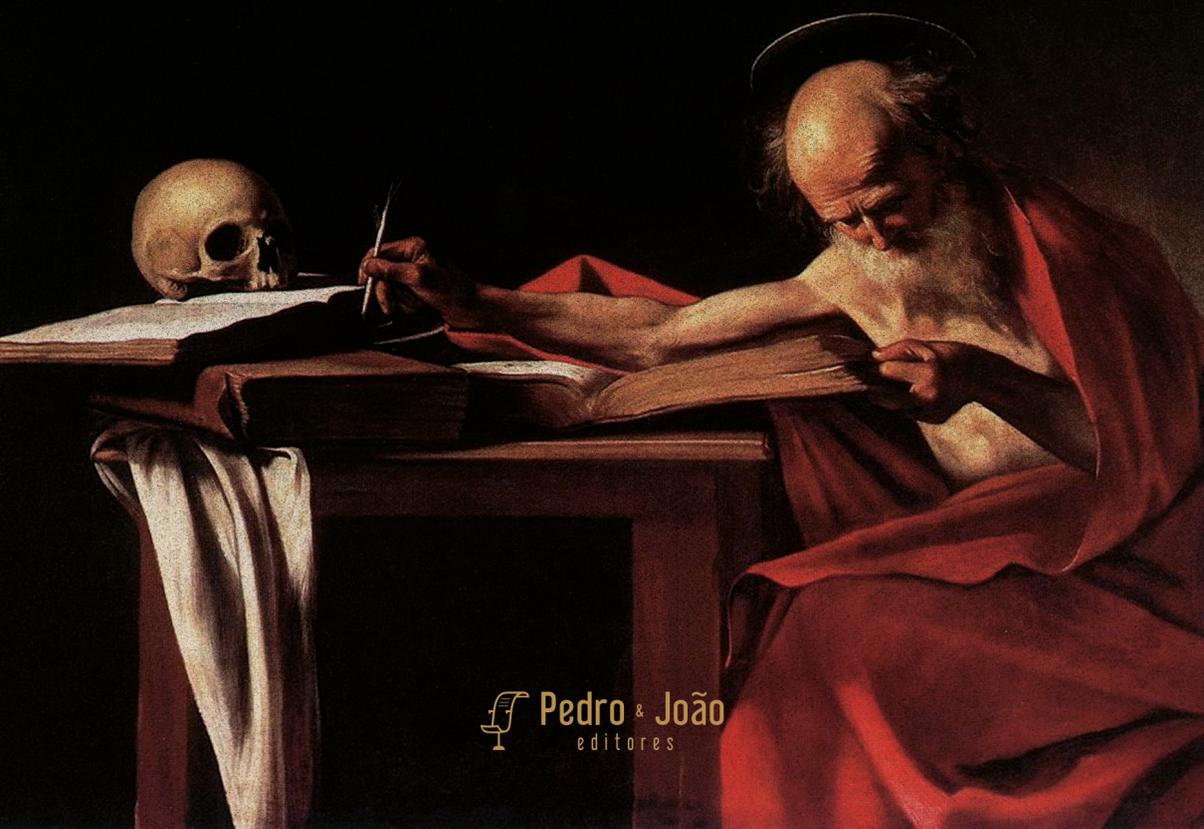


Maria Alice G. Antunes
Wagner Monteiro
Organizadores

FORMAÇÃO DE TRADUTORES LITERÁRIOS



 Pedro & João
editores

Formação de tradutores literários

**Maria Alice G. Antunes
Wagner Monteiro
(Organizadora e organizador)**

Formação de tradutores literários

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Maria Alice G. Antunes; Wagner Monteiro [Orgs.]

Formação de tradutores literários. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.
227p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0539-7 [Digital]

1. Tradutores literários. 2. Estudos da tradução. 3. Análise literária. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

Sumário

Apresentação	7
Maria Alice G. Antunes Wagner Monteiro	
Sousândrade traduzido ao espanhol: <i>El infierno de Wall Street</i>	11
Ana Karla Canarinos Wagner Monteiro	
Relato de experiência em torno da tradução e da revisão de traduções de contos de Adjutor Rivard (1868-1945) no âmbito do projeto FORTRALIT – Língua francesa	25
Caio Alexandre Zini Renato Venancio Henrique de Sousa	
A retradução de <i>Petits Poèmes en Prose</i>, de Charles Baudelaire, por Dorothée de Bruchard	47
Sheila Maria dos Santos Catarina Frescura Junges Enézia de Cássia de Jesus	
(Re)tradução poética de um cântico cósmico: o <i>Cantico delle creature (Cantico del frate sole)</i>	69
Alcebiades Arêas Marcia Braga de Oliveira	
<i>Libertà</i>: os desafios de traduzir Giovanni Verga	87
Alcebiades Martins Areas Edvaldo Sampaio Belizario Maria Aparecida Cardoso Santos	

Mecenato e tradução literária: analisando e desnaturalizando as premissas que sustentam as práticas em voga Adriano Scandolara	101
De onde eu traduzo: sobre a violência na não-tradução de literaturas africanas Bianca Claudino Janice Inês Nodari	123
Abrindo os parênteses da geração beat: tradução e análise de um poema de Hettie Jones Daniela Nazario Janice Inês Nodari	157
“Ressuchistando” o <i>Finnegans Wake</i> Luis Henrique Garcia Ferreira	173
O espaço da tradução em um curso de Licenciatura em Letras: um relato de experiência Mônica Stefani Mariana Ribeiro Schifelbanis	195
Analisando a Tradução Literária: estudo do caso de <i>The House on Mango Street / A Casa na Rua Mango</i> em parceria FORTRALIT / PROINICIAR Lorrany da Silva Seixas Maria Alice G. Antunes	215

Apresentação

O projeto Fortralit – UERJ

O Projeto Formação de Tradutores: Experimentando a Tradução Literária (FORTRALIT doravante) foi criado em 2017 no Instituto de Letras (ILE) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com o objetivo de favorecer a prática da tradução literária por meio de duas ações então vistas como essenciais: a tradução de relatos escritos por tradutores profissionais que tematizam sua própria prática tradutória, e a retradução de textos literários publicados no Brasil.

O FORTRALIT surgiu a partir da inquietação a respeito do papel do tradutor na vida cotidiana, e de algumas práticas que parecem contribuir para desacreditar, no imaginário da população em geral, o ofício do tradutor. A dificuldade e a profundidade que estão envolvidas na atividade de tradução, em geral, e da tradução literária, em particular, são questões relevantes desde a criação do projeto.

O FORTRALIT congrega pesquisadores e alunos do ILE da UERJ, e também da Universidade Federal Fluminense (UFF). Hoje, o projeto de extensão FORTRALIT reúne doze professores-pesquisadores do ILE/UERJ, vários estagiários voluntários (ocasionais) e quatro estagiários-bolsistas que cursam as habilitações Português/Francês, Português/Alemão, Português/Espanhol, Inglês/Literaturas e Português/Latim no ILE, além de um professor de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Em sua trajetória, o FORTRALIT realizou três seminários: o primeiro em 2018, com a presença das professoras dras. Marcia do Amaral Peixoto Martins e Ana Olga Oliveira. O segundo, realizado em 2019, teve as presenças da editora da Intrínseca, Suelen Lopes, e da professora dra. Simone Vieira Resende. Em 2023, o FORTRALIT realizou seu terceiro seminário híbrido que contou com a presença de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, além

de estagiários do próprio FORTRALIT e do projeto de extensão Pío Baroja, mostrando assim sua vocação para o intercâmbio de ideias e experiências.

Um dossiê de tradução que representa a pluralidade da área na atualidade

Este dossiê sobre a Formação de Tradutores Literários está composto por textos que apresentam temáticas e perspectivas teóricas diversas. O objetivo é apresentar para o público trabalhos de tradutores, professores universitários e estudiosos em formação, de diferentes regiões do país, seja com trabalhos em desenvolvimento, resultados de pesquisa, ou com traduções comentadas. A pluralidade do livro representa a diversidade que marca o FORTRALIT, um do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que reúne pesquisadores com diferentes perspectivas teóricas, que desenvolvem trabalhos em diferentes línguas, como o alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e latim.

Em “Sousândrade traduzido ao espanhol: El infierno de Wall Street”, os professores da UERJ, Ana Karla Canarinos e Wagner Monteiro, analisam a tradução ao espanhol de *O guesa*, de Sousândrade. Os pesquisadores destacam como aspectos da linguagem romântica, cheia de simbolismo, são recriados na versão de Reynaldo Giménez.

O capítulo “Relato de experiência em torno da tradução e da revisão de traduções de contos de Adjutor Rivard (1868 – 1945) no âmbito do projeto FORTRALIT – Língua francesa” apresenta o trabalho colaborativo de tradução de um importante autor canadense, realizado pelos pesquisadores Caio Alexandre Zini e Renato Venancio Henrique de Sousa, ambos da UERJ. Questões como a reivindicação de coautoria, fidelidade e traição são desenvolvidas nesse trabalho.

Ainda no âmbito das literaturas francófonas, Sheila Maria dos Santos, Catarina Frescura Junges e Enézia de Cássia de Jesus,

pesquisadoras da UFSC, analisam “A retradução de *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire, por Dorothée de Bruchard”. As autoras destacam, nesse trabalho, que a obra de Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, contabiliza onze publicações no Brasil desde 1937.

Os pesquisadores da UERJ, Alcebiades Arêas e Marcia Braga de Oliveira, analisam, em “(Re)tradução poética de um cântico cósmico: o *Cantico delle creature (Cantico del Frate Sole)*”, um poema composto originalmente para ser cantado, mas cuja música ainda não foi encontrada. O capítulo analisa diferentes traduções realizadas em língua portuguesa e os diferentes efeitos que apresentam.

Também no âmbito da literatura italiana, Alcebiades Martins Areas, Edvaldo Sampaio Belizario e Maria Aparecida Cardoso dos Santos, pesquisadores da UERJ, em “Libertà: os desafios de traduzir Giovanni Verga”, apresentam uma instigante proposta de tradução desse renomado escritor italiano oitocentista.

O capítulo de Adriano Scandolara, intitulado “Mecenato e tradução literária: analisando e desnaturalizando as premissas que sustentam as práticas em voga”, reflete sobre a prática de tradução literária do par inglês<>português, destacando a trajetória de um tradutor já famoso e como sua práxis dialoga – ou entra em confronto – com o mercado comercial/ editorial.

O capítulo “De onde eu traduzo: sobre a violência na não-tradução de literaturas africanas”, de Bianca Claudino e Janice Inês Nodari (UFPR), apresenta a leitura e interpretação feita na academia de “Where I Have Come From”, da escritora queniana Lily Mabura. As autoras sublinham questões relevantes desde um ponto de vista literário e também tradutório.

Janice Inês Nodari, desta vez em um texto escrito com Daniela Nazario (UFPR), segue analisando a tradução de literatura anglófona, com um olhar especial para a geração *beat* e a poesia de Hettie Jones. Mais uma vez, proposta de trabalho se centra na produção de uma mulher, questionando, ao mesmo tempo, o cânone majoritariamente masculino da geração *beat*.

Em “Ressuchistando o *Finnegans Wake*”, Luis Henrique Garcia Ferreira (UFPR) discute o processo de tradução de uma das obras mais herméticas da literatura universal, destacando seu processo de tradução da obra, a partir de uma marcante práxis recriadora do texto de partida.

“O espaço da tradução em um curso de Licenciatura em Letras: um relato de experiência”, de Mônica Stefani e Mariana Ribeiro Schifelbanis, analisa as possibilidades de trabalho com tradução no curso de Letras da UFSM. As autoras sublinham questões éticas e metodológicas que a tradução possibilita no desenvolvimento do aluno dessa licenciatura.

Lorrany da Silva Seixas e Maria Alice G. Antunes, pesquisadoras da UERJ, apresentam uma instigante análise da tradução de *The House on Mango Street / A casa na Rua Mango*. Destaca-se como o projeto FORTRALIT desenvolve a prática de tradução literária no par linguístico inglês<>português.

Fica o convite para a leitura de trabalhos tão variados, desenvolvidos em universidades públicas, demonstrando que a área de tradução literária cresce a passos largos em todo o país.

Maria Alice G. Antunes (UERJ)
Wagner Monteiro (UERJ)
Organizadores do dossiê

Sousândrade traduzido ao espanhol:
El infierno de Wall Street

Ana Karla Canarinos (UERJ)

Wagner Monteiro (UERJ)

Introdução

Sousândrade ou Joaquim de Souza Andrade (1832-1902) tornou-se um “caso” na revisão da história literária brasileira por seu afastamento da tradição literária oitocentista, por conta de suas invenções poéticas. Contemporâneo de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e José de Alencar, autores românticos muito comentados pela crítica, o autor até a década de 1960 foi ostracizado por não se enquadrar num padrão nacionalista de escrita poética. Apenas com a publicação *Revisão de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, que Sousândrade foi analisado e inserido na tradição literária brasileira da mesma forma que os seus contemporâneos.

Nascido no Maranhão, o poeta foi um grande viajante, tendo percorrido todos os lugares narrados na sua épica *O Guesa*. Passou dois anos viajando pela Europa (1854 a 1856) e em 1857 passou pela África e o Rio de Janeiro. Ao retornar da França, envolveu-se no jornal *Semanário Maranhense* que, em meados da década de 1860, era o periódico literário de maior prestígio no Maranhão. Inclusive, foi nesse periódico que Sousândrade começou a publicar as primeiras partes de *O Guesa*. Segundo os pesquisadores Jomar Moraes e Frederick Williams, o autor empreendeu pelo menos uma viagem ao Amazonas (1858) e à América Hispânica (1878). No período de 1871 a 1885, morou em Nova York, período em que publica a primeira edição da épica incluída nas *Obras Poéticas*, em 1877. Em 1888, o poeta continuou a trabalhar no texto e publicou mais uma versão incompleta.

As viagens do autor representadas em sua épica geraram a denominação de Sousândrade como “terremoto clandestino” (CAMPOS, 1982, p. 17), segundo Augusto e Haroldo de Campos. O próprio Sousândrade parece reconhecer que sua poesia pertenceria a uma época futura, que seria lido e comentado somente cinquenta anos depois. “Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes”. (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 1982, p. 168). Frederick Williams, em *Sousândrade: vida e obra* (1976), afirma que mesmo cinquenta anos mais tarde a poesia sousandradina não recebeu a atenção necessária, pois poetas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, apesar de empregarem “trabalhos experimentais, conceitos e formas poéticas que Sousândrade já empregara com algum sucesso [...] não o reconheceram como um original precursor da poesia de vanguarda” (WILLIAMS, 1976, p. 3) e nem sequer há notícias se Sousândrade foi mesmo lido pelos poetas da primeira geração modernista.

Sousândrade é autor de seis obras: *O Guesa* (a mais longa e ambiciosa), *Novo Éden*, *Harpa de Ouro* e *Liras perdidas* (publicação póstuma em 1970), *Harpas Selvagens* (1857) e *Eólias* (1870). Boa parte de suas obras foram publicadas aos poucos em jornais, revistas e em diferentes edições publicadas em períodos distintos. Inclusive as viagens realizadas pela personagem Guesa coincidem muitas vezes com as próprias viagens do autor, caracterizando o aspecto “lendário biográfico” do texto (CAMPOS, 1985, p. 41). Os dois primeiros cantos saíram na primeira edição de *Impressos* (1868), publicado em São Luís, contendo a primeira parte de *O Guesa* juntamente com trinta e sete poemas diversos das *Harpas Selvagens*. Em 1869, Sousândrade publicou o segundo volume de *Impressos* contendo a continuação da épica com a inclusão do canto III.

Quando já estava em Nova York, em 1874, Sousândrade publicou *Obras poéticas* em dois volumes. No primeiro deles (1874), há a publicação dos cantos I a V de *O Guesa errante*, o prefácio “Memorabilia”, *Eólias* (livro com 43 poemas curtos), além de *Harpas*

Selvagens ser publicado novamente. Posteriormente, no segundo volume, já em 1876, há a publicação de *O Guesa errante* com a inclusão dos cantos VI e VII. Em 1877, Sousândrade republica *O Guesa errante*, dessa vez com um novo prefácio “Memorabilia” e o episódio “O inferno de Wall Street” como o canto VIII. Somente em 1884 – segundo Luiza Lobo a data é imprecisa – esse episódio infernal foi deslocado para o canto X.

1. A publicação de *O Guesa* como acontecimento no Romantismo

A partir de 1822, após a Independência de Portugal, os autores do Romantismo brasileiro iniciaram a busca por uma épica nacional, com características estritamente brasileiras. Essa busca perpassou todo o século XIX, gerando uma série de polêmicas, embates e tentativas literárias. Sousândrade, já no final do século, escreveu *O Guesa* tendo como base as discussões geradas pelos seus contemporâneos sobre o gênero épico. Sob este aspecto, *O Guesa* funciona como uma resposta a essa tradição que buscava incessantemente uma épica que representasse o Brasil.

Segundo Paulo Franchetti (2007), costuma-se datar como 1836 o início do Romantismo brasileiro com a edição da revista *Niterói*, da qual participavam os autores Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Torres Homem (1812-1876) e Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Gonçalves de Magalhães partiu para Europa em 1832, ano em que publicou na França o seu primeiro livro, *Poesias*. Ainda em Paris, no primeiro número da revista, Gonçalves de Magalhães publicou o texto “Discurso sobre a história da literatura no Brasil” (1836), considerado pela crítica o primeiro manifesto romântico brasileiro, além de *Suspiros poéticos e Saudades*, obra que o consagrou como um dos principais representantes do Romantismo no Brasil.

Nesse ensaio, Magalhães elenca uma série de questionamentos que ao longo de todo o século XIX José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães e até mesmo Sousândrade, tentaram responder: “Qual é a origem da literatura brasileira? Qual o seu caráter, seus progressos e que fases tem tido? Quais os que a

cultivaram e quais as circunstâncias que, em diversos tempos, favoreceram ou tolheram o seu florescimento?” (MAGALHÃES *in* GIL, 2014, p. 135). Essas perguntas nortearam boa parte da produção crítica do período, e a poesia romântica buscou inclusive estabelecer o que seria distintivo e original na literatura brasileira como uma estratégia de busca pelo essencialmente nacional.

David Treece, em *Exilados, Aliados e Rebeldes* (2008), afirma que enquanto a sensibilidade romântica indianista de Gonçalves Dias era movida por uma influência das condições culturais e econômicas de suas origens provincianas, a experiência de Sousaândrade com as viagens aos Estados Unidos e aos diversos países da América Latina lhe propiciaram uma perspectiva mais incomum e abrangente sobre sua sociedade e época. Essa característica incomum, apontada por Treece, se relaciona com a originalidade da linguagem apontada por Luiz Costa Lima no artigo “O campo visual de uma experiência antecipadora” (1982). De acordo com Costa Lima, a originalidade da linguagem se deve à frustração dessa perspectiva de nação: “o esvaziamento de uma nação que se vê através de lentes emprestadas” (COSTA LIMA, 1982, p. 422).

A fuga do Guesa e o conseqüente esvaziamento da linguagem fez com que Sousaândrade recorresse a uma espécie de violência estilística para não sucumbir à tradicional grandiloqüência e ao sentimentalismo do período, explicando também a estrutura fragmentada de *O Guesa*.

2. “O inferno de Wall Street” em *O Guesa*

A épica *O Guesa* é narrada por dois narradores que se constituem da seguinte forma: por um lado, a voz épica (ou histórica) que descreve os acontecimentos como um observador, em terceira pessoa; e, por outro lado, a voz da personagem, em primeira pessoa, como ponto de vista pessoal do próprio Guesa. Essa diferença no uso das vozes é muitas vezes marcada pelo uso de aspas, principalmente na voz do Guesa, quando este descreve seus sentimentos e temores. Sob este aspecto da narração, no

poema *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, também encontramos essa mudança de voz, uma vez que no canto IV, o protagonista canta o seu lamento de morte: “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi” (DIAS, 1944, p.22), em primeira pessoa, destoando da voz em terceira pessoa que inicia narrando a história.

Há, também, uma oscilação na forma dos versos no canto de morte de *Juca Pirama*. Enquanto na voz em terceira pessoa temos decassílabos, no canto de morte do Juca Pirama encontramos cinco versos sincopados, rápidos e curtos (com cinco sílabas poéticas), justamente para demarcar a mudança de tom do poema. Em Sousândrade, boa parte da épica é escrita em decassílabos, como em Gonçalves Dias, e a mudança ocorre em parte dos cantos II e X, em que encontramos uma alteração total da forma e a presença de invenção de palavras.

É possível, ainda, estabelecer uma relação entre as duas obras no próprio título dos poemas: “Juca Pirama” e “Guesa”. Enquanto Juca Pirama significa “aquele que vai morrer” ou “aquele que é digno de ser morto”, o Guesa, segundo uma lenda colombiana, era uma espécie de vítima sacrificial que periodicamente os muíscas ofereciam a uma das suas divindades mais importantes. A vítima era educada e preparada até os quinze anos, idade com a qual era sacrificada e seu coração era entregue como alimento ao Sol. Tanto em Sousândrade, como em Gonçalves Dias temos um título que remete à vítima a ser sacrificada, e um mote poético que gira em torno dessa sentença de morte do protagonista.

Ao estabelecer algumas relações entre a poesia de Sousândrade e a de Gonçalves Dias, Luiza Lobo afirma que em *O Guesa* há duas fases bem distintas: “a primeira correspondendo à fase romântica ou “ultra romântica”, escrita até 1865 e representada pelos cantos I a VII; a segunda parte, constituída pelo trecho que vai do canto IX ao Epílogo e escrita de 1871 a 1884” (LOBO, 1979, p.39). A primeira parte, segundo a autora, corresponderia aos momentos de maior influência do Romantismo brasileiro. A segunda, vista sobretudo nos cantos II e X do poeta, são os dois

momentos infernais e conseqüentemente, os dois cantos em que Sousândrade rompe com a tradição literária romântica brasileira.

O primeiro desses momentos está inscrito no Canto II, chamado de “Tatuturema”, que pode ser considerado o “Inferno Verde” da Amazônia e o segundo aparece no Canto X, chamado de “Inferno de Wall Street”, que mostra a Bolsa de Valores do alto capitalismo, em Nova York. As denominações de “Dança do Tatuturema” e “Inferno de Wall Street” foram dadas pelos irmãos Campos, em *Revisão de Sousândrade* (1964). O Inferno “Dança do Tatuturema” passa por uma reestruturação gráfica, formal e temática que o aproxima ao ambiente urbano do “Inferno de Wall Street”. Enquanto no primeiro temos a sua ambientação na Floresta Amazônica, o segundo, como um contraponto, é ambientado em Nova York.

O “Inferno de Wall Street”, segundo momento infernal do poema, pode ser analisado como a metáfora de uma possível denúncia da ação do estrangeiro e mundo civilizado sobre a natureza primitiva. O “Inferno” tem como tema primordial a metáfora de aspectos políticos e econômicos da vida e da sociedade norte-americanas. Nesse sentido, há a exposição de toda uma sociedade movida pelos valores capitalistas, associados com a violência advinda da imposição da metrópole já exposta no “Tatuturema” (canto II). Os dois momentos infernais se complementam e se opõem na metaforização do mundo real: enquanto o primeiro metaforiza o mundo indígena amazônico, a violência da metrópole sobre a natureza personificada na figura cruel de Fomagatá e critica a própria dança indígena e os seus hábitos ludibriantes; no segundo inferno, Sousândrade critica o mundo republicano estadunidense e a sociedade capitalista que começa a surgir em princípios do século XX. A descrição da Bolsa dos Valores serve como um mecanismo metafórico de tentativa de recriar virtualmente os objetivos econômicos que moviam a colonização da América Latina, bem como retratar o quanto o sistema republicano não salvou o mundo do caos.

3. Uma análise da tradução ao espanhol do poema “O inferno de Wall Street”

Como destacamos nas seções anteriores, a poesia de Sousândrade é marcada pelo hermetismo, pela enorme simbologia e referências às mais diferentes culturas. Essa dificuldade que o projeto estético do autor maranhense apresenta faz de *O Guesa* uma das obras mais complexas e difíceis de serem interpretadas pelo leitor comum na literatura brasileira. Isto posto, fica claro como traduzir a obra do poeta romântico é um enorme desafio para um profissional de qualquer idioma que queira penetrar no universo enigmático de sua poesia.

Reynaldo Jiménez, escritor peruano-argentino, foi o responsável por verter o canto X do poema épico *O Guesa*, denominado “O inferno de Wall Street”, ao espanhol. A tradução saiu em 2015 em Madri pela editora Libros de la resistencia, com edição crítica do próprio Reynaldo Jiménez, com Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate e Claudio Daniel. Isto é, houve uma clara preocupação dos editores em publicar uma edição que apresentasse a poesia de Sousândrade ao público hispânico não muito familiarizado com sua obra: “Un trabajo más completo sobre el gran poeta marañense exige una documentación que, hoy por hoy, no se halla a nuestro alcance” (GÓMEZ BEDATE, 2015, p. 46).

Desde as primeiras páginas do estudo introdutório, Gómez Bedate destaca como Sousândrade se trata de um poeta esquecido das letras brasileiras e como houve uma revisão empreendida pelos irmãos Campos no Brasil. Para leitores de outros países, a tradução do poeta romântico brasileiro tem, para além de um papel revisório, o de apresentar a experiência antecipadora – logo moderna – que sua poesia mantém. Do mesmo modo, Gómez Bedate coteja a poesia de Sousândrade e a de Góngora para, por meio desta comparação, aproximar o poeta brasileiro de uma tradição que faça mais sentido para o público hispanofalante:

Más cerca está, muchas veces, de una visión gongorina de las cosas, es decir, de un refinamiento intelectualizado que han filtrado tanto su mirada como sus conocimientos de la antigüedad. El resultado es también muy semejante, formalmente, a la poesía típica de Góngora. (GÓMEZ BEDATE, 2015, p. 30)

Nessa mesma edição em espanhol, os editores comentam que *O Guesa* é o resumo das ideias e experiências de Sousândrade e destacam como “O inferno de Wall Street” é o episódio mais destacado desse poema épico, pois apresenta uma visão risível e ridícula do mundo financeiro à época. O verso utilizado no poema, como já haviam destacado os irmãos Campos, não segue o padrão da época e é, também, um desafio para o tradutor:

En primer lugar, lo que llama la atención más poderosamente es el estilo del verso, que los hermanos Campos califican, muy expresivamente, de *staccato*. No se da en él una frase verbal continuada, sino la sucesiva yuxtaposición de palabras – la mayoría de las veces nombres propios – o de frases muy cortadas y sugerentes con relación al conjunto de contexto: un procedimiento, en suma, expresionista y tendente a la mayor concentración expresiva. (GÓMEZ BEDATE, 2015, p. 41)

Dentro da construção do episódio, também se destaca a falta de linearidade nos acontecimentos que são narrados. Como destacam os irmãos Campos (1982), essa descontinuidade, com diversos acontecimentos girando ao redor de um ponto central de interesse do poeta, é uma característica de “O inferno de Wall Street” que antecipa uma técnica narrativa de Ezra Pound. Em todos os trechos que analisaremos a seguir seguem esses dois pontos levantados: o estilo do verso *staccato* e a falta de linearidade. Começaremos pelo trecho 16:

- África borrou toda a América, Qual guaribas ao caçador; Muito o Índio queria:	- África borró toda la América, Cual guaribas al cazador; ¡Mucho el Indio quería:
---	---

Honraria E Deus de las Casas e amor!	Honraría Y Dios de las Casas y amor!
---	---

Nesse primeiro trecho, chama a atenção a absoluta correspondência lexical e sintática que o tradutor Reynaldo Giménez. O segundo verso, que introduz uma comparação com “qual” é mantida em espanhol com “cual”, embora essa partícula não seja vastamente usada em espanhol contemporâneo com o sentido apresentado em português. Do mesmo modo, “mucho el Indio quería” é uma estrutura bastante estranha na sintaxe espanhola, mas o tradutor preferiu seguir a mesma sintaxe usada em português. A pergunta que fica: o tradutor lançou mão de um trabalho poético, levando em conta a imagem que o escritor do texto original introduziu em seu poema? Ou buscou uma total equivalência linguística, sem qualquer trabalho criativo? Para responder essas questões, vale a pena refletir sobre de que se trata a tradução poética.

Linguistas como Roman Jakobson (1975) verificaram a impossibilidade de uma dominação sobre a linguagem poética. Deste modo, a tradução tampouco seria possível. Portanto, caberia ao autor empreender uma transposição criativa, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, uma *transcrição*. Ao admitirmos, seguindo a teoria de Haroldo de Campos (2011), a intraduzibilidade da poesia, não nos resta senão refletir a tradução a partir da recriação do texto poético. Portanto, a tradução não pretende reconstruir a mensagem que o poema quer transmitir, mas recriar a informação estética que o poema apresenta. Isto posto, para Haroldo, a tradução de textos poéticos sempre será recriadora, autônoma, porém recíproca. O autor destaca ainda a transcrição poética como um modelo que se afasta da função social, cultural e histórica que o poema original mantém.

Essa ideia se relaciona com a ótica derridiana de sobrevida do texto poético, que o considera traduzível e intraduzível. Em suma, de acordo com Derrida (2005), o texto traduzido surge como uma espécie de *revenant*, um espectro localizado num “aqui e agora”,

um novo *éthos* que corrobora dois pontos decisivos a partir do ponto de vista do filósofo francês: a alteridade – “tout autre est tout autre” e a liberdade criadora que confirma o caráter inventivo do poeta-tradutor.

Uma tradução deve estar descolada da forma do texto original para abstrair o sentido e, conseqüentemente, o efeito que este produz, na busca pela equivalência natural. A *théorie du sens* é muito pertinente, mas não parece ser suficiente quando temos em conta formas poéticas mais invariáveis formalmente, como o gênero épico. Assim, os procedimentos gerais de Vinay e Darbelnet (1972) mostram-se mais práticos e eficientes para a tradução da poesia épica. Embora algumas estratégias são mais conservadoras, outras como “transposição”, “modulação”, “correspondência” e “adaptação” mantêm relação com a liberdade transcriadora de Haroldo de Campos. Vejamos no fragmento abaixo se essa abstração de sentido do texto original é realizada:

<p>(Corretores continuando:) - Pigmeus, Brown Brothers! Bennett! Stewart! Rotschild e o ruivalho d’Astor!! = Gigantes, escravos Se os cravos Jorram luz, se finda-se a dor! ...</p>	<p>(Corredores continuando:) - ¡Pigmeos, Brown Brothers! ¡Bennett! ¡Steuart! ¡¡Rotschild y el colorado d’Astór!! = Gigantes, esclavos ¡Si los clavos Chorrean luz, si finase el dolor!...</p>
<p>(<i>Thanksgiving</i> al progresso, Coronel Miss Claffin:) - Electa de mi regimiento Elección derechos perfecciona: En los cielos bien convexos Los sexos Si no guerrean... la paz allá reina</p>	<p>(<i>Thanksgiving</i> ao processo, Coronel Miss Claffin:) - Eleita do meu regimento, Eleição direitos perfaz: Nos céus bem convexos Os sexos Se não guerreiam ... lá reina a paz.</p>

Estes trechos demonstram mais uma vez a estratégia do tradutor de manutenção total lexical e sintática dos versos de Sousândrade. Entretanto, destaca-se no segundo verso do primeiro

trecho o neologismo do autor maranhense “ruivalho”, que faz um jogo com a palavra “ruivo” e o tom de vermelho que ela revela. Esse jogo criativo foi totalmente ignorado na tradução ao espanhol, pois o tradutor escolheu uma palavra já existente no idioma e que correspondesse à imagem transmitida no poema original. Também chama a atenção o completo paralelismo dos versos finais da estrofe, com uma busca de correspondência de “se finda-se a dor” por “si finase el dolor”. Verificamos que a utilização do verbo “finar” no modo imperfeito do subjuntivo foi escolhida para buscar uma manutenção formal. Mais uma vez, não há uma tentativa de recriação e reflexão na prática tradutora que contemple o novo *aqui* e *agora* de uma tradução publicada no século XXI de um texto do século XIX. No segundo trecho, há uma inversão no último verso “si no guerrean la paz allá reina” como tradução de “se não guerreiam lá reina a paz” apenas para adaptar a posição do advérbio, mas sem demonstrar nenhuma estratégia que aponte para um caráter criativo.

No trecho abaixo, o tradutor demonstra priorizar aspectos da língua e cultura estrangeira, sem qualquer adaptação à cultura do texto traduzido. Após a pergunta em inglês: “Is there any hope for parvenu?”, a resposta em português é dada como “Com certeza não, Sir Burglár!”. No entanto, em espanhol, há uma mistura com o português que parece pretender que o leitor hispânico observe como a estrutura foi pronunciada na língua materna de Sousândrade, mas que acaba por propor uma mescla entre as duas línguas latinas que não corresponde à proposta de Sousândrade nesse fragmento.

<p>- <i>Is there any hope for parvenu?</i> = Com certeza não, Sir Burglár! Patentes fazendo, Por ‘shadows’ roendo’ Da prima columna os ‘dollárs’! ...</p>	<p>- <i>Is there any hope for parvenu?</i> = Con certeza nao, Sir Burglár! ¡Patentes haciendo, Por ‘shadows royendo’ De la prima columna los ‘dollárs’!...</p>
---	---

Sousândrade lança mão no “Inferno de Wall Street” de um recurso poético denominado *limerick*, uma forma fixa típica da poesia inglesa, utilizada por autores como Ben Johnson, Shakespeare, além de outros poetas isabelinos do século XVI. O *limerick* se manifesta através do *nonsense* e formalmente é composto por cinco versos, com rimas internas no terceiro verso, ou como vemos no poema, com rima entre os versos 3 e 4. Como a estrutura do *limerick* não é tão fixa como em outros esquemas métricos, não se justifica a escolha por uma correspondência formal tão absoluta entre o português e o espanhol, ao ponto de produzir um verso sem sentido nesse idioma. Isto é, a busca pela correspondência integral entre o poema original e o traduzido é tão constante, que o tradutor chega a tentar criar uma estrutura típica no espanhol apenas em português, com léxicos desta língua. Mais uma vez, não há autonomia no texto traduzido, apenas uma tentativa de reciprocidade.

4. À guisa de conclusão

Ao longo deste artigo, propusemos uma breve análise da poesia de um dos autores mais herméticos da literatura brasileira, Joaquim de Sousândrade. Se o autor é um *caso* dentro da poesia oitocentista brasileira, com uma conseqüente dificuldade de enquadramento em uma estética que abarca autores como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, *O Guesa* é a síntese de uma literatura que lança mão de um gênero que parecia não ter lugar na modernidade, mas que se revitaliza e mostra-se exuberantemente moderno. Dentro dessa síntese, “O inferno de Wall Street” se mostra um dos poemas mais acertados dentro da épica romântica escrita por Sousândrade, seja pelo estilo *nonsense*, seja por apresentar um léxico complexo e referências irônicas a um novo centro do capitalismo que surgia naquele momento.

Posto isto, espera-se que a tradução de um poema tão complexo tente manter a modernidade que o autor do texto original imprimiu e que o texto traduzido embora deva manter uma reciprocidade com *O Guesa*, seja também autônomo, recriador,

levando em conta aspectos do novo *aqui e agora* onde a tradução será publicada. Entretanto, não é isso o que se verifica na tradução de Reynaldo Jiménez. O autor prioriza a manutenção total de aspectos da língua portuguesa e não busca uma ponte com o espanhol. Transposições simplistas são a regra na tradução, sem a menor tentativa de recriação do texto poético. Sem liberdade criadora, não observamos um poeta-tradutor, mas um tradutor que focou em aspectos linguísticos e ignorou completamente o trabalho poético que também deve ser desenvolvido.

Referências

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COSTA LIMA, Luís. "Campo de visão de uma experiência antecipadora in CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Sovereignities in question: the poetics of Paul Celan*. Nova York: FordhamUniversityPress, 2005.

DIAS, Gonçalves. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GÓMEZ BEDATE, Ángel Crespo y Pilar. "Noticia de Sousândrade" in SOUSÂNDRADE, Joaquim. *El infierno de Wall Street*. Madri: Libros de la resistencia, 2015.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

LOBO, Luiza. *Tradição e ruptura: O guesa de Sousândrade*. São Luís: SIOGE, 1979.

SOUSÂNDRADE, Joaquim. *El infierno de Wall Street*. Madri: Libros de la resistencia, 2015.

SOUSANDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. In: LOBO, Luiza (org). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes: O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et d’anglais : méthode de traduction*. Paris: Didier, 1972.

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976.

Relato de experiência em torno da tradução e da revisão de traduções de contos de Adjutor Rivard (1868-1945) no âmbito do projeto FORTRALIT – Língua francesa

Caio Alexandre Zini (UERJ)

Renato Venancio Henrique de Sousa (UERJ)

O projeto FORMAÇÃO DE TRADUTORES: PRÁTICA DE TRADUÇÃO LITERÁRIA foi criado pela professora Maria Alice Antunes em 2018 e tem como objetivos gerais “formar profissionais qualificados na área da Tradução Literária; propiciar o aperfeiçoamento profissional na linha de formação dos estudantes do ILE e desenvolver projeto na área da Formação de Tradutores de Literatura”, conforme se lê no texto de apresentação do projeto. A seleção do corpus a ser traduzido inclui textos “teóricos” na área de estudos de tradução, além de textos literários nas línguas envolvidas no projeto. A revisão de traduções de textos literários consagrados, bem como a comparação entre diversas traduções de uma mesma obra são atividades fundamentais no processo de formação do(a) aluno(a) aprendiz de tradução.

Assumi a coordenação por indicação dos colegas, depois que a professora Maria Alice se aposentou, em março de 2021. No ano passado, a coordenação do projeto passou para o Professor Wagner Monteiro Pereira.

Os estagiários de francês até o momento são: Fabianna Tavares Pellegrino, que atuou como bolsista de EIC de 01/09/2018 a 31/08/2020 e, durante o ano de 2021, continuou trabalhando como voluntária. Em seguida, Caio Alexandre Zini foi selecionado para o estágio, iniciado em 01 de março de 2021.

Em 2021, escolhi trabalhar com textos escritos por autores do Canadá francês que se inscrevem no gênero que o crítico quebequense Maurice Lemire denominou de “vieilles choses”, ou

“coisas antigas”, muito popular no início do século vinte. Trata se, nas palavras do pesquisador, de

un genre littéraire hybride, ni tout à fait conte, ni tout à fait poésie. Il s’agit d’un genre narratif bref, généralement à la première personne, centré sur un objet ou une coutume. Le narrateur se remémore le ‘le bon vieux temps’ de son enfance à la campagne. Par l’intermédiaire des grands-parents, qui se racontent, il remonte aux temps mythiques des origines. Il exploite le lyrisme de la fuite du temps, en déplorant l’avènement de nouvelles techniques et de l’esprit moderne. (LEMIRE, 1980, p. XXII-XXIII).

O texto “Le vieux hangar”, do crítico literário e escritor Camille Roy, que faz parte da coletânea intitulada *Propos Canadiens*, editada em 1913, servirá de modelo ao gênero (GRIGNON et al., 2008, p. 163).

Desde o início do estágio de Caio Alexandre Zini, tenho trabalhado com Adjutor Rivard que, além de advogado, foi professor de elocução, linguísta e escritor. Publicou duas coletâneas de contos intituladas respectivamente *Chez nous*, em 1914, e *Chez nos gens*, em 1918, que foram reunidas, em 1919, com o título *Chez nous, chez nos gens*. Em edições ulteriores, o volume contendo 25 contos passou a ser publicado com o título *Chez nous*. É importante ressaltar que Rivard é um dos organizadores (juntamente com Louis-Philippe Geoffrion) do *Glossaire du parler français au Canada*, publicado em 1930 pela *Société du parler français au Canada*, da qual foi um dos fundadores, em 1902. Obra fundamental que participa do movimento de valorização do francês canadense depois de um período de estigmatização e depreciação por parte dos puristas, o Glossário vai “contribuer à fixer l’image ‘traditionnelle’ du parler populaire et rural du Québec” (MERCIER; PLOURDE, p. 2003, p. 208).

Maurice Lemire, em seu verbete dedicado aos contos rivardianos, escreveu o seguinte:

Ce recueil s'inscrit dans un courant régionaliste qui cherche à définir le Canada français uniquement par rapport à la terre, une terre que l'on sent menacée par la montée de la civilisation urbaine et le progrès technique. Rivard parle d'une époque révolue, qu'il importe de fixer dans la mémoire collective pour que le peuple n'oublie pas ses racines. Il en parle aussi comme d'un paradis perdu, comme d'un âge d'or que l'on ne retrouvera plus. (LEMIRE, 1980, p. 226)

Incensada pela crítica regionalista e distribuída como prêmio nas escolas, a coletânea de contos conheceu sucessivas edições, sendo considerada por muitos leitores, ao longo do tempo, como "l'exemple par excellence d'une certaine littérature canadienne". (LEMIRE, 1980, p. 226)

Meu trabalho com o aluno Caio Alexandre Zini, que possui experiência como tradutor de inglês e espanhol, consistiu na proposição da coletânea de contos de Adjutor Rivard, como representante do gênero evocado acima, deixando ao bolsista a liberdade para escolher os textos que lhe aprouvesse dentre os 25 que compõem o volume *Chez nous* (RIVARD, 1941). Num primeiro encontro, virtual, uma vez que estávamos respeitando o confinamento em virtude da pandemia do coronavírus, apresentei um pequeno panorama da história e da literatura do Quebec para que Caio pudesse entender o contexto em que os contos de Rivard se inscrevem. Seguiram-se indicações de textos que considero indispensáveis para o conhecimento da cultura e da civilização quebequense.

Um dos maiores desafios para se traduzir os textos da coletânea se situa na utilização frequente de termos ligados ao universo da sociedade do Quebec de fins do século XIX e início do século XX, marcada pela chamada "ideologia da conservação" voltada para a evocação e a exaltação do passado (GRIGNON *et al*, 2008, p. 164). Neste contexto, observa-se a onipresença da Igreja Católica, que luta pela defesa de valores tradicionais e da língua francesa, bem como a valorização de elementos culturais que se enraízam na tradição oral e popular da "Belle Province". As

histórias versam, portanto, sobre a vida no campo com seus objetos, crenças, costumes e tradições, escritas numa linguagem arcaizante sem falar na presença de anglicismos, muitas vezes adaptados às regras fonéticas do francês.

Sendo responsável, juntamente com Louis-Philippe Geoffrion, pela organização do *Glossaire du parler français au Canada* (1930), Rivard com frequência se utiliza de vocábulos do francês popular em seus contos. Segundo Lemire, o autor de *Chez nous* vai qualificar a sua língua nos seguintes termos: “ ‘ C’est une langue rude et franche, héritée des ancêtres et dont les mots ne sont guère que du sens.’ ” (RIVARD apud LEMIRE, 1980, p. 226)

É importante salientar que o trabalho de revisão da tradução dos textos, principalmente no início, implicava a frequente retradução de passagens e a reescrita de períodos inteiros, em virtude do desconhecimento, por parte do bolsista, de expressões, palavras ou mesmo de referências culturais presentes nos contos. Trabalho “invisível” e não computável, que pode tomar um tempo considerável, a revisão da tradução, graças à função “Comentário” presente na aba “Revisão” do Word, deixa marcas no texto em processo de tradução: digressões, correções, sugestões e propostas de tradução, num diálogo sem fim entre textos, horizontes de leitura e subjetividades.

Mais recentemente, uma importante obra de referência foi incorporada ao processo de revisão, como é o caso do dicionário *Le parler populaire des Canadiens français* (DIONNE, 1909), graças ao qual encontramos uma solução de tradução para um termo que tinha sido traduzido por aproximação num primeiro momento. Refiro-me ao vocábulo “arce”, que aparece em dois contos dentre os nove traduzidos por Caio Alexandre Zini. No conto *La patrie*, o personagem Tio Jean, que está presente em outros textos da coletânea, conta a seu interlocutor a saga dos colonos franceses e de seus descendentes, que por gerações laboraram a terra e conservaram intactas as tradições camponesas. Num dado momento, ele se refere ao deslocamento de uma grande rocha que exigiu a força física de valorosos jovens camponeses, o que

permitiu com que se criasse uma « passagem » ao norte do riacho. Citando o texto: “pour que j’aie de l’arce à passer au nord du ruisseau” (RIVARD, 1941, p. 73, grifo do autor) Como não encontramos este vocábulo em nenhum dos dicionários consultados, decidimos verter o trecho da seguinte forma : “de maneira que tenho uma passagem ao norte do riacho”. Por aproximação com “arche”, “arc” e “arceau”, elementos arquitetônicos que têm a conotação de “arco” “arcada” e “abóbada” e remetem à ideia de passagem, optamos finalmente por traduzir “arce” por “passagem”.

No conto *La grand’chambre*, a visita do pároco é a ocasião para as famílias abrirem a salão para recepcionar este personagem que ocupa uma posição elevada na hierarquia social do Quebec da época. Acompanhado do sacristão, o pároco “fait le compte de son troupeau” (RIVARD, 1941, p. 12). Investido do papel de conselheiro espiritual, o religioso tem uma escuta atenta para os problemas e mazelas de seus paroquianos. Ele abençoa a família, lembra daqueles que já se foram e reconforta suas ovelhas. Antes de sair, o dono da casa, reconhecido, oferece prendas ao visitante ilustre e, dirigindo-se ao sacristão, que conduz a charrete, ele diz: “- Monsieur le marguillier, prenez cette citrouille, et cette tresse d’oignons, et si vous avez de l’arce à les mettre, ces deux lièvres” (RIVARD, 1941, p. 12, grifo do autor).

Mais uma vez, o vocábulo “arce” se faz presente no texto, mas desta vez num contexto de fácil interpretação. O leitor atento consegue inferir que os presentes que serão transportados na carroça vão demandar um certo “espaço” no veículo, sob pena de atravancar a passagem. Bastou a consulta de *Le parler populaire des Canadiens français* para descobirmos que a palavra em questão pode ser grafada com “c” e com “s”. De “Arce” (DIONNE, 1909, p. 32) remetendo a “Arse, n. f. - “Espace, place.” (DIONNE, 1909, p. 37), foi solucionado um “problema de tradução”, motivo de alívio para quem, como eu, prefere a precisão à aproximação quando se trata da tarefa de traduzir. O trecho foi traduzido da seguinte

maneira: “– Sr. Sacristão, pegue essa abóbora e essa réstia de cebola, e, se o senhor tiver espaço para colocá-las, essas duas lebres.”

Voltando ao conto *La patrie*, percebo que não haveria necessidade de se mudar a tradução, uma vez que a solução encontrada é bastante satisfatória e não traz prejuízo à compreensão. Entretanto, para ser mais fiel à língua de partida (sim, esta opção tem o seu lugar na tradução de textos literários), poderíamos propor a seguinte tradução para o trecho citado mais acima: « de maneira que tenho *um espaço para passar* ao norte do riacho” (grifo meu).

E, com essas reflexões finais sobre os processos complexos ligados à atividade tradutora, que envolvem deslocamentos e passagens, passo a palavra para o bolsista de Língua francesa, Caio Alexandre Zini, que dará prosseguimento a este relato de experiência.

O tema da tradução nos tempos atuais é um tanto quanto complicado, pois as pessoas, de uma forma geral, associam a tarefa da tradução a algum programa ou aplicativo dos vários existentes no mercado, principalmente ao Google Tradutor. Dessa forma, o trabalho do tradutor acaba sendo minimizado e até mesmo desvalorizado. O mercado da tradução está repleto de profissionais amadores que não sabem elaborar uma tradução de qualidade. Isso afeta, conseqüentemente, o resultado final entregue ao seu cliente e, muitas vezes, colabora para aumentar o descrédito e a desvalorização do trabalho do tradutor profissional, aquele que faz da tradução o seu ganha pão, seu meio de vida, estudando e se aperfeiçoando continuamente sem desonrar uma profissão já posta em xeque por muitos.

Falar sobre a Tradução Literária é ainda mais restrito. Pode-se dizer que se trata de um clube cujo acesso é muito seletivo, onde se entra, em geral, por indicação e raramente se obtém uma oportunidade sem ela. É por essa razão de acessibilidade ao mercado da tradução literária que participar do Projeto FORTRALIT tem sido uma experiência altamente interessante e de muito aprendizado, algo ímpar, pois, envolve não somente a

tradução em si, mas requer um aprendizado literário. Soma – se a isso o mergulho na biografia do autor, na sua obra, e no contexto histórico-social, além do contato com a linguagem específica de uma determinada região, época e cultura.

Desde o início do estágio, a proposta do professor e coordenador Renato Venâncio foi trabalhar, como já foi dito acima, com contos extraídos de duas coletâneas do escritor quebequense Adjutor Rivard, reunidas posteriormente em um único volume. O trabalho realizado compreende, ao todo, nove contos divididos em três seletas de contos que narram histórias de famílias canadenses de origem francesa que habitam a região de Quebec. Como pano de fundo, a exposição desta província e a de seu povo é feita por meio da história dos cômodos de uma casa, das peculiaridades de seus moradores, da religião cristã, de paisagens naturais e outros personagens que, metaforicamente ou não, pertencem à construção da identidade cultural do Quebec. Dessa forma, apresenta - nos, de uma maneira bem ilustrativa e descritiva, os hábitos, as crenças e o modo de viver e pensar desses moradores, diferenciando-os daqueles da porção inglesa do país e das cidades grandes.

O narrador presente nos nove contos pode ser classificado como um narrador onisciente, pois demonstra ter conhecimento sobre a vida de seus personagens, seus sentimentos, emoções, pensamentos e a própria sequência dos fatos sem que apareça, participe ou se identifique no enredo. Pode ser até o próprio Rivard, porém, como toda interpretação é subjetiva, pode ser qualquer habitante da região ou uma soma de histórias que o escritor seleciona como as mais representativas e significativas, vividas por ele ou não. Como exemplos, podemos citar dois personagens recorrentes como o tio Jean e o pároco.

Após superar as dificuldades da primeira seleta de contos, a partir da segunda, o processo tradutório tornou-se mais fácil, mais natural e fluido. Como eu já havia adotado o método de pareamento de parágrafos em outros exercícios de tradução, sobretudo a partir do inglês, decidi mantê-lo até o fim, pois facilita muito a revisão, uma vez que podemos comparar trechos do

original e da tradução, paralelamente, em pares horizontais. Segue um trecho do conto *La maison* como exemplo:

Soudain, et comme par miracle, on s'y trouvait délivré de tous les soucis, loin de tous les tracas, à l'abri de toutes les intrigues. Rien de mal ne se pouvait concevoir sous ce toit béni. On y passait des jours de paix heureuse et secrète. On y était meilleur... (RIVARD, 1941, p. 8, grifo meu)

De repente, e como que por milagre, nos encontrávamos libertos de todas as preocupações, longe de todas as aflições, a salvo de todas as intrigas. Nada de mal poderia ser concebido sob este abençoado teto. Ali passamos dias plenos de uma paz feliz e secreta. Ali éramos melhores

Para ajudar a traduzir termos regionais e específicos do francês canadense, uma variante linguística à que eu não havia sido apresentado e que não estava habituado a ler, foi necessário o uso de arquivos disponíveis em PDF, facilmente encontrados na internet de forma gratuita como o *Dictionnaire de la langue québécoise*, de Léandre Bergeron (1980) e o *Le glossaire du parler français au Canada* (1930). Muito útil foi o *Dictionnaire Larousse*, versão digital, surpreendendo-me por apresentar tantas expressões canadenses, mesmo antigas, proporcionando, assim, uma ótima fonte comparativa com o francês europeu.

Para compor as notas de rodapé na tradução ao português, em se tratando de termos específicos, regionais ou mesmo aqueles em desuso, utilizei-me dos seguintes dicionários: *Dicionário Michaelis Online*; *Dicionário Houaiss*, versão digital; *Dicionário Aulete Digital*, além de pesquisas feitas no buscador eletrônico Google. Como eu não tinha familiaridade com o vocabulário, encontrei muita dificuldade no início do processo tradutório. O ato de revisar e conversar sobre as expressões utilizadas foram primordiais para fazer as correções, adequações e “polimentos” na linguagem. Quem as fez, inicialmente, foi o Prof. Renato Venancio e, em seguida, o estagiário Breno Lucas de Assis Santos, responsável pela revisão dos textos. Todas essas observações foram utilizadas nas

notas de rodapé, outra nova experiência que eu ainda não tinha desenvolvido. Inicialmente, em grande volume na primeira seleta, tanto em francês quanto em português, as notas explicativas foram sendo gradativamente reduzidas na segunda e terceira seletas.

Geralmente, quando não encontro alternativas interessantes para determinada palavra ou expressão diretamente da língua de origem para a língua de destino, neste caso, o português e, como muitas obras estrangeiras ainda não foram traduzidas para a nossa língua, busco uma versão nas línguas inglesa, francesa ou espanhola da obra a ser traduzida a depender da língua em questão. No entanto, há certos livros que não foram amplamente difundidos fora de seu país de origem, como, por exemplo, as obras de Adjutor Rivard. Então, recentemente, após traduzir estes nove contos, encontrei uma versão de *Chez nous* traduzida para a língua inglesa com o título *Our Old Quebec Home* (*Nosso velho lar em Quebec* ou *Nossa velha casa em Quebec*), primeiramente publicado em outubro de 1924 pela editora McClelland & Stewart Publishers, de Toronto (RIVARD, 1924). O tradutor é W. H. Blake (William Hume Blake), advogado, político e juiz de origem irlandesa. Blake, assim como Rivard, pertence ao meio jurídico e, na nota do tradutor publicada como uma espécie de prefácio, ele demonstra admiração pelo trabalho do colega. Nas primeiras linhas fala sobre as perplexidades de um tradutor que começa com a dúvida quanto à tradução do título da obra *Chez nous*, cuja versão mais próxima na língua inglesa seria *Our Place*, “pois palavras e frases do antigo dialeto (ou dialetos), [...], multiplicam-se na página do juiz Rivard, e sugerir sua vivacidade e vigor é quase uma tarefa sem esperança” (BLAKE: RIVARD, 1924, p. 8), como ele mesmo descreve na nota. De outra obra de Rivard, *Études sur les parlars de France au Canada*, Blake transcreve esta parte relativa à variante franco-canadense:

O franco-canadense é uma língua regional, relativamente, mas, não inteiramente uniforme, e preserva traços de diversos elementos de *patoá* que pertenciam à língua popular em partes do norte da França. Ao que se deve acrescentar que, como toda língua transplantada,

preservou uma forma arcaica comparada à falada no país natal e tomou emprestado de línguas estrangeiras com as quais teve contato (RIVARD apud BLAKE, 1924, p. 9).

A experiência que eu tive com esta primeira seleta de contos foi bem interessante. Trata-se da introdução ao mundo de Adjutor Rivard. Primeiramente, foi fundamental compreender o cenário, a linha narrativa e os campos léxicos e semânticos, assim como a constituição dos personagens apresentados e descritos pelo autor. Desse modo, foi possível criar uma memória de tradução, pois os próximos seis contos estão inseridos no mesmo contexto. A busca da tradução correta de termos polissêmicos ou com significados desconhecidos, fato que pode acontecer com certa frequência, deve levar em conta a contextualização, isto é, deve ser a palavra de ordem para o tradutor literário. Vejamos mais detalhes nos três primeiros contos traduzidos na primeira seleta:

O primeiro, *La maison/A casa*, descreve a casa como o personagem principal que, metaforicamente, representa a província do Quebec e sua tradição acolhedora para os imigrantes, pois oferece segurança, confiança, um ambiente agradável e reconfortante. Segundo o crítico Maurice Lemire, “la maison familiale est le lieu privilégié par excellence. Comme telle, elle devrait avoir droit à une description détaillée, qui fournirait des indications précieuses sur les mœurs d'autrefois” (LEMIRE, 1980, p. 226). Aqui vemos uma ampla descrição da casa e de seus cômodos e de como se tornava o símbolo da família, sua fortaleza e seu porto seguro. Foi necessário pesquisar todo esse vocabulário sobre as partes de uma casa e, como foi o primeiro conto traduzido, ousou dizer que foi o mais difícil de todos, pois foi um grande aquecimento, mas me preparou para os próximos.

O segundo, *Le poêle/O aquecedor*, mostra a trajetória deste objeto que produzia o alimento e trazia o aquecimento aos moradores da casa nos rígidos períodos de inverno, sendo um item de suma importância ao longo de diversas gerações. Aqui caímos em uma das grandes dificuldades dos tradutores: a escolha do

título! Como já discute o renomado tradutor de origem ucraniana radicado no Brasil, Boris Schnaiderman, este é um problema de tirar o sono e que no meio da tradução parece ser mais crônico que em outros: “trata-se de uma mazela que ocorre no mundo todo, mas em nosso meio chega a ser gritante” (SCHNAIDERMAN, 2019, p. 34). Mas, por quê? A discussão da escolha do nome gira em torno de quão longe ele fica do nome original. Neste caso, descobrir o que era *poêle* foi uma tarefa árdua, pois é descrito no *Glossaire du parler français au Canada* como:

Aparelho que serve, única ou principalmente, para aquecer um cômodo ou quarto, onde é colocado. *Fogão* = aparelho que é colocado na cozinha e que serve, única ou principalmente, para cozinhar ou aquecer os pratos. (GEOFFRION; RIVARD, 1930, p. 527, grifo dos autores)

No Brasil, como não temos um frio intenso como o canadense, não temos um aparelho com esta exata descrição. O que mais se aproximaria seria o fogão à lenha, então optou-se por traduzir por “aquecedor”, algo imprescindível para suportar o rigorosíssimo inverno canadense, aquecendo e alimentando as famílias. Destaca-se, neste conto, o uso da madeira de bordo, a tradicional árvore canadense cuja folha está representada na bandeira nacional. Senti dificuldades com termos designados para situações inverniais particulares do hemisfério norte, como *les marionnettes* (aurora boreal) e *la poudrierie* (nevasca). A expressão *construire des châteaux en Espagne* (erguer castelos no ar), embora originário do francês europeu, assim como as demais expressões, me proveram um ótimo aprendizado.

O terceiro e último conto, *La patrie/A pátria*, mostra tio Jean descrevendo o país e o seu sentimento patriota a seu sobrinho - que lhe perguntou o que era a pátria - por meio de uma linguagem familiar, diferente da utilizada pelos livros de história, mais íntima e apropriada para as crianças, para que desta maneira, ele compreendesse de uma forma fácil e informal. Um texto interessante

de se trabalhar, pois utiliza a ideia da pátria referida no título como metáfora para narrar a história dos ancestrais que construíram as incontáveis paróquias espalhadas pela província de Quebec.

Segundo o narrador: “cada um deles deixou sua marca aqui e o esforço de seus braços torna minha tarefa menos pesada hoje” (RIVARD, 1941, p. 74). Há ainda a referência à animosidade contra seus vizinhos estadunidenses: “É importante dizer que para o tio Jean, o inimigo, quem quer que fosse, era o *americano*” (RIVARD, 1941, p. 74, grifo do autor). O tio Jean faz questão de transmitir ao sobrinho conhecimentos diferentes dos que se encontram nos livros, depreciando o ensino formal em comparação ao ensino prático, adquirido oralmente: “– Em geral, é preciso desconfiar dos livros, ele diz; há palavras que não entendemos e que embaralham as ideias. Os livros não têm nada a fazer aqui” (RIVARD, 1941, p. 74-75). Ao final do conto, ao se juntar à esposa, tia Mélanie para orar antes do jantar, fica evidente a presença da fé cristã na vida familiar e uma das características mais recorrentes nos contos.

Na segunda seleta, pode-se dizer que eu já tive mais facilidade ao traduzir os textos, pois, devido à interligação dos contos da antologia, muitos termos se repetem, enquanto outros, bem desafiadores, vão surgindo ao longo da jornada tradutória, como no conto *L'hivernante*, por exemplo, que será explicado mais adiante.

O primeiro conto, *La grand'chambre/O salão*, descreve talvez o mais importante cômodo da casa familiar, que foi descrita no primeiro conto da primeira seleta. Uma casa que se pode tomar como o padrão da casa dos habitantes das paróquias do Quebec à época, onde são recebidos os visitantes importantes, como os exemplos citados no conto: aqueles que chegam a este mundo, os recém-nascidos, e aqueles que dele partem, os falecidos. Um local aberto em momentos solenes e de grande significado, especialmente ao receber visitas célebres, principalmente a do pároco, como acontece aqui: “Mas a grande visita, a mais bela de todas e para a qual as pessoas da casa vestem a melhor roupa de domingo, é a visita do pároco” (RIVARD, 1941, p. 10 e 11). O vocabulário utilizado é bastante descritivo, contendo palavras que

designam desde partes que formam a casa, até materiais e ornamentos, como vemos neste trecho:

Sobre o assoalho pintado, os tapetes correm de um lado para outro em duas peças paralelas. No centro da sala, uma mesa de mogno velho, precioso móvel deixado na família, sustenta livros litúrgicos encadernados com couro, prêmios recebidos na escola primária, fotografias reproduzidas sobre zinco em seus estojos com dobradiça, um álbum, lembranças, entre outros... Ao redor da sala estão dispostas cadeiras, uma poltrona, um sofá, acolchoados com crinas de cor preta. (RIVARD, 1941, p. 9).

No Brasil, não vemos com frequência “fotografias reproduzidas sobre zinco”, conhecido por aqui como zincografia, mas mantive o mais próximo ao original até por ser mais explicativo e de fácil compreensão.

O segundo conto, *La maison condamnée/A casa condenada*, flerta com o fantástico e o estranho. Ao trazer o sobrenatural para explicar o medo e a fascinação produzida nos moradores da vizinhança pela história de uma casa abandonada, vemos a narrativa “fantástica-estranha” revelando a sombra da imagem da casa apresentada no primeiro texto da primeira seleção de contos, ou uma contraparte dela, cujo motivo do abandono leva a divagações sobre o tema da emigração, da desintegração do núcleo familiar e do sepultamento das tradições quando a casa é metaforicamente comparada a uma tumba. Por meio do olhar do narrador que explora as suas memórias de criança, descreve-se o pavor de quem passa em frente e se desvia do imóvel por medo de ver fantasmas:

Tudo isso estava abandonado, sem dono, sem um vigia; sem alguém que tomasse conta, mas passávamos, sem nunca parar, na frente da casa condenada: ela nos dava medo” (RIVARD, 1941, p. 67)

Faz-se um paralelo de quando ainda habitada com o estado de abandono atual, mas espera-se que o herdeiro que se foi ainda

possa regressar e resgatar seus dias de glória e beleza, sinalizando a esperança, como vemos aqui:

Confia neles, também, boa Terra! Se o exílio, um dia, lhes for duro, e se a Providência quiser que eles voltem a ti, recebe-os, clemente e gentil. Para celebrar seu retorno, coloca flores mais frescas à beira de tuas estradas, cobre teus campos em uma luz mais quente, faz-te mais verdejante e mais bela (RIVARD, 1941, p. 71).

O termo “condenada” aqui pode ser visto como sinônimo de “amaldiçoada” pela maneira como foi abandonada:

Mas, um dia, a propriedade caiu em partilha a um filho que não reviveria a alma dos ancestrais. Este último, um buscador de uma tarefa menos árdua, recusou à terra o trabalho de suas mãos e o suor de sua testa. A terra se fechou! O pão faltou na casa! E ele, já sem raízes, amaldiçoou a terra, que, no entanto, só pedia para produzir, mostrando-se desolada pela esterilidade de seus terrenos não cultivados (RIVARD, 1941, p. 69).

Linguisticamente desafiadora, esta tradução buscou reproduzir a mescla de sentimentos presentes no original, no qual se misturam tradição local e pitadas de algo fantástico, algo que produz e sugere medo na vizinhança, criando-se; assim, uma lenda, um mito.

O terceiro e último conto, *Scènes d'hiver/Cenas de inverno*, está subdividido em 3 partes que descrevem a hostil, mas poética paisagem invernal quebequense. Considero este texto como um ótimo desafio de pesquisa e uma boa fonte de aprendizado sobre a neve com termos usados na região de Quebec já que, no Brasil, a nossa experiência com este fenômeno da natureza é quase nula e restrita apenas a algumas cidades do extremo sul do país. Retomando o que foi dito na apresentação desta terceira seleta, o título *L'hivernante/A invernante* é um termo que não consta na língua portuguesa, ao menos não encontrei nenhum equivalente nas minhas buscas, e não foram poucas, de modo que foi necessário

adaptar o termo-título. Utilizei-me de uma tradução bem aproximada do original em francês, mantendo o radical do substantivo “inverno”, palavra da qual deriva o vocábulo “invernante” que, de acordo com o Dicionário Priberam, possui o seguinte significado: “diz-se de ou ser vivo, geralmente ave, que se desloca para passar o Inverno” (INVERNANTE, 2023), ou, de acordo com o Dicionário Aulete Digital, significa “que ou quem inverna” (INVERNANTE, 2023). Entende-se, de acordo com o texto, que se trata de uma neve que somente derrete ao final do inverno, uma aceção até então desconhecida por mim. O conto fala sobre os preparativos para enfrentar esse período árduo de frio intenso: “E essa neve que cai, seca e clara, nos campos endurecidos, que se deposita permanentemente, que permanecerá até a primavera e partirá por último, esta é a invernante, a alegre invernante” (RIVARD, 1941, p. 153).

O vocábulo que dá título à segunda parte, *A nevasca/La poudrière*, é usado no Quebec para designar um tipo de nevasca cuja neve é fina e seca, diferentemente do significado usado na Europa, onde designa uma fábrica de explosivos ou de substâncias explosivas. Termo que, conseqüentemente, deriva da pólvora conforme descrito no seguinte trecho:

Trilhas do alvo pó correm ao longo das cercas e cercados, serpenteando através dos campos, repentinamente se agitam e da mesma forma esmaecem, em seguida retomam seu curso frívolo, novamente se deitam, se torcem, sinuosas, e seguem para se acumular ao abrigo dos arbustos. (...). A neve, em movimento, sobe, se espalha e em pó se transforma! (RIVARD, 1941, p. 154)

Com essa tradução, temos a oportunidade de aumentar o campo semântico da palavra “nevasca”, adicionando-lhe mais esta designação e gerando assim, uma economia linguística.

Clair d'étoiles/Luz de estrelas, descreve os olhares e sensações diante dos cenários noturnos durante o rigorosíssimo e também fascinante inverno canadense. Vejamos:

Os campos aplainados pela neve, o caminho cujas balizas marcavam apenas os desvios, as árvores, as casas, todas as coisas estavam banhadas por um reflexo muito suave. Era uma noite sem lua; no entanto, uma luz pálida e difusa, cuja fonte parecia estar em todos os lugares e os raios em lugar algum, se derramava pelo ar” (RIVARD, 1941, p. 155).

Agora chegamos à terceira e última seleta de contos, finalizando os nove traduzidos e escolhidos a dedo. Mais uma vez, a tradicional casa quebequense está presente, assim como a figura do pároco, representando a centralidade da religião católica no Quebec da primeira metade do século XX, outra característica marcante na antologia.

O primeiro conto, *Le ruisseau/O córrego*, descreve o divisor de duas terras conforme as memórias de infância do narrador. Este córrego está

no limite da floresta, de onde vinha sua fonte, essa água fronteiraça primeiro fazia alguns meandros sob o mato: depois, vindo ao encontro da linha divisória das duas propriedades, fluía direto ao sul” (RIVARD, 1941, p. 47).

Deparei-me com um ótimo desafio linguístico ao pesquisar os tipos de embarcações que percorriam este “córrego” que, na verdade, se tratava de um rio: “Havia chalupas, goletas de dois e de três mastros. Nada é mais fácil do que distinguir esses vários tipos de embarcações” (RIVARD, 1941, p. 48). Uma expressão que me chamou a atenção é *heure des vaches* (RIVARD, 1941, p. 47). Ao pesquisar, encontrei a similar brasileira “hora da ordenha”, que equivale às 17h. Estas primeiras embarcações, movidas à energia eólica natural, a do vento soprado, como qualquer embarcação primitiva construída em madeira, têm seu charme e sua utilidade reforçados pelo narrador, até que chegou o primeiro barco a vapor construído em alumínio, desafiando-as, como podemos ver no trecho a seguir:

Um dia, chegou um jovem da cidade com um barco a vapor, em alumínio pintado; bastava virar uma chave, uma hélice começava a girar e o barco funcionava por conta própria! Perto desta maravilha, nossos navios pareciam uma porcaria. (RIVARD, 1941, p. 50).

E assim, seguem as comparações de desempenho destes diferentes tipos de embarcação para o ofício da pesca, discute-se a superioridade tecnológica que pouco dura e sucumbe perante as embarcações tradicionais, privilegiando o *savoir-faire* local e a habilidade manual em detrimento da industrialização. O narrador, que viveu os áureos dias deste córrego, lembra aos poucos as cenas de glória do passado, mas subitamente sente o doloroso impacto do presente ao visualizar a situação atual do volumoso leito de outrora:

Onde então está meu rio? Parece-me que vejo esta paisagem pela primeira vez. É a mesma, no entanto: eis aqui a estrada principal e a ponte de madeira; eis aqui a casa a oeste, e lá, o velho moinho. Mas não reconheço o meu rio. Ô decepção! Meu rio tão bonito de trinta anos atrás, meu rio largo e fundo, era um ralo riacho, talvez uma vala separando duas propriedades [...] (RIVARD, 1941, p. 52 e 53).

O segundo conto, *Au feu! /Fogo!*, revela a união dos moradores da paróquia para conter um incêndio que ocorre em uma tradicional casa quebequense, cuja estrutura lembra aquela do primeiro conto. Este incêndio irrompe após uma forte tempestade e movimenta todos os moradores da vizinhança, tendo o padre como uma espécie de “comandante” e “patrono espiritual” de todo o esforço deliberado, direcionando esforços e levantando os ânimos, como se estivesse no comando de um regimento. No final do conto, atribui-se a ele o poder metafísico que viabilizou o trabalho em equipe e a extinção do incêndio, como mostrado no trecho a seguir:

Rapidamente, acorremos e nos organizamos. Não há brigada de incêndio em nossos campos, nem hidrantes, nem mangueiras; mas

disposição para ajudar, e uma cooperação que surpreende. [...]. Sob a cruz protetora, o pároco está em seu posto, encorajando seu povo, direcionando-o quando necessário". (RIVARD, 1941, p. 100 e 102)

O terceiro e último conto, *L'abonné/O assinante*, vem fechar com uma boa dose de bom-humor esta fase do projeto e conta com a presença do tio Jean e sua habitual sagacidade provinciana somada à valorização das tradições locais, protegendo-as para que não se percam nas mãos e na alienação dos forasteiros. De acordo com o enredo, o tio Jean foi encarregado pelo pároco para levar um viajante em trânsito até o presbitério de um confrade vizinho, mas ele encontra uma forte barreira entre as culturas urbana e provinciana que dificulta a comunicação, gerando uma situação inusitada.

Linguisticamente falando, o conto não apresenta grandes dificuldades. O título do conto, *O assinante*, será compreendido ao longo da leitura do texto e do trajeto dos personagens, durante o qual se instala uma atmosfera de desconfiança entre ambos pela não compreensão de códigos sociais pertencentes a universos distantes. Conforme a viagem avança, o condutor da charrete precisa parar cada vez que cruza com uma ponte para pagar o pedágio. Embora não fosse loquaz como seu interlocutor, o viajante se permite fazer críticas pelo fato, por exemplo, da ponte não ser de ferro. Depois que o tio Jean paga a quantia cobrada pelo funcionário, o forasteiro faz uma observação segundo a qual tal não acontecia na região em que vive, de modo que não era necessário parar no pedágio, ao se cruzar uma ponte. E acrescenta: "– Nós assinamos, ele explicou; ou seja, pagamos uma vez para o ano todo. A partir daí, somos assinantes da ponte e passamos sem parar. É mais conveniente" (RIVARD, 1941, p. 124).

No final do conto, existe uma lição de moral, em tom de deboche, que é direcionada ao viajante para criticar a falta de respeito à tradição local de saudar os calvários ao longo da estrada, tirando o chapéu ao passar em frente. O tio Jean entende que isso aconteça por se tratar de um forasteiro, de uma "pessoa da cidade", o que o leva a interpelar seu interlocutor nos seguintes termos: "–

Bem, o senhor vai me dizer que não é da minha conta, mas estou achando que o senhor exagerou um bocado demais na assinatura dos Calvários!” (RIVARD, 1941, p. 127), como se aquele tivesse feito uma “assinatura” de saudações. Trata-se de uma crítica amenizada, misturada ao deboche típico de um personagem interiorano, o que acaba por explicar e justificar o título do conto.

À guisa de conclusão, gostaríamos de dizer que o presente relato de experiência resulta de um trabalho que durou pouco mais de dois anos, sendo marcado por inúmeras discussões, leituras, pesquisas e trocas enriquecedoras. Estamos conscientes de que o ofício do tradutor, e mais particularmente o do tradutor literário, está longe de se colocar como a última palavra sobre o texto vertido. Como não existe uma tradução ideal nem perfeita, a atividade tradutória se apresenta como uma dentre outras leituras possíveis de uma obra, sendo atravessada por visões de mundo e subjetividades situadas num dado contexto social e histórico.

Da invisibilidade que sempre lhe foi atribuída à mais recente reivindicação da coautoria, a árdua tarefa do tradutor de textos literários oscila entre a possibilidade e a impossibilidade, o êxito e o fracasso, a fidelidade e a traição. Do tradicional papel ancilar à assunção da visão da tradução como recriação, constatamos, ao longo do tempo, os avanços sobrevindos das reflexões teóricas e das realizações de críticos e tradutores que dialogam no interior das fronteiras disciplinares dos estudos de tradução e da tradutologia, entre outros campos do saber.

Tais questionamentos foram abordados em encontros virtuais que visavam, igualmente, por parte do orientador, comentar, corrigir e dar sugestões para os problemas encontrados nas traduções do bolsista. Foi com imensa satisfação que se constatou o crescimento e o progresso deste último ao longo do estágio. Neste contexto, o projeto FORTRALIT propicia a formação sempre bem-vinda de um futuro profissional de tradução consciente de seu papel de mediador entre línguas-culturas em constante interação, num mundo cada vez mais poroso às trocas entre imaginários e modos de ser e de viver multiculturais.

Referências

BERGERON, Léandre. *Dictionnaire de la langue québécoise*. Outremont (Québec), VLB Éditeur, 1980.

Dicionário Aulete Digital, Editora Lexikon, versão 2021. Disponível em <https://aulete.com.br/>

Dicionário Houaiss, versão digital, Editora Objetiva Ltda, versão 2021. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#0

Dictionnaire Larousse, versão digital. Disponível no site www.larousse.fr;

Dicionário Michaelis Online, Editora Melhoramentos, versão 2021, disponível em: [http: https://michaelis.uol.com.br/](http://https://michaelis.uol.com.br/);

DIONNE, Narcisse-Eutrope. *Le parler populaire des Canadiens français*. Québec : Laflamme & Proulx, 1909.

GEOFFRION, Louis-Philippe ; RIVARD, Adjutor (Org.). *Glossaire du parler français au Canada*. Québec : L'Action Sociale, 1930.

GRIGNON, C.-H; et al (2008). *Trois visions du terroir: récits et nouvelles*. Montréal: XYZ Éditeur, 2008. (Romanichels plus).

INVERNANTE. In: AULETE DIGITAL, Dicionário Online de Português. Lexicon Editora Digital, 2023. Disponível em: <<https://aulete.com.br/invernante/>>. Acesso em: 03/04/2023.

INVERNANTE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/risco/>>. Acesso em: 03/04/2023.

LEMIRE, Maurice (Org.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome II (1900-1939). Montréal: Fides, 1980.

PLOURDE, Michel (Org.). *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie*. Montréal: Fides, 2003.

RIVARD, Adjutor. *Chez nous*. [Québec]: La Bibliothèque électronique du Québec, [1941]. (Collection Littérature québécoise). Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/>>.

RIVARD, Adjutor. *Our Old Quebec Home*. Tradução de William Hume Blake. New York: Doran Ed., 1924. p. 8-9.

SCHNEIDERMAN, Boris. *Tradução: Ato Desmedido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.

A retradução de *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire, por Dorothée de Bruchard

Sheila Maria dos Santos (UFSC)
Catarina Frescura Junges (UFSC)
Enézia de Cássia de Jesus (UFSC)

Introdução

Pelo viés da tradução, da retradução e de textos críticos, diversos clássicos da Literatura permanecem em evidência no mercado editorial. Nomes da Literatura Francesa tais como, Vigor Hugo, Baudelaire, Molière, Balzac, Proust, são autores que gozaram desse lugar de prestígio. Como exemplo, temos a obra de Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, que contabiliza onze publicações no Brasil, sendo sua primeira tradução de 1937. Ao discorrer sobre a retradução, Berman destaca que “O movimento propriamente moderno da retradução começa quando se trata de reabrir o acesso às obras que constituem nosso solo religioso, filosófico, literário e poético; às obras que modelaram decisivamente nosso modo de sentir e existir” (BERMAN, 2013, p. 109). Todavia, toda obra é publicada de acordo com a demanda e política editorial, e em função do contexto histórico, temporal e espacial.

Com o intuito de proporcionar o acesso à Literatura e promover reflexões em torno da criação do livro no meio editorial, Dorothée de Bruchard funda entre 1991 e 2001 as editoras Paraula e Escritório do Livro, respectivamente. Bruchard então, traduz e edita, como veremos no desenvolvimento deste trabalho, obras clássicas da literatura francesa. À vista disso, pretendemos traçar breves considerações acerca das escolhas de tradução de Dorothée de Bruchard ao traduzir *Pequenos poemas em prosa* (2011) de Charles Baudelaire, publicado pela editora Hedra. Buscaremos nos deter, principalmente, nas questões de pontuação e vocabulário, o que

nos possibilitará pôr em evidência a maneira como a tradutora lida com um texto clássico.

Para empreender esta reflexão, vamos nos valer teoricamente das discussões sobre pontuação postuladas por Isabelle Serça, *La ponctuation : petit tour d'horizon* (2004); *Esthétique de la ponctuation* (2012) e Henri Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982); e *Poétique du traduire* (1999), para a reflexão sobre as escolhas tradutórias, utilizamos como base teórica os apontamentos de Haroldo de Campos *Da Transcrição* (2011) e Antoine Berman *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013).

Dorothee de Bruchard: os caminhos percorridos entre a tradução e editoração

A tradutora e editora Dorothee Marie de Bruchard é filha de pais franceses e nasceu na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1958. Desse modo, teve sua formação escolar majoritariamente no Brasil, tendo assim contato direto tanto com a língua portuguesa quanto a francesa. Sua formação acadêmica, no entanto, divide-se entre Brasil, Inglaterra e França, da seguinte forma: o *Diplôme de Langue et Littérature Françaises* (1983) na Universidade de Nancy II, na França, graduação em Letras francês/português (1988) na Universidade Federal de Santa Catarina no Brasil, mestrado em Literatura Comparada (1991) em Nottingham na Inglaterra e doutorado em Estudos da Tradução (2015) no Brasil, com intercâmbio de um ano na França.

Dorothee de Bruchard atua como tradutora desde a década de 1980, tendo como sua primeira tradução a obra de Moebius, *O homem é bom?* (1983) pela editora L&PM. Atualmente, contabiliza mais de 80 obras traduzidas¹, tendo dentre elas diversos clássicos da Literatura Francesa, tais como obras de Mallarmé, Baudelaire, Proust, Rousseau, Maurice Leblanc, além de autores de língua

¹ Todas as traduções de Bruchard podem ser consultadas em <<<http://www.escritoriadolivro.com.br/traducao/index.php>>>

inglesa. Profissionalmente, dedica-se a traduções de textos literários, do francês e inglês, e realiza traduções de roteiros cinematográficos, catálogos de exposições e trabalhos acadêmicos, como ensaios, artigos, teses, entre outros. Para além de sua atuação como tradutora, Bruchard trabalhou como professora de francês na Aliança Francesa, em Florianópolis, durante os anos de 1984 e 1986, e secretária bilíngue entre Brasil e França. No presente momento, trabalha como editora e tradutora.

Em 1993, Dorothée fundou a Paraula, que “foi uma pequena editora de canto-de-apartamento”, que, segundo ela, teve como objetivo promover um espaço não apenas de produção, mas de discussão acerca do processo tradutório e valorização do tradutor, através de edições elaboradas cuidadosamente (*cf.* BRUCHARD, 2016, p. 95). A editora concentrou-se essencialmente na publicação de obras de edição bilíngue de textos clássicos da filosofia ocidental e literatura, de autores como Marcel Proust, Marcel Schwob, Irmãos Grimm, Charles Baudelaire, Guy de Maupassant, entre outros, somando 26 títulos publicados. Contudo, em 1999 a editora encerrou suas atividades, e, em 2001, teve seu acervo remanescente doado a 129 bibliotecas universitárias do Brasil. Vale ressaltar ainda que, segundo Bruchard, a Paraula tinha como diferencial a publicação bilíngue de textos em prosa e não em poesia como comumente vê-se no mercado editorial brasileiro (*cf.* BRUCHARD, 2016, p. 95).

Após o fechamento da editora Paraula, Dorothée continuou sua pesquisa voltada ao âmbito da editoração e, dessa forma, em 2001, surge o Escritório do Livro que, originalmente, de acordo com a tradutora, tinha como propósito viabilizar a discussão em torno do processo de tradução e publicação do livro, incluindo pesquisadores e profissionais das distintas áreas desse processo. A princípio, as atividades no Escritório do Livro consistiam em ações de fins não lucrativos, ou seja, uma parcela das produções resultantes das discussões e trabalhos empreendidos pelo projeto eram doadas. Foi então a partir da organização da Coleção Memória do Livro, em 2016, que o projeto Escritório do Livro estabeleceu-se como editora. A Coleção Memória do Livro foi um

divisor de águas na trajetória da editora, que, nas palavras de Dorothée, tinha como cerne “contribuir para o registro da história editorial brasileira (que é uma área de estudo bastante recente no Brasil, e na qual há muito a pesquisar e realizar), através dos depoimentos de diversos de seus personagens” (BRUCHARD, 2016, p. 96). Dentre suas ações, a editora Escritório do Livro promove ainda oficinas que proporcionam reflexões acerca da tradução, relatos de experiência e traduções em conjunto.

Como já mencionado acima, Dorothée apresenta uma vasta produção como tradutora, atuando em editoras nacionais e internacionais. Em 2004, foi finalista do prêmio Jabuti na categoria “tradução” com a obra *Morravagin & O fim do mundo filmado pelo Anjo de N. D.* (2003), publicada pela Companhia das Letras. No Brasil, realizou traduções para editoras como Cosac e Naify, Companhia das Letras, Intrínseca, L&PM, Martins Fontes, Sextante, Autêntica, Hedra e outras.

Neste trabalho, nos debruçaremos sobre a retradução de *Pequenos Poemas em prosa* (2011), de Charles Baudelaire pela editora Hedra. A editora, fundada em 1998, dedica-se à publicação de textos literários e das ciências, desde os clássicos da literatura a autores emergentes no Brasil ². Além da obra de Baudelaire, Bruchard traduziu os clássicos de Stéphane Mallarmé e Marcel Proust.

Os *Contos Indianos* de Mallarmé têm sua primeira publicação em 1995 pela editora Paraula, em 2006 a obra é revisada, reeditada e publicada pela editora Hedra. A pedido de sua amiga Méry Laurent, os *Contos Indianos* de Stéphane Mallarmé foram escritos em 1893, trata-se de uma seleção e retradução feita por Mallarmé do livro de Mary Summer, *Contes et légendes de l'Inde ancienne* (1878), publicado na França. O escritor retraduz quatro contos: ‘O retrato encantado’, ‘A falsa velha’, ‘O morto vivo’ e ‘Nala e Damayanti’.

Já em 1997, a editora Paraula lançou três contos extraídos da primeira obra de Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, em edição bilíngue, intitulada *A Morte de Baldassare Silvoande* (1997), a obra

² Disponível em <<<https://www.hedra.com.br/hedra-edicoes>>>.

contém os contos ‘A Morte de Baldassare Silvande’, ‘Visconde de Sylvania’, ‘Violante ou a Mundanidade’, ‘Melancólica Vilegiatura da Sra. Breyves’, traduzidos por Dorothée de Bruchard. Todavia, a obra é reeditada e publicada pela editora Hedra sob um novo título e o acréscimo de mais um conto que dá título ao livro ‘O fim do ciúme’, a obra, assim, é publicada como *O fim do ciúme e outros contos* (2008), traduzidos por Bruchard.

Bruchard defende fortemente a edição e publicação de obras dessa natureza, pois, segundo a tradutora, “Na edição bilíngue, o texto traduzido se mostra, se reivindica enquanto tal, como um texto à parte, independente, mas indissociável daquele que lhe deu origem.” (BRUCHARD, 2016, p. 95), além disso, ainda de acordo com Bruchard, a edição bilíngue propicia ao tradutor seu lugar de visibilidade, em que suas escolhas e estratégias são apresentadas ao leitor.

Se o fazer tradutório tende comumente a passar despercebido é, em parte, porque o texto traduzido, apresentado em lugar do original, acaba por assumir ares de texto independente, relegando para a invisibilidade a ação do mediador. Uma invisibilidade que, paradoxalmente, concede ao tradutor – único a ter acesso ao texto primeiro, detentor exclusivo de informações vedadas ao leitor – uma liberdade de recriação muito próxima da liberdade autoral. Sua necessária interpretação do original não sendo nunca declarada ou argumentada (salvo em eventuais notas de rodapé), suas escolhas, não percebidas, se apresentam como naturalmente dadas. (BRUCHARD, p. 190)

Isto posto, passaremos à análise da edição bilíngue de *Pequenos Poemas em Prosa* (2011), de Baudelaire, com ênfase nas escolhas feitas pela tradutora, no que tange a questões de pontuação e de escolhas lexicais, para a partir disso traçar um perfil tradutório de Bruchard diante de um cânone.

A retradução de *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire, por Dorothée de Bruchard

O livro *Petits Poèmes en Prose* ou *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, foi publicado pela primeira vez em 1869, postumamente, pela editora Michel Lévy. Ao todo, a obra contém 50 poemas em prosa, organizados em uma coletânea pela primeira vez por Théodore de Banville e Charles Asselineau. Tais poemas foram publicados de forma esparsa desde o ano de 1855, e não eram metrificados nem rimados, embora possuíssem teor poético³. O amigo Théodore de Banville, citado por Abes (2018), celebra a trajetória do autor em palavras que “serviriam perfeitamente para definir a própria arte moderna” (ABES, 2018, p. 8-9):

Continuando, mesmo que inovador, a tradição antiga, Victor Hugo sempre transfigurou o homem e a natureza à imagem de certo ideal desejado; ao contrário, Baudelaire, como Balzac, como Daumier, como Eugène Delacroix, aceitou o homem moderno em sua totalidade, com suas falhas, sua graça doentia, suas aspirações impotentes, seus triunfos mesclados de tantos desânimos e tantas lágrimas!⁴ (BANVILLE *apud* ABES, 2018, p. 8-9)

A obra, que foi retraduzida do francês para o português onze vezes, traz um retrato elaborado da sociedade francesa no século XIX. Abaixo encontra-se um quadro onde é possível identificar as retraduições disponíveis, sendo a primeira publicação em 1937:

TRADUTOR	EDITORA	ANO
Paulo M. Oliveira	Athena	1937
Aurélio Buarque de Holanda	José Olympio	1950

³ Gilles Jean Abes; “Análise de uma tradução dos Pequenos poemas em prosa de Baudelaire” - Anuário de Literatura, ISSN: 2175-7917, vol. 15, n. 2, 2010”.

⁴ Nota de Abes: Tradução inédita. Publicado originalmente no jornal *L'Étendard* em 04 de setembro de 1869.

Aurélio Buarque de Holanda	Nova Fronteira	1977
Dorothee de Bruchard	UFSC	1988
Aurélio Buarque de Holanda	Nova Aguilar	1995
Leda Tenório da Mota	Imago	1995
Gilson Maurity	Record	2006
Dorothee de Bruchard	Hedra	2011
Alessandro Zir	L&PM	2016
Isadora Petry e Eduardo Veras	Via Leitura	2018
Samuel Titan Jr.	Editora 34	2020

Fonte: as autoras.

Como corpus de nossa análise principal, escolhemos a retradução de *Petits poèmes en prose* feita por Dorothee de Bruchard, com publicação pela editora Hedra, em 2011, por se tratar de uma tradutora com ampla experiência, tanto tradutória quanto editorial, além de ter teorizado sobre sua prática, o que nos proporciona vasto material de pesquisa. Aliás, a esse respeito, é pertinente salientar que a edição de 1988 traduzida por Bruchard apresenta uma introdução da tradutora e notas assinaladas por esta, ao passo que a edição de 2011 é lançada sem a introdução da tradutora e as notas sem indicação de autoria.

Análise dos poemas em prosa “Perte d’auréole”, “Les yeux des pauvres” e “A une heure du matin”, de Charles Baudelaire

Embora tenha sido escrito em 1865, o poema em prosa “Perte d’auréole” foi rejeitado pela imprensa. O trabalho apareceu pela primeira vez em 1869 em *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*.

Em “A Perda da Auréola”, a narrativa se desenrola em forma de diálogo entre um poeta e um homem comum, tendo como cenário um “*mauvais lieu*”, um lugar sombrio e com reputação duvidosa, o que constrange ambos. A figura do cidadão comum,

que sempre criou uma visão elevada do artista, fica desapontado ao encontrar o poeta em um lugar tão inconveniente, sendo exibidas imagens típicas da vida na era moderna.

Neste poema em prosa, podemos utilizar a interpretação feita por Marshall Berman em sua obra, *Tudo que É Sólido Desmancha no Ar* (1986), onde um capítulo inteiro é dedicado a Baudelaire. Em “A perda do halo” (como o título foi traduzido na obra em questão), de acordo com o autor, Baudelaire pretendia satirizar e simbolizar a desmistificação do poeta, que é visto como seu próprio deus, e da santidade da arte. Berman (1986) afirma que:

Walter Benjamin parece ter sido o primeiro a sugerir as profundas afinidades entre Baudelaire e Marx. Embora Benjamin não faça explicitamente essa conexão, leitores familiarizados com Marx notarão a surpreendente similaridade entre a imagem central de Baudelaire, nesse poema, e uma das imagens fundamentais do Manifesto Comunista: “A burguesia despiu de seu halo toda atividade humana até aqui honrada e encarada com reverente respeito. Transformou o médico, o advogado, o padre, o poeta, o homem de ciência em seus trabalhadores assalariados”⁵. (BERMAN, 1986, p. 110)

O “halo” ou “auréola” é um dos símbolos máximos de sacralidade e de inocência, e no momento que tal objeto cai e rola na lama, o drama se torna tragicamente cômico e a auréola se vê ameaçada, mas não destruída, ela é incorporada ao fluxo geral do meio.

Já o poema “Les yeux des pauvres” descreve a perspectiva de um observador que vê um homem pobre olhando para a vitrine de uma cafeteria, desejando ter os bens expostos nela, mas sem meios para comprá-los. Em seguida, o observador contrasta a expressão do pobre com a do homem rico que, apesar de ter tudo o que deseja, não consegue encontrar a felicidade. Baudelaire usa uma

⁵ Nota de Marshall Berman: Essa relação é explicada, em termos bastante diversos daqueles aqui apresentados, por Irving Wohlfarth, em “Perte d’Auréole and the Emergence of the Dandy”, *Modern Language Notes*, 1970,85:530-71.

linguagem poética para criar uma atmosfera melancólica, evocando uma sensação de tristeza e desesperança, característica de muitos dos seus trabalhos, onde temos imagens vívidas que retratam a miséria e a desigualdade social. A obra é uma crítica social e uma denúncia da pobreza e da exclusão social em uma sociedade capitalista (BERMAN, 1986)⁶.

Quadro 1: A manutenção de ritmo

Perte d'auréole – 1857 – pg. 214	Perda de auréola – 2011 – p. 215
- Eh ! quoi ! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu ! vous, le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d'ambrosie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.	- O quê!?! Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de surpreender-me!

Fonte: as autoras.

Neste trecho, observa-se que a tradutora optou por alterar o uso da pontuação escolhida pelo autor, e a escolha se transforma em um exemplo de como a pontuação pode influenciar a intensidade e a ênfase do texto. No primeiro caso, acrescenta um ponto de interrogação ao ponto de exclamação, gerando assim uma pergunta carregada de emoção: “- Eh ! quoi !” se transforma em “- O quê?!”. A escolha pela combinação de “?!” implica no aumento da carga emotiva da obra. Pode-se observar que o ritmo da obra é influenciado pela pontuação específica adotada pelo autor Charles Baudelaire.

O livro *Esthétique de la ponctuation* (2012), de Isabelle Serça, é especialmente elucidativo no que diz respeito à transição que a pontuação sofreu ao longo dos séculos, chegando à nossa concepção gramatical moderna. Serça afirma que “a pontuação já foi objeto de semelhante desprezo no campo dos estudos de estilo” (2012, p. 60, tradução nossa). Cumpre-nos destacar a relevância para tal, notadamente diante de textos literários, a pontuação passa

⁶ Marshall Berman; Tudo que é sólido desmancha no ar; 1986.

⁷ «la ponctuation était naguère l'objet du même mépris dans le domaine des études sur le style».

a ter um lugar imprescindível na construção do texto. Ao tratar a relação entre pontuação e literatura Isabelle Serça (2004), destaca “Os escritores, como todo escritor, mantém uma relação muito pessoal e eminentemente subjetiva com os sinais de pontuação⁸” (2004, p. 15, tradução nossa).

Enquanto o ponto de interrogação é usado para indicar surpresa ou questionamento, o ponto de exclamação indica ênfase e intensidade. A tradutora, por sua vez, acaba por alterar o ritmo de surpresa do excerto através da substituição da pontuação. Henri Meschonnic disserta sobre a relação entre o ritmo e o significado do discurso e levanta a discussão sobre o uso da pontuação na tradução: “A pontuação é a parte visível da oralidade⁹” (MESCHONNIC, 2000, p. 289, tradução nossa). Ele afirma, ainda, que “o ritmo de um discurso pode ter mais sentido que o sentido das palavras¹⁰” (MESCHONNIC, 1982, p. 70, tradução nossa); ou seja, o ritmo é capaz de transmitir um sentido que pode ser mais profundo e significativo do que o sentido das palavras em si.

Em português, não é comum o uso do ponto de interrogação e de exclamação juntos. Em geral, a gramática da língua portuguesa estabelece que as perguntas devem ser indicadas pelo ponto de interrogação (?) e as exclamações devem ser indicadas pelo ponto de exclamação (!). No entanto, é importante notar que a língua é viva e dinâmica, e alguns autores e tradutores podem usar essa construção de forma criativa ou para obter um efeito específico.

Já no segundo caso, existe a substituição dos pontos de exclamação (!) pelos pontos de interrogação (?) por parte da autora no seguinte trecho: “*Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d’ambrosie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.*”. Rachel May (1997), citada por Célia Maria Magalhães, afirma que:

⁸ «Les écrivains, comme tout scripteur d'ailleurs, entretiennent un rapport tout personnel et éminemment subjectif avec les signes de ponctuation.» (SERÇA, p. 15, 2004)

⁹ «La ponctuation est la part visible de l'oralité» (MESCHONNIC, 2000, p. 289).

¹⁰ «Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots ...» (MESCHONNIC, 1982, p. 70).

Ao tratar do uso de recursos de pontuação de textos traduzidos, May (1997) pretende mostrar que, nos TT, o uso de pontuação para esclarecer partes do texto supera seu uso para fins interpretativos ou criativos como acontece nos TF, e afirma que os tradutores tendem a assumir o papel de editor mais do que o papel de leitor ou escritor/autor. (...) De acordo com ela, as marcas de pontuação representam limites de tradução, de tomada de decisão e de explicitação de pensamentos do TF, e os tradutores parecem apresentar resistência a essa função artística da pontuação. A autora defende que o uso criativo da pontuação em traduções deve ser tratado com maior sensibilidade (MAGALHÃES, 1997, p. 310).

Segundo Antoine Berman (2013), durante o processo de tradução, as mudanças na pontuação podem resultar em duas formas de deformação: racionalização e destruição do ritmo.

Observamos que, na tradução, o ponto de interrogação exprime um tom dubitativo, ao passo que o ponto de exclamação, responsável pela carga emocional da frase, mostra a inquietação da personagem, sua surpresa ao ver tal indivíduo em um "*mauvais lieu*". Meschonnic afirma que:

Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, lingüísticos e extralingüísticos (no caso da comunicação oral, sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância: isto é, os valores, específicos a um único discurso. Essas marcas podem se situar em todos os "níveis" da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. Juntas, elas constituem um paradigmatismo e um sintagmatismo que neutralizam precisamente a noção de nível. Contra a redução corrente do "sentido" ao lexical, a significância é de todo o discurso, ela se encontra em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, libera séries. Assim, as significâncias são tanto sintáticas quanto

prosódicas. O "sentido" não está mais nas palavras, lexicalmente¹¹. (1982, p. 217, tradução nossa)

Ao substituir a pontuação original de um autor por outra, é necessário ter em mente que isso pode afetar o ritmo e o texto literário, especialmente quando a pontuação é uma característica pessoal e intencional do autor. Segundo Gilles Jean Abes, "Charles Baudelaire, ficava furioso se removesses uma única vírgula de seus versos" (2010, p. 213). Berman (2013) adverte que nas mudanças no texto traduzido, como demonstrado, é importante ponderar as escolhas de pontuação com cuidado e avaliar os efeitos que elas podem ter na leitura e na compreensão do texto.

Quadro 2: "Macadam" e "calçada"

Perte d'auréole – 1857 – p. 214	Perda de auréola – 2011 – p. 215
Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon <i>auréole</i> , dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du <i>macadam</i> .	Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha <i>auréola</i> , num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da <i>calçada</i> .

Fonte: as autoras.

¹¹ «Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du "sens" au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le "sens" n'est plus dans les mots, lexicalement» (1982, p. 217).

O termo “*macadam*”, segundo o dicionário Larousse, refere-se a um “*assise de chaussée formée de pierres concassées, cylindrées et agglomérées avec un agrégat sableux*”. Já o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) apresenta uma definição mais aprofundada: “1. *Revêtement de sol fait de pierres concassées liées avec du sable et du goudron, et soumis à un forte compression.* 2. *Pierres concassées destinées à la confection du macadam.* 3. *Route, rue recouverte de macadam.*”. Tal termo foi criado em homenagem a seu criador, o engenheiro escocês John Loudon McAdam. Segundo o Dicionário da Construção Civil, o termo “*macadame*” refere-se a um “*sistema de pavimentação de ruas e estradas em que se lança sobre o terreno compactado uma ou mais camadas de pedra britada que, em seguida, são comprimidas juntamente com saibro espalhado sobre elas e aglutinadas com água, asfalto ou outros ligantes*”¹². Já o dicionário Houaiss de língua portuguesa define *macadame* como “*processo de revestimento de ruas e estradas que consiste numa mistura de pedras britadas, breu e areia, submetida à forte compressão*”¹³. Berman mostra a relação e importância do termo afirmando que:

Podemos ir ainda mais fundo no *macadame*: cabe notar, de início, que a palavra não é francesa. De fato, a palavra deriva de John McAdam, de Glasgow, o inventor setecentista da moderna superfície de pavimentação. Talvez seja a primeira palavra dessa língua que os franceses do século XX satiricamente chamarão de *Français*: *pavimenta o caminho que leva a le parking, le shopping, le weekend, le drugstore, le mobile-home, e muito mais.* (BERMAN, 1986, p. 159)

A tradutora opta pelo termo “*calçada*”, que segundo o dicionário *Houaiss* é um “1. *caminho calçado de pedras; rua de paralelepípedos ou outro tipo de revestimento de pedra; 2. caminho calçado ou pavimentado, destinado à circulação de*

¹² Dicionário de Engenharia Civil, acesso em abril de 2023: <https://www.civilnet.com/dicionario/o-que-e-macadame.html>

¹³ <https://houaiss.uol.com.br/>

pedestres, quase sempre mais alto que a parte da rua em que trafegam os veículos; 3. área pavimentada em torno de um edifício, junto às suas paredes externas, para proteger as fundações, impedir infiltrações de água e facilitar o acesso e circulação de pessoas¹⁴.

Aqui pode ser vista uma das tendências deformadoras de Berman (2013), a clarificação do termo utilizado originalmente, “*macadam*”. Segundo Berman (2013), a clarificação pode ser definida pelo ato do tradutor de “deixar claro” algo que talvez não seja conhecido pelo público-alvo. Existe o apagamento de elementos culturais que são não apenas importantes para o entendimento da evolução histórica como também para entendimento da própria poética do texto, uma vez que Baudelaire discute esses aspectos em sua obra. O uso da palavra “*macadame*”, tradução literal de “*macadam*” em português, poderia ser uma opção mais viável para a manutenção do contexto histórico e social do autor.

Em nossa pesquisa, também constatamos o sentido dúbio da palavra “*fange*”. Segundo o dicionário Larousse, o termo pode ser caracterizado como “*boue presque liquide; vase, bourbier*”, mas também como “*ce qui souille moralement, socialement : Vivre dans la fange*¹⁵”. A tradutora optou por “*lama*”, mantendo assim tanto o sentido literal quanto poético do termo. Berman (1986) disserta sobre o uso da palavra:

La *fange*, em francês, é não só a palavra literal para lodo, lama, mas também a palavra figurada para insídia, baixeza, torpeza, corrupção, degradação, tudo quanto seja abominável e repugnante. Na dicção oratória e poética clássica, trata-se de uma forma “elevada” de descrever algo “baixo” (BERMAN, 1986, p. 158-159).

No seguinte trecho, do poema “*Les yeux des pauvres*”, também nos deparamos com o uso da palavra “*calçada*”. Aqui, enquanto estão sentados, com sorrisos e olhares, o casal do poema é interrompido pela observação de outras pessoas. Uma família

¹⁴ <https://houaiss.uol.com.br/>

¹⁵ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fange/32828>

paupérrima, usando roupas em farrapos para em frente a eles e contempla com fascínio o novo mundo que se apresenta.

Quadro 3: “chaussée” e “calçada”

Les yeux des pauvres. – 1857 – p. 132	Os olhos dos pobres – 2011 – p. 133
Droit devant nous, sur la chaussée, était planté un brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, (...)	Bem em frente de nós, na calçada, quedava-se um bom homem de uns quarenta anos, de rosto cansado, (...)

Fontes: as autoras.

Segundo o dicionário *Le Robert*, o termo *chaussée* tem por significado “1. *élévation de terre servant à retenir l'eau*. 2. *Levée de terre, talus servant de chemin*. 3. *Partie principale et médiane d'une voie publique*. 4. *Long écueil sous-marin*”. Já o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) apresenta uma definição parecida e que vem da Idade Média: “1. *Partie, souvent bombée par opposition aux bas-côtés, d'une route, et par extension d'une rue réservée à la circulation des véhicules*. 2. *Levée de terre pour retenir l'eau d'une rivière ou d'un étang et pouvant servir de chemin de passage*. 3. *Écueil sous-marin dépassant de peu la surface des eaux*” (p. 355).

Em sua tradução, Dorothee de Bruchard optou pelo termo “calçada”. Aqui, o “suposto equivalente” se apresenta efetivo. Os observadores (a família pobre) param do outro lado da janela para olhar dentro do estabelecimento. “*Chaussée*”, no dicionário francês-português Sensagent¹⁶, tem por significado “calçada, pavimento, estrada, pista, rua, caminho elevado, caminho”. Já o dicionário francês-português Infopédia, da Porto Editora¹⁷, define “*chaussée*” como “calçada, pavimento; 1. *chaussée glissante par temps de pluie* - pavimento escorregadio em tempo de chuva; *chaussée latérale* - estrada lateral”.

¹⁶ <https://dictionary.sensagent.com/chauss%C3%A9e/fr-pt/>

¹⁷ <https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/chauss%C3%A9e>

A análise a seguir faz parte do poema *A une heure du matin*. O poema em prosa traz a solidão protagonista, que durante a madrugada divaga em suas reflexões enquanto a sociedade está adormecida. O poema tem uma atmosfera de desânimo e tristeza, em que Baudelaire faz uso da linguagem poética de forma intensa e cheia de simbolismos. Ao refletir sobre a sociedade parisiense cheia de vícios, o protagonista é levado a questionar sua existência em um lugar onde a beleza e o altruísmo parecem ter desaparecido.

Quadro 4: A recriação do termo *Vénustre*

A une heure du matin – 1857 – p. 58	À uma hora da manhã – 2011 – p. 59
“(…) être monté pour tuer le temps, pendant une averse, chez une sauteuse qui m'a prié de lui dessiner un costume de <i>Vénustre</i> ;”	“(…) ter entrado, para matar o tempo durante um aguaceiro, na casa de uma saltadora que me rogou lhe desenhasse um traje de <i>Vênis</i> ;”

Fonte: as autoras.

O seguinte trecho é narrado quando o protagonista está descrevendo como foi sua jornada e os aborrecimentos que passou durante o dia. Esse excerto nos faz refletir sobre a liberdade de recriação da tradutora. No livro traduzido, existe no final da obra as notas da tradutora. No que se refere ao termo “*Vénustre*”, Dorothée de Bruchard afirma que “*Vênis* procura traduzir a palavra *Vénustre* com que, em francês, Baudelaire reproduz ironicamente a pronúncia da saltadora de Vênus” (BRUCHARD, p. 245, 2009).

A recriação existente aqui trabalha com a ideia já debatida por Haroldo de Campos em *Da Transcrição* (2013). Além do domínio das línguas, o tradutor acaba por refletir sobre diferentes temas; sua autonomia, a relação entre língua fonte e língua alvo, nuances culturais... Através dessa ótica, Campos defende a ideia de que o tradutor não é apenas alguém que “transpõe” um texto, mas sim um recriador:

(...) então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma(...). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2011, p. 34).

Dorothée de Bruchard recriou de forma magistral o termo “*Vénustre*”, carregado de significado, e provoca o distanciamento da tradução literal do poema, atitude necessária na recriação/tradução poética. O termo “*Vénus*” acarreta a tradução pelo sentido, não pela letra. Campos (2013) defende que:

O tradutor traduz não o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua intentio “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem”, não meramente “língua”, para servir-me aqui de uma distinção operacional cara a Décio Pignatari (CAMPOS, 2011, p. 27).

Quando se assume o papel de tradutor como recriador, surge a liberdade criativa na tradução, especialmente em textos que exigem uma abordagem que vai além do conhecimento teórico de duas línguas, como é o caso da tradução poética.

Traduzindo o cânone

Segundo Marie-Hélène Catherine Torres, o cânone literário “é um conceito amplamente utilizado para se referir a um grupo de obras literárias que são consideradas as mais importantes dentro de um tempo e espaço determinados” (TORRES, 2012, p. 45). Essas obras são canonizadas por críticos literários, jornalistas especializados, estudiosos, professores, editores e outras pessoas

cujas opiniões e julgamentos são amplamente respeitados por uma cultura determinada.

Torres (2012, p. 49) levanta a discussão sobre o cânone da literatura francesa traduzida no Brasil, baseando sua análise no *Index Translationum*, e identifica que os clássicos são pouco traduzidos e que, quando o são, os mesmos textos são reeditados ou retraduzidos, não havendo uma exploração maior de toda a obra poética do autor canônico. Para ilustrar seu argumento, a autora cita, entre outros, a *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, que teve apenas alguns artigos traduzidos em português, embora trate-se de um clássico.

A inclusão de uma obra no cânone literário confere a ela um estatuto oficial de relevância, o que pode impulsionar sua leitura, estudo e circulação. No entanto, a canonização de uma obra é subjetiva e depende da opinião dos especialistas. Torres afirma que:

Há os obstáculos e poderes externos como a Igreja, o Estado ou as grandes empresas econômicas e obstáculos e poderes internos, especificamente os que propiciam o controle dos instrumentos de produção e de difusão como o mundo da edição, as telecomunicações e mídias. Incorporar o cânone, nem que seja como escritor maldito (Baudelaire), depende de todo um contexto social, econômico, político, intelectual, comercial etc. (TORRES, 2012, p. 50).

A tradução do cânone pode apresentar-se como uma tarefa desafiadora. Além das questões linguísticas, o tradutor, ao se deparar com esse tipo de tradução, precisa levar em consideração possíveis questões éticas e políticas presentes no texto-fonte, uma vez que obras canônicas geralmente refletem visões do mundo e de realidades de uma determinada época, como o caso aqui analisado.

Considerações finais

Com base na análise aqui empreendida, podemos afirmar que a tradutora Dorothée de Bruchard demonstra um cuidado especial ao trabalhar com os cânones literários, como evidenciado em sua

tradução de *Pequenos Poemas em Prosa*, de Charles Baudelaire. Ao realizar o cotejo desta obra, foi possível observar que, na tradução do francês para a língua portuguesa do Brasil, a tradutora Dorothee de Bruchard efetuou, majoritariamente, a chamada 'tradução literal'.

Observamos que ela adota uma abordagem mais "conservadora" e cautelosa, fazendo uma tradução acurada ao texto original e se distanciando o mínimo possível de seu referente. Em entrevista publicada na revista *Cadernos de Tradução* (2016), quando questionada sobre algum autor que ainda não tenha traduzido, mas que gostaria de traduzir, é possível sentir sua admiração pela arte tradutória e pela literatura, e afirma que gosta de "ser chamada a traduzir um autor que não escolheria, que desconheço. Essa surpresa, descoberta, é um dos aspectos mais bonitos deste ofício" (cf. BRUCHARD, 2016, p. 99). Além disso, revela que a tradução de ensaios é mais difícil para ela, o que pode ser explicado pela diferença na natureza dos gêneros literário e ensaístico, que demandam diferentes habilidades linguísticas e de compreensão textual.

Na mesma entrevista, a tradutora, quando questionada sobre qual autor teve mais dificuldade em traduzir, respondeu que não crê que existam autores mais difíceis ou mais fáceis. Ela afirma que cada autor ou texto tem suas especificidades, suas armadilhas, suas delícias, seus caminhos, e que acaba entrando neles (cf. BRUCHARD, 2016, p. 99). Afirma, igualmente, que não se lembra de ter traduzido um "autor difícil", mas sim ter levado mais tempo para entrar nos caminhos do autor, Bruchard indica que a dificuldade não está tanto no autor em si, mas nas particularidades do texto e no processo de imersão na sua linguagem e estilo. Além disso, a tradutora menciona que há textos que a tocaram menos do que outros. Isso sugere a importância do engajamento emocional do tradutor com o texto, pois o envolvimento pessoal pode afetar a forma como a tradução é feita. Sobretudo, Bruchard pontua que a tradução é uma atividade complexa e multifacetada, que exige do tradutor um alto grau de sensibilidade, habilidade linguística e compreensão do universo do autor.

Devido à extensão deste artigo, não foi possível apresentar mais exemplos ou analisar outras obras traduzidas por Dorothée de Bruchard, o que certamente enriqueceria a reflexão sobre a tradução de cânones literários. Porém, esperamos que a breve pesquisa aqui feita possa servir como incentivo para futuras investigações sobre a prática de tradução literária. Por fim, ressaltamos a importância de dispor de materiais paratextuais para a melhor compreensão do texto traduzido e das escolhas tradutórias, tais como as entrevistas que a tradutora concedeu e que foram fundamentais para a reflexão aqui apresentada. Além disso, tivemos o privilégio de conversar diretamente com a tradutora, que elucidou uma série de questões sobre sua prática tradutória, a quem agradecemos a disponibilidade.

Referências

ABES, Gilles J. & VERAS, Eduardo Horta Nassif. Baudelaire 150 anos; *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 38, nº esp. Baudelaire 150 anos, p. 8-13, ago-dez, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/NPVZq66KPSZNzCPxvmp9FpJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 de abril de 2023.

ABES, Gilles J. Análise de uma tradução dos Pequenos poemas em prosa de Baudelaire. *Anuário de Literatura*, vol. 15, n. 2, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2010v15n2p207/15963>. Acesso em: 26 de abril de 2023.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; - 2. ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo: 1986.

BRUCHARD, Dorothée. Tradução e versão, 2023. Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/traducao/index.php> . Acesso em: 26 de abril de 2023.

BRUCHARD, D. *A diferença em presença: o livro bilíngue*. In: Gruszynski, Ana; Martins, Bruno; Gonçalves, Márcio. (Org.). Edição: agentes e objetos. 1ed. Belo Horizonte: PPGCOM / UFMG, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Viva Voz, 2011.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Vozes tradutórias: 20 anos de Cadernos de Tradução*. Florianópolis: DLLE/UFSC, 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. *Contos Indianos*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Hedra, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.

PROUST, Marcel. *O fim do ciúme e outros contos*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Hedra, 2008.

SERÇA, Isabelle. La ponctuation: petit tour d'horizon. *L'Information Grammaticale*, n. 102, 2004. p. 11-17. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_3665. Acesso em: 6 de maio de 2023.

SERÇA, Isabelle. *Esthétique de la ponctuation*. Paris: Gallimard, 2012.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. A manipulação do cânone literário francês (1970-2011): Entre tradição nacional e inovação pela tradução. *Aletria* - v. 22 - n. 1- jan.-abr. 2012 Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18471/15259>. acesso em: 21 de abril de 2023.

Dicionários

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., 2009.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Nouvelle édition milésime, 2013.

**(Re)tradução poética de um cântico cósmico:
o *Cantico delle creature* (*Cantico del frate sole*)**

Alcebiades Arêas (UERJ)
Marcia Braga de Oliveira (UERJ)

Introdução

É no ano de 1224 - e, segundo afirma a tradição, após uma noite de excruciantes dores que lhe fustigavam em particular os olhos já de há muito macerados por moléstia pertinaz, cumuladas pela invasão de ratos em sua cela, -que Francisco de Assis compõe a primeira parte de seu *hino*, na exaltação experimentada após a mística visão celestial proporcionada pelo *Senhor*, das bem aventuranças que em *Seu reino* tocariam a Francisco se este fosse capaz de suportar todas as suas penas em júbilo íntimo. A segunda parte, ele a escreveria após uma acalorada controvérsia em Assis, entre seu Bispo e o *Podestà*, ambos amigos do humílimo *servo de Cristo*, e a parte final pouco antes de sua morte.

Único texto escrito em *volgare* umbro por Francisco de Assis, o *Cantico del frate Sole*, como originariamente nomeado pelo poeta da natureza, é uma *lode ao Deus criador e às suas criaturas*, cuja mensagem universal é a razão mesma de sua tradução múltipla, quer no ambiente religioso e místico, quer no profano, e é ainda essa *virtude* poética que nos concitou a, no presente trabalho, não apenas explorar comparativamente algumas de suas diversas traduções em língua portuguesa, mas também apresentar nossa própria retradução, em que objetivamos recuperar o mais possível “o modo de dizer” que tão poeticamente Walter Benjamin enfatizou em seu texto seminal, como bem sintetizado por Romanelli (2003, p.11):

Para Benjamin (1923), a “tarefa do tradutor” não é, como a teoria ortodoxa da tradução sustentava, de restituir o sentido do original,

mas, ao contrário, de redoar a forma do original. Já que a obra de arte não é comunicação, não cabe ao tradutor transmitir o mero sentido referencial, mas concentrar-se na sua missão principal, que é a de perseguir a significância do texto, o seu "modo de tencionar", o "modo de significar [...]"

Imortalizada pelas gerações de então aos nossos dias a *lode* franciscana é reportada, por inúmeros estudiosos, como pedra fundamental do edifício de exuberante literatura em uma língua que teria, cerca de um século depois, no *glorioso* poeta fiorentino, em sua "*De volgare eloquentia*", o reconhecimento por veículo bastante adequado à expressão da cultura italiana letrada.

O Cântico

Composto originalmente para ser cantado, mas de cuja música não se tem registro hoje, o poema franciscano chegou até nós em manuscritos vários, dentre os quais o códice 338 preservado na Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco, em Assis, é reconhecido como o que o santo úmbrio escreveu ou, possivelmente, ditou originalmente a algum de seus irmãos de ordem. A inspiração para tanto, colheu-a o *giullare di Dio* da fonte evangélica de que se abeberara ao longo de anos de leituras e evocações íntimas dos salmos, concluem leigos e religiosos, dentre os quais o erudito Otto Maria Carpeaux que, em sua *História da Literatura Ocidental* (2008, p. 232-233), considera o caráter referencial do poema: "*Essa paráfrase – sequência em prosa ritmada – do salmo 148 é, em poucas linhas, um poema universal, a epopeia do cosmo cristão, condensada numa poesia lírica [...]* Não existe poema mais universal." Ei-lo:

Il cantico delle creature

1 *Altissimu, onnipotente, bon Signore,*

2 *tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.*

3 Ad te solo, Altissimo, se konfano,
4 et nullu homo ène dignu te mentovare.

5 Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
6 spetialmente messor lo frate sole,
7 lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.
8 Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
9 de te, Altissimo, porta significatione.
10 Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
11 in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

12 Laudato si', mi' Signore, per frate vento
13 et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
14 per lo quale a le tue creature dàì sustentamento.

15 Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
16 la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

17 Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
18 per lo quale ennallumini la nocte:
19 ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

20 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
21 la quale ne sustenta et governa,
22 et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

23 Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore
24 et sostengo infirmitate et tribulatione.

25 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
26 ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

27 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
28 da la quale nullu homo vivente pò skappare:
29 guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;
30 beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
31 ka la morte secunda no 'l farrà male.

32 *Laudate e benedicete mi' Signore et reingratiate*
33 *e serviateli cum grande humilitate.*

Considerações Estéticas

Para alguns, por sua gênese histórica, canto litúrgico; para outros oração e para muitos poesia, o cântico foi concebido com 33 versos, número recorrente na poesia religiosa, mormente medieval, que objetivava rememorar simbolicamente a idade de Cristo, Jesus, quando de sua crucificação. Distribuídos por 12 estrofes - também este número simbolicamente expressivo, em referência aos apóstolos de Cristo - irregulares, compostas por 2 a 5 versos, nos quais não se reconhece um esquema métrico específico.

Iniciado por um verdadeiro hino à potência de Deus, o canto segue tratando as criaturas como preciosas dádivas divinas aos homens, para concentrar-se, em seguida, no homem em si mesmo e em sua relação com outros homens, e na mística experiência da morte física a que nenhum homem pode escapar.

Se é certo que Francisco não elegeu um específico esquema rítmico e tampouco métrico para sua lode, também é certo que ele se utilizou de outros recursos expressivos para imprimir o elemento indispensável não só à caracterização de um texto como poético, mas também à sua integral fruição estética - o ritmo, acerca do qual preleciona Antônio Candido: "Quando apreendemos pela sensibilidade o ritmo geral de uma poesia, apreendemos no todo a sua beleza própria. Esclarecer esta intuição pelo conhecimento é a tarefa da interpretação." (2006, p.18) Indispensável, portanto, reconhecermos os efeitos:

- o da anáfora "*Lodato sii mio Signore*"; (v. 5, 10, 12, 15, 17, 20, 23, 27);

- o da utilização repetida da conjunção "et", bem assim da preposição "per" (v. 10,12, 13, 14, 15, 17, 20, etc.);

- o de quatro atribuições quer ao "*Altissimo, omnipotente, buon Signore*" - *le laude, la gloria, l'honore, onne benedictione* (v. 2), quer ao seu *espelho* na criação, o "*frate sole*" - "*bellu*", "*radiante*", "*splendore*";

“*significazione*” (v. 8-9), quer às demais criaturas, em que se contam os quatro elementos fundamentais da natureza (terra, fogo, água e ar) tradicionalmente referidos na cultura medieval: a água – “*utile*”, *humile* “*pretiosa*”, “*casta*” (v. 16);

o do emprego reiterado de assonâncias como *-ore/-one* (v. 1-2) e ainda *ure/- ore, -ole/-one* (v.5-9).

As Traduções em Língua Portuguesa

Inicialmente, coligimos 12 traduções do *Cantico delle Creature* em língua portuguesa. Todas, com exceção de apenas uma, frutos do labor tradutório de religiosos, em sua maioria franciscanos. Na maioria dessas traduções, pudemos observar, dentre os aspectos relevantes na tradução poética, menor preocupação com a fidelidade ao modelo retórico-formal adotado por Francisco de Assis. Escolhemos, então, para exame detido, tendo em vista as interessantes variações apresentadas no que tange aos aspectos semântico, linguístico-estrutural e semiótico-textual postos em relevo por estudiosos da tradução, em particular a poética, como Mário Laranjeira (2003), três dessas traduções. São elas: a utilizada pela Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Cidade (2023), a de Marcelo Bermejo (2016), assistente editorial na Editora Canção Nova; a do poeta e professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR) Guilherme Gontijo Flores (2014). Para evidenciar os elementos divergentes entre as diversas traduções, decidimos apresentá-los, lado a lado em nossa análise comparativa, dispostos em tabelas, nas quais utilizou-se a convenção “n.s.” para os elementos não sinalizados. Passemos a elas.

Cântico do irmão Sol

(tradução de Venerável Ordem Terceira)

- 1 *Altíssimo, Omnipotente e bom Senhor,*
- 2 *A Ti o louvor, a glória, a honra e toda a bênção,*
- 3 *A Ti só, Senhor Altíssimo, convém*
- 4 *E nenhum homem é digno de pronunciar Teu nome.*

5 Louvado sejas, meu Senhor, com todas as Tuas criaturas
6 E especialmente o senhor irmão Sol,
7 Que faz o dia e por quem nos alumias!
8 E que é belo e irradia com grande esplendor.
9 De Ti, Senhor Altíssimo, dá significação.

10 Louvado sejas, meu Senhor, pela irmã Lua e estrelas
11 Que no céu acendeste, claras, preciosas e belas!

12 Louvado sejas, meu Senhor, por nosso irmão vento,
13 Pelo ar e pelas nuvens, pelo sereno e todo o tempo,
14 Por quem a Tuas criaturas dás o sustento.

15 Louvado sejas, meu Senhor, por nossa irmã a água,
16 Tão útil e humilde e preciosa e casta!

17 Louvado sejas, meu Senhor, pelo irmão fogo,
18 Por quem Tu iluminas a noite;
19 Ele é belo e jucundo e corajoso e forte.

20 Louvado sejas, meu Senhor, por nossa irmã a madre terra
21 Que nos sustenta e governa
22 E produz variados frutos e ervas e coloridas flores.

23 Louvado sejas, meu Senhor, pelos que perdoam
24 Por Teu amor e suportam enfermidades e tribulações.
25 Bem-aventurados os que as sofrem em paz,
26 Pois por Ti, Altíssimo, serão coroados.

27 Louvado sejas, meu Senhor, pela nossa irmã a morte corporal,
28 De quem nenhum vivente pode escapar.
29 Ai de quem morrer em pecado mortal!
30 Bendito o que estiver em Tua santíssima vontade,
31 Porque a morte segunda lhe não fará mal.

32 Louvai e bendizei o meu Senhor e rendei-lhe graças,
33 E, todos, servi-O com grande humildade

Cântico das Criaturas

(tradução de Marcelo Bermejo)

1 *Altíssimo, onipotente e bom Deus,*

2 *Teus são o louvor, a glória, a honra e toda bênção.*

3 *Só a Ti, Altíssimo, são devidos, e homem algum é digno de Te mencionar.*

4 *Louzado sejas, meu Senhor, com todas as Tuas criaturas.*

5 *Especialmente o irmão Sol, que clareia o dia e com sua luz nos ilumina.*

6 *Ele é belo e radiante, com grande esplendor, de Ti, Altíssimo é a imagem.*

7 *Louzado sejas, meu Senhor, pela irmã Lua e as Estrelas, que no céu formastes claras, preciosas e belas.*

8 *Louzado sejas, meu Senhor, pelo irmão Vento, pelo Ar ou Neblina, ou Sereno, e de todo tempo pelo qual às Tuas criaturas dais sustento.*

9 *Louzado sejas, meu Senhor, pela irmã Água, que é muito útil e humilde e preciosa e casta.*

10 *Louzado sejas, meu Senhor, pelo irmão Fogo, pelo qual iluminas a noite, e ele é belo e jucundo e rigoroso e forte.*

11 *Louzado sejas, meu Senhor, pela nossa irmã, a mãe Terra, que nos sustenta e nos governa, e produz frutos diversos, e coloridas flores e ervas.*

12 *Louzado sejas, meu Senhor, pelos que perdoam por Teu amor e suportam enfermidades e tribulações.*

13 *Bem-aventurados os que sustentam a paz, que por Ti, Altíssimo, serão coroados.*

14 *Louzado sejas, meu Senhor, pela nossa irmã, a morte corporal, da qual homem algum pode escapar.*

15 *Ai dos que morrerem em pecado mortal!*

16 Felizes os que ela achar conforme a Tua Santíssima Vontade, porque a segunda morte não lhes fará mal.

17 Louvai e bendizei o meu Senhor, e dai-Lhe graças e servi-O com grande humildade.

18 Amém.

Cântico das criaturas / Cântico do irmão Sol

(tradução de Guilherme G. Flores)

1 Altíssimo, onipotente, bom Senhor,

2 teus são o louvor, a glória, a honra e toda a bênção.

3 Somente a ti, altíssimo, convêm,

4 e ninguém mais é digno de te nomear.

5 Louvado sejas, meu Senhor, com todas tuas criaturas,

6 especialmente o nobre irmão sol,

7 que faz o dia e com ele nos ilumina.

8 É belo e radiante num grande esplendor:

9 carrega a tua face.

10 Louvado sejas, meu Senhor, pela irmã lua e as estrelas,

11 que no céu formaste, claras e preciosas e belas.

12 Louvado sejas, meu Senhor, pelo irmão vento,

13 pelo ar nublado e sereno e todo o clima

14 donde tiram sustento as tuas criaturas.

15 Louvado sejas, meu Senhor, pela irmã água,

16 que é muito útil e humilde e preciosa e casta.

17 Louvado sejas, meu Senhor, pelo irmão fogo,

18 com que a noite se alumia,

19 pois ele é belo e alegre e vigoroso e forte.

20 Louvado sejas, meu Senhor, pela nossa irmã mãe terra,

21 que nos sustenta e governa

22 e produz diversos frutos com flores furta-cores e ervas.

23 Louvado sejas, meu Senhor, pelos que perdoam por teu amor

24 e suportam doenças e aflições.

25 Felizes aqueles que as sustentam em paz,

26 pois por ti, Altíssimo, serão coroados.

27 Louvado sejas, meu Senhor, por nossa irmã a morte corporal,

28 da qual ninguém que vive pode escapar.
 29 Ai daqueles que morrem em pecados mortais,
 30 felizes os que ela achar na tua santíssima vontade,
 31 pois a morte segunda não lhes fará mal.
 32 Louvai e bendizei ao meu Senhor,
 33 e agradecei e servi-o com toda humildade.

Aspectos Tradutórios em Confronto

✚ Desde o título observamos diferenças entre as traduções:

Venerável Ordem Terceira	Marcelo Bernejo	Guilherme Flores
CÂNTICO DO IRMÃO SOL	Cântico das criaturas	Cântico das criaturas/ Cântico do Irmão Sol

Somente na tradução de Guilherme Flores foi preservado o título originariamente atribuído pelo poeta de Assis à sua *lode*, ao lado daqueloutro com que a obra se viu imortalizada, acarretando, para as demais, perda de informação não somente histórica, mas semântica, uma vez que nomeando-o *Cantico di Frate Sole*, Francisco colocou em maior relevo a criatura que de Deus “*porta significazione*” (v. 9).

✚ Quanto à estrofação e versificação temos:

	Venerável Ordem Terceira	Marcelo Bernejo	Guilherme Flores
Versos	33	18	33
Estrofes	10	1	1

Notamos que nas traduções da Venerável Ordem Terceira e Guilherme Flores preservou-se o número de versos do códice 338, cuidado importante, em se tratando de texto poético, já que, neste, forma e conteúdo constituem-se em unidade indissolúvel, como

entende Walter Benjamin e a quase totalidade dos teóricos da tradução, mormente na religiosa, de tradição cristã, medieval.

Quanto à personificação dos elementos da natureza pelo emprego de maiúsculas:

	Venerável Ordem Terceira	Marcelo Bermejo	Guilherme Flores
Elementos	Sol e Lua	todos	n.s.

Na tradução da Venerável Ordem Terceira notamos uma possível atenção do tradutor à concepção cosmológica medieval que reconhecia o Sol e a Lua como planetas, o que explicaria por que não foi a maiúscula adotada para nenhuma outra criatura.

Na de Marcelo Bermejo, não apenas todas recebem o mesmo tratamento, mas ainda todas as referências a Deus (em consonância com a clássica redação dos textos bíblicos), nos pronomes oblíquos “Ti”, “Te”, “-O”, “-Lhe” (v. 3, 6, 13, 17) e nos possessivos “Teu”, “Tua” e “Tuas” (v. 4, 7, 12, 16), o que denota uma maior preocupação com a inclusão de elementos que identifiquem o texto como pertencente a uma tradição cultural, a religiosa, cristã, como expressão de fidelidade, no plano retórico-formal, ao texto de partida.

Quanto ao valor expressivo da pontuação:

Não utilizado pelo *poverello* em qualquer dos versos de seu *Cantico*, o ponto de exclamação foi adicionado pelos tradutores, com exceção de Guilherme Flores, possivelmente como recurso adicional para atender à expressividade de “*guai a-cquelli ke morrano ne le peccata mortali;*” (v. 29), tendo sido utilizado pela Venerável Ordem Terceira também nos versos 7, 11, 16, que se referem, respectivamente, ao Sol, à Lua, às estrelas e à Água. O uso do ponto de exclamação nas traduções do verso 29, todas elas iniciadas pela interjeição “Ai”, possivelmente atende à forma mais corrente com que esta é empregada, acompanhada pelo ponto de exclamação, no

contexto linguístico de chegada. O emprego adicional feito pela Venerável Ordem Terceira, contudo, parece atribuível antes à interpretação da equipe de tradução, vez que não se repetiu nos demais versos, que tratam do Fogo e da Terra, por exemplo e, portanto, não chegam a assinalar ritmicamente todos os *elementos* básicos naturais considerados pela filosofia medieval.

✚ Quanto a outros recursos utilizados para estabelecer o ritmo:

Além da já citada anáfora “*Lodato sii mio Signore*” (v. 5, 10, 12, 15, 17, 20, 23, 27) e da utilização repetida da preposição “*per*”, bem assim da conjunção “*e*” (v. 10, 12, 13, 14, 15, 17, 20, etc.) por Francisco de Assis, o emprego adicional desta última na tradução da Venerável Ordem Terceira para introduzir os v. 6, 8, 39, vitaliza o encadeamento destes àqueles que os antecedem, constituindo nuance rítmica ausente no original.

Diferentemente se observa quanto às assonâncias reiteradamente empregadas pelo poeta da Úmbria assim no interior dos versos - como se vê, por exemplo, em “*Laudato sie, mi’ Signore, cum tucte le tue creature*” (v. 5), “*la quale è multo utilee et humilee et pretiosa et casta” (v. 16) e “*Laudate e benedicete mi’ Signore et rengratiate e seruiateli cum grande humilitate.” (v. 32-33), como também nas palavras finais de versos consecutivos de que o autor se serviu para carregar de ritmo sua *lode* musicada, entre as quais “*splendoree”, “significatione”, “stelle”, “belle” (v. 8-11), “*vento”, “tempo”, “sustentamento” (v. 12-14), “*terra” “governa”, “herba” (v. 20-22), somente algumas das quais preservadas nas diferentes traduções.*****

Considerava Walter Benjamin, acerca da tradução, que a forma, não o significado, ou antes, mais precisamente, “o modo de dizer” deve concentrar a atenção do tradutor, pelo que se pode considerar tanto mais relevante a preservação da musicalidade do poema em análise, no tocante às assonâncias, o que foi só parcialmente conseguido.

🚩 Escolhas lexicais: questões semânticas e culturais

Estudioso da poesia, Mário Laranjeira defende se traduza aquilo que no original é marcado por marcado, o que é figura por figura, o que não for marcado, por não marcado e o que não é figura por não-figura, a fim de que se mantenha a fidelidade linguístico-estrutural, atinente aos jogos de significantes nos níveis sintático, fônico, lexical, prosódico e morfológico. Assim, traduções como a presentemente examinada portam consigo o desafio de uma delicada harmonização de tal diretriz com a preservação da *identidade* da obra em tradução uma vez que, em se tratando de um texto do século XIII - de grande antiguidade, portanto, composto por um religioso, para louvar a Deus, este encontra no contexto linguístico de chegada em vocábulos mais inusuais, mesmo arcaicos - mais frequentemente empregados nos textos sagrados em comparação com os profanos, a expressão já *consagrada*.

As múltiplas possibilidades com que se deparam aqueles que se dispõem a enfrentar o desafiador cometimento foram observadas nas escolhas feitas na tradução de: “*onipotente*”, “*allumini*”, “*multo*”, “*iocundo*”, “*infirmidade et tribulatione*”, “*nullu homo vivente*”, “*beati*”, “*rengratiate*”.

	Venerável Ordem Terceira	Marcelo Bermejo	Guilherme Flores
v. 1	Omnipotente	onipotente	onipotente
v. 7	alumias	ilumina	ilumina
v. 16	tão	muito	muito
v. 19	jucundo	jucundo	alegre
v. 24	enfermidades e tribulações	enfermidades e tribulações	doenças e aflições
v. 28	nenhum vivente	homem algum	ninguém que vive
v. 30	bendito	felizes	felizes
v. 32	rendei-lhe graças	dai-lhe graças	agradecei

Notamos, que no texto da Venerável Ordem Terceira houve maior recurso às formas repetidamente utilizadas nas *clássicas* traduções da Bíblia entre as quais se contam a edição revista e atualizada da tradução de João Ferreira de Almeida. (1993). Em orientação marcadamente diversa seguiu Guilherme Flores, que em todas as ocorrências optou pelos vocábulos de uso cotidiano e pertencentes também aos acervos textuais não religiosos, enquanto Marcelo Bermejo constituiu, nesse aspecto, texto intermediário.

Podemos, então, dizer que quanto às escolhas lexicais a preservação da *identidade* histórico-cultural conseguida no texto de chegada da Venerável Ordem Terceira se dá em detrimento da fidelidade linguístico-estrutural, uma vez que com emprego de vocábulos inusuais ou mesmo arcaicos, capazes de causar estranhamento ao leitor do século XXI, mormente o não habituado aos textos religiosos, enquanto nas traduções de Guilherme Flores e Marcelo Bermejo se consegue uma “*naturalização*” lexical e morfológica em face desse mesmo público, em detrimento de sua *identidade* histórico-cultural.

Nossa (re)tradução

Com o fito de apresentar o sublime *Cântico dele Creature* ao leitor de nosso tempo, com atenção não apenas às suas peculiaridades estéticas, mas também à sua identidade histórico-cultural, resgatando-lhe elementos simbólicos importantes e já apontados anteriormente, a fim de preservar-lhe a *significância* - a capacidade de gerar sentidos tão peculiar ao texto poético -, e tendo por certo, como também o tem José Paulo Paes (1990), que a tradução poética encontra na compensação sua estratégia básica, propomos a tradução seguinte:

Cântico das Criaturas (Cântico do Irmão Sol)

1 *Altíssimo, Omnipotente, Bom Senhor*

2 *Teus são a glória, a honra, todas as bênçãos e o louvor*

3 A Ti somente, Altíssimo, se conformam
4 e nenhum homem é digno de Te mencionar

5 Louvado sejas, meu Senhor, com tudo que criaste
6 especialmente o senhor irmão Sol,
7 que é luz do dia e com ele nos iluminas
8 e ele é belo e radiante com Magnificência
9 de Ti, Altíssimo, traz a aparência

10 Louvado sejas, ó meu Senhor, pela irmã Lua e as estrelas
11 no céu as moldaste claras e preciosas e belas

12 Louvado sejas, meu Senhor, pelo irmão vento
13 e pelo ar, enevoado e limpo e todo tempo
14 com que às Tuas criaturas das sustento

15 Louvado sejas, meu Senhor, pela irmã água
16 e ela é tão útil e preciosa e casta

17 Louvado sejas, meu Senhor, pelo irmão fogo
18 com o qual alumias a noite
19 e ele é belo e jucundo e vigoroso e forte

20 Louvado sejas, meu Senhor, por nossa irmã mãe terra
21 que nos sustenta e governa
22 e produz variados frutos com flores em matizes e erva

23 Louvado sejas, meu Senhor, pelos que perdoam por Teu amor
24 e suportam enfermidades e tribulações

25 Benditos os que as sustentarem em paz
26 que por Ti, Altíssimo, serão coroados

27 Louvado sejas, ó meu Senhor, por nossa irmã morte corporal
28 à qual nenhum homem vivente pode escapar
29 ai daqueles que morrerem em pecado mortal
30 bem-aventurados os que ela encontrar em teus santíssimos desígnios
31 pois a morte segunda não lhes fará mal

32 *Louvai e bendizei ao meu Senhor e rendei-lhe graças*
33 *e servi-o com grande humildade*

Como se pode notar, mantivemos o título primeiro do cântico, atribuído pelo alcandorado poeta de Assis, ao lado daquele com o qual fez-se conhecido de gerações de embevecidos apreciadores da sublime arte poética, bem assim a versificação e estrofação escolhidas por seu autor, vez que, como já discutido anteriormente nesse trabalho, simbolizam, respectivamente, a idade de Jesus, o Cristo, quando de sua morte e ascensão, e o número de seus apóstolos.

Alinhando-nos com a perspectiva histórico-cultural de sua escritura, empregamos as maiúsculas nas referências diretas e pronominais a Deus, bem assim na nomeação dos planetas, segundo a concepção cosmológica medieval. Também pela mesma razão optamos por utilizar formas capazes de favorecer a identificação do texto como produzido em um tempo recuado, como é o caso da “omnipotente” e “jucundo”.

Consideramos sua concepção para ser cantado e tendo-se em conta o valor expressivo da interjeição vocativa “Ó”, decidimos acrescentá-la, introduzindo o vocativo no primeiro e último versos iniciados pela anáfora “*Louvado sejas, meu Senhor*”, a fim de compensar elementos de ritmo que não puderam ser resgatados idealmente. Pela mesma razão, acrescentamos a conjunção aditiva “e” no início do verso 29, como compensação àquela suprimida ao verso 27, em virtude de nossa escolha tradutória para “*nubilo*”.

Respeitando o conteúdo semântico e buscando resgatar algo da sonoridade final do verso 4, optamos pela forma “*se conformam*” em vez de “*convém*” ou “*são devidos*”, utilizadas por alguns tradutores, enquanto no verso 21, a fim de resgatar sua assonância interna, utilizamos a locução “*em matizes*” posposta a “*flores*”.

Considerações Finais

O texto poético tem sido o catalisador, em já extensa bibliografia, de acalorados debates acerca de sua, por muitos

admitida, (in)traduzibilidade, decorrente das peculiaridades formais, além do recurso à linguagem metafórica, razão pela qual alguns teóricos defendem a recriação do texto poético, enquanto outros afirmam-lhe a plena traduzibilidade.

A *inefablidade de argumento*, na poesia de expressão espiritual, constitui elemento adicional desafiador até mesmo para os mais experientes tradutores-poetas conhecedores dos *universos* linguísticos em que esta se expressa. Impõe-se, no entanto, seja aceito o desafio, inda mais nos tempos atuais - tão carentes de sublimidade - de traduzir e retraduzir, repetidamente, poesias místicas que, nascidas em culturas e tempos diversos se incorporaram, por sua universalidade, ao patrimônio *impalpável* da humanidade. Nesse rol sublime se inscreve o *Cantico del Frate Sole*, também nomeado *Cantico delle Creature*, composto por Francisco de Assis, objeto desse trabalho.

Em nossa pesquisa inicial coletamos 12 traduções em língua portuguesa, das quais apenas uma não é assinada por um religioso. A essa escolhemos com outras duas para o exame detido, em virtude do maior interesse que as diferentes escolhas tradutórias apuradas ofereciam ao nosso trabalho. No confronto, verso a verso, pudemos observar diferentes recursos de que seus autores se utilizaram a fim de contemplar os aspectos retórico-formais, como também os linguístico-textuais da poesia do *Pobrezinho de Assis*. Acreditamos, em que pesem as virtudes de seus trabalhos, que é possível ainda propor novas traduções para o *Cantico*, que mediante um trabalho continuado de *lapidação artística* dessa preciosa gema da literatura mística universal, possam apresentá-la, mais de oito séculos após ser composta, em toda a sua significância.

Com o objetivo de resgatar, ainda que não o tenhamos feito em grau máximo ideal, seus elementos simbólicos, rítmicos e fônicos, apresentamos nossa própria (re)tradução, tendo em mente que a compensação é estratégia básica da tradução poética - tradução verdadeiramente *artística*, e tendo a certeza de que nenhuma tradução é definitiva, uma vez que, como reflexiona Paulo Rónai, que ora subscrevemos:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuariário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível. (1952, p. 3)

Referências

AGUIAR, Verônica Aparecida Silveira. *Considerações sobre o cântico do irmão sol: a língua vernácula na poesia franciscana*. Revista Labirinto; ano XVIII, v.28 (jan-jun) 2018. p. 324-341.

BÍBLIA, Português. A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada. 2ª ed. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMEJO, Marcelo. *Francisco de Assis. Vida, obras e sua influência sobre a Igreja*. São Paulo: Ed. Canção Nova, 2016.

CACCIA, Francesco di. *Il Canticum di frate Sole di Francesco d'Assisi*. Milano: Edizioni Rosetum, 2004. Disponível em: <http://www.literary.it/dati/literary/D/di_ciaccia_fra/il_cantico_di_frate_sole.htm>. Acesso em 24/08/2019.

CANETTIERI, Paolo. *Estética del Canticum delle Creature di San Francesco*. Disponível em <<https://paolocanettieri.wordpress.com/article/estetica-del-cantico-delle-creature-di-vyvpjuoxc2n0-15/>>. Acesso em 23/08/2019.

VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA CIDADE. *Cântico das criaturas*. Disponível em: <<https://ordemterceiracidade.pt/oracoes-de-sao-francisco/>>. Acesso em 30/04/2023.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Brasília, DF: Senado Federal, 2008. Vol: 1, p. 232-233.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana. Volume primo: Dal medioevo alla fine del trecento*. Milano: Mondadori Editori, 1972.

FLORES, Guilherme Gontijo; SCANDOLARA, Adriano & BRANDÃO, Bernardo (eds.). *escamandro #1: poesia, tradução, crítica*. São Paulo: Patuá, 2014. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/tag/medieval/>>. Acesso em 10/08/2019.

GHIRARDI, Pedro Garcez. *São Francisco de Assis e o Cântico das Criaturas*. *Convenit Internacional 30 (Convenit Internacional coepta 1)* mai-ago 2019. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/convenit30/51-58PedroCantico.pdf>>. Acesso em 23/08/2019

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. (Criação e Crítica; v. 12) São Paulo: Edusp, 2003.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso Lima. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

ROMANELLI, Sergio. *De poeta a poeta: a única tradução/recriação possível? O caso Dickinson-Virgillito: uma análise descritiva*. 2003. p.11. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade da Bahia, 2003. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11407>>. Acesso em 30/04/2023.

RÓNAL, P. *Escola de tradutores*. Os cadernos de cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952, p.3.

SELIGMANN-SILVA, M. *Filosofia da tradução - Tradução de Filosofia: o Princípio da Intraduzibilidade*. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, Florianópolis, v. 3, p. 11-47, 1998.

Libertà: os desafios de traduzir Giovanni Verga

Alcebiádes Martins Areas (UERJ)

Edvaldo Sampaio Belizario (UERJ)

Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)

Giovanni Verga foi um renomado escritor italiano do século XIX, conhecido por suas obras realistas e naturalistas. Ele é considerado um dos principais representantes do movimento literário conhecido como "Verismo", que retratava a realidade social e as condições de vida dos camponeses na Itália.

Traduzir as obras do escritor italiano Giovanni Verga pode ser um desafio por vários motivos, especialmente se considerarmos que seus textos são conhecidos pela atenção meticulosa aos detalhes e por sua capacidade de retratar as complexidades e contradições da vida cotidiana a partir de uma visão realista e crua da vida rural na Itália do século XIX. Além disso, podem contribuir para a complexidade tradutória da obra de Verga aspectos como:

1. Presença do dialeto siciliano cuja tradução oferece muitos desafios pelo distanciamento do italiano de uso corrente na atualidade.

2. Uso de linguagem figurativa marcada pela presença de expressões idiomáticas, metáforas e outras figuras de linguagem.

3. Marcas de ambiguidade que favorecem possibilidades interpretativas capazes de dificultar as escolhas tradutórias a fim de que a ambiguidade seja mantida.

4. Particularidades de um contexto cultural do qual emergem temas e tradições específicos da cultura siciliana.

Com efeito, traduzir Giovanni Verga oferece ao tradutor um grande desafio uma vez que, nas palavras de Eco (2003, p.45),

per capire un testo – e a maggior ragione per tradurlo – bisogna fare una ipotesi sul *mondo possibile* che esso rappresenta. Questo significa

che, in mancanza di tracce adeguate, una traduzione deve appoggiarsi su congetture, e solo dopo avere elaborato una congettura che appaia plausibile il traduttore può procedere a volgere il testo da una lingua all'altra.

Tendo em vista a compreensão de que fala Eco, buscou-se traduzir o conto *Libertà* de Giovanni Verga a partir de elaboração de “una ipotesi interpretativa su quello che doveva essere l'effetto previsto dall'originale”. Eco (2003, p. 45).

O resultado desse trabalho de busca da compreensão textual, da elaboração de hipóteses tradutórias em busca dos efeitos previstos pelo original e da tradução propriamente dita é o que apresentamos abaixo, colocando em cotejo a obra original e a sua tradução para o português brasileiro.

<p style="text-align: center;">LIBERTÀ (Giovanni Verga)</p>	<p style="text-align: center;">LIBERDADE</p>
<p>Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: «Viva la libertà!»</p> <p>Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei <i>galantuomini</i>, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.</p> <p>— A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! — Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti</p>	<p>Hastearam do alto do campanário uma bandeira de três cores, tocaram os sinos a rebate e começaram a gritar na praça: «Viva a liberdade!»</p> <p>Como um mar em dia de tempestade. A multidão espumava e ondeava diante do clube dos <i>fazendeiros</i>, na frente da sede da Prefeitura, na escadaria da igreja: um mar de bonés brancos; os machados e as foices que brilhavam. Em seguida, a multidão ocupou uma estradinha.</p> <p>— A você primeiro, barão! Que mandou os seus homens açoiar o povo! — À frente dos demais estava uma velha horrível,</p>

sul capo, armata soltanto delle unghie.

— A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! — A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! — A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! — A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno!

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! — Ai *galantuomini!* Ai *cappelli!* Ammazza! ammazza! Addosso ai *cappelli!*

Don Antonio sgattaiolava a casa per le scorciatoie. Il primo colpo lo fece cascare colla faccia insanguinata contro il marciapiede. — Perché? perché mi ammazzate? — Anche tu! al diavolo! — Un monello sciancato raccattò il cappello bisunto e ci spuntò dentro. — Abbasso i cappelli! Viva la libertà! — Te! tu pure! — Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione. — Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale! — La gnà Lucia, il peccato mortale; la gnà Lucia che il padre gli aveva venduta a 14

de cabelos envelhecidos e crespos, armada apenas com as unhas.

— A você, padre dos infernos! Que nos sugou a alma! — A você, rico glutão, que não pode sequer fugir de tão gordo que está às custas do sangue do pobre! — A você, policial! Que aplicou a justiça apenas contra quem não tinha nada! — A você, monteiro! Que vendeu a sua carne e a carne do próximo por uma ninharia ao dia!

E o sangue que fumegava e embriagava. As foices, as mãos, os farrapos, as pedras, tudo vermelho de sangue! — Aos *fazendeiros!* Aos *poderosos!* *Matem!* *Matem!* Pra cima dos *poderosos!*

Dom Antonio se esgueirava para casa pelos atalhos. O primeiro golpe o fez cair com o rosto ensanguentado na calçada. — Por quê? Porque vocês estão me matando? — Até você! Pro inferno! — Um moleque coxo pegou o chapéu engordurado e cuspiu dentro dele. — Abaixo os poderosos! Viva a Liberdade! — Toma! Você também! Ao reverendo que profetizava o inferno para quem roubasse pão. Ele voltava da celebração da missa com a hóstia consagrada [ainda] na pança. — Não me matem, pois cometi um pecado mortal! — A dona Lucia, era o pecado mortal;

anni, l'inverno della fame, e riempiva la Ruota e le strade di monelli affamati. Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure.

Anche il lupo allorché capita affamato in una mandria, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia. — Il figliuolo della Signora, che era accorso per vedere cosa fosse — lo speziale nel mentre chiudeva in fretta e in furia — don Paolo, il quale tornava dalla vigna a cavallo del somarello, colle bisacce magre in groppa. Pure teneva in capo un berrettino vecchio che la sua ragazza gli aveva ricamato tempo fa, quando il male non aveva ancora colpito la vigna.

Sua moglie lo vide cadere dinanzi al portone, mentre aspettava coi cinque figliuoli la scarsa minestra che era nelle bisacce del marito. — Paolo! Paolo! — Il primo lo colse nella spalla con un colpo di scure. Un altro gli fu addosso colla falce, e lo sventrò mentre si attaccava col braccio sanguinante al martello.

A dona Lucia que o pai lhe vendera quando ela tinha apenas 14 anos, no inverno da fome, e enchia a Roda dos Enjeitados e as estradas de moleques famintos. Se aquela carne de cão tivesse valido para alguma coisa, então teriam podido se saciar, enquanto a despedaçavam na porta das casas e nos cascalhos da estrada a machadadas.

O lobo também, quando chega faminto num rebanho, não pensa em encher a barriga e esgana de raiva. — O filho da Senhora, que corraera para ver o que estava acontecendo — o boticário, enquanto isso, fechava às pressas sua loja — Dom Paolo, o qual voltava da vinha montado num burrico, com os alforjes pouco volumosos na garupa. Também tinha na cabeça um boné velho que a sua namorada lhe bordara há um bom tempo, quando a praga ainda não atingira a vinha.

Sua mulher o viu cair em frente à porta de casa, enquanto esperava com os cinco filhos a sopa rala que estava nos alforjes do marido. — Paolo! Paolo! — O primeiro o atingiu no ombro com uma machadada. Um outro foi para cima dele com a foice, e lhe rasgou o ventre, enquanto ele se agarrava à aldraba com o braço ensanguentado.

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: — Neddu! Neddu! — Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. — Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; — strappava il cuore! — Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni — e tremava come una foglia. — Un altro gridò: — Bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui!

Non importa! Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. Tutti! tutti i *cappelli!* — Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente. Le donne più feroci ancora, agitando le braccia scarne,

Mas, o pior aconteceu assim que caiu o filho do tabelião, um menino de onze anos, louro como o ouro, não se sabe como, arrastado no meio da multidão. Seu pai se levantara duas ou três vezes antes de se arrastar até o depósito de lixo, gritando-lhe: — Neddu! Neddu! — Neddu fugia, de tanto pavor, com os olhos e a boca abertos sem conseguir gritar. Derrubaram-no; levantou-se ele também, apoiando-se em um dos joelhos como seu pai; a torrente passou por cima dele; alguém lhe colocara a bota sobre o rosto e o esmagara; apesar disso, o menino ainda pedia misericórdia com as mãos. — Não queria morrer, não, como vira matarem seu pai; — partia o coração! — O lenhador, por piedade, acertou-lhe uma forte machadada com as duas mãos, como se tivesse tido que derrubar um carvalho de cinquenta anos — e tremia feito vara verde. — Outro gritou: — Bah! Ele também teria sido tabelião!

Não interessa! Agora que estavam com as mãos manchadas daquele sangue, era preciso derramar todo o resto. Todos! Todos os *poderosos!* — Não eram mais a fome, as surras, os abusos que faziam atizar a ira. Era o sangue inocente. As mulheres eram mais ferozes ainda, agitando

strillando l'ira in falsetto, colle carni tenere sotto i brindelli delle vesti. — Tu che venivi a pregare il buon Dio colla veste di seta! — Tu che avevi a schifo d'inginocchiarti accanto alla povera gente! — Te! Te! — Nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine. Quanti orecchini su delle facce insanguinate! e quanti anelli d'oro nelle mani che cercavano di parare i colpi di scure!

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schiopettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. — Viva la libertà! — E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. — I campieri dopo! — Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata — e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. Il figlio maggiore, di 16 anni, ancora colle carni bianche anch'esso,

os braços cadavéricos, gritando de raiva com voz esganiçada, com a carne tenra sob os rasgos das vestes. — Você que vinha rezar ao bom Deus com a roupa de seda! — Você que repudiava se ajoelhar ao lado dos pobres! Toma! Toma! — Nas casas, escada acima, dentro das alcovas, rasgando a seda e o tecido fino. Quantos brincos em rostos ensanguentados! E quantos anéis de ouro nas mãos que tentavam deter as machadadas!

A baronesa mandara proteger com barricadas a porta: atrás delas, vigas, carroças, barris cheios; e os seus capangas que disparavam das janelas para se defender a todo custo. A multidão abaixava a cabeça para escapar dos tiros), porque não tinham armas para revidar. Antes havia pena de morte para quem portasse armas de fogo. — Viva a liberdade! — E arrombaram a porta. Depois, no pátio, na escadaria, passando por cima dos feridos. Deixaram para lá os capangas. — Os capangas depois! — Antes eles queriam a carne da baronesa, as carnes feitas de perdizes e de bom vinho. Ela corria de cômodo em cômodo com o bebê no peito, descabelada — e os cômodos eram muitos. Ouvia-se a multidão gritar por causa daqueles vaivéns, aproximando-se como a cheia de

puntellava l'uscio colle sue mani tremanti, gridando: — Mamà! mamà! — Al primo urto gli rovesciarono l'uscio addosso. Egli si afferrava alle gambe che lo calpestavano. Non gridava più. Sua madre s'era rifugiata nel balcone, tenendo avvinghiato il bambino, chiudendogli la bocca colla mano perché non gridasse, pazza. L'altro figliolo voleva difenderla col suo corpo, stralunato, quasi avesse avuto cento mani, afferrando pel taglio tutte quelle scuri. Li separarono in un lampo. Uno abbrancò lei pei capelli, un altro per i fianchi, un altro per le vesti, sollevandola al di sopra della ringhiera. Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente; non vedeva altro che nero e rosso. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria.

E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a

um rio. O filho mais velho, de 16 anos, ele também ainda com as carnes macias, escorava a porta com as mãos trêmulas, gritando: — Mamãe! Mamãe! — Na primeira investida, derrubaram a porta sobre ele. Ele se agarrava às pernas que o pisoteavam. Não gritava mais. Sua mãe se refugiara na sacada, segurando firme o bebê, fechando a boca dele com a mão para que não gritasse, enlouquecida. O outro filho queria defendê-la com seu corpo, transtornado, como se tivesse cem mãos, agarrando pela lâmina todos aqueles machados. Separaram-nos num piscar de olhos. Um agarrou-a pelos cabelos, outro pelos quadris, outro pelas roupas, erguendo-a por cima do parapeito. O carvoeiro arrancou-lhe dos braços o bebê. O outro irmão não viu nada; não via nada além de preto e vermelho. Pisoteavam-no, trituravam seus ossos com golpes de cunhas de ferro; ele mordera uma mão que lhe apertava a garganta e não a largava mais. Os machados não podiam golpear desordenadamente e brilhavam no alto.

E naquele carnaval furibundo do mês de julho, em meio aos gritos inebriados da multidão sedenta, continuava a tocar a rebate o sino de Deus, até à

sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi. Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi, mogi, ciascuno fuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le stradiciuole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte.

Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. – Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei *galantuomini* era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio nella caldura gialla di luglio.

E come l'ombra s'impiccioliva lentamente sul

noite, sem meio-dia, sem avemaria, como num país de turcos hereges. Começavam a dispersarse, cansados da carnificina, muito abatidos, cada um evitando o companheiro. Antes do anoitecer, todas as portas estavam fechadas, amedrontadas, e em cada casa a lamparina estava alerta. Pelas ruas estreitas não se ouvia nada além de cães, fuçando pelos cantos, com um mordicar seco de ossos, sob o luar que lavava todas as coisas, e mostrava escancaradas as portas e as janelas das casas desertas.

Amanhecia; um domingo sem pessoas na praça nem celebração de missa. O sacristão se escondera; padres, não havia mais nenhum. Os primeiros que começaram a se aglomerar no pátio da igreja se encaravam desconfiados, cada um refletindo sobre a culpa que devia ter o vizinho. Então, quando se tornaram muitos, começaram a murmurar. – Sem missa não podiam ficar, num dia de domingo, como os cães! – O clube dos *fazendeiros* estava trancado, e não se sabia aonde ir para receber as ordens dos patrões para a semana. Do campanário pendia ininterruptamente a bandeira tricolor, distendida no calorão amarelo de julho.

E como a sombra diminuía lentamente sobre o pátio da igreja

sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto. Fra due casucce della piazza, in fondo ad una stradiciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell'Etna. Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. Ciascuno fra sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino.

— Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! — Quel Nino Bestia, e quel Ramurazzo, avrebbero preteso di continuare le prepotenze dei *cappelli*! — Se non c'era più il perito per misurare la terra, e il notaio per metterla sulla carta, ognuno avrebbe fatto a riffa e a raffa! — E se tu ti mangi la tua parte all'osteria, dopo bisogna tornare a spartire da capo? — Ladro tu e ladro io. — Ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei *galantuomini*! Il taglialegna brandiva in aria la mano quasi ci avesse ancora la scure.

Il giorno dopo si udì che veniva a far giustizia il generale, quello che faceva tremare la gente. Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; sarebbe bastato rotolare dall'alto delle pietre per schiacciarli tutti.

a multidão se aglomerava toda num canto. Entre duas casinhas da praça, no final de uma estradinha que descia verticalmente, viam-se os campos amarelados na planície, os bosques profundos às margens do Etna. Agora deviam dividir esses bosques e esses campos. Cada um por conta própria calculava com os dedos a parte que lhe caberia, e olhava de cara feia para o vizinho.

— Liberdade queria dizer que precisava haver para todos! — Aquele tal Nino Bestia e o tal Ramurazzo pretendiam continuar a opressão dos *poderosos*! — Se não houvesse mais o perito para medir a terra e o tabelião para documentá-la, cada um faria de um jeito ou de outro! — E se você comer a sua parte na taberna, depois será necessário voltar a dividir de novo? — Ladrão você e ladrão eu. — Agora que havia a liberdade, quem quisesse comer por dois teria a sua festa como a dos *fazendeiros*! O lenhador agitava a mão no ar como se tivesse ainda o machado nela.

No dia seguinte, ouviu-se dizer que vinha fazer justiça o general, aquele que fazia tremer as pessoas. Viam-se as camisas vermelhas dos seus soldados subirem lentamente pelo despenhadeiro, em direção ao vilarejo, bastaria atirar do alto

Ma nessuno si mosse. Le donne strillavano e si strappavano i capelli. Ormai gli uomini, neri e colle barbe lunghe, stavano sul monte, colle mani fra le cosce, a vedere arrivare quei giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito, e quel generale piccino sopra il suo gran cavallo nero, innanzi a tutti, solo.

Il generale fece portare della paglia nella chiesa, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre. La mattina, prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l'uomo. E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero, piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva dette sua madre, e per il grido che essa aveva cacciato quando glie lo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaletti della festa.

Dopo arrivarono i giudici per davvero, dei galantuomini cogli

umas pedras para esmagar todos eles. Mas ninguém se mexeu. As mulheres gritavam e arrancavam os cabelos. A essa altura, os homens, sujos e com as barbas longas, estavam na montanha, com as mãos entre as pernas, vendo chegar aqueles jovens cansados, curvados sob o fuzil enferrujado, e aquele general baixinho em cima do seu grande cavalo preto, à frente de todos, sozinho.

O general mandou levar um pouco de palha para a igreja e colocou os seus rapazes para dormir como um pai. Pela manhã, antes do amanhecer, se eles não se levantassem ao som da trombeta, ele entrava na igreja a cavalo, preguejando como um turco. Este era o homem. E imediatamente ordenou que fuzilassem cinco ou seis dos insurgentes, Pippo, o anão, Pizzanello, foram os primeiros. O lenhador, enquanto o faziam ajoelhar-se rente ao muro do cemitério, chorava como um menino, por certas palavras que lhe dissera sua mãe e pelo grito que ela dera quando o arrancaram dos seus braços. De longe, nas ruelas mais remotas do vilarejo, atrás das portas, ouviam-se aqueles disparos seguidos como os morteiros de festa.

Depois chegaram os juízes de verdade, uns cavalheiros de

occhiali, arrampicati sulle mule, disfatti dal viaggio, che si lagnavano ancora dello strapazzo mentre interrogavano gli accusati nel refettorio del convento, seduti di fianco sulla scranna, e dicendo «ahi!» ogni volta che mutavano lato. Un processo lungo che non finiva più. I colpevoli li condussero in città, a piedi, incatenati a coppia, fra due file di soldati col moschetto pronto. Le loro donne li seguivano correndo per le lunghe strade di campagna, in mezzo ai solchi, in mezzo ai fichidindia, in mezzo alle vigne, in mezzo alle biade color d'oro, trafelate, zoppicando, chiamandoli a nome ogni volta che la strada faceva gomito, e si potevano vedere in faccia i prigionieri. Alla città li chiusero nel gran carcere alto e vasto come un convento, tutto bucherellato da finestre colle inferriate; e se le donne volevano vedere i loro uomini, soltanto il lunedì, in presenza dei guardiani, dietro il cancello di ferro. E i poveretti divenivano sempre più gialli in quell'ombra perenne, senza scorgere mai il sole. Ogni lunedì erano più taciturni, rispondevano appena, si lagnavano meno. Gli altri giorni, se le donne ronzavano per la piazza attorno alla prigione, le sentinelle minacciavano col fucile. Poi non sapere che fare,

óculos, montados nas mulas, exaustos da viagem, que se queixavam ainda do esgotamento enquanto interrogavam os acusados no refatório do convento, sentados lado a lado na poltrona, e dizendo «ai!» toda vez que mudavam de lado. Um processo longo que não terminava mais. Os culpados foram conduzidos para a cidade, a pé, acorrentados em pares, entre duas filas de soldados com o mosquete em punho. As suas mulheres os seguiam correndo pelas longas estradas do campo, em meio aos sulcos do terreno, em meio aos figos-da-índia, em meio aos vinhedos, em meio as forragens cor de ouro, ofegantes, mancando, chamando-os pelo nome toda vez que a estrada fazia curva e podiam ver de frente os prisioneiros. Na cidade, trancaram-nos no grande cárcere alto e amplo como um convento, todo perfurado por janelas com grades; e se as mulheres quisessem ver os seus homens, somente às segundas-feiras, na presença dos carcereiros, atrás do portão de ferro. E os infelizes se tornavam cada vez mais pálidos naquela sombra perene, sem nunca ver o sol. Toda segunda-feira ficavam mais calados, mal respondiam, queixavam-se menos. Nos outros dias, se as mulheres vagassem

dove trovare lavoro nella città, né come buscarsi il pane. Il letto nello stallazzo costava due soldi; il pane bianco si mangiava in un boccone e non riempiva lo stomaco; se si accoccolavano a passare una notte sull'uscio di una chiesa, le guardie le arrestavano. A poco a poco rimpatriarono, prima le mogli, poi le mamme. Un bel pezzo di giovinetta si perdetto nella città e non se ne seppe più nulla. Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I *galantuomini* non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i *galantuomini*. Fecero la pace. L'orfano dello speciale rubò la moglie a Neli Pirru, e gli parve una bella cosa, per vendicarsi di lui che gli aveva ammazzato il padre. Alla donna che aveva di tanto in tanto certe ubbie, e temeva che suo marito le tagliasse la faccia, all'uscire dal carcere, egli ripeteva: — Sta tranquilla che non ne esce più. — Ormai nessuno ci pensava; solamente qualche madre, qualche vecchiaro, se gli correvano gli occhi verso la pianura, dove era la città, o la domenica, al vedere gli altri che parlavano tranquillamente dei loro affari coi *galantuomini*, dinanzi al casino di conversazione, col berretto in

pela praça ao redor da prisão, as sentinelas as ameaçavam com o fuzil. Enfim, não se sabia o que fazer, onde encontrar trabalho na cidade, nem como conseguir o pão. A cama no estábulo custava duas moedas; o pão branco era engolido e não enchia o estomago; se elas se agachassem para passar uma noite na porta de uma igreja, os guardas as prendiam. Aos poucos repatriaram, primeiro as esposas, depois as mães. Uma bela jovem se perdeu na cidade e nada mais se soube dela. Todos os outros no vilarejo voltaram a fazer o que faziam antes. Os *fazendeiros* não podiam cultivar suas terras com as próprias mãos e aquela pobre gente não podia viver sem os *fazendeiros*. Fizeram as pazes. O órfão do boticário roubou a mulher ao Neli Pirru, para se vingar dele que matara seu pai e isso lhe pareceu uma boa coisa. Para a mulher que tinha, de vez em quando, certos receios e temia que seu marido cortasse seu rosto ao sair da prisão, ele repetia: — Fique tranquila que ele não sai mais de lá. — A essa altura, ninguém pensava mais nisso; apenas algumas mães, alguns velhotes, se seus olhos se voltassem na direção da planície, onde ficava a cidade, ou aos domingos, ao ver os outros que falavam tranquilamente de seus

mano, e si persuadevano che all'aria ci vanno i cenci.

Il processo durò tre anni, nientemeno! tre anni di prigione e senza vedere il sole. Sicché quegli accusati parevano tanti morti della sepoltura, ogni volta che li conducevano ammanettati al tribunale. Tutti quelli che potevano erano accorsi dal villaggio: testimoni, parenti, curiosi, come a una festa, per vedere i compaesani, dopo tanto tempo, stipati nella capponaia — ché capponi davvero si diventava là dentro! e Neli Pirru doveva vedersi sul mostaccio quello dello speciale, che s'era imparentato a tradimento con lui!

Li facevano alzare in piedi ad uno ad uno. — Voi come vi chiamate? — E ciascuno si sentiva dire la sua, nome e cognome e quel che aveva fatto. Gli avvocati armeggiavano, fra le chiacchiere, coi larghi maniconi pendenti, e si scalmanavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I giudici sonnacchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in

negócios com os *fazendeiros*, em frente ao clube de conversação, com o boné na mão, e se convenciam que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco.

O processo durou três anos, nem mais nem menos! Três anos de prisão e sem ver o sol. Assim sendo, aqueles acusados pareciam um bando de cadáveres todas as vezes que os conduziam algemados ao tribunal. Todos os que podiam se deslocavam do vilarejo: testemunhas, parentes, curiosos, como numa festa, para ver os concidadãos, depois de tanto tempo, amontoados naquele galinheiro — porque verdadeiros capões se tornavam lá dentro! E Neli Perru tinha que ficar cara a cara com o boticário, com o qual se aparentara traçoeiramente quando este roubou-lhe a mulher!

Faziam-nos ficar de pé um a um. — O senhor, como se chama? — E cada um devia dizer seu nome, sobrenome e o que fizera. Os advogados se empenhavam, em meio ao falatório, com as largas mangas das togas, e se exaltavam, espumavam pela boca, secando-a imediatamente com o lenço branco, dando uma pitada no cigarro. Os juizes cochilavam, por detrás das lentes de seus óculos, que tornavam gélido o coração. Logo na frente estavam sentados enfileirados doze *fazendeiros*,

<p>fila dodici <i>galantuomini</i>, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei <i>galantuomini</i> di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce. Poi se ne andarono a confabulare fra di loro, e gli imputati aspettavano pallidi, e cogli occhi fissi su quell'uscio chiuso. Come rientrarono, il loro capo, quello che parlava colla mano sulla pancia, era quasi pallido al pari degli accusati, e disse: — Sul mio onore e sulla mia coscienza!...</p> <p>Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: — Dove mi conducete? In galera? O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...</p>	<p>cansados, entediados, que bocejavam, coçavam a barba, ou cochichavam entre si.</p> <p>Na verdade, diziam que escaparam por um triz por não terem sido os <i>fazendeiros</i> daquele vilarejo lá de cima, quando ocorrera o episódio da liberdade. E aqueles pobres homens tentavam entender o que se passava pela cabeça deles. Em seguida, se retiraram para confabular entre si, e os acusados esperavam pálidos e com os olhos fixos naquela porta fechada. Quando eles voltaram, o líder deles, o que falava com a mão na barriga, estava quase tão pálido quanto os acusados, e disse: — Pela minha honra e pela minha consciência!...</p> <p>O carvoeiro, enquanto voltavam a colocar-lhe as algemas, balbuciava: — Aonde você está me levando? Pra prisão? Oh, por quê? Não me coube sequer um palmo de terra! Se tinham dito que havia a liberdade)!...</p>
---	--

Referências

- ECO, Umberto, **Dire quasi la stessa cosa**. Milano: Bompiani, 2003.
- VERGA, Giovanni. *Tutte le novelle*. III ristampa. Milano: Oscar Mondadori, 1986, p. 319-325 - Volume primo.

Mecenato e tradução literária: analisando e desnaturalizando as premissas que sustentam as práticas em voga

Adriano Scandolara

Este ensaio propõe ser uma reflexão sobre a prática da tradução literária, tendo como ponto de partida algo da minha experiência, com a tradução literária em si e com a área de tradução editorial de modo mais amplo, enquanto pesquisador e tradutor do par de idiomas português-inglês no Brasil contemporâneo. Meu percurso nessa área começou ainda na graduação, há pouco mais de dez anos. Se quisermos ser detalhistas, poderíamos dar como ponto de partida o contato com o livro *O corvo e suas traduções*, organizado por Ivo Barroso, que reúne diversas traduções poéticas para “The Raven”, de Edgar Allan Poe. Obra que li ainda durante a adolescência, posteriormente tentando emular os tradutores e ensaiando uma tradução própria que nunca foi concluída. Nos anos finais da graduação, publiquei uma tradução de um conto de Faulkner, “That Evening Sun”, na revista *Arte e Letra* (edição F), minha primeira publicação e um verdadeiro batismo de fogo. Depois me dediquei a pesquisar e traduzir os poemas do romântico Percy Bysshe Shelley para a minha monografia, orientada pelo prof. Dr. Caetano Galindo.

Meu mestrado seguiu pelo mesmo caminho, com a proposta de estudo e tradução do longo poema dramático “Prometheus Unbound”, que foi publicado em 2015 pela editora Autêntica, com os outros poemas, devidamente revisados, no volume *Prometeu Desacorrentado e outros poemas*. Nesse ínterim, também tive contato com a obra de John Milton, o que rendeu a publicação de uma tradução coletiva, organizada pelo prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, de *Paradise Regained (Paraíso Reconquistado)*, pela Editora de Cultura, 2014), depois a minha tradução, solo, de *Samson Agonistes (Sansão Agonista)*, pela mesma editora, 2021). No ano de 2022,

colaborei de novo com o Dr. Flores na produção do volume *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*, com traduções poéticas de literatura suméria (outra obsessão pessoal), pela Editora Sobinfluencia.

Dentro do esquema de funcionamento das editoras comerciais contemporâneas, no entanto, esses livros são exceções à regra. O mais comum é a editora decidir produzir um certo livro, encaixando-o em seu cronograma de publicações, e depois contratar alguém para prestar esse serviço de tradução (ao que se soma o trabalho de outros participantes desse processo, como preparadores de texto, revisores, diagramadores, capistas, etc.). Tudo isso, então, se dá em um período limitado de tempo, normalmente entre dois e quatro meses, dependendo da extensão do livro. Nesses casos supracitados, porém, as traduções foram feitas por conta própria, durante um período mais longo, e as editoras contatadas posteriormente, já com a maior parte do trabalho concluído. Essa é uma prática, até certo ponto, comum entre estudantes de tradução que estão começando a entrar na área, mas não é o método mais financeiramente produtivo de se trabalhar nela. Por essa razão, só é possível ser feito de modo minimamente viável contando-se com bolsas de pós-graduação ou um emprego fixo que permita tempo livre o suficiente para essa atividade adicional.

Há outros livros, é claro, que passaram pelas minhas mãos e que se encaixam sob esse guarda-chuva mais amplo da “tradução literária”, traduzidos sob a lógica mais comum da tradução comercial. Cito o clássico de ficção científica *A máquina do tempo*, de H. G. Wells (Zahar, 2019), os contemporâneos *Deuses sem homens*, romance de Hari Kunzru (Nossa Cultura, 2013), e *Iluminações*, livro de contos de Alan Moore (Áleph, 2022), mais alguns contos e poemas avulsos publicados no coletivo e revista *escamandro* e na revista *Arte e Letra*, além de alguns livros que estão em produção e sobre os quais não posso comentar ainda. De resto, em termos estatísticos, o grosso da minha produção é, na verdade, de obras não literárias, de não ficção, incluindo livros de teor acadêmico, de

crítica literária, biografia, música, filosofia e até mesmo esoterismo e espiritualidade. Mas essa distinção também não pode ser feita sem alguma problematização.

Quando nós nos dizemos “tradutores literários”, estamos descrevendo alguém que faz alguma coisa, o qual é o ato de traduzir, com um certo objeto, a literatura. Isso é óbvio, mas é aí que está a dor de cabeça: “O que é a literatura?” é uma pergunta que aflige a todos os calouros de Letras, e é o dever iniciático dos seus professores demonstrarem que não se trata de uma questão simples. No caso de quem trabalha dentro da academia, ter um objeto de estudos indefinível não é um problema, ao ser justamente essa exploração do pensamento a profissão do acadêmico. Mas o tradutor tem um dever mais pragmático: ele é pago para produzir uma tradução de uma obra literária em um determinado prazo, e o não cumprimento desse dever, por mais que seja impossível definir satisfatoriamente o que é a tradução e o que é a literatura, resulta em consequências jurídicas nada teóricas e bastante reais. Sim, a tradução é impossível, mas você vai entregar dentro do prazo, não vai?

Antoine Compagnon tece algumas elucubrações interessantes sobre o que é descrito pelo rótulo “literatura”. Primeiramente, vemos que o termo não é mais antigo do que o século XIX, quando entra em declínio o conceito da poética aristotélica (Compagnon, 1999, p. 30) com sua divisão tripartida de gêneros épico, dramático e lírico. Por ironia do destino, o modo épico, assim como a tragédia, praticamente deixa de existir no mundo moderno, e o papel das narrativas longas passa a ser domínio da prosa, o que também acontece com o teatro de modo mais amplo — ao passo que o modo lírico, até então uma arte “menor”, passa a englobar o todo do gênero poético. Que poesia é literatura, então, parece ponto pacífico — mesmo o que se considera “poemas ruins” continuam sendo poemas (*ibid.*, p. 227), logo literatura. O que chamamos de poesia, no entanto, emerge a partir de uma separação entre a parte escrita e a parte instrumental do que era uma tradição musical mais integrada, e letras de música representam um problema limítrofe de taxonomia. Algumas letras de música é literatura, como evidenciado pela

premiação de Bob Dylan com o Nobel em 2016. Essa distinção, no entanto, provavelmente não se estende à obra de um músico como Seth Putnam, por exemplo, da banda de grindcore Anal Cunt — apenas um teórico hipotético muito transgressivo faria essa defesa, e imagino que teria poucos aderentes. Uma questão de juízo de valor estético se insinua aqui, portanto.

A prosa literária também é um problema. Como observamos na trajetória de Mikhail Bakhtin, o teórico russo elabora o seu pensamento para a criação de uma “prosaística”, motivado pela inadequação das ferramentas da poética para tratar do romance, à época dele relegado por outros teóricos ao campo da não literatura: para Viktor Jirmúnski, a linguagem no romance é usada de forma “comunicativa”, como no discurso prático (diferente da poesia, em que a escolha das palavras seria “subordinada à tarefa estética”); para Gustav Chpiet, o romance seria pura “propaganda moral”, situado no campo das formas “puramente retóricas”, sem “nenhum valor estético”; ao passo que, para Viktor Vinográdov, o gênero seria um misto do retórico com “elementos genuinamente poéticos” (Bakhtin, 2015, pp. 25, 36 - 7). Por “não serem literatura”, os romances eram considerados menos complexos, o que levou Bakhtin a demonstrar que tal não era o caso. No entanto, isso não se aplica a *todos* os romances. Há romances menos romanescos no pensamento de Bakhtin, e há autores que trabalham com o conceito de “paraliteratura” para tratar de romances de gêneros específicos, como o erótico, o romance de detetive, fantasia e ficção científica.

De novo, a literatura aparece como uma questão de valor. Obras literárias são admiráveis, por esse ou aquele motivo a ser glosado pelos comentários dos críticos, e se veem acima do restante dos produtos culturais que circulam no mercado editorial. Elas podem ou não desfrutar de sucesso comercial, mas não é esse o critério — seria muito mais fácil de definir se fosse o caso. Fala-se num “cânone” de obras literárias, não por acaso um termo derivado do campo da religião, quando se discute quais são os textos “divinamente inspirados” e quais não o são. Há críticos como, famosamente, Harold Bloom, que promovem uma defesa

transcendental do cânone como se fosse, de fato, uma questão quase religiosa, pautada num valor que deriva de uma “experiência estética” difícil de se definir, mas essa é uma postura vista como conservadora e não é das mais populares atualmente. Diz o próprio crítico: “Pragmatically, aesthetic value can be recognized or experienced, but it cannot be conveyed to those who are incapable of grasping its sensations and perceptions” (Bloom, 1994, p. 17). A partir do momento em que tratamos de um conteúdo experiencial impossível de se transmitir, adentramos um território muito parecido com o do misticismo, e qualquer tentativa de objetividade ou de uma abordagem “científica” ou acadêmica é descartada. Mesmo a sua tentativa de defender o cânone com base numa noção, mais palpável, de transmissão de influência de um autor para outro (*ibid.*, p. 20) só funciona se excluirmos, dentre todas as possíveis influências sobre uma obra, aquelas que são não-literárias: há em Beckett, afinal, tanto de Joyce quanto há de Buster Keaton. E assim caímos numa tautologia.

É natural que uma perspectiva como a de Bloom seja questionada (e ele tem uma lista bem abrangente de adversários), pois na ausência de critérios objetivos, uma seleção de nomes de prestígio pode ser cinicamente elaborada com os propósitos de se manter privilégios de classe, gênero e raça. O fato de que a literatura do ocidente, de modo geral, não é inteiramente uma propaganda irrefletida dos valores ideológicos das classes dominantes, depõe contra essa visão, mas ela também não é de todo equivocada, e qualquer indivíduo pertencente a uma minoria política que esteja tentando se inserir no meio literário poderá dar testemunho das dificuldades de lidar com a predominância de homens brancos, cisgêneros e heterossexuais, de classe média alta. O problema é complexo, e a questão do valor literário, como conclui Compagnon, não pode ser descartada. Embora o cânone não seja imutável, ele também não é aleatório, e as saídas e entradas, ao sabor da mudança dos gostos de cada época, são menos numerosas do que se supõe. Diz o autor:

Não é possível, sem dúvida, explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede o estudo racional do movimento dos valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção. E a impossibilidade em que nos encontramos de justificar racionalmente nossas preferências, assim como de analisar o que nos permite reconhecer instantaneamente um rosto ou um estilo — *Individuum est ineffabile* —, não exclui a constatação empírica de consensos, sejam eles resultado da cultura, da moda ou de outra coisa. (Compagnon, 1999, p. 254)

De um ponto de vista mais desencantado do que o de Bloom, André Lefevere fala em termos de “fatores de controle” que operam sob cada sistema literário, um dos quais é chamado “mecenato”, isto é, os indivíduos e entidades responsáveis pelo financiamento e promoção de certas obras em detrimento de outras. Um mecenato dito “indiferenciado” é aquele em que “os seus três componentes, o ideológico, o econômico e o componente de *status* são todos fornecidos pelo mesmo mecenas” (Lefevere, 2007, p. 37) como acontecia nas cortes palacianas. Pensemos em Camões, por exemplo, que recebeu uma pensão da Coroa portuguesa como recompensa por compor os seus *Lusíadas*. Há um alinhamento estético-ideológico entre a obra e os ideais da Coroa, que acarreta, portanto, uma remuneração em termos de *status* (a condição de poeta da corte) e sustento financeiro.

Porém, a invenção de Gutenberg possibilitou aos poucos o surgimento de um mercado literário, que se consolidou no século XIX e inaugurou um mecenato dito “diferenciado”, quando “o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e não traz necessariamente *status*, ao menos não aos olhos da elite literária” (*ibid*). Se o conceito de literatura nasce no século XIX, o divórcio entre *status* e sucesso econômico encontra suas raízes também na escola dominante do período, sendo bem conhecida a exaltação romântica da figura do anti-herói, do rebelde e do excluído que culmina nos poetas malditos do final do século e na postura combativa dos artistas de vanguarda. Desprezando o

público burguês e seu gosto vulgar, esse tipo de poeta encontra uma certa distinção em ser excluído pela maioria e lido apenas pelas almas afins, os “aristocratas de espírito”. A falta de um lugar para o poeta no mundo burguês e a luta do poeta contra a sociedade utilitária, que anima os românticos, mas se convertia em derrota para os poetas do fim do século, são assuntos que já foram bem comentados por Wilson (1996, p. 268).

A relação entre classe social e a produção e valorização da literatura se torna, portanto, mais complicada. Sem dúvidas, os profissionais do sistema literário pertencem ao domínio das universidades, sendo eles os que determinam o cânone, ao deslocarem a definição de literatura do ponto de vista dos escritores para o dos professores (Compagnon, 1999, p. 33), determinando como canônicas as obras que merecem ser estudadas a sério. E as universidades, sendo parte do *establishment*, são historicamente o território exclusivo de uma elite, política e econômica — representando um problema social que, no Brasil, vem sendo combatido apenas nas últimas décadas. Vale lembrar também que, de uma perspectiva ideológica, identifica-se uma grande polarização no ambiente universitário, de modo que não é possível caracterizá-lo como predominantemente conservador ou progressista, pois, essas características variam conforme o recorte de tempo e espaço. Partindo, de novo, de uma perspectiva mais cínica, era de se esperar, em todo caso, um sistema literário dominado por nomes pertencentes a uma elite universitária, que conseguiria produzir obras que seriam legitimadas pelos seus pares. Não é isso que acontece, no entanto, e apenas nos últimos anos observamos o fenômeno de autores de classe média que, por não conseguirem se sustentar com os rendimentos de sua obra (o que é compreensível, dadas as dimensões reduzidas do público leitor do país), buscam refúgio na carreira estável como professores em universidades federais. Se pensarmos nos grandes nomes da literatura brasileira do século XX, as figuras canônicas que aparecem nos currículos de cursos de Letras pelo Brasil afora, pouquíssimos são os nomes ligados a um contexto acadêmico.

Todos esses problemas são, é claro, externos à obra literária. Não existe nenhuma característica intrínseca a um texto que permita, por si só, vinculá-lo à categoria de literatura. Logo, pensando por esse viés, não faria sentido falar em termos de especificidades da tradução literária. Se o que define o literário é um pacto social, então traduzir um romance canônico não deveria diferir de traduzir um romance comercial *bestseller*, que não deveria ser diferente de traduzir artigos para o jornal ou manuais de instrução. No entanto, essas diferenças existem, na prática.

A grande diferença entre o literário *latu sensu* e o não literário, em termos de tradução, é que no literário o significado literal pode ficar em segundo plano por questões de estilo. Quando Leonardo Fróes, por exemplo, em *O Triunfo da Vida*, de Shelley, traduz “*eagles*”, literalmente “*águias*”, por “*condores*”, por conta de uma rima, todos entendemos que esse não é um problema (pelo contrário, é uma solução bastante engenhosa), pois condores e águias são animais semelhantes, e essa alteração não compromete o funcionamento do poema. O que não quer dizer que poderia ser qualquer outra ave (como “*beija-flores*”, que manteria a rima, mas estragaria o simbolismo) ou qualquer outro animal (girafas? Ornitorrincos?). Em outro contexto, caso fosse um livro de zoologia, uma alteração dessas seria problemática, mas é claro que não se encontra num livro de zoologia a pressão estilística que se vê num poema. Acredito que essa questão seja ponto pacífico. Os problemas mais curiosos surgem quando transitamos pelo território nebuloso entre a literatura de prestígio e aquilo que ainda não é exatamente literário. Ilustrarei a questão agora com um exemplo.

Recentemente tive a oportunidade de trabalhar em alguns romances de uma saga de ficção científica. Não se trata de uma ficção científica “clássica”, como a de Wells ou Vonnegut, que desfruta do *status* literário (a contrapelo de fazer parte do que se chama de literatura de gênero, ou paraliteratura), mas sim *bestsellers* contemporâneos que se conformam muito bem ao seu nicho já bem estabelecido e entregam ao leitor aquilo que é esperado. Ter experiência com tradução literária é certamente útil

na hora de tratar de romances comerciais, mas houve uma questão técnica interessante que apareceu e que eu gostaria de comentar com mais detalhes.

Um problema curioso no original dessas traduções dizia respeito a uma falta de variação no uso dos verbos *dicendi*. Na maior parte das vezes, para descrever esta ou outra fala, o narrador desses romances utilizava o termo “*said*”, passado simples do verbo “*say*”, “dizer”. Como havia muitos diálogos, com frequência construídos sobre frases curtas, o resultado era uma repetição constante dessa palavrinha monossilábica, não raro chegando a dez ocorrências numa única página. Ao conferir o que fez o tradutor que trabalhou nos romances anteriores da saga, já publicados, reparei que foi introduzida uma variação inexistente no original. Onde antes se lia “*said*”, “*said*”, “*said*”, havia agora não apenas “disse”, que seria a tradução mais “natural”, mais esperada, mas também: “falei”, “retrucou”, “respondeu”, “avisou”, “comentei”. Naturalmente, fiz o mesmo e comentei o fato com os preparadores de texto, que, por sua vez, agradeceram por eu ter antecipado esse trabalho e também introduziram uma variação ainda maior do que a que se via no primeiro esboço que foi entregue por mim.

Essa questão é digna de nota, porque, longe de ser apenas um detalhe insignificante, é ilustrativa do tratamento dado ao texto e do modo como ele é interpretado. A monotonia e a repetição não são efeitos essencialmente deletérios. Sua presença em um texto por si só não o diminui em termos estéticos, sendo um recurso, assim como é a dissonância musical, que pode ser manejado para se obter determinados efeitos.

O literário permite o “erro”, o ruído, o pastiche e a paródia, o desvio da norma padrão e das referências de “bom gosto”. No entanto, essas dissonâncias costumam ser justificadas como parte de um projeto estético. E é aí que entramos no problema da interpretação de intenções: o erro deixa de ser um erro e passa a ser um efeito quando é possível identificá-lo como deliberado. O problema, como em todo ato comunicativo, é que a pessoa que interage com o texto pode não captar as suas nuances. Para o leitor

menos sofisticado, que espera de um livro apenas o uso do português padrão e que não teve contato com o emprego deliberado dessas dissonâncias, o erro, mesmo quando justificado pelo projeto da obra, seria um defeito.

Depois da morte do autor de Barthes, da teoria da comunidade interpretativa de Fish e tantos outros conceitos teóricos, creio que não seja polêmico partirmos do pressuposto de que as reais intenções do escritor serão sempre incognoscíveis. Mesmo que um autor ou uma autora diga em termos explícitos o que pretendia realizar com uma dada obra, não podemos confiar no que é dito: suas palavras podem ser irônicas, uma brincadeira, um deboche, uma bravata, e mesmo que sinceras, vivemos numa era que já assimilou a psicanálise freudiana e a ideia de que há forças psíquicas subterrâneas sob a superfície de um discurso aparentemente sincero, talvez sequer apreendidas pelo enunciador. Na falta de um método de acesso direto às intenções alheias que permitam saber se um erro é deliberado, o que sobram são interpretações. No entanto, as interpretações não se dão em um vácuo, nem são delírios do leitor, mas parte de um sistema cultural que associa certos atos, inclusive atos de fala, a certas expectativas. Muito da arte opera nesse jogo de atos e de expectativas associadas a esses atos, inclusive sua subversão.

No contexto da tradução desses volumes de ficção científica de que participei, o problema é que esse uso monótono do verbo *dicendi* “said,” não representa uma pobreza vocabular inerente a um dado narrador (que, por isso, poderia ser um comentário sobre os limites comunicativos do personagem). Visto que essa tendência se mantém mesmo nos romances com narradores distintos, incluindo um onisciente em terceira pessoa e com o foco narrativo em outros personagens, tampouco parece ter qualquer relação com temas mais amplos de monotonia, repetição ou de incapacidade de comunicação. Não vou descartar a possibilidade de que, afinal, estejamos todos errados — eu, o tradutor anterior e os preparadores de texto e revisores — e que haja um significado mais profundo, que dialogaria com os temas mais amplos dos livros

dessa saga. Entretanto seria um significado que nenhum de nós conseguiu captar.

Assim sendo, a fim de conformar o texto a certas normas de eufonia e fluidez vigentes no meio editorial, esse ruído foi eliminado sob o pretexto de “melhorar o texto”. Eco, em seu *Quase a mesma coisa*, tem algumas coisas a dizer sobre o assunto, a saber, que ele pessoalmente se posiciona contra a prática, exceto no caso de obras de “coleções de entretenimento” e compara esse tipo de trabalho com um pianista de jazz que, no fim de noite, transforma um “motivozinho alegre numa elegia lacrimogênea” (Eco, 2007, p. 137). A melhoria no texto que foi proposta, no entanto, não é no sentido de torná-lo mais “sofisticado” ou “literário”, seja lá o que isso poderia querer dizer, mas de conformá-lo a um padrão de manual de estilo, assim como é realizado com obras não literárias.

Outras alterações nesse sentido, frequentemente perpetradas por revisores ou preparadores de texto, são dignas de nota: lembro de uma vez em que o preparador de uma revista para a qual traduzi alguns artigos, fez questão de transformar todas as minhas ênclises em próclises, por exemplo. Além disso, é comum que o uso justificado de desvios da norma padrão (“eu vi ela” em vez de “eu a vi”) para imitar a oralidade num diálogo seja “corrigido”, junto com a eliminação de palavrões e termos sensíveis, dependendo do grau de pudor da editora — um problema muito corriqueiro na legendagem e dublagem no Brasil, que já transformou inúmeras exclamações de “shit” e “fuck” em “droga!”. Assim, é introduzido um grau de artificialidade numa representação do discurso oral que, por motivos históricos (o português literário sempre teve uma certa dificuldade em lidar com a oralidade) se encontra ausente em originais do idioma inglês, criando-se, no processo, um problema de verossimilhança igualmente ausente no texto de partida.

Eco nos conta também uma anedota pessoal interessante sobre a questão de “melhorar o texto”. Ao tratar das obras de Dumas, o italiano comenta que o autor era pago por linhas ao compor os folhetins que mais tarde seriam reunidos no formato de livro. Certamente incentivado pelos trocados a mais, em *O Conde de*

Monte Cristo, Dumas estende certas cenas com longos diálogos que, como Eco raciocina, poderiam ser cortados ou resumidos, a fim de deixá-lo mais ágil — um total de 250 páginas poderiam ser cortadas do livro! No fim, no entanto, Eco decide que seria melhor deixar o livro como está, porque esses diálogos longos têm um efeito sobre o ritmo da obra e que seria uma perda sacrificar isso em prol de uma “melhora no texto” (Eco, 2007, p. 144). Por mais que seja razoável pressupor que Dumas estaria “enchendo linguiça” para fins extraliterários, o efeito final obtido permite tratá-lo como se fosse deliberado.

E talvez seja aqui o ponto em que a tradução literária de obras de prestígio, seja distinta da tradução de literatura *latu sensu*: as obras de prestígio são aquelas que gozam do que poderíamos chamar de uma projeção de intencionalidade. O uso das palavras e até mesmo da pontuação não é lido como casual e impensado, mas como resultado de uma deliberação profunda, ligada ao projeto do texto, à construção de uma obra. E, de novo, isso nos remete às origens românticas do conceito de literatura no século XIX, quando emerge, concomitantemente, também o conceito do gênio.

Gostaria de citar outro exemplo da questão da intencionalidade dentro da minha experiência enquanto tradutor, agora na poesia: em *Prometeu Desacorrentado*, Shelley trabalha com uma alternância entre o verso branco em pentâmetro jâmbico padrão e um modo de canção em que são usados metros variados. À primeira vista, essa variação, com contagens de sílabas que não fecham, poderia parecer um erro, mas é, na verdade, uma poética experimental profundamente ligada à canção e aos projetos de encenar o poema como algo próximo de uma “obra de arte total”, incluindo poesia, teatro, música e dança. Por esse motivo, em vez de achatar a versificação experimental shelleyana, eu optei por recriar, em português, o sistema de pés métricos usado em inglês, mas apenas nas canções, a fim de poder operar sob a mesma lógica alternada que se identifica na composição em inglês.

Tudo isso se aplica prototipicamente à poesia, mas a prosa literária é igualmente capaz de inventividade e de usos criativos do

idioma que, mesmo quando radicados na linguagem comum e cotidiana, a levam a lugares inesperados — *Grande Sertão: veredas* é o grande exemplo disso. A identificação dessa intencionalidade leva a um modo diferenciado de tratar o texto, ao passo que o contrário disso é entendê-lo como perfunctório. De forma que a prosa se torna apenas um veículo para avançar o enredo e expor as falas e pensamentos dos personagens, e que, por isso, pode ser manipulada pelos profissionais do texto do mesmo modo como acontece com textos não literários. Isto é, ao sabor de exigências que podem até mesmo ser arbitrárias. No sistema vigente de valores literários, uma estratégia de composição que trate a matéria do livro como perfunctória não se traduz em prestígio ou interesse acadêmico, mas facilita o entendimento para o leitor com menor repertório, possibilitando um sucesso comercial que outras obras de maior *status* muitas vezes não atingem.

Para resumir essa discussão, talvez seja interessante pensar que, em termos práticos, a obra não literária num sistema de “mecenato diferenciado” que compõe o mercado editorial é, com efeito, tratada como um produto. Assim sendo, adequá-la a normas de gosto que não gerem estranheza e até mesmo simplifiquem o material com o intuito de aumentar sua atratividade para um público mais amplo é uma estratégia comum. Isso não quer dizer que a obra literária não seja também um produto (ingênuo pressupor uma coisa dessas no contexto atual), nem que possa receber o mesmo tratamento, mas o estatuto canônico costuma lhe render um cuidado mais condizente à metáfora religiosa.

O que precisamos deixar claro aqui é que não pretendo, neste texto, naturalizar ou justificar essa distinção. Se existe alguma questão de valor intrínseco que distingue entre um romance literário e um romance comercial, isso está além do nosso escopo. Mas é fato que existe, sim, uma diferença de tratamento, que encontra reflexo, na prática, no modo como essas obras são traduzidas. E isso aponta para um problema mais amplo: o de que não faz sentido falar em tradução literária em abstrato, extraída dos sistemas em que ela opera. Qualquer discussão de teoria tradutória

que se esqueça desse fato, por mais filosófica que se pretenda, estaria apenas esmiuçando os pormenores de um recorte muito pequeno na história da tradução.

Voltemos à questão do gênio e da intencionalidade. Por estarmos demasiadamente acostumados às condições que produziram o mundo em que vivemos, escapa-nos o fato de que, por exemplo, essa pressuposição de intencionalidade em uma obra literária deriva de tecnologias que possibilitam uma ideia de fechamento, de conclusão. Afinal, uma intenção específica na escolha do material textual empregado se justifica com base em sua ligação com outros elementos na obra. Por isso, só pode ser identificada quando passamos a régua e determinamos que não é possível mais alterar o texto e que, a partir de um dado momento, ele passa a representar uma unidade fixa, autocontida e isolada do mundo. Esse trabalho interpretativo se torna infinitamente mais difícil quando há variações, quando não é possível fixar um “texto” e ele existe num estado de fluxo.

Como explica o gramatólogo Walter Ong, numa cultura oral, por exemplo, anterior ao desenvolvimento da escrita, a ideia de uma *obra* literária não é possível, pois a linguagem não é pensada por esse viés. Diz ele:

Oral cultures hardly had this kind of illusion, though they had others. They had no sense of language as ‘structure’. They did not conceive of language by analogy with a building or other object in space. Language and thought for the ancient Greeks grew out of memory.” (Ong, 1982, p. 165).

Desnecessário glosar que, para uma cultura acostumada à escrita, tentar pensar o mundo por essa perspectiva é um exercício imaginativo dos mais dispendiosos.

É claro que a tradução, como a entendemos, diferente do que se chama de “interpretação”, radicada na oralidade, só pode existir a partir do momento em que existe um texto fechado, o que pressupõe que a tecnologia da escrita precisa ter sido inventada antes disso.

Não por acaso, encontramos alguns exemplos de textos traduzidos já em cuneiforme e hieróglifos, os primeiros sistemas de escrita da história. Dentre os quais talvez o mais antigo seja o chamado “Tratado de Kadesh”, firmado entre os egípcios e os hititas por volta de 1259 A.E.C. Cópias do Tratado, o qual é uma obra dupla, na verdade, representando os termos do acordo de paz das perspectivas dos dois ex-combatentes, que foram encontradas no Egito e em Hatti, na forma de inscrições nas paredes do Templo de Karnak e em tabuletas de argila. A versão hitita foi composta em acadiano, a língua franca da Mesopotâmia da época, inscrita numa tábua de prata e enviada ao Egito, onde foi traduzida para o egípcio. À medida que a versão egípcia passou pelo processo oposto, sendo composta em egípcio e traduzida para o acadiano e igualmente copiada para uma tábua de prata enviada ao território hitita, onde foi copiada para tabuletas de argila (Witham, 2020, p. 106).

No entanto, se começamos com a escrita, esse processo de fechamento do texto ainda não é completo em uma cultura que Ong chama de “quirográfica” ou “lecto-oral”, o mundo da escrita à mão em que ainda predomina a oralidade, em oposição ao mundo tipográfico que emerge e se consolida na Europa a partir do século XVII. Cada manuscrito produzido é único, com seus erros e variações, além de glosas e marginália, que apontam para um “diálogo com o mundo fora de suas próprias fronteiras”. Nada disso ocorre com o texto impresso, em que o fechamento do texto é a base para a sua reprodução em massa, por via de cópias idênticas:

Before print, writing itself encouraged some sense of noetic closure. By isolating thought on a written surface, detached from any interlocutor, making utterance in this sense autonomous and indifferent to attack, writing presents utterance and thought as uninvolved with all else, somehow self-contained, complete. Print in the same way situates utterance and thought on a surface disengaged from everything else, but it also goes farther in suggesting self-containment. Print encloses thought in thousands of copies of a work of exactly the same visual and physical consistency. The printed text

is supposed to represent the words of an author in definitive or 'final' form. For print is comfortable only with finality. (p. 129)

Nesse contexto, pensando no desenvolvimento de uma cultura tipográfica já em estado muito avançado no período romântico, o surgimento de um conceito de gênio atrelado a produções literárias não há de ser estranho. O fechamento de um texto naturalmente oculta o seu processo de desenvolvimento, fornecendo a ilusão de uma emergência *ex nihilo* por via de uma inspiração, outra palavra emprestada do contexto religioso. E, mesmo quando somos expostos aos bastidores do processo de produção de uma obra literária — como ao possuímos acesso aos manuscritos de uma obra em progresso —, a tendência é manter-se a ilusão de gênio e fechamento, pois já faz parte do jogo literário.

Quando olhamos para o passado, portanto, podemos evidenciar o quanto a nossa prática tradutória é pautada por premissas que, embora historicamente sejam recentes, foram naturalizadas ao ponto de parecerem imutáveis. Ao tentarmos publicar um livro hoje, reparamos que ele precisa de um título e de um nome que o assine, seja o de um indivíduo, seja o de um órgão ou entidade, além do registro de uma editora, que inserirá a obra no sistema burocrático do país encarregado de tratar dessas questões (no caso do Brasil, a Biblioteca Nacional). Tais exigências oferecem uma certa comodidade para os leitores, sim, mas também formam um mecanismo jurídico, por permitirem identificar os responsáveis, caso algum crime seja cometido com a publicação, como plágio, calúnia ou discurso de ódio, e assim levá-los à Justiça (o que não se aplica a obras extraoficiais e clandestinas). Para se publicar uma obra traduzida, nesse contexto, primeiro é preciso entrar em contato com o autor ou seu espólio, que receberá um certo valor na forma de direitos autorais (caso ainda não esteja em domínio público) e cujo nome estampará a capa da publicação em português.

Embora seja o tradutor quem traga o texto para o outro idioma, o autor, que na maioria das vezes não tem o menor envolvimento com o processo tradutório, segue recebendo os créditos. Um

tradutor que traduza uma obra e a publique usando o seu próprio nome, ignorando a autoria do original, enfrentará não apenas um ostracismo público, se descoberto, como também as repercussões jurídicas desse ato. Considerando que as leis de direitos autorais surgem num momento relativamente recente da história — as primeiras leis de *copyright* datam de 1710 —, fica evidente que nem sempre foi assim, e é por isso que um poeta como Gregório de Matos pôde traduzir e publicar em português um poema de Góngora, originalmente em espanhol, sem causar qualquer estranhamento ou consequência jurídica. Nesse período, aliás, o conceito de “originalidade”, ainda sequer formulado como o conhecemos hoje, “não é fator determinante para a produção literária ou artística” (Silva, 2009, p. 12).

A questão é que mesmo ideias que parecem autoevidentes como a de obra e de autoria tornam-se mais vagas quando nos confrontamos com certos exemplos pescados do passado. Cito, além do caso de Góngora e Gregório, o das tabuletas da Mesopotâmia do II milênio A.E.C., produzidas por uma elite cultural de escribas que não tinha o hábito de assinar a sua obra (o que já serve para questionarmos o conceito de autoria), como comenta Karel van der Toorn (2007), e o caso da cultura esotérica da Europa medieval, que produziu manuais mágicos como a *Hygromanteia* numa variedade imensa de manuscritos que demonstram um grau de coerência mínimo entre uma cópia e outra. Torijano, que comenta os problemas da tradução textual desse material, descreve a tarefa de identificar um texto crítico seguro como “quase impossível” (Torijano, 2002, p. 155). A *Hygromanteia*, aliás, é fascinante porque também nos leva a questionar as linhas entre o literário e o não-literário, haja vista que, além de ser um manual de práticas mágicas, contém também um material narrativo ficcionalizado. Por isso, enquanto podemos chamá-la de “uma obra”, ela se apresenta como um discurso na voz do rei Salomão ao seu filho.

A partir do momento em que ideias de obra e autoria se dissolvem, dissolve-se também a estranheza ao lidarmos com o

passado, e podemos observar o quanto esses conceitos determinam aquilo que julgamos possível ou viável enquanto tradutores. Uma obra poética da antiga Mesopotâmia não possuía autores, ninguém que poderia entrar com um processo na Justiça por ter sua obra copiada indevidamente, pois, leis de direitos autorais também inexistiam e as obras sequer eram assinadas. Isso devido ao modo diferente que a sua sociedade tinha de entender a sua produção. A tradução nesse contexto há de funcionar de um modo bastante diferente, e as fronteiras entre edição, tradução e composição tornam-se esmaçadas. O processo de composição do *Épico de Gilgámesh* ilustra esse argumento perfeitamente, na medida em que, a partir de várias narrativas isoladas em idioma sumério, foi produzida uma narrativa maior em acadiano, posteriormente retrabalhada de modo a incluir outros materiais. Que, por sua vez, também foram traduzidos em outros idiomas, como o hitita, constituindo toda uma tradição literária que atravessou os séculos (Brandão, 2017, p. 22).

Alguém poderia afirmar que, quando falamos de um caso como o *Épico de Gilgámesh*, assim como o livro bíblico de *Daniel* no grego da *Septuaginta* (onde constam episódios ausentes no texto massorético em hebraico e aramaico), as peças da Comédia Nova Latina, com seu uso do chamado *contaminatio*, absorvendo o material de comédias gregas, ou ainda a tradução do *Satíricon* latino para o inglês, de Alfred Allinson em 1930 (que preencheu as lacunas do original latino fragmentado com trechos de autoria própria), não estamos diante de traduções de fato, mas de alguma “outra coisa”. Seriam “adaptações”, “releituras”, novos “originais” com base em material prévio, mas acredito que o mais produtivo seria propor a visão de, no limite, é irrelevante essa discussão acerca da linha que separa a tradução e a “outra coisa”, em termos de produções imaginativas. Na prática, essa definição é imposta pelo mecenato, por aqueles que, na escala de produção do livro enquanto objeto de consumo, financiam a empreitada e por isso detêm o poder de aceitar ou rejeitar a entrega de um texto encomendado sob o termo “tradução”. É possível testar os limites,

mas no fim são essas figuras que determinam quais são ou não as práticas aceitáveis — e então, juntas, com base na resposta do público, elas estabelecem o padrão do mercado literário.

Daí o argumento que viemos propondo desde o começo, o de que o trabalho tradutório (e editorial de modo mais amplo) hoje se baseia em algumas premissas, como os conceitos de uma obra fechada (o que é possibilitado pela escrita e, depois, pela tipografia) e de autoria, bem como o paradigma romântico que define o que é literatura e opera com base num conceito de originalidade e gênio, tudo isso associado a um sistema de mecenato diferenciado. Alterando-se qualquer um desses parâmetros, altera-se também todo o fazer tradutório, conforme é redesenhado o mapa das práticas consideradas aceitáveis.

Assim sendo, se — no contexto do mercado editorial do Brasil da década de 2020 — um indivíduo é contratado para realizar a tradução de um romance originalmente escrito em outra língua e apresenta um romance em português que parte do original para realizar alguma outra coisa, incluindo a inserção de cenas que não constam no original, por exemplo, bem como alterações de enredo. O provável é que esse trabalho seja rejeitado e que nunca mais nenhuma editora venha contratá-lo para qualquer serviço, e o mesmo aconteceria se o tradutor chegasse a uma editora apresentando sua tradução como se fosse um texto de autoria própria. Ao tradutor inserido na lógica de mercado, a decisão mais sábia é, como se diz, “dançar conforme a música” e entender de antemão o que os seus empregadores esperam do seu serviço. Nisso em si, não há nada de muito filosófico, mas a desconstrução das premissas que sustentam essas tendências, como vimos, nos traz revelações fascinantes.

Por mais totalitário que possa parecer esse sistema, quando o vemos sob esse viés, ele ainda assim apresenta certas brechas — a saber, as possibilidades ofertadas pelo domínio público, que, na legislação brasileira, inclui as obras de autores mortos há mais de 70 anos. Nesse caso, há uma abertura para se explorar formas mais experimentais de tradução, e algumas editoras estão dispostas a

publicá-las (contanto que produzidas por autores com algum renome no meio tradutório, acadêmico e/ou literário). A tradução, assim, livre das amarras das expectativas comercialmente definidas, se revela como um campo para se explorar mais plenamente o potencial criativo do confronto com um texto de outra cultura, deslocado no tempo e no espaço, ampliando as possibilidades imaginativas. Cito alguns exemplos interessantíssimos: a chamada transcrição, de Haroldo de Campos, um termo difícil de ser conceitualizado, mas que compreende um processo de tradução essencialmente criativo e envolvendo a priorização radical do “efeito estético”, no qual “se procura produzir efeitos poéticos originais buscando em outra língua efeitos particulares e idiossincráticos” (Gessner, 2016, p. 150); a tradução-exu, de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, um método subversivo em que o tradutor alinha-se à figura de Exu, orixá das mediações e “também do logro, desviador de sentidos, contorcionista” (Flores & Capilé, 2022, p. 15); e a tradução das tragédias gregas clássicas pela poeta canadense Anne Carson, cujo método “problematiza uma escrita na qual ensaio e drama, tradução e criação dramaturgica, comentário e ação não se opõem em binarismos simplistas, mas se sobrepõem como camadas de um texto” (Moreira, 2019, p. 260).

Por fim, gostaria de resumir e reiterar alguns pontos pelos quais passamos e que acredito que podem ser úteis ao tradutor em formação: primeiro, o de que não faz sentido falar em tradução literária num vácuo, sem considerar as premissas que operam sob as práticas em voga; depois, que essas mesmas premissas devem ser consideradas para se entender o que se espera da função de um tradutor inserido num contexto comercial, ao mesmo tempo, em que não deve se deixar conformar-se por essas expectativas, sob o risco de naturalizar limites práticos decorrentes de processos históricos, o que levaria a uma calcificação do conceito de tradução e a perder de vista outras possibilidades criativas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nova York: Harcourt Brace & Company, 1994.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução. In: SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Tradução do acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAPILÉ, André & FLORES, Guilherme Gontijo. *Tradução-exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, Transconceituação e Poesia. *Cadernos De Tradução*, 36(2), pp. 142–162. 2016.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. Tradução e comentário: Anne Carson e seus espelhamentos ensaísticos às traduções de tragédias gregas. *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.35, p. 249-262, ago/set 2019.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. Nova York: Routledge, 1982.

SHELLEY, Percy Bysshe. *O Triunfo da Vida*. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SILVA, Ana Paula. *Góngora e Gregório de Matos: O gênero epidítico em três pares de sonetos*. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TORIJANO, Pablo. A. *Solomon, the esoteric king: From King to Magus, development of a tradition*. Leiden: Brill, 2002.

VAN DER TOORN, Karel. *Scribal Culture: and the Making of the Hebrew Bible*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2007.

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study of the imaginative literature of 1870-1930*. Nova York: The Modern Library, 1996.

WITHAM, Dorothy Natalie. *The Battle of Kadesh: Its Causes and Consequences*. Dissertado (Mestrado em Artes em Estudos do Antigo Oriente Próximo). University of South Africa, Pretoria, 2020.

**De onde eu traduzo:
sobre a violência na não-tradução de literaturas africanas**

Bianca Claudino (UFPR)
Janice Inês Nodari (UFPR)

Introdução

Certamente uma das mais antigas práticas humanas, a tradução presta um enorme serviço às sociedades desde seu indeterminado advento, permitindo não apenas a comunicação entre indivíduos de diferentes idiomas, mas também entre diferentes culturas e sistemas de valores. Sua vital relevância na comunicação sincrônica não pode ser subestimada, nem seu aspecto diacrônico, que é onde serve especialmente ao propósito de conservação e propagação de conhecimento, fornecendo acesso a clássicos do cânone literário, por exemplo.

Dado esse aspecto, é de se esperar que a discussão teórica da prática tradutória tenha sido muito relevante para os envolvidos, suposição que cai por terra em obras como a de Lawrence Venuti (2000). A reflexão sobre a tradução passou muito tempo sendo quase que inteiramente prescritivista, cenário que só foi se alterar no século XX, mais significativamente em sua segunda metade; passando por Estudos Descritivistas, Culturais e a Teoria de *Skopos*, só para citar alguns exemplos das abordagens recuperadas pelo próprio Venuti (2000), a reflexão sobre vários conceitos relacionados não apenas ao ato tradutório, mas também à sua finalidade, tem permeado os estudos nas humanidades.

A discussão teórica sobre tradução passa a se dar em vários níveis e lidar com conceitos como os de fidelidade, equivalência, sentido e, o mais caro para a reflexão proposta neste texto, violência. A questão da violência na tradução é especialmente relevante no âmbito do desconstrutivismo, e vem sendo explorada

mais recentemente como uma parte intrínseca do projeto tradutório, seja no sentido linguístico – no ato de desprover o texto de seu idioma – ou cultural. A violência seria, dessa maneira, parte constituinte do processo tradutório, incontornável e natural. No entanto, ainda que o cenário esteja mudando, há poucos trabalhos acadêmicos que tratam desse tema, e em ainda menor número aqueles que se debruçam sobre a questão da violência da (não) tradução de literaturas africanas.

De modo a exemplificar a violência, bem como sua contraparte, a não-violência, elegemos o conto “Where I Have Come From” da escritora queniana Lily Mabura como objeto de estudo e discussão. Após essa breve contextualização, apresentaremos o conto, alguns pressupostos que norteiam os Estudos da Tradução e que contribuíram com nossa avaliação do processo tradutório realizado, bem como considerações breves sobre escolhas e não-escolhas a partir do referido conto.

1. Traduzir ou não-traduzir: um dilema

A relação anteriormente mencionada entre Estudos Descritivistas da Tradução e o Desconstrutivismo é encontrada em trabalhos como os de Cristina Carneiro Rodrigues (2000), que desmonta o mito da equivalência ao apontar como ele perpetua – ainda que veladamente – o paradigma da violência intercultural, pois desconsidera que o texto dito como “original” também é uma construção cultural. Já Marcelo de Moraes (2011) trata mais diretamente da violência que existe no processo tradutório em si, especificamente em relação a questões linguísticas.

Se, por um lado, perspectivas como essas trazem vantagem para os estudos tradutórios, suspendendo juízos de valores que pesam sobre os ombros dos tradutores há muito tempo – a sacralidade do “original”, a conservação de “forma e sentido”, a necessidade de um “tradutor invisível”, como apresentados na recapitulação histórica da tradução de Venuti (1995) –, é inegável o fato de que ela tende a ser explorada na relação entre dois idiomas,

sejam eles quais forem, e que deve-se analisar de forma cuidadosa o progresso tradutório, com pouca ou nenhuma consideração para questões que vão além, tais como: se o processo de tradução é invariavelmente violento, pode haver algum tipo de violência na sua não existência? Ou seja, deixar de traduzir um texto pode ser um ato de violência?

Ao considerarmos a violência na execução da tradução como algo naturalizado para livrar os tradutores do peso do formalismo, num movimento de negação de parâmetros impossíveis de serem executados, a violência possível em uma não-tradução foi – talvez não proposital, mas inegavelmente – ignorada com sucesso, talvez por se tratar de um fenômeno que não pode ser analisado puramente no quesito textual de sua existência. A violência da não-tradução não habita apenas no território linguístico, ela requer uma importante consideração cultural e mesmo etnográfica.

Antes de tratar da violência na não-tradução, porém, é necessário explicar uma escolha teórica que precisou ser realizada: porque não abordar o imperialismo linguístico que permearia inquestionavelmente o processo tradutório como um todo. Em primeiro lugar porque, na tentativa de fazer isso, notou-se que esse não era o referencial teórico mais adequado para tratar da problemática de apagamento cultural na tradução do conto escolhido, devido ao fato de que não se está tratando aqui de conceitos como o do Inglês como Língua Franca, por exemplo, e a questão também não se resume à relação existente entre o inglês e o português. O apagamento da literatura não se dá por uma via linguística exclusivamente, tendo em vista que o Brasil traduz sim e muito do inglês, ele se dá por uma via cultural. Para além disso, vejamos as considerações de Joseph Bisong (1995) sobre as percepções de Robert Phillipson (1992) acerca de alguns escritores africanos:

Argumentei que seria ingênuo supor que escritores criativos como Achebe, Soyinka e Ngugi optaram por escrever em inglês porque foram vítimas do imperialismo linguístico e cultural de Centro.

Devido à história peculiar dos países da Periferia, o inglês tornou-se uma das línguas disponíveis para uso do escritor criativo. Essa realidade sociolinguística tem que ser aceita pelo que é. Argumentos que carregam a implicação de que os usuários dessa linguagem não sabem o que é do seu interesse não devem ser vistos simplesmente como condescendentes. Eles revelam uma falha monolíngue de compreender a natureza complexa de uma sociedade multilíngue e multicultural.¹ (BISONG, 1995, p. 131).

Para se refletir sobre essa questão, portanto, é necessário recorrer ao conceito de imperialismo cultural (IC) e tratar de suas relações com a tradução. Assim como a problematização das teorias tradutórias, as questões que envolvem o IC passaram a ser discutidas recentemente no âmbito acadêmico, em especial na segunda metade do século XX, ainda que por motivos diferentes: o processo de IC está intrinsecamente ligado a mecanismos que dependem de evoluções tecnológicas e cenários sociais, econômicos e políticos que só se tornaram realidade nessa época. Tendo feito essa ressalva, é necessário dizer que a definição de imperialismo cultural é algo em disputa. Uma das primeiras tentativas se deve a um dos expoentes nessa área, Herbert I. Schiller, que definiu o termo como sendo

a soma dos processos pelos quais uma sociedade é trazida para o sistema mundial moderno, e como seu estrato dominante é atraído, pressionado, forçado e às vezes subornado a moldar as instituições sociais para corresponder, ou mesmo promover, os valores e

¹ No original: "I have argued that it would be naive to assume that creative writers like Achebe, Soyinka, and Ngugi chose to write in English because they were victims of Centre linguistic and cultural imperialism. Because of the peculiar history of countries in the Periphery, English has become one of the languages available for use by the creative writer. This sociolinguistic reality has to be accepted for what it is. Arguments that carry the implication that the users of this language do not know what is in their interest should not be seen simply as patronizing. They reveal a monolingual failure to grasp the complex nature of a multilingual and multicultural society."

estruturas do centro dominante do sistema² (SCHILLER, 1976 apud MIRRLEES, 2013, p. 27).

O que acaba sendo uma definição bastante ampla e facilmente problematizável, como o próprio Tanner Mirrlees aponta em sua reflexão, logo na sequência, ao assinalar que “alguns economistas políticos sentiram que a ampla definição de Schiller de “imperialismo cultural” carecia de precisão metodológica e conceitual, e assim desenvolveram o conceito mais restrito de “imperialismo midiático”³ (MIRRLEES, 2013, p. 37). John Tomlinson (2001), quando lida com a dificuldade dessa questão de definição, faz uma série de ressalvas que culminam na seguinte consideração:

Estamos lidando com um termo que não se restringe ao vocabulário técnico de uma disciplina acadêmica, mas que aparece em vários discursos – acadêmico, polêmico, literário, burocrático e assim por diante. (...) Tenho sugerido que é de pouca importância tentar *definir* o imperialismo cultural desde o início, mesmo em termos de uma improvisada definição “de trabalho”. Isso ocorre porque esse conceito tem ramificações muito complexas em um nível abstrato, especialmente devido às complexidades e controvérsias em torno de seus termos constitutivos.⁴ (TOMLINSON, 2001, p. 07).

² No original: “the sum processes by which a society is brought into the modern world system and how its dominating stratum is attracted, pressured, forced, and sometimes bribed into shaping social institutions to correspond to, or even promote, the values and structures of the dominating center of the system.”

³ No original: “Some political-economists felt that Schiller’s broad definition of “cultural imperialism” lacked methodological and conceptual precision, and so they developed the more narrow concept of “media imperialism.””

⁴ No original: “we are dealing with a term that is not restricted to the technical vocabulary of an academic discipline, but that appears across a range of discourses – academic, polemical, literary, bureaucratic, and so on. (...) I have suggested that it is of little value to attempt to define cultural imperialism at the outset, even in terms of rough and ready ‘working definition’. This is because the concept has such complex ramifications at an abstract level, largely owing to the complexities and controversies surrounding its constituent terms.”

Assim, a única definição que o autor se sente confortável o suficiente para fornecer é a de que “existe uma forma de dominação no mundo moderno, não apenas nas esferas políticas e econômicas, mas também nas práticas pelas quais as coletividades dão sentido às suas vidas.”⁵ (TOMLINSON, 2001, p. 07), e essa compreensão basta para nossos objetivos. Apesar da difícil definição, o processo de dominação causado pelo imperialismo cultural é facilmente perceptível, por se tratar de uma força que parte do centro do sistema-mundo, conceito de Immanuel Wallerstein (2004) – dando-se destaque, no Brasil, ao massivo papel exercido pela indústria cultural norte-americana –, e que vai ser sentida, por exemplo, nas livrarias e cinemas da periferia do sistema, que serão abarrotados de expressões culturais estrangeiras e, claro, centrais. Mas como a tradução se relaciona com isso?

Primeiro, por motivos óbvios: como dito anteriormente, a tradução é a atividade que torna a comunicação intercultural possível; assim sendo, não é de se surpreender que seja um instrumento utilizado pelo imperialismo cultural para maximizar sua penetração, especialmente em se tratando de países que, como o Brasil, não partilham do mesmo idioma que os grandes centros culturais. Em segundo lugar, é necessário considerar como o processo de imperialismo cultural está profundamente relacionado com estruturas econômicas e de poder que, obviamente, vão influenciar escolhas mercadológicas e editoriais nos momentos de seleção do que traduzir, sobre quais textos fonte buscar para se obter mais lucro. Além disso, o imperialismo cultural molda a percepção dos envolvidos, fazendo com que internalizem essa cultura outra e passem a julgar o que encontram por aqueles parâmetros. Dessa maneira, o que tende a acontecer – especialmente na realidade editorial brasileira – é: traduz-se, sim, e muito, em especial da língua inglesa, mas principalmente da

⁵ No original: “a form of domination exists in the modern world, not just in the political and economic spheres but also over those practices by which collectivities make sense of their lives.”

cultura americana e britânica. A quantidade de livros de língua inglesa importados de outras fontes culturais é assustadoramente reduzida quando comparada a essas duas fontes centrais, cenário que só fica pior quando se considera que existem 54 países que adotam o inglês como língua oficial⁶, dos quais 23 estão no continente africano. A maioria conta com expressiva produção literária, inclusive em língua inglesa, a qual grande parcela da população está totalmente alheia, em parte, devido à ausência de traduções para o português brasileiro.

Esses são apenas alguns dos aspectos que constituem o cenário da violência que se dá pela ausência da tradução: a lacuna criada pela marginalização desses textos cria um apagamento cultural incontornável para o leitor que não é fluente em inglês, impossibilitando que tenha acesso a qualquer literatura que não seja aquela produzida pelos países centrais. Não consideramos aqui a violência de a produção literária de muitos países africanos ser necessariamente em língua inglesa, mas, assim como outros pesquisadores, estamos cientes dessa condição.

2. Identidades em crise

Estabelecida a questão da violência por omissão, é preciso notar que esse peso não recai apenas sobre os estudos tradutórios. Como já apontado, o apagamento da literatura de periferia é um processo sistemático que afeta o acesso a essa literatura em vários níveis, entre eles o da tradução. Tendo em vista esse cenário, e o fato de que uma leitura cuidadosa e pormenorizada é vital para a realização de um bom projeto tradutório, é necessário tratar do conto “Where I Have Come From”, da escritora queniana Lily Mabura, como objeto de análise literária.

Antes de iniciar o processo de análise, é preciso fazer três ressalvas teóricas importantes. A primeira diz respeito aos autores

⁶ Disponível em https://projects.ncsu.edu/grad/handbook/docs/official_language_english.htm, acesso em 15/09/2018.

escolhidos como fonte para as considerações estruturais da narrativa, Rene Wellek e Austin Warren (1954); a segunda, à corrente de pensamento que em grande medida sustentará a análise, o pós-colonialismo; a terceira, ao conceito que poderia ser considerado mais imediatamente numa análise como essa, mas acaba sendo insuficiente em uma análise mais aprofundada, a diáspora. Em relação a esse último, procuramos outra compreensão, pertinente ao tom e ao enredo do conto em questão, que é o conceito de deslocamento.

Considerando que a análise do conto de Lily Mabura se insere em um contexto pós-colonial, cabe aqui justificar os motivos que levaram à utilização de pressupostos de Wellek & Warren (1954). Um dos motivos é a necessidade de explicitar questões da estrutura narrativa em si. Elementos constitutivos do texto que não são diretamente tratados pela teoria pós-colonial, como narrador, tempo e personagens, por exemplo. O pós-colonialismo vai lidar de maneira muito efetiva com um segundo nível de análise do conto – em suas relações com as noções de identidade, pertencimento, deslocamento etc. –, mas tende a não ser específico quanto a estruturas narrativas que foram muito bem estabelecidas – até de maneira prescritiva – por teóricos formalistas e estruturalistas no que tange o texto literário escrito. Também é pertinente destacar que Mabura, em sua formação acadêmica, muito provavelmente teve contato com autores formalistas e estruturalistas, não sendo absurdo deduzir que esses tenham influenciado sua produção literária, exatamente como aconteceu com outros autores de histórico similar⁷.

Quanto ao segundo momento desta análise, escolher o pós-colonialismo como teoria principal parece ser a decisão mais acertada dado o contexto da obra – produzida por uma autora queniana –, sua temática, que envolve questões de identidade nacional e deslocamento, caras à teoria literária em questão – e sua estrutura narrativa que pode ser identificada como ficção

⁷ Vide, por exemplo, Ngugi wa Thiong’o.

historiográfica, com base na definição de Rildo Cosson e Cíntia Schwantes (2005):

Uma segunda modalidade é aquela que reescreve a história através da ficção. Nesse segundo caso, temos um intenso intercâmbio entre a literatura e a história. De um lado estão as revisões históricas que buscam subverter as versões da história oficial; de outro, a liberdade do romance para preencher as lacunas de documentação da pesquisa histórica. Romancista e historiador passam a ser parceiros engajados na busca de uma verdade maior que foi perdida ou ocultada. História e literatura se confirmam mutuamente em termos de valores e verdades. (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 33).

Em relação ao conceito de diáspora, em grande parte desenvolvido por Stuart Hall no livro *Da Diáspora* (2013), é necessário ressaltar que, apesar de ser um tema muito recorrente na literatura pós-colonial, ele não seria o termo mais adequado para tratar do conto em questão, uma vez que a crise identitária presente em “Where I Have Come From” é outra, uma que envolve deslocamento, porém não aquele que pode por vezes ser idealizado e caro aos sujeitos diaspóricos. Os Estudos Culturais – que têm Hall como um de seus fundadores – se relacionam e se comunicam com o pós-colonialismo em tantos níveis que, em certos momentos, chega a ser um desafio separar as duas teorias. No entanto, optamos pelo termo deslocamento, conforme proposto por Elena Palmero González, o qual

[...] e, especificamente, na órbita dos estudos da cultura, significa remeter a diferentes formas de mobilidade, física, espiritual, linguística; a diversas práticas de emigração, exílio, diáspora, exodus, nomadismos, circulações humanas; é pensar em traslado e em trânsitos de todo o tipo, em políticas do movimento e em economias da viagem. Entendido como vivência e prática dos sujeitos, o deslocamento é um conceito fundamental nos estudos sobre imaginário e memória cultural. (GONZÁLEZ, 2010, p. 109).

De início, e acerca da estrutura, Wellek & Warren (1954) não têm um método específico de análise dedicado aos contos; a cisão teórica se dá entre prosa e poesia, de maneira que aqui será utilizada a estrutura analítica dedicada ao romance, pela quantidade de elementos em comum que é possível identificar entre esse modelo e o conto. Para os referidos teóricos, a “estrutura narrativa de uma peça, conto, ou romance é o que tradicionalmente se chama de ‘enredo’”⁸ (WELLEK & WARREN, 1954, p. 224). Considerando essa informação, é relevante apresentar aqui um breve resumo do enredo de “Where I Have Come From” para, mais adiante, já ilustrar os demais aspectos que o estruturam.

“Where I Have Come From” começa com um narrador em primeira pessoa falando sobre sua mãe, definindo-a como uma “boa mulher” e ilustrando essa definição com base no ponto de vista de outras pessoas, bem como o relato de alguns acontecimentos. Não tarda, porém, para aparecer um tom mais sombrio, já no meio do primeiro parágrafo do conto, com a declaração da personagem narradora⁹ de que, se as coisas fossem como eram antes, ela poderia dizer o nome de sua mãe, mas esse não é mais o caso. O local da narração é delimitado no primeiro parágrafo: o Vale do Rift, no Quênia, na cidade de Eldoret, e as peculiaridades linguísticas do conto também são apresentadas de início, seja no uso de palavras de uma língua tribal ou na primeira comparação com os chimpanzés, uma aproximação que é bastante curiosa e única, e que constrói um paralelo inusitado e inesperado que se repetirá em parágrafos seguintes.

No segundo parágrafo, a personagem narradora se distancia da personagem que parecia ser o foco narrativo – sua mãe – para explorar a problemática dos nomes, que permeia o conto. Ela diz que os nomes se tornaram estrelas amarelas, fazendo alusão à

⁸ No original: “The narrative structure of a play, tale, or novel has traditionally been called “plot”.

⁹ É importante destacar que o gênero da personagem narradora nunca é definido no conto.

marca que os judeus eram obrigados a usar durante o nazismo, e o quão perigoso isso os tornava. É por esse motivo, a princípio, que a personagem narradora não pode revelar o nome de sua mãe. Desenvolvendo esse tópico, e aparentemente para exemplificar como ninguém estava a salvo das consequências trazidas por ter determinado nome, a personagem narradora começa a falar sobre um frei beneditino, “Fr _____”, e um acontecimento inédito em um amanhecer qualquer: 14 pessoas (mulheres e crianças) buscavam abrigo no pátio da Igreja. O frei as convida para entrar e celebra a missa no seminário, mas logo é interrompido por um grupo de homens armados que exige que lhes sejam entregues aquelas pessoas, pois elas tinham os “nomes errados”. O frei tenta acalmar os ânimos e interceder por aquelas pessoas, mas falha. Ele é morto, e a personagem narradora volta seu foco narrativo para a reflexão sobre os nomes outra vez: como eles afetam o dia a dia das pessoas, o que eles permitem ou impedem, como sua dinâmica funciona. Nomes são como roupas na sociedade onde ela vive, roupas que precisam ser escolhidas cuidadosamente, porque a vida de quem vai vesti-las depende delas.

Esse é o gancho usado para focar mais uma vez na mãe da personagem narradora, que também tinha um nome errado, e precisava considerar cuidadosamente as implicações disso. Fica explícito algo apenas sugerido no primeiro parágrafo: sua mãe era enfermeira, e um novo personagem aparece: seu pai, que estava focado na carreira de corredor de pista. Uma informação importante é revelada, também: sua mãe está grávida, e a personagem narradora é o próprio bebê. A vida íntima do casal é retratada em um parágrafo cuidadosamente construído, para então haver uma nova alteração no foco narrativo, passando mais uma vez para seu país e o estado no qual ele se encontra: uma nação de estrangeiros que passa todo seu tempo afiando seu ódio por aqueles que “não pertencem”, e usando esse ódio para matar aqueles que não são vistos como iguais. A narradora explicita esse processo como algo que vinha acontecendo há tempos, em vários lugares nos arredores, e estava tomando conta do lugar de onde ela veio.

É quando aparece um cheiro no ar. Um cheiro particular, que viaja pela cidade, deixando as pessoas desconfortáveis. Cheiro de desastre trazido pelo fogo. O desfecho, no final do penúltimo parágrafo, revela a localização da personagem narradora: ela está no incêndio, queimando dentro de sua mãe. A revelação abrupta quebra o ritmo de leitura, e isso fica claro pela mudança do estilo narrativo do último parágrafo, que volta a falar diretamente com o leitor, como fez no primeiro. O tom adotado pela personagem narradora é quase jornalístico na primeira frase do último parágrafo. E então a personagem narradora fecha o conto falando de como seu pai também foi morto, por amar sua mãe, e como isso se deu, com seu pai sendo morto enquanto corria de seus perseguidores.

Em se tratando de enredo, o que de fato aconteceu pode ser resumido de maneira bastante simples: homens armados atearam fogo em uma Igreja que abrigava mulheres e crianças depois de assassinar um Frei. A ausência de descrição física não é de se surpreender, dada a natureza da personagem narradora: tendo morrido antes mesmo de nascer, o sentido da visão nunca foi de fato utilizado. Por isso as poucas descrições no texto – como a que seu pai faz da barriga de sua mãe, ou mesmo a inicial, sobre o caráter da mãe – se dão pela via auditiva, e não a visual. O que mais parece importar é a hostilidade existente entre as personagens e o espaço, e é aqui que se torna necessário recorrer a outros dois conceitos-chave: identidade e deslocamento.

A questão da identidade já é extremamente complexa, mas vale tentar oferecer um resumo da categoria que mais interessa na conceitualização de Stuart Hall (2006), a que diz respeito ao sujeito pós-moderno:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais

provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. (...) [A identidade] É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2006, p. 12-13).

Essa identidade fluida, fragmentada e não coerente pode ser facilmente identificada no conto. Os nomes, trocados como roupas, são uma metáfora para a identidade que as pessoas precisam assumir para sobreviver no ambiente em que se encontram. Mas há outra questão a ser considerada aqui, em oposição à afirmação de Hall: há um componente biológico na identidade dessas personagens que nasceram com o nome errado. O nome dá indícios da genealogia das pessoas, o que de fato é uma construção cultural, mas não é apenas isso. Conseqüentemente, a oposição entre identidade biológica e identidade nacional – a identidade nacional que parece estar sendo construída à força, inclusive – é a grande oposição que coloca as pessoas de “nome errado” em risco. Fica claro, depois, que a relação não é tão simples, considerando o componente político, mas, ainda assim, não se pode afirmar que há negação de um componente biológico. Esse embate de diferentes identidades e o ruído que existe na fluidez de uma para a outra – afinal, as pessoas de nome errado trocam de nome constantemente para permanecerem vivas, mas isso não pode mantê-las a salvo o tempo todo – fica ainda mais claro quando se considera que:

outros temas com uma poderosa força metonímica também podem ser observados emergindo. Por exemplo, a construção ou demolição de casas ou edifícios em locais pós-coloniais é uma figura recorrente e evocativa para a problemática da identidade pós-colonial em obras de sociedades muito diferentes. (ASHCROFT et al, 2002, p. 27).¹⁰

¹⁰ No original: “Other themes with a powerful metonymic force can also be seen to emerge. For example, the construction or demolition of houses or buildings in

Ou seja, existe uma relação da fluidez identitária do indivíduo na sociedade na qual ele está inserido, e esse reflexo permeia o conto. Mabura (2012) não apenas define exatamente onde se passa a história, mas também mostra como tudo está mudando, não somente no comportamento das pessoas ou na maneira com que elas lidam com seus nomes, mas também na geografia do lugar onde vivem, que agora conta com novos arranha-céus, apesar de ainda ter o horizonte dominado pela colina Sergoit. As casas estão sendo repintadas depois que seus moradores originais são despejados para viver em campos de refugiados, mas ainda existem lugares que resistem às mudanças, como os subúrbios de Langas e Munyaka (MABURA, 2012, p. 92). Essa fluidez identitária representada pelos nomes demonstra como a identidade individual não é uma instância bem delimitada, que se torna conflito quando se considera esse projeto de identidade nacional que parece ser o que está por trás dos atos de violência retratados no conto.

É importante destacar aqui que a questão da identidade – não apenas a individual ou a cultural – é muito relevante para uma parcela significativa da literatura pós-colonial, especialmente no que diz respeito ao nacionalismo. Há uma vertente da crítica literária pós-colonial que se dedica à intersecção desses dois aspectos, dada a importância da relação da literatura com a identidade nacional:

Mas como a extensa literatura dos EUA desenvolveu características diferentes das da Grã-Bretanha e estabeleceu seu direito de ser considerada independentemente, o conceito de diferenças literárias nacionais "dentro" da escrita inglesa se estabeleceu. A consequência final disso foi que literaturas "mais recentes" de países como Nigéria, Austrália e Índia também poderiam ser discutidas como formações nacionais discretas, e não como "ramos da árvore". Suas literaturas poderiam ser consideradas em relação à história social e política de cada

post-colonial locations is a recurring and evocative figure for the problematic of post-colonial identity in works from very different societies."

país e poderiam ser lidas como uma fonte de imagens importantes da identidade nacional. (ASHCROFT et al, 2002, p. 15-16).¹¹

“Where I Have Come From” constrói um panorama da identidade nacional no Quênia, ainda que ela não seja, de maneira alguma, nacionalista. Mabura (2012) apresenta justamente a pluralidade de identidades que existem não apenas na nação, mas também em cada indivíduo, e as consequências dessa pluralidade, que não apenas não se resolve – e, talvez, nem mesmo devesse ser resolvida – como acaba suscitando extrema violência entre grupos que identificam os diferentes, aqueles “outros”, como uma ameaça para o seu projeto de nação. Ao caracterizar esse embate, o conto mostra a pluralidade de identidades da nação no qual se situa, que é chamada de “nação de migrantes” (MABURA, 2012), sem tentar suavizar as arestas, apresentando as consequências últimas e violentas surgidas quando o conflito identitário assume o espaço de uma nação.

É quase que impossível falar de identidade nacional sem abordar o aspecto linguístico da questão, especialmente quando estamos lidando com a realidade pós-colonial, e é necessário tratar disso antes de passarmos ao deslocamento em si, pois a língua também é uma ferramenta valiosa nesse processo. A língua utilizada nos contextos do pós-colonialismo é altamente significativa enquanto escolha consciente. Aqui, porém, é necessário aprofundar outro aspecto dessa questão.

¹¹ No original: "But as the extensive literature of the USA developed different characteristics from that of Britain and established its right to be considered independently, the concept of national literary differences 'within' English writing became established. The eventual consequence of this has been that 'newer' literatures from countries such as Nigeria, Australia, and India could also be discussed as discrete national formations rather than as 'branches of the tree'. Their literatures could be considered in relation to the social and political history of each country, and could be read as a source of important images of national identity."

A função crucial da língua como um instrumento de poder exige que a escrita pós-colonial se defina apreendendo a língua do centro e recolocando-a em um discurso totalmente adaptado ao lugar colonizado. Existem dois processos distintos pelos quais se faz isso. O primeiro, a revogação ou negação do privilégio do "inglês" envolve uma rejeição do poder metropolitano sobre os meios de comunicação. O segundo, a apropriação e reconstituição da língua do centro, o processo de capturar e remodelar a língua para novos usos, marca uma separação do local do privilégio colonial.¹² (ASHCROFT et al, 2012, p. 37).

A abordagem adotada por Mabura (2012) parece tender mais para o segundo processo. Há várias metáforas únicas utilizadas no conto, que fazem alusão a animais tipicamente identificados como pertencentes à fauna africana, construídas de uma maneira que imediatamente aponta para o fato de que se está lidando com uma literatura diferente para nós, sul-americanos. Além disso, há a utilização de palavras não-inglesas no texto, que intrigam o leitor e apontam diretamente para essa diferença. A linguagem escolhida pela autora serve ao propósito de apontar a identidade outra do texto, identificando tal literatura como uma não-central.

Esses processos acabam construindo um deslocamento (na acepção de GONZÁLEZ (2010) apresentada anteriormente), seja da noção de identidade – que deixa de ser estática para ser fluida (HALL, 2006) –, de nacionalidade – que deixa de ser apenas seu local de nascimento e passa a ser uma identificação política – e de valores – tudo está diferente, e a personagem narradora não pode nem mesmo dizer o nome de sua mãe, que era uma boa mulher. São esses

¹² No original: "The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing defines itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place. There are two distinct processes by which it does this. The first, the abrogation or denial of the privilege of 'English' involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege."

deslocamentos – representados inclusive na estrutura textual – os responsáveis pela hostilidade encontrada nas várias camadas do enredo, uma hostilidade que parece estar tomando conta do país, como “uma doença que consome carne” (MABURA, 2012).

3. De onde eu venho – autor(a), leitor(a), tradutor(a) e questões de (não)pertencimento

Considerando as ressalvas feitas quanto às questões do imperialismo cultural e as implicações de violência causada pela não-tradução, bem como as possibilidades de leitura apresentadas em relação com os estudos culturais e o pós-colonialismo, a primeira questão a ser esclarecida é apresentada logo na abertura do livro de Susan Bassnett e Harish Trivedi (1999) que relaciona tradução e pós-colonialismo e dá embasamento à tradução do conto:

A tradução não acontece no vácuo, mas em um *continuum*; não é um ato isolado, faz parte de um processo contínuo de transferência intercultural. Além disso, a tradução é uma atividade altamente manipulativa que envolve todos os tipos de estágios nesse processo de transferência através das fronteiras linguísticas e culturais. A tradução não é uma atividade inocente e transparente, e sim altamente carregada de significado em todas as etapas. Raramente, ou mesmo nunca, envolve uma relação de igualdade entre textos, autores ou sistemas.¹³ (BASSNETT; TRIVEDI, 1999, p. 15).

Dito de outro modo, não existem neutralidades no universo tradutório. As escolhas feitas para a tradução do conto “Where I Have Come From” – inclusive a escolha do texto em si – foram

¹³ No original: “Translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems.”

baseadas tanto no cenário quanto nas considerações interpretativas, e ambos esses aspectos foram guias para as escolhas tradutórias.

Antes de apresentar uma análise dos aspectos que consideramos relevantes no processo de tomada de decisão, porém, é necessário comentar sobre a relação existente entre o pós-colonialismo e a tradução. Bassnett e Trivedi (1999) dedicam toda a introdução de seu livro para tratar do paralelo que existe entre essas instâncias, demonstrando que a tradução pode ser enxergada como uma espécie de paralelo do sistema colonial, que acaba sendo resumido conforme segue:

Neste momento, os teóricos pós-coloniais estão cada vez mais se voltando para a tradução e tanto reapropriando quanto reavaliando o próprio termo. A estreita relação entre colonização e tradução está sob escrutínio; podemos perceber agora até que ponto a tradução foi, durante séculos, um processo unidirecional, com textos sendo traduzidos para as línguas europeias para consumo europeu, e não como parte de um processo recíproco de troca. As normas europeias dominaram a produção literária, e essas normas asseguraram que apenas certos tipos de texto, aqueles que não se revelariam estranhos à cultura receptora, fossem traduzidos. (BASSNETT; TRIVEDI, 1999, p. 05).¹⁴

Como apontado anteriormente, esse processo está relacionado com o imperialismo cultural, então não surpreende que o pós-colonialismo se interesse tanto pelas questões tradutórias, em

¹⁴ No original: "At this point in time, post-colonial theorists are increasingly turning to translation and both reappropriating and reassessing the term itself. The close relationship between colonization and translation has come under scrutiny; we can now perceive the extent to which translation was for centuries a one-way process, with texts being translated into European languages for European consumption, rather than as part of a reciprocal process of exchange. European norms have dominated literary production, and those norms have ensured that only certain kinds of text, those that will not prove alien to the receiving culture, come to be translated."

especial se considerarmos a mentalidade de que a tradução é sempre inferior e devedora ao original, abrindo assim a possibilidade de um paralelo possível entre a relação do colonizado com o colonizador, como Bassnett e Trivedi (1999) destacam.

Dessa relação, não é de se surpreender que, em se tratando de uma teoria tradutória, a interseção de pós-colonialismo e tradução vá tratar mais de questões culturais, históricas e literárias do que de uma normatividade estrutural que possa ser transmitida como uma lista de afazeres para se conseguir uma (boa) tradução. Dessa maneira, as diretrizes que guiam uma tradução devem, sim, ser estabelecidas, mas não se busca uma universalidade que definiria uma (boa) tradução, pois, para isso, seria necessário justamente olhar para todo o processo tradutório como algo descolado da realidade e das subjetividades, que pode ser universalizado e pensado “apesar” dos fatores culturais, por exemplo, o que não apenas não é realista, como também acabaria sendo uma contradição teórica.

Na tradução do conto de Lily Mabura, o principal objetivo foi não neutralizar as marcas que registram o texto como não sendo pertencente a uma literatura típica de centro. Há várias dessas marcas que assinalam uma identidade periférica no conto, e não apenas por se tratar de uma ficção tão claramente localizada em uma cidade queniana sobre uma tragédia local. Outros tipos de marcadores, linguísticos e estilísticos, espalhados pelo texto constroem o conto como algo não-central no universo literário, e foi ao redor desses marcadores – que, de certa maneira, revelam uma espécie de identidade do texto em si – que a tradução se construiu, procurando, de alguma maneira, recriar essa identidade outra, não padrão.

Tendo esclarecido estes fatores, cabe agora tratar dos parâmetros que foram adotados para a tradução (apresentada no ANEXO 1), começando pelos aspectos mais facilmente explicáveis, para depois tratar dos casos mais desafiadores.

No quesito pontuação, preferiu-se manter aquela utilizada pela autora, em vez de adotar a convenção editorial brasileira. Isso influencia especialmente a inserção de falas na estrutura textual,

que tendem a ser apontadas no Brasil por travessão, mas, na tradução, são apresentadas por aspas simples, conforme o texto em inglês. Isso se dá considerando a estrutura da editoração brasileira: a inserção de fala costuma requerer quebra de parágrafo, o que afeta a estrutura textual em grande medida e acabaria por afetar a fluidez do texto, com duas quebras de parágrafos inseridas já no primeiro bloco. Tal aspecto também considerou quem narrava a história: um bebê no ventre da mãe, que nunca utilizou a sua voz. No mais, quando não havia indicação de diálogo, manteve-se essa ausência, utilizando-se só das quebras de parágrafo para diferenciar as vozes conforme o texto em inglês.

Um aspecto que não pôde ser transferido de maneira efetiva foi o da grafia de algumas palavras. O texto em inglês é descendente direto da influência anglófona inglesa porque palavras como “verbalised” e “recognised”, bem como “councillors” e “neighbours”, marcam o texto para um leitor de inglês como sendo não-norte-americano. Considerou-se a utilização de palavras que remetessem diretamente ao português de Portugal para recriação dessa diferença, mas, após uma breve análise, a ideia foi descartada. Tal escolha não só não recuperaria o efeito, como complicaria o entendimento do texto por um leitor brasileiro.

Por se tratar de uma ficção historiográfica, o conto traz referências a lugares reais do Quênia com substantivos que nem sempre têm tradução. Em casos como os de “Kenyan Rift Valley”, por exemplo, optou-se pela tradução, pois temos, em português, o Vale do Rift, no Quênia. Em casos em que não há registro da localidade em português, optou-se por não aportuguesar ou alterar as palavras (inclusive para facilitar a localização dos lugares mencionados, caso seja de interesse do leitor), e, caso qualquer um dos substantivos estivesse acompanhado de uma palavra que tivesse tradução – como “river”, ou “swamp” –, essa palavra foi traduzida. Seguindo essa lógica, “The Frankincense Trail” foi traduzido para “Rota do Incenso”.

Quanto aos casos mais problemáticos, optamos por, aqui, apresentá-los em categorias: primeiro, há a questão dos

substantivos utilizados em uma língua tribal que não pôde ser identificada. São eles *siwot*, *kwenik*, *chemelet*, *pangas*, *koret* e *sere*. Essas palavras são especialmente responsáveis por dar ao leitor a sensação de não estar lendo um texto inglês típico. Elas são claramente estrangeiras – marcadas em itálico mesmo no original – e estão inseridas no texto de maneira que seu significado possa ou ser entendido pelo contexto (como é o caso de *siwot*, *kwenik*, *pangas* e *koret*), ou explicado imediatamente depois (como acontece com *chemelet* e *sere*). Como o objetivo com a tradução era oportunizar o acesso à literatura africana por parte de um leitor brasileiro, não faria sentido algum neutralizar marcas que apontam para o fato de que se trata de literatura africana, apesar de essas palavras poderem ser vertidas para o português por contexto. Além disso, traduzi-las fecharia a possibilidade interpretativa contextual oferecida ao leitor, e isso também não pareceu ser a melhor opção, então optamos por mantê-las.

Essas palavras também provocam estranhamento em um leitor anglófono, e foi dessa maneira que elas foram reconstruídas na versão brasileira do texto: conservamos os itálicos e as palavras, traduzindo o inglês para recriar o efeito. No caso específico de *chemelet*, a explicação em inglês é “stinging creeper”, uma planta que não existe no Brasil, pertencente à espécie *Tragia durbanensis*. Como a personagem narradora não explica o motivo pelo qual o encontro com tal planta seria desagradável, optou-se pela utilização do termo “urtiga”, que é uma espécie vegetal que proporciona um efeito semelhante, porém com o emprego de um modificador, o termo “trepadeira”, para não neutralizar completamente a espécie diferente. Por fim, apesar de poder parecer, em um primeiro momento, uma palavra tribal, *boda-boda* não se enquadra nessa categoria. *Boda-boda* é uma corruptela de “border-to-border”, do inglês, algo que, traduzido literalmente, quer dizer “fronteira para fronteira”, e descreve o serviço de moto-táxi desempenhado pelo motorista em questão. Como tal corruptela não existe em português, e nem mesmo tal profissão –

pelo menos, não nesses moldes –, optamos por deixar o termo como no original.

As comparações feitas com animais que criam o que parece ser um tipo de expressão idiomática foram mantidas porque também estimulam a atmosfera de estranhamento que a linguagem gera no texto. As ideias por trás das expressões usadas poderiam ter sido criadas de maneira diferente, inclusive com construções mais imediatamente reconhecíveis, mas a autora optou por não o fazer, escolhendo outra estratégia. É difícil determinar se essas construções comparativas são comuns ou não, e a resposta para essa questão talvez nem seja a abordagem mais interessante nesse caso: se essas comparações forem comuns no Quênia, elas continuam servindo ao propósito de marcar esse conto como literatura não-central, e, se não forem, permanecem servindo ao mesmo propósito, sendo que Mabura opta por criar comparações utilizando animais que remetem à fauna africana. Assim sendo, as três comparações existentes no conto foram traduzidas para o português com o intuito de manter o estranhamento que se presume que um leitor nativo da língua inglesa também teria diante de tais passagens, mesmo que fosse possível encontrar soluções mais próximas, utilizando ditados brasileiros.

O termo “porridge name” (MABURA, 2012, p. 86) foi o mais problemático. Apesar do uso de palavras comuns do inglês, o significado dessa expressão não é simples, e o processo para escolha da tradução mostrou-se bastante desafiador, oscilando conforme a tradução foi sendo lapidada entre uma aproximação possível com o português e a conservação de uma proximidade mais estreita com o original. A escolha por “nome de mingau” se deu por dois motivos específicos. O primeiro foi o fragmento a seguir, do romance *Dalila*, de Jason Donalds (2017):

Meu nome é Dalila Mwathi.

Aqui está dizendo que o seu nome é Irene?

Esse também é meu nome. Dalila é meu nome de mingau.

Seu o quê?

Meu nome de mingau. O nome que a minha mãe usava quando eu era bem pequenininha, quando eu comecei a comer mingau. Meu nome inglês é Irene. Meu nome é Irene Dalila Mwathi.¹⁵ (DONALDS, 2017, p. 05).

Tal passagem mostra que o conceito não é estranho apenas em português; é estranho para a cultura ocidental padronizada, que não possui esse tipo de flutuação no nome próprio. Normalmente, na cultura do centro, os nomes não são deixados de lado, e não estão diretamente relacionados com fases da vida de uma pessoa. Mais do que isso, esse trecho também deixa claro que a pessoa tem pelo menos dois nomes, aquele da sua infância, e seu nome “inglês”, seu nome que está profundamente relacionado com as relações coloniais, que ainda permanecem replicando seus padrões. Para além do estranhamento cultural – que foi também a fonte de explicação do que seria um “porridge name” – há o fato de que, apesar de “nome de mingau” ser uma construção estranha e opaca em um primeiro momento, as opções disponíveis não expõem o significado. “Apelido de infância”, por exemplo, não passa a seriedade necessária ao conceito, pois apelido e nome estão em níveis diferentes, e apelido de infância pode trazer à tona apelidos desagradáveis pelos quais as crianças são chamadas e não é esse o caso. O nome de mingau parece ser um nome que carrega muita ternura por parte da família, considerando a fase na qual a criança está quando ele é utilizado, e, ainda assim, não deixa de ser um nome. “Nome de infância” foi então uma opção considerada, mas, diante de uma leitura mais cuidadosa, percebeu-se que essa construção não era transparente o suficiente para justificar o

¹⁵ No original: “My name is Dalila Mwathi.

It says here Irene is your first name?

That one is also my name. Dalila is my porridge name.

Your what?

My porridge name. The name my mother used for me, when I was very small, when I started to eat porridge. My English name is Irene. My name is Irene Dalila Mwathi.”

sacrifício da escolha de palavras tão específicas que esse conceito adotou em inglês. Por conta disso, e apesar do estranhamento e da possível opacidade, optamos por verter literalmente a expressão.

Antes de falar sobre a última problemática tradutória selecionada para este texto, e aproveitando o ponto da opacidade, é válido explicar por que não utilizamos notas de rodapé na tradução, para esclarecer um possível leitor confuso. Em primeiro lugar porque, se fosse realmente para se estender em notas de rodapé sobre os conceitos problemáticos, seria necessário, ou, pelo menos, preferível, satisfazer uma série de questões que não puderam ser esclarecidas pela tradução. Qual é o idioma das palavras estrangeiras, por exemplo, ou o que, literalmente, elas significam. Mais importante do que isso, porém, é o fato de que esse conto não se propunha transparente. “Where I Have Come From” é o último conto do livro *How Shall We Kill the Bishop* (2012), que foi publicado pela editora Pearson, uma editora britânica, e não há nenhuma nota explicativa da autora sobre nenhum termo em língua africana utilizado. É de se deduzir que, se fosse para algo assim estar imediatamente acessível para o provável público leitor de sua obra, Mabura seria mais do que capaz de explicar o conceito dentro da própria narrativa. A omissão foi proposital, da mesma maneira que as construções comparativas foram propositais, bem como as palavras estrangeiras. Notas de rodapé explicativas resolveriam essa opacidade que é estrutural do texto, escancarando-as e fornecendo soluções que poderiam neutralizar o esforço tradutório de manter tais construções mais próximas daquelas escolhidas pela autora. Já no aspecto prático, optou-se pela não utilização de notas explicativas por ser um conto curto, de apenas cinco páginas.

Por fim, o título. A tradução do título pareceu bastante simples de início e, por bastante tempo, até mesmo influenciado pelo enredo do conto, o título da tradução era “De Onde Eu Vim”. A construção mais comum para se referir ao local de origem de alguém em inglês é “where I came from”, com o verbo no pretérito, pois é uma ação terminada no sentido de origem. Quando isso é

dito em português, a tendência é que se diga “de onde eu venho”, e essa construção foi rejeitada de início justamente por ser a mais comum, uma vez que Mabura (2012) não escolheu a construção mais comum em inglês. A estrutura escolhida – o “present perfect”, presente perfeito – normalmente é utilizada para tratar de ações que começaram no passado e têm repercussão no tempo presente, e isso, nesse caso, diz respeito à estrutura narrativa do conto em questão. O narrador é o bebê que nunca, de fato, nasceu, e que marca o local na frase “de onde eu venho”. Assim sendo, usar o verbo no pretérito perfeito do português é uma solução para algo que se pretende sem solução, justamente porque põe um fim definitivo para essa ação que é deliberadamente deixada em aberto. Optamos, portanto, pela escolha mais comum, para manter em aberto a interpretação da existência ou não da personagem narradora, e qual é o seu tempo na narração, ao invés de utilizar a versão que produziria certo nível de estranhamento em um leitor de língua portuguesa.

4. Considerações finais

Ao longo deste texto apontamos conceitos que auxiliaram na compreensão do conto “Where I Have Come From” da escritora queniana Lily Mabura ao mesmo tempo em que indicamos algumas faltas no arsenal interpretativo da academia, tanto no quesito tradutório quanto no literário. Delineamos, ainda, um cenário que não só explicita uma significativa e problemática ausência de determinadas literaturas, como também, por meio da não-tradução e da falta de estudos acerca de produções outras que não aquelas pertencentes a um cânone consolidado, gera uma estrutura que permanece excludente. Quisemos, pois, mostrar possibilidades de leitura – e de tradução – ao invés de respostas absolutas que aprisionassem o texto, inserindo assim essa literatura ocultada no *hall* acadêmico de uma maneira que não a reduzisse por não poder encaixá-la em parâmetros pré-determinados.

A lógica seguida foi a de apresentar o conceito da não-violência, que se dá numa esfera que não é puramente linguística ou literária na tradução, e requer uma reflexão acerca de aspectos culturais como o do imperialismo cultural, para depois tratar do conto como um objeto de estudo que deve ser analisado respeitando-se as características que o compõe enquanto obra literária, e então refletir sobre o processo tradutório e explicar as tomadas de decisão relevantes e problemáticas.

O processo de tomada de decisões para a apresentação de uma tradução pressupõe escolhas. Inúmeras dessas escolhas ficam reverberando as não-escolhas, o que mostra que há tantas traduções como tradutores e, possivelmente, até mais. Ainda, o repertório teórico escolhido se mostrou curto por ser restrito a estudos realizados por intelectuais isolados em seus espaços protegidos na academia.

Por fim, espera-se que essa tradução, bem como a descrição breve do percurso seguido, seja um começo. Espera-se que “literaturas outras” encontrem mais espaço tanto no mercado editorial brasileiro, quanto no âmbito acadêmico, especialmente via traduções bem executadas que possam agir como ferramentas para possibilitar que se contorne o restritivo cânone literário, em busca de outras versões para desbancar essa percepção de verdades, realidades e identidades únicas, que acaba cometendo o grave crime de restringir a visão de mundo em vez de ampliá-la. É a tradução no exercício da não-violência.

Referências

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature.** 2 ed. New York: Routledge, 2002.

BASSNETT, Susan. (Org); TRIVEDI, H. (Org) **Post-Colonial Translation: Theory and Practice.** London: Routledge, 1999.

BISONG, Joseph. Language Choice and Cultural Imperialism: a Nigerian Perspective. **ELT Journal**, Oxford, v. 49/2, p. 122-132, abril 1995.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance Histórico: As Ficções da História. **Itinerários**, Araraquara, v. 23, p. 29-37, 2005.

GONZÁLEZ, Elena P. Deslocamento/Desplacamento. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário das Mobilidades Culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 109-128.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de: SILVA, T. T; LOURO, G. L. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora. Título original: The Question of Cultural Identity.

_____. **Da Diáspora**. Tradução de: ALVARES, C.; AMARAL, S.; ESCOSTEGUY, A. C.; RESENDE, A. G.; RÜDIGER, F. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MABURA, Lily. "Where I Have Come From." In: _____. **How Shall We Kill The Bishop: And Other Stories**. Essex: Pearson Education Limited, 2012. p 89-94.

MIRRLEES, Tanner. **Global Entertainment Media: between cultural imperialism and cultural globalization**. Oxfordshire: Routledge, 2013.

MORAES, Marcelo J. Sobre a Violência da Relação Tradutória. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n 19, p 61-77, 2011.

RODRIGUES, Cristina C. Tradução: Questão da Equivalência. **Revista Alfa**. v 44, n especial, p 89-98, 2000.

TOMLINSON, John. **Cultural Imperialism: A Critical Introduction**. London: Continuum, 1991.

VENUTI, Lawrence. (Org.) **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.

_____. **The Translators Invisibility: A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

WALLERSTEIN, Immanuel M. **World-System Analysis: An Introduction**. Durham: Duke University Press, 2004.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of Literature**. London: Jonathan Cape Publishing, 1954.

Anexo 1 – De onde eu venho

As pessoas sempre disseram que minha mãe era uma boa mulher. Quando os homens locais a cumprimentavam assim, normalmente era para conseguir sua mão em casamento, mas quando as próprias mulheres e as crianças diziam ‘que boa mulher você é, ____’, era de verdade. As crianças se lembravam de tropeçar e cair, e da minha mãe as trazer no colo para uma verificação no posto de saúde. Elas mostravam para ela seus arranhões e imploravam para não tomar injeção. ‘Um doce para o seu *siwot*,’ ela diria para eles. ‘Nada de injeções hoje.’ Já as mulheres, especialmente as mais velhas, com filhos e filhas trabalhando nas plantações de flores e de chá, lembravam da minha mãe carregando seus *kwenik* uma ou outra ladeira acima e ajudando a acender o fogo em suas casas. A velhice é compartilhada, ela diria enquanto arrumava a lenha, crescer é bom. Então veja, se as coisas fossem como já foram uma vez nesta cidade de Eldoret, no Vale do Rift no Quênia, eu lhe diria o nome dela porque haveria aqueles que a abençoariam em lembrança – todas aquelas crianças que tiveram um encontro acidental com a *chemelet* – a trepadeira-urtiga, ou malária, tosses e gripes. Acredite, eu lhe diria o nome dela. No mínimo, revelaria o nome de mingau dela, dado no momento de seu nascimento, mas agora todos parecemos chimpanzés, que precisam aprender a viver sem o rabo.

Os nomes já não saem facilmente dos lábios das pessoas ultimamente. Elas não querem revelar os nomes delas, e também não querem saber o seu. Eu diria que os nossos nomes – o da minha mãe, o meu, e até mesmo o seu – são como os elefantes, mortos com

esforço sistemático e fervoroso. De onde eu venho, o nome de alguém poderia significar morte, porque normalmente revela sua etnia. Quando alguém acorda e toma banho e então pondera o que vestir na frente do espelho, pondera também o seu nome. Nomes viraram marcas, eles são a nossa estrela amarela étnica verbalizada, distinguindo os pertencentes dos forasteiros. Ninguém está isento do que os nomes errados significam, nem mesmo os freis beneditinos que fundaram o postinho onde minha mãe trabalhava. O Fr. ____, por exemplo, que era o Vice-Diretor dos seminários por ali. Ele tinha estudado no Biblicum e assava ciriola, um pão tradicional de Roma, com seus alunos todo sábado à tarde. Eu sei disso porque todo mundo sabia. Enfim, Fr. ____ e seus alunos acordaram uma manhã e encontraram duas famílias sentadas sob a enorme estátua de pedra de Santo Antônio de Pádua no gramado do seminário. Eles tinham os nomes errados, todos os quatorze. Fr. ____ os convidou para a missa da manhã e, pela primeira vez na história do seminário, havia cheiro de mulheres amamentando na capela. Fr. ____ queimou incenso de sândalo, mirra, galangal e sálvia. Todas as maravilhas da Rota do Incenso encheram a capela, mas não conseguiram sufocar o cheiro das mulheres amamentando seus bebês. Fr. ____, ainda sonolento, estava pensando sobre isso e não em Deus quando o ajudante interrompeu a missa para dizer que um grupo de homens exigia falar com ele. Quando o Fr. ____ saiu para encontrá-los, notou que também estavam próximos da estátua do Santo Antônio de Pádua. Eles carregavam arco e flecha, *pangas* e porretes, e cheiravam a fumaça e sangue humano. Entre eles, Fr. ____ reconheceu um homem que ele havia ajudado com a mensalidade escolar das crianças; um outro, cuja mulher ele tinha levado de barco até o hospital; e o filho do prefeito carregando uma Kalashnikov. Eles eram vizinhos, rostos familiares, exigindo pessoas que eles conheciam do mesmo *koret*, mas com os ‘nomes errados’.

Nós não escolhemos nossos nomes, ou os nomes das nossas tribos, Fr. ____ explicou. Ele achava, acreditava, que podia falar com eles. *Sere!* (Abençoado seja!) ele os cumprimentou.

Eles votaram no partido errado, os homens disseram.

Nós vivemos em uma democracia, não? Fr. ____ retrucou. Nós todos votamos em quem queremos. Irmãos, quando dois hipopótamos brigam, não se coloca o remo no meio.

Eles são ladrões, os homens disseram. Eles começaram a cantar canções de guerra. Eles soaram os sinos de guerreiro em suas coxas. Eles brandiram suas armas no rosto do Fr. ____.

Mulheres e crianças, vocês querem dizer? Bebês, velhos e pais que amam suas famílias? Essas são as pessoas que vocês querem matar?

Se eles não estão conosco, estão contra nós. O mesmo pra você, Padre, você e a sua Igreja.

Você sabia, ele disse para o filho do prefeito, que o homem que inventou essa arma, Mikhail Kalashnikov, ganhou um prêmio em honra a Santo André, o primeiro apóstolo de Jesus?

E daí?

Esse homem diz que dorme bem. Que os políticos são culpados por não conseguirem acordos e acabarem recorrendo à violência.

Você só pensa assim porque é um deles!

Eles o mataram bem ali, sob a sombra do Santo Antônio de Pádua, santo padroeiro dos amputados e dos oprimidos. E, quando acabaram, foram para o seminário. Tudo isso aconteceu no romper da aurora. Alguns moradores da cidade, aqueles com os nomes certos, estavam se levantando lentamente, enquanto aqueles com nomes errados estavam se preparando para ir dormir, tendo mantido vigília a noite toda. Tinha ainda alguns que, pela necessidade de ganhar o pão, e ignorando a totalidade das implicações atreladas a seus nomes, já se encontravam de pé carregando caminhões com rosas, cravos e ervas-de-São-João destinados à Europa. Os que tinham os nomes errados empacotavam as flores enquanto os que tinham nomes aceitáveis dirigiam os caminhões porque não seriam atacados.

Até mesmo o *boda-boda* (o homem do moto-táxi) sabe dessas coisas – da complexidade do nome – porque pode ser uma questão de vida ou morte para seus passageiros. O *boda-boda* ideal fala

muitas línguas e tem muitos nomes, como o camaleão que olha para todos os lados antes de se mexer. É nessa situação que se encontram certas pessoas do lugar de onde eu venho. Como devo me chamar hoje? eles se perguntam, os forasteiros, desviando os olhos do espelho para olhar pela janela (pelo menos aqueles sortudos que não foram despejados de suas casas repintadas por estranhos) para os novos prédios altos da cidade de Eldoret e para a Colina Sergoit, que ainda é senhora da linha do horizonte. Como as pessoas deveriam me conhecer? De onde eu deveria vir? Qual das minhas carteiras de identidade é a mais adequada? Eles então descobrem, como a minha mãe fez, que o nome virou uma parte de seu guarda-roupa. Um nome, um nome adequado de verdade, cobre sua estranheza do mesmo jeito que roupas cobrem sua nudez. Será que eles deviam lavá-los e colocá-los no sol para secar, e depois passar para usar? Ou até mesmo jogá-los fora quando não são mais adequados?

Era assim que minha mãe começava seus dias nos meses que antecederam sua morte (ou nossa morte, eu deveria dizer), fazendo perguntas que já são rituais matinais para aqueles que não têm os nomes certos, mas escolheram continuar vivendo aqui nesse gigantesco campo de refugiados de tendas plásticas ou prédios semi-queimados e abandonados, ou nos resistentes subúrbios de Langas e Munyaka. Ela vestiria seu uniforme azul e justo de enfermeira, que meu pai fecharia cuidadosamente, com o cheiro floral dela em seu nariz. Ele não estava feliz com o fato de ela ir trabalhar grávida de mim, mas também não estava ganhando quase nada no seu segundo ano no Centro de Treinamento Kip Keino para corredores de pista. Ele tinha se matriculado ali depois de anos de um regime mal sucedido de corrida de rua, que sempre entrava em conflito com seus horários no caixa do supermercado. Ele ia correr de verdade, foi o que disse para a minha mãe: treinamento integral. Seu objetivo era correr a maratona e se classificar para as Olimpíadas no campeonato nacional. Então ele aceitou o trabalho da minha mãe e observou maravilhado como sua barriga crescia, seu umbigo saltava e seu abdômen se esticava,

apresentando uma semelhança cartográfica com vários rios do lugar que nós chamávamos de casa: ah, ele diria, com amor e riso nos olhos, aqui está o rio Kipkarren, e aqui está Mogong e Yala, e esse com certeza é o Mtetei indo para o Nyando, e olha o pântano Pire! Ela sorriria, feliz de estar em seus braços, tão exposta quanto uma baleia encalhada, e retribuiria documentando as transformações lentas do corpo de maratonista dele, que ela massageava de vez em quando.

Eram assim os momentos tranquilos de sua vida íntima. Eles trancariam o mundo do lado de fora para ficarem sozinhos nesse lugar que já foi dominado pelos Wanderobo, e então pelos Sirkwa, e então pelos Nandi, e então pelos britânicos brancos e colonizadores Afrikaans, antes da chegada de pessoas dos tipos mais diversos no Quênia independente.

Verdade seja dita, nós somos uma nação de migrantes, viajantes e estrangeiros em um lugar que chamamos de casa: de nosso. Fr. ____, antes de morrer, disse algo assim para os homens que o mataram: ‘somos todos estrangeiros na terra’ foram suas últimas palavras.

De onde eu venho, as pessoas esqueceram que podem morrer. Elas sentam perto de seus rádios ouvindo estações FMs étnicas e afiando seu ódio pelos que são como a minha mãe e o meu pai (porque ele casou com uma mulher de nome errado), e Fr. ____: intrusos, eles juravam, serão perseguidos e mortos mesmo que sua terra ancestral seja cruzando o Vale do Rift. Nas rodovias, forasteiros eram arrancados de seus veículos. Nas universidades e nas escolas, eram arrancados de seus dormitórios e aulas.

O que acometeu Eldoret pode ser comparado a uma doença que consome a carne lentamente. Aqueles que dizem que nunca foi desse jeito só podem ser comparados a um marinheiro ingênuo que não reconhece os sinais da tempestade se aproximando. A tempestade estava se aproximando de Eldoret e arredores há anos: o que está acontecendo em Eldoret já aconteceu em Kuresoi e Molo e no monte Elgon. Nada, afinal, é novo sob o sol.

Agora, há um odor sutil no ar de onde eu venho. Às vezes esse odor é só uma memória persistente que se confunde com realidade em uma mente traumatizada, mas algumas vezes é mesmo uma reencenação do que passou. De qualquer maneira, aqui está, esse odor, passeando pela cidade, às vezes superando o cheiro leitoso da Fábrica de Queijo Donyo Lessos, na rua Kenyatta, arrepiando o cabelo da nuca das pessoas conforme passam pelo Bar do Will, ajeitando as costas dos encurvados nos *cyber cafés*, virando cabeças na emergência do Campus Médico da cidade, causando perda de apetite no Hotel Sirikwa, acabando com as risadas do grupo de colhedores de chá da Kaptein Tea Estate que estão passando o final de semana na cidade porque ainda lembram dos quarenta dos seus que caíram sob os machetes. É inesquecível, esse odor. Vem de milhas e mais milhas de milho seco pronto para a colheita queimando; de pés de chá em chamas, alguns deles com mais de sessenta anos, manchados com o sangue das mãos que os colheram; de casas queimando – concreto cedendo com o calor, lâminas de metal cobertas de fuligem sendo jogadas para cima pelo ar quente como o tapete do Aladim, vidro das janelas explodindo no inferno; e, entre todas as coisas, do cheiro da minha mãe queimando comigo dentro dela.

Quando você ouvir que mulheres e crianças foram queimadas vivas enquanto se refugiavam na Igreja Kiambaa de Eldoret e depois de novo em uma casa em Naivasha num ato de retaliação, lembre-se que eu estava entre elas. E quando você ouvir que um maratonista também foi morto no seu caminho para casa, saiba que foi porque ele amava a minha mãe. Ele estava bem preparado para a ocasião, sua última maratona. Os que correram atrás dele podem confirmar isso. Havia centenas deles, alguns a pé, alguns de bicicleta, alguns em caminhões, carregando pedaços da estrada de ferro que tinham acabado de vandalizar, mas ele correu mais que todos. Quando notaram que não conseguiriam alcançá-lo, um deles pegou seu arco e flecha e atirou. E assim meu pai morreu como viveu: correndo. Naquela última corrida, era por nós que ele corria. *Sere!*

Abrindo os parênteses da geração *beat*: tradução e análise de um poema de Hettie Jones

Daniela Nazario (UFPR)

Janice Inês Nodari (UFPR)

Introdução

A noção de que um poema conta uma história ou, de modo mais abrangente, de que a poesia é ficção (SMITH, 1971), ainda encontra olhares relutantes na academia. Afinal, cada arte escrita se beneficia de um referencial específico, delimitado para sua existência. Neste texto pretendemos mostrar o quanto a poesia é também ficção e, para isso, trilharemos outra rota, a da tradução. Um leitor atento perceberá que nosso referencial teórico e o caminho percorrido se complementam. Traremos, por exemplo, algumas informações entre parênteses que objetivam questionar o uso desse sinal de pontuação para informações acessórias. Em uma clara crítica ao papel relegado a muitas das mulheres da geração *beat*, escritoras, ficcionistas e poetas que ainda não foram reconhecidas com trabalhos acadêmicos de fôlego ou mesmo traduções de suas produções para outras línguas. Isso por serem consideradas ocupantes de posições satélites de algo muito maior, qual seja, os homens daquela geração e suas produções.

De modo a dar conta desses aspectos, este texto está organizado em cinco seções complementares. Na primeira, após esta breve introdução, apresentamos o movimento *beat* de um modo bastante amplo (ADELMAN, 2016), em especial por conta dos silenciamentos de produções de mulheres, ou a subalternização (SPIVAK, 2010) de suas produções artísticas. Na sequência, trazemos um caso emblemático desse silenciamento/subalternização, a poeta Hettie Jones, com contribuições dela mesma (JONES, 1998), para retomarmos a questão do

silenciamento e da invisibilização de sua autoria (pelo viés de RUSS, 1983) com a apresentação de um de seus muitos poemas - "Having Been Her" - bem como uma tradução possível deste para a língua portuguesa. Comentaremos em linhas gerais as escolhas tradutórias feitas entrelaçando-as com aspectos da teoria da poesia (KINZIE, 2013) para depois tecermos considerações gerais sobre o estudo apresentado.

1. O movimento *beat*

Em muitas interpretações, o movimento *beat* se confunde com o movimento da contracultura, possivelmente porque ambos tiveram o seu ápice na década de 1960. Além disso, ambos garantiram, de certa forma, a visibilidade e audibilidade de grupos minoritários que não eram considerados em momentos anteriores da história. Como apontado pela pesquisadora Miriam Adelman (2016), a contracultura produziu críticas diretas a determinadas instituições sociais e a rejeição a um modo de viver associado com a dominação e a opressão, rejeitando símbolos e mitos da sociedade vigente, e criando outros para mostrar alternativas possíveis de vida.

Para tentar definir o movimento *beat*, e na tentativa de mostrar o que diferia seus membros de outros contestadores anteriores e posteriores a eles, recorreremos à contribuição fornecida pela estudiosa:

Os *beats* articulavam, através da sua arte e suas vidas, uma crítica social que inspiraria às próximas gerações uma contribuição considerável num contexto da sociedade norte-americana que não só carecia de tradições anarquistas, socialistas, comunistas ou "esquerdistas" fortes, tais como as que existiam na Europa, mas que também estava sob a vigilância cruel do período macartista. Os *beats* atacavam diretamente o conformismo da época, satirizando as noções de propriedade moral e da obediência do bom cidadão norte-americano que cumpria com seus deveres familiares e patrióticos e, assim, desafiando a normatização que os meios de comunicação (em

especial, a televisão, que era “fato novo” à época) impunham com uma força particular. (ADELMAN, 2016, p. 29).

Os integrantes da geração *beat* eram rebeldes que se inspiraram em e inspiraram artistas de outras culturas e países. Porém, consistiam-se em um grupo de homens, com presença mínima de mulheres. Sujeitos que contestavam o *status quo* com uma linguagem masculina, e que identificavam as mulheres não apenas com a domesticidade (uma vez que estas eram principalmente plateias para suas demonstrações artísticas ou tentativas de fazer artístico, enquanto serviam o café), mas também como elementos da sociedade contra a qual se rebelavam. Uma vez que, elas poderiam conduzi-los à privação de liberdade e mesmo à escravização (ADELMAN, 2016). E assim, as tratavam, quando muito, como subalternas, sem perceber que as mulheres que estavam nesse movimento questionavam as mesmas verdades e os mesmos valores que seus colegas.

O termo subalterno, na definição de Gayatri Spivak (2010) define “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p. 12). Tal definição contribui para entendermos que o papel ocupado pelas mulheres, mesmo antes do movimento *beat*, era um papel subalterno.

Apesar do referido termo ser mais comumente utilizado em contextos que se referem a países em desenvolvimento, normalmente ele está associado com o exercício do poder. Por esse motivo, acreditamos ser adequado definir a posição (ou a falta de uma) ocupada pelas mulheres no movimento *beat*. Visto que, mesmo sendo uma das manifestações mais conhecidas da contracultura, não conseguiu, porque não fazia parte da sua agenda de contestações, dar destaque às mulheres da geração *beat*

e a suas produções artísticas de forma equânime às produções dos homens.¹⁶

Em parte, isso se deve a uma possível repetição do *status quo* em um ambiente que se propunha, paradoxalmente, a questioná-lo. Pode, além disso, ter sido consequência de certo desconforto ou sentimento de inadequação por parte das mulheres no próprio movimento. Observemos o caso específico de Hettie Jones como ilustração.

2. Sobre Hettie Jones

Uma excelente referência sobre a autora é o seu livro de memórias *How I Became Hettie Jones* (1990). Com a coragem típica de uma mulher nascida em 1934 em uma família de classe média judia no bairro do Brooklyn, em Nova Iorque, e criada no Queens, Hettie Cohen apresenta em seu livro de memórias sua trajetória não conformista. Ainda que tenha estudado no Mary Washington College e mais tarde obtido um mestrado em Drama na Universidade da Virgínia e uma pós-graduação na Universidade de Columbia, Hettie Jones questionou expectativas da época. Ela desafiou convenções raciais da sociedade norte-americana ao casar-se com LeRoi Jones, um poeta negro da geração *beat*. Em algo que pode ser entendido como uma parceria literária e familiar: com ele, Hettie Jones fundou a revista literária *Yugen*, que funcionou de 1957 a 1963, e teve duas filhas, Kellie e Lisa. Com o fim do casamento, Hettie manteve o sobrenome e a vontade de dar voz e espaço para outras mulheres escritoras. Com suas colegas Joyce Johnson e Diane Di Prima, Hettie Jones acompanhou a passagem do movimento *beat* para a contracultura, bem como o surgimento do feminismo da Segunda Onda e os movimentos sociais e culturais que marcaram a segunda metade do século XX, em

¹⁶ Uma das poucas artistas que angariou respeito de outros membros da geração *beat* (e mesmo de outros, fora desse círculo por conta de sua trajetória artística e militante) e foi reconhecida como uma de suas integrantes foi Diane Di Prima.

especial nos Estados Unidos. Atualmente, Hettie Jones ainda trabalha com oficinas para mulheres presidiárias e reside no mesmo apartamento desde 1962. Ela escreveu 23 livros que incluem desde poesia, publicações para crianças e jovens adultos até um livro de memórias (*How I Became Hettie Jones*).

Hettie Jones demorou para publicar seus poemas, principalmente porque identificava três grandes problemas com a (sua) escrita: primeiro, havia a falta de autoconfiança; segundo, a falta de recursos; e, por fim, a falta de simpatia ou encorajamento por parte de outros (JONES, 1990), o que de certa forma reflete a questão da escrita de mulheres ao longo da história (RUSS, 1983). Mulheres escritoras têm consciência de que a escrita vem da prática, não da inspiração; de que escrever de forma bem-sucedida requer um trabalho que exige tempo, paciência e estabilidade. Um luxo que muitas não têm condições de manter. Por muito tempo, o que Hettie Jones esteve acostumada a fazer, está representado no poema escolhido para tradução e análise neste texto “Having Been Her”. Nele, temos um eu lírico que testemunha uma personagem mulher que precisa pegar ônibus e metrô, com duas crianças pequenas, para possivelmente ir trabalhar e poder sustentar os filhos. Esse tipo de rotina já antecipa alguns dos desafios encontrados por mulheres escritoras. Vejamos outros na sequência.

3. Questões de produção literária e invisibilização da autoria de mulheres

Há inúmeras estratégias empregadas para ignorar, condenar ou diminuir o trabalho artístico produzido por mulheres. Joanna Russ (1983) sintetiza algumas dessas práticas no trecho que segue:

[...] proibições informais (incluindo o desestímulo e a inacessibilidade de materiais e treinamento), negação da autoria da obra em questão (esse estratagema varia de uma simples atribuição errônea a sutilezas psicológicas que fazem a cabeça girar), depreciação da obra em si de várias maneiras, isolamento da obra da

tradição à qual pertence e sua conseqüente apresentação como anômala, afirmações de que a obra indica o mau caráter do autor e, portanto, é de interesse primordialmente escandaloso ou não deveria ter sido feita (isso não terminou no século XIX) e o simplesmente ignorar das obras, dos trabalhadores e de toda a tradição, a técnica mais comumente empregada e a mais difícil de combater. (RUSS, 1983, p. 05).¹⁷

A rebelião contra os padrões — branco, classe média e masculino — vem na produção de uma poeta trabalhadora, que não se considerava grande escritora e, talvez por isso mesmo, tenha e ainda esteja passando a maior parte de seu tempo proporcionando condições para que outras de seu entorno possam escrever e publicar.

Não apenas nesse poema, mas em outras produções literárias, Hettie Jones apresenta um engajamento com o movimento pelos direitos civis (foi casada com o único afro-americano no grupo dos *beats*), enquanto mostra uma espécie de narrativa da cultura literária em termos materiais e simbólicos. Ao mesmo tempo, em que busca por metáforas para a agência poética, ela retrata detalhes metonímicos do cotidiano, como se estivesse narrando uma *petit histoire* de toda uma nação. Em que, detalhes mundanos e pessoais coexistem com uma política do particular, transformativa, que instiga o leitor a ver poesia no cotidiano, mas também o perturba em seu aparente conforto.

¹⁷ No original: “[...] informal prohibitions (including discouragement and the inaccessibility of materials and training), denying the authorship of the work in question (this ploy ranges from simple misattribution to psychological subtleties that make the head spin), belittlement of the work itself in various ways, isolation of the work from the tradition to which it belongs and its consequent presentation as anomalous, assertions that the work indicates the author’s bad character and hence is of primarily scandalous interest or ought not to have been done at all (this did not end with the nineteenth century), and simply ignoring the works, the workers, and the whole tradition, the most commonly employed technique and the hardest to combat.” (RUSS, 1983, p. 05).

Como já mencionado, o apagamento da escrita de mulheres se deu em vários momentos da história. Não foi diferente com o movimento *beat* e, mesmo na academia. Quando se menciona esse momento conturbado que antecedeu a contracultura nos Estados Unidos, alguns nomes masculinos são facilmente verbalizados. Quanto às mulheres, à exceção de Diane Di Prima, ficam restritas a estudos menores, às notas de rodapé em grandes obras dedicadas ao tema. Eram as namoradas dos poetas; serviam o café nos encontros dos poetas; tiveram filhos com os poetas; ajudaram a editar, revisar e publicar obras dos poetas. Tiveram empregos para se sustentar e sustentar seus filhos. A poesia do cotidiano não encontrava tempo para a escrita e publicação. Observe “Having Been Her”.

Having Been Her

On the bus
from Newark to New York
the baby pukes
into the fox collar
of her only coat

She wipes the collar
and the baby’s soft face
then takes her toddler
by the hand
and heads for the subway

where the toddler
sleeps
at her knee
and she
herself
stares
out the window
over the head
of the sleeping baby

Por ter sido ela

No ônibus
de Newark para New York
o bebê vomita
no colarinho de pele sintética
do único casaco dela

Ela limpa o colarinho
e o rosto macio do bebê
então pega sua criancinha
pela mão
e se encaminha para o metrô

onde a criança
dorme
no joelho dela
e ela
ela mesma
fita
pela janela
acima da cabeça
do bebê dormindo

She is twenty-seven
and very tired

Ela tem vinte e sete anos
e muito cansaço

Let me always
support her

Que eu possa sempre
torcer por ela

Having been her
befriend her (JONES, 1998)

Por ter sido ela
ser amiga dela

3.1 Uma leitura possível

Ao longo do poema, nos deparamos com um eu-lírico observando uma cena bastante corriqueira: uma mulher pegando ônibus e depois o metrô com duas crianças pequenas. O eu-lírico presencia a golfada que o bebê dá na gola do casaco da mãe e observa como essa mulher se apresenta: cansada. A identificação entre eu-lírico e personagem é imediata e encontra respaldo no título que se repete ao longo do poema, em questões de idade e de rotina. Estruturalmente, o poema se apresenta em 25 versos dispostos em duas estrofes com 5 versos cada e os demais versos não seguem uma ordem aparente. Chama atenção que, no primeiro momento e enquanto a mãe está com as duas crianças no ônibus — que normalmente dispõe de assentos pareados — temos duas estrofes com um número igual de versos. E que, após a saída do ônibus em direção ao metrô, a aparente ordem é perdida e os versos são apresentados de maneira desordenada. Com a intenção de representar na página a aparente agitação de transeuntes em direção ao metrô, um retrato na disposição dos versos na página de como funcionam essa atividade corriqueira de pegar ônibus e metrô para o trabalho.

3.2 Discussão das escolhas tradutórias

Ao traduzir um poema da língua inglesa para a língua portuguesa, uma série de desafios podem ser encontrados, desde questões linguísticas, até mesmo aspectos sobre a forma e o conteúdo, passando pelo tom encontrado ao longo do poema, seja ele mais narrativo ou dramático. Com base no poema escolhido, optamos por apresentar na sequência uma série de desafios linguísticos que perpassam a questão da manutenção do tom do poema e que contemplam quatro aspectos que podem ser levantados em relação à leitura de qualquer poema, quais sejam: contexto, desdobramentos, palavras e frases *vs.* versos (KINZIE, 2013), que se mostram informativas para escolhas tradutórias. Esses aspectos serão explicitados conforme se fizer necessário.

Ao iniciar a tradução do poema, a primeira dificuldade que encontramos foi em relação ao título “Having Been Her”, claramente uma expressão incompleta que gera ambiguidade. Somado a isso, há o fato de que essa expressão se repete no poema, ou seja, a mesma tradução precisaria se adequar a dois momentos diferentes. Os verbos em inglês “having been” transmitem a ideia de algo que aconteceu durante um período no passado, porém não acontece mais. Uma das primeiras soluções encontradas foi “tendo sido ela”, no entanto, um dos problemas com essa primeira opção foi o fato de não soar tão natural ou comum no português como o “having been her” soa em inglês. Outro problema é que o verbo “tendo”, conjugação do verbo ter, pode ser confundido com o verbo “tender”, o que mudaria o sentido da expressão. Optamos, por fim, pela tradução “Por Ter Sido Ela”. Essa opção de tradução soaria mais agradável aos falantes de português, além de ainda manter o sentido no verso do poema.

Os primeiros versos foram menos desafiadores se comparados com o título, mas ainda assim exigiram atenção. A cidade de New York, citada no segundo verso, é habitualmente reconhecida como Nova Iorque em português. Porém, no verso em questão, duas cidades são citadas, Newark e New York, cidades cuja pronúncia

tem sonoridades bastante semelhantes. De modo a tentar manter a sonoridade no poema, portanto, um aspecto relacionado ao ritmo, optamos por manter a cidade de New York sem uma adaptação. Essa ausência de adaptação também considerou que a cidade é bastante conhecida mesmo pelo seu nome em inglês.

O verso “into the fox collar” suscitou alternativas para tradução. Saliente-se que a preposição “into” indica a posição “dentro”, ao mesmo tempo que traz a ideia de direção, de algo em movimento: em direção ao lado de dentro de seu casaco. Para uma tradução plena do sentido de uma única palavra teríamos que expandir o número de termos usados em português, deixando a tradução mais descritiva e também condutora de uma interpretação, removendo uma possível camada de sentido, o que não nos pareceu adequado. Portanto, nesse momento, a opção foi por simplificar o termo para “no”. Ainda nesse mesmo verso, temos o “fox collar”, adaptado para “colarinho de pele sintética”. O termo “fox” pode ser traduzido como raposa, um animal que, apesar de conhecido, não se encaixaria no contexto brasileiro, pois não é comum vermos casacos de pele de raposa no Brasil, já que o próprio animal não é comum por aqui. Por outro lado, o termo “casaco de pele” poderia levar à compreensão de que temos uma mulher bem-vestida tomando ônibus e metrô e a identificação de eu lírico com personagem, não levaria à compreensão tão direta de que pertencem à classe trabalhadora.

Ao longo do texto, o pronome “her” é usado algumas vezes. Para esse pronome, em suas diversas aparições ao longo do texto, foi feita a escolha de traduzi-lo, sempre que possível, por “dela” ou “ela”, em vez de “seu” ou “sua”. Essa opção foi feita para evitar ambiguidades, deixando claro que o pronome faz referência à mulher no poema.

A tradução de “toddler” para “criancinha” no terceiro verso da segunda estrofe também pode gerar discussão. O termo “toddler” no inglês se refere a crianças em uma faixa etária específica de até, no máximo, aproximadamente 3 anos de idade. Já a palavra “criança” em português, pode se referir a qualquer

pessoa até aproximadamente seus 10 anos de idade. Portanto, a tradução para “criança” não traria a especificidade que o termo em inglês traz. Optamos por, então, utilizar o termo em seu diminutivo na tradução, pois “criancinha” exclui uma parte da faixa etária considerada para “criança”, e fica mais próximo, portanto, do termo em inglês “toddler”.

Na tradução de “stares // out the window”, a primeira dificuldade foi com o verbo “stares” que pode ser traduzido de formas diferentes para o português. A princípio foi traduzido como “olhar”. Mas a opção final foi pelo verbo “fitar”, pois este transmite melhor a ideia de “olhar fixamente”, mais próximo do sentido do verbo em inglês. A segunda parte do verso, “out the window” foi adaptada para “pela janela”. Foi considerado que o verso em inglês se refere mais especificamente ao lado exterior da janela, porém a opção de tradução em português, apesar de não explicitar isso, também não deixa muitas dúvidas.

No trecho seguinte, “Ela tem vinte e sete anos // e muito cansaço”, consideramos que o verbo utilizado (to be) para comunicar duas informações em inglês não seria a escolha mais adequada para a tradução. Desse modo, e para evitar utilizar dois verbos distintos, optamos por modificar a primeira escolha “está muito cansada” por “muito cansaço”. Mantivemos o mesmo verbo “[ela] tem” e a ideia de algo que deveria ser transitório como sensação para a personagem, assim como a sua idade, o cansaço.

Já se aproximando do final do poema, o eu-lírico faz um pedido: “let me always // support her”, traduzido para “que eu possa sempre // torcer por ela”. Por entendermos que é um pedido, fizemos a escolha de traduzir para “que eu possa sempre”, mantendo a característica de súplica. A outra opção para esse mesmo trecho seria “me deixe sempre”, porém essa versão soa mais como uma permissão do que como um clamor para que aquilo aconteça. Ainda, a expressão “support her” foi traduzida para “torcer por ela”. O “torcer” pode soar como um suporte mais próximo a alguém, enquanto o “support”, é uma torcida mais silenciosa, mais como um torcer de longe.

Por fim, chegamos aos dois últimos versos do poema: “Having been her // Befriend her”. O primeiro deles, traduzido para “Por ter sido ela” foi discutido na escolha do título. Portanto, a escolha foi por apenas selecionar um título que fosse também adequado nesse verso do poema. O último verso foi traduzido objetivando manter o sentido geral, assim como em outras partes do poema. Então a tradução escolhida foi “ser amiga dela”, um uso mais natural no português. Nesse caso não foi possível manter apenas um verbo e um pronome, como no texto em inglês, já que não há um equivalente em português. Essas escolhas supuseram, como já colocado, o contexto da produção e as palavras presentes no poema em inglês para expressar diferentes desdobramentos. Também mostraram uma preocupação com outros seis elementos estilísticos de relação e semelhança em poesia apontados por Mary Kinzie (20), quais sejam: linha, sintaxe, dicção, tropo, argumento e ritmo (p. 45), em que esses elementos combinados formam como que uma tapeçaria, a tapeçaria do poema.

Não era nosso objetivo realizar uma tradução infalível que não deixasse espaço para outras possibilidades. Entendemos que outras traduções são possíveis, em vista do que Rosemary Arrojo (1992, p. 78) afirma que “[q]ualquer tradução [...] traz consigo as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos”, bem como as perspectivas de seus realizadores. Considerando que a tradução de poemas costuma se preocupar com os aspectos estruturantes desse tipo de texto, entendemos que o contexto, os desdobramentos e as palavras dispostas em versos que comunicam um argumento principal (o retrato do cotidiano com poesia, identificação, e também questionamentos acerca da organização social que sobrecarrega a mulher trabalhadora) foram preservados.

Em linhas gerais, é possível entender “Having Been Her” como sendo um poema que equilibra aspectos dramáticos e narrativos. Com base nessa compreensão, temos que a poesia pode ser ficção (SMITH, 1971), no sentido de contar uma história, a narração da personagem observada pelo eu-lírico em seu trajeto de ônibus e metrô, em uma cena cotidiana de uma mãe trabalhadora

atarefada, acompanhada de seus filhos pequenos. Um retrato fiel de vários dias comuns a mulheres em diferentes lugares do mundo. E como bem colocado por Russ, “[a] invisibilidade da experiência das mulheres não é uma falha de comunicação humana. É um enviesamento social organizado que persiste muito depois de informações sobre as experiências das mulheres estarem disponíveis (algumas vezes até com insistência pública)” (1983, p. 48)¹⁸. E, se no contexto de produção colonial — em que os Estados Unidos tenham sido colônia inglesa, as questões econômicas atuais impedem uma categorização da nação nesse contexto restrito —, não se tem história ou permissão de falar, o sujeito subalterno mulher está ainda mais na obscuridade (SPIVAK, 2010). Conforme é verificado quando investigamos um pouco mais a fundo sobre a produção literária de Hettie Jones. Percebe-se então outra compreensão possível para a produção da poeta *beat*, que foi historicamente emudecida no contexto da contracultura: é a busca pela voz que identifica poesia no cotidiano, que se identifica com mulheres comuns trabalhadoras com dupla ou tripla jornada e que, em seu trabalho de escrita criativa em iniciativas sociais, visa dar oportunidades para outras mulheres encontrarem a sua voz.

No espaço restrito da geração *beat*, composto por homens em sua grande maioria brancos oriundo da classe média, não havia lugar para muitas mulheres, a não ser em papéis de apoio à produção desses homens. O espaço era delimitado como que fisicamente por parênteses, almejando separar as mulheres, que orbitavam e se atreviam pouco a escrever e muito menos a publicar, dos homens daquela geração, reconhecidos por sua ousadia e genialidade. Pois bem, os parênteses se abrem com o passar do tempo.

¹⁸ No original: “The social invisibility of women’s experience is not “a failure of human communication.” It is a socially arranged bias persisted long after the information about women’s experience is available (sometimes even publicly insisted upon).” (RUSS, 1983, p. 48).

4. Conclusões

Esse texto objetiva chamar a atenção para o fato de que há um universo a ser explorado, lido e traduzido em relação à produção cultural de escritoras mulheres, em especial as da geração *beat*, oferecendo oportunidade de trabalho e investigação a longo prazo tanto na academia quanto para o mercado editorial. Em última instância, tais pesquisas trariam contribuições para entender melhor várias décadas de produção literária, em especial da poesia, que se estende do período pós-Segunda Guerra Mundial até às portas do século XX, considerando o exemplo analisado de Hettie Jones.

Também pretende questionar e ajudar a remover, de certa maneira, algumas camadas de cinismo do mercado editorial (branco, masculino e classe média) que insiste em apontar que não há produções. Ou ao menos que não há criações significativas e relevantes de escritoras mulheres a serem levadas para as prateleiras das livrarias ou das estantes virtuais. As mulheres fazem parte da engrenagem do mercado, têm empregos, podem pagar por suas necessidades básicas e intelectuais e esperam ler produções mais variadas, instigantes e reais que justifiquem o gasto do seu dinheiro. Essas mesmas mulheres, com nome e sobrenome, buscam se encontrar representadas nos livros que adquirem, e procuram e encontram em outras autoras a coragem para produzir suas próprias obras, contar suas histórias. Em certa medida, esse trabalho também visa reforçar que a ausência de modelos femininos na literatura não se deve à falta de produções de qualidade feitas por mulheres, mas sim por um mercado ainda inclinado a diminuir e invisibilizar as produções delas.

Referências

ADELMAN, Miriam. *A Voz e a Escuta*. 2ª ed., São Paulo: Blucher, 2016.

ARROJO, Rosemary. *O Signo Desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.

JONES, Hettie. "Having Been Her". In: _____. *Drive*. Brooklyn: Hanging Loose Press, 1998, p. 74.

_____. *How I Became Hettie Jones*. New York: Grove Press, 1990.

KINZIE, Mary. *A Poet's Guide to Poetry*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

RUSS, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 1983.

SMITH, Barbara H. "Poetry as Fiction". In: *Form and Its Alternatives*. *New Literary History*, Vol. 2, No. 2, (Winter, 1971), pp. 259-281
Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/468602>. Acesso em: 22 abr 2023.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

“Ressuchistando” o *Finnegans Wake*

Luis Henrique Garcia Ferreira (UFPR)

O *Finnegans Wake*, ou apenas *Wake* para os íntimos, é o meu objeto de pesquisa no Doutorado e me acompanha na vida acadêmica desde o Mestrado. Entretanto, a minha relação com o *Wake* vem de outros carnavais, remontando à época da minha graduação em Jornalismo, no início dos anos dois mil, quando eu estudava de tudo, menos Jornalismo. Lembro de ler sobre o *Wake* pela primeira vez em *A galáxia de Gutenberg*, de Marshall McLuhan, uns dos meus *crushes* intelectuais do período. A admiração do meu admirado McLuhan por um tal Joyce e seu tal *Finnegans Wake* despertaram a minha curiosidade sobre esses então desconhecidos, principalmente quando eu lia trechos como os abaixo:

Joyce faz, em *Wake*, seus próprios desenhos da caverna de Altamira, configurando toda a história da mente humana, em termos de suas atitudes e ações fundamentais no curso de todas as fases da cultura e da tecnologia. Joyce não via vantagem em ficarmos fechados em cada ciclo de cultura (...). Descobriu os meios de viver simultaneamente em todos os modos de cultura ao mesmo tempo e completamente consciente (MCLUHAN, 1972, p. 115).

Joyce, como ele próprio o diz na última página desse livro, havia inventado para o homem ocidental chaves-mestras individuais para poderem os homens penetrar na consciência coletiva. Ele sabia que havia resolvido o dilema do homem ocidental frente às consequências coletivas ou tribais de suas tecnologias, primeiro com o advento da tecnologia de Gutenberg e depois com a de Marconi (...). (MCLUHAN, 1972, p. 357).

Lembro também que os exemplos wakeanos de palavras-valise plurilíngues trazidos por McLuhan jogaram um balde de

água fria na minha inculta curiosidade. Um pouco depois, comecei a ler Umberto Eco, que analisava a obra aberta wakeana com a mesma admiração. Mais uma vez os exemplos ininteligíveis me desanimaram. Mas o *Wake* voltou a ecoar por meio da música erudita eletroacústica, notadamente pela composição *Phanton-Wortquelle; Words in Transgress*, de Flo Menezes, inspirada no *Finnegans Wake*, que, antes de receber esse título por ocasião de seu lançamento em 1939, era conhecida como *Work in Progress*. Como Menezes explica, *Words in Transgress* “é uma paráfrase da expressão *Work in Progress* de Joyce referente à escrita-processo de *Finnegans Wake*, deslocada para o nível da transgressão verbal” (MENEZES, 1996, p. 214).

Mas, mesmo com a insistência dos meus autores favoritos, o *Finnegans Wake* ainda era muito assustador, e “jornalistei” por muitos anos até criar coragem para lê-lo. Quando tentei, me perdi numa imensa e densa selva onírica de palavras-valise e trocadilhos plurilíngues, sem a mão amiga das categorias canônicas da literatura, como narradores ou personagens convencionais. Fiquei ainda mais assustado ao dar de cara logo na primeira página com esse monstro liberto das jaulas do dicionário: “bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnt hunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurruk” (JOYCE, 1992, p. 3). Esse palavrão é uma das dez palavras-valise de cem letras encontradas no *Wake*. Essa palavra-valise (junção de duas ou mais palavras para formar uma única), que representa um trovão e deve ser lida onomatopeicamente como tal, empacota a palavra “trovão” em diversas línguas e deuses do trovão de variadas culturas em um único termo plurilíngue, a exemplo de trovar (português) e “thur” (Thor, deus nórdico do trovão), grifados acima.

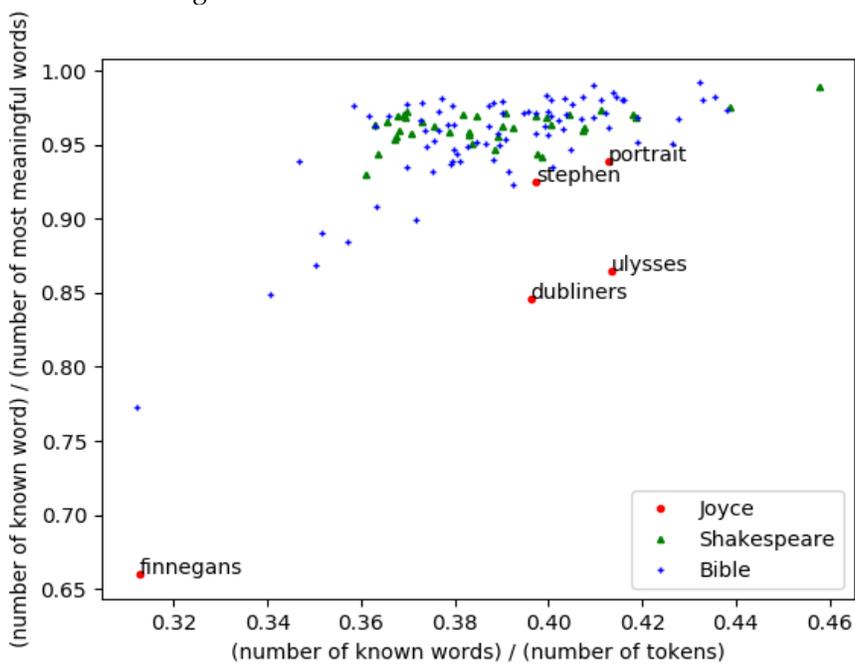
Tabela 1: Trovões em *Finnegans Wake*

bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonneronntuonnthunnt rovarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk (3.15)
Perkodhuskurunbarggruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthru mathunaradidillifaititilibumullunukkunun (23.5)
klikkaklakkaklaskaklopatzklatschabattacreppycrottygraddaghsemh sammihnouithappluddyappladdykonpkot (44.20)
Bladyughfoulmoecklenburgwhurawhorascortastrumpapornanennyko cksapastippatappatupperstrippuckputtanach (90.31)
Thingcrooklyexineverypasturesixdixlikencehimaroundhersthemagger bykinkinkanwithdownmindlookingated (113.9)
Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportertooryzooyssphal nabortansporthaokansakroidverjkapakkapuk (257.27)
Bothallchoractorschumminaroundsansumuminarumdrumstrumtrumi nahumptadumpwaultopoofoolooderamaunsturnup (314.8)
Pappappapparrassannuaragheallachnatullaghmonganmacmacmacwh ackfalltherdebblenonthedubblandaddydoodled (332.5)
husstenhasstencaffincoffintussemtosemendamandamnacosaghcusaghho bixhatouxpeswchbechoscashlcarcaract (414.19)
Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugi mandodrrerinsurtkrinmgernrackinarockar! (424.20)

Fonte: elaboração do próprio autor (2020).

Esse procedimento de escrita, com palavras-valise multivetoriais, é encontrado em praticamente todas as linhas (pobre tradutor!) do livro. Naturalmente, as demais palavras multirreferenciais condensam menos termos do que as gigantescas palavras-trovão. Essa mestiçagem linguístico-referencial leva a um efeito frutivo de assemia devido ao deslizamento referencial, tal como ilustra um dos gráficos do estudo que realizei em 2018 com o pesquisador Renato Fabbri.

Gráfico 1: Neologismo wakeano



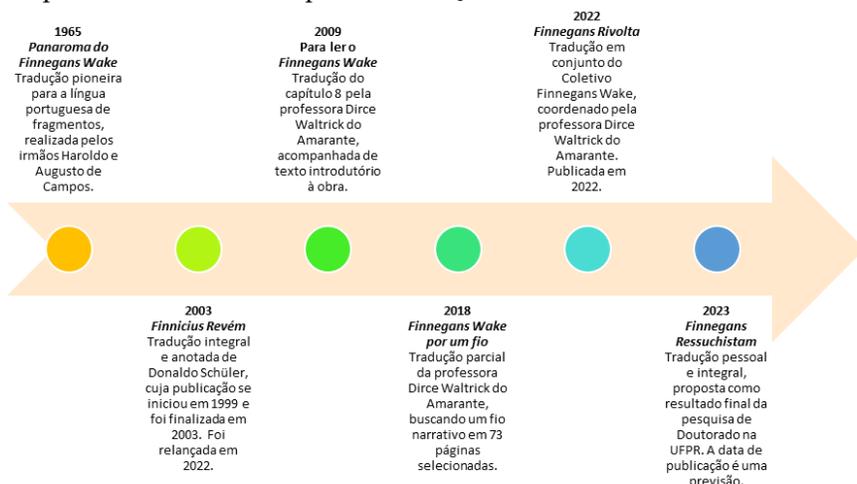
Fonte: FABBRI; FERREIRA, 2018.

O gráfico mostra o número de palavras não reconhecidas nas quatro obras em prosa de Joyce em comparação com as de Shakespeare e com a Bíblia, provando a necessidade emancipatória do intérprete (tradutor/leitor) de *Finnegans Wake* ao demonstrar que, quanto menor for o número de palavras dicionarizadas, maior será o nível coconstrutivo (ou transcriador) que o tradutor deve assumir no original. O *Wake*, isoladinho no canto esquerdo inferior do gráfico, deixa a palavra de Deus, o bardo inglês e a obra restante de Joyce comendo poeira no quesito da ininteligibilidade dicionarária.

A partir do “trauma” com a dita palavra-trovão de cem letras, resolvi mergulhar no livro e em sua crítica, tanto que migrei do Jornalismo para a Teoria da Literatura e Teoria da Tradução em minhas pós-graduações. Porém, quanto mais eu me entregava ao livro que Joyce levou 17 anos para escrever (entre 1922 e 1939), mais o “dominatrix” do *Wake* pedia de mim, e percebi que, para explicar

o “inexplicável”, o melhor caminho era traduzir o “intraduzível¹⁹”. A oportunidade foi dada por Dirce Waltrick do Amarante, estudiosa e tradutora do autor, que me convidou para traduzir os capítulos 6 e 7 de uma tradução integral da obra feita por um coletivo de tradutores coordenado por ela²⁰. A tradução, o segundo traslado do original para língua portuguesa, é intitulada *Finnegans Rivolta* e foi publicada em 2022. Anteriormente, entre 1999 e 2003, Donaldo Schüller também transculturou integralmente o *Wake*. Abaixo, um quadro ilustrativo das traduções parciais e integrais no país.

Esquema 1: Linha do tempo das traduções wakeanas no Brasil



Fonte: elaboração do próprio autor (2023).

Após eu ficar ainda mais aficcionado ao livro devido ao corpo-a-corpo com a poética joyceana nesses dois capítulos, o crítico e

¹⁹ Não obstante as recorrentes traduções de *Finnegans Wake*, durante muito tempo a crítica foi quase unânime sobre a sua intraduzibilidade.

²⁰ O Coletivo *Finnegans Wake* é composto por André Cechinel, Afonso Teixeira, Aurora Bernardini, Daiane Oliveira, Dirce Waltrick do Amarante, Fedra Rodríguez, Luis Henrique Garcia Ferreira, Sérgio Medeiros, Vinícius Alves e Vitor Alevato do Amaral.

tradutor Caetano Waldrigues Galindo acolheu, como orientador de Doutorado, a minha proposta tradutória. Bom, vamos a ela!

Até o momento, traduzi 12 dos 17 capítulos de *Finnegans Wake*. Pretendo concluir a tradução integral até o final de 2023. Entendo que traduzir a “rivolta” de um macrotexto de mais de 70 línguas e dialetos condensados em uma estrutura deformada da língua inglesa é se colocar no lugar de falha do escritor e ajudá-lo no que entendo como seu babelizante projeto literário de ramificar e ampliar as deslizantes palavras do original, o que acontece a cada retradução e a cada nova leitura, mesmo que pelo mesmo fruidor, pois o leitor pode reconstruir a tradução (...), soltando *puns* autorais (tô falando que pode criar seus próprios trocadilhos, tá?). Garanto que, a cada leitura, ele vai ver coisas novas e também vai “sherlockholmar” soluções diferentes para os enigmas que encontrar, uma vez que não só as palavras do *Wake* deslizam, mas o leitor/tradutor também (FERREIRA in JOYCE, 2022). Afinal, no *Wake* o intérprete é necessariamente incorporado a um jogo narrativo que se vale sistematicamente de dispositivos formais específicos, principalmente da repetição (com alteração), trocadilhos multilíngues, palavras-valise e simultaneidade.

Com um objeto literário tão *sui generis*, entendo que, na impossibilidade de uma tradução da palavra wakeana segundo critérios exclusivamente tradicionais de transposição semântica direta, deve-se procurar traduzir os dispositivos formais da obra, visto que “não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo como intraduzível” (LARANJEIRA, 2003, p. 29). Dito de outro modo, o livro de Joyce “não está escrito de forma alguma. Nem é para ser lido – ou antes não para ser lido e só. É para ser contemplado e ouvido. Essa escrita não é sobre alguma coisa; é a coisa em si” (BECKETT, 1992, p. 331). Galindo também trabalha essa ideia de fusão, especialmente entre a prosa e a poesia, pois pode-se conceber

Finnegans Wake como realização (novamente) de uma espécie de *summa summarum* entre os dois pólos do contínuo desenhado por Bakhtin, atingindo não a negação de suas especificidades, não a eliminação de suas singularidades, mas a subsunção de um no outro, sem um imperativo hierárquico, graças a uma espécie de “levar-além” dos princípios mais característicos de cada uma das linguagens (...) (GALINDO, 2017, p. 1524).

Assim, o tradutor, mais do que se equilibrar numa corda bamba entre dois polos, precisa lançar mão de recursos que contemplem essa materialidade simbiótica.

Sabendo que “trabalhar com perdas e ganhos, ou mais com perdas do que ganhos, é a realidade do tradutor de *Finnegans Wake*” (AMARANTE, 2019, p. 80), procuro aplicar alguns dos mesmos métodos de composição que Joyce utilizou no *Wake*, como o de adensamento do texto por aglutinação e sobreposição referencial, enxertando referências que vão além do original, desde que de alguma forma dialoguem com o trecho ou ecoem no contexto do macrotexto-fonte ou do texto-alvo, da língua de chegada. Pois, “para construir essa travessia, o tradutor tem de passar por um processo criador semelhante ao vivido pelo autor do original, guardadas, é claro, as devidas diferenças e especificidades” (BEZERRA, 2012, p. 47).

Abaixo, um resumo topicalizado do projeto tradutório:

- 1) Recriação dos principais dispositivos formais responsáveis pelas marcas do original hierarquizadas na proposta tradutória (comicidade, composição por camadas, carga sexual do significante, musicalidade, agramaticidade etc.);
- 2) mestiçagem cultural e linguística;
- 3) Revisão por releitura oral;
- 4) Comparação com outras traduções;
- 5) Cotejamento com a crítica e as teorias da tradução;
- 6) Diálogo com outros tradutores por meio de entrevistas²¹.

²¹ Realizei entrevistas com os tradutores Hervé Michel (francês), Marcelo Zabaloy (castelhano argentino), Juan Diaz Victoria (castelhano mexicano) e Tamar

Os três primeiros itens dialogam diretamente com a poética compositiva do próprio Joyce, sendo que o primeiro traz os principais traços da escrita a serem transpostos na tradução. O segundo reflete o caleidoscópio histórico, cultural e linguístico do original, a ser mesclado com referências da cultura do texto de chegada. Já o terceiro procura aferir se a oralidade do macrotexto-fonte é recriada satisfatoriamente no português brasileiro, afinal:

Joyce nunca se cansou de explicar como em *Finnegans Wake* “as palavras que o leitor vê não são as que ele ouvirá”. Do mesmo modo que com Hopkins, a linguagem de Joyce só adquire vigor quando lida em voz alta, criando uma sinestesia ou intercâmbio geral dos sentidos (MCLUHAN, 1972, p. 125).

Os três últimos itens, embora não se relacionem diretamente com a tradução, interferem nela na medida em que ajudam a pensar sobre os muitos problemas tradutórios e as diferentes soluções propostas pela crítica e pelos tradutores, haja vista a ideia, que corroboro a cada palavra wakeana traduzida, de que traduzir também é interpretar. A tradução “faz sempre o texto emergir, ela traz à tona algo da ordem da interpretação, pois não há como traduzir sem interpretar, e no caso específico de *Finnegans Wake* (...) há muitas interpretações possíveis” (AMARANTE, 2019, p. 83).

Não obstante esse aparato crítico-dialógico, o *Wake* é um livro que dilacera não apenas a linguagem, mas também os conceitos canônicos de personagem, enredo, tempo, narração e demais categorias literárias, então “o que tende a acontecer com qualquer tipo de linha investigativa que se debruce sobre o *Wake*: [é que] ela precisará rever seus princípios mais caros e mais estáveis para dar conta dessa realidade algo inapreensível, tantalizante” (GALINDO, 2020, p. 205). Dessa forma, embora o tradutor e o pesquisador possam (e devem!) vasculhar todas as traduções disponíveis e os instrumentos que a crítica literária joyceana

Gelashvili (georgiano). Excetuando a entrevista com a tradutora georgiana, as outras já foram publicadas.

apresenta hoje, aumentando sua bagagem, acredito que, após sorver esse conteúdo, o tradutor deva rumar por uma teoria da não conceitualidade (BLUMENBERG, 2013) e construir seus próprios instrumentos.

Nesse lugar de falha, as primeiras questões surgem já no título, que traduzo como *Finnegans Ressuchistam*. *Finnegans Wake* é um título inspirado na canção folclórica *Finnegan's Wake* (com apóstrofo), cujo enredo traz a queda, a morte, o velório e o renascimento do pedreiro Tim Finnegan, uma das muitas máscaras de HCE (sigla que sintetiza os personagens masculinos do livro e que se repete centenas de vezes, normalmente disfarçada em frases). Esta história está parodiada desde a primeira página do livro e é reencenada em vários momentos, sob roupagens diferentes. Ao traduzir como *Finnegans Ressuchistam*, tive que lidar com o enfraquecimento da alusão musical à *Finnegan's Wake*, todavia, valorizei outros elementos, pois “na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados” (BRITTO, 2020, p. 37). Preservei a agramaticidade ao manter a ausência do apóstrofo. A agramaticidade é uma marca importante do texto e causa um desconforto nos leitores acostumados à linearidade da gramática normativa. O plural também foi mantido, visando remeter à infinidade de avatares do personagem (ou princípio masculino) do livro, HCE. Outra ideia do título que permanece é a do *wake*, do despertar, presente no ressuscitar. Ademais, esse renascimento “chistante” aponta para o caráter móvel e amplificador da tradução, a qual dá nova vida ao livro em outra língua/cultura/momento histórico. O título proposto também traz outra marca estilística do livro, a palavra-valise multivetorial, pois “ressuchistam” é a fusão de “ressuscitam” com “chistam”. O chiste que, por sua vez, remete à comicidade do livro, presente em quase todas as páginas. Afinal, o chiste é uma “composição poética com referências espirituosas” (HOUAISS, 2009, p. 455). Mas também alude às formações do inconsciente, como teorizado por Freud em *O chiste e as formações do inconsciente*

(1969), quando o pai da psicanálise adverte que o chiste pode ir além do mero gracejo e assumir um caráter tendencioso, motivado por instintos viscerais, como o sexual.

Nesse micromundo que é o da palavra multivetorial no *Wake*, outro desafio tradutório é aproximar o macrotexto-fonte do leitor brasileiro operando a mestiçagem linguístico-cultural de um dos textos mais complexos da história da literatura com a língua e a cultura brasileiras. Essa mescla do “finneganês” (a mistura de dezenas de idiomas e dialetos) com o português brasileiro possui várias camadas (das práticas languageiras atuais às anacrônicas), incluindo uma infinidade de ditados e canções populares, a exemplo de “vaca amarela cagou na panela”, “cu de bêbado não tem dono”, “quem não se comunica se trumbica”, “beijinho, beijinho, tchau, tchau”, “nana, neném, que a Cuca vem pegar” etc. Por mais anômalo que possa parecer, ao enxertar ditados populares, trechos e nomes de músicas, personagens literários, gírias e demais etcéteras da cultura popular de chegada, o tradutor está recriando o que Joyce realizou com a cultura popular irlandesa e muitas outras que ele “infundiu” no original. Como comenta Franca Neto,

O *Finnegans Wake* e muitos poemas de Celan, por exemplo, ao levar a linguagem ao limite do “dizível” ou “traduzível”, só fizeram, e fazem, incitar e justificar novas versões. Desse ângulo, mesmo no caso de textos que apresentem uma dicção social ou histórica sem uma contraparte em nossa língua, nada impede que um tradutor, utilizando coloquialismos, regionalismos, neologismos ou coisa que o valha possa “traduzir” aspectos da “quididade” desse texto (FRANCA NETO, 2012. p. 150).

Assim, além do traslado ao contexto brasileiro, foi respeitado o *animus* joyceano de enxertar canções e ditados populares na escrita wakeana. Outra faceta desse hibridismo do macrotexto-fonte com elementos populares da língua de chegada é a junção de palavras, tais quais normalmente são faladas em contextos

informais, como “quieu” em vez de “que eu”, “maizeu”/ “mas eu”, “kikoisa”/ “que coisa”, “mesmum”/ “mesmo” um, “todozoz”/ “todos os”, “nossoz amigos”/ “nossos amigos”, “quiacontecem”/ “que acontecem” etc. Com essa aglutinação natural à comunicação oral do dia a dia, o objetivo é recriar a oralidade do original, adequando-a ao contexto oral do leitor brasileiro. Práticas languageiras atuais, como “é noix”, “o pai tá on”, “séloko”, “cumékié” entre muitas outras também abrigaram o texto, bem como pronomes de tratamento anacrônicos, entre os quais “vassuncê”, “vossa mercê”, “vosmecê” etc.

Como não podia ser diferente, em uma obra tão caótica e apoteoticamente trocadilhesca como o *Wake*, a tradução procurou “ressuchistar” no português brasileiro a comicidade dos jogos de palavra joyceanos. Assim, encontram-se embaralhados nas práticas languageiras diversos trocadilhos plurivetoriais, como demonstrado na tabela abaixo.

Tabela 2: Alusões literárias e musicais

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
<p>And you were the pantymammy’s Vulkíng Corsergoth. The invisíon of Indelond. And, by Thorrór, you looked it! My lips went livíd for from the joy of fear. Like almost now. How? How you said how you’d give me the keys of me heart. And we’d be married till delth to uspart. And though dev do espart. O mine! Only, no, now it’s me who’s got to give. As duv herself div. Inn this linn. And can it be it’s nnow fforvell? Illas! (...) (JOYCE, 1992, p. 626).</p>	<p>Ocê era o Vikingaceiro Corsário da pantomina. A invisão da Indelôndia. E, por Thorrór, era isso quicê parecia! Meus lábios ficaram lívidos de alegria e medo. Quase como agora. Como? Comousou dizer que me daria as chaves do coração. E ficaríamos caosados até que A morte nos se/pare. E vá pra rayuela qui nos par/ta. O meu! Só, não, agora sou eu quem quer dar. Como du e blin é dublin. Inn van linns. E agora pode ser nosso aadeus? Ulalau! (...)</p>

(...) if they all were afloat in a dreamlifeboat, hugging two by two in his zoo-doo-you-doo, a tofftoff for thee, missymissy for me and howcameyou-e'enso for Farber, in his tippy, upindown dippy, tiptoptippy canoodle, can you? Finny. (JOYCE, 1992, p. 65).	(...) se todos estivessem à deriva num baco salva-vidas dos sonhos, abraçando-se doizadois em sua balsa-nova-de-noix-é , um coffeecoffee pra ti, chácháchá pra mim e camus qui hocê caiu n'êça homi Faber, em sua malemolência , amalucado na sofrência , gagoboy que faz carícia na carência, você pode? Finny.
---	--

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

“E vá pra rayuela qui nos par/ta”, além de aludir anacronicamente ao romance homônimo de Julio Cortázar, contém o ditado popular “vá pro raio que o parta” e “parte” concretisticamente a última palavra. “Balsa-nova-de-noix-é” contém a Arca de Noé, a Bossa nova e a prática languageira “noix é”, a qual, como bom corinthiano, uso diariamente. O uso de anacronismos, por mais que pareça violentar o original, dialoga com a poética do trocadilho wakeano e foi abençoado pelo próprio Joyce, que, ao colaborar com a tradução do capítulo 8, conhecido como Anna Livia Plurabelle, endossou que o original fosse alterado em benefício do acomodamento de práticas languageiras italianas e de enxertos culturais e fluviais do país de Dante. Abaixo, seguem outras tabelas ilustrativas.

Tabela 3: Anacronismos e alusão rosiana

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
<p>O tell me all about Anna Livia! I want to hear all about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did</p>	<p>O canta-me tudo sobre Anna Livia! Eu quero ouvir tutto di Anna Livia. Bem, vassuncê conhece Anna Livia? Sim, claro, todos nós conhecemos Anna Livia. Canta-me tudo. Canta-me agüora. Vaïssuncê cai rirás dura quando ouvir. Bem, ocê sabe, quando o véio</p>

<p>what you know. Yes, I know, go on. Wash quit and don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes. And don't butt me – hike! – when you bend. Or whatever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park. (JOYCE, 1992, p. 196).</p>	<p>safado fez que não fez e fez o que o cê sabe. Sim, eu sei, cantenua. Lava livia leve solta e não ó minta nonada. Arragazza as mangas e solta la língua. E não beabáta nimim - camimimie! - quando se curva. Ou o que quer que tenham tantrado decifreud o que os doisdos tantraram no park Fiendish.</p>
--	--

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

Tabela 4 :Enxerto de canções populares (Bum bum tam tam de MC Fioti)

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
Bum!	Bum!
At Island Bridge she met her tide. Attabom, attabom, attabombomboom! The Fin had a flux and his Ebba a ride. Attabom, attabom, attabombomboom! We're all up to the years in hues and cribies. That's what she's done for wee! Woe! (JOYCE, 1992, p. 103).	Na Ilha de Iansãnta Brígida ela encontrou seu mar. Attabom, attabom, attabombomboom tâtã! O Fin teve um fluxo e as vidas suecas de Ebba um recurso. Attabom, attabom, attabombomboom tâtã! Todos sabemos da juventude perdida em tons e presepiadas. Isso é o que a pequenininha fez por noises! Tadinha!

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

Tabela 5: Alusões literárias, musicais e ditados populares

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
Shize? I should shee! Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? of a trying thirstay mournin? (...) (JOYCE, 1992, p. 6).	Ele se judeu? Eu devia revivelalo! Macoolnaíma, Macoolnaíma , orra por que cê sim foi? bem sede na quinta-farra? (...)

And I can signal you all flint and fern are rasstling as we go by. And you'll sing thumb a bit and then wise your selmon on it. It is all so often and still the same to me. (...) (JOYCE, 1992, p. 625).	E posso sinalizar que tudo quíé pau ié pedra ié matinta-pereira sorri quando passamos. E queimarás o polegar cantarolando e então escreverás teu salmão. É tanta repetissom e esse eterno ritornello continua novo pra mim. (...)
(...) for there is in fact no use in putting a tooth in a snipery of that sort and the amount of all those sort of things which has been going on onceaday in and twiceaday out every other nachtistag among all kinds of promiscious individuals at all ages in private homes and reeboos (...) (JOYCE, 1992, p. 66).	(...) pois de fato não adianta coló'car o dente na frente dos boiatos dessa spéce e da kantidade de todazessas classes de coisas quiacontecem uma ou duas vezes ao dia conkáda leva-e-traz entre todozos tipos dindividuos promíscuos de todazas idades em casas privadas e reboliços (...)
(...) Yeasome priestomes (...) (JOYCE, 1992, p. 613).	(...) tomas quio tomo é teu (...)

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

Tabela 6: Alusões literárias e musicais

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
It is not even yet the engine of the load with haled monies full of crates, you mattinmummur, for dombell dumbs? Sure and 'tis not then. The greek Sideral Reulthway, as it hawents, will soon be starting a smooth with its first single hastencraft. Danny buzzers instead of the vialact coloured milk train on the fartykktet plan run with its endless gallaxion of rotatorattlers and the smooltroon our elderens rememberem as the scream of the	Não é nem sinhô dingelho ou dom caixote com o rocinante na sombra, suas oraisção metutinas, por la belle de judas? Claro enigma então. As Ferrovivavaias Siderais das gregaláxias, como de caostume, em breve começarão os suarvizaços com sua primeira cavalgada das valquírias. Danny toca siriricampainha em vez de pegar o trem com leitinho colorido pra vialectra na bilheteria à beiramar com taxi pra estação lunar e pra galáxia infinita de

service, Strubry Bess. (JOYCE, 1992, p. 604).	rodarrodaevira e soltarrodaevem que nossos velinhos lembram como o grito da banda, Morangos Assassinos .
---	--

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

Tabela 7: Práticas languageiras

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
You spigotty anglease? Nnn. You phonio saxo? Nnnn. Clear all so! 'Tis a Jute. Let us swop hats and excheck a few strong verbs weak oach eather yapyazzard abast the bloody creeks.	Tu falha ingulês? Nnn. Tu saxo ufanna? Nnnn. Tudo tão claro! É um Jute. Vamos trocar de chapéu e cambiar alguns verbos fortes e fracos acideltando-nos sobre córregregros escorregregadios.
Jute. — Yutah!	Juta. — Yutah!
Mutt. — Mukk's pleasurad.	Mutt. — Mukk prazer.
Jute. — Are you jeff?	Juta. — Tu whiskuta?
Mutt. — Somehards.	Mutt. - Hardsvezes.
Jute. — But you are not jeffmute?	Juta. — Mas tu noé somdomudo?
Mutt. — Noho. Only an utterer.	Mutt. — Nananinanão . À penas um falhador (lokithor).
Jute. — Whoa? Whoat is the mutter with you?	Juta. — Uai sô? O Qui quiocê balbuchista?
Mutt. — I became a stun a stummer.	Mutt. — Eu mimi tornei um van um van gago.
Jute. — What a hauhauhauhaudibble thing, to be cause! How, Mutt?	Juta. — Kikoisa hauhauhauhaudívil, ser causáudio! Cumékié , Mutt?
Mutt. — Aput the buttle, surd.	Mutt. — Bebouça pela gunrafa, surd.
Jute. — Whose poddle? Wherein?	Juta. — Bundaça di ckens? Em que sei lá que sei lá?
Mutt. — The Inns of Dungtarf where Used awe to be he.	Mutt. — O Risca Funk de Bacharia onde Bartokava e biritalhava pra ser ele.
Jute. — You that side your voise are almost inedible to me. Become	Juta. — Tutameio dium lado que tua voix é quase cage straussgado

a bitskin more wiseable, as if I were you. (JOYCE, 1992 p. 16).	pra mim. Roda roda e vira solta a roda e ouvem, como sieu fosse tu.
--	---

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

Ainda quanto aos coloquialismos orais e à aglutinação de palavras, um recurso tradutório já visto em tabelas acima e que utilizo sem moderação é o “mineirês”, ou, em outras palavras, as práticas languageiras de Minas Gerais. Me espelho no *Wake*, que tem o alemão como a segunda língua mais recorrente, atrás apenas do inglês. Isso talvez se justifique, entre outros motivos, pela capacidade aglutinativa da língua alemã, repleta de palavras-valise originárias. Embora o “mineirês”, que é a maneira como muitos mineiros (inclusive da minha família) falam, não seja uma segunda língua, mas sim uma variação linguística oral do português brasileiro, ele é um dos meus melhores amigos quando preciso condensar palavras e oralizá-las coloquialmente. Afinal, no “mineirês”, uma frase como “pode pôr o pó” cabe em “pópôpó” ou “por causa de quê” se aperta em “cadiquê”.

Tabela 8: Um exemplo desse traslado, “sô”

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
It is a mere mienerism of this vague of visibilities, mark you, as accorded to by moisturologist of the Brehons Assorceration for the advaucement of scayence because, my dear, mentioning of it under the breath, as in pure (what bunkum!) essensse, there have been disselving forenenst you just the draeper, the two drawpers assisters and the three droopers assessors confraternitisers. Who are, of course, Uncle Arth, your two	“É um mero mineirismo desta onda de visibilidades, óia só , conforme dedo di prosa do meteurologista da Associação Brehons pro avanço da ciêncintriga a modi que , meu quiridu, fofocando dele em voz baixa, como em pura (ê lasquera!) essência, cadiquê o trapeiro tava dissolvende-se justo na frente docê, os dois traparceiros assistentes e os três trapaiados assessores confraternizadores. Quênquissão , Tio Zecarthur, teus dois primu da Sobrinha e (um cadinho de

<p>cozes from Niece and (kunject a bit now!) our own familiars, Billyhealy, Ballyhooly and Bullyhowley, surprised in an indecorous position by the Sigurd Sigerson Sphygmomanometer Society for bled-prusschers. Knightsmore. Haventyne?</p> <p>Ha ha!</p> <p>This Mister Ireland? And a live? Ay, ay. Aye, aye, baas.</p> <p>The cry of Stena chills the vitals of slumbring off the motther has been pleased into the harms of old salaciters, meassurers soon and soon, but the voice of Alina gladdens the cocklyhearted dreamerish for that magic moning with its ching chang chap (...) Sawyest? Nodt? (JOYCE, 1992, p. 608).</p>	<p>konjecaturas agurinha! nossus própriu familiar, Billyhealy, Ballyhooly e Bullyhowley, pegos furunfando numa posição indecorosa (...)</p> <p>Cavaleirapocalípticos. Engastaiou?</p> <p>Ha ha!</p> <p>Este é Mister Irlanda? E unna lívia?</p> <p>Uai, Uai. Sô, sô, cumpadi.</p> <p>O grito de Pedrita dá calafrios nozörgãos vitais do sono fora da mæetéria agradravel aos mahlerfícios de velhas liztbertinagens, celtanejos precoce & rapidinho, maiza voz de Alina alegre a bachtida do coração sonhador praquela montanha mágica com seu ching chang brahms chopin (...). Viu yesto? Nonada?</p>
---	---

Fonte: elaboração o próprio autor (2023).

Como pode ser observado pelos exemplos, *Finnegans Ressuchistam* valoriza bastante a transculturalidade, todavia não pretende substituir integralmente uma cultura por outra, e sim mestiçá-las. “Eça” mestiçagem é materializada pela junção de importantes personagens da literatura brasileira ao macrotexto-fonte.

Tabela 9: Alguns personagens transculturados

Personagens transculturados	
ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
Finn MacCool (139.14)	Finn MacCoolnaíma
Jarl van Hoother (21.10)	Dom Cai Muro

The Gripes (152.15)	O UI▼I▼▲▼▲I▲
---------------------	--------------

Fonte: elaboração do próprio autor (2021).

Na tabela, o lendário gigante Finn MacCool, umas das muitas máscaras de HCE, se tornou “Finn MacCoolnaíma”, enquanto a famosa paródia da fábula de Esopo sobre a Raposa e as Uvas se tornou o diálogo entre Raposudo e UI▼I▼▲▼▲I▲. Então, ampliou-se a referencialidade do texto, trazendo a cultura brasileira e homenageando Mário de Andrade e Augusto de Campos, autores de *Macunaíma* (2013) e de *Viva Vaia* (2014).

Nesse bate-bola entre macrotexto-fonte e macrotexto-alvo, o folclore brasileiro também entrou em campo, como nota-se abaixo.

Tabela 10: Mitos brasileiros enxertados

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO
“Conn and Otto, to tell them overagait, Vol, Pov and Dev, that fishabed ghoatsory of the haardly creditable edventyres of the Haberdasher, the two Curchies and the three Enkelchums in their Bearskin ghoats! Girles and jongers, but he has changed alok syne Thorskill’s time!” (JOYCE, 2012a, p. 51.12-16).	Posso e Devo, pra fofocar em cima dele, Vol, Pov e Dev, aquela stória funtasma pra boitatá dormir dos contos de fodas do Homem-lacraia, dos dois Curupiras e dos três Enemigos do Onça d’Queiroz fantasiados de Gilgamesh! Molly-sem-cabaço e Boylan-da-cara-puta , mazele teve mil faces desdios tempos do dj alok Turgesius! (JOYCE, [s. d.], minha tradução, grifos meus).

Fonte: elaboração do próprio autor (2021).

No exemplo, houve o enxerto referencial da Mula sem cabeça, do Boi da cara preta, do Curupira e do Boitatá, os quais povoam o folclore brasileiro, recriando a fantasmagoria do original e, ainda, alusões aos personagens Molly e Boylan do *Ulysses* (1922) de Joyce. O escritor irlandês, não custa lembrar, aludiu a toda sua obra no *Wake*. Portanto, buscou-se um diálogo,

uma troca, com o macrotexto-fonte e sua poética numa relação mais mestiça do que antropofágica, sem estabelecer uma identidade “puramente” brasileira.

Finalizando esse breve relato da minha “taradução” do e pelo *Wake*, lamento deixar inúmeras questões de lado (espero que elas caibam na minha tese-valise), mas espero ter dado um panorama da *Work in Progress Finnegans Ressuchistam* e contribuído um “cadinho” para o debate sobre a relevância de metodologias tradutórias que não sejam meras “camas de gato” para o texto original, mas que, de um ponto de vista decolonial, também valorizem aspectos da língua e da cultura de chegada na apresentação da tradução aos leitores brasileiros.

Referências

AMARAL, Vitor A. ABahia se revém: considerações sobre a tradução de *Finnegans Wake*. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 152-164, set./dez. 2019.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Para ler o *Finnegans Wake***. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *Finnegans wake*: uma tentativa de travessia em português. **Qorpus**, v. 9, n. 3, p. 78-89, dez. 2019 (Especial James Joyce).

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). **riverrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (p. 323-338).

BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012 (Dossiê Tradução Literária).

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panaroma do Finnegans Wake**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madri: Real Academia, 2019.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FABBRI, Renato; FERREIRA, Luis Henrique Garcia. *A simple text analytics model to assist literary criticism: comparative approach and example on James Joyce against Shakespeare and the Bible*. **Revista Mundi Engenharia, Tecnologia e Gestão – IFPR**, v. 3, n. 2, p. 91/1-91/13, 2018.

FERREIRA, Luis Henrique Garcia. *Entrevista con Marcelo Zabaloy, traductor de Joyce al castellano*. **Qorpus**, v. 9, n. 3, p. 181-199, dez. 2019 (Especial James Joyce).

_____. Entrevista com Hervé Michel. **Qorpus**, v. 12, n. 2, p. 195-215, jun. 2022a (Especial James Joyce).

_____. Entrevista com Juan Díaz Victoria, tradutor de Joyce para o castelhano. **Qorpus**, v. 12, n. 4, p. 51-55, nov. 2022b (Dossiê Crítica de Tradução).

_____. Entrevista com Tamar Gelashvili, tradutora de *Finnegans Wake* para o georgiano. No prelo.

FRANCA NETO, Alípio Correia. *Cerzido invisível – Sobre um modo de reconstituição do texto poético*. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 147-161, 2012 (Dossiê Tradução Literária).

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905)**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GALINDO, Caetano. Traduzir o *Finnegans Wake*, paradoxos e liberdades. **Domínios de Lingu@agem**, Uberlândia, v. 11, n. 5, p. 1.517-1.535, dez. 2017.

_____. Kintsugi: refazer o *Finnegans Wake*. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 203-209, 2020.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin: 1992.

_____. **Finnícius Revém**. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo, Ateliê, 1999-2003 (5 vols.).

_____. *Finnegans Rivilta*. Trad. Coletivo *Finnegans Wake*. São Paulo: Iluminuras, 2022.

_____. *Finnegans Ressuchistam*. Trad. Luis Henrique Garcia Ferreira. [S.l.]: no prelo.

JUNQUEIRA, Ivan. A poesia é traduzível? **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 9-14, 2012 (Dossiê Tradução Literária).

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Editora da USP, 2003 (Criação e Crítica, v. 12).

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MENEZES, Flo (Org.). **Música eletroacústica história e estéticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

O espaço da tradução em um curso de Licenciatura em Letras: um relato de experiência

Mônica Stefani (UFSM)
Mariana Ribeiro Schifelbanis (UFSM)

Introdução

É inegável: a tradução é uma atividade complexa, que demanda não apenas tempo, mas esforço da mente do tradutor. Da mesma forma, o ensino de idiomas e de literatura, cujos planos de aula e, posteriormente, as aulas em si, exigirão criatividade, competência linguística e outras tantas ferramentas para permitir que o fabuloso processo de ensino e aprendizagem ocorra em uma sociedade cada vez mais hiperconectada. Outra razão é que:

discutir a tradução nos cursos de licenciatura em Letras, que abordam processos de leitura e escrita como parte do processo de aquisição de línguas, torna-se essencial não só para atualização da matriz curricular do próprio curso, como também para a formação continuada dos licenciandos-professores. Isso se justifica pelo fato de que muitos alunos, por serem da área de Letras e estudarem a língua materna e/ou uma língua estrangeira, são chamados a traduzir sem conhecimento sobre metodologias, teorias, história e outras especificidades que constituem a tradução como prática profissional (POLCHLOPEK; AZEVEDO, 2019, p. 456).

Partindo dessa realidade, quando consultamos o item “Área de atuação” no Projeto Pedagógico do Curso (PPCs) de Letras - Licenciatura Habilitação Inglês e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), por exemplo, vamos observar o que segue:

Em consonância com o perfil do aluno egresso, a prática profissional de quem atua na área abrange, fundamentalmente, os contextos de ensino da Língua Inglesa na Educação Básica em suas modalidades e em cursos livres de Língua Inglesa e/ou culturas e/ou literaturas dessa língua em diferentes âmbitos. O exercício do profissional de Letras Inglês propicia, também, atuação em outras possíveis perspectivas como: pesquisas em programas de Pós-Graduação, elaborações e análises críticas de materiais didáticos, traduções, interpretações e revisões de textos em Inglês, entre outras atividades compatíveis com sua formação¹.

Iniciamos este capítulo trazendo um pouco do contexto de nossa atuação com prática de tradução na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), justamente por envolver um curso de Licenciatura: se este volume versa sobre Estudos de Tradução, onde ela se encaixa nesse curso, com esse perfil? Assim, conseguimos observar inúmeras instâncias, além das recém demonstradas, onde a tradução, como processo e também como produto, pode ser aproveitada para melhorar o processo de ensino e aprendizagem não apenas dos alunos de nossos cursos, mas primeiramente, dos nossos alunos, que, em seguida, estarão aptos a observar, a entender e a tentar lidar com as necessidades de aprendizagem de seus próprios alunos mais tarde (seja no estágio, seja depois na prática profissional docente).

O curso de Licenciatura em Letras possui uma disciplina eletiva chamada Teoria da Tradução (LTE 1094), que foi habilitada no currículo do curso de Língua Inglesa (curso 726) em 2018. Antes disso, a disciplina existia na lista de disciplinas eletivas, mas o código existente e a sua ementa eram do curso de Língua Espanhola (curso 737). Como as referências utilizadas eram plenamente aproveitáveis em qualquer idioma, a questão para a habilitação da disciplina para o curso de Língua Inglesa era apenas de cadastramento no sistema. Nesta proposta inicial, a oferta da

¹ Disponível em: <<https://www.ufsm.br/cursos/graduacao/santa-maria/letras/projeto-pedagogico>> Acesso em 17 mar 2023.

disciplina ocorreu no 6º semestre² (o curso prevê 8 semestres de duração), pois os alunos em tese já estariam um pouco mais preparados para realizarem as reflexões apresentadas. Como o próprio nome diz, a disciplina possui um caráter mais teórico do que prático, embora a ementa preveja, em sua segunda parte, algumas atividades mais práticas, com tópicos sobre o ferramental empregado pelo profissional de tradução e a dinâmica do mercado de trabalho também sendo abordados.

A partir de sua implementação, a participação dos alunos vem sendo intensa, contemplando inclusive graduandos de outros cursos da instituição, como Relações Internacionais e Produção Editorial (os quais também estão em semestres avançados de seus respectivos cursos), deste modo enriquecendo sobremaneira os trabalhos da disciplina. Com essa pluralidade, os alunos do curso de língua inglesa, pensando na realização de seus trabalhos finais de graduação (TFGs) que deveriam ser apresentados no último semestre, começaram a se interessar pela possibilidade de trabalhar com algo relacionado à tradução, mesmo que a esmagadora maioria nunca tivesse feito algo relacionado a isso antes, a não ser alguns poucos casos em que a tradução de músicas era citada³. Feito o diagnóstico com a turma, alguns desses alunos manifestaram o interesse em trabalhar com tradução literária nos seus trabalhos finais, dando início ao projeto descrito a seguir.

² Atualmente, a nova matriz curricular, em vigor desde 2020, prevê a oferta da disciplina no último semestre do curso.

³ Quando os alunos chegam na disciplina, algumas perguntas são feitas para efeitos de diagnóstico da turma, e uma delas é “você já fez algum tipo de trabalho de tradução antes (profissional ou não)?”. As respostas na maioria das vezes são negativas, e quando são positivas, os casos citados são de músicas (principalmente quando os alunos ainda estavam no ensino médio - novamente, percebendo-se aqui a tradução muito mais como estratégia de ensino e aprendizagem de língua inglesa).

1. O TFG e a área de tradução: choques iniciais

Quando se falava em tradução para grande parte dos alunos da turma em questão, o que lhes vinha imediatamente à mente era alguém na frente do computador fazendo uso de ferramentas de tradução automática, mais precisamente, o Google Tradutor. Aqui as palavras de Anthony Pym são reproduzidas, pois seu exemplo ilustra a realidade encontrada na maioria das salas de aula nos primeiros encontros de uma disciplina que fala sobre tradução para alunos iniciantes. A partir da necessidade de traduzir o termo “tory” do inglês para o português, o tradutor se veria diante de algumas possibilidades:

Dependendo da situação, você irá considerar o uso do próprio termo em inglês e incluir informação para explicá-lo, ou incluir uma nota de rodapé, ou fornecer uma tradução equivalente à definição do termo, palavra por palavra - por exemplo, “Partido Conservador”, ou, “Membro do Partido Conservador”, ou mencionar o nome de um partido político conservador correspondente na cultura de chegada, ou, ainda, simplesmente manter o termo e sua referência problemática na língua e cultura de chegada. Todas essas opções poderiam ser legítimas, dados o contexto, o objetivo e o público-leitor apropriados. A sua formulação (a *geração* de traduções possíveis) e a escolha mais apropriada dentre elas (a *seleção* de uma escolha definitiva para a tradução) pode ser uma operação complexa e difícil de ser realizada; ainda assim, os tradutores fazem exatamente isso o tempo todo, quase de imediato. Sempre que realizam tal operação, sempre que escolhem uma possibilidade e não outra, eles colocam em jogo uma série de ideias a respeito do que é a tradução e de como deve ser realizada. Eles estão teorizando (PYM, 2017, p. 17-18).

Quando se afirmava que o Google Tradutor era eventualmente consultado para rememorar opções de tradução, por ser apenas uma das inúmeras outras ferramentas que o tradutor precisa conhecer, havia um choque inicial: não é tão rápido assim fazer uma tradução, justamente pela complexidade ilustrada no exemplo

descrito por Anthony Pym, e isso independentemente de o texto em questão ser técnico ou literário, de ser algo curto ou longo - isso sem falar nas inúmeras outras possibilidades de artefatos passíveis de tradução (software, legendas de filmes e seriados, entre tantas outras - e que aqui não serão contempladas, pois os alunos optaram por textos literários).

Por conta disso, o famoso prazo (*deadline*) pareceu também um tópico de extrema importância e que, com frequência, acaba impressionando um pouco os aprendizes de tradução. Ora, se acabamos de afirmar que a tradução é uma atividade complexa⁴, isso inevitavelmente terá repercussões nas questões de prazo (como calcular quanto tempo vou levar para terminar uma tarefa?). Quanto à gestão do tempo, por exemplo, alguns alunos acreditavam ser possível traduzir um romance (e analisar e comentar sobre o trabalho feito) em um semestre, o que, na realidade que se apresentava, era algo impraticável naquele estágio de formação. A partir disso, fomos trabalhando com a ideia dos diferentes gêneros literários. Por serem mais concisos (mas nem por isso menos complexos), poesia e conto seriam os gêneros que se apresentavam como possíveis opções para um trabalho final de graduação em tradução literária, certamente em termos de tempo,

⁴ A questão da rapidez também foi comentada nos encontros: quanto mais tempo de atuação profissional, mais rápida tende a ser a tarefa do tradutor (com reflexos na ativação de diferentes áreas do cérebro. Szpak (2022, p. 76) parte da constatação de que a interpretação de enunciados em atividades de tradução envolve a habilidade de representar os pensamentos de outra pessoa: “Para a Psicologia, essa habilidade é conhecida como Teoria da Mente (ToM) ou leitura da mente. Recentemente, Szpak et al. (2021) apresentaram uma interface entre o conceito pragmático de metarrepresentação e o conceito psicológico de ToM para sugerir que a tradução demanda uma rede de processamento complexa que envolve a representação e a atribuição de estados mentais a outrem. Mais especificamente, os autores argumentam que a metarrepresentação e a ToM interpõem diferentes aspectos de uma função cognitiva global, a saber, a tomada de perspectiva. Essa ponte teórica entre a pragmática e a psicologia sugere que a tradução requer a capacidade de assumir a perspectiva de outrem não apenas na interpretação da mensagem pretendida, mas também na produção do texto-alvo” (SZPAK, 2022, p. 76).

mas haveria também a demanda por tempo de qualidade para a reflexão sobre as escolhas feitas (que nem sempre agradam, pois ou algo nos escapou na primeira versão, ou não conseguimos encontrar algo que captasse as nuances de sentido do original, entre outras tantas das chamadas “angústias de tradutor”).

Outro aspecto interessante dentro dos estudos de tradução e que tende a passar despercebido pelos alunos que cursam a disciplina gira em torno da própria definição de tradução: para além das duas grandes acepções de processo e de produto, incluímos a discussão sobre a importância da leitura (ler é traduzir), a perspectiva da manipulação (o tradutor manipula o texto na tradução) e, principalmente, traduzir é tomar decisões o tempo inteiro. A questão prática da tomada de decisão às vezes nunca havia passado pela cabeça dos alunos, então, nesse sentido, todas essas abordagens servem para que o aluno saia da disciplina com um arcabouço de reflexão acerca do funcionamento não apenas de sua própria língua, mas da(s) língua(s) de trabalho e outras que ele venha a querer aprender.

Depois que os choques iniciais começaram a ser assimilados, aqueles alunos que estavam de fato dispostos a continuar com a ideia de um trabalho final de graduação sobre tradução tiveram de refinar suas escolhas de material literário (entre conto ou poema) para a tarefa de tradução propriamente dita, isto é, da parte prática do processo. Como orientação para a escolha, seguimos as palavras de Paulo Rónai em *A Tradução Vivida*:

[...] a maneira ideal de ler e absorver integralmente uma obra-prima era traduzi-la. Aí, nada de leitura dinâmica, em diagonal, para colher apenas por alto o sentido e correr direto ao desfecho: saboreia-se cada palavra, lê-se nas entrelinhas, penetra-se o estilo do escritor, aprende-se a conhecê-lo de perto e amá-lo (RÓNAI, 2012, p. 125).

Logo, a ideia subjacente nesta prática pedagógica de tradução era aproveitar a certa liberdade de escolha proporcionada pelo ambiente acadêmico para que os alunos encontrassem algo que

lhes desse prazer (pois, sabidamente, muito tempo será passado com esse texto em mãos, com inúmeras releituras, revisões e edições de soluções de tradução) e, ao mesmo tempo, representasse um acréscimo no sistema literário brasileiro a partir da possibilidade de publicação da tradução que estivesse sendo feita para leitores em português brasileiro em um futuro não tão distante. Acreditamos ter sido pertinente a inclusão da discussão sobre os polissistemas, pois compartilhamos da ideia de que:

toda cultura é vista como uma rede de sistemas. Alguns são semióticos e outros linguísticos. E alguns dos sistemas linguísticos são literários, abrangendo a totalidade de textos aceitos como “literários” em uma determinada cultura e momento. Textos traduzidos também são uma forma de subsistema próprio. O principal interesse de pesquisa aqui tem sido na tradução literária, com pesquisas que às vezes se assemelha à literatura comparada. Um tema tem sido a maneira pela qual o subsistema de textos traduzidos se sobrepõe ao sistema do texto literário. Para entrar na cultura-alvo com um texto literário, a tradução não deve entrar apenas no subsistema de textos traduzidos, mas também no de textos literários. Um determinado texto pode mudar a sua posição no polissistema ao longo do tempo (CHESTERMAN, 2022, p. 63-64).

Obviamente, como estávamos diante de trabalhos mais curtos, uma publicação seria pensada apenas em termos de uma organização de uma coletânea de contos ou de poemas traduzidos, ou como parte de um trabalho maior (inclusive com a consideração de adaptação e ampliação de um Trabalho Final de Graduação, que é um artigo acadêmico, para uma monografia, por exemplo). No próximo item será detalhada a experiência de prática de tradução realizada por um dos três alunos que definiram seu tópico de trabalho e que representou não apenas a tradução de um conto, mas uma resignificação de um percurso não apenas profissional, mas acima de tudo humano, de “práticas de subjetividades” (OLIVEIRA; STEFANI, 2022, p. 220).

2. O projeto de pesquisa e a metodologia para o TFG: a tradução do conto “The Sisterhood of Night” (1994) de Steven Millhauser

Uma das grandes surpresas envolvendo a proposta de tarefas de tradução literária diz respeito à (re)descoberta de inúmeros autores e trabalhos que, não raro, nos parecem familiares, mas que, na grande maioria das vezes, estavam há muito empoeirados, escondidos em prateleiras longínquas nas bibliotecas ou que mesmo contavam já com adaptações cinematográficas, mas cujo “original” não estava acessível. Foi o que aconteceu quando Steven Millhauser foi “descoberto” e, a partir daí, orientanda e orientadora se propuseram a estudá-lo com mais afinco, buscando trabalhos traduzidos dele, visto que seu nome já se encontrava no sistema literário brasileiro por meio da tradução⁵.

Em termos metodológicos, no primeiro semestre de 2018, foram organizados 15 encontros, sendo um encontro semanal presencial com duas horas de duração, enfocando na tradução do conto. Basicamente, orientanda e orientadora ficavam em frente ao computador fazendo o cotejo entre os textos original e a tradução. Quanto aos materiais utilizados, além do processador de texto propriamente dito, havia à disposição dicionários *online* e físicos (Oxford e Cambridge), bem como enciclopédias e outras referências *online*. No segundo semestre de 2018, foi seguido o mesmo cronograma: 15 encontros, sendo um encontro semanal presencial com duas horas de duração, mas, em vez da tradução, o enfoque foi para a construção do artigo, selecionando os trechos mais representativos e explicando o processo de tomada de decisão.

A definição pela tradução do conto “The Sisterhood of Night”, publicado em 1994, se deu a partir do filme homônimo, que foi assistido pela orientanda. Após assistir ao filme, ela descobriu que a história foi baseada em um conto de mesmo título escrito por

⁵ O romance de Steven Millhauser traduzido para o português brasileiro é *Martin Dressler* - a história de um sonhador americano, traduzido por Claudio Somogyi e publicado pela Editora Record em 1999.

Steven Millhauser. A partir disso, algumas tarefas começaram a ser delineadas como primeira parte da pesquisa preliminar feita por qualquer tradutor: primeiro era necessário saber um pouco mais sobre Steven Millhauser. Partindo-se da informação de que ele era autor da literatura norte-americana contemporânea, era necessário buscar dados sobre se algumas de suas obras já haviam ou não sido traduzidas para o português brasileiro. Em seguida, apurar quais temas lhe agradavam mais, de onde ele vinha nos Estados Unidos - possibilidade de regionalismos, variação linguística -, questões em termos de crítica e de recepção de sua obra no mundo anglófono, e quais gêneros ele escrevia (contos, romances, poemas), pois, caso não fosse possível ter acesso a esse conto em específico, haveria outras opções de contos para considerar. Sabendo que ele tinha coletâneas de contos publicadas no original em inglês, a tarefa consistia em conseguir o conto propriamente dito para ler e avaliar sua viabilidade de tradução para o TFG daquele ano.

A tarefa não foi tão difícil assim, pois como o filme havia sido lançado em 2014, dirigido por Caryn Waechter a partir do roteiro de Marilyn Fu, essa projeção de certo modo favoreceu a disponibilidade do conto. A narrativa centra-se nos rumores da existência de, como o título já sinaliza, uma “irmandade da noite”, um grupo formado exclusivamente por meninas, que se reuniam durante à noite e que estavam apresentando comportamentos estranhos e, supostamente, realizando rituais de diversas ordens. Pela temática, parece compreensível o fenômeno de busca pelo texto que originou o filme, pois nem tudo é mostrado na adaptação fílmica: cenas e pensamentos ainda ficam no imaginário do leitor.

Seguindo as palavras de Chesterman (2022, p. 53), de que “um texto não ganhará leitores/as e não “viverá” fora de sua língua-mãe se não for traduzido. A sobrevivência intercultural e internacional de um texto depende de sua tradução”, começamos a tarefa de leitura e, como o filme estava “fresco” na memória, o desafio era não se deixar contaminar com o que foi apresentado na adaptação fílmica. Outro aspecto interessante envolvendo essas duas produções (conto e filme) foram as figuras de produção: quem era

o diretor? O que fazia o roteirista? Todas essas figuras profissionais (que às vezes podem inclusive ter sua formação em Letras) ajudaram a ampliar os horizontes do próprio alcance dessa área de atuação (a docência é apenas um dos muitos caminhos possíveis).

Depois de orientadora e orientanda acordarem pela tradução do conto, a questão do prazo precisou ser estabelecida, pois, se o propósito do trabalho fosse oferecer, além dos comentários sobre a tradução, a tradução propriamente dita, então teríamos de ler e reler a tradução e selecionar que partes do processo seriam incluídas na reflexão do trabalho, contemplando, deste modo, as visões de tradução tanto como processo quanto como produto. Escolhemos o primeiro semestre como foco da tradução, da correção de trechos e da definição de aspectos que depois seriam comentados no trabalho final de graduação, deixando, então, o segundo semestre para que os comentários fossem devidamente tecidos.

Em relação aos comentários de tradução, era importante que não fosse uma produção com meros “achômetros”, isto é, deixar de oferecer uma explicação plausível e discorrer com base apenas no “*feeling*”. Sempre que possível, havia a orientação de que algum teórico da tradução (preferencialmente que tivesse sido estudado na disciplina de Teoria da Tradução, para que existisse a ponte entre conteúdo, teoria e prática) fosse incluído ou pelo menos mencionado nos processos de reflexão para a tomada de decisão, seguindo a proposta de Anthony Pym:

Na verdade, é possível que tradutores não treinados possam realizar seu trabalho mais rapidamente e de maneira mais eficiente pelo fato de saberem menos a respeito de teorias complexas. Eles possuem menos dúvidas e não desperdiçam tempo refletindo sobre o óbvio. Por outro lado, um certo nível de consciência a respeito de teorias variadas pode possibilitar algum benefício prático na confrontação de problemas em relação aos quais não há soluções preestabelecidas e para os quais uma boa dose de criatividade se faz necessária. O conhecimento teórico pode propor questionamentos produtivos e, algumas vezes, sugerir respostas bem-sucedidas. As teorias podem ainda servir como valiosos agentes de mudança, em especial quando

transportadas de uma cultura profissional para outra, ou, então, quando elas desafiam o pensamento local (por exemplo, a ideia de tradução como “dizer depois” presente no sânscrito). A explicitação e a divulgação do produto da atividade de teorização podem contribuir para tornar as pessoas conscientes de que a tradução é algo complexo, difícil o suficiente para ser estudada seriamente nas universidades, melhorando, assim, a imagem pública de tradutores e intérpretes (PYM, 2017, p. 24).

Outro teórico que se junta ao coro em defesa da importância da teoria na área de tradução é Andrew Chesterman, e suas ideias foram constantemente lembradas durante o processo:

Os/as tradutores/as em formação também acreditam que simplesmente precisam de mais prática, e não de conversa fiada sobre teoria abstrata. Em resposta a tais alegações, defendo que o/a tradutor/a deve ter uma teoria da tradução: traduzir sem uma teoria é traduzir às cegas. Também defendo que os conceitos teóricos podem ser ferramentas essenciais para a reflexão e a tomada de decisões durante o processo tradutório (CHESTERMAN, 2022, p. 19).

Como o trabalho de tradução tem a ver também com a identificação adequada de aspectos da teoria narrativa (personagem, narrador, cenário, enredo), seguimos as palavras do tradutor e pesquisador australiano Chris Andrews:

Um tradutor é, por necessidade, um leitor lento e um releitor, o que não é dizer um leitor modelo em todos os respeitos, pois há características de uma obra literária que um tradutor pode não estar na melhor posição para enxergar, simplesmente porque ele ou ela está muito próximo do texto e avançando tão lentamente por ele, exceto na revisão final. (...) Como os tradutores são obrigados a distribuir sua atenção uniformemente, eles passam quantidades consideráveis de tempo em passagens que outros leitores podem passar apressadamente, e nesses intervalos de “ruídos” textuais eles

podem começar a discernir ou construir mensagens” (ANDREWS, 2014, p. ix-x, tradução minha⁶).

Importante ressaltar o aspecto interpessoal da experiência, considerando não ser incomum nas salas de aula encontrar pessoas extremamente tímidas, introvertidas, que adoram ler e que passam por inúmeros problemas de ordem pessoal. A partir disso, os docentes tendem a perceber outras habilidades nesses discentes, como a capacidade de se expressar melhor preferencialmente por meio de palavras escritas e não tanto pela fala em público. Assim, ao longo do trabalho de tradução, a criatividade conseguia ser observada a partir das escolhas de palavras no texto escrito, com opções interessantes para passagens do texto apresentadas a seguir.

Trecho 1: parágrafo inicial do conto

an atmosphere in which hearsay and gossip have so thoroughly replaced the careful assessment of evidence that impartiality itself seem's of the devil's party , it may be useful to adopt a calmer tone (MILLHAUSER, 1998, p. 37).	uma atmosfera em que a heresia e a fofoca substituíram completamente a avaliação cuidadosa da evidência que parcialmente se parece com um pandemônio pode ser útil adotar um tom pacífico.
--	---

No caso do conto, por ser um texto literário mais conciso, cada palavra, cada sensação, cada descrição adquire uma carga semântica um pouco maior, justamente pela intensidade da narrativa, ainda mais quando estamos diante de uma atmosfera de suspense e mistério, conforme fica perceptível no trecho. Outro

6 No original: “A translator is, by necessity, a slow reader and a rereader, which is not to say a model reader in all respects, for there are features of a literary work that a translator may not be in the best position to see, simply because he or she is so close to the text and proceeding so slowly through it, except in the final revising. (...) Because translators are obliged to distribute their attention evenly, they spend considerable amounts of time on passages that other readers may hurry through, and in those stretches of textual “noise” they may begin to discern or construe messages (ANDREWS, 2014, p. ix-x).

aspecto a ser ressaltado é o narrador coletivo da história, um “nós” que representa a nossa comunidade - “charges, which shocked our community” (MILLHAUSER, 1998, p. 40), e que posteriormente, mais ao final, transforma-se em um indivíduo que não é revelado: fica a conjetura a cargo do leitor. Sabemos ser um membro dessa comunidade, mas trata-se de um pai? De uma mãe? De um policial? De uma professora? Enfim, perguntas que permanecem envoltas nas brumas de mistério da história em meio a uma aura de conservadorismo, e da crítica sutil ao temor que essa irmandade feminina consegue gerar principalmente no patriarcado. De fato, percebe-se essa grande ameaça à normalidade, à ordem e aos bons costumes, pois a irmandade, alegava-se, promovia desde práticas sexuais tidas como anormais por essa comunidade (homossexualidade) até magia negra e ritos com animais, e tudo mantido no mais absoluto sigilo, com rígidos pactos de silêncio. Dois vocábulos foram sinalizados: “hearsay” traduzido como “heresia” e “the devil’s party” traduzido como “pandemônio”. Na nossa leitura, o que chamou a atenção foi a carga semântica relacionada a “tudo o que é proibido”, “tudo o que vai de encontro ao que é sagrado”, “tudo o que é pecaminoso”, como ações de seitas. Logo, referências lexicais pertencentes a esse universo semântico seriam consideradas. No caso de “hearsay”, é possível argumentar que talvez a opção por “heresia” seja deveras forte, mas acreditamos que ela funcione para dar conta da sensação suscitada pelo texto original na nossa leitura, e, novamente, contribui para solidificar a atmosfera criada a partir da descrição narrativa na nossa reescrita da história. Usar “boato” não pareceria forte o suficiente no contexto em questão.

Em seguida, para “the devil’s party”, houve inicialmente a dúvida sobre como traduzir “party”: “festa” e “partido” pareciam alternativas possíveis no contexto. Todavia, a opção por “pandemônio”, seguindo o raciocínio para a escolha de “heresia” que apareceu um pouco antes no trecho, contribuiria mais para a construção dessa atmosfera também de segredos, de rebeldia, já que o grupo de meninas parece ansiar por ir contra o sistema.

Trecho 2: diferenças na tradução de “I submit that”:

<p>I submit that we know everything that needs to be known in order to penetrate the mystery of the Sisterhood of Night (MILLHAUSER, 1998, p. 50).</p>	<p>Eu me rendià ideia de que sabemos tudo o que é necessário saber para penetrarmos no mistério da Irmandade da Noite.</p>
<p>I submit that the girls band together at night not for the sake of some banal and titillating rite, some easily exposed hidden act, but solely for the sake of withdrawal and silence (MILLHAUSER, 1998, p. 50).</p>	<p>Eu acredito que as gurias andam em bandos à noite não por causa de ritos banais e dissimulados, algo proibido e óbvio, mas somente pelo interesse de reclusão e silêncio.</p>

No trecho apresentado, é possível observar o que foi mencionado anteriormente em relação a essa primeira pessoa que se sobressai da comunidade que antes se expressava por “nós” (“we”). Aqui a orientanda conseguiu diferenciar sentidos para a construção “I submit that” no original, trazendo opções que condizem com a leitura e a interpretação que estava sendo feita em relação ao discurso dessa figura que, pela narrativa, fica em aberto, mas que provavelmente é do gênero masculino - o indício estaria neste trecho: “even the wives of our town seem to us restless, evasive” (MILLHAUSER, 1994, p. 52). Independentemente de ser um pai preocupado com as filhas, ou uma mãe, ou mesmo outras figuras “importantes” pertencentes a essa comunidade, acreditamos que a forma “rendi-me à ideia”, apesar de alongar um pouco o texto traduzido, demonstra a reação desse “eu” à sucessão de confissões enviadas ao jornal *Town Reporter* que formam a narrativa. De fato, a história é majoritariamente construída em discurso indireto, com o jogo de argumentação ocorrendo no confronto das confissões entre as integrantes da irmandade, começando com a confissão de Emily Gehring de que Mary Warren a teria aliciado para integrar a irmandade. Em seguida, Mary Warren, pelo mesmo meio via *Town Reporter*, rebate as acusações. Millhauser, na sua característica narrativa, brinca com a confiança

do leitor em relação aos pontos de vista: devemos confiar em Warren, em Gehring? Outro aspecto diz respeito à escolha lexical da tradução de “withdrawal”: “reclusão” pareceu uma opção de significação mais intensa neste caso, justamente por ser essa a sensação da história - um conto de suspense e que tem temáticas fortes, como o *bullying*, o suicídio, a descoberta da sexualidade, os conflitos que marcam a adolescência, entre outros fatores. Na outra ocorrência para “I submit that”, a opção “eu acredito” foi inserida, novamente por gerar essa sensação de crer em algo entre as inúmeras versões apresentadas. As traduções comumente encontradas nos dicionários para “submit that” convergem para “sugerir que”, mas pensamos que não seria um verbo tão forte no contexto dessas duas ocorrências no conto, quando esse “eu” misterioso aparece.

A presença no trecho da palavra “gurias” como tradução para “girls” pode parecer estranha para o leitor que não é falante desta variante linguística do português brasileiro, mas foi uma decisão racional - visto que o público-alvo da tradução se constituía, inicialmente, por acadêmicos avaliando o texto (isto é, o artigo acadêmico e a tradução apresentada) - que visava a valorizar o lócus de enunciação da leitura e da interpretação do conto, que foram feitas no contexto de uma universidade localizada no interior do Estado do Rio Grande do Sul, logo, essa possibilidade linguística nos soava mais próxima e viável.

Trecho 3 - tradução de “stupid”:

<p>Mary Warren then asked her whether she liked boys. When she said yes, the girls mocked her and laughed at her, as if she had said something stupid (MILLHAUSER, 1997, p. 39).</p>	<p>Mary Warren então perguntou se ela gostava de meninos. Quando ela disse que sim, as gurias a ridicularizaram e riram dela, como se ela tivesse dito algo sem sentido.</p>
---	---

O vocábulo “stupid” em geral é traduzido na gama semântica que vai de “imbecil”, “burro” até “tonto” e outras tantas possibilidades. No caso, essas opções pareceram um tanto

estranhas, pois o fato de Mary Warren dizer que gostava de meninos nos pareceu ir mais para a questão de algo absurdo, e não de “falta de inteligência”. “Algo bobo” e “algo tolo” também foram considerados, mas o que nos veio à mente então foi “sem sentido”, que pareceu captar o que estávamos buscando dentro de uma das possibilidades semânticas de “stupid” no inglês.

Trecho 4: domesticação de referência

<p>Meyer, a deeply moral man, felt immense distaste and self disgust as he pursued the three girls through the night, ducking behind trees like a spy in a late-night movie (MILLHAUSER, 1998, p. 45).</p>	<p>Meyer, homem profundamente moral, sentiu imenso desgosto e desprezo pela situação de ter perseguido as três gurias pela noite, se escondendo atrás de árvores como um espião em um filme do Corujão.</p>
---	--

“Uma tradução que busca registrar diferenças linguísticas e culturais - uma tradução que é, em outras palavras, estrangeirante - não escapa da inevitável domesticação” (VENUTI, 2021, p. 18): com as palavras de Venuti, tentamos justificar nossa escolha por “um espião em um filme do Corujão”, pois, embora essa sessão de filmes na madrugada do canal de TV aberta brasileira Rede Globo esteja perdendo um pouco de espaço na sua programação nos últimos anos, permanece sendo uma das sessões de filmes mais antigas na televisão brasileira. Todavia, essa referência, pelo menos quando estávamos fazendo a tradução, nos soou algo tão cristalizado na nossa cultura brasileira, que a opção pela tradução literal não pareceu conferir a mesma intensidade. Outro efeito que pode ser ressaltado no trecho com essa alternativa foi a rima de “espião” e “Corujão”.

3. Considerações finais

A tradução, entre suas funções mais visíveis, auxilia a lançar luz sobre aspectos de alteridade em outras culturas, e aumenta e

qualifica repertórios de leitura nos sistemas literários. Neste relato de experiência, consideramos a visão de Chesterman (2022) acerca do papel transformador e protagonista do tradutor, visto que

um/a tradutor/a não é alguém cuja tarefa é conservar algo, mas sim propagar, disseminar e até mesmo desenvolver algo novo: tradutores/as são agentes de mudança. São pessoas que, de fato, fazem a diferença” (CHESTERMAN, 2022, p. 19).

Este relato mostrou que a tradução, entre outras tantas possibilidades de utilização metodológica no ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras, tem efeitos mais profundos, como a promoção de empoderamento, de desenvolvimento de (sens)ações como “eu posso”, “eu consigo”, vistas como fundamentais para que o processo de ensino e aprendizagem de línguas se consolide.

Além disso, as atividades de prática de tradução certamente serviram para estimular a discussão de importantes questões literárias envolvendo a interpretação propriamente dita, a pesquisa lexicográfica e semântica, e a crítica literária, pois o leitor de tradução demonstra uma apreciação diferente das mesmas palavras dispostas diante do leitor para entretenimento ou do leitor para análise, seja no papel, seja na tela do computador. Logo, essa constatação, conforme colocado por Chris Andrews (2014) e Paulo Rónai (2012), faz toda a diferença na hora de escolher e de trabalhar com autores que escolhemos para tradução.

Abrir essa possibilidade de trabalho com tradução em disciplinas de final de curso em uma Licenciatura a partir da oferta de uma disciplina eletiva chamada de Teoria da Tradução possibilita também que sejam debatidas questões éticas sobre quais atitudes o profissional de Letras (neste caso, o tradutor) deve (ou não) tomar diante de situações profissionais específicas.

Outro ganho foi gerado a partir do despertar dos discentes sobre as inúmeras opções de atuação profissional - tradução, leitura/interpretação, escrita criativa, produção editorial, revisão,

adaptação - em áreas que transcendem a sala de aula e que ressignificam sua subjetividade, elucidando, de certo modo, que é possível se tornar um agente de mudança.

Referências

ANDREWS, C. **Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe**. New York: Columbia University Press, 2014.

CHESTERMAN, A. **Memes da tradução: o disseminar de ideias na teoria da tradução**. Traduzido por Monique Pfau, Fernanda Costa, Marília Portela, Marília Santana, Nathalia Amaya Borges, Simone Salles. Salvador: EDUFBA, 2022.

MILLHAUSER, S. The Sisterhood of Night. In: _____. **The knife thrower and other stories**. New York: Crown Publishers, 1998, p.37-52.

OLIVEIRA, A.; STEFANI, M. A literatura no ensino de língua estrangeira: projetos de pesquisa e práticas de subjetividades. In: COSTA, A. R.; FAGUNDES, A.; FONTANA, M. V. L. (Orgs.). **Letras para a liberdade: perspectivas críticas no ensino de línguas e literaturas**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

POLCHLOPEK, S. A.; AZEVEDO, F. Por um espaço (privilegiado) dos Estudos da Tradução na formação do licenciando em Letras. In: ASSIS, Roberto Carlos de; et al. (Orgs.). **Caderno de Resumos ENTRAD 2019**. João Pessoa: UFPB, 2019.

PROJETO PEDAGÓGICO (PPC) - Letras UFSM. Disponível em: <<https://www.ufsm.br/cursos/graduacao/santa-maria/letras/projeto-pedagogico>> Acesso em: 17 mar. 2023.

PYM, A. **Explorando as Teorias da Tradução**. Traduzido por Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RÓNAL, P. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

SCHIFELBANIS, M. **The Challenges in the translation of “The Sisterhood of Night” by Steven Millhauser**. 2019. 28p. Trabalho final de graduação. Curso de Letras - Licenciatura - Inglês. Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

SZPAK, K. S. A tomada de perspectiva em tradução: um estudo com ressonância magnética funcional. In: KRAUSE, C. K.; ; et al. (Orgs.). **Caderno de Resumos ENTRAD 2022**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2022.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Traduzido por Laureano Pellegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

**Analisando a Tradução Literária: estudo do caso de *The House on Mango Street* / *A Casa na Rua Mango* em parceria
FORTRALIT / PROINICIAR**

Lorrany da Silva Seixas (Estagiária (Proiniciar/FFP/UERJ)
Maria Alice G. Antunes (UERJ)

1. Introdução

O projeto de extensão “Formação de Tradutores: Prática da Tradução Literária (FORTRALIT doravante) foi criado em 2017 por 7 (sete) pesquisadores, docentes de cada uma das habilitações do curso de Letras do Instituto de Letras da UERJ. O projeto conta também com a participação de alunos do mesmo curso, das habilitações de Inglês/Literaturas, Português/Francês, Português/Italiano, Português/Alemão, Português/Espanhol, que atuam no projeto sob a supervisão dos docentes vinculados a essas habilitações, os criadores do projeto.

Desde a sua criação, o projeto visa a contemplar a experiência da tradução literária através de duas ações centrais: a leitura e a análise de textos escritos por tradutores literários profissionais, que versam sobre sua experiência de tradução literária, e a retradução de textos literários, não necessariamente aqueles considerados clássicos da literatura. Destacamos que, para os fins do projeto FORTRALIT, a literatura inclui “ao lado dos poemas, romances, novelas e obras dramáticas, o vasto domínio da escrita narrativa destinada ao uso público ou pessoal, além do ensaio e da reflexão”, textos que ampliam nosso universo, e estimulam-nos a “imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (Todorov, 2009, p. 23).

O FORTRALIT é um projeto cadastrado no Departamento de Extensão/Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (UERJ), e também no Departamento de Estágios e Bolsas (CETREINA)/Pró-Reitoria de

Graduação (UERJ). No CETREINA, por questões de ordem burocrática, o projeto é cadastrado sob o título “Formação de Tradutores: Prática de Tradução Literária”.

O projeto cadastrado no CETREINA faz parte do grupo de “Atividades de Inserção em Práticas Acadêmicas” (AIPA), que “oportuniza aos estudantes cotistas a inclusão em projetos de ensino, pesquisa e extensão”¹. As AIPA estão vinculadas ao Departamento de Articulação, Iniciação Acadêmica e de Assistência e Inclusão Estudantil (Daiaie), que gerencia o PROINICIAR, Programa de Iniciação Acadêmica criado pelo Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CSEPE/UERJ), uma das políticas de ações afirmativas realizadas pela UERJ. O PROINICIAR “oferta e coordena atividades de apoio e complementação acadêmica, que contribuem para o desenvolvimento profissional e pessoal do estudante, além de auxiliar na integração e na qualificação acadêmicas dos estudantes”² através das AIPA. Atendendo ao PROINICIAR, a estagiária que apresenta sua análise da tradução de *The House on Mango Street / A casa na Rua Mango* neste artigo é hoje integrante ativa do projeto FORTRALIT e dá seus primeiros passos nas áreas da tradução literária e da escrita acadêmica.

À introdução deste artigo seguem outras 5 (cinco) seções. Na primeira, apresentamos uma breve descrição de *The House on Mango Street*, da autora Sandra Cisneros e de sua tradutora para o português, Natalia Borges Polezzo. Em seguida, introduzimos o tradutor literário Clifford Landers e algumas de suas concepções acerca de sua prática de tradução literária. Nossa escolha deve-se ao nosso processo de leitura crítica no FORTRALIT. Escolhemos, no último semestre, ler a seção intitulada “Techniques of Translation”, do livro de autoria de Clifford Landers: *Literary*

¹ Disponível em <http://www.daiaie.uerj.br/index.php/pedagogico/> Acesso em 13/02/2023.

² Disponível em <http://www.daiaie.uerj.br/index.php/proiniciar/> Acesso em 12/02/2023.

Translation – a Practical Guide (2001). Feita a leitura, pareceu-nos coerente analisar a tradução de *The House on Mango Street* com base nas ideias de Landers. Na terceira seção, discutimos os procedimentos técnicos de tradução tal como apresentados por Ana Julia Perrotti-Garcia (2016). A análise dos procedimentos escolhido pela tradutora Natalia Borges Polesso é o tema da seção seguinte. O artigo termina com nossas considerações finais acerca das ideias levantadas durante nosso texto.

2. A obra e sua tradutora

O livro *The House on Mango Street* (1991), da autora mexicano-americana (chicana) Sandra Cisneros, é considerado uma de suas obras mais famosas. A história relata o percurso de, aproximadamente, um ano de vida da protagonista Esperanza Cordero, através de fragmentos curtos. Ao longo do curto romance, Esperanza, personagem principal e narradora da história, nos mostra as dificuldades e acontecimentos que vivencia na casa da Rua Mango, local onde reside e de onde observa a vida dos vizinhos e das amigas para aprender a construir sua própria identidade. Esperanza utiliza a escrita como pano de fundo para expor seus sonhos frente aos problemas diários que enfrenta.

O romance já foi traduzido para mais de vinte idiomas, incluindo o português. *A casa na Rua Mango* foi publicada em 2020 em tradução de Natália Borges Polesso, que já fez várias traduções. Traduziu *Moi, Tituba, Sorcière... noire de Salem* (1986) / *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (2019) e *L'Évangile du nouveau monde* (2021) / *O evangelho do novo mundo* (2022) de Maryse Condé; *Nothing to see here* (2019) / *Nada para ver aqui* (2021) de Kevin Wilson, entre outros romances.

É autora de oito obras além de *Amora*, vencedor do prêmio Jabuti em 2016. Já teve trabalhos traduzidos para o inglês e para o espanhol e publicados em países, como Argentina, Espanha e Estados Unidos. Polesso apresenta-se como escritora, tradutora e pesquisadora, já que é doutora em Teoria da Literatura.

3. Clifford Landers e a tradução literária

Clifford Landers foi professor de ciência política na New Jersey City University. Em sua longa carreira de tradutor de literatura brasileira, em especial, traduziu para o inglês, sua língua materna, romances de autores brasileiros como Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Patrícia Melo, Marcos Rey, Ignacio de Loyola Brandão, Chico Buarque e Jô Soares, entre outros. Entretanto, não se restringiu à variante da língua portuguesa usada no Brasil. Traduziu também romances de autoria de escritores portugueses como Pedro Rosa Mendes e António Lobo Antunes.

Em 2001, publicou *Literary Translation – a Practical Guide*, no qual compartilha sua vasta experiência como tradutor literário. Landers divide o livro em três seções: *The Fundamentals*, *Techniques of Translation* e *The Working Translator*. Para os propósitos de nossa análise, nos detivemos no estudo da segunda seção, intitulada *Techniques of Translation*. Em nossa leitura, podemos depreender as opiniões do tradutor norte-americano sobre a importância do tom, da resistência e do registro.

A resistência, termo usado por Landers, refere-se aos textos traduzidos que se mostram, explicitamente, como traduções, e afastam-se da fluência que, para Landers, é um requisito essencial das boas traduções literárias. O tradutor aponta que sua opinião não é unânime entre pesquisadores. Para Landers, estes favorecem, em suas teorias, traduções que resistem à uma leitura fluente ou, ainda, traduções que são estrangeirizadoras (Venuti, 1995) e soam exóticas, ou pouco naturais, ao leitor estrangeiro.

Outra questão relevante em nossa análise gira em torno da orientação da tradução: o texto e a cultura fonte ou o texto e a cultura alvo. Para Landers, a decisão do tradutor não é fácil e o texto literário a ser traduzido pode ser um fator complicador. Se o tradutor tiver em mãos um texto de referência, ou seja, uma obra clássica, suas decisões quase sempre se orientarão em direção ao texto fonte. Ou seja, segundo Landers, sua tradução tenderá a se aproximar do original. Como exemplo, o tradutor norte-americano

cita Jorge Luis Borges e escreve: “procede-se com extrema cautela antes de se optar, digamos, por reordenar a ordem das palavras em Borges” (Landers, 2001, p. 51).

Outros tópicos na mesma seção são a utilização de vocabulário inexistente na língua-alvo, a tradução errada de palavras comuns ou a utilização incorreta de palavras frequentes. Landers discute também o tratamento das difíceis questões da pornografia e da profanidade. Para Landers, a opção do tradutor deve tender à fluência, já que ele deve apresentar um texto que favoreça a leitura sem tropeços, por assim dizer.

4. Procedimentos técnicos de tradução

Os procedimentos técnicos de tradução são definidos por Heloisa Barbosa como “ações de cunho linguístico e técnico praticadas por tradutores a fim de realizar pragmaticamente o processo de tradução” (1990, p. 17). Em seu livro, *Procedimentos técnicos de tradução: uma nova proposta* (1990), Barbosa revisa as propostas de teóricos como Vinay e Darbelnet (1977), Nida (1964; 1966), Catford (1965), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1981), e elabora seu próprio modelo inspirando-se nas ideias apresentadas.

Sua proposta divide-se em quatro categorias: (i) convergência do sistema linguístico, do estilo e da realidade extralinguística; (ii) divergência do sistema linguístico; (iii) divergência do estilo; (iv) divergência da realidade extralinguística. Para cada uma das categorias, há procedimentos adequados. Se há convergência entre os sistemas, os procedimentos adequados serão a tradução palavra por palavra ou a tradução literal. Se há divergência do sistema linguístico, os procedimentos apropriados serão a transposição, a modulação ou a equivalência. Se a divergência for no estilo, optar-se-á pela omissão/explicação, compensação, reconstrução ou melhorias. Finalmente, se a divergência se concentrar na realidade extralinguística, a opção deve ser pela transferência, transferência com explicação, decalque, explicação ou adaptação (Barbosa, 1990, p. 93). É importante apontar que nem sempre se poderá determinar

com exatidão a natureza do procedimento adotado pelo tradutor ou as fronteiras entre os procedimentos adotados. Em outras palavras, quando tratamos de comportamentos humanos e de usos da língua, será difícil ou até mesmo impossível estabelecer definições muito precisas e definitivas.

O material criado por Heloisa Barbosa em 1990 vem sendo utilizado para o ensino de tradução (em cursos regulares de graduação) no Brasil. Tal fato pode ser observado, por exemplo, no seu uso em monografias de final de curso, como “Procedimentos Técnicos de Tradução em *O Conto da Aia*”³, monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução, sob a orientação da prof. Dra. Paula Godoi Arbex (UFU, 2021).

O material de Barbosa serve como base a unidades desenvolvidas por Ana Julia Perrotti-Garcia (2016) para o ensino de tradução. Em seu trabalho, Perrotti-Garcia ampara-se no trabalho de Barbosa (1990), e acrescenta dois procedimentos, excluídos por Barbosa, mas que considera necessários (Perrotti-Garcia, 2016, p. 133). São eles os procedimentos da transliteração e da aclimatização. A autora usa exemplos autênticos, retirados do COMPARA⁴, um corpus paralelo bidireccional de português e inglês.

É o trabalho de Perrotti-Garcia que serve como base para nossa análise. Sendo os vários exemplos utilizados pela autora retirados de textos literários, e estando a unidade elaborada por Perrotti-Garcia disponível *online* (à época de nossa pesquisa), mostrou-se bastante acessível e adequada aos propósitos deste trabalho.

³ Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/32048/1/ProcedimentosT%C3%A9cnicosTradu%C3%A7%C3%A3o.pdf>

⁴ Disponível em: https://www.linguateca.pt/COMPARA/compara_pt.html Acesso em: 15/02/2023

5. Análise

Nesta seção serão analisados dois capítulos do livro *The house on Mango Street* e os respectivos procedimentos técnicos de tradução utilizados na versão *A casa na Rua Mango*. O quadro a seguir ilustra um exemplo do procedimento técnico de tradução denominado: tradução literal, que de acordo com Perrotti-Garcia (2016, p. 136), corresponde a “uma fidelidade semântica estrita às ideias expressas no texto de partida, mas adequando a morfossintaxe da língua de chegada para que o texto fique fluente.” Isto é, esse tipo de procedimento técnico visa manter a conformidade com o texto original, sem que a tradução perca a fluidez na língua alvo.

Quadro 1: Tradução do capítulo *Boys & Girls*

<i>The House on Mango Street</i> , de Sandra Cisneros (Original)	<i>A casa na Rua Mango</i> , de Natalia Borges Polezzo (Tradução)
Boys & Girls “The boys and the girls live in separate worlds. The boys in their universe and we in ours. My brothers for example. They’ve got plenty to say to me and Nenny inside the house. But outside they can’t be seen talking to girls. Carlos and Kiki are each other’s best friend... not ours. Nenny is too young to be my friend. She’s just my sister and that was not my fault. You don’t pick your sisters, you just get them and sometimes they come like Nenny. She can’t play with those Vargas kids or she’ll turn out just like them. And since she comes right after me, she is my responsibility. Someday I will have a best friend all my own.”	Meninos & Meninas “Os meninos e as meninas vivem em mundos separados. Os meninos no seu universo e nós dentro do nosso. Meus irmãos, por exemplo. Eles têm muito a dizer para mim e a Nenny dentro de casa. Mas fora, eles não podem ser vistos conversando com meninas. Carlos e Kiki são melhores amigos um do outro... não nossos. Nenny é nova demais para ser minha amiga. Ela é só a minha irmã e não é minha culpa. A gente não escolhe as irmãs, a gente só as ganha e às vezes elas vêm como a Nenny. Ela não pode brincar com aqueles filhos dos Vargas, senão ela vai ficar como eles. E já que ela veio logo depois

<p>One I can tell my secrets to. One who will understand my jokes without my having to explain them. Until then I am a red balloon, a balloon tied to an anchor.”</p>	<p>de mim, ela é minha responsabilidade. Um dia eu vou ter uma melhor amiga só minha. Uma para quem eu possa contar meus segredos. Uma que vai entender as minhas piadas sem eu ter que explicá-las. Até lá eu sou um balão vermelho, um balão preso a uma âncora.”</p>
---	---

No quadro em tela, podemos notar que para manter a fluência no texto traduzido, Polesso considerou pertinente fazer algumas inversões com o objetivo de adaptar o texto à morfossintaxe da língua portuguesa, como no fragmento “separate worlds”, que foi traduzido para “mundos separados” e no trecho “red balloon”, que foi traduzido como “balão vermelho”. Ademais, no fragmento “but outside they can’t be seen talking to girls”, que em português ficou “mas fora, eles não podem ser vistos conversando com meninas”, é possível notarmos o uso da tradução palavra por palavra, que segundo Perrotti-Garcia (2016, p. 134), “o texto traduzido possui, em uma ordem sintática bastante parecida, se não igual, as mesmas categorias que o texto de partida”. Em outras palavras, a tradução palavra por palavra consiste em prezar pela classe e ordem sintática das palavras na língua alvo, mesmo que a fluidez não seja alcançada. Esse tipo de tradução é eventualmente utilizada por humanos, sendo mais recorrente na tradução executada por máquinas (tradução automática), não havendo, dessa forma, cautela em manter a precisão e a fluidez no texto alvo.

No quadro abaixo veremos alguns exemplos da tradução por modulação e por equivalência. Segundo Perrotti-Garcia (2016, p. 142), a tradução por modulação “consiste em reproduzir a mensagem na língua de chegada sob um ponto de vista diferente daquele expresso no texto de partida”. Ou seja, o trecho traduzido por modulação objetiva não soar estranho na língua de chegada. Já a tradução por equivalência, segundo a autora, “consiste em

substituir um segmento de texto da língua de partida por outro na língua de chegada, que não o traduz literalmente, mas que é equivalente em termos de funcionalidade linguística” (Perrotti-Garcia, 2016, p.146). Esse tipo de tradução é uma técnica recorrente para traduzir gírias, metáforas, ditados populares e afins.

Quadro 2: Tradução do capítulo *Laughter*

<i>The house on mango street</i> , de Sandra Cisneros (Original)	<i>A casa na Rua Mango</i> , de Natalia Borges Polessso (Tradução)
<p>Laughter</p> <p>Nenny and I don't look like sisters... not right away. Not the way you can tell with Rachel and Lucy who have the same fat popsicle lips like everybody else in their family. But me and Nenny, we are more alike than you would know. Our laughter for example. Not the shy ice cream bells' giggle of Rachel and Lucy's family, but all of a sudden and surprised like a pile of dishes breaking. And other things I can't explain. One day we were passing a house that looked, in my mind, like houses I had seen in Mexico. I don't know why. There was nothing about the house that looked exactly like the houses I remembered. I'm not even sure why I thought it, but it seemed to feel right. Look at that house, I said, it looks like Mexico. Rachel and Lucy look at me like I'm crazy, but before they can let out a laugh, Nenny says: Yes, that's Mexico all right. That's what I was thinking exactly.</p>	<p>Risadas</p> <p>Nenny e eu não parecemos irmãs... não de cara. Não é do mesmo jeito que se pode dizer de Rachel e Lucy, que têm os mesmos lábios gordos de chupar picolé como o resto da família delas tem. Mas eu e a Nenny somos mais parecidas do que você pensaria. Nossas risadas, por exemplo. Não a tímida risadinha do sino do sorvete da família da Rachel e da Lucy, mas uma que vem do nada, surpreendente como uma pilha de pratos se quebrando. E outras coisas que não sei explicar. Um dia nós estávamos passando por uma casa que parecia, na minha cabeça, com as casas que eu tinha visto no México. Eu não sei por quê. Não tinha nada na casa que parecesse exatamente com as casas que eu lembrava. Eu nem tenho certeza de por que eu pensei isso, mas parecia correto. Olha aquela casa, eu disse, parece com o México. Rachel e Lucy me olharam como se eu fosse louca, mas, antes que</p>

	elas pudessem soltar o riso, Nenny disse: Sim, é o México mesmo. É exatamente o que eu estava pensando.
--	---

No fragmento acima podemos observar a prevalência da tradução literal (equivalente a original) na maior parte do texto, como exemplo temos “but me and Nenny, we are more alike than you would know”, que na tradução literal se tornou “mas eu e a Nenny somos mais parecidas do que você pensaria”. Temos também “one day we were passing a house that looked, in my mind, like houses I had seen in Mexico”, que traduzido se transformou em “um dia nós estávamos passando por uma casa que parecia, na minha cabeça, com as casas que eu tinha visto no México”.

No entanto, a expressão “not right away”, que fora traduzida por “não de cara”, podemos notar a tradução por modulação, uma vez que a autora não optou pela tradução literal da expressão que seria “imediatamente”, mas considerou apropriada a mudança semântica para resultar em um significado usual para a expressão na língua alvo, de forma que o leitor seja capaz de encontrar naturalidade durante a leitura. Já no excerto “fat popsicle lips”, que em português corresponde a “lábios gordos de chupar picolé”, conseguimos reconhecer a tradução por equivalência, dado que Polesso acrescenta o verbo “chupar” para que a funcionalidade linguística da frase seja atingida. O autor Clifford Landers (2001, p. 67-68), discorre a respeito do conceito de “tom” durante a realização da tradução. Para ele:

uma das ferramentas mais úteis que um tradutor pode possuir é a percepção do tom. Ao atribuir alta prioridade ao tom, o tradutor evita armadilhas como uma fidelidade servil ao significado literal que distorce a intenção do autor. O tom também pode ajudar a lidar com trocadilhos, alusões indiretas, solecismos e gírias. Obviamente, o tom também fornece uma pista importante para registrar também. Por tom, quero dizer o sentimento geral transmitido por um

enunciado, uma passagem ou uma obra inteira, incluindo ressonância consciente e inconsciente.⁵ (Tradução nossa)

Conforme apontado pelo autor, é importante que o tradutor selecione palavras que evitem ambiguidade, erros gramaticais e demais vícios de linguagem na língua de chegada. A tradução por equivalência, apontada por Perrotti-Garcia, pode ser considerada uma aliada ao uso do tom durante a tradução, uma vez que ambas prezam pela máxima proximidade de sentido entre o texto original e o texto traduzido.

Além disso, Landers considera que para o tradutor alcançar uma boa tradução, é essencial tornar a tradução fluente de modo que durante a leitura não seja perceptível para o leitor que se trata de uma obra traduzida. Ele defende que “o objetivo é transformar a Linguagem A na Linguagem B deixando o mínimo de evidência possível do processo. Nessa visão, o leitor pode não saber que está lendo uma tradução, a menos que seja alertado para o fato”⁶ (Landers, 2001, p. 49. Tradução nossa). Podemos considerar que *A casa na Rua Mango* correspondeu ao princípio defendido pelo autor, uma vez que no decurso da leitura é notada uma proximidade com o texto fonte, sem, no entanto, observarmos falha na fluência. Os significados, sentidos e pensamentos originais são trazidos para língua alvo de maneira clara e natural. Paralelamente, é fundamental frisar a importância na autonomia do tradutor em substituir ou acrescentar palavras, suavizar expressões e organizar

⁵Texto original: “One of the most useful tools a translator can possess is the apperception of tone. By assigning a high priority to tone, the translator avoids such traps as a slavish fealty to literal meaning that distorts the author's intent. Tone can also help in dealing with puns, indirect allusions, solecisms, and slang. Obviously, tone also provides an important clue to register as well. By tone I mean the overall feeling conveyed by an utterance, a passage, or an entire work, including both conscious and unconscious resonance.” (LANDERS, 2001, p. 67-68)

⁶Texto original: The object is to render Language A into Language B in a way that leaves as little evidence as possible of the process. In this view, a reader might be unaware he/she was reading a translation unless alerted to the fact. (LANDERS, 2001, p. 49)

as palavras na frase facilitando a leitura e a fácil compreensão do leitor ao ler o texto na língua de chegada.

6. Considerações finais

Este artigo apresenta nossa análise da tradução do romance visto como uma das obras mais famosas da autora chicana Sandra Cisneros. Nosso trabalho concentrou-se na tradução de Natalia Borges Polesso e mostrou-se bastante relevante e adequada à comparação com os procedimentos técnicos de tradução utilizados.

Com base nos fragmentos trazidos na análise, podemos observar que a tradutora optou por manter-se bastante próxima ao texto original sem, contudo, renunciar à fluência. Podemos observar também que a forma do romance, fragmentada, foi respeitada na tradução em português e como resultado, temos uma tradução “natural” do romance original. Logo, podemos ver que a seleção das ideias de Clifford Landers pareceu bastante acertada para nosso estudo.

Julgamos também importante registrar a importância do trabalho em conjunto e integrado de diferentes setores de uma Universidade apresentado aqui. A Unidade Acadêmica de Letras, Departamento de Extensão, CETREINA, DAIAIE (PROINICIAR) compartilham ações que levam a atividades relevantes para o início da carreira profissional e acadêmica de uma estudante de Letras.

Por fim, cabe destacar que, na universidade, os alunos em formação têm a oportunidade de construir sua compreensão da teoria em uma visão geral. Quando essa teoria é associada à prática, os profissionais em formação se tornam mais capacitados, críticos e seguros para atuar não só na sua área de formação, a licenciatura em letras, como também em áreas que circundam sua área do saber, a tradução literária. A elaboração deste artigo foi de suma importância para o aprendizado através da análise da tradução literária e do estudo bibliográfico, como também para o compartilhamento de informações no meio científico e social.

Referências

BARBOSA, Heloisa. *Procedimentos Técnicos de Tradução: Uma Nova Proposta*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CISNEROS, Sandra. *A Casa na Rua Mango*. Tradução por Natalia Borges Polesso. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage, 1991.

LANDERS, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. New York: Multilingual Matters, 2001.

PERROTTI-GARCIA, Ana Julia. Unidade 6 – Procedimentos Técnicos de Tradução: Embasamento Teórico e Exemplos Autênticos. *Teorias de Tradução*. 2016. [apostila disponível online] Acesso em 6 de junho de 2022.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. Nova York: Routledge, 1995.

Os estudos da tradução vêm ganhando força no Brasil nas últimas décadas. Hoje são organizados diversos congressos que lançam um olhar para essa área a partir das mais variadas perspectivas. O campo da tradução literária, no entanto, não representa apenas um braço de uma disciplina maior, mas sua linha mais fecunda e plural. Portanto, Formação de tradutores literários pretende apresentar ao leitor capítulos produzidos por pesquisadores com diferentes perspectivas, em diferentes Estados do Brasil, frutos de trabalhos de tradução literária desenvolvidos em universidades públicas.

Wagner Monteiro

