los. O uso dos compostos não indica uma visão etnocêntrica por parte do tradutor, e sim, o uso que ele faz de uma característica específica da língua de chegada, já que novos compostos podem ser criados para suprir necessidades de expressão em diversas situações (linguagem cotidiana, textos literários e científicos, por exemplo); eles também evitam a criação indevida de sentido, ou a perda do sentido encontrado no texto de partida e tampouco são conservadores ou radicais.

Finalmente, considerando a teoria proposta por Eco, a tradução como uma negociação, precisamos igualmente pensar na tão discutida questão das *perdas e ganhos* da tradução: concordamos com Eco quando ele diz que é impossível escrever *a mesma coisa* em uma língua estrangeira, acima de tudo

quando essa língua tem em sua estrutura características muito diversas daquelas encontradas na língua do texto de partida. Ainda segundo Eco, traduzir é dizer *quase* a mesma coisa, tendo o tradutor de aceitar a ideia de que alguma perda sempre vai ocorrer; julgamos que o tradutor conseguiu usar os recursos da língua alemã para indicar a presença dos neologismos no texto de chegada, sem causar demasiada estranheza, e tornando a leitura agradável para uma pessoa que pouco ou nada conheça sobre Ariano Suassuna ou a literatura brasileira de modo geral, e deseje entrar em contato com um universo bem diferente do seu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ieda Maria. *Neologismo – Criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.

AREÁN-GARCÍA, Nilsa. *Aspectos sincrônicos e diacrônicos do sufixo -ístico(a) no português e no galego*. Tese inédita apresentada para obtenção do título de doutor em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 4ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BLACKWELL, James S. *A Manual of German Prefixes and Suffixes*. New York: Henry Holt and Company, 1888.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, versão 2.0.1

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana de Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

LANE-MERCIER, Gillian. *Translating the untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility*. *Target*, v. 9, n. 1, p. 43-68, 1997.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna*. São Paulo: Clíper Editora, 1997.

SANDMANN, A.J. *Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1991.

\_\_\_\_\_. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.

SUASSUNA, Ariano. *O Romance d'A Pedra do Reino ou o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

\_\_\_\_\_. *Der Stein des Reiches oder die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-kehr-zurück*. Übersetzt von Georg Rudolf Lind. Stuttgart: Klett-Cotta (Hobbit Presse), 1979.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: Uma Introdução à Ciência do Significado*. Trad. de J.A. Osório Mateus. 2ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VENUTTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Bauru: EDUSC, 1988.

## ENTRE TRADIÇÃO E FIDELIDADE: TRADUZINDO A LÍRICA CORAL GREGA

Tadeu Andrade<sup>1</sup>

Quando se traduz um poema de grande parte das literaturas modernas de língua de origem europeia, há dificuldades por certo, mas também algumas facilidades. Em primeiro lugar, há a similaridade fonética: grande parte dos sistemas de versificação europeus está baseado na alternância entre sílabas fracas e fortes, do mesmo modo que o português. Além disso, partilha-se da mesma tradição: os escritores dessas literaturas, a despeito das diferenças locais, fazem parte de uma cultura comum e da mesma tradição literária. Reconhecem-se formas iguais ou muito similares (sonetos), bem como procedimentos (rimas). Nessas condições, se o tradutor certamente terá problemas para recriar um poema em português, por outro lado, ele já tem em mãos as coordenadas de como fazê-lo. Não há muitas dúvidas sobre em que forma de estrofe reproduzir um soneto de Shakespeare ou Baudelaire.

Não há a mesma facilidade quando se trata de sistemas poéticos com bases e regras completamente distintas e até mesmo irreproduzíveis. Esse é o caso da poesia greco-latina clássica, baseada num sistema de alternância de sílabas longas e breves. O tradutor de língua portuguesa, cuja fonética desconhece a duração dissociada da intensidade (i.e. todas as sílabas longas são tônicas e todas as breves átonas) é incapaz de adotar perfeitamente as formas poéticas gregas como, em latim,

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação de Letras Clássicas na FFLCH- USP. Tema do Mestrado: Estudo estilístico e tradução poética d'*As Rãs* de Aristófanes. Orientador: João Angelo Oliva Neto E-mail: [tadeucostaandrade@yahoo.com.br](mailto:tadeucostaandrade@yahoo.com.br)

fizeram Virgílio e Horácio. Isso faz com que ele precise recriar em sua língua um sistema que represente as características do original, ou seja, trata-se não somente de rearranjar a língua portuguesa para que ela preencha um molde já fornecido, mas a criação de um novo molde.

## I

Reconheço na tradução da poesia greco-romana duas tendências principais: a utilização de metros tradicionais portugueses e a tentativa de reprodução fiel do verso greco-romano. No primeiro caso, normalmente escolhem-se versos com dimensões similares aos originais e traduz-se. Um exemplo dessa escolha é a tradução de João Angelo Oliva Neto do *Livro de Catulo*, em que o hendecassílabo falécio do original é traduzido por nosso decassílabo (chamado hendecassílabo no padrão grave):

Vamos viver, minha Lésbia, e amar,  
e aos rumores do velhos mais severos,  
a todos, voz nem vez vamos dar. Sóis  
podem morrer ou renascer, mas nós  
quando breve morrer a nossa luz,  
perpétua noite dormiremos, só.  
[...] (Catulo, 5, vv. 1-3)

O sistema é muito útil para traduzir metros estíquicos (isto é, que se repetem linha a linha, sem variações, como é normal em nossa poesia tradicional, p. ex. *Os Lusíadas*), sendo que somente se substitui o verso repetido no original por um nativo, dotando-se também a tradução de um padrão rítmico recorrente.

No entanto, a escolha apresenta dois problemas. Em primeiro lugar, buscando um verso de dimensões próximas ao original<sup>2</sup>, traduz-se pelo mesmo verso português metros completamente diferentes em latim ou grego; para mantermos o mesmo exemplo, no *Livro de Catulo*, Oliva Neto traduz o hendecassílabo falécio (metro lírico, usado por Safo), o trímetro iâmbico (típico dos poemas invectivos de Arquíloco) e o pentâmetro dactílico (segunda parte do dístico elegíaco) todos pelo decassílabo. Apesar de um tradutor não ser obrigado a reproduzir com fidelidade todas as características estilísticas de um autor, nessa opção tradutória, perdem-se importantes diferenças genéricas que o poeta tinha em vista ao escolher metros diversos e poderiam ser levados em conta.

Em segundo lugar, há o fato de boa parte da poesia grega não se compor por metros estíquicos, mas por combinações mais ou menos livres de frases métricas tradicionais de pouca extensão, chamada pelos estudiosos de *cólons* (do grego, *kólon*, “membro”). A poesia dos cantos corais líricos, trágicos e cômicos, por exemplo, é baseada nesse sistema. Trata-se de algo entre nossos sistema tradicional e o verso livre: por um lado, não há um esquema prévio que o poeta tem que seguir, como na oitava rima ou no soneto, por outro, as novas composições têm que necessariamente se formar da combinação desses *cólons*. Dessa maneira, se reproduzimos os versos originais somente seguindo a quantidade de sílabas, perdemos detalhes importantes de sua composição. Além disso, aqui torna-se impossível até mesmo a simples utilização de um metro nativo português

<sup>2</sup> Contudo, há também tradutores que sacrificaram a reprodução das dimensões do verso original para escolher um metro nativo análogo, como é o caso da tradução do heróico hexâmetro dactílico pelo decassílabo, que encontramos, por exemplo, na tradução da *Eneida* de Barreto Feio.

de associações temáticas similares, pois nossa tradição não emprega tais procedimentos métricos<sup>3</sup>.

A outra escolha é tentar reproduzir os versos originais da maneira a mais próxima possível. Nesse caso, substituem-se as sílabas longas e breves por tônicas e átonas. É o que fez Carlos Alberto Nunes em suas traduções de Homero, em que imita o hexâmetro dactílico grego (– uu – uu – uu – uu – uu – –):

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito  
peregrinou, dès que esfez as muralhas sagradas de  
Troia [...] (*Odisseia*, vv. 1s.)

Apesar de reproduzir com certa fidelidade o ritmo do original, há problemas também nessa escolha. A primeira delas é que o sistema grego de equivalências, em que pode haver resolução de sílabas longas em duas breves e contração de duas breves em uma longa, importante para variar o ritmo e impedir a monotonia, não existe em português, sendo que uma sílaba forte não pode ser substituída por duas fracas e vice-versa. Em segundo lugar, a prosódia portuguesa não consegue juxtapor duas sílabas fortes da mesma maneira em que a grega juxtapunha as sílabas longas. Quando duas sílabas fortes se encontram em português, se não há uma pausa de sentido, a primeira delas tende a se enfraquecer. Isso torna certas frases métricas completamente irreproduzíveis, como o cólon chamado “jônico”, com posto por suas sílabas breves seguidas por

---

<sup>3</sup> Os cólons também são usados pelos poetas (principalmente Arquíloco, Safo, Alceu, Anacreonte, Catulo e Horácio) para formar metros estíquicos (como o supracitado hendecassílabo falécio) e estrofes fixas. Aqui não há o problema de reproduzir uma liberdade de composição rara em português, mas permanece a questão de que traduzir esses esquemas métricos por versos com o mesmo número de sílabas pode obscurecer sua particularidade rítmica.

duas longas (uu - -). Por último, mas não menos importante, a reprodução do andamento original pode gerar “choques culturais” indesejáveis. Por exemplo, o andamento iâmbico é, em nossa literatura, associado a gêneros elevados (é o andamento típico do decassílabo), enquanto, na literatura grega, é um metro que se aproxima da conversação comum (cf. a *Poética* de Aristóteles, 1449a). Dessa maneira, traduzir o diálogo das comédias de Aristófanes nesse ritmo pode conter associações genéricas contrárias ao que o metro original trazia. Assim, a simples transposição do sistema durativo para o intensivo é incapaz de registrar precisamente as relações métricas criadas no original e tem fidelidade apenas ilusória a ele.

## II

Ultimamente estamos traduzindo uma das comédias de Aristófanes, *As Rãs*. Como a comédia grega (assim como a tragédia) é polimétrica, isto é, apresenta diversos tipos de metros em cada peça, isso nos obrigou a encontrar alternativas às soluções tradutórias habituais. Por um lado, era necessário reproduzir a flexibilidade e variedade dos cantos corais, por outro, como observado, a mera transposição do sistema quantitativo para o intensivo era impossível.

Solução comum para traduzi-los é simplesmente usar o verso livre (como faz Guilherme de Almeida em *Antígone* e Trajano Vieira em suas traduções de teatro grego); no entanto ela torna invisível a estrutura métrica dos cantos, muito importante para estabelecer contrastes e paralelos (na comédia em particular). O poema grego arcaico e clássico, ao contrário de seu correspondente contemporâneo, não era composto primariamente para ser lido em silêncio ou mesmo recitado em voz alta, mas para ser apresentado sem o suporte escrito e, no caso da poesia dita

lírca ou mélica, cantado. Nesse contexto de produção predominantemente oral, o ritmo não era mero detalhe, mas servia para estruturar a obra, bem como estabelecer o *frame* genérico, fazer referências etc. Como Herington observa em seu livro *Poetry into Drama* (3 ss.), os coros das comédias e das tragédias estavam inseridos no que se poderia chamar, “cultura da canção”, em que o canto teria parte em diversas ocasiões das vidas particular e pública, em especial no simpósios, reuniões em que, além de beber vinho e conversar, entoavam-se poemas. L. P. E. Parker, por sua vez, diz em *The Songs of Aristophanes* (3s.) que os cantos trágicos e cômicos eram parte do repertório dos simpósios, lado a lado com as composições dos poetas líricos dos séculos VII e VI (Arquíloco, Safo, Alceu, Anacreonte etc.). Isso implica em que poetas e audiência partilhariam de um repertório comum, não somente temático, mas também rítmico, que dava base aos compositores e servia como fonte de comparação ao público.

Dessa maneira, a tragédia e a comédia áticas faziam parte de um complexo rítmico, temático e genérico, e exigem do tradutor que queira reproduzir essas relações contidas no original a criação um sistema análogo, com suas variações e correspondências. Como no contexto original, os ritmos adotados pelo tradutor deveriam, além de ajudar a estruturar o texto, evocar ao leitor certos temas e motivos por meio de sua relação entre si e com a poesia do idioma de chegada.

Tendo isso em vista, acabamos por adotar uma espécie de expansão da primeira escolha tradutória que descrevemos, pois lançamos mão dos metros tradicionais portugueses, mas não como são usados normalmente em nossa literatura. Por um lado, era de interesse aproveitar as associações culturais que damos aos decassílabos, redondilhos etc., por outro, importava combiná-los de maneira a reproduzir a liberdade e a flexibilidade da lírica coral grega.

Assim estabelecemos frases métricas (cólons) baseadas nos ritmos próprios do português. Associamos a cada um dos subsistemas de cólons (iâmbico-trocaico, dactílico, dactilo-epitrito, anapéstico, crético, jônico e éolo-coriâmbico) um metro nativo, usando-o como base rítmica que poderia ser expandida ou reduzida de acordo com a situação, por meio de combinações de metros e utilização de versos quebrados. Dessa maneira, por exemplo, os cantos de ritmo dactílico, andamento associado aos poemas heróicos, seriam traduzidos com base no decassílabo heroico, em suas partições e expansões (verso heroico quebrado, alexandrino com acentuação na segunda, na sexta, na oitava e na duodécima sílabas etc.) e nas combinações entre elas.

Não se trata exatamente de uma novidade, pois, como diz Amorim de Carvalho em seu *Tratado de Versificação Portuguesa* (40 ss.), apesar de ser mais raro em português, alguns poetas experimentaram combinações de metros tradicionais para fazerem seus versos; usamos um exemplo do próprio tradutor, a combinação de um tetrassílabo com um decassílabo sáfico:

Ficou-se o outro | numa tristeza amargamente calma;

Também não é novidade a intensa variação métrica dentro da estrofe, que tem exemplos na poesia de Varela, Alphonsus de Guimaraens e Bilac e se desenvolve no chamado verso livre tradicional, que, apesar de não repetir os mesmos metros estrofe a estrofe, ainda segue os ditames da versificação (CHOCIAY, 158 ss).

Pelo que conhecemos, em língua portuguesa, talvez seja nova apenas a combinação de metros compostos com estrofes heterométricas, bem como a criação de um sistema.

### III

Como exemplo de nossa proposta, mostraremos a tradução de um canto coral da comédia *As Rãs*. A comédia tem como ação a descida do deus Dioniso ao mundo dos mortos para trazer de volta à vida o poeta Eurípides, falecido pouco tempo antes da apresentação da peça. No Hades, Dioniso encontra o coro, uma procissão de iniciados nos Mistérios de Eleusina, culto local de Atenas que prometia a seus seguidores uma vida feliz após a morte. Eles cantam Iaco, deus celebrado nos Mistérios e identificado com Dioniso.

A primeira parte da canção, cuja tradução mostraremos aqui, é composta por cólons jônicos, cuja base consiste em duas sílabas breves seguidas de duas longas (uu – –). Por um lado, é um metro por algum motivo associado a cultos e ao oriente (é frequente nos coros das *Bacantes* de Eurípides, por exemplo) – WEST: 62 – ; por outro, é um ritmo típico da poesia lírica monódica (cantado por uma só voz), originando-se em Lesbos (em que se vê nos poemas de Safo e Alceu), mas encontrando seu uso mais frequente na obra de Anacreonte, poeta de Teos que canta o amor, o vinho e as dores da velhice e da morte.

Já aqui vemos o quão forte é a associação dos ritmos a certos temas e contextos (apesar de ela nunca ser mecânica e inequívoca): em Aristófanes os versos jônicos aparecem no canto de um culto exótico; além disso o cólon anacreontico (uu – x – u – –), variação do dímeter jônico (uu – – uu – –) que ganhou seu nome pelo uso frequente dele que aquele poeta faz, aparece com mais frequência justamente num trecho em que se fala do rejuvenescimento que os velhos sofrem pela dança.

Para traduzir o trecho, portanto, precisávamos de um tipo de metro que, em português, ao mesmo tempo em que lembrasse algum tipo de culto, se referisse à poesia leve e amorosa. Nós

o encontramos no pentassílabo acentuado na segunda sílaba, que comum na poesia de temas leves e amorosos desde o século XVI, também foi usado por Gonçalves Dias em seus poemas de temas indígenas (por exemplo “O Canto do Guerreiro”), tendo, em português, uma ressonância exótica e ritual. Dessa maneira, o pentassílabo 2-5 (com acento na segunda e na quinta sílabas) representaria a unidade básica que é o metro jônico, podendo, assim como o cólon original, ser combinado e contraído. Sua contração (uu –) seria representada por um trissílabo (seu fragmento terminal, trecho do verso que resta se excluirmos a parte que vai até o primeiro acento) e a expansão pela reiteração do ritmo pentassilábico no mesmo verso. Assim como o dímetro jônico (juxtaposição de dois cólons jônicos) seria representado por dois pentassílabos 2-5 colocados lado a lado, sua variação rítmica, o cólon anacreôntico, seria representado pela combinação de um pentassílabo 2-5 com um 3-5 (com acento na terceira e na quinta sílabas), mantendo-se certa semelhança pelo número de sílabas que permanece igual, mas apresentando variação rítmica.

Vejamos, por fim, como essa escolha poderia ser aplicada a um poema. Em primeiro lugar, apresentaremos como se poderia traduzir o uso tradicional dos jônicos (e sua variante, o anacreôntico) de um fragmento de Anacreonte (395). Na escansão, “ion” representa um metro jônico (uu – –) e “anac” o cólon anacreôntico (uu – x – u – –); os números indicam quantas vezes um metro comparece na estrofe:

Πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἦδη	anac
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,	anac
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἦβη	anac
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,	anac
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς	2 ion
βίотου χρόνος λέλειπται•	anac

διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω	anac
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς•	anac
Ἄιδεω γάρ ἐστι δεινὸς	anac
μυχός, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν	anac
κάτοδος• καὶ γὰρ ἐτοιῖμον	2 ion
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.	anac

Agora já estão acidentadas nossas	2-5 + 3-5
Madeixas e branca por inteiro a fronte.	2-5 + 3-5
Gentil nada mais da juventude resta	2-5 + 3-5
Em nós, mas os dentes se fizeram velhos,	2-5 + 3-5
E doce não mais por um longo intervalo	2-5 + 2-5
O tempo da vida permanecerá.	2-5 + 3-5

Por isso me cubro de soluço e pranto,	2-5 + 3-5
Por medo frequente de descer ao Tártaro,	2-5 + 3-5
Pois do Hades é plena de terrores vários	2-5 + 3-5
A gruta, e até ele de aflição repleta	2-5 + 3-5
A trilha, pois lá já está reservado	2-5 + 2-5
Àquele que desce não voltar jamais.	2-5 + 3-5

Em segundo lugar, observemos a tradução do canto coral d' *As Rãs* e a ressonância rítmica de Anacreonte que há nele, bem como a liberdade maior com que ela é apropriada. Aqui “ba” diz respeito ao metro báquico (u – –), “cr” ao crético (– u –) e sync a

presença de um jônico sincopado (uu –) no conjunto métrico. Na tradução, note-se que não buscamos traduzir com exatidão cada cólon, mas por vezes ignoramos alguns menores, para evitar o alongamento excessivo do verso:

Ἰακχ' ὦ πολυτίμητ' ἐν ἔδραις ἐνθάδε ναίων,	ba anac ion
Ἰακχ' ὦ Ἰακχε,	2 ba
ἐλθέ τόνδ' ἀνά λειμῶνα χορεύσον	cr 2 ion
ὄσιους ἐς θιασώτας,	2 ion
πολύκαρπον μὲν τινάσσων	anac
περὶ κρατὶ σῶ βρῦοντα	anac
στέφανον μῦρτων, θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων	anac
ποδὶ τὰν ἀκόλαστον	2 ion sync
φιλοπαίγμονα τιμάν,	2 ion sync
χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἀρνάν,	3 ion
ἱερὰν ὄσιους μύσταις χορεΐαν.	ion sync anac
[...]	

†ἔγειρε φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἦκει τινάσσων†,	
Ἰακχ' ὦ Ἰακχε,	ba anac ion
νυκτέρου τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ.	2 ba
φλογὶ φέγγεται δὲ λειμῶν:	cr 2 ion
345 γόνυ πάλ्लεται γερόντων:	anac
ἀποσείονται δὲ λύπας	anac
χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτοῦς	anac
ἱερᾶς ὑπὸ τιμᾶς.	anac
σύ δὲ λαμπάδι φέγγων	anac
προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνήρῳ ἔλειον δάπεδον	2 ion sync
χοροποιὸν μάκαρ ἦβαν.	2 ion sync
	3 ion
	3 ion sync

Ó ínclito Iaco, que teu lar ostentas em meio a estas terras!	2-5 + 3-5 + 2-5
Iaco, Iaco!	2-4
Vem tu subindo o arvoredo entre coros dançantes	1 + 2-5 + 2-5
Até os sagrados, devotos festejos,	2-5 + 2-5
Levando contigo, numeroso em frutos,	2-5 + 3-5
Repleto de viço, sobre teus cabelos,	2-5 + 3-5
O mirto entrançado. Encoraja o peito, batendo bem firme	2-5 + 3-5 + 2-5
Em teus pés, sem pudores ou freios,	3 + 2-5
Tuas honras, que amando os folguedos,	3 + 2-5
Carregam das Graças o grupo mais vasto: as imaculadas,	2-5 + 2-5 + 2-5
Veneráveis folias aos coros dos Mistérios sacros.	3 + 2-5 + 3-5
[...]	

Desperta veloz as chamejantes tochas brandindo-as nas mãos!	2-5 + 3-5 + 2-5
Iaco, Iaco!	2-4
Segue! Do rito noturno estrela luzente!	1 + 2-5 + 2-5
O bosque flameja com fulgores vastos,	2-5 + 3-5
Os velhos se agitam baloiçando as pernas	2-5 + 3-5
E já se despedem dos sofreres todos,	2-5 + 3-5
Dos tardos invernos, dos antigos anos, enquanto celebram	2-5 + 3-5 + 2-5
Envolvidos por sacra honraria!	3 + 2-5
Porém tu, luzindo entre tochas,	3 + 2-5
Marchando adiante, ao solo florido do pântano leva,	2-5 + 2-5 + 2-5
Entre coros, os moços dançantes, ó deus venturoso!	3 + 2-5 + 2-5

## CONCLUSÃO

Como vimos, na tradução de poesia greco-latina, adotar versos tradicionais portugueses pode ocultar aspectos métricos do original, seja porque a adoção de metros de tamanho semelhante não capta certos nuances rítmicos, seja porque certa poesia antiga tem estrutura demasiado livre, que raramente se encontra na versificação portuguesa. Por outro lado, é foneticamente impossível imitar a métrica original fielmente,

bem como fazê-lo pode trazer choques culturais. Para traduzir os cantos corais da comédia *As Rãs*, encontramos um caminho intermediário: utilizar andamentos tradicionais portugueses, mas combiná-los com a liberdade da poesia coral grega. Dessa maneira, mantêm-se ao mesmo tempo um ritmo reconhecível para o leitor brasileiro e as importantes características original grego que o diferenciam da tradição luso-brasileira. Cremos que esse pode ser um bom caminho para traduzir a poesia de outras tradições distantes da nossa: encontrar um meio termo que, ao mesmo tempo que dialogue com a poesia que o leitor conhece, apresente a ele o que há de diferente no texto original.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOPHANES. *Frogs*. Edited with Introduction and Commentary and Index by Kenneth Dover. Oxford : Clarendon Press, 1993.

ARISTOTLE. *De Arte Poetica Liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965.

CARVALHO, A. de. *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa, Edições 70, s/d.

CAMPBELL, D. *Greek Lyric*. Vol 2. Cambridge, London: Harvard University Press, 1988.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CHOCIAY, R.. *Teoria do Verso*. São Paulo / Rio de Janeiro / Belo Horizonte / Porto Alegre: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

HERINGTON, C. J. *Poetry Into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. University of California Press, 1985.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 5 ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

PARKER, L. P. E.. *The Songs of Aristophanes*. Oxford : Clarendon Press, 1997.

VIEIRA, Trajano (Org.). *Três Tragédias Gregas*. São Paulo: Perspectiva. 1997.

WEST, M.. *Introduction to the Greek Metre*. London: Oxford University Press, 1983.

‘PASSARINHO NO SAPÉ’, DE CECÍLIA MEIRELES,  
E UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

Telma Franco Diniz<sup>1</sup>

INTRODUÇÃO

Boas alternativas tradutórias algumas vezes nos surgem de estalo. Ou intuitivamente: cismamos de gostar de uma tradução de determinado verso e deixamos de lado alternativas longamente ponderadas (e que a princípio pareciam boas) sem saber bem por quê. Eventualmente descobrimos que, diferentemente das outras, a versão escolhida de ‘maneira intuitiva’ reproduzia exatamente a pauta acentual do verso trocaico original, fato que não havíamos percebido de pronto preocupados que estávamos com outros elementos poéticos mais significativos. ‘Eurecas’ felizes assim ocorrem com alguma frequência porque não somos totalmente conscientes das escolhas que fazemos. Porém, mesmo considerando que intuição é um tipo de experiência subconsciente (há muito adquirida e velada pelo tempo), o ofício da tradução pede experiência e reflexão conscientes; estas nos conduzem por caminhos menos misteriosos que os a intuição, mas, em geral, a resultados não menos felizes.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas, FFLCH/USP, sob orientação do Prof. Dr. João Azenha Júnior. Mestre em Estudos da Tradução pela UFSC, em 2012, com a dissertação *Either this ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês* sob orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. Walter Carlos Costa. Especialista em Tradução (2005) pelo CITRAT/USP. Formada em Engenharia Química (1983) pela UFU e Mestre em Engenharia de Alimentos (1991) pela Poli/USP. Tradutora autônoma com 15 anos de experiência em tradução audiovisual (legendagem) e literária, especialmente infantojuvenil.

e-mail: telmafranco@usp.br

Minhas reflexões e estudos me levaram aos do poeta-tradutor Paulo Henriques Britto e à sua metodologia para avaliar traduções poéticas fundada nas correspondências e analogias entre originais e respectivas traduções: explicando de maneira sucinta, Britto (2001; 2005; 2006; 2011) começa por identificar no original os atributos poéticos mais significativos, para em seguida compará-los aos atributos poéticos da tradução, em todos os níveis: rítmico, fonético, semântico, sintático, etc. Tendo em mente que tais atributos variam de um poema a outro – isto é, enquanto num poema os atributos mais significativos podem ser rimas e aliterações, noutra talvez sejam jogos de palavras, etc. – Britto (2011b) postula que um poema traduzido deveria idealmente apresentar correspondentes para todos os atributos poéticos do original; mas, como em tradução poética é quase impossível haver “correspondência em todos os níveis”, Britto (2002) sugere “tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua fonte”. Ou seja, conforme assinala Álvaro Faleiros (2012, p. 35), “seja em nível formal ou funcional, o que o autor [Britto] propõe é uma correspondência textual”. E embora a metodologia usada por Britto tenha sido pensada para avaliar, a posteriori, um poema traduzido face ao original, suas premissas e critérios podem ser aplicados a priori por tradutores de poesia, antes e durante o processo tradutório. Foram os critérios de Britto, ora resumidos como “tentar preservar no poema traduzido os elementos mais conspícuos do original” que tentei seguir na tradução para o inglês do poema “Passarinho no sapé”, de Cecília Meireles (2012, p. 51):

## Passarinho no sapé

O P tem papo,  
o P tem pé.  
É o P que pia?

(Piu!)

Quem é?  
O P não pia:  
o P não é.  
O P só tem papo  
e pé.

Será o sapo?  
O sapo não é.

(Piu!)

É o passarinho  
que fez seu ninho  
no sapé.

Pio com papo.  
Pio com pé.  
Piu-piu-piu:  
Passarinho.

Passarinho  
no sapé.

## “PASSARINHO NO SAPÉ” E ALGUMAS REFLEXÕES

Dentre os poemas de *Ou isto ou aquilo*, “Passarinho no sapé” foi um dos que mais balançou os critérios que eu havia estabelecido a priori. Um dos motivos é o fato de “Passarinho” ser um “poema quase sonorista”. Mas o que é um ‘poema quase sonorista’ e por que posso classificá-lo como tal?

O momento pede, e valho-me, pois, das reflexões de outro poeta-tradutor brasileiro, Haroldo de Campos (2008, p. 189) que chamou a passagem do Grifo, no *Fausto* de Goethe, de “quase sonorista”. No original alemão, essa passagem é toda permeada de palavras com o dígrafo GR, que acentuam o tom rascante e áspero do discurso proferido pelo Grifo. Em sua tradução para o português, Haroldo de Campos procurou reproduzir essa sonoridade e recheou a fala da personagem com palavras com esse dígrafo – *grave, gralha, grasso, grosso, gris* –, tomando liberdades no aspecto semântico, uma vez que uma tradução literal das palavras usadas originalmente pelo Grifo – *Greisen* [velho]; *Grau* [cinzento]; *grämlich* [taciturno]; etc. – por não conterem o dígrafo GR, não provocaria o mesmo efeito agressivo e áspero em português. Com esse exemplo clássico, Campos (2008, p. 183) esclarece que “quase sonorista” seria então todo poema, texto ou passagem “em que a função poética primordial é o jogo fônico”. Como se vê, o jogo fônico não é o único atributo poético de um poema “quase sonorista”, mas é aquele que mais se destaca.

“Passarinho no sapé”, portanto, é um poema quase sonorista precisamente porque nele o jogo fônico é primordial; afinal, a característica que mais nos chama a atenção ao lê-lo é a alta incidência de plosivas [pá/ pé/ pi/ po]: ao computá-las, descobrimos que há 33 oclusivas bilabiais /p/, incluindo a letra P em si (como sujeito dos primeiros versos do poema) e as palavras ‘sapo’

‘pia’, ‘pé’, ‘passarinho’, ‘papo’, ‘pio’, ‘sapé’, ‘piu’. Uma vez que o poema tem ao todo 64 palavras, esse cômputo dá uma ideia do peso das plosivas /p/. Além destas, o jogo fônico também é mantido pela sibilante alveolar constrictiva fricativa /s/ [sa/ sé/ só]; e pela oclusiva linguodental /t/ [tem], em frequência um pouco menor.

Do mesmo modo como Haroldo de Campos procurou reproduzir em português os grasnados do Grifo, é preciso tentar reproduzir em inglês o que há de plosivo nesse poema da Cecília – isso se o objetivo for realizar uma “tradução ilusionista” – conceito cunhado pelo teórico checo Jirí Levý e também usado como critério por Britto na avaliação de traduções poéticas, e assim definido:

Tradução ilusionista é aquela em que o texto traduzido é feito para ser lido em lugar do original, representando-o junto ao público que desconhece o idioma em que ele foi escrito; assim, tenta-se dar ao leitor a ilusão de estar lendo o original. (BRITTO, 2012, p. 22)

Uma tradução ilusionista, então, procurará manter as características da obra original para que o leitor do texto traduzido possa “crer” que está lendo o original, mesmo se tiver consciência de que não está. No caso específico da tradução de poesia, espera-se que o tradutor mantenha, se não todas as características poéticas do original, pelo menos as mais marcantes. Uma das características mais marcantes de “Passarinho no sapé” é o jogo fônico, como já apontado. Mas há outras, como veremos a seguir.

### **P E A, PA, E REFLEXÕES ADICIONAIS**

Ao criar “Passarinho no sapé”, Cecília buscou inspiração nas cartilhas “de aprender a ler”, em que as crianças em

processo de alfabetização aprendiam a ler as vogais, e depois as consoantes, uma por vez, recitando em voz alta as letras e sílabas formadas entre elas. Ao fazer largo uso desses fonemas em palavras relativamente simples, Cecília oferece aos pequenos a oportunidade de praticar a leitura de plosivas de maneira divertida com um texto inspirado e criativo<sup>1</sup>.

Além da mencionada brincadeira de inspiração cartilhesca, ressalto também a construção do poema nos moldes das antigas adivinhas com a pergunta recorrente “o que é, o que é?”. Basta lembrar, por exemplo, da adivinha “Tem asa, mas não voa; tem bico, mas não bica. O que é, o que é?” O adulto sabe que a resposta “certa” é ‘bule’, mas ao falar em ‘asa’ e ‘bico’, a adivinha induz a criança a pensar em algum tipo de ave. Da mesma maneira, o poema “Passarinho”, como qualquer adivinha, também tenta despistar o leitor e induzi-lo ao erro: “O P tem papo. O P tem pé. É o P que pia? Quem é? O P não é.” Afinal, a letra P tem ‘papo’ (a saliência própria da letra, como uma meia-lua no alto da haste) como qualquer passarinho; e tem ‘pé’ (a pequena base sobre a qual a haste se apoia) como todo passarinho; mas, apesar disso, não é o P que pia, pois ele “só tem papo e pé”. A resposta à adivinha surge na segunda parte do poema, depois de outro despiste “Será o sapo?”: quem pia é o “passarinho no sapé”. Essa estrutura de adivinha também deve ser preservada numa tradução ilusionista.

Fazendo um rápido sobrevoo para identificar a métrica, observamos que “Passarinho” começa com tetrassílabos num ritmo que vai predominar na primeira parte do poema, quando o eu lírico faz perguntas e estabelece a atmosfera de adivinha. Logo em seguida temos um verso monossilábico – o piado do passarinho, “(Piu!)” – que aparece entre parênteses indicando

---

<sup>1</sup> Com objetivo declaradamente funcional, as cartilhas nunca primaram muito pela criatividade e as crianças aprendiam a ler em frases como “O pato é o pai do bebê. Papudo é o nome do pato”. (LIMA, 2004, p. 52)

que a identidade de quem emite o som ainda é uma incógnita (o emissor está escondido pelos parênteses). Na segunda parte do poema a identidade do piante é revelada: os versos adquirem mais agilidade, há predominância de trissílabos, e é até possível visualizar um passarinho saltitando – imagem reforçada pelo acúmulo de oclusivas /p/, que pipocam na boca ao serem ditas e dão a ilusão de saltitos. Mesmo não havendo no poema nenhum verbo de ação e nenhuma descrição de movimento, percebe-se um movimento de staccato implícito nas plosivas.

Resumindo: uma ‘tradução ilusionista’ propõe um faz-de-conta ao leitor da língua de chegada ao lhe proporcionar um texto traduzido com as mesmas características da obra original de tal forma que esse leitor sinta que está lendo o original quando na verdade ele tem nas mãos uma tradução, uma leitura possível do original. No caso da tradução de poesia, então, espera-se que o tradutor mantenha senão todas as características do poema original, pelo menos as mais marcantes. No caso de “Passarinho no sapé”, uma tradução ilusionista precisa preservar as brincadeiras aliterantes com as plosivas, a métrica, as rimas, e o jogo da adivinha – em que a letra em destaque tem formato/corpo semelhante à resposta da charada/adivinha.

### TRADUZINDO CONFORME O PIADO

A tradução semântica e imediata de “passarinho” para o inglês é “bird”, ou “little bird”. Mas, se traduzirmos “passarinho” por “bird” não podemos dizer que ele tem ‘papo’ e ‘pé’, como no original, pois nem ‘papo’ [crop] e nem pé [foot] começam com B em inglês – lembrando que as características físicas do passarinho [bird] têm, obrigatoriamente, de começar com a letra do seu nome [B]. Mas como ajustar as características físicas da letra B às

características físicas de um passarinho? Afinal, conforme vimos, um enigma do tipo “O que é o que é” só faz sentido quando tenta induzir o ouvinte ou leitor ao erro; o leitor/ouvinte sabe de antemão que por trás da singela dúvida esconde-se uma “pegadinha”, e para que ela tenha graça, tanto a pergunta quanto a “resposta certa” têm de ser convincentes.

Pois bem, vale então cogitar uma adaptação e usar características de aves que comecem com B em inglês e tenham, simultaneamente, semelhança com a letra B. Uma ideia seria usar ‘*belly*’ [barriga] para a saliência inferior da letra B e ‘*beak*’ [bico] ou ‘*breast*’ [peito] para a saliência superior. Porém o original diz que “P não pia”, então ‘*beak*’ terá de ser descartado: se usado, a criança pode argumentar que, se a letra B tem bico [*B has beak*] ela é capaz, sim, de piar, e a adivinha perde a razão de ser. Fiquemos, então, com ‘*breast*’ [*B has belly/ B has breast*]. Ótimo, chegamos ao terceiro verso, “É o P que pia?”. Como nos casos anteriores, o pássaro da adivinha terá de se expressar (piar) com um ‘canto’ que comece com B, em inglês. Que tal ‘beep’ ou ‘beep-beep’? A associação com o Papa-légua [*road-runner*] do desenho animado da Warner seria imediata, e a intenção não é esta. Descarto o ‘beep’. Que tal então ‘bleep’? “*Is it B who bleeps?*” Acho que não. ‘*Bleep*’ é identificado com a “fala” das avestruzes ou com ruídos metálicos/ eletrônicos (som de apito), frontalmente contra a natureza orgânica dos passarinhos.

Cogitei, então, mudar de animal para manter a letra P do original: *Parrot, Pig, Poodle, Porcupine, Puppy, Panther*. Mas todas alternativas se mostraram impróprias, pois não só as características “físicas” do bicho, como também sua “fala”, deveriam começar com P.

E foi exatamente o dilema da “fala” que me levou à solução que adotei aqui. Desisti de mudar de animal e voltei aos

passarinhos. Em português, passarinhos cantam, piam, chilreiam, gorjeiam, trinam... enquanto em inglês eles *sing, chirp, tweet, warble, trill*... Uma coisa leva à outra e, entre esses verbos, o único com inicial plosiva era *'trill'* (descartei *'tweet'* para evitar associação com o *twitter*). Além disso, T era a inicial com maior chance de se assemelhar ao perfil de um pássaro, já que muitos passarinhos são dotados de um topete no cocuruto, facilmente associado, a meu ver, ao “telhado” da letra T. Os passarinhos de topete, em inglês, em geral levam no nome a indicação *'crested', 'capped'* ou *'tufted'*, mas como *'topete'* em inglês pode ser traduzido por *'topknot'* ou *'toupee'*, ambos com iniciais T, o caminho estava aberto. A outra característica física da letra T poderia ser *'toes'* [dedos], metonímia do *'pé'* original. Restava-me encontrar um passarinho de topete cujo nome começasse com a letra T, já que a saída encontrada tinha sido esta: especificar o passarinho.

Encontrei um bom número de passarinhos com iniciais T, mas poucos que satisfizessem ao requisito de ter também um topete: entre eles, o norte-americano *'titmouse'* e o brasileiro *'tico-tico'*. O *'titmouse'* é comumente encontrado na região leste dos Estados Unidos; tem olhos grandes e topete peculiar<sup>2</sup>; alimenta-se de aranhas, besouros, formigas, caramujos, sementes; pendura-se em galhos de árvores e fica de cabeça para baixo enquanto procura alimento no meio da folhagem; e canta graciosamente<sup>3</sup>. Ele faz o ninho em buracos de árvores: forra com musgo e folhas úmidas e depois recobre com algodão, lã, ou pelos de esquilo, coelho. Como o escolhi para protagonizar esta tradução, tive de ser fiel à natureza dele, e o resultado ficou assim:

---

<sup>2</sup> Subgêneros incluem, entre outros, *'Oak Titmouse'*, *'Bridled Titmouse'* e *'Black-crested Titmouse'*, todos com topetinho, como o *'tufted-titmouse'*.

<sup>3</sup> Para ler sobre o Titmouse e outros pássaros, ver fotos, ouvir seus cantos, visite a página: [http://www.allaboutbirds.org/guide/Tufted\\_Titmouse/id](http://www.allaboutbirds.org/guide/Tufted_Titmouse/id)

<b>Passarinho no sapé</b>	<b>In a tree hole</b>
O P tem papo,	T has a toupee.
o P tem pé.	T has toes.
E o P que pia?	Is it T who trills?
(Piu!)	(Trill!)
Quem é?	Who is it?
O P não pia:	T cannot trill:
o P não é.	T can't do so.
O P só tem papo e pé.	T just has a toupee and toes.
Será o sapo?	Is that the toad?
O sapo não é.	The toad can't do so.
(Piu!)	(Trill!)
E o passarinho que fez seu ninho no sapé.	It's the titmouse who built his house in a tree hole.
Pio com papo.	Trill with a toupee.
Pio com pé.	Trill with toes.
Piu-piu-piu:	Trill-trill-trill-trill:
Passarinho.	Titmouse.
Passarinho no sapé.	Titmouse in a tree hole.

*Quadro 1 – 'Passarinho no sapé' vs. tradução 'In a tree hole'*

## DISCUSSÃO E COMENTÁRIOS

Acredito que é possível dizer que uma das características mais marcantes do poema original, ressaltada neste artigo desde o começo, foi preservada no poema traduzido: a estruturação com plosivas. P no original e T na tradução aferem a ambos poemas um ar saltitante, apesar de não haver no poema

nenhuma menção explícita a movimento. É certo que a simples menção a ‘pé’ no original (e a ‘toes’, na tradução) nos faz imaginar os pés/dedos do passarinho e o modo de andar deste, em pulinhos pelo chão; mas o grande responsável pelo ar saltitante transmitido por ambos poemas é o espocar das plosivas P e T. Enquanto a letra P tem papo e pé (como todo passarinho), a letra T tem dedos (*toes*) e um penacho ou topete (*toupee*), como o titmouse – características que definem tanto as letras em si, quanto os passarinhos indicados.

Ao avaliar os fonemas pipocantes do original, computei 33 oclusivas bilábias /p/ e 3 oclusivas /t/ (tem), num universo de 64 palavras. Já o poema traduzido tem 67 palavras e 32 oclusivas /t/, incluindo a própria letra T, e *toupee*, *toes*, *toad*, *tree*, e *titmouse*, além de *trill*, claro.

Em termos de registro, tanto o original quanto a tradução foram escritos em ordem direta, usando palavras simples, conhecidas das crianças – pé, papo, piu, sapo, passarinho, no português; e *house*, *toes*, *tree*, *toad*, *hole*, no inglês, então é possível dizer que o registro também foi preservado. O poema traduzido talvez provoque no público-alvo alguns tropeços na leitura: ‘*toupee*’ não é uma palavra corriqueira, apesar de não ser rara. Mas mesmo que cause algum estranhamento inicial, *toupee* tem duas plosivas, T e P, o que a torna divertida de ser pronunciada – isso sem contar o inusitado de se imaginar um passarinho de peruca, já que ‘*toupee*’ também pode significar “aplique” ou “prótese capilar”.

Hesitei longamente antes de me decidir pelo título “*In a tree hole*”, pois ele diverge um pouco do original; mas foi este, afinal, que acabei adotando para o poema em inglês. A princípio pensei em preservar o modelo original, que indica ‘quem’ (passarinho) e ‘onde’ (sapé), e traduzir como “*Titmouse in a tree hole*”, também indicando ‘quem’ (*titmouse*) e ‘onde’ (*tree hole*).

Mas o mistério é eloquente e eu quis mantê-lo. Como eu acredito que Cecília tirou inspiração para o “Passarinho” nas antigas adivinhas “O que é o que é”, me dei liberdade de não mencionar o nome do pássaro no título para manter a aura de mistério, em nome da fidelidade às adivinhas (e por extensão, à autora), ainda que às custas da fidelidade à letra. Adotei, então, “*In a tree hole*” que, como efeito fônico, expressa um leve eco de trinado no título (entre “*tree*” e “*trill*”), mantém a circularidade (último verso é igual ao título) e ganha aura de mistério.

Em relação à métrica, o verso com o canto do *titmouse* chama a atenção face à tradução por apresentar um trinado a mais do que o original. Enquanto no original o canto do “Passarinho” é “Piu-piu-piu”, na tradução o canto tem quatro trinados. A razão para tal é a fidelidade ao *titmouse* real. Seu canto peculiar, quando na natureza, é composto de quatro trinados: três breves e um longo. Ciente disso, achei por bem acrescentar um trinado ao verso representativo do canto do *titmouse*, e o que era ‘piu-piu-piu’ tornou-se ‘trill-trill-trill-trill’, constituindo este o único verso da tradução a extrapolar a métrica, ou melhor, as batidas correspondentes do original. Mesmo versos com uma sílaba a mais do que o verso original, por exemplo, “*T has a toupee*” (5 sílabas) para traduzir “O P tem papo” (4 sílabas) se encaixam na batida majoritariamente binária do poema original<sup>4</sup>. Mas, apesar do ‘desacerto métrico’, uma feliz coincidência fez com que os gorjeios do *titmouse* estampados nesta tradução fossem iguais ao gorjeio do pássaro que “Conduz o coral do dia”, de William Blake, em *Milton a Poem*: “*He leads the Choir of Day! trill, trill, trill, trill, mounting upon the wings of light into the Great Expanse*”

O fato de o *titmouse* fazer seu ninho (sua casa) num buraco de árvore e não numa moita de capim ou sapé, como se

---

<sup>4</sup> Mais informações sobre a métrica e outros atributos desse poema em Diniz (2012, p. 176-185).

dá com o passarinho do original, também me instou a tomar liberdades semânticas para preservar não só a realidade do *titmouse* como também o esquema rímico da ficção (6ª estrofe, em que ‘passarinho’ rima com ‘ninho’). Assim, na tradução da 6ª estrofe, ‘*titmouse*’ constrói sua casa (‘*house*’, metonímia de ‘*nest*’ [ninho]) num buraco de árvore (‘*in a tree hole*’) e as rimas são preservadas na tradução: ‘*titmouse*’ rima com ‘*house*’, e ‘*hole*’ com ‘*toes*’.

Ainda sobre as rimas, o original não apresenta um padrão fixo, mas a plosiva /p/ ecoa por todo o poema, e há rimas esporádicas completando o quadro aqui e ali: ‘passarinho’ rima com ‘ninho’, ‘papo’ com ‘sapo’, e ‘pé’ com ‘é’ e ‘sapé’. No poema traduzido, ‘*toes*’, ‘*hole*’, ‘*toad*’ e ‘*so*’ rimam entre si, em assonância, enquanto ‘*trill*’ alitera com ‘*tree*’.

Além disso, vale chamar a atenção para outro aspecto fônico do “Passarinho”: impulsionada pela intuição, a feliz escolha de ‘*titmouse*’, nome em que a tônica recai sobre o “i”. É sabido que vogais agudas como [i] ou [i], remetem a objetos leves ou finos, especialmente a coisas pequeninas, como ‘*little*’, ‘*itsy-bitsy*’, o que contribui para o ar jovial e meigo do poema e da sua tradução. No original, além da vogal aguda de ‘passarinho’ (vocábulo que se repete 4 vezes), há ainda ‘piu’ (que se repete 6 vezes); ‘pia’ (duas); ‘pio’ (2) e ‘ninho’ (uma vez). Na tradução, computamos ‘*titmouse*’ (também com 4 reincidências), ‘*trill*’ (com 9) e ‘*tree*’ (com 3), entre outros. Vejamos a seguir o esquema rímico em cores e a relação sílabas/batidas (acentos):

Passarinho no sapé	silabas/ batidas	In a tree hole	silabas/ batidas
O P tem papo.	4/2	T has a toupee.	5/2
o P tem pé.	4/2	T has toes.	3/2
É o P que pia?	4/2	Is it T who trills?	5/2
(Pia!)	1/1	(Trill!)	1/1
Quem é?	2/1	Who is it?	3/1
O P não pia:	4/2	T cannot trill.	4/2
o P não é.	4/2	T can't do so.	4/2
O P só tem papo	5/2	T just has a toupee	6/2
e pé.	2/1	and toes.	2/1
Será o sapo?	4/2	Is that the toad?	4/2
O sapo não é.	5/2	The toad can't do so.	5/2
(Pia!)	1/1	(Trill!)	1/1
É o passarinho	4/1	It's the titmouse	4/1
que fez seu ninho	4/1	who built his house	4/1
no sapé.	3/1	in a tree hole.	4/1
Pia com papo.	3/2	Trill with a toupee	4/2
Pia com pé.	3/2	Trill with toes.	3/2
Piu-piu-piu:	3/1	Trill-trill-trill-trill:	4/1
Passarinho.	3/1	Titmouse.	2/1
Passarinho	3/1	Titmouse	2/1
no sapé.	3/1	in a tree hole.	4/1

Quadro 2 – esquema rímico em cores e proporção sílabas/acento

Conforme visto no Quadro anterior, embora existam diferenças no número de sílabas entre o original e a tradução para o inglês, o ritmo (acentuação) da tradução mantém uma correspondência satisfatória com o ritmo (acentuação) do original. As plosivas foram recuperadas na tradução e as rimas em sua maioria preservadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução poética quando se pretende “ilusionista”, isto é, quando se pretende uma tradução que dê ao leitor do poema traduzido a ilusão de estar lendo o poema original, deve tentar preservar os atributos poéticos mais marcantes desse original. Tais atributos variam de um poema a outro e cabe ao tradutor identificá-los por meio de uma leitura cerrada antes de estabelecer prioridades. Quando os atributos mais marcantes são fundados em particularidades da língua fonte sem correspondência em todos os níveis na língua de chegada, o tradutor a princípio tem um de dois caminhos a seguir: engavetar a tradução ou se embrenhar por meandros que beiram a adaptação, como costuma ser a estratégia adotada quando se trata de tradução de poemas sonoristas ou quase sonoristas – em que o jogo fônico é um dos atributos primordiais.

Ao traduzir para o inglês o poema quase sonorista “Passarinho no sapé”, lancei mão de medidas adaptantes e acabei nomeando e identificando o pássaro (‘titmouse’) que no original fora apenas sugerido com o substantivo ‘passarinho’. Essa estratégia de particularização é controversa, pois o leitor do português tem a chance de imaginar as plumagens e o canto do passarinho já que a autora escolheu chamá-lo simplesmente assim. Uma vez nomeado, o passarinho ganha ares, mas perde amplitude, e o leitor do inglês perde a chance de imaginar plumas e canto, pois estes já estão identificados. No entanto, ainda que especificar um elemento seja uma estratégia controversa, a especificação do passarinho na tradução apresentada neste artigo surtiu bons resultados. E, se definir o passarinho com um nome específico era a melhor alternativa para traduzir esse poema, “titmouse” foi uma escolha feliz. O passarinho que tinha ‘papo’ e ‘pé’ e era identificado com a letra P passou a ser identificado

pela letra T e ganhou ‘topete’ e ‘dedos’ (*toes*). Se antes ele fazia o ninho no sapé, ao voar para o norte ele passou a fazer ninho nos buracos das árvores.

Os pequenos leitores de língua inglesa poderão praticar sua leitura em um texto divertido que emula o original, é recheado de plosivas e se pretende um dos representantes do poema original de Cecília Meireles em língua inglesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITTO, Paulo Henriques. "Towards more objective evaluation of poetic translation". In: Seminário *As Margens Da Tradução*, Rio de Janeiro, UFRJ. 2001. Acesso em 23 fev 2008. Disponível em: <http://www.phbritto.org/2011/07/towards-more-objective-evaluationof.html>

\_\_\_\_\_. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". In KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

\_\_\_\_\_. "Correspondência formal e funcional em tradução poética". Trabalho apresentado no Congresso *Sob o signo de Babel – literatura e poéticas da tradução*, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Vitória, 2005.

\_\_\_\_\_. "Correspondências estruturais em tradução poética". *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 7, 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49402/53476>

\_\_\_\_\_. "A reconstrução da forma na tradução de poesia". *Cadernos de Letras* (UFRJ) n. 26 Junho 2010. Acesso em 08 de junho de 2012. Disponível em [http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf)

\_\_\_\_\_. "A avaliação de tradução de poesia". Conferência na Universidade de São Paulo, 12 de maio de 2011, como parte do Ciclo de Palestras sobre Tradução, organizado pelo Departamento de Letras Modernas e pelo CITRAT (FFLCH/USP), 2011a. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=BC8mrLouP1I>

\_\_\_\_\_. "A tradução como crítica". Palestra proferida em mesa-redonda com Berthold Zilly e Márcio Seligmann-Silva In: *II Seminário Internacional de Crítica Literária*, realizado em 8 de dezembro de 2011, no Itaú Cultural, São Paulo. 2011b. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9LB-jyUaLKcc>

\_\_\_\_\_. “Tradução e ilusão”. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, Dec. 2012. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Avançados. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142012000300004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300004)

CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORREIA DIAS, Fernanda. “Para a Fernandinha ler e contar estas histórias da avó, Cecília Meireles, para os seus irmãozinhos” In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.) *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

DINIZ, Telma Franco. *Either this ou aquilo: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês*. Florianópolis, 2012, 227 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) PGET, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. [The modern language association of America: New York, 1992, p. 77]

LIMA, Branca Alves de. *Caminho suave: alfabetização pela imagem*. Ilustrações de Eduardo Carlos Pereira. 123ª ed. São Paulo: Caminho Suave Edições, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de educação*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de educação*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de educação*, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de educação*, v. 4. 2ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de educação*, v. 5. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.

\_\_\_\_\_. *Ou isto ou aquilo*. Ilustrações Odilon Moraes. 7ª ed. São Paulo: Editora Global, 2012.

\_\_\_\_\_. “When it’s this it’s not that”. Seleção e tradução de Sarah Rebecca Kersley e Telma Franco Diniz. *Machado de Assis Magazine: Brazilian Literature in Translation*. v.3. Imprensa Oficial - Itaú Cultural, 2013. Disponível em <http://www.machadodeassismagazine.bn.br/new/adm/images/titulos/Cecilia%20Meirelles.pdf>

## GUIMARÃES ROSA: “NOVOS HORIZONTES E NOVOS OLHOS”

Vanice Ribeiro Dias Latorre<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa acompanhava rigorosamente as traduções de suas obras para as diversas línguas para as quais foi traduzido. Isto se deve ao seu conhecido poliglotismo, ao seu interesse profundo pela língua, mas não apenas pela sua língua, como também por várias outras dezenas de línguas estrangeiras que conhecia. A correspondência com seus tradutores demonstra seu esforço na busca da melhor tradução com o mesmo objetivo de perfectibilidade com que gestou cada palavra em sua obra e, também, desvela outro projeto para sua produção literária: a universalização de sua obra, sua divulgação em outro ambiente e tempo linguísticos, de modo *a assegurar-lhe a continuidade da vida*.

O conceito de literatura universal está alicerçado nas ideias de J. Wolfgang von Goethe sobre literatura e tradução. Ao ler em latim a versão de *Hermano e Doroteia* comentou Goethe que a achou “mais nobre, como se, no que se refere à forma, tivesse tornado à sua origem”, e ponderou a este respeito João

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas – FFLCH/USP, sob orientação do Prof. Dr. Francis Henrik Aubert. Mestre pelo Programa de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da FFLCH/USP, tendo defendido sua Dissertação de Mestrado sob o título “Uma abordagem etnoterminológica de *Grande Sertão: Veredas*” (2012). Bacharel em Letras - Português, Inglês e Linguística (1976) e possui Licenciatura Plena em Português e Inglês (1976), pela Faculdade de Educação da USP. E-mail: vanicelatorre@uol.com.br

Azenha Jr., que o poeta se surpreendeu com a vida própria da sua obra em outra língua (AZENHA JUNIOR, 2006, p.49).

A esse respeito, Rosa confidenciou a Arnaldo Saraiva, jornalista e escritor português em entrevista a menos de um ano de sua morte: “Gosto das traduções que filtram. Da tradução italiana do Corpo de Baile gosto mais do que do original”. E ainda, a Harriet De Onís, em carta datada de 03/04/1964, que “Gostaria que a tradução melhorasse o conto”, durante o processo de tradução do “O Burrinho Pedrês” (VERLANGIERI, 1993, p.261), reconhecendo o autor que é possível, em outro ambiente linguístico, ver acrescentados outros elementos poéticos que possam ter faltado ao texto em sua língua original.

A par do fato de que todo autor escreve para ser lido, e esta era uma grande preocupação de Rosa, sua produção epistolar com diversos dos seus tradutores é permeada de preocupação com os “*eventuais leitores*” que pudessem lê-lo em alguma outra língua: “A orientação válida é mesmo aquela – de pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Vêe por cima, e adapte quando e como bem lhe parecer” (BIZZARRI, 2003, p.7), escreveu ao seu tradutor para a língua italiana. Ao seu tradutor para a língua alemã, Curt Meyer-Clason, confidenciou que depositava na versão alemã de Grande Sertão a esperança de vê-lo mundialmente repercutido (CLASON, 2003, p.104). Agradecido, escreveu à sua tradutora americana, Harriet de Onís, a quem chamava de madrinha, que “*Por seu gracioso intermédio, por tão simpático entusiasmo e admiráveis esforços, é que a minha modesta obra terá tão auspiciosa entrada no mundo da língua inglesa – vale dizer: no vasto Mundo*” (VERLANGIERI, 1993, p. 82).

Silvio Castro reproduziu sua conversa com Rosa a respeito das traduções das suas obras:

O importante era a criação de outros públicos, outros leitores. Sim, ótimo seria se todos conseguissem chegar ao nível da tradução alemã de *Grande Sertão: Veredas*. Mas se isso não fosse estado possível sempre, paciência, porque é igualmente importante que os livros sejam publicados em outras línguas e ganhem novos horizontes e novos olhos. (VERLANGIERI, 1993, p.30).

Para Paulo Rónai, húngaro, naturalizado brasileiro, tradutor de várias línguas, “a publicação conjunta de suas cartas a seus intérpretes daria vários volumes do maior interesse, um complemento indispensável da própria obra, um documento sem qualquer analogia não só em nossas letras, mas talvez em toda a literatura universal” (VERLANGIERI, 1993, p.7)

O que faria um autor debruçar-se, na segunda metade do século XX, em colaboração com seus tradutores, sobre a árdua tarefa de tradução das suas obras comprometendo grande parte do seu tempo do seu projeto de criação, em sua própria língua, com o encargo que, pragmaticamente assumiu, de interferência no resultado final dessas traduções? Como ponderou ainda Rónai, somente a correspondência trocada com os diversos dos tradutores de Rosa, “daria para escrever outro *Corpo de Baile* ou outro *Grande Sertão*” (RÓNAI, 1971).

“O escritor e o tradutor estão constantemente em processo de alargar as fronteiras da língua”, refletiu Haroldo de Campos em depoimento que integra a mais recente publicação de *Grande Sertão: Veredas*, a propósito do trabalho que Rosa desenvolvia ao colocar em contato sua língua com o alemão ou inglês, por exemplo, “abalando” sua própria língua no contato com a língua estrangeira. Rosa afirmou, em rara entrevista conduzida por Günter Lorenz que: “Entretanto no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas”, e confidenciou-lhe que aprendera algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer sua própria língua. (LORENZ, 1973, p.7).

É famosa a palavra “esmarte” com sotaque mineiro, adaptada do inglês, ou “soposo”, usada como adjetivo, de “suppe”, sopa, transposta do dialeto hamburguês, usada por Rosa para se referir ao tempo. De acordo com sua explicação, descreveu um estado de alma convertendo a palavra em metáfora (LORENZ, 1993, p.16).

Mary Lou Daniel, em sua pesquisa elenca outros termos oriundos de outras línguas e nem tanto conhecidos como os exemplos acima:

em Sagarana utiliza termos dialetais ciganos, “ganjão”, para estranho e “calão”, para patricio; “[...] *porfiavam as conversas da profissão, antes do recomeço, ‘tasteavam’ (CB,129.)*, (italiano *tastere: ‘dedilhar’*); *O ‘eslôxo’ das patas dos bois no barro*”(CB,359), do inglês, *slosh ‘chapinhar’*; “*Estala o vlim e o crisso: entre a água e o sol, pairam as libélulas*”, *variante do francês vlan e derivado do francês crisser: ‘raspar, chiar’*, para ficarmos em alguns exemplos. (DANIEL, 1968, p.30).

No início da correspondência com Edoardo Bizzarri entendeu, a propósito da tradução de *Corpo de Baile* a tarefa hercúlea do tradutor:

Vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. ***Tinha*** me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda (BIZZARRI, 2003, pp.37-38).

No caso de *Grande Sertão: Veredas*, qual a extensão das dificuldades enfrentadas pelos seus tradutores? Teriam tais dificuldades comprometido o alcance da sua repercussão nos países para os quais foi traduzido?

A respeito da tradução de Grande Sertão escreveu em carta ao tradutor alemão: “[...] reconheço que os tradutores merecem meu aplauso e gratidão, pelos enormes esforços com que operaram, dando ao mundo o GRANDE SERTÃO em inglês, abrindo para ele um grande caminho, se Deus quiser” (CLASON, 2003, p. 116).

As famosas cartas nos permitem ainda observar, que ao mesmo tempo em que interfere em soluções na língua alvo, retrocede ao perceber que “foi o Tradutor quem, de fato acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que pudesse ter desvirtuado”, ele mesmo, de “*algum alto original*”.

Além disso, a correspondência com seus tradutores revela os perfis do autor e seu tradutor quanto às abordagens tradutórias, e expõe os pontos de vista de Rosa acerca da melhor tradução, como por exemplo, em relação aos nomes próprios: “Exato. Assim é também que eu pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou mesmo inventando”. (BIZZARRI, 2003, p.38). Além de sugerir ao tradutor que inventasse suas palavras, também explicava a origem das expressões e termos que usava, e mergulhava em ousadias com o objetivo de indicar pistas, como na carta à sua tradutora para o inglês:

Nas soluções apontadas, assim, não recuei ante o atrevimento de apresentar formas rebarbativas ou absurdas, e mesmo impossíveis, macaqueando, numa espécie da caricatura de inglês, coisas de fazer arrepiar os sabedores do idioma. Repito, foi de propósito. Em tais casos, meu único intuito é sugerir rumos, acenar com pistas, certo de que a Amiga, “pela idéia ou pela toada”, saberá achar o que eu não poderia saber” (VERLANGIERI, 1993, p.73).

## POESIA: LÉXICO E SINTAXE

A prosa de Rosa, sabemos, é essencialmente poética e suas qualidades estilísticas individualizadas perpassam o arcaico e erudito, o popular e o regional, a criação de novos vocábulos e expressões, nomes da fauna e flora, topônimos e antropônimos, assimilação de palavras de outras línguas, rimas e aliteraões, onomatopeias, impossibilitando, portanto, a literalidade, a equivalência palavra por palavra, termo a termo, a transposição de informações pura e simplesmente e impondo, sim, um grande espaço de intraduzibilidade, caso não haja um grande esforço de compreensão e interpretação. A observação cuidadosa da interpenetração da forma e conteúdo e a reflexão sobre o sentido metafísico e a poética que emoldura a linguagem podem indicar ao tradutor os caminhos para a necessária *criação-invenção*, apropriando-se dos mesmos instrumentos de criação do autor. Sabemos, foram vários os tradutores que se esmeraram nas soluções muitas e muitas delas geniais.

Perguntado sobre sua experiência ao ler Rosa, Dr. Earl E. Fitz, professor da Universidade de Vanderbilt, explicou a Felipe Martinez, ele também estudioso da obra, sua consternação ao perceber que muitas das palavras que procurava não estavam em nenhum dicionário e que só foi capaz de *to break the code* ao começar a ler em voz alta e declamar Grande Sertão como se fosse poesia e só então, as palavras se manifestaram vivas e de mais fácil compreensão.

I was dismayed to find that many of the words I needed to look up were not in any of the dictionaries I had. At that point, I thought that I perhaps should have gone to law school instead of graduate school. Later, after talking with Greg and with many of my classmates, many of whom were native speakers, I began to understand what Rosa was doing and how, and why, he was doing it. I had a

kind of breakthrough moment one evening when, feeling quite frustrated with trying to “break the code,” so to speak, of GS:V, I decided to try and read the text aloud, as if I were declaiming poetry, and the effect was miraculous. In hearing the language, in letting it come alive for me that way, I discovered I was much better able to decipher its meanings. I guess this is in keeping with the inherently oral nature of the text. After that, the worlds of Guimarães began, slowly but surely, to reveal their secrets to me, though I don’t think anyone ever gets to the point that it’s easy to read Rosa. Just as it’s never easy to read Joyce or Faulkner. But it’s eminently worth the effort to do so. And the same is true of Rosa (MARTINEZ, 2010)

O léxico rosiano, constituído de palavras que muitas vezes não encontramos em dicionários, e a construção sintática que emoldura as palavras, têm sua gênese em um tempo marcado e encontram significado no interior do seu discurso.

Consciente das dificuldades que seus artifícios linguísticos impunham ao leitor e tradutor, Rosa não se limitou a enfrentar as questões lexicais às quais não se encontravam respostas nem nos dicionários, ou a desenvolver análises semânticas que desvendassem os conceitos contidos nas palavras e, nem se furtou a discutir equivalentes nas outras línguas se julgasse, ele, necessário. Suas interferências davam-se nos diferentes níveis de elaboração da sua linguagem, da estética que a permeia e dos valores filosóficos que perpassam sua obra chamando seus tradutores, como faz com seus leitores, a participarem de algum modo na criação artística da sua obra. Escrevendo como se fosse poesia, exigia dos seus tradutores o mesmo tratamento para seus textos.

A riqueza expressiva, em seus vários níveis, em que forma e conteúdo são indissociáveis não ocorrendo em seus textos ao acaso, o esforço para desafiar o leitor, despertá-lo da inércia mental aprendendo “novas formas de sentir e pensar” conforme

escreveu a sua tradutora americana, pode ter contribuído para que se dedicasse à tarefa de cooperação com seus tradutores como mais um expediente, mais um recurso de criação linguística e aperfeiçoamento da sua linguagem.

Em sua carta ao seu tradutor alemão Meyer Clason, datada de 17 de junho de 1963, poucos meses após o lançamento de Grande Sertão nos Estados Unidos e Canadá, Rosa comenta algumas críticas ao Grande Sertão publicadas pelos jornais americanos. Estes reconheciam a revolução linguística da sua obra em nossa literatura e a dificuldade de traduzir tantas invenções às quais o leitor americano vagamente poderia ter acesso. A estas alturas Rosa já havia formado sua opinião sobre a tradução americana:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadias” expressionais têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. E, pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. Mas, não tanto quanto os que se verificaram na tradução americana. Acho que eles simplificaram demais, em certas passagens. Principalmente, cortaram muita coisa boa e muita coisinha importante. Em tudo isso, porém, o Amigo será, melhor que eu, examinador e juiz. Além do mais, conhecedor da sensibilidade, do gosto, das preferências do público leitor alemão, saberá distinguir e julgar as linhas fortes, as soluções razoáveis e os pontos fracos da versão Taylor – de Onís (CLASON, 2003, p.113)

Estava convencido Rosa, que o leitor alemão seria distinto do leitor americano no que concerne ao pensamento metafísico, ao interesse pelas paisagens da natureza e pela poesia implícita (CLASON, 2003, p. 113). E se queixa de que os tradutores

americanos não perceberam “que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos)”. (CLASON, 2003, p.115). Ou seja, *a prosa e poesia são ao mesmo tempo*, e todos os outros meios estão a serviço da expressividade: formas sintáticas estranhas à norma, ou inspiradas na fala clássico-arcaica dos sertanejos dos Gerais, palavras garimpadas no léxico regional, do português dos escolásticos da Idade Média falado em Coimbra, que contribuem para inovar os conteúdos, enriquecendo sua forma de expressão.

Na mesma carta ao tradutor alemão procurou explicar a importância e significado das suas frases: “Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de *meditação e aventura*”.

Em seguida comenta a tradução americana no trecho em que Riobaldo afirma “O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias”, traduzido por “*My memories are what I have. I am beginning to recall by-gone days*” (sic), ecoando, em inglês, a frase feita dos mais velhos que em determinado momento relembram fatos de suas vidas e lamentam-se empobrecidos, como se possuíssem apenas suas lembranças. (“*My memories are what I have. I am beginning to recall by-gone joys*”).

De acordo com Rosa ao contar, Riobaldo se apossa da sua estória, “a memória é para ele uma posse do que ele viveu, confere-lhe propriedade sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas”. A riqueza desse pensamento assim construído está, justamente, em evitar o lugar comum e ter ainda a propriedade de, a partir dessa concepção, se descortinar uma interessante reflexão metafísica. Quanto à frase seguinte “*I am beginning to recall by-gone joys*”, acrescentou: “Aí, toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. Tudo virou água rala, mingau.” (CLASON, 2003, p.114).

A frase de Riobaldo não apenas com o sentido inédito, que sem atenção o leitor ou tradutor não poderão compreender, mas também, com a construção sintática que rompe com a norma, é exemplo acabado de como forma e conteúdo estão inseparavelmente amarrados, colaborando um e outro para tirar o leitor do lugar comum, do trivial, da inércia. Como escreveu a Harriet de Onís, em carta de 23 de abril de 1959, informando-a e desculpando-se, pois por motivo de saúde não poderia assisti-la durante a tradução de *Grande Sertão: Verdades*, “Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia de perfectibilidade, fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura” (VERLANGIERI, 1993, p.91).

Os vários dados de experiências que configuram a realidade dos diferentes grupos linguísticos, em seus diferentes modos de existência, permitem diferentes percepções e expressões. A forma linguística específica - ensinou Louis Hjelmslev, o linguista dinamarquês - está organizada entre duas substâncias, a do conteúdo e a da expressão. Ao tradutor alemão Rosa apontou a percepção inalcançável (o diferente modo de existência da realidade), aos tradutores americanos, do anoitecer tropical. A rapidez, em determinada passagem, do anoitecer tropical, sem crepúsculo, que propositalmente concretizou num intervalo entre dois parágrafos foi perdida, porque não compreendida. O trecho a que se referia, no original assim se apresenta: “O sol entrado. Daí, sendo a noite, aos pardos gatos”. E, ainda uma vez, não ficou satisfeito com a solução final da tradução pois, “O sol entrado” foi omitido pelos tradutores” e todo o trecho friamente resumido no provérbio “*The night came down as a cat*”. Assim, explicou Rosa:

aquela anotação, *ali*, pontuava, objetiva, energicamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o “ritmo emocional” do monólogo; 2) que essa brusca mudança guarda analogia com as “pontuações” da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS, como muito bem viu o maior crítico literário brasileiro, Antônio Cândido, obedece, *em sua estrutura*, a um rigor de desenvolvimento musical [...]) Ora, os tradutores, não sabendo nem sentido isso, acharam de englobar tudo, mortamente, no parágrafo seguinte: “*The night came down, black as a cat.*” E não viram, também, que o que o original diz é justamente o contrário. O “aos pardos gatos” alude ao provérbio universal; de noite todos os gatos são pardos” (... “*alle Katzen sind grau*”...). E esse provérbio (V, em italiano: “*In sera, tutti gatti sono biggi...*”) se refere, evidentemente, opticamente, à NOITINHA, ao ainda começo da noite. Está vendo? (VERLANGIERI, 1993, pp.305-306)

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que a correspondência de Rosa com seus tradutores não visa a generalizações sobre tradução, mas sim, tem finalidade pontual, pragmática, de explicar, circunstanciadamente, a um tradutor, de uma língua específica, a gênese da criação, seus processos criativos, e ao mesmo tempo partilhá-los com outros tradutores, como um caminho possível de aprimoramento para a tradução vindoura. Ao assumir o papel que caberia muitas vezes ao tradutor, refez o percurso da criação linguística para muitas vezes corrigi-la, em clara pretensão à universalização da sua obra, mas igualmente, utilizando a tradução para esta finalidade e como mais um caminho em sua aspiração à perfectibilidade. O afincamento com que se operou a cooperação entre autor e tradutores nos permite considerar que, além do desejo de assegurar a continuidade, e *universalizar sua obra pela tradução, a tradução também foi usada como instrumento de reelaboração linguística*, ao tomar como empréstimo e adaptar de outras línguas, com o objetivo de busca da melhor palavra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZENHA, João. “Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1968.

LATORRE, Vanice Ribeiro Dias. *Uma abordagem etnoterminológica de Grande Sertão*: Veredas. 2012. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. João Guimarães. *The devil to pay in the backlands*. New York. Alfred A. Knopf, 1963.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>. Em 09/06/2011.

<http://thedeviltopayinthebacklands.wordpress.com/2010/10/14/interview-with-dr-earl-e-fitz/> Em 20/08/2013.

<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/47/21> Em 20/08/2013.

<http://www.revistabula.com/383-a-ultima-entrevista-de-guimaraes-rosa/> Em 20/08/2013.

## GÊNERO LITERÁRIO CONTO COMO REPRESENTAÇÃO POÉTICA DA REALIDADE

Zsuzsanna Spiry<sup>1</sup>

Vários gêneros literários aparecem na trajetória de Paulo Rónai: poesia e conto via tradução, e ensaio e crônica via textos próprios. No começo, ainda na Hungria, o gênero poesia aparece na produção literária de Rónai na forma de tradução de clássicos, em jornais e revistas – na Hungria isso era comum na época em que Rónai lá vivia – e aos poucos essas traduções poéticas vão sendo acompanhadas pelo gênero ensaio. Inclusive suas primeiras traduções do português para húngaro foram no gênero poesia. Quando veio para o Brasil, aos 34 anos de idade, Rónai já tinha reunido em livro suas traduções poéticas feitas lá na Hungria: o famoso livro *Brazilia Űzen* (Mensagem do Brasil) que foi o livro que ele enviou de presente para Getúlio Vargas [ver Fig.1 e Fig.2] e que acabou lhe rendendo o convite para vir para o Brasil e salvando sua vida, já que a grande maioria de seus colegas e amigos, da mesma geração, acabou sendo exterminada pelos nazistas. No Brasil, porém, Rónai não mais praticou tradução poética em si, apesar do gênero sempre estar presente em suas críticas literárias, na forma de ensaios. Inclusive os livros de Rónai sobre tradução estão eivados com exemplos tirados de traduções poéticas.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, FFLCH/USP, orientanda do Prof. Dr. John Milton.



Fig.1 – Paulo Rónai dedica seu livro “Brazilia Üzen” (Mensagem do Brasil) ao Presidente da República, na época Getúlio Vargas.

A Son Excellence  
Getulio Vargas  
President des Etats Unis du  
Brésil

Créateur du Brésil  
nouveau

L'auteur offre avec une  
admiration profonde ce recueil  
de la poésie brésilienne  
moderne en langue hongroise.

Dr Paul Rónai

Budapest,  
Le 2 octobre 1939.



Fig.2 – Capa de “Brazilia Üzen – Mai Brazil Költők” (Mensagem do Brasil – Os Poetas Brasileiros da Atualidade). Traduções de Rónai Pál (Paulo Rónai, em húngaro) e Introdução de Octavio Fialho, na época, Embaixador Brasileiro na Hungria.

Na Hungria, além de *Brazília Űzen*, Rónai também lançou um livro com traduções da poesia de Ribeiro Couto, *Santosi versek*, (Versos de Santos), em 1940, para o qual ele também fez a seleção, a tradução do português e a introdução. E por último, uma antologia de suas traduções poéticas do latim, em edição bilíngue húngaro latim, *Latin Költök – Anthologia latina – Textus Carminum Latinorum* (Poetas latinos), que acabou saindo em Budapeste em 1941 quando ele já estava refugiado no Brasil. Sua veia crítica se fazia presente nas introduções que acompanhavam suas publicações.

O segundo gênero que está constantemente presente na trajetória de Paulo Rónai é o **gênero ensaio**. É através deste gênero que ele pratica crítica literária, tanto via artigos de jornal, como prefácios, e resenhas. Apesar da importância deste gênero na produção literária de Rónai, que publicou mais de 600 artigos de jornais e revistas literárias, e prefaciou outros tantos livros, este gênero não é o foco do presente artigo.

O terceiro gênero a ser mencionado é a crônica. Em 1967 Rónai foi *Visiting Professor* na Universidade da Flórida, em Gainesville (EUA), onde dedicou a primeira metade de sua estada a ministrar um curso sobre literatura francesa e um outro sobre Balzac. O restante do tempo que ficou nos EUA, Rónai dedicou-se a dar um curso de literatura brasileira, além de palestras sobre o mesmo tema e deixou publicado um artigo sobre crônica no livro de Preto-Rodas, Hower & Perrone: *Crônicas Brasileiras: Nova Fase*. Nele Rónai caracteriza o gênero crônica com argumentos de quem conhece profundamente a sua problemática tradutória:

Uma das características inconfundíveis da crônica é precisamente a sua quase intraduzibilidade. Tão enraizada está ela na terra de que brota, tão ligada às sugestões sentimentais do ambiente, aos hábitos linguísticos do meio, à realidade social circundante que, vertida em

qualquer idioma estrangeiro, precisaria de um sem-número de eruditas notas de pé de página destinadas a esclarecer alusões e subentendidos, o que contrastaria profundamente com outra característica fundamental do gênero, a leveza. [artigo “A crônica - um gênero brasileiro”, Paulo Rónai, p. 213, em *Crônicas Brasileiras: Nova Fase.*]

Para Rónai a leveza nos textos classificados como crônica é um objetivo a ser perseguido, uma característica essencial, principalmente quando se trata de textos jornalísticos. Tanto assim que ao explicar a estratégia que adotou para sua coletânea de artigos sobre línguas artificiais, que reunidas em livro ele chamou de *Babel & Antibabel* (RÓNAI, 1970, p.12). Rónai usa o termo crônica para determinar o gênero dos artigos ali incluídos e afirma, com todas as letras que, antes de informar, seu objetivo é, “às vezes, divertir”:

Em vez de uma obra polêmica ou de catequese, ofereço ao leitor apenas uma viagem por uma das regiões apaixonantes, mas pouco frequentadas, da ciência da linguagem humana. [...] A projetos mais divertidos que engenhosos dei quase a mesma atenção que a soluções de viabilidade comprovada; lucubrações de simples curiosos mereceram análise tão acurada como sistemas elaborados por linguistas de alto gabarito. Se essa falta de método não se justificaria num ensaio de rígidas pretensões científicas, talvez se adapte a esta série de crônicas que, além de informar, gostariam de, às vezes, divertir.

No jornal – primeiro palco da grande maioria dos ensaios críticos de Rónai - é comum o ensaio literário ser chamado de crônica devido a algumas propriedades típicas do gênero, como por exemplo a questão da extensão que, diz Radamés Manoso, “diante da inércia do leitor típico, [a crônica] deve ser curta”.<sup>2[3]</sup> Tal como Rónai, Manoso também afirma que a crônica deve ser leve pois,

---

<sup>2</sup> <sup>[3]</sup><http://www.radames.manosso.nom.br/retorica/formasnarrativas.htm>- artigo sobre formas narrativas

Nela “não se fazem raciocínios tortuosos, análises sofisticadas, sínteses maciças. A leitura da crônica, presumivelmente, realiza-se em condições relaxadas, em que dificuldades de processamento e compreensão podem afugentar o leitor”.<sup>[3]</sup>

E já que “deseja-se manter a fidelidade” do leitor do jornal, Manoso explica que a crônica “deve ser lúdica. Na crônica o leitor deve encontrar um pouco de entretenimento para relaxar”. A mesma leveza de que fala Rónai.

Mas que a leveza do estilo ronaiano não seja confundida com falta de erudição. Ler Rónai, compreender cada uma de suas associações imagéticas, cada uma de suas metáforas e alusões, requer do leitor um embasamento literário mínimo.

E finalmente chegamos ao gênero conto que está presente ao longo de toda a trajetória de Rónai, sempre via tradução. Rónai não escreve contos. Sua contribuição é de antologista, de crítico competente, de tradutor aguçado. Suas principais publicações no gênero são:

- Nouvelle Revue de Hongrie – Ainda na Hungria, trabalhando para esta revista mensal, Rónai faz a seleção e a tradução de contos do húngaro para o francês, já que a revista é publicada em francês. No total testemunha Rónai que leu mais de 1.000 contos para poder selecionar os 94 publicados ao longo do período em que realizou este trabalho, isto é, entre 1933 e 1941.

- Mar de Histórias - Outro grande projeto no gênero conto é a antologia que Rónai publicou junto com Aurélio Buarque de Holanda, chamada de *Mar de Histórias – uma Antologia do Conto Mundial*. No total são 10 volumes contendo 256 contos, selecionados a partir de 2,000 anos

da literatura universal e traduzidos pelos autores. Segundo relatam, eles começaram a idealizar o projeto, a definir seus primeiros contornos, em 1942, mas o primeiro volume da série só foi publicado em 1945. Aos poucos foram saindo outros volumes – não era fácil achar editor naquela época! –, mas a coleção completa, todos os 10 volumes juntos, só saiu em 1986.

- Coluna Contos da Semana – coluna semanal assinada por Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai, no jornal *Diário de Notícias*, ao longo de 14 anos, que deu um total de 712 semanas, com 680 contos publicados. A relação não é completa pois não localizei 25 jornais, e em algumas ocasiões o jornal não foi publicado. Segundo me relatou a viúva de Rónai, esta “coluna Conto da Semana” foi a base, a raiz de *Mar de Histórias* e serviu de laboratório para a metodologia de trabalho que os autores desenvolveram para a seleção dos contos que iriam publicar em sua antologia.

Algumas curiosidades sobre esta publicação: 1º) ela dava uma imensa visibilidade aos autores. Na verdade no começo, de abril/1947 até julho/1954, Rónai só aparece vez por outra, mas desde o início. O Aurélio assinava a coluna sozinho. Mas é fato super conhecido que eles trabalhavam juntos, tanto é que o primeiro volume de *Mar de Histórias* saiu em 1945 e a coluna começou dois anos depois. Quando, porém, Aurélio foi viajar em 1954, a partir de 11/07/1954 até o final da “Coluna”, isto é, 25/12/1960, ela passa a ser assinada por ambos. 2º) os críticos alternavam sempre entre um autor nacional e um estrangeiro. Sempre. Desse total de 680 contos publicados, 260 eram brasileiros e 113 portugueses, totalizando 373 contos de língua portuguesa. Entre os estrangeiros (total de 307 contos), 44 eram húngaros, 43 franceses e 38

espanhóis. Ou seja, ninguém era privilegiado. 3º) Todos os contos eram introduzidos por uma apresentação crítica do autor e de sua obra. Uma prática que Rónai trouxe consigo da Hungria. 4º) No primeiro dia em que a coluna saiu, não tinha apresentação do autor e nem o nome do colunista tinha saído. Apenas uma pequena nota editorial, na primeira página do caderno literário, avisava sobre o lançamento da coluna. Mas já a partir do segundo dia em que a Coluna saiu este lapso foi sanado.

Pouquíssimos contos apareceram tanto na “Coluna” como no *Mar de Histórias*. As raras vezes em que isso aconteceu, uma nota informava sobre o fato. Em compensação, já que o *Mar de Histórias* é organizado cronologicamente para que o leitor tivesse uma visão de evolução do gênero conto, também foram lançadas várias obras derivadas do *Mar de História*, organizadas por país: *Contos Franceses*, *Contos Ingleses*, *Contos Russos*, *Contos Alemães*, *Contos Norte-Americanos*, etc.

Outros lançamentos de Rónai envolvendo o gênero conto, totalmente separados do trabalho na *Coluna* e no *Mar de Histórias*, voltados exclusivamente para autores húngaros: em 1954 o *Roteiro do Conto Húngaro*, em 1957 a *Antologia do Conto Húngaro* - contendo um prefácio de 25 páginas assinado pelo Guimarães Rosa, que por isso também acabou fazendo um sucesso estrondoso! -, além de *Contos Húngaros* em 1964, uma continuação da *Antologia de Contos Húngaros*. Ao apresentar sua motivação para publicar uma antologia de contos húngaros em tradução para o português, Rónai diz:

Nasceu este volume do desejo de contar ao Brasil, minha pátria de adoção, a Hungria, país onde nasci e me criei... Não sendo, porém, nem ficcionista, nem historiador, nem sociólogo, lembrei-me de oferecer uma imagem daquela terra longínqua da Europa através de uma seleção de contos. [...] Deve-se, pois, procurar neste livro um retrato poético da Hungria. [Prefácio de *Antologia do Conto Húngaro*]

Mesmo não sendo ficcionista, historiador ou sociólogo, Rónai, que se autodenomina um “amante das letras”, reconhece que é capaz de realizar seu desejo de “prestar serviços à cultura” como antologista, tradutor e crítico literário, já que a atividade de antologista é tipicamente uma atividade de crítica literária. De forma poética, para o filólogo Paulo Rónai, a literatura de um grupo social conta a sua história. E ele tem tamanha convicção disso que justifica a existência de notas de pé de página com o mesmo argumento. Ao que parece, para Rónai, em vez de incomodar – como querem alguns –, as notas de pé de página acabam aproximando ainda mais o leitor, da tradução, de uma realidade desconhecida:

Sendo intenção minha oferecer um panorama não só do conto húngaro, mas da própria vida magiar, não poupei as notas de pé de página para elucidar alusões a costumes, práticas e credences locais, acontecimentos históricos, elementos da paisagem. [Prefácio de *Antologia do Conto Húngaro*]

É por esta razão que, coerente com sua formação humanista, Rónai também inclui as notas introdutórias que precedem cada conto “com as dimensões muitas vezes de um pequeno ensaio” e informações de caráter biobibliográfico, que buscam “retratar o autor” e contextualizar o conto, muitas vezes estabelecendo “ligações entre ele e outras peças do livro”. Além disso, Rónai oferece informações sobre a procedência do tema, fala das “características do estilo e da estrutura”, chegando a estabelecer relações de “influências sofridas ou exercidas”. E o filólogo encerra o ensaio dizendo que:

Os contos são reflexos do ambiente em que surgiram, os precipitados de sociedades e civilizações. As numerosas notas de pé de página apontam seus contatos com a realidade, esclarecem nomes

e fatos, às vezes informam sobre o processo de tradução adotado.  
[Prefácio de *Antologia do Conto Húngaro*]

Como se vê nos paratextos citados, a relação de Rónai com o gênero literário conto reflete as relações que seu mentor intelectual, Kosztolányi Dezső, tem com suas próprias traduções literárias, uma vez que o escritor e poeta húngaro afirma: “As minhas traduções literárias [...] se relacionam com os originais [...] como o quadro se relaciona com o objeto que representa.” Ou seja, uma relação imagética. Ao selecionar os contos que fará constar de *Mar de Histórias*, por exemplo, o nosso antologista Paulo Rónai diz, na Introdução à obra:

O que pretendíamos dar, antes de tudo, era evidentemente um punhado de contos bonitos e interessantes, algumas centenas de páginas de leitura atraente. Chamá-los de “os mais belos contos do mundo” seria reivindicar para o nosso gosto uma segurança que estamos longe de lhe atribuir; mas não hesitamos em afirmar que são belos sem exceção e merecem leitura, cada qual por alguma originalidade inerente ao interesse do assunto, à curiosidade do enredo, ao agrado do estilo ou à importância que lhe cabe dentro da evolução do gênero e, vez por outra, da própria civilização. [Introdução de *Mar de Histórias*]

Em seguida o leitor de *Mar de História* é orientado sobre as razões da organização da antologia ser como é:

Em vez de apenas alinhar à toa certa quantidade de contos, achamos preferível agrupá-los de maneira que logo pudessem servir de marcos à história do conto na literatura universal. [...] Procuramos escolhê-los dentro do maior número possível de literaturas, fazendo que sempre fossem característicos das civilizações de onde provêm. Assim o leitor, ao ler uma após outra as nossas histórias, poderá acompanhar a progressiva depuração e cristalização do gênero, processo esse que procuramos esclarecer, não só

neste prefácio, como nas notas que precedem cada conto do livro.  
[Introdução de *Mar de Histórias*]

Através da análise do índice de *Mar de Histórias*, o que foi incluído e o que não, e em que ordem, é que o trabalho crítico do antologista salta aos olhos. As notas litero-biográficas de que Rónai fala, aparecem sempre antes dos contos, contextualizando o que será lido. Essas notas não ficam servilmente colocadas no pé das páginas, mas recebem o mesmo lugar de destaque que o conto que acompanham. Por exemplo, ao abrir o primeiro volume de *Mar de Histórias*, na página 199 em que vai começar o conto “A Peça Admirável Pregada por uma Fidalga a dois Barões”, o que o leitor tem diante de si é uma lição de crítica literária, começando com as influências recebidas e irradiadas pelo autor do conto:

BANDELLO (1485-1561): Outra figura típica da Renascença é este Matteo Bandello, talvez o maior contista da Itália depois de Boccaccio; Bandello, de quem Shakespeare e Byron receberam assuntos, que Lope de Vega julgou superior a Shakespeare, que Balzac exaltou na dedicatória da *Prima Bette* e que hoje anda quase completamente esquecido fora de seu país. [*Mar de Histórias*, vol. I]

No mesmo trecho, uma nota de pé de página vai instruir o leitor de que na página 149 (portanto 50 páginas antes), ele encontrará informações sobre Boccaccio. Caso o leitor se interesse e abra a página 149, o que ele lerá é completamente diferente do que leu na página 199. A nota litero-biográfica de Boccaccio começa fazendo uma crítica a um juízo equivocado que os leitores em geral têm ao ouvir mencionar o nome Boccaccio. O texto dessa página começa assim:

BOCCACCIO (1313-1375): O sorrisinho lascivo que este nome acende em muitos lábios é a expressão inconsciente de um falso

juízo tradicional. Vários leitores conhecem apenas o contista libertino, o narrador ousado de escabrosas histórias de amor, o divertido castigador dos desregramentos de frades pecadores. Sem dúvida Boccaccio foi tudo isto, mas foi também muito mais: um grande e típico representante da Renascença, cuja complexa personalidade não cabe nem num sorriso, nem num adjetivo. [*Mar de Histórias*, vol. I]

E em seguida é apresentada a relação de Boccaccio com seu pai, a história de sua formação, etc. Vemos então, pelo tom de voz desses dois trechos citados, que os próprios autores já despertam interesse literário, e eles mesmos são apresentados como se fossem personagens. Referência cruzada é a técnica utilizada pelos antologistas para demonstrar o processo de evolução do gênero. Ao ler as notas litero-biográficas o leitor consegue ter uma imagem clara da civilização em que o conto foi germinado.

Conclusão: a motivação ronaiana, que está sempre presente, é a da leitura atraente, da beleza, do interesse, da originalidade do assunto ou curiosidade do enredo, do estilo que agrada ou que caracteriza a evolução do gênero conto, ou a evolução da própria civilização. Em suma, de alguma forma, a motivação está sempre relacionada com a representatividade estética e histórica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RÓNAI, Paulo. “Um gênero Brasileiro: A Crônica”. In: *Crônicas Brasileiras, a Portuguese reader*. PRETO-RODAS, R.A.; HOWER, A; PERRONE, C. Gainesville, USA: University Press of Florida, 1971. \_\_\_\_\_. In: *Crônicas Brasileiras, Nova Fase* 1994. (p.213-216) (Nota: no Acknowledgments desse livro, os autores agradecem especialmente as orientações e a ajuda recebida de Paulo Rónai, uma página inteira relatando suas contribuições.)

COUTO, Ribeiro. *Santosi versek*. Budapest: Officina, 1940 (32 p. 22 cm) (Versos de Santos) (seleção, tradução e introdução) (do português)

RÓNAI, Paulo. *Latin Költök – (poesia latina) – Anthologia latina – Textus Carminum Latinorum*. Budapest: Officina, 1941 (139 p. 20 cm) (tradução e introdução) (edição bilíngüe, latim e húngaro)

RÓNAI, Paulo. *Babel & Antibabel*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (194 p.) Coleção Debates. (Revisão e ampliação de *Homens contra Babel*)

RÓNAI, Paulo. HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Mar de Histórias – Antologia do conto mundial*. Com Aurélio Buarque Holanda. 10 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945-1963. \_\_\_\_\_. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. \_\_\_\_\_. 4.ed. \_\_\_\_\_. 1998.

RÓNAI, Paulo. *Roteiro do conto húngaro*. In: *Cadernos de Cultura*, Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura, 1954. (131 p.) (também prefácio).

RÓNAI, Paulo. *Antologia do conto húngaro*. Prefácio *Pequena Palavra*: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. \_\_\_\_\_. 2. ed. \_\_\_\_\_. 1958; \_\_\_\_\_. 3. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1975; . \_\_\_\_\_. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. (283 p.) (também introdução).

RÓNAI, Paulo. *Contos húngaros*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1964. \_\_\_\_\_. ed. rev. e aum. São Paulo: EDUSP, 1991. (também introdução e notas biográficas).

RÓNAI, Paulo. *Coluna O Conto da Semana*. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, de 13 de abril de 1947 a 25 de dezembro de 1960, num total aproximado de 712 contos publicados, em colaboração com Aurélio Buarque de Holanda. (Sel. trad. e notas.)

