

LITTERATURAS EM COMPARAÇÃO:

ESTUDOS DA TRADUÇÃO
E INTERARTES

Mirian Ruffini
Wellington Ricardo Fioruci
Camila Paula Camilotti
Claudia Marchese Winfield
(Orgs.)

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)

R923l Ruffini, Mirian; Fioruci, Wellington Ricardo; Camilotti, Camila Paula; Winfield, Claudia Marchese (orgs.).

Literaturas em comparação: Estudos da tradução e interartes / Organizadores: Mirian Ruffini, Wellington Ricardo Fioruci, Camila Paula Camilotti e Claudia Marchese Winfield; Prefácio de Claudia Borges de Faveri. – 1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2021.

429 p.; il.; tabs.; quadros; fotografias.

E-Book: 11,78 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5637-210-5.

1. Linguagem. 2. Literatura. 3. Tradução. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Tradução e interpretação. 418.02

2. Literatura. 800

LITERATURAS EM COMPARAÇÃO: ESTUDOS DA TRADUÇÃO E INTERARTES

*Mirian Ruffini
Wellington Ricardo Fioruci
Camila Paula Camilotti
Claudia Marchese Winfield
(Orgs.)*



Copyright © 2021 – dos organizadores representantes dos autores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Diagramação e capa: Vinnie Graciano
Revisão: Cibele Ferreira

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève – Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez

(UNB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

Prefácio.....	8

Claudia Borges de Faveri

SEÇÃO 1 – ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	16

1. Tradução e acabamento formal (reflexões inconclusas e um p.s.:)...19	

2. Considerações acerca da evolução dos Estudos da Tradução como uma disciplina autônoma.....	40

3. Algumas palavras sobre Tradução de Humor para TV e Teatro.....	64

4. Refletindo sobre a conexão entre o ser humano e a linguagem: possibilidades da tradução.....	79

SEÇÃO 2 – TRADUÇÃO E LITERATURA	89

1. Tradução brasileira do teatro wildiano: paratexto e contexto literário.....	92

2. <i>A Sangue Frio</i> : uma análise paratextual e peritextual do romance de não ficção de Truman Capote.....	115

3. Helena Nos Estados Unidos – Análise da Tradução da Obra de Machado de Assis.....	132

4. A Literatura Vitoriana sob a perspectiva brasileira: as traduções de <i>Oliver Twist</i> , de Charles Dickens, no Sistema Literário Brasileiro.....	147
5. As Traduções de John Gledson e Robert Scott-Buccleuch da obra <i>Dom Casmurro</i> de Machado de Assis: cultura brasileira e polissistema literário.....	165
6. <i>Orgulho e Preconceito</i> de Jane Austen: “Estrangeirização” E “Domesticação” Em Sua Tradução Brasileira.....	185
7. A Tradução do romance afro-Brasileiro <i>Ponciá Vicêncio</i> de Conceição Evaristo para a Língua Inglesa.....	197
8. Influência, imitação e originalidade no processo de tradução: análise da relação entre a obra <i>El Túnel</i> , sua tradução e seus respectivos polissistemas.....	214
9. Uma visão Pós-Colonial sobre a última tradução de <i>Ulysses</i> para o Português brasileiro.....	229
10. Da condição socioeconômica à Polifonia: as possíveis relações entre a Literatura de Dostoiévski e Graciliano Ramos.....	243
11. Marcas tradutórias nas edições de <i>Maus: a história de um sobrevivente</i>	267
12. Os paratextos e as escolhas lexicais em <i>O Morro Dos Ventos Uivantes</i> : questões comerciais e escolhas tradutórias em duas traduções da obra.....	290

SEÇÃO 3 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERARTES.....305

1. A Tradução Intersemiótica do personagem Dorian Gray na série <i>Penny Dreadful</i>	307
2. Duas versões do mesmo leque: o teatro wildiano em tradução e adaptação.....	321

3. Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock.....	344
4. <i>O Segredo dos seus olhos</i> : da literatura para o cinema, da memória para a História.....	368
5. Sobre meninos, lobos e outros seres em conflito: entre o papel e a película.....	384
6. <i>Mrs Dalloway</i> : da Literatura Inglesa para a Língua Portuguesa, com paratextos e pareceres de tradutores.....	408

Prefácio

Claudia Borges de Faveri

A tradução é uma excelente metáfora do mundo contemporâneo. Multifacetado, desigual, hierarquizado, marcado por lutas por reconhecimento e visibilidade, assim é o mundo. E também assim é a tradução e o campo disciplinar que a acolhe. De fato, os Estudos da Tradução se configuram atualmente como um entrelugar, onde mutabilidade, flexibilidade e negociação caracterizam, em um movimento de expansão, as inúmeras interfaces que se estabelecem com as disciplinas afins. Adaptação e mediação, interpretação e reescrita, negociação, acolhimento e abertura, são todas perspectivas, diferentes e complementares, que formam o horizonte de tradutores e estudiosos da tradução da atualidade.

O livro que aqui se apresenta é uma perfeita manifestação desta tendência, com abordagens as mais diversas que privilegiam tanto reflexões sobre o processo tradutório como tal, enquanto outras, de cunho mais epistemológico, propõem discussões acerca da constituição e desenvolvimento do campo teórico dos Estudos da Tradução. Outras, ainda, exploram o vasto campo da tradução de literatura e, por fim, as conexões entre a tradução e as demais artes.

No texto que abre o conjunto, Caetano Galindo reflete sobre seu processo tradutivo para *The Pale King* de David Foster Wallace. O *rei pálido*, que nos oferece Galindo, é a tradução de uma obra mais do que singular, pois, publicado em 2011 pelos esforços do editor Michael Pietsch, após a morte do autor em 2008, o livro é na verdade um conjunto de cinquenta fragmentos cuja própria ordem foi determinada pelo

editor, não pelo autor. Assim, como sublinha Galindo, a obra publicada em 2011 e, forçosamente, sua tradução, é muito mais a reconstrução de uma possibilidade, a documentação de um processo de escrita, do que propriamente o fragmento coeso de um romance. Com esse desafio em mãos, Galindo reflete sobre o posicionamento do tradutor frente a seus leitores e frente à própria obra. Para ele o trabalho do tradutor literário não seria fornecer uma interpretação, entre tantas, ou poucas, de uma obra, mas detectar o maior número possível de interpretações válidas, internamente consistentes e oferecer ao leitor um texto que possibilite a maior quantidade possível dessas interpretações originais.

Os Estudos da Tradução, após o momento identitário necessário em sua fase inicial de constituição, passam, nos últimos anos do século XX, por transformações que rompem o confinamento às teorias totalizantes das décadas anteriores, que mantinham a pesquisa em tradução sob a égide da literatura e da linguística. Não que tais disciplinas não tenham ainda muito a contribuir com a pesquisa em tradução, mas o fenômeno tradutório se desvela hoje em toda sua complexidade, exigindo dos pesquisadores um posicionamento dinâmico, flexível e mutável frente às questões que ele levanta, buscando cada vez mais novas perspectivas que permitam entendê-lo e descrevê-lo em suas mais variadas manifestações.

É o que mostram Camila Paula Camilotti e Adriano Mafra em seu artigo, salientando que as categorizações e polarizações que formam a base da teoria tradicional da tradução, muito embora tenham sido cruciais para o posterior desenvolvimento do campo, ainda estavam limitadas a uma definição específica da prática tradutória e não exploravam sistematicamente os elementos extra-textuais que permeiam o fenômeno tradutório. Os autores fazem notar que nos dias de hoje, após a estabilização dos Estudos da Tradução como disciplina autônoma, esses conceitos fixos e imutáveis do fenômeno tradutório deram espaço a abordagens mais dinâmicas e sistêmicas, que colocam em evidência o potencial interdisciplinar, interativo e comunicativo da tradução.

A tradução de humor para teatro e televisão – suas possibilidades e meandros – é o foco do texto de Tiago Marques Luiz. Para tanto, o autor baliza suas reflexões em autores que pensaram a tradução do elemento

cômico, levando em consideração, além do teor propriamente linguístico, o público a que se destinam tais traduções. São autores como Jeroen Vandaele (2010), Patrick Zabalbeascoa (2001), Millor Fernandes (1989) e Cristina Marinetti (2005), entre outros, que vão balizar as colocações do autor sobre o tema.

A contribuição de Claudia Marchese Winfield busca refletir sobre os processos tradutórios em uma perspectiva cognitiva, área relativamente recente no campo dos Estudos da Tradução. Ela traz uma revisão consequente sobre a consolidação da área, que vem apresentando, nas últimas décadas, desenvolvimentos metodológicos importantes para os estudos empíricos, dentre os quais se destaca a triangulação de dados introspectivos e retrospectivos com aspectos comportamentais, trazendo maior robustez aos resultados gerados nas pesquisas. Segundo a autora, novas perspectivas apontam, ainda, para a interface entre os estudos de processos cognitivos em tradução e as neurociências.

Em seu artigo, Mirian Ruffini e Claudia Borges de Faveri debruçam-se sobre os paratextos das traduções da obra teatral de Oscar Wilde de forma a explorar sua recepção no polissistema de literatura traduzida no Brasil.

O consagrado e polêmico autor irlandês destacou-se, sobretudo, por sua obra dramática, que contempla tanto a tragédia quanto a comédia. As prolíficas traduções de suas peças, tais como *Uma Mulher sem Importância* (1893), *O Leque de Lady Windermere* (1892), *Um Marido Ideal* (1895) e *Salomé* (1894), entre outras tantas, foram ricamente fornidas de paratextos, por meio dos quais é possível acompanhar sua trajetória no sistema literário brasileiro ao longo dos séculos XX e XXI. Tanto em publicações individuais quanto em coletâneas, o teatro de Wilde é testemunha de uma rica atividade de tradução literária no Brasil e de pesquisas acadêmicas de relevância.

Bruna Signor, por sua vez, propõe em seu artigo uma análise dos paratextos e peritextos editoriais da tradução ao português de Sérgio Flaksman da obra *In cold blood* (1965), do jornalista e escritor norte-americano Truman Capote. A autora faz uma análise detalhada de capas, textos de apresentação, posfácio e escolha de cores na edição brasileira

de *A Sangue Frio*, comparando-a com as escolhas editoriais feitas para os mesmos elementos na edição original em língua inglesa.

O objeto de interesse de Vanessa Fátima Moraes de Souza em seu texto é a tradução ao inglês americano da obra *Helena* (1876) de Machado de Assis. Traduzida mais de um século após sua primeira publicação no Brasil, *Helena* recebe em solo americano, segundo a autora, uma tradução domesticadora, nos termos de Lawrence Venuti (2002). São os pressupostos teóricos dos Estudos Descritivos da Tradução, por meio dos trabalhos de Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (2012) que vão guiar as reflexões da autora nesta análise dos paratextos e do primeiro capítulo da tradução que *Helena* recebe nos Estados Unidos pelas mãos de Helen Caldwell.

Assim como no capítulo anterior, Danielle Franco Brunismann também elege a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) e os desdobramentos propostos por Toury (2012) para discutir as traduções de *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens, ao português brasileiro. A partir do estudo de publicações em revistas e jornais do período em que a obra foi traduzida, e após identificação das principais características do polissistema de produção, Franco Brunismann busca identificar como se deu o processo de inserção de *Oliver Twist* no polissistema literário brasileiro.

Cibele Filus Marchese debruça-se sobre o trabalho de dois tradutores – John Gledson e Robert Scott-Buccleuch – para analisar as relações entre cultura brasileira e polissistema literário à luz das traduções de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e sua configuração no polissistema literário de língua inglesa. São vários teóricos dos Estudos da Tradução, sobretudo os, mais ou menos estreitamente, aos Estudos Descritivos da Tradução, que a autora convoca para balizar sua análise: Gideon Toury (2012) com suas normas tradutórias, José Lambert e Hendrick Van Gorp (2006) com seu esquema de análise de traduções, Lawrence Venuti (2002) com os conceitos de estrangeirização e domesticação e, por fim, Douglas Robinson (2002) com suas considerações sobre as diferenças culturais nas traduções.

De Machado de Assis em língua inglesa passamos a Jane Austen em português. Duas traduções ao português de *Pride and Prejudice*

(1813), em 2012 e 2013, é o que o texto de Aline Benato Soares se propõe a discutir, sobretudo no que concerne aos aspectos de estrangeirização e domesticação, segundo as reflexões propostas por Lawrence Venuti (2002). A autora procura levantar evidências sobre os projetos tradutórios de Roberto Leal Ferreira e Marcella Furtado para a obra de Austen, analisando aspectos determinantes em ambas as traduções, tanto no nível macrotextual quanto no nível microtextual.

Marlei Castro Tondo busca, em seu artigo, analisar as condições de tradução, no polissistema literário americano, da obra afro-brasileira *Ponciá Vicêncio*, de 2003, de Conceição Evaristo. A exemplo de grande parte dos textos desta seção, o artigo de Castro Tondo, tem seu suporte teórico em autores e conceitos dos Estudos Descritivos da Tradução, notadamente José Lambert e Hendrick Van Gorp (2006), que vão guiar as análises efetuadas no micronível textual do romance traduzido.

O texto de Eduardo Alves dos Santos propõe estudar a relação entre *El Túnel*, obra de 1977 do argentino Ernesto Sábato e sua tradução ao português, realizada por Sérgio Molina em 2012. Para tanto, empreende uma breve análise dos sistemas literários de partida e de chegada, buscando identificar traços concêntricos e excêntricos que viriam influenciar a tradução e como tais elementos se configuram no estabelecimento dos paratextos que a acompanham. Para o autor, os paratextos funcionam como âncoras das obras, tanto a de partida quanto sua tradução, em seus respectivos polissistemas. Capa e contracapa dialogam com os leitores de forma contextualizada, além de carregar as intenções editoriais. Conclui, assim, que o conjunto de paratextos estabelecidos para uma tradução servem também para essa ancoragem, possibilitando uma forma de inserção tanto no polissistema de saída quanto no de chegada, aproximando o texto de ambos os polissistemas.

Já Diego da Cruz, em seu texto, debruça-se sobre a última tradução ao português do sempre polêmico e revolucionário *Ulysses* (1922) de James Joyce. Obra de Caetano Galindo – que também assina o primeiro capítulo da presente coletânea – esta última tradução, de 2012, dialoga, no sistema cultural e literário brasileiro, com suas antecessoras, quais sejam as traduções de Antonio Houaiss e de Bernardina Pinheiro Silveira, respectivamente de 1980 e 2005. O autor do artigo, Diego da

Cruz, desenvolve suas considerações a respeito do projeto tradutório de Galindo, que ele classifica de pós-colonial, através de uma série de análises comparativas entre a tradução em questão e o texto que lhe dá origem.

É em busca das possíveis influências de Dostoiévski sobre a literatura de Graciliano Ramos que Solange Ariati empreende uma análise comparativa entre as obras de ambos os escritores. A pergunta que baliza seu estudo é a que segue: em que medida a tradução de uma obra estrangeira pode introduzir novos elementos no sistema literário que a acolhe. Ela conclui, após análise comparativa das obras *Crime e Castigo* (1866) e *Vidas Secas* (1938), que os autores não apenas compartilham semelhanças relativas a seus contextos históricos e sociais, mas também, e, sobretudo, que Graciliano Ramos adota, em sua obra, temática semelhante e estratégias de caracterização dos personagens que apontam para uma consistente influência do autor russo sobre ele.

As traduções ao português de *Maus: a survivor's tale* (1980,1991), de Art Spiegelman, datam de 1987, 1995 e 2005 e foram realizadas por Ana Maria de Souza Bierrenbach (1987 e 1995) e Antonio de Macedo Soares (2005). As autoras, Ludiani Retka e Géssica de Souza, valem-se das reflexões de Lawrence Venuti (2002) e Heloísa Barbosa (1990) para empreenderem a análise do que chamam de marcas tradutórias em ambas as traduções, sobretudo no que concerne à escolha e alternância de procedimentos de domesticação e estrangeirização.

Pricila Kátia Furlan, por sua vez, vai se debruçar sobre a análise dos paratextos e escolhas lexicais nas traduções ao português da conhecida obra de Emily Brontë, *Wuthering Heights*, publicada pela primeira vez no Reino Unido em 1847. A obra tem uma extensa história tradutória no Brasil, tendo sido primeiramente traduzida por Oscar Mendes, ainda em 1938, e depois, recebendo contínuas traduções nas décadas seguintes. As traduções analisadas por Kátia Furlan, em seu artigo, foram publicadas em 2009 e 2012 e realizadas, respectivamente, por Ana Maria Chaves e Doris Goetteims, ambas sob o título de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Finalmente, na terceira seção deste livro, dedicada à tradução intersemiótica e interartes, cinco textos abordam aspectos de tradução e adaptação para cinema e televisão.

O primeiro deles, de autoria de Suellen Cordovil da Silva, trata da transposição e adaptação do personagem Dorian Gray de Oscar Wilde para a série de televisão intitulada *Penny Dreadfull* (2014) do diretor John Logan. Dorian Gray é o personagem principal do único romance de Oscar Wilde, publicado em 1890: *The Picture of Dorian Gray*.

Também em torno a Oscar Wilde situam-se as reflexões de Mirian Ruffini e Wellington Fioruci ao apresentarem duas adaptações para o cinema da comédia de costumes *O leque de Lady Windermere* (1892) de autoria do emblemático autor irlandês. As adaptações filmicas em estudo são: *The fan*, de Otto Preminger, de 1945, e *A Good Woman*, de Mike Braker, de 2004. Valendo-se dos trabalhos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006), os autores centram sua análise sobre as escolhas de ambas as produções nas adaptações em foco, sublinhando seu caráter autônomo e sua contribuição para a releitura e vitalidade da obra wildiana.

O texto de Elaine Barros Indrusiak discute a relação entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock, comparando as estratégias de ambos os autores na construção do suspense. Hitchcock, em seus filmes, não apenas se utiliza de técnicas narrativas análogas àquelas empregadas por Poe em seus textos ficcionais, como também de outras defendidas pelo escritor em seu trabalho crítico. Segundo a autora, em ambos os autores, tensão e suspense são criados ao articularem-se duas narrativas em uma só.

O texto de Carla Lange também se debruça sobre a questão da adaptação ao cinema de uma obra literária, mais especificamente do romance policial do escritor argentino Eduardo Sacheri, lançado em 2005: *La pregunta de sus ojos*. O livro foi adaptado ao cinema em 2009, sob a direção de Juan José Campanella, resultando no filme *El secreto de sus ojos*. A autora busca traçar paralelos entre a obra literária e sua adaptação filmica, ao mesmo tempo em que destaca características do romance policial contemporâneo e ressalta as maneiras de representação da história recente da Argentina em ambas as obras.

O artigo de Joana Bertani também trata da adaptação cinematográfica de um romance policial, no caso específico, *Mystic River* de Dennis Lehane, publicado em solo americano em 2001 e traduzido ao

português, no mesmo ano, por Luciano Vieira Machado com o título: *Sobre Meninos e Lobos*. A adaptação ao cinema foi realizada por Clint Eastwood em 2003. O que interessa a Bertani em seu artigo, especificamente, é construção das personagens e a relação deste processo com as características do romance policial contemporâneo.

O texto que fecha esta coletânea, de autoria de Daiana Pasquim, busca circunscrever o vasto universo de *Mrs Dalloway* (1925) de Virgínia Wolf no contexto brasileiro, suas traduções e adaptações, assim como os paratextos estabelecidos para suas traduções. A autora também traz um mapeamento sobre o trabalho dos tradutores mais recentes da obra. Suas conclusões apontam para a vitalidade da obra de Virgínia Wolf entre nós, destacando o importante papel de seus tradutores, suas traduções e adaptações neste processo.

SEÇÃO 1 – ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Embora a formalização dos Estudos da Tradução tenha ocorrido a partir de Holmes (1972) conforme amplamente descrito nesta seção por Camila Paula Camilotti e Adriano Mafra, a presença da tradução pode ser inferida desde a Torre de Babel, presente no livro do Gênesis, pois ao final da construção da Torre, como uma punição à intenção da humanidade de distanciar-se de Deus, relata-se, no livro do Gênesis¹, que “O Senhor confundiu a língua de toda terra.”

Esse relato ilustra a dificuldade presente na troca de informações, conhecimentos e experiências entre falantes de línguas distintas que não tenham conhecimento da língua que lhes seja alheia, pois, é por meio da linguagem em suas diversas formas e possibilidades que o ser humano pode expressar seu mundo interior, suas ideias, necessidades, intenções; portanto, para que haja troca, é preciso, não exclusivamente, porém invariavelmente, que haja algo de comum entre suas linguagens.

Dessa forma, nota-se que considerações sobre a tradução passam a Antiguidade Clássica com Cícero (106-43 a.C) com seu famoso aforismo “*traduttore-traidore*” que condena a tradução como um ato de traição já que o sentido verdadeiro está no texto ou discurso original, relegando, assim, a tradução um papel secundário. Atribui-se ao original um status de verdade. Entretanto, parece-nos justo dizer que na grande área dos estudos chamada “Humanas”, os estudos não nos levam a uma verdade absoluta, mas, aproximam-nos da verdade.

Dessa forma, tradutores, linguistas, filósofos, filósofos da linguagem e pensadores têm sido capazes de relativizar a assertiva de Cícero, conferindo relevância ao ato tradutório, ao texto traduzido, ao momento histórico em que a tradução é realizada, às convenções de

1 Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11>. Acesso em: 28 maio 2018.

determinados gêneros textuais, ao público-alvo de uma dada tradução entre outros fatores que envolvem o tema da tradução como objeto de estudo e reflexão.

Destacam-se as considerações de Dolet (1509-1546) que em seu tempo teceu considerações prescritivas para a atividade tradutória, e de Dryden (1680) que descreve a possibilidade de três tipos de tradução: metáfrase, paráfrase e imitação. A metáfrase refere-se à tradução literal de palavra por palavra, a paráfrase, como o termo sugere, é a tradução do sentido e a imitação consiste da recriação de um texto novo a partir do original.

Ainda em uma visão prescritiva, em *The principles of translation* (TYTLER, 1791) recomendam-se três princípios: que a tradução deve ser feita na íntegra, ou seja, é preciso traduzir a ideia completa do original; a tradução deve manter o estilo do original e o terceiro princípio aponta para a necessidade de naturalidade da tradução. Em momento posterior, percebe-se que as ideais prévias acerca da tradução foram relativizadas, em particular por Schleiermacher (1813) que propôs duas grandes possibilidades de traduzir, ou seja, usar o texto traduzido para aproximar o original ao leitor ou aproximar o leitor ao texto, tais ideias são retomadas por Venutti (2000; 2002 entre outros) com os conceitos de domesticação e estrangeirização que são discutidos ao longo da presente obra aprofundando a reflexão sobre a atuação do/a tradutor/a.

Além disso, a área de Estudos da Tradução recebeu contribuições do linguista Roman Jakobson no artigo *On linguistic aspects of translation* (1959) no qual oferece uma tipologia da tradução segundo a qual a tradução pode ser intralingual, interlingual ou intersemiótica, ampliando assim, o conceito de tradução.

A partir do século XX a tradução começa a receber maior atenção que culmina no estabelecimento dos Estudos de Tradução como área de conhecimento. Ao longo da primeira seção da presente obra é feito um apanhado detalhado sobre o desenvolvimento da área nos séculos XX e XXI, com bastante detalhamento dos estudos descritivos de produto e uma introdução à recente área de estudos descritivos do processo tradutório.

Finalmente, é bastante motivador perceber que a área se tem desenvolvido a “passos largos” e que a complexidade do ato e ofício tradutório e do ser tradutor/a estão presentes nesse desenvolvimento, conforme o próprio mapa de Holmes (1972) indica. Acima de tudo, os estudos da área confirmam que a tradução é atividade inerentemente humana, social e cultural de relevância para a reflexão sobre que é linguagem, sobre a natureza da linguagem e sobre suas possibilidades. Pensar nessas questões é pensar o humano, acreditamos que seja esse, um valor inestimável desta complexa e fascinante área.

Adriano Mafra e Camila Paula Camilotti

1. Tradução e acabamento formal (reflexões inconclusas e um p.s.):

Caetano Waldrigues Galindo

Ningún problema tan consustancial con las letras con su modesto misterio como el que propone una traducción. [...] Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.

Borges, “Las versiones homericas”

Há vários tipos de livros inacabados. Incompletos.

É perfeitamente possível argumentar, por exemplo, que os volumes finais de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, são “inacabados”, na medida em que a morte do autor fez com que viessem a público sem ter passado pelo crivo fino das revisões finais sempre obsessivas que ele autor aplicou a cada um dos primeiros livros de sua saga pessoal. A versão que conhecemos dos três últimos volumes, no entanto, teve de ser “fechada” por editores. Mas nada há de fundamentalmente incompleto na heptalogia de Proust.

Por outro lado, o caso de *Almas mortas*, de Gógol, é exatamente o oposto. O que temos é perfeitamente “acabado”, mas embora os especialistas na obra e nas mistificações de Gógol tenham mais recentemente se inclinado a aceitar que o livro como nós o recebemos foi de fato tudo o que seu autor pretendeu publicar, resta o fato de que este livro se intitula “Parte 1”, e que aparentemente deveriam se seguir a ela uma “Parte 2” e até uma “Parte 3”, segundo os planos de Gógol.

E o que dizer de *The mistery of Edwin Drood*, de Dickens, que só chegou até a sexta das doze partes formalmente anunciadas pelo autor, mais do que acostumado com a estrutura das publicações seriadas. Aqui foi a morte de Dickens que interrompeu a publicação, deixando a narrativa (e, pior, o *mistério*) totalmente em suspenso.

Esse modelo, o de *Drood*, é provavelmente o que mais frequentemente ocorre a um leitor quando pensa na ideia de um romance “inacabado”. Um autor escrevendo e interrompendo essa escrita basicamente linear antes de chegar a uma conclusão. Não raro detido por nada menos que a morte. Um processo interrompido. Linha cindida.

Mas nem todos os escritores seguem os mesmos processos. Nem todos os livros seguem os mesmos roteiros de elaboração.

James Joyce, por exemplo, escreveu cerca de 30% do texto que hoje faz parte do *Ulysses* durante o processo de revisão de provas tipográficas¹. David Foster Wallace, na escrita de *Graça Infinita*, seu romance mais conhecido, parece ter seguido um modelo de “mosaico”, onde ia escrevendo fragmentos isolados, pequenas histórias, retratos separados de um grupo de personagens que, enquanto iam ganhando corpo, começavam a se reunir em torno de certos temas, obsessões. Só depois de muito elaborar esse material é que ele teria começado a pensar numa trama que pudesse unificar todas aquelas trajetórias e dar sentido ao livro como um *arco* narrativo. E no fundo é ainda essa a parte menos *sólida* do livro².

Quando de seu suicídio, em 2008, Wallace estava trabalhando num novo romance, que restou “inacabado”.

1 ELLMANN, 527

2 MAX vai mais longe, lembrando mesmo que Wallace “nunca gostou de tramas”, p. 294 (todas as traduções são minhas).

E o fato é que, depois que seu editor Michael Pietsch foi até sua casa e recolheu tanto um manuscrito organizadamente depositado sobre a mesa (aparentemente Wallace estava pensando em enviar aquele trecho do livro para negociar um adiantamento com sua editora) quanto disquetes, discos rígidos e papéis soltos, ele se debruçou sobre o material do que a partir de agora podemos chamar de *O rei pálido*: e o que ficou transparente é que Wallace estava novamente lidando com a composição de um mosaico³.

Quando o livro foi publicado, portanto, em 2011, como resultado de todo esse trabalho editorial, o que foi dado aos leitores foi um livro “incompleto” num sentido muito especial. Nada de linhas retas interrompidas. Nada de falta de polimento final. Nada de partes autônomas com a promessa de uma continuação. O que recebemos foi uma série de cinquenta fragmentos (alguns mais outros aparentemente menos “completos” em termos narrativos), cuja própria ordem foi determinada pelo editor, não pelo autor. Não sabemos nem mesmo se o que lemos como a marcante primeira página do livro seria de fato a primeira, ou a quadragésima nona.... ou se acabaria sendo cortada.

Ninguém pode saber.

O rei pálido na edição de 2011 é uma espécie de reconstrução de uma possibilidade. Muito mais a documentação de um processo de escrita do que fragmento coeso ou “inacabado” de um romance. Atesta a favor dessa leitura inclusive a inclusão, ao fim do livro, de uma série de notas, lembretes e sugestões de encaminhamentos retirados dos cadernos de Wallace.

Temos as tésseras coloridas (ou as peças do quebra-cabeças) e algumas anotações que sugerem rumos possíveis, maneiras eventuais (e não raras vezes contraditórias) de organizar tais dados num todo (imagem móvel). Personagens mudam de nome de um trecho para outro. Marcas de personalidade atribuídas a um reaparecem em outro. Menos do que ouvintes de uma mensagem que súbito se corta, nos vemos como arqueólogos, testemunhas de um processo, investigadores que precisam

3 Há muita informação sobre a composição de *The Pale King* em HERING. Mas o relato fundamental do processo já aparece no prefácio de Pietsch a WALLACE, 2011.

reconstituir o próprio processo de reflexão e de criação de um escritor que ainda não sabia exatamente o que estava escrevendo.

(Mas não se deixe levar por isso. O “livro”, seja ele o que for, é absolutamente fascinante, talvez até por essas mesmíssimas razões.)

Mas um dado se altera consideravelmente na fruição do livro. Ao menos um.

Todo leitor, na medida em que sofisticava seu repertório e suas pretensões literárias, aprende a lidar com expectativas suspensas e satisfações postergadas. Uma das grandes marcas da capacidade de absorção de narrativas mais complexas, afinal, consiste numa certa capacidade de *entrega*, de se fiar num pacto baseado na ideia de que dados, elementos e características da obra que possam no momento da leitura imediata gerar estranhamento e parecer não se encaixar no que o leitor espera até ali (possam parecer, pura e simplesmente, não fazer sentido) virão em algum momento a se “encaixar” e funcionar como peça de um maquinário maior, dotado, sim, de sentido e de uma lógica interna que, mesmo que *a posteriori*, justifica o que inopinadamente pode ter lhe parecido extemporâneo, solto, desconexo.

Da narrativa de mistério ao *Ulysses*, esse tipo de pacto preside a relação do leitor com a prosa literária e embasa a relação leitor-autor a partir da ideia de que excentricidades formais, desvios narrativos, *non-sequiturs* lógicos virão a se encaixar na curva mais ampla do arco que se pretende desenvolver.

Muito bem, o fato, no entanto, é que se encaramos uma dessas obras “incompletas”, e muito especialmente uma obra incompleta do tipo que se desenhou para o romance final de Wallace, essa dinâmica fica de um lado impossibilitada e, de outro, sublinhada em sua necessidade, em sua natureza de confiança, de pacto. Pois qualquer inconsistência, qualquer *estranhamento* formal-estrutural na mecânica interna de uma daquelas peças, ou nas ranhuras que insinuassem entre elas seus pontos encaixe, podem de saída ser atribuídos a um *equivoco*, a uma pregação que ainda seria alisada, aresta por ser ainda limada: defeito. Mas a questão é que se todas essas marcas pudessem somente ser lidas assim, realmente não chegaríamos a poder defender o interesse da narrativa

por si só. Restaria fraturada e descomposta demais para possibilitar uma leitura em qualquer sentido comum e diferente do estritamente arqueológico, editorial.

E não é isso que se dá na leitura de *O rei pálido*.

Em sua imensa maioria, aqueles fragmentos conseguem indicar direções, vetorialidades, trajetórias. Em sua imensa maioria eles nos fazem entrever uma ordem que se poderia instaurar. Uma narrativa em pedaços.

São mais instigadores que frustrantes.

Mesmo assim, resta o problema de como lidar com casos em que aquela ideia da *satisfação postergada* pareça ser central para o livro como o teríamos um dia, e como o temos hoje.

Um desses trechos, na minha opinião o mais claramente problemático, envolve a infância de uma mulher chamada Toni Ware.

Ela reaparecerá em outros momentos da narrativa (num deles como personagem secundário, em outros apenas citada pelos presentes, e em mais dois fragmentos como personagem central). Em outros desses trechos as perguntas que pretendo levantar aqui, e que acredito proponham algo não irrelevante para a teoria e a prática da tradução literária, vêm também a se manifestar. Mas em momento nenhum de modo tão violento e tão destoante quanto no primeiro fragmento dedicado a ela, inclusive, convenhamos, por vir ele antes dos outros.

Se falamos de *desvios*, de marcas de estranhamento, o primeiro momento há de sempre ser o de choque.

E este primeiro fragmento em que somos apresentados ao mundo do *trailer park* em que Toni, quando criança, morou com sua mãe, é definitivamente *desviante*. Wallace, apesar de ter alterado e *refinado* das mais variadas maneiras ao longo da carreira aquilo que poderíamos chamar de seu *estilo padrão* de prosa literária, era fundamental e adequadamente identificado com uma voz digressiva, que misturava a oralidade mais *feia* com os padrões e lexemas mais sofisticados e abstrusos, produzindo sentenças contorcidas cuja sintaxe se baseava mais numa espécie de reprodução dos meandros de uma fala espontânea que nos

padrões reconhecidos pela norma padrão do inglês americano. Esse estilo, esse ritmo chegou a ser descrito como a *brain voice* de sua geração⁴. A mescla de influências e a ecumênica mistura de registros, somadas a uma espécie de mecanismo permanentemente parentético de inclusão e desvio, parecem ter de fato sido uma de suas maiores contribuições literárias, como definição do estilo de um determinado período.

E esse registro de prosa de fato domina a narrativa dos fragmentos de *O rei pálido* que chegaram até nós⁵. No entanto, há curiosos momentos de exceção.

Um deles é, na verdade, aquele que Pietsch escolheu como a abertura do romance.

Past the flannel plains and blacktop graphs and skylines of canted rust, and past the tobacco- brown river overhung with weeping trees and coins of sunlight through them on the water downriver, to the place beyond the windbreak, where untilled fields simmer shrilly in the a.m. heat: shattercane, lamb'squarter, cutgrass, sawbrier, nutgrass, jimsonweed, wild mint, dandelion, foxtail, muscadine, spinecabbage, goldenrod, creeping charlie, butter- print, nightshade, ragweed, wild oat, vetch, butcher grass, invaginate volunteer

4 LIPSKY, p.xxviii (afterword).

5 Muito embora se deva registrar, mais uma vez, que ao longo de uma carreira que cobriu praticamente vinte anos, ele depurou bastante esse estilo, diminuiu certas marcas mais histriônicas (históricas, na famosa definição de WOOD [p.178 *passim*]) e, especialmente, pareceu eliminar características mais prontamente tipificáveis, reproduzíveis e inclusive imitáveis: o abuso de notas de rodapé, as aberturas de período com 'conjunções compostas'... Seu estilo padrão em seus últimos anos, especialmente a partir do livro de contos *Oblivion*, e indo até ao último texto que publicou em vida ("Good People", que viria a aparecer depois como parte de *O rei pálido*), parecia cada vez mais uma versão mais "séria" (entre muitas aspas) da prosa tipicamente associada a ele. Mesmo o conto "All that", publicado apenas em 2009 e que, apesar de parecer também um fragmento do romance, acabou não sendo publicado por Pietsch, ostenta essa 'nova seriedade'...

beans, all heads gently nodding in a morning breeze like a mother's soft hand on your cheek⁶.

Ainda se trata de uma sentença extensa, de estrutura não necessariamente clara (o que está *past the [...] plains*? O leitor parece ficar esperando um verbo), mas o tom mais “poético”, as imagens, a longa e sonora enumeração... tudo contribui para uma atmosfera estranhamente distinta daquilo que o leitor automaticamente esperaria de um novo livro de Wallace.

Dá a decisão de usar como abertura esse fragmento?

Mas ele mal se estende por duas páginas. E mesmo aquela dinâmica da satisfação postergada ou, aqui, da expectativa suspensa, se vê algo realizada quando vê que o segundo fragmento se abre assim.

From Midway Claude Sylvanshine then flew on something called Consolidate Thrust Regional Lines down to Peoria, a terrifying thirty-seater whose pilot had pimples at the back of his neck and reached back to pull a dingy fabric curtain over the cockpit and the beverage service consisted of a staggering girl underhanding you nuts while you chugged a Pepsi. Sylvanshine's window seat was in 8-something, an emergency row, beside an older lady with a sacklike chin who could not seem despite strenuous efforts to open her nuts⁷.

6 WALLACE, 2011, p. 3. Além das planícies de flanela e dos gráficos asfálticos e horizontes de ferrugem enviesada, e além do rio marrom-tabaco toldado de plantas chorosas e pontos de raios de sol que passavam por entre elas para água rio abaixo, até o ponto além do quebra-vento, onde campos não arados fervilham estridentes no calor matutino: massambala, huauzontle, andre-quicé, salsaparrilha, junça, estramônio, alevante, amargosa, cauda-de-raposa, muscadínea, repolho-de-espinha, lanceta, dinheiro-em-penca, abútilo, beladona, ambrósia, semeia-vento, vícia, capim-de-açougueiro, invaginadas vagens voluntárias, cabeças todas sob a brisa da manhã acenando delicadas como a mão suave de uma mãe no teu rosto. (A traduções de *O rei pálido* aparecem aqui na versão em que foram entregues à editora. A versão final do livro certamente terá alterações).

7 WALLACE, 2011, p. 5. De Midway Claude Sylvanshine foi então num voo de uma coisa chamada Consolidated Thrust Regional Lines até Peoria, num aviãozinho apavorante de trinta lugares cujo piloto tinha espinhas na nuca e esticava o braço para puxar uma cortina de tecido e isolar a cabine e cujo serviço de bordo consistia de uma moça cambaleante que tepassava sub-repticiamente umas castanhas enquanto você virava uma Pepsi. O assento de janela de Sylvanshine era 8-alguma-coisa, saída de emergência, ao lado de uma senhora de mais idade com uma papada que parecia um alforje e que apesar de aplicados esforços parecia não conseguir abrir as castanhas.

O senso de humor, a pontuação errática (e insuficiente), o olhar impiedoso e errante. Wallace em seu elemento. E o leitor, neste momento, pode ficar pensando que aquela abertura era somente um desvio, que o ritmo do texto vai se restabelecer em bases mais firmes, mais conhecidas. Inclusive porque, se o primeiro fragmento tinha meras duas páginas, este agora tem vinte. E a ele se segue um terceiro, que se abre assim.

‘Speaking of which, what do you think of when you masturbate?’

‘...’

‘...’

‘What?’

Neither had said a word for the first half hour⁸.

No entanto, quando se chega ao fragmento de número 8, aquele em que se fica conhecendo a infância de Toni Ware, a prosa novamente muda de figura.

Under the sign erected every May above the outer highway reading it's spring, think farm safety an through the north ingress with its own defaced name and signs addressed to soliciting and speed and universal glyph for children at play and down the blacktop's gauntlet of double-wide showpieces past the rottweiler humping nothing in crazed spasms at chain's end and the sound of frying through the kitchenette window of the trailer at the hairpin right and then hard left along the length of a speed bump into the dense copse as yet uncleared for new single-wides and the sound of dry things snapping and stridulation of bugs in the duff of the copse and the tow bottles and bright plastic packet impaled on the mulberry twig, seeing through shifting parallax of saplings's branches sections then of trailers along the north park's anfractuous roads and lanes skirting the corrugate trailer

8 WALLACE, 2011, p.25. *‘Por falar nisso, no que é que você pensa quando se masturba?’*

‘...’

‘...’

‘Como é que é?’

Nenhum deles abriu a boca na primeira meia-hora.

where it was said the man left his family and returned some-time later with a gun and killed them all as they watched Dragnet and the torn abandoned sixteen-wide half over-grown by the edge of the copse where the boys and their girls made strange agnate forms on pallets and left bright torn packs until a mishap with a stove blew the gas lead and ruptures the trailer's south wall in a great labial tear that exposes the trailer's gutted insides to view from he edge of the copse and the plurality of eyes as the needles and stems of a long winter noisomely crunch beneath a plurality of shoes where the copse leaves off at a tangent past the end of the undeveloped cul-de-sac where they come now at dusk to watch the parked car heave on its springs⁹.

Uma única sentença, que não só repete tom e ritmo enunciati-vo do fragmento de abertura como ainda emula sua estrututa sintática aberta (o que está *under the sign?*), e parece recolocar o leitor nesse mundo diferente, descrito numa prosa significativamente outra.

E de fato, será essa a primeira grande hipótese (senão única gran-de hipótese) de leitura em “tempo real”, a se desenvolver, no entanto apenas com o romance mais adiantado, com mais fragmentos percorridos: a vida de Toni Ware é em tanto sentido tão diferente da vida dos outros personagens que o autor decide vestir sua narrativa de uma pro-sa completamente alterada.

9 WALLACE, 2011, p.53-4. *Sob a placa erguida todo mês de maio à beira da estrada mais externa e que dizia É PRIMAVERA, PENSE NA SEGURANÇA NAS FAZENDAS e passando pela entrada norte com o seu próprio nome adulterado e placas dedicadas a vendas e velocidades e ao glifo universal de crianças brincando e descendo o corredor-polônês asfaltado de casas móveis mais bonitas passando pelo rottweiler que encoxa o nada em espasmos alucinados no extremo da corrente e pelo som de fritura que vem da janela da cozinha do trailer depois de uma curva aguda à direita e aí de outra à esquerda acompanhando o comprimento de uma lombada para entrar num bosque denso ainda não derrubado para novos trailers e pelo som de coisas secas que quebram e da estridulação dos insetos nas folhas decompostas do chão do bosque e por duas garrafas e uma colorida embalagem plástica empalada no ramo da amoreira enxergando através da móvel paralaxe dos cortes dos ramos dos brotos e aí dos trailers ao longo das anfractuosas estradas e ruelas que desviam do trailer de metal ondulado onde dizem que o sujeito deixou a família e voltou um tempo depois com uma arma e matou todo mundo enquanto eles assistiam Dragnet e pelo trailerzinho sucateado semicoberto de mato à beira do bosque onde meninos e suas meninas faziam estranhas formas agnadas sobre esteiras e deixavam coloridas embalagens rasgadas até um incidente com um fogão que explodiu a entrada de gás e rasgou a parede sul do trailer numa grande fresta labial que expõe as entranhas abertas do trailer aos olhares provindos da beira do bosque e à pluralidade de olhos enquanto as agulhas e caules de um longo inverno estralam ruidosos sob uma pluralidade de sapatos onde o bosque se interrompe numa tangente para lá do fim de um beco-sem-saída inabitado onde eles vêm agora ao pôr-do-sol para ficar vendo o carro estacionado arfar sobre as molas.*

E parece uma hipótese sedutora.

Mas logo depois a prosa do fragmento segue em direções ainda menos familiares. Uma versão entrecortada, quase Cormac McCarthyana, Faulkneriana em seu peso, em seu passo hierático, quase epigramático, que em quase tudo desmente os padrões normais de estilo de Wallace.

There were fires in the gypsum hills to the north, the smoke of which hung and stank of salt; then the pewter earrings vanished without complaint or even mention. Then a whole night's absence, two. The child as mother to the woman. These were auguries and signs: Toni Ware and her mother abroad again in endless night. Routes on maps that yield no sensible shape or figure when traced¹⁰.

Não cabe citar exemplos sobre exemplos sobre exemplos. Mas as próximas treze páginas estarão cheias de trechos como:

Her inner life rich and multivalent. In fantasies of romance it was she who fought and overcame thereon to rescue some object or figure that never in the reverie resolved or took to itself any shape or name¹¹.

ou

Begat in one car and born in another. Creeping up in dreams to see her own conceiving¹².

E o leitor tem todo direito de se perguntar: *Begat? Thereon?*

De onde esse idioma quase-bíblico? De onde todo esse peso retórico que, dada sua intensidade, parece já não mais sublinhar a acrimônia

10 WALLACE, 2011, p. 54. *Havia incêndios nos morros de gipsita mais ao norte, cuja fumaça pairava a fedida a sal; aí os brincos de estanho desapareceram sem queixas e nem mesmo menção. Aí uma noite toda ausente, e duas. A criança como mãe da mulher. Eram augúrios e sinais: Toni Ware e a mãe de novo no estrangeiro em noites sem fim. Rotas em mapas que não geram qualquer forma razoável quando retraçadas.*

11 WALLACE, 2011, p. 55. *Sua vida interior, rica e multivalente. Em fantasias romantizadas era ela que lutava e, por conseguinte resgatava algum objeto ou figura que nunca na imaginação se resolvia ou adotava forma ou nome quaisquer.*

12 WALLACE, 2011, p.59. *Concebida num carro e nascida noutro. Esqueirando-se em sonhos para ver sua própria concepção.*

das condições que viriam a formar Toni (sua história, o trecho que se abre aqui e se encerra no fragmento 45, quase quatrocentas páginas depois, é permeada de uma violência e um sadismo atordoantes), mas na verdade chega quase a solapar seu efeito.

A prosa pseudo-mccarthyana de Wallace é uma paródia?

Por que sustentá-la tão longa e tão articuladamente? O que ele objetiva com esse... *pastiche*? Ou devemos tomar essa prosa e aceitá-la por seu valor de face, sem polemizações e questionamentos a respeito de eventuais refrações retóricas? E conseguimos? E como essa prosa se relaciona com a ‘abertura’ do romance? E com o restante da história de Toni?

Porque vale lembrar que aquele fragmento 45, onde se dará o (terrível) desfecho da história de Toni com o namorado da mãe, se abre em chave bem mais tipicamente wallaceana:

Toni's mom was a bit nuts, as was her own mom, who was a notorious recluse and eccentric who lived in the Hubcap House¹³ in Peoria¹⁴.

E o fragmento 47, onde por uma única vez a narrativa acompanha detidamente a Toni Ware adulta, tem na sua primeira página o seguinte:

Toni Ware stood at the pay phone on the lot's fringes. Instead of a booth it was just on a post. She leaned slightly against the front bumper of the car, which shone. One of the dogs' faces appeared over the backseat; when she looked hard at it a moment it dropped back out of sight¹⁵.

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra.

13 A casa tem esse nome porque ela acredita que apenas construindo uma espécie de gaiola de faraday com calotas metálicas de automóveis em torno do imóvel consegue escapar aos experimentos de controle de pensamento via ondas de rádio de um certo Jack Benny.

14 WALLACE, 2011, p. 439. A mãe de Toni era meio doida, como a sua própria mãe, notória reclusa e excêntrica que morava na Casa das Calotas de Peoria.

15 WALLACE, 2011, p.510. Toni Ware estava no telefone que fica no limite do terreno. Em vez de uma cabine é só um aparelho no poste mesmo. Ela se encostava um pouco no parachoque dianteiro do carro, que brilhava. A cara de um dos cães aparecia por sobre o banco traseiro; quando ela olhou firme para ele por um momento a cara sumiu de vista.

Mas, acima de tudo, de maneira alguma uma *confirmação* daquela prosa rebuscada e pretensamente *elevada* que encontramos no *trailer park*.

Escritores (mesmo os melhores dentre eles) não são imunes a equívocos na avaliação de suas capacidades. Wallace pode simplesmente ter “errado a mão” na versão do fragmento 8 que chegou até nós, e que se ele tivesse tido mais tempo de trabalhar talvez se transformasse em algo mais *neutro*, como no caso do 47, ou talvez fosse completamente reescrita, ou até dispensada.

Ou não.

Ele pode de fato ter “errado a mão” sem ter nem mesmo consciência do risco desse *fracasso*. O trecho, por exemplo, em que se narra a história pregressa de Wardine (novamente triste e violenta: vemos um sistema?) em *Graça Infinita* pode simplesmente ser considerado equivocado em sua representação da oralidade não educada, ou do que nos Estados Unidos se chama por vezes de *ebonics*, o *black english* da personagem¹⁶.

Ou não.

Ou aqueles mesmos pactos de confiança e de satisfação postergada poderiam ter de ser acionados aqui, caso o livro tivesse sido completado. Será que entenderíamos melhor o sentido da estranha prosa do fragmento 8 caso o romance tivesse sido entregue, finalizado, anos depois?

É claro que aqui se trata de um exercício retórico, nada mais. Porque o fato é que, sendo *O rei pálido* o que é, as perguntas vão se colocar para os leitores exatamente como as colocamos aqui, com as mesmas possibilidades, parciais, de resposta: as mesmas *insinuações* de possibilidades de resposta.

Mas há, para mim, e para este texto, um problema de outra ordem.

Pois se até aqui preferi citar todos os trechos comentados ou ilustrativos do romance inacabado de Wallace no seu original em inglês, ao mesmo tempo venho chamando o livro não de *The Pale King*, mas de *O*

16 WALLACE, 1996, p. 37-8. Traduzido em WALLACE, 2012, p. 41-43.

rei pálido, que nada mais é do que o título proposto para a publicação brasileira, que deve ocorrer em 2018. Especifico título *proposto* porque neste momento (entregue já em maio de 2017) a tradução está nas mãos da editora, responsável como sempre (e devidamente) pelo texto final e, especificamente, pela escolha definitiva do título.

De minha parte, foram cerca de três anos de um trabalho que em sua própria natureza lembrou bastante aquela estrutura prototípica da sentença wallaceana: longa, convoluta, algo entrecortada. Traduzi outros livros durante esse período, com o projeto maior do romance de Wallace sempre sendo desenvolvido em segundo plano, até que pude me deter no começo de 2017 para concluir a primeira versão e fazer uma série de revisões ainda mais detidas do que o normal, precisamente para compensar esse dado *fragmentário* do processo de tradução de um livro que li assim que fui publicado (ou, na verdade, como a editora já tinha comprado os direitos, um pouco antes de ser publicado nos Estados Unidos), e cuja versão portuguesa já se desenhava para mim como projeto desde esse primeiro momento de leitura.

Este não é o lugar, este não é o momento para se levantar um elenco das consideráveis dificuldades (ou dos consideráveis prazeres) da tradução de *The Pale King*. Mas uma coisa, dentre todas as singularidades do projeto, está ligada de maneira mais incontornável à própria condição do livro como obra “inconclusa” e, assim, a tudo que eu vinha esboçando nas páginas anteriores.

Pois o fato é que ao começar a tradução daquele fragmento 8 eu, como o leitor de primeira viagem, tinha já lidado com a abertura do livro, tratada como aparente “exceção”. E, como aquele leitor, agora me via diante da necessidade de entender o registro e (por que não?) o “sucesso” daquelas páginas. Apenas para colocar a situação no registro mais simples e mais direto (sem qualquer falseamento do restante dos problemas): eu como aquele leitor precisava formar alguma opinião quanto ao grau de “seriedade” daquele registro.

Wallace estava escrevendo aquilo *with a straight face*? Ou será que seu projeto era de alguma maneira complexa e rebuscada o de uma

apresentação irônica daquele ambiente e, por consequência, daquele personagem¹⁷?

Mas o fato é que, diferente daquele leitor, eu como tradutor me vejo na obrigação de oferecer uma resposta. Por mais que possa não ver uma solução que me convença pessoalmente de maneira integral e não matizada, não é o fato de se tratar de uma obra inacabada que a princípio me garantiria o direito e a possibilidade de oferecer uma tradução que fosse qualquer coisa que não *acabada*. Ou seja, ao menos como proponente do texto final a que terá acesso o leitor brasileiro eu preciso oferecer uma *leitura* que me convença como possibilidade. Ou no mínimo que me convença como possibilidades.

Insisto frequentemente em sala de aula que o trabalho do tradutor literário não é descobrir uma boa interpretação de um texto e oferecer essa interpretação (sua leitura do texto) ao leitor final. Em se tratando de textos cuja natureza fundamentalmente polissêmica é base de seus méritos, acho muito mais válido pensar que ao tradutor cabe na verdade tentar detectar o maior número possível de interpretações válidas, internamente consistentes (por mais que pessoalmente possa discordar da adequação final de algumas delas) e, como resultado desse processo, buscar oferecer ao leitor um texto que possibilite a maior quantidade possível dessas interpretações originais. Perceber quantas portas se podem abrir e tentar mantê-las todas abertas¹⁸.

E a princípio uma “metodologia” como essa pareceria suficiente para resolver o enigma de Toni Ware. Nesse sentido, nada haveria de fundamentalmente diferente entre a tradução daquele trecho de uma obra inacabada e a de um romance qualquer. Comum.

No entanto, em tudo que se refere ao complexo contínuo entre a fala *reta* e qualquer espécie de refração (irônica, sarcástica, paródica, encomiástica...) o espectro da liberdade polimórfica do tradutor se

17 É particularmente complicado pensar numa apresentação absolutamente *irônica*, no caso de Wallace, um escritor que tem todo um histórico de combate à ironia como *modo padrão* de certa cultura Norte-Americana, postura especialmente demonstrada no longo ensaio “E Unibus Pluram” (WALLACE, 1997, p. 21-82).

18 É aqui, na verdade, que reside a maior diferença entre os tradutores literários e os *intérpretes* instrumentistas na tradição da música dita clássica (paralelo que de resto me parece muito esclarecedor): ao tradutor importa *menos* impor uma marca pessoal quanto à interpretação; e talvez venha daí sua maior ancilaridade.

vê de fato limitado, a bem da verdade, segundo os mesmos princípios que determinam a leitura *errada* de um enunciado irônico toda vez que um leitor não percebe o índice de desvio envolvido no discurso. Pois descontada a semântica mais estrita, há sim a possibilidade de fracasso pragmático total na leitura do enunciado refratado. E se ao leitor cabe (e cabe) a possibilidade e mesmo a liberdade do fracasso, que configuraria insucesso de leitura na escala pessoal, (posso deixar as portas todas abertas, mas via de regra, não tenho como *garantir* que todo leitor vá enxergá-las, e muito menos que vá escolher uma delas) ao tradutor não cabe condenar um texto ao fracasso por não ter percebido (ou, mais frequente, por não ter conseguido reproduzir) o quanto havia nele de cinismo, sarcasmo ou estranhamento, que devesse chamar a atenção e garantir desconfiância, conquanto temporária.

E tudo isso, óbvio, potencializado em escala astronômica no que se refere a uma obra cujas *intenções* finais, dada sua natureza de peça inacabada, ficarão para sempre no reino das suposições.

Ao traduzir os trechos referentes à vida de Wardine, em *Graça Infinita*, tive que tomar uma decisão quanto ao sucesso daquela representação. E tive bases para tomar essa decisão, comparando o trecho com todo o resto do romance (e no fundo com todo o restante da obra de Wallace).

Naquele caso, infelizmente me pareceu que a hipótese mais sólida era mesmo a da *falha*. Na minha opinião, naquele momento, para aquele projeto, ficou decidido que Wallace tinha de fato “errado a mão” na tentativa de representar a oralidade e o *black english* daquelas pessoas¹⁹. E foi com isso em mente que traduzi o trecho. Sabendo, no entanto que, mesmo diante disso, não me cabia propor uma má tradução do trecho. Por mais que acreditasse se tratar de um mau trecho de prosa (o que prolepticamente nos remete à discussão final deste texto, sobre o *acabamento* das traduções).

19 O curioso é que o único outro momento de tentativa mais consistente de reprodução de uma oralidade muito marcada como *outra* no romance (a fala do caminhoneiro [WALLACE, 1996, p. 351, WALLACE, 2012, p. 362.] irlandês durante uma reunião dos Alcoólicos Anônimos), o sucesso do autor foi bem mais considerável.

No entanto, não me coube também *melhorar* a prosa de Wallace, propondo uma versão mais acurada da oralidade brasileira subpadrão²⁰. Coube manter o estranhamento, e coube manter a possibilidade da dúvida.

Houvesse, no entanto, um momento no livro em que se revela que a voz por trás da descrição das agruras da vida de Clenette e Wardine era outra, que aquilo, por exemplo, era o relato em primeira pessoa de um *outro* personagem, digamos, uma atriz, um escritor... bom... tudo poderia mudar de figura. E aí o tradutor teria que se esmerar para produzir marcas que deixassem clara essa inadequação formal do trecho. Para que depois a *revelação* fizesse sentido.

Mas esse momento não existia. A dúvida, em algum grau, havia de se manter.

Já no caso de *O rei pálido*... o que se pode supor?

Me parece perfeitamente verossímil que em algum outro momento da narrativa viesse a se revelar que aqueles trechos foram de fato escritos por outro personagem. Ou pela própria Toni, numa tentativa de resolver o relato de sua vida²¹. Mas diante do abismo, diante do vácuo criado pela morte de Wallace e pela interrupção do texto, não haverá como saber. Da mesma maneira, como julgar com alguma acurácia o lugar em que se encontra o fragmento no dito contínuo *reto-obliquo*?

Cabe arriscar uma interpretação que se pretenda minimamente final?

Porém...

Como *não* apresentá-la ao leitor da versão brasileira do texto?

Porque é aqui que se colocam (finalmente?) as verdadeiras desestabilizações que os fragmentos de Toni Ware apresentam para a teoria e a prática da tradução literária, já que há algumas questões bem específicas envolvidas aqui.

20 Para usar a feliz expressão de Paulo Henriques Britto (p.88 *passim*).

21 De fato foi de alguma maneira movido por essa dúvida, já quando da leitura de *The Pale King*, que acabei incluindo num livro de contos um relato nitidamente pior que todos os outros, que páginas depois, em outro conto, vai-se ficar sabendo ser de autoria de um personagem de um terceiro conto...

Uma é que, como lembrava Paulo Henriques Britton numa oficina de tradução, havemos sempre de lembrar que somos, como tradutores (sem nem mencionar que, tanto no caso dele quanto meu, soma-se a isso nossa atuação como professores, e não somente de tradução), por natureza *explicadores*. Nosso trabalho consiste, visto de um determinado ângulo, em propiciar que um público previamente incapacitado de acessar determinado *conteúdo* passe a poder se envolver com ele da maneira mais plena possível. E é necessário lembrarmos disso também para ficarmos atentos quanto a este reflexo. Pois não podemos ser *explicadores* antes de tudo. Não podemos deixar de lembrar que não precisamos, não devemos e não queremos, no fundo, escolher e privilegiar desmedidamente uma daquelas *portas*. Não podemos *guiar* tendenciosamente. Não podemos escolher os caminhos do leitor.

Se explicarmos, havemos de explicar *potencialidades* latentes. Mostrar para onde olhar, e não o que enxergar.

Outra é essa curiosa situação paradoxal em que eu me via durante o projeto *O rei pálido*. Pois que ali, em termos tanto editoriais quanto literários, tanto de bom-senso quanto de teoria da ficção, eu estava diante de uma expectativa de fornecer uma versão formalmente *acabada* de um texto que no fundo estava em permanente e insofismável (incontornável) estado de fluxo. Porque na mesma medida em que os leitores (algo preguiçosamente) tendem a *desconfiar* primeiro do tradutor (antes de pensar em falhas ou imperfeições do autor), hábito no fim das contas justificável dada a diferença da estatura de cada uma dessas figuras no imaginário deste leitor e na situação *de facto* do sistema literário (descontadas eventuais exceções, casos em que grandes autores possam ter traduzido autores menores, por exemplo), surge a necessidade, de parte desses tradutores, de preventivamente eliminar a maior parte das possibilidades de dúvida.

Tradutores são conhecidos como bons revisores. Como bons olhos para perceber pequenas inconsistências de enredo, de realismo ou de prosa. É claro que boa parcela dessa característica advém realmente do grau de atenção e de *devoção* que o tradutor literário costuma dedicar aos textos com que lida. Por outro lado, uma parte não necessariamente menos relevante desse hábito de caçar pequenas jaças pode se atribuir

ao fato de que o tradutor, de maneira muito mais conspícua que o editor, por exemplo, tem aquilo que certos economistas hoje definem como *skin in the game*²². Imputabilidade.

Em boa e direta tradução, diríamos que o tradutor *está com o seu na reta*.

E que não se pense que isso se deve apenas àquela (existente) preguiça do leitorado. Efetivamente a tradução acrescenta uma camada, uma demão de leitura ao texto; e qualquer processo de acréscimo é também passível de aduzir erro. Toda entrada de dados pode corromper os dados existentes ou incorporados. E como o tradutor é quem enuncia na língua do leitor final, é a ele que de fato pode se dirigir com mais autoridade o primeiro reflexo de dúvida.

A consequência de tudo isso, no entanto, é que em mais de um tipo de situação o tradutor pode se ver compelido a oferecer ao leitor um texto ligeiramente *mais acabado*, mais definido que o original. Seja em situação efetiva de *revisão* (quando se corrige uma inconsistência do original; idealmente depois de consultado o autor ou seus representantes) seja em situação de definição de ambiguidades irresolvíveis. Especialmente aquelas que, irresolvidas, deixam aberta uma porta que aponte para uma inadequação, uma insuficiência do autor.

Não cabe ao tradutor julgar, como de hábito; mas não cabe também expor o texto traduzido a um juízo reflexo que desconsidere tanto o seu trabalho quanto o do autor, em função do que possa parecer um erro. No caso da definição quanto à *qualidade* (e pode haver juízo mais definitivo?) do trecho referente à infância de Toni, o tradutor precisa, diante de dados imperfeitos (eles também por definição *incompletos*) decidir de alguma maneira *pelo* leitor, e *antes* do leitor, para poder se dedicar aos ínfimos arranjos que podem propiciar uma leitura mais ou menos *irônica* do texto. Devo tomar cuidado para evitar soar pomposo e beletrista? Devo intencionalmente adotar um tom bacharelesco e eu-fuístico? Há como escapar a uma decisão mais clara sem simplesmente *lavar as mãos* e contar que o texto dê conta do que pretende fazer?

22 Penso especialmente no trabalho recente, disperso e ainda não coletado em livro, de Nassim Nicholas Taleb.

A experiência de qualquer tradutor de prosa romanesca há de lhe dizer que é exatamente nesse tipo de situação, na tradução do viés, da refração (como no caso ubíquo do discurso indireto livre, por exemplo) que ele tem menos chance de simplesmente deixar o texto por si só. Vai depender de sua leitura *adequada* daquele viés sua capacidade de repor marcas (não necessariamente as mesmas, e não necessariamente nos mesmos lugares) que sinalizem ao leitor a possibilidade/necessidade de uma leitura refratada, que via de regra (e tanto mais quanto maior a sofisticação do texto/autor traduzido) depende de marcas as mais sutis.

É uma porta por vezes difícil de se enxergar no original.

Mas como decidir se ela está mesmo aberta, num texto que afinal é apenas um pedaço, menos que de um livro, de um *projeto*? Porque, sejamos claros. O que Wallace deixou quando de sua morte foram os documentos de um processo. Não havia ali um *romance*.

O que Michael Pietsch entregou ao público três anos depois é, montado a partir disso, um romance inacabado, de natureza toda singular²³. Mas o fato é que o trabalho de Pietsch, algo paradoxalmente, tem muito mais de *acabado*. É no fundo esse seu objetivo final, seu *téleos*, o que nem mesmo assim elimina o que de paradoxal exista na ideia. Vejo poucas probabilidades, por exemplo, de conhecermos outra versão de *The Pale King* assim tão cedo. Exatamente como vejo ainda poucas probabilidades (embora essa ideia tenha circulado por algum tempo logo após a morte de Wallace) de que todo o material referente ao livro seja digitalizado e disponibilizado.

Afinal vale mesmo apontar (para sublinhar a diferença de *acabamento* entre *The Pale King*, conforme produzido e embalado por Pietsch e tanto o projeto que Wallace ainda nem vislumbrava completamente em 2008 quanto o “projeto” que hoje constituem os textos todos referentes ao livro) que nem só o material recolhido da casa de Wallace e publicado em 2011 pode fazer parte desse mistério, pois se um conto como

23 Mas nem por isso, repita-se, menos autônoma e menos satisfatória, como bem atesta a controvérsia (algo resumida em CUNNINGHAM) decorrente de sua colocação entre os três finalistas do prêmio Pulitzer de ficção no ano de 2012, e da decisão dos jurados (aparentemente incapazes de tomar uma decisão quanto à adequação de se premiar um livro inacabado como aquele, e também incapazes de decidir que algum outro livro podia ser melhor que ele...) de não entregar o prêmio naquele ano.

“All that” poderia ser parte possível do livro, há quem suspeite que outros contos incluídos por Wallace ainda em vida em livros como *Oblivion* e talvez até *Brief Interviews With Hideous Men* pudessem original ou idealmente fazer parte desse projeto metamórfico.

Será que não cabe pensar que *The Pale King* fosse, no fundo, um projeto *self-defeating*, destinado a ser permanentemente incompleto, com suas várias partes aparecendo isoladamente dentro de projetos diferentes? Será que não cabe pensar que Wallace estava (conscientemente ou não) escrevendo um romance inconcluso? Fraturado?

Mas nada disso ajuda o tradutor que, repito, se vê constrangido a decidir. A escolher. A delimitar e matizar, ainda que com a maior delicadeza possível. O tradutor que vai entregar a seus editores uma versão *acabada* do projeto *acabado* que Pietsch montou a partir desse romance em cacos. Uma versão, portanto, para bem e para mal, menos polimórfica, menos proteica, pela mesma definição de sua *tarefa*.

Toni Ware, em meu *O rei pálido*, apresentará necessariamente menos incertezas...?

*

E em que medida essa necessidade de maior *acabamento* na tradução, esboçada aqui, não pode também explicar a conhecida impressão de que as traduções tendem a envelhecer mais rápido (e pior) que o original? Algo mais rígido e mais definido de fato envelheceria mais dolorosamente...

Referências

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

CUNNINGHAM, Michael. “Letter from the Pulitzer fiction jury: what really happened this year”. In: **The New Yorker**, 9 de julho de 2012. Disponível em: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/letter-from-the-pulitzer-fiction-jury-what-really-happened-this-year>. Acesso em: 5 jun. 2017.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Oxford: Oxford Paperbacks, 1966.

HERING, David. **David Foster Wallace**: fiction and form. Nova York: Bloomsbury, 2016.

LIPSKY, David. **Although of Course You End Up Becoming Yourself**: a Roda Trip with David Foster Wallace. Nova York: Broadway Books, 2010.

MAX, D. T. **Every Love Story is a Ghost Story**. Nova York: Viking, 2012.

WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Tradução de Caetano W. Galindo)

WALLACE, David Foster. **Infinite Jest**. Boston: Little, Brown, 1996.

WALLACE, David Foster. **Oblivion**. Boston: Little, Brown, 2004.

WALLACE, David Foster. "Good People". Nova York: **The New Yorker**, 5 de Fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2007/02/05/good-people>. Acesso em: 5 jun. 2017.

WALLACE, David Foster. **"All That"**. Nova York: The New Yorker, 14 de Dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/12/14/all-that-2>. Acesso em: 5 jun. 2017.

WALLACE, David Foster. **The Pale King**. Nova York: Penguin, 2011.

WALLACE, David Foster. "E Unibus Pluram" In: **A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again**: Essays and Arguments. Boston: Little, Brown, 1997.

WOOD, James. **The Irresponsible Self**: Laughter and the Novel. Nova York: Picador, 2005.

2. Considerações acerca da evolução dos Estudos da Tradução como uma disciplina autônoma

Camila Paula Camilotti e Adriano Mafra

O fenômeno tradutório tem ocupado o universo científico como disciplina acadêmica recentemente, precisamente desde 1972, quando James Holmes publicou o Mapa da disciplina que se tornou o “documento” formal de sua estabilização no universo científico. Porém, como prática, a tradução já era realizada pelos escribas na velha Babilônia há mais de três mil anos (SNELL-HORNBY, 1995), e já era discutida e questionada por Cícero e São Jerônimo no século I a.C e século IV d.C, respectivamente. Ambos entendiam o fenômeno tradutório à luz dos conceitos de “tradução literal” (palavra por palavra) e “tradução livre” (sentido por sentido) (MUNDAY, 2008). A propósito, esses conceitos ou essas “categorias e polarizações”, como prefere Snell-Hornby (1995), formam a base da teoria tradicional da tradução e foram contemplados até meados do século XIX, tornando-se o ponto de partida para o desenvolvimento das teorias contemporâneas da tradução (MUNDAY, 2008). No entanto, é válido lembrar que, embora essas definições tenham sido cruciais para o posterior desenvolvimento das teorias acerca da tradução, elas ainda estavam limitadas a uma definição da prática tradutória e não exploravam sistematicamente os elementos extra-textuais que permeiam o fenômeno tradutório. Certamente, nos dias de hoje, após a estabilização dos estudos da tradução como disciplina autônoma, esses conceitos fixos e imutáveis do fenômeno tradutório deram espaço a abordagens

mais dinâmicas e sistêmicas, que colocam em evidência o potencial interdisciplinar, interativo e comunicativo da tradução.

O quadro teórico da tradução começou a mudar radicalmente no início da década de 1960. Antes disso, mais precisamente, do final do século XVIII até 1960, a tradução estava ancorada, em muitos países ocidentais, no ensino de língua estrangeira, servindo como instrumento meramente didático. A propósito, durante esse período, o ensino de língua estrangeira nas escolas secundárias de muitos países era contemplado com o método gramática-tradução, que utilizava a tradução como meio de aprendizado das regras gramaticais e da estrutura da língua estrangeira. Segundo Munday (2008, p. 8),

tais regras eram aplicadas e testadas na tradução de uma série de frases descontextualizadas e construídas artificialmente para exemplificar as estruturas [gramaticais] estudadas, uma abordagem que ainda persiste nos dias de hoje em certos países e contextos¹.

O autor acredita que, como consequência dessa utilização descontextualizada da tradução na didática do ensino de língua estrangeira, a tradução entrou na academia com um *status* secundário, uma vez que ela era concebida simplesmente como meio de adquirir as habilidades linguísticas necessárias para entender e ler a língua estrangeira. Com efeito, a natureza interdisciplinar da tradução e todo seu potencial interativo eram negligenciados.

A situação da tradução como ferramenta didática entrou em decadência quando, entre as décadas de 1960 e 1970, os países de língua inglesa adotaram o método direto, que ofuscou a fama do método gramática-tradução. Com a expansão do método direto, que encorajava o uso da língua estrangeira em sala de aula, a tradução como ferramenta didática ficou em segundo plano, ou melhor, foi praticamente deixada de lado. Limitou-se, conforme aduz Munday (2008), aos níveis avançados do ensino de Língua estrangeira, aos cursos de línguas nas universidades e ao treinamento de tradutores profissionais. O autor menciona

¹ *These rules were both practised and tested by the translation of a series of usually unconnected and artificially constructed sentences exemplifying the structure(s) being studied, an approach that persists even nowadays in certain countries and contexts.*

ainda que, nos Estados Unidos, duas abordagens teóricas contribuíram para a expansão da tradução e sua inserção na academia: a literatura comparada, que contempla o estudo da literatura de um modo transcultural e transnacional e que exigia, por vezes, o estudo de uma literatura traduzida; e a análise contrastiva, que contempla o estudo de duas línguas análogas. Além dessas áreas teóricas, a tradução, sobretudo a literária, começou a se propagar nas universidades por meio de oficinas de tradução (*Translation Workshops*), atividades cada vez mais frequentes no âmbito acadêmico.

No entanto, foi somente no final da década de 1950 e início da década de 1960 que estudos mais sistêmicos acerca da tradução começaram a emergir no universo científico. Um deles foi o de Roman Jakobson, publicado em 1959 em seu artigo intitulado *Aspectos linguísticos da Tradução*. Nele, Jakobson afirmou que a problemática da tradução se concentra, sobretudo, na leitura de signos (signos verbais e signos não verbais). Dessa forma, ele definiu três tipos de interpretação de um signo linguístico: a tradução intralinguística, a tradução interlinguística e a tradução intersemiótica. Para o autor (2000, p.114), a tradução intralinguística ou reformulação consiste “na interpretação de signos linguísticos por meio de outros signos da mesma língua”; a tradução interlinguística ou tradução propriamente dita compreende a “interpretação dos signos linguísticos por meio de outra língua”, e a tradução intersemiótica ou “transmutação” consiste na “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”². Em outras palavras, esse último campo teórico envolveria a “transmutação” de uma obra escrita para outra visual, audiovisual, etc. Ou como diria Júlio Plaza (2008) em *Tradução Intersemiótica*, da escrita para a música, pintura, teatro, dança, etc.

As definições de Jakobson, baseadas nas célebres noções de signo, significado e significante de Saussure, e na teoria da semiótica, de Pierce, sugerem uma análise mais sistêmica da tradução, opondo-se aos debates improdutivos acerca da tradução literal e da tradução livre em

2 Intralingual Translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language; Interlingual Translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language; Intersemiotic Translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems.

voga até meados da segunda metade do século XX nas teorias ocidentais da tradução (MUNDAY, 2008). Tanto que Jakobson fala em transição de mensagens de uma língua para outra e não se limita somente a códigos linguísticos individuais. Segundo ele, “muito frequentemente, porém, a tradução de uma língua para outra substitui mensagens em uma língua, não por unidades separadas, mas por mensagens inteiras em alguma outra língua”³ (2000, p.114). Convém lembrar que Jakobson desenvolve esta noção sistêmica de tradução, pois era adepto ao formalismo russo, que considera o conceito de sistema como um conjunto estruturado entre elementos literários e extraliterários e que, mesmo sendo independentes, podem se relacionar com outros elementos de outros sistemas. Assim, o texto – e seus diferentes gêneros –, a cultura e as relações sociais formam sistemas que se comunicam entre si.

Seguindo por esse viés, Jakobson vai além das definições dos tipos de tradução e observa a questão da equivalência semântica entre os diferentes códigos linguísticos. Para o teórico, não há total equivalência entre dois códigos linguísticos, uma vez que eles variam radicalmente. Em seu artigo, Jakobson exemplifica essa diferença com a palavra “queijo”, que em inglês é “cheese” e que não é igual, ou seja, não é “equivalente” a queijo em Russo (Syr). Assim, ele reconhece que “a equivalência na diferença é o problema primordial da língua e o interesse fundamental da linguística”⁴ (JAKOBSON, 2000, p. 114) e admite que, na tradução, essa equivalência está focada nas diferenças da estrutura e na terminologia das línguas e não na impossibilidade de uma língua enviar uma mensagem em outra língua. Dessa forma, Jakobson (2000, p.115) destaca que, na tradução, “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Dessa forma, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos [linguísticos] diferentes.”⁵

Com sua definição dos três tipos de tradução e sua noção de equivalência, Jakobson move-se em direção a uma abordagem menos lógica e matemática do fenômeno tradutório, porém ainda preocupa-se com

3 Most frequently, however, translation from one language into another substitutes messages in one language not for separate code-units but for entire messages in some other language.

4 Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics.

5 [...] the translator recodes and transmits a message received from another source. Thus translation involves two equivalente messages in two diferente codes.

a tradução em nível linguístico e não como fenômeno cultural, comunicativo, interativo e dinâmico. No entanto, convém admitir que, com seu artigo, Jakobson contribuiu para uma discussão e uma reflexão sobre equivalência na tradução que seguiu pelas décadas seguintes, fazendo-se presente à luz de novas teorias e de novas abordagens. Conforme conclui Siri Nergaard (1995), a tripartição estabelecida por Jakobson se tornou um ponto de referência significativo para as teorias sucessivas, pois foi o primeiro modelo de tradução a integrar não só transposições monossistêmicas, mas a tradução entre diferentes sistemas de signos (como é o caso da tradução intersemiótica). Além de Nergaard, Munday (2008) destaca que as noções acerca de significado, equivalência e traduzibilidade se tornaram constantes nos anos de 1960 e foram retomadas em uma nova abordagem científica criada pelo americano Eugene Nida, outro teórico que contribuiu imensamente para o desenvolvimento dos estudos da tradução.

Nida e seus pressupostos teóricos acerca da Tradução

A abordagem de tradução desenvolvida por Nida tem suas origens no trabalho prático que começou a desenvolver em 1940⁶ sobre as traduções da Bíblia. Certamente, diante da complexidade da Bíblia, não se trata de um simples estudo de tradução, mas de um percurso de pesquisa histórica, linguística, cultural e política. Na *Routledge Encyclopedia of Translation studies*, Nida (2001, p. 23) afirma:

Para entender e avaliar a extensão e a complexidade da tradução da Bíblia, a maior aventura da comunicação interlingual é, indubitavelmente, a história do mundo, é essencial vê-la sob várias perspectivas; sua história passada e suas perspectivas futuras, os fatores linguísticos e

6 A teoria de Nida, advinda do trabalho de estudo da tradução da Bíblia, se concretizou em duas de suas obras de 1960: *Toward a Science of Translating* (1964) e *The Theory and Practice of Translation*.

sociolinguísticos relevantes e os princípios orientadores e os processos frequentemente usados.⁷

Com efeito, por desenvolver um projeto tão complexo e que exige um estudo profundo do contexto e da história, Nida precisou encontrar meios de abordar o estudo dessa tradução como um processo dinâmico que interage constantemente com o contexto social e cultural no qual se insere. Assim, baseando-se nos conceitos teóricos e na terminologia da linguística semântica e pragmática, Nida cria uma abordagem que lida principalmente com o significado da palavra em determinado contexto e opõe-se, assim, à ideia de que determinada palavra ortográfica tem significado imutável.

Seguindo por esse viés, o teórico descarta alguns termos, tais como tradução literal, fiel e/ou livre, mas abre espaço para dois novos conceitos que retomam a noção de equivalência de Jakobson. Em seu artigo *Principles of correspondence*, ele os define como: (1) equivalência formal e (2) equivalência dinâmica. A equivalência formal, segundo Nida (2000), foca na mensagem tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. Assim, a mensagem da cultura receptora é constantemente comparada com a mensagem da cultura de partida para determinar padrões de precisão. Por outro lado, porém, a equivalência dinâmica não se preocupa somente com a transmissão da mensagem na língua do receptor, mas também com a relação dinâmica entre receptor e mensagem que deve ser a mesma que existe entre receptor original e mensagem. Com essa abordagem, o teórico ressalta a importância do contexto na comunicação (e, naturalmente, na tradução), sobretudo quando se trata de mensagens com metáforas ou expressões idiomáticas que são compreendidas em determinado contexto cultural específico e em determinado momento histórico.

Segundo Munday (2008), a abordagem de Nida, sobretudo no que concerne aos tipos de equivalência, gerou debates polêmicos entre teóricos da tradução. O autor cita Lefevere (1992), que considerou a discussão acerca da equivalência levantada por Nida limitada ao nível da

7 In order to understand and appreciate the extent and complexity of Bible translating, arguably the greatest undertaking in interlingual communication is the history of the world, it is essential to view it from several perspectives; its past history and future prospects, the relevant linguistic and sociolinguistic factors, and the guiding principles and widely used procedures.

palavra e não no contexto. Já Van den Broeck (1978) e Larose (1989) consideraram que o efeito e a resposta dos tipos de equivalência — dinâmica e formal — não eram possíveis. No entanto, Munday (2008) ressalta que, apesar das críticas e da polêmica, a abordagem de Nida inspirou os trabalhos de Peter Newmark,⁸ na Inglaterra na década de 1980 e de Koller,⁹ na Alemanha.

Porém, é válido ressaltar que, embora essas abordagens tenham sido importantes para o desenvolvimento dos estudos da tradução, uma vez que foram o ponto de partida para que a perspectiva científica acerca da tradução fosse contemplada, o grande passo para a estabilização dos estudos da tradução como disciplina autônoma foi dado por James S. Holmes.

Holmes e o mapeamento do campo disciplinar dos Estudos da Tradução

James Holmes foi responsável por mapear, em 1972, os estudos da tradução em sua natureza complexa e interdisciplinar e foi capaz de resumir, por meio de categorizações, os diversos âmbitos que ocupam os estudos da tradução e suas diversas funções, tanto como disciplina descritiva, quanto teórica. O mapa de Holmes foi publicado em seu artigo *The Name and Nature of Translation Studies*, apresentado no Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada, em Copenhagen. Gentzler (2001, p. 93), em seu trabalho *Contemporary Translation Theories*, afirma que o artigo de Holmes é “aceito como a declaração da fundação da disciplina”.

Ao mapa de Holmes não se deve somente à estabilização dos estudos da tradução, mas também à sua evolução. As subdivisões nele criadas abriram caminhos para que novas pesquisas e novas reflexões acerca dos estudos da tradução fossem contempladas. Tanto que nos dias de hoje, cerca de quarenta anos após a criação do Mapa, existem cerca

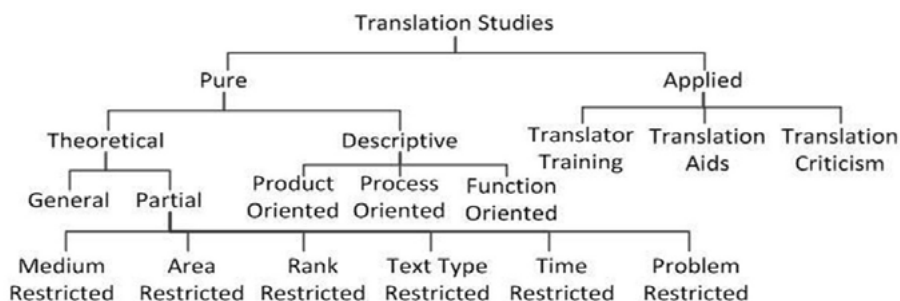
8 *Approaches to Translation* (1981). Oxford and New York: Pergamon; *A Text book of Translation* (1988). New York and London: Prentice-Hall.

9 *Equivalence in Translation Theory* (1989).

de 20.000 publicações pertencentes ao âmbito dos estudos da tradução, com novos conceitos, novas abordagens, modelos e teorias (SUN; SHREVE, 2012). Susan Bassnett está correta ao afirmar, em seu artigo *Culture and Translation*, publicado em 2007, que os estudos da tradução alteraram seu cerne. Questões mais abrangentes de contextos, história e convenções e não somente noções de fidelidade ou “equivalência” passaram a ser discutidas. A tradução, nos dias de hoje, é considerada um poderoso instrumento de comunicação para determinado contexto histórico, cultural, social, político e religioso. A propósito, até mesmo a definição de “tradução” tem sido questionada. Conforme explica Munday (2008), a discussão acerca do que significa realmente tradução e como ela se diferencia de adaptação, versão e apropriação tem sido central e frequente no universo tradutório.

Mas, antes de percorrer o longo caminho pelo qual os estudos da tradução passaram, desde a instauração da disciplina aos dias de hoje, é necessário começar pela descrição do mapa de Holmes e seu funcionamento, pois, conforme afirma Gentzler (2001), ele é o início concreto e formal dos estudos da tradução como disciplina autônoma.

Holmes, ao pensar na tradução como ciência abrangente e interdisciplinar, dividiu seu mapa em duas grandes categorias: “pura” e “aplicada”. Na qualidade de ciência “pura”, os estudos da tradução são uma disciplina empírica e como tal, têm dois grandes objetivos: “descrever um fenômeno particular no mundo de nossa experiência e estabelecer princípios gerais por meio daquilo que pode ser explicado ou previsto”. Dessa forma, a categoria “pura” é subdividida em duas seções: teórica e descritiva. Por outro lado, na qualidade de disciplina aplicada, os estudos da tradução são observados “à luz de seu uso” (HOLMES, 1972, p. 71). No entendimento de Toury (1995), a categoria “aplicada” e suas extensões, em contraste com a “pura”, é prescritiva, pois “prescreve” normas e regras de um modo consciente. Essas duas grandes categorias que formam o mapa são subdivididas em categorias (ou troncos) específicos, conforme demonstrado na seguinte ilustração:

Fig. 1: Mapa de Holmes.

Fonte: Baker (2001, p. 278)

Ao “mapear” os estudos da tradução dessa forma, Holmes foi capaz de criar uma visualização concreta dos âmbitos que envolvem os estudos da tradução, facilitando o seu desenvolvimento e sua expansão. Toury (1995) reconhece nessa divisão um importante ponto de partida para um desenvolvimento concreto, sistemático e organizado dos estudos da tradução. Segundo ele (1995, p. 9), “o grande mérito do programa de Holmes está em sua convincente noção de divisão, não como um mal necessário, mas como um princípio de organização, que implica, como claramente o faz, uma divisão adequada entre os vários tipos de atividade acadêmica”¹⁰.

Além de definir essa importante divisão, Holmes explica e define cada uma delas, abrindo espaço para questionamentos e reflexões. Em seu artigo, Holmes começa as definições pela categoria “pura”, que é formada pelas subcategorias teórica e descritiva. A teórica é formada pelas categorias denominadas geral e parcial. A primeira delas é a área que, segundo Holmes, acomoda tentativas de criar teorias que contemplem toda a tradução. Certamente, o teórico previa que os estudos da tradução, como ciência interdisciplinar, estariam em constante processo de evolução e que, com tantas teorias a surgirem, ficaria difícil classificar um tronco do mapa que pudesse abarcar todas elas, sem cair em limitações. Já na parcial, Holmes insere outras seis subcategorias

¹⁰ For me, the main merit of Holmes' program has always lain in its convincing notion of division; not as a mere necessary evil, that is, but as a basic principle of organization, implying as it clearly does a proper division of labour between various kinds of scholarly activity.

de estudo que envolvem as questões centrais e frequentes do processo tradutório e da teoria da tradução. São elas: *Medium restricted* [teorias da tradução restritas ao meio], *Area restricted* [teorias da tradução restritas à área], *Rank restricted* [teorias da tradução restritas ao nível], *Text-Type restricted* [teorias da tradução restritas ao tipo de texto], *Time restricted* [teorias da tradução restritas ao tempo] e *Problem restricted* [teorias da tradução restritas ao problema].

Na categoria dos estudos “descritivos” da tradução, Holmes insere três subcategorias: *Product oriented* [Estudos descritivos da tradução orientados para o produto]; *Process oriented* [Estudos descritivos orientados para o processo] e *function oriented* [Estudos descritivos orientados para a função]. Cada uma dessas áreas procura observar, como o próprio nome sugere, um determinado fenômeno que envolve a tradução como “produto”, como “função” e como “processo”. A primeira área, estudos da tradução orientados para o produto, descreve as traduções existentes e, segundo Holmes, é uma área muito importante para o desenvolvimento de teorias acadêmicas.

A segunda área, estudos da tradução orientados para o processo, observa (ou descreve) o processo que acontece na mente do tradutor no ato da tradução. São as ideias que fazem parte do seu universo criativo enquanto ele faz a transição de uma língua para outra (suas escolhas, decisões, estratégias, omissões, negociações) ou até mesmo na transição de um sistema de signos para outro sistema de signos (como é o caso da tradução intersemiótica). A terceira área, estudos da tradução orientados para a função, preocupa-se em observar (e descrever) a função da tradução na cultura receptora. “É muito mais um estudo do contexto do que do texto” (HOLMES, 1972, p.72).

Ao lado do tronco “puro” dos estudos da tradução, que foca principalmente na descrição do fenômeno tradutório e nas teorizações que dele partem, tem-se o tronco “aplicado” dos estudos da tradução, que observa o fenômeno tradutório à luz de suas aplicações. Essa categoria é subdividida em três níveis: *Translator training* [treinamento de tradutores], *Translation aids* [ferramentas de auxílio à tradução], *Translation criticism* [crítica de tradução]. A primeira subcategoria, *translator training*, reflete sobre a questão de cursos de tradução. Holmes destaca

que há dois âmbitos nessa subcategoria a serem considerados: o primeiro envolve a tradução usada em ensino de língua estrangeira como ferramenta didática; e o segundo envolve questões sobre métodos de ensino de tradução, técnicas e planejamento de currículo. A segunda subcategoria, *Translation aids*, está diretamente ligada à anterior e abarca as ferramentas que auxiliam a tradução e também auxiliam o treinamento a tradutores. Holmes destaca duas ferramentas importantes: a primeira é lexicografia e terminologia e a segunda é gramática. A terceira subcategoria, *translation criticism*, está ancorada no estudo crítico e reflexivo do processo tradutório, que se opõe, de certa forma, a uma observação intuitiva do processo tradutório.

Após o surgimento do mapa de Holmes em 1972, inúmeras teorias acerca da tradução começaram a emergir no mundo todo, abrindo caminhos para a expansão dos estudos da tradução no universo científico. Os troncos do mapa, tanto na categoria “pura” dos estudos da tradução, quanto na “aplicada”, começaram a ser explorados em pesquisas e análises por um notável número de teóricos.

Ademais, os conceitos estáticos e limitados acerca da tradução (como, por exemplo, a tríade tradução “fiel”, tradução literal, tradução de palavra por palavra) abriram espaço para novas abordagens. A análise contrastiva, por exemplo, que envolve o estudo de duas línguas em contraste (HOEY, HOUGHTON, 2001), passou a ser questionada à luz de reflexões mais comunicativas e dinâmicas. Estudar e analisar uma tradução passou a envolver muito mais do que uma comparação lógica e matemática dos textos fonte e alvo.

A contribuição alemã e a gramática sistêmico-funcional de Halliday aplicada aos Estudos da Tradução

Na Alemanha, os conceitos linguísticos voltados para os estudos da tradução continuaram a ser explorados, mas o (polêmico) conceito de equivalência, abordado por Jakobson em 1959 e retomado por Nida em meados da década de 1960, passou a ser revisitado e questionado (MUNDAY, 2008).

Além disso, ainda na Alemanha, surgiram teorias e questionamentos acerca dos tipos de texto e dos objetivos do texto, que influenciaram os estudos da tradução. Essas teorias deixavam de lado as tipologias linguísticas estáticas e partiam para uma abordagem mais funcional e comunicativa, que observava o fenômeno tradutório como ato comunicativo e dinâmico e que, portanto, não poderia ser estudado e/ou realizado independentemente de seu contexto.

Conforme afirma Ian Mason (2001, p. 29), “na perspectiva funcionalista, [...] o contexto situacional é crucial e deve incluir os participantes em eventos de fala, a ação que está acontecendo e outras características relevantes”¹¹. As principais abordagens funcionais e comunicativas desse período são: (a) tipo de texto (*text type*), de Katherina Reiss, (b) Abordagem Integrada (*Integrated Approach*), de Snell-Hornby, (c) Ação Translatorial (*Translatorial Action*), de Justa Holz-Mattari, (d) teoria do escopo (*Skopo Theory*), de Hans J. Vermeer e (e) o modelo de análise de texto de Christiane Nord. Tais abordagens consideram a tradução como um fenômeno que se insere em uma situação comunicativa. Os textos fonte e alvo, por exemplo, são considerados instrumentos de comunicação, que agem como mensageiros em determinado contexto cultural. Portanto, todos os elementos extratextuais que contribuem para a construção do contexto de determinada mensagem são levados em consideração no fenômeno tradutório e, segundo a perspectiva funcionalista, esses elementos estão em constante interação com o texto em si, com o agente da fala e com a ação em andamento.

Enquanto as teorias e modelos acima mencionados eram contemplados no universo dos estudos da tradução na Alemanha entre as décadas de 1970 e 1980, a gramática sistêmico-funcional de Halliday começou a influenciar os estudos da tradução, sobretudo na Austrália e no Reino Unido. A gramática sistêmico-funcional de Halliday concebe a língua como um instrumento funcional e sistêmico, como o próprio nome sugere, de comunicação em um ambiente sociocultural. Trata-se, conforme explica Carlos Gouveia (2009, p.14), “de uma teoria de descrição gramatical, uma construção teórico-descritiva coerente que fornece descrições plausíveis sobre o como e o porquê de a língua variar

11 In the functionalist perspective, on the other hand, the context of situation is crucial and must include the participants in speech events, the action taking place and other relevant features.

em função de e em relação com grupos de falantes e contextos de uso”. Assim, na gramática sistêmico-funcional de Halliday, o tipo de texto convencional é concebido como gênero (*genre*) e está associado a uma determinada função comunicativa específica em dado ambiente socio-cultural e condiciona os outros elementos, ou seja, os agentes, no quadro sistêmico. Desses agentes, o primeiro é o registro (*register*), que abarca outros três elementos: campo (*field*), relações (*tenor*) e modo (*mode*).¹² Cada um desses elementos está associado a uma vertente de significado. O campo, por exemplo, está associado ao significado ideacional, ou seja, aos elementos que determinam e expressam o assunto do texto. O significado ideacional acontece através dos padrões de transitividade (tipos de verbos, estruturas ativa e passiva, participantes no processo, etc.). O teor ou conteúdo (relações) está associado ao significado interpessoal, uma vez que se trata de uma função comunicativa entre mensageiro e receptor da mensagem. Dá-se através dos verbos modais, advérbios ou adjetivos utilizados no discurso. Já o modo associa-se ao significado textual, que acontece por meio das estruturas temáticas e da coesão e “determina grandemente os significados textuais” (GOUVEIA, 2009, p.14). Em suma, a gramática sistêmico-funcional de Halliday visa demonstrar como ocorre o funcionamento da língua em um quadro sistêmico, comunicativo e dinâmico.

As abordagens da tradução à luz da linguística de Halliday seguem esse princípio de comunicação sistêmica da língua e concebem a tradução como um fenômeno que acontece em um quadro sistêmico e interativo e age como poderoso instrumento de comunicação em determinado contexto sociocultural. Da mesma forma que um texto na gramática de Halliday é concebido como “produto de uma contínua seleção de sistemas em uma grande rede de sistemas” (HALLIDAY, MATTHIESSEN, 2004, p. 23), a tradução vista sob a perspectiva sistêmico-funcional é contemplada como um instrumento de comunicação que, agindo em um quadro sistêmico, cria significados, estabelece relações sociais e de poder em determinado contexto.

12 Para Halliday, o campo (*field*) refere-se ao assunto sobre o qual o texto é escrito; as relações (*tenor*) referem-se a quem e para quem se está comunicando; e o modo (*mode*) refere-se à forma de comunicação, se escrita ou oral.

Segundo Munday (2008), os primeiros pesquisadores a unir os estudos da tradução e a gramática de Halliday foram Juliane House (*Translation Quality Assessment*, 1977; *Translation Quality assessment: A model revisited*, 1997); Mona Baker (*Text and Pragmatic level analysis*, 1992) e Hatim e Mason (*Discourse and the Translator*, 1990; *The translator as a communicator*, 1997).

A noção de polissistemas de Even-Zohar

No final dos anos 1970 e 1980, os estudos da tradução foram contemplados com uma abordagem descritiva, oriunda da literatura comparada e do formalismo Russo. O centro pioneiro dessa abordagem foi Tel-Aviv, onde Itamar Even-Zohar e Gideon Toury desenvolveram a ideia do polissistema literário, que se opõe aos modelos prescritivos estáticos, “pois concebe a literatura traduzida como um sistema que opera dentro dos grandes sistemas social, literário e histórico da cultura de chegada”¹³ (MUNDAY, 2008, p.108). Para desenvolver sua teoria do polissistema, Even-Zohar baseou-se nos trabalhos dos formalistas russos Jury Tynjanov, de Jakobson e de Boris Ejkenbaum, teóricos estes que inspiraram Even-Zohar, sobretudo na noção de sistemas. O termo, originalmente definido por Tynjanov, era usado para definir uma estrutura formada por várias camadas de elementos que se relacionam e interagem uns com os outros. Essa ideia levou Tynjanov a considerar os trabalhos individuais e também as tradições literárias em sua totalidade como sistemas ou sistemas dos sistemas (SHUTTLEWORTH, 2001).

Assim, Even-Zohar criou sua abordagem do polissistema, cujo objetivo é considerar a tradução, sobretudo a tradução literária, como um grande sistema, permeado por inúmeros subsistemas que interagem e influenciam o fenômeno tradutório em sua totalidade. Na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mark Shuttleworth afirma que, “segundo o modelo de Even-Zohar, o polissistema é concebido como um conglomerado (ou sistemas) heterogêneo e hierarquizado de sistemas que interagem para gerar um processo contínuo e dinâmico de evolução

13 In the 1970s, another reaction to the static prescriptive models was polysystem theory, which saw translated literature as a system operating in the larger social, literary, and historical systems of the target culture.

dentro do polissistema em sua totalidade” (2001, p.176).¹⁴ Ou seja, a ideia do polissistema sugere que determinada literatura se insere em um polissistema sociocultural que, por sua vez, abarca outros polissistemas além do literário, tais como religioso, político, histórico, social etc. Com efeito, essa literatura não deve ser estudada e/ou traduzida como um fenômeno isolado, mas como um sistema permeado por outros sistemas que, por sua vez, influenciarão sua produção, promoção e recepção.

A criação da Teoria de Polissistemas foi um passo importante para os estudos da tradução, pois abriu caminhos para novas discussões acerca da tradução, sobretudo da literatura traduzida, área até então marginalizada pela teoria literária. O próprio Even-Zohar reconhece que seu trabalho foi um ponto de partida importante e eficaz para os estudos da tradução. Em *Polysystem Theory* (1979), o teórico comenta que desde que lançou sua teoria, em meados da década de 1970, trabalhos e discussões acerca da aplicabilidade de sua teoria têm sido desenvolvidos por um notável número de pesquisadores, por meio de estudos-pilotos, testes e outras investigações abrangentes.

No trajeto dessas discussões, os teóricos descobriram algumas pequenas deficiências na teoria de Even-Zohar e propuseram novos conceitos sistêmicos para suprir essas carências. Lefevere (1992), por exemplo, adicionou ao polissistema de Even-Zohar os conceitos de polaridade, periodicidade e patronagem. A reflexão de Lefevere girava em torno da seguinte pergunta: “O sistema literário e os outros sistemas, que pertencem ao sistema social como tal, estão abertos mutuamente: eles se influenciam. Segundo os formalistas, eles interagem e se comunicam entre subsistemas determinados pela lógica da cultura da qual pertencem: Mas quem controla a ‘lógica da cultura’?” (1992, p.14)¹⁵. Portanto, seus três conceitos (patronagem, polaridade e periodicidade) referem-se ao poder ou autoridade que está por trás do polissistema literário em seu processo tradutório. Em *Translation, History, Culture*,

14 According to Even-Zohar's model, the polysystem is conceived as a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or systems) of systems which interact to bring about an on going, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole.

15 The literary system and the other systems, belonging to the social system as such are open to each other: they influence each other. According to the formalists, they interact and interplay among subsystems determined by the logic of culture to which they belong. But who controls the “logic of culture”?

Lefevere (1992) afirma que as traduções não acontecem por acaso e os tradutores operam em determinada cultura, em determinada época histórica. Assim, a forma como eles entendem a própria cultura e a cultura de chegada é um dos fatores que podem influenciar a forma com a qual traduzem.

Para Lefevere (1992), pois, os tradutores dependem de uma “força maior”, por ele chamada de clientes (*patrons*), que os impede ou não de traduzir e publicar suas traduções. Dessa forma, ele conclui que o sistema literário (e, naturalmente, o fenômeno tradutório) é controlado por dois fatores: interno e externo. O fator interno acontece dentro do próprio sistema e é representado pelos profissionais que se envolvem no processo tradutório, tais como revisores, críticos, professores, tradutores. Esses agentes, segundo Lefevere (1992, p.14), “irão ocasionalmente criticar certos trabalhos de literatura que são ostensivamente opostos ao conceito dominante do que literatura deve (e pode) ser – sua poética – e o que a sociedade deve (e pode) ser – ideologia”. O fato externo, por sua vez, opera fora do sistema literário e é representado por pessoas ou instituições de poder “que podem permitir ou bloquear a leitura, escrita e reescrita da literatura” (LEFEVERE, 1992, p.14).¹⁶ Segundo Lefevere, esse fator externo também é conhecido como “Patronagem”.

Além de Lefevere, os estudos de Gideon Toury (Estudos Descritivos da Tradução) contribuíram para complementar o polissistema de Even-Zohar. Em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Toury demonstra sua preocupação com a posição que a cultura de chegada ocupa na tradução e o quanto ela influencia o processo tradutório. A crítica de Toury em relação ao mapa de Holmes, no que concerne ao âmbito dos estudos descritivos, é a de não explorar com mais intensidade a função da tradução, pois, segundo Toury, é a cultura de chegada que influencia todo o processo tradutório, inclusive as estratégias utilizadas pelo tradutor.

16 They will occasionally repress certain works of literature that are all too blatantly opposed to the dominant concept of what society should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (be allowed to) be – ideology. The second control factor, which operates mostly outside the literary system as such will be called “patronage” here, and it will be understood to mean something like the powers (persons, institutions), that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature.

Com base nesse pressuposto, Toury criou uma metodologia de três fases para incorporar uma descrição do produto (no caso, a tradução) e do sistema cultural que a absorve. Toury acredita que o ato de traduzir deve, em primeiro lugar, ser capaz de desenvolver um papel na cultura de chegada. Assim, na primeira fase, o tradutor deve situar o texto no contexto de chegada e observar sua aceitabilidade. Após essa primeira etapa, o tradutor deve cotejar os textos alvo e fonte, observando as diferenças para identificar a relação entre os dois. A última fase envolve a construção de generalizações para reconstruir o processo de tradução dos textos fonte e alvo.

Observando a cultura de chegada como construtora da tradução, Toury discute a questão das “regras” ou normas, que são restrições socioculturais específicas de determinada cultura, em determinada sociedade e em determinado tempo. As normas, neste caso, serviriam a Toury para entender e analisar o processo tradutório de determinada cultura. O teórico, portanto, concebe as normas como sendo “a tradução de ideias ou de valores gerais compartilhados por uma comunidade – tais como aquilo que é certo ou errado, adequado ou inadequado – em instruções de desempenho apropriadas e aplicáveis em situações particulares” (1995, p. 55).¹⁷ Essa definição leva Toury a hipotetizar que as normas que predominam no processo tradutório de determinada cultura podem ser reconstruídas a partir de dois tipos de fonte: 1) da análise do texto (ou produto da atividade governada pelas normas) e 2) das afirmações explícitas feitas por tradutores, editores, revisores e todos os participantes no processo tradutório, sobre as normas. Seguindo por esse caminho, Toury observa que diferentes tipos de normas operam em diferentes estágios do processo tradutório. Assim, ele dividiu essas diferentes normas em duas grandes seções, a saber: Norma Inicial (*Initial Norm*) e Norma Operacional (*Operational Norm*), ambas compostas por categorias que indicam (ou controlam) o processo tradutório em determinada cultura. A Norma Preliminar (*Preliminary Norm*) subdivide-se em Política de Tradução (*Translation Policy*) e Objetividade de Tradução (*Directness of Translation*). A primeira refere-se, segundo

17 The translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right or wrong, adequate or inadequate -- into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations.

Toury (1995, p. 58), aos “fatores que governam os tipos de texto ou até mesmo os textos individuais para serem importados, através da tradução, para determinada cultura/língua em determinado tempo”.¹⁸ Já a segunda diz respeito à tradução que tenha ocorrido indiretamente entre as línguas (por exemplo, do grego para o espanhol, através do inglês). Para exemplificar essa categoria, Toury estabelece uma série de questões sobre o processo tradutório indireto. São elas: “A tradução indireta é permitida? De quais línguas-fonte/tipos de texto/períodos (etc.) a tradução é permitida/ proibida/ tolerada/ preferida? Quais são as línguas mediadoras permitidas/ proibidas/ toleradas/ preferidas?” (1995, p. 58).¹⁹

Quanto à Norma Operacional (*Operational Norm*), esta, por sua vez, pode ser entendida como aquelas que influenciam diretamente as decisões do tradutor durante o processo tradutório. Segundo Toury (1995), as normas operacionais afetariam a matriz do texto, ou seja, os modos de distribuição do material linguístico, a composição textual e as formulações verbais. Afetariam, portanto, direta ou indiretamente as relações entre os textos fonte e alvo.

Com a criação dessas normas, Toury abre caminho para um estudo mais concreto do processo criativo do tradutor na atividade tradutória. Segundo Munday (2008), o objetivo dos estudos de caso de Toury é exatamente distinguir as tendências comportamentais de tradução para fazer generalizações acerca dos processos de tomada de decisões do tradutor. Com isso, então, reconstruir as normas que estiveram em operação no processo tradutório e levantar hipóteses que podem ser testadas por outros estudos descritivos da tradução. A abordagem de Toury complementa a teoria do polissistema de Even-Zohar, mostrando que o público receptor é ativo no processo tradutório e opera com toda a força, influenciando até mesmo as decisões do tradutor.

18 [...] refers to those factors that govern the choice of text-types, or even of individual texts, to be imported through translation into a particular culture/language at a particular point in time.

19 Is indirect translation permitted at all? In translating from what source languages/ text-types/ periods (etc.) is it permitted/ prohibited/ tolerated/ preferred? What are the permitted/ prohibited/ tolerated/ preferred mediating languages?

O florescimento de novas perspectivas nos Estudos da Tradução a partir de 1990

Como vimos, a noção de polissistema foi de extrema importância para o desenvolvimento dos estudos da tradução, pois, de alguma forma, foi responsável por conduzir os estudos da tradução para o âmbito dos estudos culturais, uma vez que a teoria supracitada visa observar a tradução (literária) como um sistema inserido em outro grande sistema, que é o contexto cultural. A propósito, à medida que a tradução passou a ser questionada e analisada dentro de determinado contexto e como um fenômeno de interação e comunicação entre culturas, o foco da prática tradutória como um mero fenômeno de (de)codificação de mensagens cedeu espaço a uma reflexão mais abrangente acerca desta atividade, vista a partir de então como um poderoso instrumento de poder e formador de relações sociais, ideologias, bem como um meio de exposição de ideias e interpretações culturais que não se encontram somente no momento em que a mensagem chega ao receptor, mas no próprio processo de construção dessa mensagem.

Lefevere e Bassnett (1998) destacam que a tradução tem a ver com autoridade e legitimidade e, nos últimos tempos, com poder, que é precisamente a razão pela qual ela foi e continua sendo o assunto de muitos debates. Para os autores (1998, p. 2), “a tradução não é mais simplesmente ‘uma janela aberta para outro mundo’, mas um canal aberto, geralmente com certa relutância através da qual as influências estrangeiras podem penetrar na cultura nativa, desafiá-la e até mesmo subvertê-la”.

Com efeito, o início da década de 1990 contempla os estudos da tradução com a chamada “virada cultural” (*cultural turn*), termo usado por Snell-Hornby para definir o movimento da análise da tradução sob a luz dos estudos culturais. Na introdução de *Translation, History, Culture*, coletânea de ensaios que abordam a tradução sob diversas perspectivas culturais,²⁰ Lefevere e Bassnett (1992) se opõem à ideia de manter os estudos da tradução em nível de texto, isto é, como unidade, como

20 Tradução e feminismo, estudos pós-coloniais e tradução, tradução como apropriação, tradução como reescrita e tradução e colonização.

instrumento de comunicação dinâmica e funcional, apenas. Os autores então propõem um estudo da tradução que explore novos territórios (além-texto e além-tradutor), busque uma interação entre tradução e cultura e mostre “as relações de poder que estão envolvidas no texto quando ele é transferido de um contexto para outro” (BASSNETT, 2007, p.14), uma vez que o processo tradutório é sinônimo de uma comunicação e interação dinâmica entre as culturas fonte e alvo e suas ideologias, contextos, história e sociedade. Ademais, a prática tradutória está além da busca por equivalentes semânticos em códigos (ou mensagens) em línguas diferentes.

Munday (2008) menciona três grandes áreas nas quais os estudos culturais influenciaram os Estudos da Tradução na década de 1990. São elas: tradução como reescritura, resultante do desenvolvimento da teoria de sistemas; tradução e gênero e tradução e pós-colonialismo. A década de 1990, marco importante para os Estudos da Tradução como disciplina autônoma, testemunhou também o florescimento de afiliações teóricas e parcerias aparentemente inusitadas entre a tradução e outros campos do saber. A vertente filosófica aplicada à tradução, por exemplo, ampliou o discurso disciplinar com conceitos de processo ou deslocamento hermenêutico,²¹ com a retomada das teorias de linguagem de Walter Benjamin, especialmente a concepção de “língua-pura” instaurada em *A tarefa do tradutor* (2008), além da dimensão desconstrutivista apregoada por Jacques Derrida.

No mesmo período, o rápido surgimento de novas tecnologias impactou a prática e a pesquisa da tradução, abrindo caminho para que novas abordagens e novos conceitos capazes de unir e inserir a tradução no contexto tecnológico fossem contemplados. Munday (2008) cita três exemplos de abordagens que surgiram desta demanda: 1) estudos da tradução baseados em corpus (*corpus-based translation studies*); 2) tradução audiovisual (*audiovisual translation*); 3) localização e globalização (*location and globalization*). Todas essas abordagens contribuem

21 George Steiner, em *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução* (2005) dedica atenção especial aos processos de interpretação inerentes à tradução a partir de quatro percursos: confiança, convicção, incorporação/apropriação e compensação/restituição.

para o enriquecimento tanto da prática da Tradução, uma vez que os avanços tecnológicos permitem o desenvolvimento de *softwares* capazes de auxiliar o tradutor em sua atividade, quanto da pesquisa, pois esses mesmos programas também permitem rastrear os passos do tradutor durante a sua atividade para fins de pesquisa. Todo o processo criativo do tradutor ali armazenado pode ser revisitado, abrindo espaço para o desenvolvimento de pesquisas que se ocupam do processo de criação do tradutor.

Considerações finais

A atividade tradutória abarca, intrínseca e simultaneamente, dois elementos primordiais: cultura e língua. Isso porque a tradução, ao trazer os dois componentes concomitantemente, mostra-se, obrigatoriamente, um processo multifacetado e multi problemático em todas as esferas de suas manifestações, ramificações e realizações plurais. Segundo Claramonte (2000), desde a década de 1980, a tradução tem deixado de ser uma atividade que buscava a equivalência absoluta para transformar-se em um ato de comunicação intercultural. Essa metamorfose, de acordo com a autora, possibilitou novos caminhos à tradução, antes atrelada às trocas meramente linguísticas. É graças a essa nova perspectiva que a atividade tradutória pode ser considerada hoje como um campo interdisciplinar. O tradutor deve levar em consideração questões ideológicas, sociais, políticas, filosóficas, entre outras, para fazer bem o seu labor. Além disso, deve reconhecer a tradução como um vasto campo teórico para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas, nas mais variadas abordagens, como as mencionadas neste trabalho. Ao entender a tradução como um domínio próprio de um fenômeno mais geral de trocas intersistêmicas, torna-se possível analisá-la dentro de um contexto mais amplo, sem deixar de reconhecer, no entanto, suas especificidades. Evita-se, com isso, reduzir as discussões a uma noção subjetiva do que possa vir a ser equivalência entre textos fonte e alvo, além de

focar as pesquisas no texto traduzido por considerá-lo um elemento autêntico que integra o polissistema alvo.

Referências

- BASSNETT, Susan. **La Traduzione**: Teorie e pratiche. Milano: Strumenti Pompiani, 1993.
- BASSNETT, Susan. Still trapped in the Labyrinth: Further reflections on Translation and Theater. In: LEFEVERE, Andre; BASSNETT, Susan. **Constructing Cultures**: Essays on Literary Translation. London: British Library, 1998, p.90-108.
- BASSNETT, Susan. Culture and Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin. (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Toronto, 2007. p.13-23.
- BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**: Fundamentos de uma disciplina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CLARAMONTE, Maria Carmen África Vidal. Contra el exotismo. In: PARRILLA, Gonzalo Fernández; GARCÍA, Manuel C. Feria. **Orientalismo, exotismo y traducción**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2000, p. 243-247.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. **Poetics Today**. International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. 1: 1-2. 1979, p. 287-310
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. **Poetics Today**. International Journal of Theory and Analysis of Literature and Communication. 11: 1, 1990, p. 45-51.
- GENTZLER, Edwin. **Contemporary Translation Theories**. 2. ed. British Library: USA, 2001.
- HALLIDAY, M. A. K, MATHIESSEN, C. **An Introduction to Functional-Grammar**. 3. ed. London: Oxford University Press, 2004.
- HOEY, Michael; HOUGHTON, Diane. Contrastive Analysis and Translation. In: BAKER, Mona. (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Routledge: London and New York, 2001, p.45-50.
- HOLMES, James. The name and nature of Translation Studies. In: **Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1972, p.66-80.

- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2000. p. 109-110.
- LEFEVERE, Andre; BASSNETT, Susan. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. British Library: London, 1998.
- LEFEVERE, Andre; BASSNETT, Susan. **Translation, History, Culture: a source book**. London and New York: Routledge, 1992.
- LEFEVERE, Andre; BASSNETT, Susan. **Translation, Rewriting, and the manipulation of Literary Frame**. London and New York: Routledge, 1992.
- MAFRA, Adriano. **O processo criativo de D. Pedro II na tradução do Hito-padeça**. 2015. 449 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina/Universiteit Antwerpen, Florianópolis/ Antwerpen, 2015.
- MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies: Theories and Applications**. 2. ed. London and New York: Routledge, 2008.
- NEWMARK, Peter. **Approaches to Translation**. Oxford and New York: Pergamon, 1981.
- NIDA, Eugene. Principles of correspondence. In: VENUTI, Lawrence. **The translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2000, p.126-140.
- NIDA, Eugene. Bible Translation. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London and New York, 2001, p. 22-28.
- NIDA, Eugene. **Towards a Science of Translating**. Netherlands: E. J. Brill, 1994.
- NERGAARD, Siri. Introduzione. In: NERGAARD, Siri. (Org.). **Teorie Contemporanee della traduzione**. Milano: Strumenti Bompiani, 1995, p.1-48.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHAFFENER, Christina. Action (Theory of Translational Action). In: BAKER, Mona. (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2012, p.43-63.
- SHUTTLEWORTH, Mark. Polysystem Theory. In: BAKER, Mona. (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2001, p. 176-179.
- SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin. (Eds.). **A companion to Translation Studies**. Toronto, 2007, p. 106-119.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies: An Integrated Approach**. The Netherlands: Benjamins Publishing Company, 1995.

SUN, Sanjun; SHREVE, Gregory. **Reconfiguring Translation Studies, 2012**. Disponível em: <http://sanjun.org/ReconfiguringTS.html>. Acesso em: 02 fev. 2014.

TOROP, Peter. Translation as Communication and Auto-communication. **Applied Semiotics**. Toronto, v. 9, n. 24, p. 3-10, 2010.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and beyond**. The Netherlands: John Benjamins, 1995.

3. Algumas palavras sobre Tradução de Humor para TV e Teatro

Tiago Marques Luiz

Considerações Iniciais

Quando se pensa em tradução, é recorrente o discurso de que “é só traduzir palavra por palavra” e teremos o texto final, porém tal senso comum é inadmissível para os estudiosos da tradução, como também para os tradutores profissionais. A tradução literal, aquela que levamos ao pé da letra, é aceitável em determinados tipos de textos, como os textos de redação mais técnica, uma vez que não demanda – em tese – um aprofundamento por parte de seu teor, como também os de caráter semiótico, como os anúncios publicitários; e para que a tradução ocorra, é necessária a proficiência da língua estrangeira para qual o texto será traduzido ou da qual ele é fonte, além de uma boa bagagem de termos técnicos da área a qual o texto de partida pertence, evitando equívocos.

Neste trabalho, irei adentrar o campo dos Estudos da Tradução, com ênfase na tradução do humor. Este tipo de tradução é um viés que está tendo um olhar mais atento dentro da academia, algo que não se levava muito em consideração na década passada (ROSAS, 2002). Quando evocamos o termo “tradução de humor”, primeiramente questiona-se a possibilidade de traduzir o humor do texto-fonte para um texto-alvo, seja ele qual gênero textual for. É necessário, primeiramente que o profissional da tradução seja bilíngue e tenha uma imaginação fora do comum: entender o humor na língua de partida, para transpor aquela

linguagem humorística na língua de chegada, pois além do cotejo entre as línguas, deve-se levar em consideração o gênero textual a ser traduzido, pois existem convenções que dizem respeito à sua estrutura.

Para tanto, trazemos reflexões autores que escreveram e refletiram sobre a importância dos estudos no campo da tradução e do elemento cômico, levando em consideração, além do teor propriamente linguístico, a importância do público/leitor. Trazemos as considerações propostas por Jeroen Vandaele (2010), Patrick Zabalbeascoa (2001), entre outros.

Este trabalho terá enfoque em duas linguagens: a televisiva, por meio das reflexões de Zabalbeascoa e a teatral, através de Milôr Fernandes. Antes de adentrarmos especificamente nestas linguagens, Vandaele refletirá sobre o ato da comunicação. Os olhares destes pesquisadores podem estar de acordo, ou não, no que diz respeito ao ato de traduzir do elemento cômico¹.

Em termos de Brasil, cito os trabalhos de John Robert Schmitz (1996), Adauri Brezolin (1997) e Marta Rosas (2002), como forma de ressaltar o quanto já polemizavam o estudo do humor no início da década de 90 e nos anos 2000. Schmitz questionava a possibilidade de traduzir esta linguagem tão complexa, e Brezolin responde que é possível, tomando como exemplo as atividades que ele desenvolvia em uma instituição de ensino.

Marta Rosas (2002), por sua vez, irá propor uma análise de piadas através da corrente tradutória alemã (o funcionalismo), contudo, ela mostra que o estudo da tradução como também o do humor eram considerados os “patinhos feios” da Academia, por haver, segundo o linguista Sírio Possenti, “um estranho desinteresse pelo aspecto especificamente linguístico dos dados humorísticos” (POSSENTI, 1998, p. 22). Portanto, o intuito é mostrar que o humor é um campo textual muito rico para ser explorado, como também é uma particularidade a ser levada em consideração no ofício do tradutor.

1 Cabe frisar aqui que Humor, Comicidade e Riso serão compreendidos aqui como um denominador comum.

Tradução e Humor: Tarefa difícil

O humor, por ter um campo semântico amplo, demanda, – por parte do leitor e do tradutor, – o reconhecimento de figuras de linguagem, como os jogos de palavras, a ironia, quiasmos, entre outros, acompanhados sempre de dicionários, edições anotadas e comentadas do texto-fonte, como também pesquisas já desenvolvidas e relacionadas ao texto cômico.

Para que a afirmação seja contundente, recorremos a Brezolin (1997), o qual afirma que não há consenso da efetiva tradução de textos humorísticos, contudo, “há uma concordância generalizada quanto ao fato de esse tipo de texto mostrar-se como um grande desafio aos tradutores” (BREZOLIN, 1997, p. 16). Anne Leibold, em contrapartida, nos dirá que a tradução de humor é estimulante, e a reformulação da matéria textual culmina em um novo enunciado, despertando no público muitas gargalhadas (LEIBOLD, 1989, p. 109).

Logo, concorda-se que devemos traduzir um texto categorizado como engraçado, com o intuito de fazer o nosso leitor rir. As piadas dão conta disso, porém traduzir piadas não é uma tarefa simples: são textos curtos, que trazem cargas culturais tanto de estereótipos a serem zombados pelo enunciador como pelo receptor, como também o aspecto verbal é diferente de uma língua para a outra, isto é, a redação da piada deve privilegiar a carga da zombaria.

Como um agente, o tradutor tem – em seu ofício – uma tríade a ser lidada. Primeiro, o autor e seu texto. Segundo, o próprio tradutor que vai exercer seu papel de leitor, e por fim, o público ao qual se destina aquela tradução. Isso resulta no que as piadas propõem ao seu leitor; fazer com que “o receptor reconheça que determinado enunciado está violando aquilo que ele reconhece como verdadeiro” (ORTIGOZA; DURÃO, 2011, p. 46), e é nessa violação que o tradutor entra em cena com toda a sua bagagem. Além da ruptura com o enunciado interpretado como verdadeiro, o aspecto cultural está atrelado a isso, uma vez que os tipos a serem ridicularizados para o público português, por exemplo, não são os mesmos tipos encontrados nas matérias-textuais do público inglês ou espanhol.

Até agora, fizemos o levantamento de três elementos importantes para a tradução da linguagem humorística: a imaginação, a competência linguística e a bagagem cultural sobre estereótipos e possíveis equivalentes. No quesito âmbito linguístico, o tradutor deve ter conhecimento das particularidades da linguagem cômica, como os jogos de palavras, o trocadilho, o uso de quiasmos, alusões, entre outros elementos.

Entende-se por trocadilho as palavras que são homófonas (idênticas no som), porém diferentes no significado, dando margem a equívocos, enquanto o quiasmo é uma antítese invertida. Retomando o que foi dito anteriormente, além dos três elementos acima elencados, há de se levar em consideração o público, o qual é familiarizado com certo tipo de linguagem, como o adolescente com a gíria e neologismo, enquanto um povo mais adulto está acostumado com uma linguagem simples, sem muitas nuances. Afinal, o tipo de público é, sem sombra de dúvida, crucial para o tradutor, não somente ao tratamento que será dado a um texto, como será também aquele que irá consumir o texto e dar um *feedback* em retorno. Desvencilhar do público não é algo que um tradutor possa fazer.

Podemos conceituar humor a partir de Patrick Zabalbeascoa (2001), que define esta linguagem como um elemento vinculado “à comunicação humana com a intenção de produzir o riso ou graça (no sentido de ser cômico) nos destinatários do texto” (ZABALBEASCOA, 2001, p. 255, tradução minha²). Humor, em nosso entendimento, é a capacidade de como estereótipos, objetos ou situações invocam sentimentos de divertimento em seu receptor, seja em qualquer tipo de texto. E no ato tradutório, como estes elementos se afunilam para chegar ao produto final, o texto-traduzido, seja em qual manifestação artística e textual for.

Este fenômeno, por muitos séculos, foi uma estratégia usada por pessoas das mais variadas camadas sociais para criticar, apontar as falcatruas de determinado contexto, como também satirizar as mais variadas profissões. A teoria bakhtiniana do Carnaval e alguns escritos da Idade Média³ estão aí para comprovar. O humor, enquanto ferramenta

2 Original em espanhol: “comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto”.

3 Recomendo a obra “Uma História Cultural do Humor”, organizada por Jan Bremmer e Herman Roodenburg, publicada pela Editora Record, 2000.

oral e artística, irá romper com a tradição hierarquizante, expor ao leitor tudo que estava velado, e desconstruir o que está cristalizado.

Não basta ir muito longe, pois a autora e pesquisadora Helena Maria Gramiscelli Magalhães nos confirma que a literatura de todos os países atribui ao uso da palavra humor “a tendência jocosa às incoerências da sociedade e a caçar do absurdo e do ridículo” (MAGALHÃES, 2010, p. 19). Além do mais, o humor não se limita ao campo da palavra; e, por justamente ser um fenômeno que não conhece fronteiras, ele é capaz de se manifestar, segundo Rivaldete Maria Oliveira da Silva, no corpo, no gesto e no movimento, os quais “são elementos propensos à produção do cômico, de forma específica, estão inseridos no automatismo das personagens e imitam o mecânico existente no homem” (SILVA, 2012, p. 13).

Além da manifestação psicossomática, o riso adentra na linguagem visual, por meios das charges, tirinhas, a linguagem quadrinística como um todo. Na arte do palco, o efeito é imediato no espectador, enquanto o texto quadrinístico terá sua concretude no ato da leitura, através das proporções de imagens, como os balões, os símbolos dentro das falas dos balões, as tipologias textuais nas falas dos personagens, as onomatopeias, e o aspecto não verbal, como o formato da personagem, as cores que matizam o cenário e a proporção do próprio quadro.

Jeroen Vandaele (2010), estudioso acerca dos estudos da tradução de humor, nos propõe um conceito que é plausível ao nosso trabalho; o humor, segundo o estudioso, é conceituado como tudo aquilo “que causa diversão, alegria, um sorriso e riso espontâneos” (VANDAELE, 2010, p. 147, tradução minha⁴).

A respeito da questão da traduzibilidade do humor, Vandaele evoca Roland Diot (1989), cujas palavras confirmam que traduzir humor é tão desesperador quanto traduzir poesia, uma vez que a poesia é um gênero com normas específicas a serem seguidas pelo tradutor, enquanto que o humor faz ruptura com essas normas, divagando entre os demasiados tipos de textos. Além disso, Vandaele ressalta, como se verá a seguir, que a traduzibilidade do humor está vinculada a aspectos linguísticos e culturais. Assim diz Vandaele:

4 Original em inglês: “causes amusement, mirth, a spontaneous smile and laughter”.

Por um lado, qualquer falha na tradução será, portanto, muito visível: é óbvio que o tradutor falhou quando ninguém ri do humor traduzido. Por outro lado, o tradutor de humor tem que lidar com o fato de que as “regras”, as “expectativas”, as “soluções” e os acordos de “jogo social” são muitas vezes específicos de grupos ou culturas. (VANDAELE, 2010, p. 149, tradução minha⁵)

Desta forma, o propósito da comunicação da mensagem se perde na tarefa tradutória, uma vez que autor/escritor e falante/ouvinte prescindem do mesmo grau de conhecimento, e, portanto, tal ruptura torna-se bastante evidente no caso da tradução do humor, cuja percepção depende diretamente “da concordância de fatos e impressões disponíveis para falante/escritor e ouvinte/leitor” (DEL CORRAL, 1988, p. 25, tradução minha⁶).

Quando Vandaele reflete sobre possíveis soluções extremas, subentende-se que o texto cômico estará sujeito ao processo da adaptação, procedimento técnico de tradução proposta pelos franceses Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet, em sua teoria nominada *Estilística Comparada*. A adaptação, para estes teóricos franceses, é o limite extremo do processo de tradução, pela justificativa de ser usada “naqueles casos em que o tipo de situação que está sendo referida na mensagem da língua-fonte é desconhecido na cultura da língua-alvo” (VINAY; DARBELNET, 2004, p. 90-91, tradução minha). Logo, ressalta-se como as culturas estão em jogo no processo tradutório.

Em breve chegaremos ao que Vandaele e outros estudiosos asseveram acerca da problemática da tradução do humor: o humor, enquanto fenômeno sociocultural está propenso às “particularidades (socio)linguísticas (termos específicos do grupo e “letos”) e para a comunicação metalinguística. Como uma forma de jogo, na verdade, a comunicação metalinguística se adequa a fins humorísticos” (VANDAELE, 2010, p. 150,

5 Original em inglês: “On the one hand, any translation failure will therefore be very visible: it is obvious that the translator has failed when no one laughs at translated humor. On the other hand, the translator of humor has to cope with the fact that the “rules”, “expectations”, “solutions” and agreements on “social play” are often group- or culture-specific.”

6 Original em inglês: “on the concurrence of facts and impressions available to both speaker/writer and listener/reader”.

tradução minha⁷). No tocante à questão metalinguística, estamos tratando de formas linguísticas como os jogos de palavras, os trocadilhos, quiasmos, etc, que estão vinculados à esfera cultural e que levantam questões de tradução.

O humor na TV e no Teatro

Questionar o trabalho do tradutor, especificamente do humor, reside que este profissional seja capaz de solucionar – em maior ou menor escala – a reescrita do novo texto cômico, demandado certo grau de criatividade, apesar da distância entre as línguas e as culturas envolvidas. Poderíamos compensar com um certo equivalente, porém o próprio conceito de equivalência aparece “relacionada a uma concepção normativa da tradução, o que torna duvidosa sua produtividade no âmbito da Teoria da Tradução”, segundo Álvaro Kasuaki Fujihara (FUJIHARA, 2009, p. 273).

E se traduzir é – encontrar um equivalente –, nas palavras de Jean Paul Vinay (2008), o que é esse equivalente? E como equivaler o humor? E mesmo assim, por mais difícil que seja conceituar a “equivalência plena, em que duas palavras fossem idênticas em todos os aspectos [...] podemos falar em equivalência em diferentes aspectos – semânticos, pragmáticos, rítmicos, etc.” (FUJIHARA, 2009, p. 275, *itálico meu*). Desta forma, quando falarmos de equivalência, estaremos falando da equivalência no âmbito da significação, proposta assim por Fujihara: “termos de expressões e atribuições de condições de verdade, ao invés de nos concentrarmos em palavras e seus significados individuais” (FUJIHARA, 2009, p. 278).

Assim, nos debruçamos na chamada *equivalência humorística*, termo cunhado por Javier Muñoz-Basols e Micaela Muñoz-Calvo (2015), que é um “processo consciente que leva o tradutor ser capaz de (re) produzir um componente ou efeito humorístico, ou de entretenimento, no texto meta como objetivo de que o receptor esteja exposto e perceba

7 Original em inglês: “Humor has a *penchant* for (socio)linguistic particularities (group-specific terms and “lects”) and for metalinguistic communication. As a form of play, indeed, metalinguistic communication suit humorous purposes.”

tal efeito” (MUNOZ-BASOLS, MUNOZ-CALBO, 2015, p. 161, tradução minha⁸). Entre outras palavras, a ausência deste referido componente culminará no apagamento do humor, e conseqüentemente, o propósito comunicativo não se estabelecerá entre o tradutor e autor, e tradutor e público.

Além do mais, este fenômeno – humor –, segundo os autores, se manifesta mais variadas formas e expressões artísticas: como o próprio tom da voz, a imitação de um sotaque, gestos faciais e corporais, que vão demandar competência cognitiva do interlocutor ou receptor daquele texto. Como o aspecto cognitivo é crucial para a recepção daquela mensagem, os autores salientam:

Como vemos, o humor consta de uma série de componentes concretos que podem não ter equivalentes em uma cultura meta. Um dos primeiros passos do tradutor, portanto, é saber reconhecer a especificidade linguística e cultural do texto humorístico para, tendo em conta o contexto da comunicação e seus destinatários, determinar como se pode traduzir ou reconfigurar os elementos próprios do ato comunicativo. (MUNOZ-BASOLS, MUNOZ-CALBO, 2015, p. 163, tradução minha⁹)

Pela observação de John Robert Schmitz (1996), o humor com “ambigüidade fonológica, semântica ou sintática, é mais difícil traduzir, devido às diferenças estruturais entre a língua de partida e a língua de chegada” (SCHMITZ, 1996, p. 87-88), e por isso, se tentarmos traduzir certos poemas, certamente seria inviável e não-cômico propor um elo entre as duas línguas-culturas envolvidas.

Televisão: Assim como no teatro como programas televisivos, como as *sitcoms*, entra em questão um sistema semiótico diferente do texto verbal; um texto que agrega tanto elementos verbais como também os não

8 Original em espanhol: “proceso consciente que lleva al traductor a ser capaz de (re)producir un componente o efecto humorístico, o de entretenimiento, en el texto meta con el objetivo de que el receptor se vea expuesto y perciba dicho efecto”

9 Original em espanhol: Como vemos, el humor consta de una serie de componentes concretos que pueden no tener equivalentes en una cultura meta. Uno de los primeros pasos del traductor, por lo tanto, debe ir encaminado a saber reconocer la especificidad lingüística y cultural del texto humorístico para, teniendo en cuenta el contexto de la comunicación y sus destinatarios, determinar cómo se pueden traducir o reconfigurar los elementos propios del acto comunicativo

verbais, como a voz, o gesto, a trilha sonora, o movimento, o cenário, entre outros. Além destes aspectos semióticos, temos o aspecto pessoal; o diretor, que é o responsável “para garantir uma distribuição adequada de vozes e orientação artística adequada na fase de sincronização” (ÁVILA, 2005, p. 50 apud VANDAELE, 2015, p. 353, tradução minha¹⁰), o operador responsável pela sincronia da voz do dublador com o áudio original, ou seja, é aquele que irá reescrever a tradução, encontrando “palavras que se encaixam nos movimentos dos lábios [...] e a idiossincrasia de cada personagem” (ÁVILA, 2005, p. 50 apud VANDAELE, 2015, p. 353, tradução minha¹¹), o próprio tradutor-dublador ou um grupo deles, quando se trata de cena com muitos personagens.

No momento do processo de tradução/dublagem, existe um percalço no meio do caminho. Vandaele (2015) traz em seu trabalho as reflexões de Goris (1983) acerca deste processo. Se Venutti falava de *estrangeirização* e *domesticação* no texto literário, Goris vai falar da *naturalização* no texto audiovisual. A dificuldade da dublagem, segundo Goris, reside justamente na sincronia visual – voz do ator com voz personagem no momento da gravação, e também na própria reprodução daquele texto em uma estação de TV (algum canal). Esta sincronia, “é, sem dúvida, o aspecto mais importante da “naturalização”, [...] pois deve “criar a impressão de que os atores na tela realmente pronunciam as palavras traduzidas” (GORIS, 1983, p. 180 apud VANDAELE, 2015, p. 353-354, tradução minha¹²).

Patrick Zabalbeascoa (2001) ressalta que a tradução humorística no âmbito audiovisual tende a melhorar com o advento de novas tecnologias visuais e performáticas, ou seja, com uma melhor compreensão da tarefa em duas situações: de um lado, por parte do tradutor dos mecanismos de funcionamento do humor em relação às tradições cômicas de cada comunidade, “e por outro, a variedade de estratégias de adaptação e compensação que tem a seu alcance, tanto linguísticas, como

10 Original em espanhol: “para procurar un reparto idóneo de voces y una orientación artística adecuada en la etapa de sincronización”

11 Original em espanhol: “para procurar un reparto idóneo de voces y una orientación artística adecuada en la etapa de sincronización”

12 Original em espanhol: “la sincronía visual es sin duda alguna el aspecto más importante de la “naturalización” [...] ya que debe “crear la impresión de que los actores en la pantalla realmente pronuncian las palabras traducidas”

paralinguísticas e tecnológicas” (ZABALBEASCOA, 2001, p. 263, tradução minha¹³).

Traduzir a comicidade da série para um outro idioma não é tarefa simples, e na mesma corrente de Goris, há de se levar em consideração o dublador, que é um tradutor desta linguagem semiótica, pois além do jogo das línguas em contato, a sua voz também traduz o que aquele personagem representa. Portanto, em comunhão com o aspecto verbal, temos a voz do dublador, a sua dicção para com o personagem dublado, além de linguagens semióticas, como a trilha sonora, que irá propor sentido no processo – acentuando ou diminuindo a ação naquela narrativa.

O dublador, na condição de ator e tradutor, para que sua tradução soe cômica aos ouvidos do espectador, não pode desvencilhar destes elementos. Desta forma, nos valem da metáfora da ponte: uma estrutura pouco estável ou mal construída – cujo balanço depende da passagem, ou as tábuas que temos que desviar – vai condicionar a aventura de chegar o “outro lado”: o receptor do texto.

Teatro: Millôr Fernandes, grande humorista, dramaturgo e tradutor brasileiro, com toda a experiência com textos de Shakespeare e outros autores, dá um conselho para quem for tradutor teatral: evite “explicitar aquilo que o autor quer deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quer deixar misterioso, engrossar o humor que é fino ou tornar sutil o humor que é grosso” (FERNANDES, 1989, p. 78). A matéria cômica não pode se perder, e o mesmo vale para qualquer tipo de tradução artística, embora Millôr Fernandes esteja tratando especificamente da tradução teatral.

Voltando para a esfera do teatro, o texto escrito é o ponto de partida para a gênese do espetáculo, e atrelado a esta materialidade genética, é imprescindível que o tradutor/ator/diretor tenha bagagens da arte cênica: leitura gestual, treinamento para ator, dicção, indumentária, trilha sonora, montagem de cenário e direção, trabalho em conjunto dos atores. Além do mais, o diretor – por meio de sua bagagem de leitura e conhecimento de mundo – é quem define as cenas, porém é possível

13 Original em espanhol: “palabras que se adapten a los movimientos labiales” y a “la idiosincrasia de cada personaje”

que outros agentes do mundo teatral possam contribuir para chegar ao texto final, o texto representado.

O texto dramático, mesmo estando suscetível a mudanças de maior ou menor grau, nunca é simples de se representar, pois para cada performance de um texto, “várias diferentes leituras de um mesmo texto são necessárias” (MARINETTI, 2005, p. 33, tradução minha¹⁴). Como cada leitor tem uma interpretação diferente de um mesmo texto, esta interpretação diferenciada é aplicável ao teatro, pois nem todos os espectadores irão interpretar igualmente com o que lhe foi transmitido no palco.

Interpretar o humor no palco é uma tarefa árdua, pois demanda do ator um grande preparo para a interpretação daquela passagem, e saber transmitir essa comicidade da cena para os espectadores. É uma contracorrente; se a interpretação não surte efeito, o espetáculo recebe críticas severas, e da outra margem, o espectador tem a expectativa arruinada, pois o que era para fazer o espectador rir foi pelo ralo, por alguma razão desconhecida. Portanto, é necessário que todos os envolvidos no espetáculo saibam transmitir a comicidade presente no texto, pois as passagens cômicas podem surtir três efeitos para o espectador: a) ser realmente cômica em sua textualidade, b) ser patética ou acentuar a tragicidade da cena em que ela se encontra, ou c) aliviar a tensão, para que o espectador tenha pausa suficiente para aguardar as próximas cenas pesadas que sucederão.

O humor, quando interpretado no palco, é suavizado – de certa forma – na cena, assim como os gestos dos atores, tanto durante o exercício nos ensaios como na performance. Há quem diga, geralmente por não conhecer o campo do teatro, que cenas de humor são fáceis de se interpretar, contudo, tanto as cenas humorísticas como as cenas comuns – um simples diálogo ou uma certa carga dramática da cena – demanda preparo, ainda mais quando se trata de cena coletiva.

Assim como o dublador tem que estar em sincronia com o personagem da série ou do desenho animado, o mesmo pode ser dito para o ator, até que as suas falas e performances estejam simultaneamente correspondendo ao tempo.

14 Original em inglês: “several different readings of the same text are required”

A tarefa do tradutor de humor

Além dos aspectos que mencionamos até agora: público, cultura, língua, além das considerações que trouxemos até agora, impreterivelmente o tradutor, em consonância com estudiosos até agora elencados, precisa “estar atento aos vários aspectos envolvidos bem como ao principal objetivo do texto: produzir humor” (KOGLIN, 2008, p. 40). Acerca do público, tem de se levar a faixa etária, pois cada público tem familiaridade com certo tratamento da linguagem: o juvenil com gírias, o adulto com uma linguagem mais simples e padrão. E acrescentado a isso, não devemos esquecer as regiões que este público se encontra, pois cada região tem suas variações linguísticas e seus “letos”, como diria Vandaele.

No que diz respeito à cultura nacional, citamos Vladimir Propp, que nos diz ser “evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios de expressá-lo” (PROPP, 1992, p. 32). Em outras palavras, cada época e povo possuem um sentido próprio do humor, muitas vezes incompreensível em outras épocas.

Considerações Finais

Diante do exposto, este trabalho teve como intento tecer considerações a respeito de algumas teorias sobre a tradução do humor, com base em Jeroen Vandaele, Patrick Zabalbeascoa, Aduari Brezolin, Vladimir Propp, entre outros. Uma vez que o humor são todas as manifestações artísticas possíveis, com intuito de despertar o riso no seu leitor ou espectador, é impossível não limitarmos esta linguagem na esfera do verbal, lembrando que o humor não possui normas, podendo transitar em todos os tipos de suportes, como HQ's, as tirinhas, as *sitcoms*, pinturas, os *standups*, etc.

Todas essas linguagens, com suas peculiaridades, metodologias de análise e modos de significação, são autônomas de veicular a mensagem cômica, seja com o intuito de fazer rir, de tecer uma crítica a um determinado contexto, ou até mesmo para ridicularizar alguma

personalidade, uma época. Humor não se restringe somente à esfera da risada e da comédia, ele também é capaz de suscitar o ridículo perante o seu interlocutor.

Por fim, este artigo tentou tratar sobre a responsabilidade do tradutor e do trabalho por ele desenvolvido, mediante, claro, as circunstâncias que lhes são cabíveis, lidando especificamente aqui com o teatro e com a televisão. Apesar de serem suportes distintos, eles têm muito em comum, no que tange a respeito do processo tradutório e também do ato comunicativo do humor.

Quando se trata de uma linguagem como a do humor, existem três opções alternativas para o tradutor: a) apagar a piada do texto, comprometendo a leitura e o propósito implícito, b) manter a piada, traduzindo-a literalmente, comprometendo-lhe o sentido, para que não haja necessidade de desfazer daquela passagem, c) encontrar um possível equivalente para a passagem engraçada, de modo que o humor não se perca e seja capaz de induzir o leitor à gargalhada.

Entretanto, há uma quarta possibilidade, porém remota: d) colocar uma nota de rodapé, embora em certos tipos de texto não é plausível e muito menos cabível. Em contrapartida, a nota de rodapé implica interromper a leitura para melhor compreensão da tradução, tornando a leitura possivelmente exaustiva. Por isso, sugere-se que o uso das notas de rodapé não seja excessivo.

Obviamente, o tradutor tem de tomar tal decisão de caso em caso, e não há nenhuma regra simples para saber como lidar com estes tipos de situações.

Referências

BREZOLIN, Adauri. **Humor**: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo. *Tradterm*, São Paulo, vol. 4, nº 1, 1997.

FERNANDES, Millôr. Hamlet - a tradução. **Revista 34 Letras**, nº 3, Rio de Janeiro: Editora 34, 1989, p. 76-80.

FUJIHARA, A. K. **Equivalência tradutória e significação**. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, nº 1, 2009, p. 273-283.

LEIBOLD, Anne. The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done?. **Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal**, vol. 34, n° 1, 1989, p. 109-111.

KOGLIN, Arlene. **A tradução de metáforas geradoras de humor na série televisiva Friends**: um estudo de legendas. 2008. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MAGALHÃES, H. M. G.. **Aprendendo com Humor**. Série Ideias sobre Linguagem. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

MARINETTI, Cristina. The limits of the play text: Translating Comedy. **New Voices in Translation Studies**, volume 1, p. 31-42, 2005.

MUNDAY, Jeremy. **The Routledge Companion to Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2009.

MUÑOZ-BASOLS, J.; MUÑOZ-CALVO, M.. La traducción de textos humorísticos multimodales. In: IBAÑEZ, M. A. P. **La traducción. Nuevos planteamientos teórico- metodológicos**. Madrid: Síntesis Editorial, 2015, p. 159-184.

ORTIGOZA, Arelis Felipe; DURAO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. A concepção do ato de traduzir no Renascimento espanhol. **In-Traduções**, Florianópolis, v.3, n°. 5, 2011, p. 27-36.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROSAS, Marta. **Tradução de Humor**: Transcriando Piadas. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

SCHMITZ, John Robert. Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo?. **Tradterm**, São Paulo, vol. 3, 1996.

SILVA, Rivaldete Maria Oliveira. A produção do cômico no teatro em Bergson. In: XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste. 2012, Natal. **Anais da XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste**, 2009, p. 1-15. Endereço eletrônico: <http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/1292-Gelne%20-%20%20A%20>

PRODU%C3%87%C3%83O%20DO%20C%C3%94MICO%20NO%20TEATRO%20EM%20BERGSON.pdf

VANDAELE, J. Humor in Translation. In: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. V.. **Handbook of Translation Studies**. Volume 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, p. 147-152.

VANDAELE, J. Traducción cinematográfica y traducción intersemiótica: la traducción audiovisual. In: IBÁÑEZ, M. A. P. **La traducción. Nuevos planteamientos teórico- metodológicos**. Madrid: Síntesis Editorial, 2015, p. 351-362.

VINAY, Jean Paul. A Tradução na Teoria e na Prática. **Revista Eutomia**, Pernambuco, 2008, v. 1, nº 1, p. 146-162.

VINAY, Jean Paul; DARBELNET, Jean. A Methodology for Translation. Translation by Juan C.Sager and M.-J.Hamel. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2004, p. 84-93.

ZABALBEASCOA, Patrick. La traducción del humor en textos audiovisuales. In: DURO, Miguel. **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madrid: Cátedra, signo e imagen número 63, 2001, p. 251-263.

4. Refletindo sobre a conexão entre o ser humano e a linguagem: possibilidades da tradução

Claudia Marchese Winfield

“Does meaning reside on words, language, text...? (WILLS, 1998, p.104, as cited in RISKU, 2013, p. 1). Risku problematizes the question even more, extending the question to the possibility of meaning being present in “neuronal patterns, brains or interactions”

(WILLS, 1998, p.104, apud RISKU, 2013, p.1).

Após aproximadamente quarenta e seis anos de formalização da disciplina dos Estudos da Tradução (HOLMES, 1972) e discussões acerca do tema da tradução ao longo dos séculos, algumas perguntas felizmente permanecem abertas à discussão, como a epígrafe sugere. Felizmente, dada a complexidade do tema e da multiplicidade dos fatores envolvidos na atividade tradutória. Sendo assim, este artigo tem por finalidade discutir a tradução sob o ponto de vista do que ocorre na mente do tradutor durante o processo tradutório, ou, seguindo a taxonomia de Holmes (1972), o estudo do processo que pertence aos Estudos Descritivos da Tradução (EDT).

Os estudos dos processos tradutórios constituem uma área recente dentro dos Estudos da Tradução e norteiam-se por uma perspectiva cognitiva para a compreensão do fenômeno tradutório. Embora recente; muitos avanços nas duas ou três últimas décadas que têm contribuído

para a consolidação de para um novo *olhar* em EDT (HURTADO ALBIR; ALVES; ENGLUND; LACRUZ, 2015).

De fato, Hurtado *et al.* (2015) apresentam um relato abrangente da pesquisa sobre o processo tradutório que caracterizada por estudos empíricos e experimentais durante três principais fases. A primeira fase retrata os estudos baseados em métodos introspectivos, a segunda fase volta-se para o uso de programas de captura de dados do teclado e a terceira fase discute os estudos que se utilizam do rastreamento ocular.

Nota-se, na divisão acima, o vital impacto de avanços tecnológicos na área que permitem um acesso cada vez mais detalhado do que se passa na mente de uma tradutora durante a tradução. Sendo assim, os aspectos metodológicos têm recebido bastante atenção pelos estudiosos da área, porém, desenvolvimentos teóricos também são notáveis ao longo das três fases supracitadas. Neste artigo, inicialmente são discutidas os aspectos metodológicos, para posteriormente se oferecer uma visão geral dos desenvolvimentos teóricos.

Portanto, a primeira fase dos estudos sobre processos tradutórios sob o ponto de vista cognitivo utilizou protocolos verbais como “TAPs” (*think-aloud protocols*) que ocorrem durante a tarefa tradutória e os protocolos retrospectivos, que como o termo sugere, ocorrem logo após a tarefa tradutória. Ao longo dessa primeira fase, perceberam-se alguns problemas com o uso de protocolos verbais, como por exemplo, a sobrecarga cognitiva já que com esse método, a tradutora deveria traduzir e verbalizar seus pensamentos durante a tarefa. Considerando que a tarefa tradutória à leitura, compreensão do texto e a uma retextualização deste em outro idioma, pode-se dizer que a atividade tradutória envolve alto nível de complexidade, por isso, esse método introspectivo foi bastante questionado e problematizado, dando espaço para os protocolos retrospectivos, considerados mais adequados para a pesquisa em tradução (ALVES, 2001).

Todavia, nem todas as limitações do método foram superadas pelo uso dos protocolos retrospectivos, pois estes eram gerados logo após uma tarefa tradutória e os dados gerados dependiam do que a tradutora conseguia recordar de seu processo, portanto, há o risco de algumas

conexões e operações mentais passarem despercebidas, além disso, por natureza, os protocolos verbais são capazes de capturar apenas os processos mentais conscientes, de modo que os processos automáticos continuam inacessíveis para a pesquisadora (O'BRIEN, 2011). Tal inacessibilidade parece ter motivado o desenvolvimento de ferramentas para captura de dados de processos comportamentais capazes de registrar processos conscientes e automáticos, como o Translog© (JACKOBSEN; SCHOU, 1999) que caracterizam a segunda fase dos estudos de processo em EDT.

Esse software de registro de movimentos do teclado foi desenvolvido na *Copenhagen Business School* a partir de 1995; ele é capaz de capturar movimentos do teclado, pausas, movimentos do mouse, possui também uma função *replay* que tem sido utilizada nas pesquisas de tradução aliada os protocolos retrospectivos, para que a participante de estudo possa visualizar os movimentos que realizou durante sua tarefa tradutória e assim, fazer com que mais processos possam ser recuperados pela memória da participante e expressos verbalmente. Translog passou por refinamentos ao longo dos anos, sendo usado em uma variedade de estudos empíricos que culminou com o lançamento da nova versão do Translog em 2006 e depois em 2012, essa última incluindo o rastreamento ocular. Além do Translog, softwares como Camtasia e Proxy têm sido utilizados nos estudos de processo tradutório permitindo a captura de tela também (HURTADO ALBIR *et al.*, 2015).

Tais avanços metodológicos permitiram a coleta de dados comportamentais que têm sido triangulados com outros instrumentos como os protocolos verbais, os protocolos retrospectivos, questionários, entrevistas fazendo que dados mais robustos sejam gerados na pesquisa empírica. A terceira fase é influenciada pelo desenvolvimento de tecnologia de rastreamento ocular, já citada na segunda fase, especialmente porque o rastreamento ocular detecta dados que não podem ser acessados por software de registro de dados do teclado. A relação dos aspectos de compreensão e produção inerentes ao processo tradutório torna-se mais evidente e pode ser corroborada pelos dados que emergem do olhar da tradutora.

De fato, as ferramentas de rastreamento ocular têm sido utilizadas por vários grupos de pesquisa em processo tradutório, incluindo o CRITT (*Centre for Research and Innovation in Translation and Translation Technology*) (Centro de Pesquisa e Inovação em Tradução e Tecnologia de Tradução), LETRA (Laboratório Experimental de Tradução) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o grupo PACTE (*Process in the Acquisition of Translation Competence and Evaluation*) (Processo de Aquisição da Competência Tradutória e Avaliação) entre outros (HURTADO ALBIR *et al.*, 2015).

Pode-se dizer que desenvolvimentos tecnológicos na área da neurociência venham a representar os próximos avanços em EDT sobre processos tradutórios. Essa tendência já ocorre na subárea de leitura dentro do escopo da Linguística Aplicada, pois os estudos em leitura sob a perspectiva cognitiva iniciaram com uso de testes, tarefas, intervenções, protocolos verbais, protocolos de pausa, protocolos retrospectivos, *recall*, entre outros e atualmente novos rumos são descobertos com o uso de eletroencefalografia (ERP – *Event Related Potentials*), a tomografia por emissão de pósitrons (PET – *Positron Emission Tomography*) e a ressonância magnética funcional (fMRI – *functional Magnetic Resonance Imaging*) que permitem a observação de dados cerebrais durante a leitura. Embora seja ainda uma possibilidade, o potencial já existe e algumas pesquisas já começam a surgir (ALVES, 2015).

Concernente aos aspectos teóricos, a área tem desenvolvido diversos modelos teóricos sobre o processo tradutório que sugerem descrições dos processos mentais envolvidos no processo tradutório. Entre eles, cito a *teoria interpretativa de tradução* (DELISLE, 1980; LEDERER, 1981; SELESKOVITCH, 1968, 1975; SALESKIVICH; LEDERER, 1984), o *modelo psicolinguístico de Bell* (1991), o *modelo sociológico e psiconlinguístico de Kiraly* (1995), o *modelo de Gutt* (1989), o *modelo de tomada de decisão de Will* (1996) e o *modelo de esforço de Gile* (1995/2009).

A *teoria interpretativa de tradução* (DELISLE, 1980; LEDERER, 1981; SELESKOVITCH, 1968, 1975; SALESKIVICH; LEDERER, 1984) envolve a compreensão, a desverbalização e a reexpressão. No que tange à compreensão, a teoria propõe que existe uma interação entre elementos linguísticos, contextuais e de conhecimento prévio durante a fase de

processamento inicial do texto a ser traduzido. O que é compreendido fica temporariamente expresso na memória em uma representação não verbal, essa é a fase de desverbalização. O conteúdo da representação não verbal é, então, expresso no idioma de chegada. O processo também inclui uma fase de comparação entre a coerência entre o insumo e o conteúdo traduzido (DESLISLE, 1980, apud HURTADO ALBIR; ALVES, 2009).

O *modelo de Bell* (1991) foi desenvolvido dentro do escopo dos estudos de processamento de discurso e propõe que o processo tradutório inclui processos ascendentes e descendentes no nível da frase. Duas fases principais compõem o modelo: a fase analítica e sintética; cada uma composta pelos estados sintático, semântico e pragmático. A fase de análise é caracterizada pelo o processamento do texto-fonte; seu estágio sintático envolve o acesso lexical, o parseamento, o nível semântico e o pragmático. O modelo utiliza categorizações da Linguística Sistêmica Funcional (LSF) em níveis pragmáticos, considerando as variáveis de campo, relação e modo. De acordo com a LSF, o modo se refere ao modo como a informação é distribuída textualmente, podendo incluir elementos verbais e não verbais de maneira escrita ou oral. Já a relação estabelece o tipo de interação entre os atores envolvidos na ação comunicativa e o campo constitui as ideias e as representações de sentido que são expressas (BELL, 1991). Dessa forma, as informações são processadas durante a fase de análise e geram uma representação mental do texto.

Subsequentemente, há o mecanismo de planejamento, que se refere às decisões da tradutora para a tradução de sua representação mental do texto fonte, seguido da fase sintética, formada pelos estágios pragmático, semântico e sintático. A fase é caracterizada pela tomada de decisão típica do estágio pragmático, além da fase conter a análise semântica com base nas variáveis de campo, relação e modo. Os sentidos são construídos em nível proposicional sob a influência do propósito do texto e da tradução, o que influencia as escolhas linguísticas no estágio sintático. Além disso, os sentidos construídos no texto-alvo são comparados àqueles do texto-fonte nesse processo que ocorre frase por frase.

Embora Bell (1991) explique que os processos de análise e síntese ocorram interativamente, o modelo de Bell apresenta certa linearidade

por constituir um modelo de processamento em nível de frase. Com essa consideração em mente, Winfield (2014) sugere que modelos cognitivos da área de leitura e de processamento de discurso em L1 ou L2 possam contribuir para a descrição dos processos tradutórios sob a perspectiva cognitiva, de modo que se possa sugerir como o processamento do texto ou discurso em nível local pode ocorrer simultaneamente ao processamento global do texto ou discurso (VAN DIJK; KINTSCH, 1983, apud WINFIELD, 2014).

Como o nome sugere, o *modelo sociológico e psicolinguístico de Kiraly's* (1995) pode ser explicado em dois níveis, o sociológico e o psicolinguístico. Em nível psicolinguístico, o modelo é composto pelas fontes de informações, a área intuitiva de trabalho e o centro de processamento controlado. As fontes de informações abrangem o texto-fonte, a memória de longo prazo, e fontes de informações externas comumente utilizadas por tradutores como dicionários, livros de referência, entre outros; já a área intuitiva de trabalho consiste de processos mentais em sua maioria automáticos e ativos na memória de trabalho. O modelo prevê a interação entre fontes de informação e a área intuitiva de trabalho que gera alternativas de traduções que, por sua vez, são analisadas pelo centro de processamento controlado.

Em nível sociológico, o modelo sugere que a tradutora participa ativamente no contexto do texto-fonte e da atividade tradutória, sendo essa última reveladora do autoconceito da tradutora e de sua competência tradutória. Fatores como relação entre tradutora e cliente, tradutora e editora, função da tradução, contexto social em que a tradução ocorre são alguns exemplos que podem ser considerados na análise em nível sociológico da tradução.

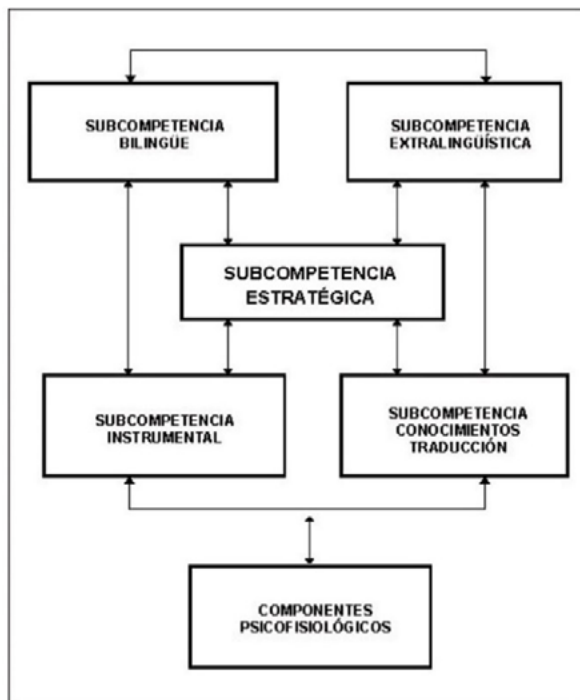
Com foco na tomada de decisão, o modelo Will (1996) enfatiza a interação entre conhecimento declarativo e procedural na tomada de decisão para a atividade tradutória. Ademais, o processo de tomada de decisão é descrito no modelo de acordo com a identificação e resolução de problemas por parte da tradutora durante a atividade tradutória, incluindo avaliações, estratégias e escolhas de soluções encontradas pelos tradutores. Nesse modelo, os esquemas mentais, ou conhecimento prévio dos tradutores exercem um papel fundamental.

Outro modelo importante para os EDT baseados em processos é o modelo de Gutt (1991) baseia-se na teoria da relevância das áreas de cognição e pragmática (SPERBER; WILSON, 1995). A Teoria da Relevância (TR) é uma conceptualização sobre a comunicação humana que procura explicar as interações verbais e não verbais; explícitas e não explícitas, presentes na comunicação capaz de oferecer explicações sobre como os pensamentos e intenções inerentes à comunicação humana ocorrem em níveis inferenciais.

A RT tem base nas teorias de análise da conversação e dos atos de fala (SEARLE, 1969, 1975) e nas máximas de Paul Grice, mais especificamente, no Princípio Cooperativo de Grice (1961) oriundo da máxima de relevância. De acordo com a máxima da relevância, a comunicação deve prezar por expressar aquilo que é relevante e para tal, elementos explícitos e implícitos podem ser utilizados. Por extensão, a RT sugere o Princípio Cognitivo, postulando que, tipicamente, o sistema cognitivo prioriza o processamento do que é relevante utilizando o mínimo esforço (SPERBER; WILSON, 1995). Tal proposição vem ao encontro das características dos sistemas de memória da mente humana, em particular, a memória de trabalho, que tem capacidade limitada, portanto precisa filtrar os insumos recebidos para poder processá-los (BADDELEY, 2003).

Vale dizer que Princípio Cognitivo orienta os processos inferenciais da comunicação, e tal teorização também faz sentido para a atividade tradutória, dessa forma Gutt (1991) explica os processos cognitivos da atividade tradutória valendo-se da RT. Ao explicar os processos cognitivos da tradução a RT oferece uma estrutura teórica capaz de abarcar os aspectos inferenciais dos aspectos de compreensão de texto-fonte e de produção de texto-alvo.

Por fim, os desenvolvimentos teóricos do grupo PACTE previamente citado são revisados, pois o grupo tem dedicado grande parte de seus estudos à consolidação de um modelo de Competência Tradutória que se apresenta bastante amadurecido. A Figura 1, a seguir, ilustra o modelo:

Figura 2 - Modelo revisado de competência tradutória, (PACTE 2003: 109).

Observando o modelo revisado, percebe-se que a competência tradutória envolve aspectos ligados ao conhecimento prévio e à experiência da tradutora, aspectos linguísticos e extralinguísticos e aspectos psicofisiológicos, indicando assim, a complexidade da competência tradutória. Existe um interesse em pesquisa por definições acerca de conhecimento “experto” e profissionalismo que possam ser aplicados para a área de formação de tradutores, incluindo processos cognitivos de traduções e o impacto de fatores internos e externos ao processo. Os fatores internos envolvem a memória, o conhecimento prévio, o uso de estratégias cognitivas, enquanto que os fatores externos compreendem o contexto social da tradução, a situação de tradução, o gênero a ser traduzido e suas convenções, as relações de poder entre as pessoas envolvidas no projeto tradutório, bem como fatores culturais e ambientais do meio em que a tradução é realizada (ALVES, 2015).

Considerando que fatores externos exercem influências no processo tradutório, a competência tradutória é entendida no âmbito da

cognição situada, ou seja, os fatores externos previamente mencionados têm impactos nos processos cognitivos, pois a cognição não é um construto estável e estanque, mas dinâmico e complexo. Tal abordagem parece aproximar a teoria à realidade dos tradutores. Essa intenção é notada nas pesquisas experimentais, que em anos recentes têm convidado tradutores profissionais como participantes do estudo para que os dados empíricos possam informar as práticas de ensino na formação de tradutores.

De modo geral, procura-se aplicar os achados das pesquisas sobre processo cognitivo no ensino de Tradução, sendo assim, tanto aspectos teóricos como metodológicos têm contribuído para a formação de tradutores. De fato, o papel da experiência tradutória na formação do tradutor é discutido por Robinson (2012) que afirma que tradutores devem ser aprendizes ao longo da vida, pois o conhecimento do tradutor deve estar em constante atualização.

Robinson (2012) identifica alguns elementos na construção da experiência do tradutor que ocorrem gradualmente, conforme a tradutora ganha experiência, começando por *saltos intuitivos* em que a tradutora utiliza seu conhecimento prévio para lidar com problemas encontrados durante o processo tradutório; seguidos da *construção de padrões* que vão se estabelecendo e se automatizando conforme a tradutora repete soluções que tiveram sucesso no processo tradutório e *estabelecimentos de regras e teorias* no conhecimento da tradutora, que representa uma fase mais madura na formação de uma profissional de tradução. Tanto Robinson como os pesquisadores do grupo PACTE discutem a construção da competência tradutória, entretanto, o conceito de competência tradutória foi proposto pelos pesquisadores do grupo.

Conclusão

Este artigo apresentou uma revisão da subárea de estudo de processos cognitivos no âmbito dos EDT. Apesar de recente, os estudos sobre o processo tradutório apresentam desenvolvimentos metodológicos em estudos empíricos utilizando uma variedade de tecnologias e métodos, dos quais se destacam a triangulação de dados introspectivos com dados comportamentais, trazendo mais robustez aos dados gerados nas pesquisas da área. Novas perspectivas apontam para a interface entre os

estudos de processos cognitivos em tradução e as neurociências, conforme apontado anteriormente.

Todavia, como os estudos são recentes e existem complexidades já discutidas neste artigo, os estudos ainda precisam de força para generalizações, por isso a necessidade de mais estudos para confirmação de achados de pesquisas anteriores e verificação dos modelos e teorias propostos. Os modelos aqui revisados consideram fatores cognitivos, sociais, contextuais, culturais entre outros, por isso é válido dizer que estes consideram uma ampla gama de variáveis que exercem influência na atividade tradutória. Além disso, observam-se interfaces entre os Estudos de Tradução e outras áreas, com a iminência de possibilidades de cooperação em pesquisa com a Neurociência e o fortalecimento da ligação entre Estudos de Tradução e Estudos Cognitivos, espera-se que assim, possamos talvez, mergulhar na dos/das tradutores/as e compreender um pouco mais sobre essa atividade tão complexa e tão antiga entre as possibilidades de interação entre o ser humano e a linguagem.

Referências

BADDELEY, A. *Working Memory: looking back and looking forward*. **Nature Reviews Neuroscience**, 4 (10), Outubro 2003. In: 829–39. doi:10.1038/nrn1201. PMID 14523382.

JÄÄSKELÄINEN, Ritta. *Focus on Methodology in Thinking-aloud Studies on Translating*. In: TIRKKONEN-CONDIT, Sonja; JÄÄSKELÄINEN, Rita. (Eds.). **Tapping and Mapping the Process of Translation and Interpreting: Outlooks on Empirical Research**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2000. p.71–81.

JÄÄSKELÄINEN, Ritta. *Think – Aloud Protocol Studies into Translation – an Annotated Bibliography*. In: **Target** 14:1, 2002. p.107–136.

LACHAUD, Christian Michel. *EEG, EYE and Key: Three simultaneous stream of data for investigating the cognitive mechanisms of translation. A triangulação como opção metodológica em pesquisas empírico – experimentais em tradução*. In: PAGANO, Adriana S (Org.). **Metodologias de pesquisa em tradução**. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG, 2001. p. 69–92.

RISKU, H. **Cognitive Approaches to Translation**. The Encyclopedia of Applied Linguistics. PDF WILEY, 2012.

SEÇÃO 2 – TRADUÇÃO E LITERATURA

A tradução literária é aquela que possui maior potencial de viabilizar a transposição cultural entre diferentes sistemas, povos e países. Sabemos que a literatura influencia e recebe influência de seus contextos de produção, participando dos sistemas em que se insere e dependendo dos agentes desses sistemas. Assim, os escritores e tradutores despontam como promotores da mudança cultural, em que o intercâmbio de textos partilha valores e hábitos daqueles que os inspiram.

De acordo com Pierre Bourdieu, uma nova antropologia se faz necessária para estudar o comportamento da produção sociocultural, verificando questões coletivas e muitas vezes inconscientes. A tradução, postulada por Lambert (1985), consegue explicar o desenvolvimento e a migração de visões e tendências culturais, por meio de métodos específicos e sua conexão com a perspectiva da Teoria dos Polissistemas Culturais, de Itamar Even-Zohar. Sendo uma atividade sociocultural cujo comportamento varia de acordo com parâmetros oriundos de seu contexto, a tradução engloba a parceria de agentes com papéis mais e menos influentes, abrangentes e passíveis de análise dentro de seus sistemas.

Dessa forma, é correto dizer que a tradução literária é influenciada por modelos importados ou traduzidos, de acordo com Lambert (BAKER, 1998, p.131), no que tange aos recursos estilísticos, metáforas, estruturas narrativas e até mesmo gêneros literários, como no caso do romance moderno. Portanto, para o teórico dos estudos culturais, nesse respeito, é decisiva a definição de tradução dentro de um sistema cultural e literário, bem como a posição da literatura traduzida e seu status canônico.

Even-Zohar (1990), em sua obra fundadora dos Estudos Descritivos da Tradução aborda as novas possibilidades abertas pela Teoria dos

Polissistemas, dentre elas o estudo dos sistemas e suas inter-relações ao longo do tempo e na contemporaneidade, considerando todos os elementos componentes do sistema literário e da literatura em tradução. A coexistência de antigos e novos elementos, portadores de valores e naturezas múltiplos, conforma a aceitação do heterogêneo, da diversidade e da variedade. Assim, as obras canônicas e não canônicas, em movimento dinâmico em relação ao centro do sistema, convivem na forma de textos literários oriundos dessas mesmas literaturas e de outros polissistemas literários, por meio de traduções versões e adaptações.

Com a contribuição da tradução por meio da abertura dos compartilhamentos culturais, os sistemas entram em gradual contato e, como consequência, pode-se verificar, consoante Even-Zohar (1990, p. 51), o enriquecimento, a flexibilização e a ampliação de seus repertórios.

O tradutor, como salienta Lefevere (1992), transita nesse interstício entre culturas e literaturas, não como um escritor, mas um reescritor, muitas vezes sendo aquele que possibilita ao leitor, acesso a realidades que não conheceria sem o intermédio da tradução. Citando o exemplo da falácia do valor intrínseco da obra literária, Lefevere diz que a poesia de John Donne apenas se tornou conhecida após sua descoberta por T.S. Elliot e outros modernistas, provando que a escolha textual na disseminação literária passa pela escolha dos literatos e de outros agentes do sistema.

Da mesma maneira, a reescrita assume valor central por seu caráter ideológico, manipulativo, no sentido da autoria do novo texto resultante, e pelo fato de que está ligada à instituição literária, pertencente ao polissistema cultural mais amplo. Os clássicos gregos e romanos, por exemplo, não teriam chegado até nós através dos séculos, não fosse por meio das compilações realizadas e traduzidas na época do renascimento, nos séculos XVIII e XIX, quando assumiram valor histórico para conhecimento daquelas civilizações, e para estudo da poética aristotélica nas cadeiras clássicas da academia.

Como seria nossa literatura sem a intertextualidade de muitas obras com o Fausto de Goethe, por exemplo? Existiria o nosso romantismo brasileiro ou seria ele diferente sem o contato com as traduções de Blake ou Byron? Sem o contato com os poetas franceses do século XIX,

seria o nosso simbolismo o marcante movimento da poética de Cruz e Souza? E hoje, teríamos nós conhecimento sobre as produções das ex-colônias na literatura contemporânea?

Apresentando imagens literárias de um passado, fornecendo retratos de épocas já perdidas, ou operando como mediador entre culturas modernas, a atividade do tradutor e sua resultante produção podem ser estudadas e servem como um mapeamento da interação entre os componentes do sistema mais amplo. Munindo o pesquisador com essas ferramentas, os estudos da tradução literária expõem relações desiguais de poder e apontam a necessidade de opção por uma literatura e reescritura de textos minorizante, por meio da qual as vozes dos autores preteridos sejam ouvidas e, finalmente, componham o heterogêneo sistema cultural universal que tanto almejamos. Nessa perspectiva, apresentam-se os textos desta seção.

Mirian Ruffini

1. Tradução brasileira do teatro wildiano: paratexto e contexto literário

Mirian Ruffini, Claudia Borges de Faveri

Introdução

Este artigo aborda a análise dos paratextos de traduções brasileiras da obra teatral de Oscar Wilde, no que concerne às suas peças de costumes, *O Leque de Lady Windermere* (1892), *Uma mulher sem importância* (1893), *A importância de ser prudente* (1895), e *Um marido ideal* (1895), suas tragédias, como *Uma tragédia florentina* (1908), *Vera ou os niilistas* (1882) e *A duquesa de Pádua* (1883) e sua peça teatral experimental e mundialmente aclamada, *Salomé* (1894). Para essa finalidade, explora-se a fortuna crítica da produção dramática do autor, bem como informações sobre as principais traduções brasileiras desse gênero literário das peças de Oscar Wilde. Os textos das obras críticas de Robbins (2011) são fonte de subsídios para a melhor compreensão da obra teatral wildiana.

Em segundo lugar, após breve incursão sobre a teoria dos paratextos de Gerard Genette (2009), apresentam-se os textos de acompanhamento das obras selecionadas para este estudo, de forma a explorar a recepção das traduções do teatro de Wilde para o polissistema de literatura traduzida no Brasil.

Verifica-se que as prolíficas traduções das peças do escritor foram ricamente fornidas de paratextos, por meio dos quais é possível acompanhar sua trajetória, ao longo dos séculos XX e XXI, pelo sistema

literário brasileiro. Em publicações individuais, como aquelas da Editora Garnier, no início do século XX, ou em coleções desses textos, como nas coletâneas de diversas editoras da atualidade, o teatro de Oscar Wilde mostra-se produtivo na atividade de tradução literária no Brasil e alvo de pesquisas acadêmicas de relevância.

Teatro wildiano

A obra teatral de Oscar Wilde constitui seu maior gênero, tipo de texto pelo qual o autor se consagrou, contemplando a tragédia e a comédia. De acordo com a nota introdutória da tradução de Oscar Mendes de *Obra Completa* (2003, p. 449), até mesmo os críticos modernos unanimemente ressaltam o valor da obra dramática de Wilde.

Mendes enumera as muitas qualidades do autor nesse gênero.

Seus dons de conversador brilhante, inteligente, sedutor, com suas frases audaciosas, seus ditos de espírito, seus paradoxos, sua ironia por vezes tão agudamente ferina, sua extrema habilidade na composição do diálogo, sua feliz utilização dos efeitos dramáticos, sua arte da gradação emocional e do desfecho artístico, tudo se harmoniza para dar às suas peças, principalmente às do período final da sua gloriosa carreira de escritor, as qualidades que foram duradouras (MENDES, 2003, p. 449).

Sua primeira peça foi *Vera ou os niilistas* (1882). Seu enredo fala sobre Vera, uma mulher engajada com o movimento niilista na Rússia na metade do século XIX e o Czarevich, seu inimigo político e seu amor. Contém personagens muito elaborados, segundo Robbins (2011, p. 133), como Vera, muito melodrama e algum wit²⁴, que caracterizaria a obra de Wilde futura. Encenada na América, pois Wilde não se arriscaria a ofender o Príncipe de Gales, amigo da família imperial russa, a peça não foi muito bem recebida, sendo retirada de cena após uma semana de temporada. Esclarece Mendes (2003, p. 454):

Trata-se de um melodrama, cheio de sentimentalismo, de grandiloquência, por vezes, além dos anacronismos flagrantes e da falsidade de tipos. Mas já se encontram algumas das qualidades que irão marcar o teatro wildiano: sua arte da

expectativa, dos golpes teatrais, do jogo paradoxal das situações e da figura do elegante, cínico, inteligente, amoral, dizendo frases de espírito e exibindo paradoxos cintilantes.

Seguindo a mesma linha dramatúrgica está a peça *A duquesa de Pádua* (1883), a qual não obteve muito sucesso, com três semanas em cartaz. Escrita em versos brancos, assume particularidades do melodrama romanesco, com personagens pouco críveis e mudanças psicológicas repentinas:

Beijam-se pela primeira vez neste ato, quando de repente a Duquesa contorce-se no terrível espasmo da morte, rasga na agonia suas vestes e, finalmente com o rosto contorcido e deformado de dor, cai para trás, morta, numa cadeira. Guido, agarrando o punhal que ela tem no cinto, mata-se. E, ao cair sobre os joelhos dela aferra-se à capa que está no espaldar da cadeira. (WILDE, 2003, p. 558)

Uma tragédia florentina é uma peça teatral escrita por Oscar Wilde, encontrada em fragmentos e incompleta por Robert Ross. Em 1906, quando *Salomé* era encenada no Literary Theatre Society, foi finalizada pelo poeta e dramaturgo Thomas Sturge Moore a pedido de Ross para que figurasse no programa teatral como um drama curto. Outra peça romântica do autor, esta tem alusões shakespearianas e um desfecho surpreendente:

Guido: Oh! Ajuda-me doce Branca! Ajuda-me Branca, sabes que sou inocente de todo mal. Simão: Como! Resta ainda vida nesses lábios mentirosos? Morre como um cão, com a língua pendente! Morre! Morre! E o silencioso rio receberá teu corpo e o limpará arrastando-o, abandonado, até o mar.

[...]

Guido morre, Simão levanta-se e olha para Branca. Ela avança para ele como deslumbrada pelo assombro, estendendo-lhe os braços.

Branca: Por que não me disseste que eras tão forte?

Simão: Por que não me dissestes que era tão bela?

(Beija-a na boca.). (WILDE, 2003, p. 654)

Sobre as comédias de costumes de Wilde, Robbins (2011), afirma que o escritor teria provavelmente se tornado um homem de muito sucesso se o processo e seu aprisionamento não tivessem ocorrido. Sendo um divisor de águas nesse gênero, o dramaturgo teria se consolidado e desenvolvido seu teatro, na área do teatro comercial e experimental. A autora (2011, p. 134) lembra que muito do sucesso de Wilde no teatro foi possibilitado por sua relação com produtores como George Alexander, responsável pela montagem de *O leque de lady Windermere* (1892) e *A importância de ser prudente* (1895). Com esse apoio e seu talento, Wilde conseguiu implementar modificações nesse gênero das comédias de costumes, que era um tipo de teatro bastante comum em sua época. “O dramaturgo utilizava as convenções gerais as quais havia estudado como crítico, mas as utilizava contra o padrão vigente” (ROBBINS, 2011, p. 134).

Wilde utilizava a chamada dramaturgia de quatro paredes, em que a ação se passa em uma sala construída, com papel de parede, mobília específica e o público, que forma a quarta parede:

Parece que Wilde segurava um espelho para o público, pois a peça representa seus próprios espaços domésticos, e sua moral e suas atitudes. [...] o diálogo se passa numa fluência ou wit totalmente irreal, junto à linguagem extremamente polida, as improbabilidades do enredo e a caracterização. Wilde usa as convenções do gênero no qual escreve contra elas mesmas, para a finalidade cômica e satírica. (ROBBINS, 2011, p. 141)

Como exemplo desse tipo de texto, de tanto sucesso para o autor, o enredo da peça *Um marido ideal* (1895) engloba um caso de chantagem política, um casamento prestes a ser destruído, a manutenção de uma reputação, e a interferência positiva e surpreendente de um dândi. Segundo Mendes (2003, p. 713), George Bernard Shaw (1856-1950) diz a respeito de Wilde: “em certo sentido, o Sr. Wilde é para mim nosso único autor teatral completo. Joga com tudo: com inteligência, com filosofia, com drama, com atores e auditório, com o teatro inteiro”.

No caso do outro tipo de teatro do autor, o experimental, nas peças *Salomé* e *A importância de ser prudente*, Wilde utiliza o diálogo como elemento crucial de suas peças. Contudo, esse colóquio desconcerta a

ação, promovendo uma quebra entre a fala e o mundo concreto e, abandonando o realismo, dirige-se à dramaturgia experimental da modernidade (ROBBINS, 2011, p. 144-145).

Salomé foi escrita por Oscar Wilde tendo como inspiração os trabalhos dos simbolistas franceses, segundo Mendes (2003, p. 613). Nela o escritor teve o azo de colocar em prática o esteticismo, por meio do luxo, da ostentação e do elemento exótico. Possuindo um enredo sobre luxúria e morte, escrita em francês, inicialmente, *Salomé* adquiriu fama paulatinamente, culminando com sua conversão à ópera por Richard Strauss. Apesar de *Salomé* ter a roupagem diferente das outras peças de Wilde, ela ainda trabalha questões recorrentes na sua dramaturgia, como a relação entre masculinidade e feminilidade. Neste caso, utiliza-se da tragédia, e não da comédia, de acordo com Robbins (2011, p. 145). A

Salomé de Wilde difere das muitas outras produzidas no século XIX, pois o tema estava em voga, no fato de que a protagonista é consciente de seus atos. Ela se distingue da dançarina bíblica que não conhece seu poder de sedução e age sob o comando de sua mãe. A *Salomé* wildiana assume seus desejos e fantasias, tomando a responsabilidade pela morte de João Batista.

Eu te vi Jokanaan, e amei-te. Oh! Como te amei!
 Amo-te ainda Jokanaan, amo a ti somente...
 Tenho sede de tua beleza. Tenho fome de teu
 corpo. E nem o vinho, e nem as frutas podem
 aplacar o meu desejo. [...] eu era uma princesa e tu
 me desprezaste. Era uma virgem e arrancaste de
 mim a minha virgindade. Era casta e encheste
 minhas veias de fogo... (WILDE, 2003, p. 634)

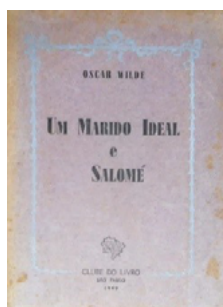
Com a peça *Salomé* e o restante de seu teatro, Oscar Wilde ganhava notoriedade crescente. Na prosa ficcional, descrita a seguir, o autor encontrou um gênero que lhe permitiu vasta expressão de suas estéticas e ideologia.

Paratextos e tradução do teatro wildiano

Nesta seção, analisam-se as diversas edições e traduções das peças de Oscar Wilde para o português brasileiro e observa-se como estas se inseriram no contexto literário das várias épocas. As publicações e comentários de tradutores, editores, críticos e organizadores são fonte valiosa para esta pesquisa, bem como a observação dos paratextos das traduções, ou seja, seus textos de acompanhamento.

A) SALOMÉ

i) Tradução de José Maria Machado, 1949, editora Clube do Livro.



Fonte: Biblioteca Nacional

A capa é de papel simples, cor parda, com o nome do autor em letras pretas e título *Um Marido Ideal e Salomé* em letras pretas. Um mapa do Brasil é apresentado abaixo do título. O nome da editora Clube do Livro aparece abaixo do mapa, a cidade de publicação, São Paulo e a data, 1949. As informações são emolduradas por um desenho em cor prata.

Análise:

A capa e a publicação são bastante simples, mas o desenho cor prata confere alguma sofisticação à obra. A editora Clube do Livro é

conhecida por fornecer livros de interesse popular a preços acessíveis e as publicações são normalmente menos elaboradas para não demandarem um custo elevado. Aparentemente, a publicação da obra pela editora se liga fortemente ao contexto brasileiro, evidenciando ênfase mais pronunciada na cultura da obra traduzida, ou de chegada, ou seja, a cultura do texto alvo, nos termos de Toury (2012).

Outro paratexto analisado desta tradução é uma nota explicativa na qual a editora se refere à obra de Oscar Wilde como “limitada em número, mas intensamente bela e profunda”. Faz uma apologia ao autor apresentando-o: “poucas vezes a arte e o pensamento atingiram proporções gigantes como nas páginas de Wilde” (WILDE, 1949, p. 7).

Em prefácio editorial, a editora tece grande elogio à tradução de José Maria Machado enaltecendo a estesia, a inteligência, e a sensibilidade de Wilde. Apesar de a tradução ocorrer mais de duas décadas após a introdução de Wilde no Brasil por Elysio de Carvalho e João do Rio (Paulo Barreto), a presente obra ainda organiza sua coletânea de modo a reforçar a importância do autor para o cânone literário brasileiro.

Descreve ainda itens do enredo de *Salomé* de Wilde, esclarecendo que a obra reinterpreta a história bíblica por meio da opulência do gênio do autor: “Toda a sensualidade do paganismo bate e soluça contra o coração ascético da Cristandade primitiva” (p. 8). O editor confirma que *Salomé* foi escrita em 1892 e representada por Sarah Bernhardt em Paris. Fora inicialmente traduzida para o inglês por Lorde Alfred Douglas, ilustrada por Aubrey Beardsley e encenada em todos os países europeus à música de Strauss¹. “[...] a música de Strauss audaciosa, cortante, vez, direta, flamejante, exótica, compulsiva, compõe um dos supremos exemplos de verismo em alta-voltagem, com uma orquestra de 115 executantes, cordas subdivididas, dezenove instrumentos de sopro, quinze metais, toda cópia de percussão [...]”.

No Brasil, a recepção da peça *Salomé* sempre foi positiva, e muito divulgada pela imprensa em todas as suas montagens no período desta pesquisa. Um exemplo disso é a reportagem do *O Estado de São Paulo* de 21 de julho de 1909, p. 3, que noticiava a primeira encenação de *Salomé*

1 (OLIVEIRA, José da Veiga, *Salomé* de Strauss, suplemento literário, *O Estado de São Paulo*, 15.10.1966, p. 5)

no Brasil, pela companhia Ruggeri-Borelli: “[é] de esperar que o público hoje vá admirar a distinta artista na criação daquela *Salomé* bíblica, que a ardente imaginação de Oscar Wilde transformou no sugestivo symbolo da Flôr de Espasmo”.

ii) Tradução de João do Rio, Editora Império, reedição de 1958.



Fonte: Biblioteca Nacional

A capa colorida em azul, branco, vermelho e marrom traz a ilustração de uma moça dançando com roupa sensual; ao seu redor veem-se três pavões brancos e ao fundo uma casa, uma cidade e um lago. A paisagem aparenta ser estrangeira, bem como a moça que dança alegremente. O nome do autor aparece em vermelho acima da ilustração. Lê-se o nome da editora Livraria Império na base da capa e o nome do tradutor João do Rio (Paulo Barreto) na parte esquerda da capa.

Análise:

A capa e especialmente a ilustração refletem a ideia de exotismo e possível erotismo do enredo. Apesar dos recursos limitados da época, houve a aparente tentativa de transmitir os elementos da narrativa. A cor azul pode ter relação com os ideais estéticos do autor, ou simplesmente representar a noite em *Salomé*, conforme descrita por Wilde.

Há uma impressão de movimento, o que pode lembrar ao leitor de que se trata de um texto para o teatro, portanto, uma indicação do

gênero da obra. Não há alusão ao intertexto bíblico ou menção de que se trata de uma tragédia, assim, mantendo a aparente ideia de leveza para o leitor brasileiro potencial do final dos anos 50.

Há nas primeiras páginas da obra (5-7) uma “Nota Bibliográfica” sobre o autor, possivelmente editorial, com uma entusiasmada biografia de Wilde, que aborda principalmente, a grandiosidade de sua obra e o drama de sua decadência.

Em nota do tradutor, João do Rio explica que sua tradução brasileira foi realizada a partir da versão inglesa, escrita por Alfred Douglas (Bosie), como tantas outras traduções para outras línguas. Explica que a obra foi escrita por Wilde em francês para ser especificamente encenada por Sarah Bernhardt, mas com seu processo, a dama abandonou o projeto.

Encontra-se uma seção elucidativa nesta tradução de *Salomé*, escrita por Enrique Gomez Carrillo, (1958, p. 11-17) escritor e crítico literário guatemalteco, intitulada *Como Wilde sonhou Salomé*. Carrillo explica que Wilde estava obcecado pela figura de Salomé e que a via em todas as mulheres, em telas de belas damas retratadas pintores renomados, em sonhos a respeito dos adereços que usaria. Sua índole variava da mais plena castidade até a pura obscenidade, vestindo-se de branco e despiando-se gradualmente até portar apenas esmeraldas a cobrir-lhe as partes íntimas. O enredo também foi se compondo, de acordo com Carrillo, paulatinamente, usando o texto bíblico como intertexto e outras *Salomé*s da literatura. Chegou finalmente à Salomé amante, desejosa e vingativa, decadente e masoquista.

Essa tradução de *Salomé* nos fornece mais uma peça do mosaico que foi Oscar Wilde. Carrillo diz em sua introdução que Wilde sentia-se às vezes um tanto enlouquecido, como Des Esseintes, de Huysmans. Sabe-se que Carrillo era amigo de Oscar Wilde e outros poetas franceses da *belle époque*; portanto, essas considerações do crítico literário podem ser verídicas e auxiliar na composição da persona de Oscar Wilde, especialmente no que tange aos elementos que afetam a composição de suas obras.

iii) Tradução de Oscar Mendes, 1961

A tradução de *Salomé* realizada por Oscar Mendes em 1961 é introduzida de forma bastante entusiasmada, relatando que Wilde fora influenciado pelos dramas líricos e simbolistas na Paris do século XIX. O tradutor explica que Oscar Wilde optou por escrever a peça em um ato, sobre o martírio de São João Batista, em língua francesa, que, segundo Mendes, conta com a revisão de Stuart Merrill, Adolphe Retté e Pierre Louys.

Mendes (1961) lembra que a peça fora proibida inicialmente na Inglaterra, quando recebeu a tradução de Alfred Douglas. O tradutor descreve elementos da peça e da estética de Wilde, nela presentes:

Salomé dá a Wilde oportunidade de exhibir-se o seu esteticismo, o seu gosto pelo luxo e pela ostentação, o seu amor ao exotismo oriental. [...] sem concessões a certos preconceitos de certas plateias, sendo mesmo uma tragédia algo brutal, na sua crueza e no seu realismo. Mas é principalmente um drama de luxúria e de morte, em que aquela, no excesso, na cena do beijo de Salomé nos lábios mortos de Jokanaan, teria sido de absoluto mau gosto, se não pairasse em toda a peça uma atmosfera de poesia, algo coruscante e preciosa, é certo, mas nem por isso incapaz de suavizar certa crueza realística do conjunto [...]. (grifo nosso) (MENDES, 1961, p. 611)

Os comentários do tradutor podem ser reveladores sobre a crítica conservadora em relação à obra, por julgá-la muito realista e sobre o fato de Wilde ter tomado demasiada liberdade com a narrativa bíblica. Diz Mendes que Wilde não desejava seguir rigorosamente a bíblia, mas sim oferecer apenas um poema simbolista, em que estão em jogo o embate entre a carne e o espírito, o pecado e a santidade, e a tragédia da morte.

O tradutor não menciona os elementos evidentemente decadentistas da obra, a inversão dos valores sociais, o paganismo, o desencantamento com a realidade e com as relações, papéis e poderes que esta nos apresenta. Irreverente, *Salomé* pode ter aqui sublimação pelo tradutor, apresentando-a de forma breve e enfocada nos elementos que

potencialmente poderiam chocar a sociedade brasileira na metade do século XX.

iv) Tradução de João do Rio, reedição pela editora Imago, 1993.

João do Rio, em prefácio de 1920 diz que *Salomé* foi escrita para ser encenada pela famosa Sarah Bernhardt, mas que esta deixou o projeto na ocasião do processo de Oscar Wilde. Lembra que houve muitas traduções da obra, para várias línguas e que estas utilizaram a tradução inglesa, feita por Alfred Douglas, com as ilustrações de Aubrey Beardsley². João do Rio também se guiou por esta versão e manteve as ilustrações originais, de Beardsley. Dessa forma, podemos perceber uma norma inicial indireta de tradução, segundo os postulados teóricos de Gideon Toury (2012), em que um tradutor utiliza como fonte outra tradução, realizada para outra língua diferente da língua do texto fonte.

Esta reedição da editora Imago, de 1993, traz interessantes paratextos, como uma apresentação por Marcelo Coelho e um posfácio de Maria Rita Kehl. Um prefácio editorial informa que esta tradução é uma das mais afinadas ao texto de Wilde porque recria a musicalidade, o ritmo e o tom do original. Lembra ainda que, por meio desta tradução, João do Rio fixa-se no cânone brasileiro como poeta e compositor, partilhando do estilo e estética de Wilde.

No posfácio, Maria Rita Kehl comenta aspectos sobre enredo e gênero literário. Lembra que se trata de um texto para o teatro, portanto as descrições funcionais sobre o aspecto físico dos personagens seriam desnecessárias para um texto unicamente literário. Fixa-se na personagem *Salomé*, explanando que esta reflete a ambivalência feminina, narcisista e masculina ao mesmo tempo. Com a morte da personagem, a crítica literária aventa a possibilidade de que Wilde tenha expressado o fascínio e o horror que o desejo feminino pode exercer sobre o homem.

2 Aubrey Beardsley, estimulado por Burne-Jones, teve um sucesso astronômico de 1891 a 1898, como desenhista de muitas publicações, entre elas *The Yellow Book*, de John Lane, e *Salomé*, de Oscar Wilde. Inovador, irreverente e brilhante morreu de tuberculose em 1898. (VIOTTI, Sérgio. Aubrey Beardsley: ilustrador das obras de Wilde. Suplemento Cultural. O Estado de São Paulo, Suplemento Cultural, 17.12.1978, p. 3).

Quanto à edição da obra em geral, percebe-se o esmero, a sofisticação, e o cuidado com sua elaboração, bem como dos paratextos, a fim de apresentá-la adequadamente ao leitor brasileiro da época.

v) Tradução de Doris Goettems, Editora Landmark, 2010.



Fonte: Biblioteca Nacional

A capa desta obra traz as seguintes informações: Edição Bilingue Inglês/Português, o nome do autor em letras brancas na parte superior da capa, uma ilustração de fundo que mostra um palco, cortinas vermelhas, uma máscara sorrindo e outra triste na parte superior. Na parte de baixo encontram-se o logotipo e o nome da editora. Na contracapa estão as sinopses das peças que compõem os volumes e na base da capa, o código de barras, logomarca da editora e endereço eletrônico. Do lado direito as informações sobre o gênero da obra: Teatro, Literatura Inglesa.

Análise:

Salomé encontra-se no volume II e as outras peças de Oscar Wilde estão distribuídas nesses dois volumes. Percebe-se a valorização do teatro do autor, por meio dessa publicação grandiosa. A edição bilíngue marca a tendência atual da literatura de Oscar Wilde traduzida no Brasil, especialmente pelas editoras L&PM e Landmark. A ênfase da capa não está nos enredos das peças, na imagem de Wilde ou em eventos marcantes de sua vida, mas no gênero literário dramaturgia, figurativizado nas máscaras, no palco e cortina.

Aventa-se a possibilidade de que o leitor potencial seria o interessado no teatro, o estudioso dessa área, ou, naturalmente aquele desejoso de conhecer a obra de Wilde dentro desse gênero, como o docente ou discente de literatura inglesa ou o leitor geral.

Esta tradução se encontra na coletânea *Oscar Wilde: Teatro Completo*, da editora Landmark, traduzida por Doris Goettems. Os paratextos mais externos, como as orelhas do livro, mostram os outros títulos da coleção, a lista das peças contempladas pelo volume II da coletânea, *Salomé*, *Uma mulher sem importância*, *Um marido ideal*, *Uma tragédia florentina* e *A santa cortesã*, com seus respectivos títulos em inglês.

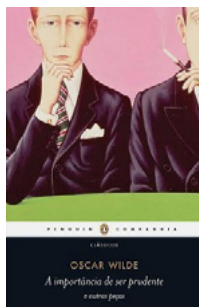
Apresenta um prefácio, provavelmente editorial, em que se apresentam as nove peças de Oscar Wilde, mencionando alguns fatos da vida do autor e de sua formação literária. Aborda, por exemplo, as características dramatúrgicas de Wilde:

[i]nvoca em si mesmo e ao mesmo tempo uma reação e frustração do público: as situações dramáticas e satíricas são invocadas, apresentadas e completamente alteradas em seus desfechos, [...] um manipulador de situações, no desejo de criar um espaço no qual o público se reconhece e associa as regras literárias com a comédia de costumes. Wilde, assim, compartilha o prazer de pertencer a uma comunidade elitista com o estabelecimento de uma aristocracia alternativa, moldada não pelos direitos de berço ou dinheiro, mas sim pelo conhecimento e pela sabedoria. (WILDE, 2011, p. 9-10)

A edição traz as versões em inglês e português lado a lado, portanto bilíngue. Na contracapa, menciona-se que Doris Goettems realizou a tradução, mas não há nota da tradutora acompanhando o texto. Aparentemente, o grande mérito desta obra é a atualização do teatro de Oscar Wilde por meio desta retradução no século XXI, permitindo a sobrevivência das peças, a sua leitura pelo público contemporâneo e adequação às normas literárias atuais, segundo o que nos apresenta Lefevere (1992). Outro fator de destaque é a edição bilíngue, possivelmente a primeira do teatro de Oscar Wilde no Brasil.

B) COMÉDIAS DE COSTUMES

i) Tradução de Sonia Moreira, editora Penguin, 2010.



Fonte: Biblioteca Nacional

A capa é colorida em rosa, verde, branco e preto. Mostra a ilustração de dois homens na parte superior, um deles mais jovem, que toca o queixo com uma das mãos. O outro é apresentado parcialmente, aparenta ser mais velho e fuma um cigarro com o auxílio de uma piteira. Ambos vestem paletós pretos, camisas brancas e gravatas. Abaixo dessa figura, lê-se o nome da editora e sua logomarca, a denominação do tipo de literatura, clássicos, seguida do nome do autor em letras alaranjadas e o título do livro: *A importância de ser prudente e outras peças*.

Análise:

A ilustração da capa lembra dois conteúdos em relação à vida de Oscar Wilde, seu envolvimento homoafetivo com o Lord Alfred Douglas e o enredo de *O retrato de Dorian Gray*, no qual existe uma relação de influência cognitiva e moral entre Dorian e Henry Wotton. A outra possibilidade, relacionada ao enredo de uma das peças do livro é a relação entre pai e filho de Lord Illingworth e seu filho Gerald Arbuthnot. Em qualquer das possibilidades, por sua aparente conexão com os enredos ou a vida pessoal de Wilde, a ilustração parece ser potencialmente atraente ao leitor das peças.

Inicialmente descrevem-se os paratextos da tradução das peças de costumes *A Importância de ser prudente*, *Um marido ideal* e *Uma mulher sem importância*, publicada pela Editora Penguin em 2011. A contracapa, na cor preta e texto em letras laranja e branca, apresenta Oscar Wilde como o segundo maior nome da literatura inglesa, depois de William Shakespeare. Possivelmente um paratexto editorial, enfatiza que o escritor foi um dramaturgo de muito sucesso e descreve brevemente as peças presentes no volume. Ao final encontra-se a informação que Richard Allen Cave, crítico teatral inglês, é responsável pela introdução, notas e comentários desta edição.

Na primeira página do livro há uma pequena biografia de Wilde seguida da descrição de algumas obras. Na página dois, encontram-se informações sobre Richard Allen Cave, professor de drama na Universidade de Londres, com estudos no teatro anglo-irlandês. Também consta biografia sobre a tradutora Sonia Moreira (1967), mestre em literatura brasileira e professora do curso de formação de tradutores da PUC-Rio.

A introdução de Richard Allen Cave inicia na página 7 e discorre sobre a dualidade na vida de Oscar Wilde, mantendo as aparências perante a sociedade, criticando-a por meio de suas obras e vivendo sua verdade às escondidas.

O crítico menciona as peças de Wilde, sendo que algumas não constam deste livro. Primeiramente, aborda as peças *Vera, ou Os Niilistas* (1880) e *A duquesa de Pádua* (1891). Segundo o crítico, o autor buscava uma união entre os elementos da encenação, atores e enredo. Descreve os detalhes da cenografia e os elogia, visto que, segundo ele, contribuem para uma visão não estereotipada sobre os grupos que defendem o anarquismo e o niilismo. A segunda peça é ambientada em uma cenografia que remete ao onírico, o que de acordo com Cave (2010, p. 10):

[...] presenciados no palco, os elementos cênicos simbolistas, se tratados de modo judicioso, podem transmitir à plateia a exata noção de como ela deve ler a encenação a que está assistindo. O que Wilde estava fazendo efetivamente aqui era ensinar ao público novas maneiras de interpretar suas percepções de uma encenação. (itálico do autor)

Em relação à peça *Um marido ideal* (1895)³, por exemplo, o crítico diz que Wilde usava a estratégia da invasão para conferir comicidade. Lorde Goring, um dândi que se revela maduro e consciencioso nas situações de crise apresentadas, recebe três pessoas em sua casa que não podem se avistar. A solução genial encontrada pelo dramaturgo, de acordo com Cave (2010), foi escondê-las uma em cada cômodo e resolver as pendências de cada uma com o casal protagonista, a quem Goring auxilia na retomada de sua vida conjugal.

Após mencionar mais direcionamentos de palco em relação a outras peças, o que evidencia um elemento da macroestrutura da tradução, segundo Lambert e Van Gorp (1985), o prefaciador aborda elementos específicos dos enredos dessas obras. O tema de *Vera ou os Niilistas* (investigação, revolução política, farsa e revelação) era comum no teatro vitoriano e *A duquesa de Pádua* falava de cobiça e infidelidade, de acordo com Cave (2010). Entretanto, diz ele, a novidade era a forma com a qual Wilde usava esses temas e enredos aparentemente comuns para subverter sua ordem, e promover uma quebra da expectativa.

Pode-se concordar com o crítico em que isso se manifesta no Dândi sensato de *Um marido ideal*, nas mulheres virtuosas com um passado em *O leque de Lady Windermere* e *Uma mulher sem importância*. Outros aspectos surpreendentes para o público são a falta de berço de Jack Worthing, encontrado em uma bolsa na estação em *A importância de ser prudente* e na relação sadomasoquista em *Salomé*, texto originalmente bíblico.

O escritor tinha um objetivo contestador bastante delineado e, para tal, fazia brilhante uso da sátira, jogos, drama e comédia. A relevância das peças para a atualidade está, de acordo com o prefaciador, nessas nuances que se devem observar:

[e]m todos os níveis, as peças de Wilde eram revolucionárias para o teatro de seu tempo. Ao chamar essas peças agora de clássicos modernos, não podemos perder de vista esse fato crucial. Quando se remonta essas peças hoje, seja com elencos profissionais ou amadores, é preciso deixar que as

3 Percebe-se a relevância da peça *Um marido ideal* no Brasil por várias reportagens na imprensa relativas à sua encenação e há uma tradução desta publicada em 20.11.1953 na revista *Fon-fon*, pg. 59-61, por Luis Carlos Lasinha.

ressonâncias mais soturnas que permeiam as representações wildianas do ócio endinheirado tenham plena expressão. (CAVE, 2010, p. 33)

Algumas notas indicam a manifestação das duas estéticas de Wilde: o estetismo e o decadentismo, como na página 381, que trata do termo “mórbido”, utilizado no texto com a denotação de contrário às normas sociais, ou “decadente”. Outras marcam a crítica dos papéis sociais por Wilde. Na página 389 menciona-se a inversão do estereótipo desses papéis, visto que Sir Robert Chiltern é o cônjuge com um passado comprometedor, que procura manter a imagem de perfeição para sua esposa, Gertrude, a fim de que possa ser adorado. Normalmente na literatura e no teatro, espera-se que a mulher seja o exemplo de boa conduta e digna de idolatria.

A última peça componente do volume é *A importância de ser prudente* (1894), publicada pela primeira vez em 1899. Sendo a comédia de costume mais famosa de Wilde, hoje é considerada um clássico, montada e citada pelo público e crítica inúmeras vezes. Como exemplo da recepção do teatro de Wilde no Brasil, João Bethencourt⁴ publicava crítica sobre esta peça, classificando-a de “[a] mais perfeita comédia da era vitoriana” [...] Dizia que:

[n]o supremo desdém com que valoriza apenas e unicamente o fútil na intensa seriedade que tem somente para com as coisas mais banais, Earnest é também uma tremenda experiência de libertação, uma espécie de declaração de direitos da fantasia criadora, triunfo da imaginação, do espírito, da forma. Wilde atinge seu auge de estilista, de humorista, de esteta e de autor.

Sobre as notas de tradução que se referem a esta peça, a nota 7 do primeiro ato refere-se à fala (WILDE, 2010, p. 270): “[a]gernon: Ah, é absurdo querer ter um critério rígido e inflexível a respeito do que se deve e não se deve ler. Mais da metade da cultura moderna está calcada em coisas que não se deve ler”. Cave (2010, p. 399) informa que havia muita censura no final do século XIX em relação ao material de leitura. Os agentes de disseminação do sistema literário eram a biblioteca Mudie’s

4 Reportagem no jornal *O Estado de São Paulo* em 11.05.1957, suplemento literário.

e as bancas de W.H.Smith e a instituição de controle do teatro era o escritório de lorde Chamberlain.

Por meio dessa nota podemos obter o panorama sobre a inter-relação dos polissistemas cultural, social e literário e a interferência da patronagem na seleção dos textos literários e dramáticos na época de Oscar Wilde.

ii) Tradução de Oscar Mendes, 1975, editora José Aguilar.



Fonte: Biblioteca Nacional

A capa do livro tem o fundo preto, traz o nome do autor e o título das peças *A importância de ser prudente* e *O leque de Lady Windermere*. O título da peça *Um marido ideal* não está na capa. Há um par de luvas brancas e pétalas vermelhas, aparentemente de rosas. Na primeira página vê-se a ficha catalográfica com o nome do tradutor e do ilustrador de alguns desenhos da obra, Luis de Ben. A capa foi criada por Ulisses Wensell, premiado ilustrador espanhol. Ainda nessa página, lê-se que os textos da coletânea foram extraídos do livro *Obras Completas*, organizado e traduzido por Oscar Mendes, em 1961.

A capa apresenta uma ilustração que pode se referir às personagens femininas do enredo, Lady Windermere, Sra. Erlyne, Lady Chiltern, Sra. Cheveley e as moças Cecily e Gwendolen. A questão do papel feminino na sociedade vitoriana é extensamente trabalhada nas peças de costumes de Oscar Wilde e as pétalas ao lado das luvas podem aludir às dificuldades enfrentadas por esse gênero de maneira firme, mas suave.

Sabe-se, por exemplo, que na época vitoriana as mulheres não tinham direito à propriedade e nem à herança. Brown (1985, p. 68-69) relata que a única possibilidade de sustento para o gênero feminino era um casamento bem-sucedido. Caso contrário, terminariam como governantas em casas de família. As mulheres operárias trabalhavam na indústria, quando encontravam trabalho. As damas das classes abastadas tornavam-se excluídas das atividades públicas. As únicas oportunidades de convívio eram nas festas, nos saraus e passeios no campo, na companhia da família⁵. Wilde denuncia esses e outros desafios vividos pelas mulheres vitorianas em muitas de suas obras.

Tradução de relevância para a análise, a coletânea contempla as peças *O leque de Lady Windermere*, *Um marido ideal* e *A importância de ser prudente*. Em uma nota introdutória, Oscar Mendes aborda o conteúdo das peças de costumes de Oscar Wilde: “[...] o teatro característico de Wilde: os diálogos brilhantes, a cintilar de paradoxos, as cenas repletas de expectativas e surpresas, a ironia ferina, as réplicas espirituosas, a crítica social impiedosa” (MENDES, 1975, p. 7).

Sobre *A importância de ser prudente*, Mendes (1975) define-a como uma obra-prima do teatro, uma escrita *avant-garde*, plena de impossibilidades, circunstâncias ridículas, passagens cheias de gracejos, jogos com os vocábulos, contrassenso, e extremamente inteligente. Ele explica que, devido ao processo de Oscar Wilde, suas peças foram proibidas e esquecidas por muito tempo, mas que gradualmente, sua obra voltou a ter o prestígio merecido e, no caso do seu teatro, voltou a receber muitas montagens, especialmente de *A importância de ser prudente* e *Salomé*.

Os paratextos da edição trazem notas preliminares a cada uma das peças. *A importância de ser prudente* é precedida de comentários elogiosos. O tradutor explica que adotou a tradução “prudente” para o trocadilho *earnest* e *Ernest*, o mesmo que Guilherme de Almeida usara como solução em sua tradução da obra em 1960. O tradutor lembra que a peça não se enquadra em nenhum gênero específico e que sua grandeza

5 BROWN, J. P. *A reader's guide to the nineteenth-century novel*. New York: Macmillan, 1985, p. 68-69.

reside na sua crítica aos fatos mais convencionais da vida humana, como o nascimento, casamento e morte, de uma forma absurda e risível.

Notamos paratextos bastante relevantes nesta edição das peças, ao mesmo tempo conferindo a devida leveza e importância à avaliação das comédias. A recomendação e crítica de Oscar Mendes são diversas em relação àquelas proferidas em 1960, em acompanhamento à sua coletânea: *Obras Completas* de Oscar Wilde. A crítica que acompanha a tradução das peças de 1975 é mais alinhada à estética do autor, seus recursos de linguagem, como a ironia e o paradoxo e a questão da oposição de Wilde à sua sociedade ultraconservadora.

iii) Tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg, 2001, editora Civilização Brasileira.



Fonte: Biblioteca Nacional

A capa apresenta flores marrons e alaranjadas, sobre um fundo amarelado. O título da obra aparece na capa centralizado em um retângulo, em cor vermelha e laranja. O nome Oscar Wilde está à direita na cor preta. O logotipo e nome da editora e a palavra teatro se encontram no canto inferior direito. Nas páginas um e dois estão os dados catalográficos da obra e na terceira página encontra-se o sumário com a menção das páginas do prefácio, primeiro, segundo e terceiro ato. O foco desta capa parece ser no título da peça e no nome do autor, pois a capa é simples e destituída de outra ilustração exceto as flores. A cor alaranjada e marrom não parece ter ligação com o enredo ou nenhum outro elemento da obra de Wilde.

Analisa-se aqui a tradução da peça *A importância de ser prudente* escrita por Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg (1960), e publicada pela editora Civilização Brasileira em 2001, com prefácio de Décio de Almeida Prado. Este paratexto enfatiza tanto a relevância do tradutor como a grandeza da obra apresentada e, conseqüentemente, do seu escritor. Almeida Prado (2001) primeiramente relata a afinidade que Guilherme de Almeida possuía com a obra de Oscar Wilde, admirando-o e utilizando seu estilo. O prefaciador enaltece exaustivamente a habilidade de tradutor de Guilherme de Almeida⁶, recomendando-o para a tradução de toda obra literária de importância.

Almeida Prado (2001) fala então de Oscar Wilde, da maneira com a qual havia se esquecido do autor e da forma com que nunca antes o compreendera. Ressalta, entretanto, que já na maturidade pôde perceber a sutil ironia nos paradoxos, o convite à licença para a produção artística, em contraste com a realidade. A peça é recomendada no mesmo grau pelo produtor desse paratexto. Obra-prima de subversão dos fatos e valores convencionais, a peça brinca com a mentira e a verdade, e a vida passa a ser um jogo, com resultados inusitadamente positivos e eficientes para os objetivos dos protagonistas. O autor do prefácio conclui o texto com uma reflexão iluminada sobre a dificuldade da tradução da peça e das outras obras teatrais de Oscar Wilde:

[...] “um abanar de mãos descontava a significação literal de algumas de suas tiradas que pareciam forçadas e pretensiosas se repetidas ou impressas”. É esse abanar de mãos, tão claro no texto inglês para quem o souber adivinhar, que tradução alguma jamais poderá transmitir: haverá sempre o perigo de parecer retorcido o que fora expresso primitivamente no mais límpido e correntio dos estilos. Faltará em suma, aqui e ali, por melhor que seja a tradução, a maravilhosa simplicidade do original [...]. (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 20, aspas no original)

6 Admirador e entusiasta das ideias de Oscar Wilde, Guilherme de Almeida publicava em sua coluna de crítica literária em 09.02.1965, p. 5, no jornal *O Estado de São Paulo*: “[t]oda obra de arte é obra de autocrítica. O artista, no labor, vai se criticando até não poder mais. E chegando a esse “ponto de nega”, entrega ao mundo o Mundo que ele criou. E é então que surge o verdadeiro crítico, isto é, o continuador do artista: aquele que é capaz de “dar de si mesmo”, acrescentando beleza à Beleza”.

Essa afirmação provoca a discussão de um impasse entre a excelência desta tradução de Guilherme de Almeida, apontada por Almeida Prado, e a impossibilidade de uma tradução totalmente adequada, ou totalmente aceitável, conforme descrito por Gideon Toury (2012) a respeito da norma inicial de tradução nos estudos descritivos. Excelentes tradutores aceitaram a empreitada de converter a obra de Oscar Wilde para o português brasileiro no período descrito por esta pesquisa. Entretanto, sabe-se que o continuum entre adequação e aceitação é uma realidade para a tradução e os elementos de uma ou outra cultura sempre estarão presentes, resultando em divergência e nuances de sentido entre texto de partida e texto de chegada.

Considerações Finais

Neste estudo, empreendeu-se breve análise dos paratextos de traduções brasileiras do teatro de Oscar Wilde. Investigaram-se elementos reveladores contidos nos paratextos, como a composição das capas, a crítica literária e cultural presente nas notas, prefácios, introduções e nos epitextos das edições das traduções.

Verificou-se que houve interesse significativo nas peças wildianas e que a riqueza do texto teatral de Oscar Wilde foi amplamente discutida e divulgada nesses textos de acompanhamento. Grande destaque foi conferido às peças *Salomé* e *A importância de ser prudente*, obras primas do autor, que permanecem retraduzidas, reeditadas e encenadas no contexto brasileiro da atualidade.

Referências

PRADO, Décio de Almeida. Prefácio. In: WILDE, Oscar. **A importância de ser prudente**. Tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg, São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2001.

BROWN, Julia Prewitt. **A reader's guide to the nineteenth-century novel**. New York: Macmillan, 1985, p. 68-69).

CAVE Richard Allen, Introdução, notas e comentários. In: WILDE, Oscar. **A Importância de ser prudente e outras peças**. Trad. De Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011, p. 399.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ROBBINS, Ruth. **Oscar Wilde**. Londres: Cuntinuum International Publishing Group, 2011.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Trad. de João do Rio, Editora Império, 1958.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Trad. José Maria Machado. SP: Clube do Livro, 1949. s/p.

WILDE, Oscar. **Obra completa**. Trad. de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

WILDE, Oscar. **A importância de ser prudente**. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: José Aguilar, 1975. s/p.

WILDE, Oscar. **Obra completa**. Trad. de Oscar Mendes. 6. reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Trad. de Doris Goettems. Porto Alegre: Landmark, 2011.

WILDE, Oscar. **A Importância de ser prudente e outras peças**. Trad. De Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

WILDE, Oscar. O leque de Lady Windermere. In: WILDE, Oscar. **Oscar Wilde: teatro completo**. São Paulo: Landmark, 2011.

WILDE, Oscar. **Teatro completo**. Versão para o português de Doris Goettems. ed. bilingue inglês/ português. São Paulo: Landmark, 2011.

2. A *Sangue Frio*: uma análise paratextual e peritextual do romance de não ficção de Truman Capote

Bruna Signor, Mirian Ruffini

O *New Journalism* na obra de Truman Capote

O Novo Jornalismo foi um movimento de jornalistas que obteve grande destaque na década de 60, e “[...] tinha como princípio fundamental o registro da realidade de maneira mais subjetiva, assim como se faz na literatura” (BARBOSA, 2007, p. 61). O intuito era “escrever jornalismo de modo que pudesse ser lido como um romance” (WOLFE apud RESENDE, 2002, p. 28). Esse movimento procurou acabar com as fronteiras entre jornalismo e literatura, sendo denominado então como *New Journalism*.

O jornalista passa a utilizar outra abordagem para as suas reportagens, mais literária e era isso que chamava a atenção do leitor e da crítica. O jornalista e escritor Tom Wolfe explica essa atração por esse gênero literário controverso para alguns:

O que me interessava não era simplesmente a descoberta da possibilidade de escrever não-ficção apurada com técnicas em geral associadas ao romance e ao conto. Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo ou dentro de um espaço relativamente curto [...]. (WOLFE, 2005, p. 28)

Os textos tornam-se mais complexos e criativos na construção e não se preocupam somente em informar, mas há uma preocupação estética, percebida nos textos literários. Dessa forma, o leitor é mais cobrado pelo autor que exige esforço para a compreensão da obra, ou seja, mais perspicácia, destaca Barbosa (2007). Em razão disso, muitos métodos jornalísticos são deixados de lado, como a objetividade, a imparcialidade, a pirâmide invertida do lead (Quem? Quando? O que? Como? Onde? Por quê?), herdada do jornalismo norte-americano, e faz com que a criatividade seja um fator sem tanta importância.

Com o jornalismo literário, o autor pode ser observador ou até mesmo um participante da ação. Além do visto, o não-visto – pensamentos, sentimentos, emoções – é descrito a partir de um trabalho de campo efetivo, de uma apuração vigorosa, de uma entrevista pautada pelo tempo farto, pela atenção e pela acuidade. (NECHI, 2009, p. 103)

As descrições do repórter e/ou escritor são cheias de minúcias, como: as cores, a pulsação do coração, as mãos trêmulas, um sentimento de raiva, tudo descrito com traços literários. Nechi (2009, p 103) ressalta que esse gênero textual “[...] foge de olhares pré-formatados e rende textos – sejam reportagens ou perfis – que surpreendem a partir de uma pauta que rompe com visões óbvias ou hegemônicas sobre a realidade”.

O autor destaca ainda que os escritores utilizam-se de algumas técnicas que são típicas da literatura: a observação profunda das pessoas e dos fatos, imersão na história, detalhes, descrições, metáforas, a reprodução de diálogos, o fluxo de consciência, o que faz o fato real ser contado de maneira mais elaborada.

O discurso também sofre algumas modificações, pois passa a ser mais rebuscado. Enquanto o Jornalismo busca a verdade e a ética, a Literatura busca a beleza das palavras, das descrições, entre outros. “Desta forma, a literatura trouxe para si novos modelos do discurso, alimentando-se de uma imaginação tão fecunda que tanto podia absorver o caráter documental da arte quanto as suas mais expressivas abstrações” (BARBOSA, 2007, p. 06).

A literatura passa a ser afetada por um novo discurso, próprio da modernidade, que é o do sujeito descentralizado, em que os alicerces da arte convencional sofrerão novas experimentações e novas linguagens.

Capote aprendeu a ler e escrever sozinho e sempre mostrou afinidade com o ofício de escritor destacando-se na escola pelos bons textos que produzia e dedicando três horas do seu dia a essa atividade. Segundo Andretta (2008), ele adotou o sobrenome famoso do padraсто Joe Capote que sempre se preocupou com o seu bem-estar e o de sua mãe Lilie Capote.

O escritor e jornalista iniciou sua vida profissional como mensageiro do departamento de Artes da New Yorker. Sempre se dedicou de corpo e alma à literatura, obtendo reconhecimento através do conto *Miriam*. Adquiriu renome em 1948 com o trabalho *Other voices, other rooms*, recebendo diversos prêmios literários. Porém, para Andretta (2008), *Breakfast at Tiffany's* foi um divisor de águas em sua carreira, colocando-o em contato com a alta sociedade nova yorkina.

O excêntrico Capote não lidava bem com as críticas, pois acreditava ser mal interpretado e compreendido. Certa vez ele falou sobre isso:

Na época do lançamento de *Other voices, other rooms*, os críticos, desde o mais simpático até o mais hostil, notaram que obviamente eu fora influenciado por escritores do sul com Faulkner, Welty e McCullers, três autores cuja obra eu conhecia bem e admirava muito. Mesmo assim os críticos estavam compreensivelmente enganados. Os escritores norte-americanos mais importantes para mim foram, sem nenhuma ordem específica, James, Twain, Poe, Cather, Hawthorne, Sara Orne Jewett. Entre os estrangeiros Flaubert, Jane Austen, Dickens, Proust, Chekhov, Katherine Manfield, Forster, Turgenev, Maupassant e Emily Brontë. (CAPOTE, 2003, p. 13-14)

Truman sempre deu importância às observações feitas a respeito de suas obras, como no caso descrito acima, e gostava de explicar seu processo de criação. Em razão disso, ele ressalta que todos os escritores nos quais ele se inspirou contribuíram para formar a sua inteligência

literária, porém “[...] o verdadeiro progenitor foi minha personalidade difícil, subterrânea [...]” (CAPOTE, 2003, p. 13-14).

Capote considerava seu trabalho literatura, por isso atuou como escritor e jornalista e foi um dos precursores de um novo gênero, o romance de não ficção, por meio de sua obra polêmica e inovadora *A Sangue Frio*, considerado o best-seller de sua carreira. O livro foi escrito em seu retorno para a *New Yorker* e recebeu total apoio do seu editor Shawn para produzi-lo.

Essa obra demorou quase seis anos para ser finalizada, pois Truman teve que apurar todos os fatos que envolviam o violento assassinato da família Clutter, em 1959 em uma pequena cidade no Kansas, Estados Unidos. Capote analisou os perfis psicológicos dos assassinos e deu densidade aos fatos que já haviam sido narrados pela imprensa, ao misturar elementos da literatura e do jornalismo, através do romance de não ficção (intitulado pelo próprio autor) e do *New Journalism*. Ele inovou.

Foram muitas críticas em relação a essa inovação, pois as pessoas acreditavam que a utilização de elementos ficcionais em um acontecimento jornalístico não era coerente se os fatos realmente tinham acontecido. Para Schwartz (2005, p. 133) “dentre seus outros imensos talentos, Truman era um ótimo dissimulador, e com frequência era muito difícil saber se o que ele estava contando era fato ou ficção”.

Andretta (2008) ressalta que depois da publicação do livro *A Sangue Frio* Capote entrou em uma série crise de depressão e alcoolismo, comprometendo sua capacidade criativa devido ao envolvimento com os fatos e à densidade dos acontecimentos. Ele tentou escrever outro livro *Súplicas Atendidas*, porém não conseguiu terminá-lo antes de sua morte.

Literatura e Jornalismo na obra *A Sangue Frio*

Truman Capote trouxe novas luzes ao jornalismo ao agregar literatura às reportagens produzidas sobre fatos reais, através de sua obra inovadora e ousada *A Sangue Frio* composta por dezenas de personagens

e demorou quase seis anos para ser finalizada. Capote imergiu nos conflitos psicológicos dos assassinos, nas cenas do crime, na convivência com os moradores da pequena cidade de Holcomb. Ele chegou a pagar advogados para que a data da execução da pena de morte dos culpados fosse adiada, assim, seria possível apurar todos os fatos e o motivo da extrema violência praticada pelos envolvidos até que chegasse o momento da execução.

Na narrativa literária, apesar de toda a intensa atmosfera que envolve o enredo, o autor conseguiu manter-se longe do texto, que é dinâmico do início ao fim. A obra é dividida em capítulos e episódios claramente marcados:

[...] pela mudança brusca de cenário, de personagens e de ação, método parecido com a novela ou com o folhetim, quando encerrada uma cena, outra começa no próximo folhetim ou no próximo capítulo, e só no final todos os elementos desse quebra-cabeça se encontram para compor e costurar, ou melhor, alinhar a história. (ANDRETTA, 2008, p. 126)

Segundo Fernandes (2009, p.01), na história “Revezam-se dois campos de ação até que o crime se consuma: o dia-a-dia dos Clutter em contraponto aos planos de Perry e Dick. Cenários distantes geográfico e psicologicamente ligados à ideia de que o destino já está traçado”. Isso se torna perceptível no seguinte trecho “Mais ou menos seiscentos quilômetros a leste de onde Arthur Clutter se encontrava naquela ocasião, dois jovens dividiam uma mesa no Eagle Buffet, um restaurante de Kansas City” (CAPOTE, 2003, p. 122).

A obra é descritiva, utiliza-se de pormenores para explicar o estilo de vida, a rotina e a personalidade das personagens.

Ele era um homem gregário, um ‘líder nato’; ela não era, e com o tempo foi parando de tentar. E assim, cercados de um desvelo carinhoso e de total fidelidade, os dois começaram a andar por caminhos semi-separados – o dele uma caminhada pública, um desfile de conquistas gratificantes, e o dela uma trilha percorrida a passos discretos que

finalmente tinham ido desembocar nos corredores hospitalares. (CAPOTE, 2003, p. 51)

Capote se atentou para os detalhes e utilizou em suas entrevistas uma espécie de escuta psicológica, esmiuçando as relações dos Clutter com seu círculo de amizades, analisando a origem da personalidade doentia dos assassinos. Essa é uma das características mais importantes do *New Journalism*, a análise dos perfis, pois os autores não queriam apenas registrar aspectos físicos e psicológicos das personagens, mas “[...] lançar-se de corpo e alma no cenário e na vida daqueles que eram objeto das reportagens, em muitas ocasiões fazendo-se passar por eles ou estabelecendo uma convivência muito íntima para então captar a essência humana de cada um” (ANDRETTA, 2008, p. 130).

O autor possui um modo particular de escrever a história utilizando-se do discurso indireto livre, no qual, segundo Sérgio (2008), “[...] a fala interior da personagem (as emoções, as ideias, os sentimentos, as reflexões) insere-se em meio à fala do narrador de maneira sutil, causando certa confusão em relação a quem está se pronunciando (ele ou a personagem)”. Podemos perceber esse recurso no trecho que relata a ida dos dois cúmplices ao Kansas e o sentimento de Perry em relação ao que estava por vir: “Agora era verdade – estavam a caminho – a caminho, e nunca mais iam voltar – sem arrependimentos, pelo menos no que lhe dizia respeito, porque não deixava nada pra trás e ninguém que pudesse se perguntar onde ele tinha desaparecido” (CAPOTE, 2003, p. 89).

A obra foi tão inovadora em suas escolhas e, por isso, Ramos (2008, p.35) considera que “Capote fez uma alquimia, com doses precisas, entre realidade e ficção, texto e imagem. Tudo mixado no seu romance-reportagem, empreendendo a dialogicidade das possibilidades e das impossibilidades da convivência entre subjetividade e objetividade no habitat textual”.

Ao ter contato com o livro sentimos uma atmosfera intensa proporcionada pela polissemia, o hibridismo, a escuta psicológica e o discurso como formador de um novo gênero. “*A Sangue Frio* foi codificado por dois processos. O primeiro se caracterizou pela investigação jornalística. O segundo, pela representação, como organização discursiva,

sob a forma de um livro-reportagem. Ambos mobilizaram o estilo e a criatividade, como características da rubrica de uma autoria” (RAMOS, 2008, p. 33). Quanto ao mercado literário e jornalístico podemos dizer que a obra trouxe uma contribuição importante, ao lançar mão de um novo gênero “Foi o Novo Jornalismo ou Diversional. Buscou romper com a hegemonia da objetividade, sem vida, e, absolutamente, padronizada” (RAMOS, 2008, p. 34).

Os paratextos e peritextos editoriais

O estudo proposto procura delinear os paratextos e peritextos editoriais da obra traduzida para o português *A Sangue Frio* (1965) do jornalista e escritor norte-americano Truman Capote, comparando-a com seu texto-fonte em Língua Inglesa *In cold blood*. Serão analisados a capa, contra capa, título, cores, nome do autor e do tradutor, linha fina, orelha, apresentação, agradecimentos e posfácio.

Para Genette (2009, p. 09):

[...] produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro.

É por esta razão que chamamos todos esses itens de paratextos e peritextos, já que eles fazem parte do corpo textual de uma obra e são irregulares, podendo ou não aparecer em todas as produções. Além disso, esses elementos não são estáticos, pois houve épocas em que a inscrição do nome do autor e do título de uma obra não era obrigatória.

Como paratextos devemos pensar que as imagens, no que se refere às capas de livros, ganham cada vez mais status artístico, afinal a capa não protege apenas o conteúdo, mas acresce valor a ele, pois é através dela que outros itens somam-se à obra como um todo: a orelha,

a contracapa, o selo da coleção, a linha fina, entre outros; todos precisam passar uma ótima primeira impressão ao público leitor. Por isso, a capa não pode diluir-se do restante, ela é parte fundamental para sua composição, sendo assim, seu paratexto (GENETTE, 1982).

O paratexto é dividido em dois elementos: o peritexto e o epitexto. O peritexto é o que está em torno do texto ou o que está no mesmo volume. Exemplo: prefácio e título; ou aquilo que está inserido no próprio texto, como os títulos de capítulos ou das notas. E o epitexto pode ser uma entrevista ou outro suporte de mídia, uma correspondência ou outro tipo de comunicação privada, publicados sobre a obra em questão (GENETTE, 2009).

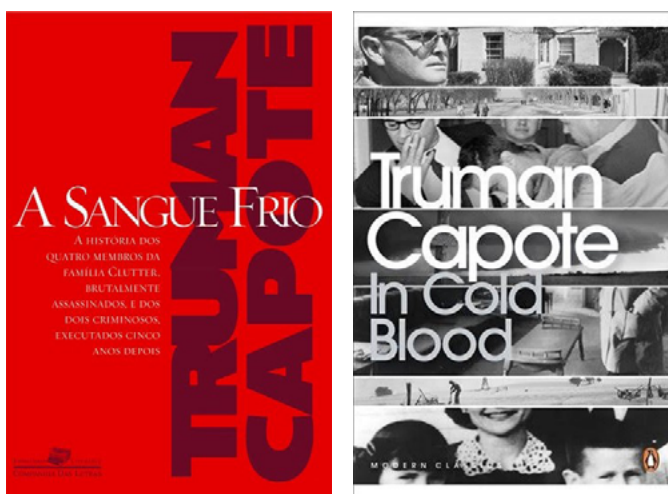
Em nossa pesquisa trataremos especificamente do peritexto, no que concerne às categorias do paratexto, afinal, segundo Fernandes (2014, p. 37) “[...] ele pode ser considerado uma extensão do texto”, assim como afirma Genette (2009, p. 21) “[...] toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão, da edição [...]” (2009, p. 21). Portanto, o peritexto é fundamental para construirmos uma visão mais aprofundada sobre tudo que está em torno da obra, pois ele faz parte da sua composição e agrega valores ao seu conteúdo.

Os paratextos e peritextos editoriais na obra *In cold blood* e na sua versão para o português *A Sangue frio*

O estudo comparado proposto consiste na análise das capas do texto-fonte (em Língua Inglesa) e do texto-alvo (em Língua Portuguesa) da obra do escritor e jornalista norte-americano Truman Capote *A Sangue frio* (*In cold blood*). Todo conteúdo que envolve a obra tão aplaudida pela crítica mundial e que deu origem a um novo movimento literário, o *New Journalism* será estudado aqui para compreendermos de que maneira suas publicações agregam valor à obra de Capote.

As capas são, sem dúvida, um ótimo início comparativo, pois elas são extremamente diferentes. A versão em Língua Inglesa traz imagens

de Truman Capote, da fazenda e dos membros da família assassinada, os Cluttler, e dos assassinos Dick e Perry em preto e branco. O nome do autor está em branco, enquanto o nome da obra está em cinza em uma fonte menor logo abaixo. Já na versão brasileira a capa é vermelha, o que remete à tradução literal escolhida para a titulação da obra, A Sangue Frio, ou seja, o sangue, pois relata um assassinato. A conotação no que se refere à importância do nome do autor é similar à original, já que Truman Capote está em letras maiúsculas, num tom mais escuro, atravessando toda a capa verticalmente, enquanto o título está na horizontal, em branco e com fonte menor.



Isso se insere na teoria de Genette (2009) quando ele ressalta que o nome do autor pode ou não ser impresso com destaque. Falando comparativamente das obras analisadas no presente artigo, Capote, sem dúvida, recebe valoroso destaque no Brasil se o relacionarmos ao original, destaque esse digno de um *best seller*.

Quanto ao título devemos pensá-lo como elemento que destina-se não só aos leitores, mas também aos livreiros, vendedores, à equipe de imprensa de uma obra, entre outros receptores “[...] pois eles podem participar de sua circulação, recebendo-o e transmitindo-o, mesmo não lendo a obra correspondente” (GENETTE, 2009, p. 72). A escolha de sua tradução e localização na capa também é importante, bem como a criação de subtítulos que não existiam no texto base.

Segundo Genette (2009, p. 40) “[...] a utilização de caracteres chamativos pode significar que o autor já é conhecido ou que o editor, como estratégia editorial, quer fazer com que pareça que ele o é”. Portanto, o destaque dado para o nome de Capote na obra brasileira, com letras maiúsculas, maiores que o título e atravessando toda a capa, se deve provavelmente à sua fama mundial como jornalista e escritor do novo gênero, o romance de não-ficção.

Ainda quanto à capa, no texto-alvo ela pode ser considerada mais “limpa”, sem imagens e possui outro diferencial, a linha fina, um pequeno resumo sobre o assunto a ser tratado no livro: “A história dos quatro membros da família Clutter, brutalmente assassinados e dos dois criminosos, executados cinco anos depois”. Esta informação agrega valor ao texto-fonte, pois adianta ao leitor sobre o que a obra trata e assim, ele pode decidir se quer ou não ler o livro.

A versão “original” traz um resumo da obra para o leitor na contra capa do livro, escrito por Tony Tanner do jornal americano *Spectator*, somando a ele uma foto de Capote. A versão fonte o faz na orelha, elemento que o outro não possui e, ao seu final, também acrescenta informações e foto do escritor.

Quanto ao nome do tradutor Sérgio Flaksman a obra brasileira não o coloca na capa, mas sim no conteúdo interno do livro e sem grande destaque, junto a outros escritores que escreveram a apresentação e o posfácio da obra, Ivan Lessa e Matinas Suzuki Jr, respectivamente.

A capa do texto fonte também traz junto do nome da editora Companhia das Letras o selo da coleção Jornalismo Literário com a figura de uma máquina de escrever. Para Fernandes (2014, p. 37): “O selo de coleção, prática de desenvolvimento recente, segundo o autor, também é uma característica relevante. Ele pode indicar ao leitor que gênero de obra ele tem em mãos antes mesmo da leitura do título ou autor, através da indicação de um símbolo ou da cor específica”. No caso da obra brasileira fica claro que gêneros serão contemplados na leitura de *A Sangue frio*.

Um dos peritextos da obra original são os “aknowledgements” escrito pelo próprio autor e traduzido “fielmente” na versão brasileira,

apenas com algumas escolhas lexicais apropriadas para a língua-fonte no que concerne às conjunções, palavras de ligações (linking words) ou escolha vocabular, como por exemplo, no trecho abaixo:

In cold blood: All the material in this book not derived from my own observation is either taken from oficial records or is the result of the interviews with persons directly concerned, more often than not numerous interviews conducted over a considerable period of time. (CAPOTE, 2000, grifo meu)

A *Sangue frio*: Todo material contido neste livro que não provém de minha própria observação ou foi retirado dos registros oficiais ou resulta de conversas com as pessoas diretamente envolvidas, entrevistas em geral realizadas ao longo de um extenso período. (CAPOTE, 2006, grifo meu)

As palavras sublinhadas são as mudanças realizadas de acordo com as necessidades da língua-alvo e que são sutis no restante dos agradecimentos do autor e não alteram, de modo algum, o sentido do texto, nem aqui e nem no restante dos agradecimentos.

Um peritexto que não se encontra na edição do texto fonte é a apresentação, com o título “Sangue quente no chicote”, escrita por Ivan Lessa. Nela, Lessa fala sobre a trajetória profissional de Truman Capote, assim como sua personalidade forte, musas e desavenças. Começa contando sobre uma conversa do jornalista com outros dois consagrados escritores, Norman Mailer e Gore Vidal. Entretanto, o mais interessante é a retrospectiva feita no que diz respeito à escrita da obra *A sangue frio* e como a intensidade de sua imersão na história o modificou pela grandiosidade de seu feito, mas também o deprimiu depois de longos cinco anos mergulhado na história e na vida dos assassinos e da família Clutter.

Quanto ao título referir-se a um chicote se deve a uma fala de Capote no final da apresentação e colocada entre aspas por Lessa:

Um dia, comecei a escrever, sem saber que me acorrentaria por toda a vida a um senhor nobre, porém implacável. Quando Deus lhe dá um dom, ele também lhe dá o chicote; e o chicote se destina apenas à autoflagelação... Estou aqui sozinho na escuridão de minha loucura, sozinho com meu

barulho – e, é claro, o chicote que Deus me deu. (CAPOTE, 2006, p. 12)

Após a apresentação na versão brasileira há duas fotos, uma dos quatro membros assassinados da família Clutter e, logo abaixo, os dois assassinos Perry Smith e Richard Hickok. Na versão americana não há imagens de nenhum dos envolvidos na trágica história no interior da obra, apenas na capa como mencionado logo acima.

As duas obras possuem antes do primeiro capítulo o trecho de um poema em francês de François Villon, *Ballade des pendus*. A obra-fonte mantém o fragmento e o traduz para o português:

In cold blood:

Frères humains qui après nous vivez,

N'ayez les cuers contre nous endurecis,

Car, se pitié de nous provres avez,

Dieu en aura plus tost de vous mercis.

(CAPOTE, 2000)

A sangue frio:

A obra-alvo traz o fragmento traduzido:

[Irmãos humanos que ainda viveis,

Não sejais corações endurecidos;

Tendo pena de nós, pobres, talvez

De Deus sereis mais cedo merecidos.

François Villon “Baladas dos enforcados”]

(CAPOTE, 2006, p. 20).

As obras são divididas em quatro capítulos, com os títulos em inglês e português bem similares: 1. *The Last to see them Alive* (1. Os últimos a vê-los com vida); 2. *Persons Unknown* (2. Pessoas desconhecidas); 3. *Answer* (Resposta); 4. *The Corner* (4. O Canto). Não houve nenhuma alteração no significado dos capítulos e nem no seu número.

Estudaremos a seguir alguns trechos das obras em Língua Inglesa e Portuguesa no que diz respeito ao estilo utilizado pelo autor Truman

Capote para misturar a Literatura e o Jornalismo em sua obra e de que maneira o tradutor Sergio Flaksman utilizou esse recurso para dar corpo à obra-alvo no que diz respeito aos adjetivos utilizados por Capote ao descrever alguns personagens.

Capote começa as descrições físicas e psicológicas pelo patriarca Herbert William Clutter. Mostraremos primeiro a versão em língua inglesa e, em seguida, em língua portuguesa:

[...] Herbert William Clutter, tinha 48 anos de idade e, graças aos resultados de exames médicos que fizera recentemente para um seguro de vida, sabia estar em perfeitas condições de saúde. Embora usasse óculos sem aro e tivesse apenas uma estatura mediana, pouco menos de 1,75 metros de altura, o sr. Clutter fazia uma bela estampa masculina. Seus ombros eram largos, seus cabelos continuavam escuros, seu rosto confiante, retangular, conservava a aparência jovem e um colorido saudável, e seus dentes, sem manchas e fortes o bastante para partir nozes, ainda estavam intactos. (CAPOTE, 2006, p. 24)

Herbert William Clutter, was forty-eight years old, and as a result of a recent medical examination for an insurance policy, knew himself to be in first-rate condition. Though he wore rimless and was of bit average height, standing just under five feet ten, Mr Clutter cut a man's-man figure. His shoulders were broad, his hair had held its dark colour, his squared-jawed, confident face retained a helthy-hued youthfulness, and his teeth, unstained and strong enough to shatter walnuts, were still intact. (CAPOTE, 2000, p. 03)

Há alguns trechos destacados para mostrar a adjetivação usada por Capote e, em muitos casos, mantida literalmente por Flaksman. De acordo com Bassnett (2002), o tradutor deve traduzir intenção por intenção sem alterar o texto com acréscimos. Isso é perceptível nesse fragmento do texto-alvo que manteve os termos utilizados no texto-fonte.

No texto “original” o jornalista/escritor ao escrever sobre Perry e Dick diz que eles tinham muito em comum “[both....were fastidious, very attentive to hygiene and the condition of their fingernails” (CAPOTE, 2000, p. 28 grifo meu). Quanto ao texto-alvo há uma mudança de adjetivo na tradução: “[...] Os dois...eram vaidosos, muito atentos à higiene e

às condições de suas unhas” (CAPOTE, 2006, p. 55, grifo meu). Há uma troca do adjetivo “fastidious” que além de fastidioso quer dizer melindroso, por vaidosos. Mudança essa que não interfere na compreensão da mensagem pelo receptor.

O mesmo ocorre na descrição do rosto de Dick, um dos assassinos:

It was as though his head had been halved like an apple, then put together a fraction off centre. The description continues [...] an accident that left his long-jawed and narrow face tilted, the left side rather lower than the right, with the results that the lips were slightly aslant, the nose askew, and his eyes not only situated at uneven levels but of uneven size, the left eye being truly serpentine, with a venomous, sickly-blue squint that although it was involuntarily acquired, seemed nevertheless to warn of bitter sediment at the bottom of his nature. (CAPOTE, 2000, p. 29, grifo meu)

Era como se sua cabeça tivesse sido cortada ao meio como uma maçã, e depois remontada um pouco fora de alinhamento. E a descrição continua [...] um acidente que entortara seu rosto estreito e de queixo comprido, fazendo com que o lado esquerdo ficasse um pouco mais baixo que o direito, o que por sua vez tinha deixado os lábios um pouco enviesados, o nariz torto e seus olhos não só desnivelados como com tamanhos díspares, o olho esquerdo francamente viperino, com uma expressão franzida e venenosa, e uma cor azul doentia que, embora involuntariamente adquirida, parecia ainda assim anunciar o sedimento amargo que havia no fundo de sua natureza. (CAPOTE, 2006, p. 56, grifo meu)

A partir da descrição de Dick criamos uma imagem de um homem assustador, descrito de maneira negativa pelo autor durante toda sua obra. Essa subjetividade é uma forte marca do New Journalism, a Literatura e o Jornalismo misturados e sem fronteiras. No texto-alvo isso não é diferente. Há algumas escolhas por outros adjetivos (sublinhados), porém isso apenas se deve ao fato de que é uma outra língua, com suas próprias particularidades. E segundo, Baker (2005) o tradutor tem o direito de divergir organicamente e ser independente, desde que seja em favor do original, com o objetivo de reproduzi-lo como um trabalho vivo.

Ao descrever a reação de Perry após o assassinato dos Clutter, percebemos forte subjetividade na escrita de Capote, percebida em ambas as obras fonte e alvo: Perry, após o assassinato, chega a um hotel na cidade de Olathe. É notável o extremo cansaço físico e psicológico resultante da culpa pelo crime.

Perry dormia, com um rádio portátil cinzento murmurando a seu lado. Além de ter tirado as botas, não se tinha dado ao trabalho de mudar de roupa. Tinha simplesmente caído de cara na cama, como se o sono fosse uma arma que o tivesse atingido pelas costas. (CAPOTE, 2003, p. 106)

Perry lay sleeping with a gray portable radio murmuring beside him. Except for taking off his boots, he had not troubled to undress. He had merely fallen face down across the bed, as though sleep were a weapon that had struck him from behind. (CAPOTE, 2000, p. 71, grifo meu)

Em ambos os trechos percebemos uma similaridade muito grande, isto é, literal entre os escritores Capote, em seu texto-fonte e Flaksman na tradução do texto em língua portuguesa. Ele obedeceu às expressões e descrições usadas pelo autor americano ao comentar a maneira como Perry se sentiu após a morte daquela família.

Ao imergir no mundo e na mente dos assassinos para descobrir por que haviam cometido aquele ato horrendo, Capote precisou aproximar-se dos dois na prisão, para compreender o que realmente havia acontecido naquela noite e como era a personalidade dos dois rapazes. Porém, dentre eles, o que mais chamou a atenção do autor foi Perry, descrito por ele, em alguns momentos de maneira ainda mais intensa:

[...] suas pernas grossas e semelhantes às de um anão, quebradas em cinco lugares e cobertas de cicatrizes, ainda lhe causavam dores tão fortes que ele ficara viciado em aspirina. Ostentava menos tatuagens que seu companheiro, mas as suas eram mais sofisticadas – não a obra autoinflingida de algum amador. Os produtos superiores da arte praticada pelos mestres de Honolulu e Yokohama. (CAPOTE, 2006, p. 56)

His chunky dwarfish legs, broken in five places and pitifully scarred, still pained him so severely that he had become an aspirin addict. While he had fewer tattoos than

his companion, they were more elaborate – not the self-inflicted work of an amauter but epics of the art contrived by Honolulu and Yokohama masters. (CAPOTE, 2000, p. 29)

Há algumas diferenças nos adjetivos utilizados pelo tradutor, como: cobertas por *pitifully* (lamentavelmente), sofisticadas por *elaborate* (elaboradas) e a arte praticada pelos mestres por *epics of the art* (épicas da arte). Todas as mudanças são sutis e por outros sinônimos de equivalência com os do original.

Considerações finais

Após a análise dos paratextos e peritextos das obras em Língua Inglesa e Portuguesa do célebre Capote podemos concluir que os textos tornaram-se uma extensão um do outro, complementando-se e mantendo na Língua Portuguesa a mesma fluência da escrita Capotiana do Inglês, fluida, subjetiva como na Literatura, mas factual como no Jornalismo, reproduzindo seu romance de não-ficção com maestria e equilíbrio, algo muito solicitado pelas editoras que procuram traduções realistas, transparentes, que pareçam algo não traduzido.

Referências

ANDRETTA, Cynthia Belgini. **O Jornalista e escritor Truman Capote pelo escopo literário**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, 2008.

BARBOSA, Luiz Henrique. Jornalismo e literatura: interfaces. **Revista Mediação**. Belo Horizonte, nº 06, 2007.

BAKER, Mona. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Taylor & Francis Group. 3ª ed. London and New York, 2005.

CAPOTE, Truman. **A Sangue Frio**. Tradução de Sergio Flaksman. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAPOTE, Truman. **In cold blood**. New York: Penguin Books, 2000.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

FERNANDO, Rodolfo Tiengo. New Journalism: A literatura jornalística de Truman Capote. **Observatório da Imprensa**. Ano 16, nº 647 jun. 2011.

FERNANDES, Sarah. **A Literatura Brasileira traduzida nos EUA**: Abordagem descritiva e paratexto. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2014.

GENNETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad.: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

NECHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. **Revista Estudos em Jornalismo e Mídia**. Ano 06, nº 01 jan./jun. 2009, p. 99-109.

RAMOS, Roberto. Capote: uma abordagem complexa. **Revista Sessões do imaginário**. FAMECO/PUCRS. nº 19, ago. 2008, p. 31-35.

RESENDE, Fernando. **Textuações**: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe. São Paulo: Anna Blume, 2002.

RICARDO, Sérgio. **O discurso direto e o indireto livre**. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/405071>. Acesso em: 05 set. 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TALESE, Gay. **Fama e Anonimato**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

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

3. Helena Nos Estados Unidos – Análise da Tradução da Obra de Machado de Assis

Vanessa Fátima Moraes de Souza, Mirian Ruffini

1. Para início de conversa

Machado de Assis foi um escritor destaque em sua época. Com uma vasta produção, o escritor é conhecido por estar à frente de seu tempo, retratando as mazelas da sociedade de forma sarcástica, principalmente no que se refere às relações regidas por interesse.

O seu terceiro romance, *Helena*, publicado em 1876, é conhecido por retratar a vida de Helena, uma moça órfã de mãe e assumida como filha pelo pai depois de falecido. Contudo, ao chegar à nova casa, Helena e o irmão suposto acabam apaixonando-se. Ao final da história, percebe-se que os dois, na realidade, não eram irmãos. Dessa forma, nota-se que Machado retratou nessa obra a relação por interesse, ou seja, Helena assume o papel de filha do conselheiro e irmã de Estácio, deixando de viver o seu amor, para poder ficar com o dinheiro que a ela fora deixado em herança.

Tal obra foi bastante difundida no Brasil, levando também a uma tradução nos Estados Unidos. A tradução foi realizada por Helen Caldwell, professora e crítica literária. Essa tradução foi publicada em 1984 pela editora University of California Press.

A fim de aproximar o leitor ao escritor em destaque, Helen Caldwell, juntamente com a editora, fizeram várias adaptações, tanto paratextuais

quanto na escrita e escolha lexical da obra. Tais adaptações não foram feitas por acaso. Conforme Heidegger (1983):

Toda tradução é em si mesma uma interpretação. Ela carrega no seu ser, sem dar-lhes voz, todos os fundamentos, as aberturas e os níveis da interpretação que estavam na sua origem. E a interpretação, por sua vez, é somente o cumprimento da tradução que permanece calada [...]. Conforme as suas essências, a *interpretação e a tradução são somente uma e única coisa*. (HEIDEGGER 1983, p. 456 apud BERMAN, 2007, p. 20)

Dessa forma, pode-se dizer que além de uma tradução, a obra de Helen Caldwell é uma interpretação da obra de Machado de Assis, que ao ser escrita, visa auxiliar o leitor da língua-alvo a compreender o texto e o que o escritor desejava repassar.

André Lefevere (1992) faz uma ligação entre tradução e manipulação, visto que a tradução ocorre por meio da reescrita, o que pode refletir uma ideologia e uma poética, manipulando assim a literatura e, por consequência, o seu alvo: a sociedade. Pode-se dizer assim que a tradução tem o poder de auxiliar na formação de uma cultura.

Nessa mesma perspectiva, Even-Zohar desenvolve a teoria dos polissistemas, propondo que cultura, língua, literatura e sociedade devem ser estudados como parte um sistema. Para Edwin Gentzler, Even-Zohar:

cunhou o termo “polissistema” para se referir a toda a rede de sistemas correlacionados – literário e extraliterário – dentro da sociedade, e desenvolveu uma abordagem chamada teoria dos polissistemas na tentativa de explicar a função de todos os tipos de escritos dentro de uma dada cultura – desde textos canônicos centrais até os textos mais marginais não-canônicos. (GENTZLER, 2001, p. 114)

Dessa forma, conforme Even-Zohar (1990), a literatura traduzida está dentro de um sistema maior, o sistema literário, que cruza com outros sistemas, como o sistema cultural, por exemplo, e caso encontre-se no centro, tem o poder de renovar e influenciar o sistema de chegada. Caso esteja em posição periférica, tal literatura será mais conservadora

e deverá obedecer às normas dominantes. Logo, Even-zohar (1990) enxerga a tradução como uma atividade que depende de relações dentro de um sistema cultural.

Meu argumento é que obras traduzidas se correlacionam de pelo menos duas maneiras: (a) no modo como seus textos-fonte são selecionados pela literatura alvo, sendo que os princípios de seleção são sempre correlacionáveis com os cosistemas receptores da literatura alvo (para se colocar isso da maneira mais cuidadosa possível); e (b) no modo em que adotam normas específicas, condutas, e políticas – em suma, em seu uso do repertório literário – que resultam de suas relações com outros co-sistemas receptores. (EVENZOHAR, 1990, p. 46)

Gideon Toury (2012) ressalta, contudo, que o tradutor está sob influência cultural e histórica, tanto do sistema de saída quanto do sistema de chegada, e cabe a ele fazer as escolhas necessárias para sua tradução. Tais escolhas são chamadas por Toury de “normas”. Assim, conforme o teórico, quando a tradução aproxima-se das normas presentes no texto-fonte, diz-se que a tradução é adequada, quando se aproxima às normas da cultura-alvo, ela é chamada de aceitável.

Venuti (2002), na mesma linha de pensamento, sugere dois novos termos: domesticação e estrangeirização. Para ele:

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de espelhamento ou autorreconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica. (VENUTI, 2002, p. 148)

Sendo assim, pode-se utilizar o termo domesticação quando a tradução aproxima-se da língua-alvo, e estrangeirização quando é mais próxima da língua-fonte. Vale ressaltar ainda que a domesticação facilita a leitura por parte dos leitores da cultura de chegada, contudo, a estrangeirização permite que esse leitor conheça um pouco mais da cultura fonte. Dessa forma, é importante que se faça uma análise da tradução de

Helena para poder observar como ocorre a interpretação e manipulação do texto fonte para que este chegue à cultura alvo.

Paratextos em *Helena*

Em um livro, os primeiros elementos de destaque são a capa e a contracapa, ou seja, o que está exposto ao primeiro olhar. Sendo assim, faz-se necessário analisar como Caldwell e a editora University of California Press apresentaram a obra nos Estados Unidos, ou seja, como os paratextos são utilizados para atrair e, depois, para auxiliar o leitor a compreender a narrativa.

Gerard Genette (2009), um dos primeiros a falar sobre paratextos, comenta que não existe texto sem paratexto. Para ele, um texto nunca será apresentado sozinho, mas sim acompanhado de:

[...] produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 09)

Para ele, é por meio do paratexto que um texto se torna livro. Dessa forma, destaca-se a importância dos paratextos em uma obra, servindo como atrativo em alguns casos, ou como uma fonte de informações em outros. Genette inclui entre os elementos paratextuais:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2009, p. 9)

É importante ressaltar que Genette divide os paratextos em dois grupos: peritexto e epitexto, sendo que este refere-se ao que é externo ao texto, como entrevistas e resenhas e aquele refere-se ao que é aparente junto ao texto, como capa, contracapa, orelha, nomes dos capítulos, etc.

Partindo dessa ideia e aplicando tal teoria à análise da obra de Caldwell, faz-se necessário observar os elementos que compõem a obra. Dessa forma, o foco da análise inicial será nos peritextos, tendo início com as partes que mais atraem a atenção do leitor: a capa e a contracapa.

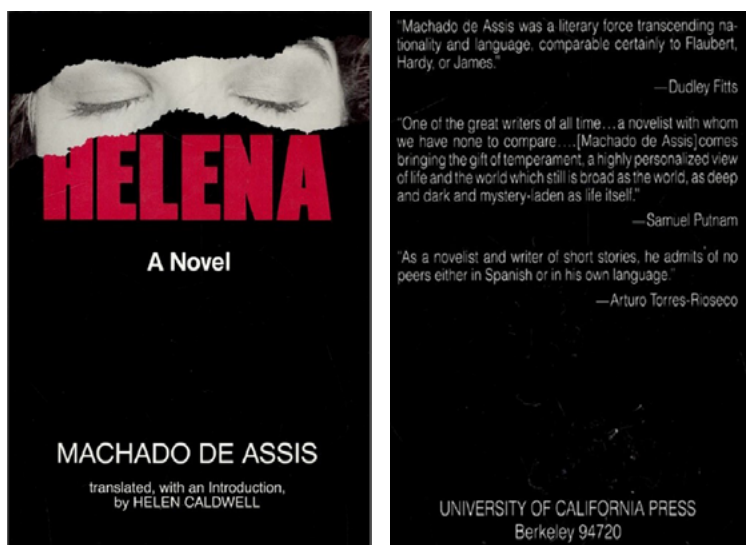


Figura 1: Capa da obra *Helena* traduzida por Helen Caldwell.

Figura 2: Contracapa da obra *Helena* traduzida por Helen Caldwell.

Ao observar a capa apresentada na Figura 1, percebe-se como a obra foi apresentada nos Estados Unidos. Inicialmente, nota-se que a escolha das cores revela um pouco da história que o livro trará. Primeiramente, a cor de fundo, preta, representa, segundo Freitas (2007) a tristeza, a dor, a desgraça, a renúncia, a morte bem como, na materialidade, as coisas sujas e escondidas. Pode-se assim fazer referência ao sentimento de tristeza e de dor vindo dos irmãos por não poderem ficar juntos, assim

como à desgraça final: a morte de Helena. A outra cor que surge em destaque na capa é a cor vermelha presente no título *Helena*, que para Freitas (2007) é uma cor que está associada à mulher, ao perigo e à paixão, fazendo referência à mulher Helena e ao amor entre ela e Estácio. Por fim, a utilização da cor branca reflete para Freitas (2007) a pureza, uma das características de Helena.

A imagem de uma mulher com olhos cerrados também atrai o leitor. Diferentemente do Brasil, em que as variadas capas da obra apresentam sempre a figura de uma mulher em pé, ativa e com olhos abertos, nos Estados Unidos, a mulher de olhos fechados pode estar representando Helena e seu final trágico: a morte.

É importante notar também que o nome do escritor Machado de Assis aparece em destaque na capa, como mostra a Figura 1. Genette (2009) afirma que o nome do autor pode ser impresso na capa em diversos tamanhos, dependendo da reputação, isto é, quanto mais reconhecido o autor for, maior será o espaço que seu nome ocupará na capa. Sendo assim, para Genette (2009), o nome destacado do autor é uma indicação de que ele já é reconhecido no país de chegada, ou seja, o nome chamativo serve pra mostrar a notoriedade do mesmo. Assim, provavelmente Machado de Assis já era conhecido e renomado nos Estados Unidos.

Além disso, ao observar a Figura 2, pode-se notar que há na contracapa várias citações. Entre elas estão a de Dudley Fitts, professor, crítico, poeta e tradutor americano, a de Samuel Putnam, tradutor estadunidense, e a de Arturo Torres-Rioseco, escritor chileno e professor nos Estados Unidos. Tais citações apresentam as opiniões de escritores renomados em relação a Machado de Assis. Esse é mais um fator que auxilia a inserção do autor na cultura alvo. É interessante notar ainda que Dudley Fitts compara Machado de Assis a Flaubert, Hardy e James, colocando-o, assim, numa posição favorável no sistema de chegada.

Outro ponto interessante a ser notado é o nome da tradutora, o qual também aparece na capa (figura 1), em caixa alta, com o dizer “traduzido, com uma introdução, por Helen Caldwell”, o que mostra que, assim como o escritor, a tradutora também já é conhecida e renomada em

seu país. Além disso, nota-se que sua introdução atribui um valor maior à obra, visto que há menção a ela na capa.

Apesar de o nome do autor estar presente tanto na capa quanto na contracapa, não há menção ao seu país de origem, ou da língua fonte do texto. Isso só será apresentado nas orelhas do livro, conforme a Figura 3, em que se diz que *Helena* é um romance que tem encantado brasileiros, que a história do livro acontece no Brasil e depois, na pequena biografia de Machado de Assis, em que é mencionado que o autor é brasileiro, e também um dos mais proeminentes escritores latino-americanos.

Ainda em relação às orelhas (figura 3), é importante notar a presença do *release* ou *press-release*, que Genette define como “um texto curto (geralmente de meia a uma página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo normalmente elogioso, a obra a que se refere” (GENETTE, 2009, p. 97).

Nota-se que o *release* em *Helena* apresenta um pequeno resumo, acompanhado de elogios à obra, dizendo que é “uma história de mistério cheia de suspense”, que beira um alívio cômico bem como auxilia o leitor a ter uma visão penetrante da sociedade Brasileira do século XIX. Depois do resumo elogioso, é ainda apresentada uma pequena biografia da vida do autor, com fatos referentes à sua carreira como escritor e principalmente às suas obras traduzidas para o inglês. E, depois, uma pequena biografia da tradutora, apresentada como uma das mais importantes críticas e tradutoras das obras de Machado de Assis, bem como uma das responsáveis pelo reconhecimento do escritor brasileiro nos Estados Unidos.

Pode-se notar assim que o peritexto composto pelas orelhas do livro traz várias informações que auxiliam o leitor a decidir se lerá a obra e, além disso, traz uma prévia elogiosa do que irá acontecer no romance, atraindo ainda mais o público.

HELENA

MACHADO DE ASSIS

translated, with an Introduction,
by HELEN CALDWELL

Helena is a novel that has enthralled Brazilians for generations and was especially dear to its author. Originally published in 1876, it was Machado de Assis's third novel and is being translated into English for the first time.

Set in Rio de Janeiro in 1850, it is a suspenseful story of mystery and romance. Helena is the presumed illegitimate daughter of an upper-class Brazilian, and after his death she is brought to live in the family home. She is a proud, beautiful, and vivacious woman—but her past is cloaked in mystery. Her half-brother, Estácio, tries to solve the mystery of Helena but falls more and more in love with her. The underlying implication of an incestuous relationship creates a profound tension throughout the novel, and this tension rises and culminates in a highly dramatic and unexpected conclusion.

The wit and satire that distinguishes all of Machado de Assis's work is piercingly directed at many of the other characters who inhabit the novel. Most of them are members of Brazilian high society, and their avariciousness, pettiness, hypocrisy, and outright

villainy contrast with the selflessness of Helena. The effect is often one of comic relief as well as a penetrating insight into Brazilian society in the nineteenth century.

Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908) has been hailed by many scholars and literary critics as one of Latin America's pre-eminent writers. Thirty years ago the Brazilian writer's name and works were virtually unknown outside the Portuguese-speaking world. Since 1953, seven of his nine novels have been translated into English, finally eliminating the language barrier that had separated Machado de Assis from the larger audience he deserves.

Helen Caldwell has written an illuminating introduction to *Helena*. She once again demonstrates her consummate skills as the major critic-translator of Machado de Assis's work. This will be her fifth translation of his works for the University of California Press and she has also authored two books of literary criticism. Her remarkable abilities have done much to give Machado de Assis the recognition he deserves as a writer of world stature. For her contributions she has been decorated by the Brazilian government with the Order of the Southern Cross.

Outro peritexto importante na tradução de uma obra é o prefácio. Genette chama de prefácio “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145). Sendo assim, ele também considera como prefácio a introdução, a apresentação, a nota, entre outros elementos que precedem a obra em si. Genette (2009) comenta ainda que há dois tipos de prefácio, o autoral, escrito pelo autor da obra, e o alógrafo, escrito por uma outra pessoa, como o tradutor, por exemplo.

Dessa forma, considerar-se-á a já mencionada “Introdução” feita por Helen Caldwell como um prefácio, que conforme Genette é um prefácio alógrafo. É importante lembrar ainda que, de acordo com o teórico, o prefácio alógrafo tem a função de informar e recomendar, além de antecipar informações para o leitor sobre a obra que será lida.

A tradutora utiliza-se da introdução para comentar que a obra *Helena* foi uma das mais populares obras do escritor, tendo pelo menos vinte edições no Brasil. Ela comenta ainda que a obra é cheia de mistério,

que muitas vezes assemelham-se a uma história de detetive. Por outro lado, ela apresenta a obra como romântica, dizendo que esse pode ser outro motivo da popularidade no Brasil. Ela antecipa também que a sociedade retratada é a sociedade do Rio de Janeiro, no tempo em que a mulher era submissa ao homem. Helen Caldwell ainda faz uma apresentação dos personagens principais, mostrando como eles são retratados fisicamente e psicologicamente no romance.

Um importante trecho da introdução é quando Caldwell comenta que os pensamentos e sentimentos de Estácio são sempre revelados na obra, diferentemente dos pensamentos de Helena, a qual tem a chave para resolver todo o mistério. Dessa forma, a tradutora antecipa informações e o leitor que gosta de suspense sente-se atraído por conhecer a obra comentada e tentar entender os pensamentos ocultos de Helena.

Há ainda menção às origens de Machado de Assis, filho de escravo e de uma portuguesa, bem como menção à sociedade retratada, que vivia de aparências e seguia os preceitos da igreja, representada na obra pelo padre Melchior. Dessa forma, o leitor fica informado sobre o contexto em que a obra foi escrita e retratada. Caldwell finaliza sua introdução dizendo que talvez os novos leitores sintam-se encantados com a obra, assim como os leitores brasileiros sentiram-se.

Pode-se afirmar então que a introdução da tradutora acrescenta muito valor à obra, trazendo uma pré-análise do romance e dando indicativos para a leitura, auxiliando assim os novos leitores da cultura de chegada. Portanto, é visível que a utilização de paratextos na tradução auxilia na venda do produto bem como auxilia o leitor da língua alvo no processo de compreensão da obra em sua cultura.

Análise Microestrutural do Primeiro Capítulo de *Helena*

Tendo como base as teorias de Even-Zohar e Toury, Lambert e Van Gorp (1985) criaram um modelo descritivo para analisar as obras traduzidas de uma língua para outra, possibilitando observar a relação que há entre os dois sistemas e as estratégias tradutórias mais recorrentes utilizadas pelo tradutor.

Para Lambert:

A principal vantagem desse esquema é que ele nos permite ignorar um número de ideias tradicionais profundamente enraizadas relativas à “fidelidade” e até mesmo à “qualidade” tradutória (uma determinada tradução é boa ou ruim?), as quais essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas [...]. (1985, p. 45)

O esquema proposto por Lambert e VanGorp (1985) leva em conta a análise de informações preliminares, como título, gênero, escritor, entre outros, seguida de análise macroestrutural, composta por divisões de capítulos e atos, estrutura da narração, estrutura poética, etc., e análise microestrutural, que está ligado aos níveis fônico, gráfico, micro-sintático, léxico semântico, estilístico, locutório, etc. Para eles, a última etapa refere-se ao contexto sistêmico, em que o pesquisador considera: “oposições entre micro e macro-níveis e entre texto e teoria (normas e modelos); relações intertextuais (outras traduções e obras criativas); relações intersistêmicas (por exemplo, estruturas de gênero, códigos estilísticos)” (LAMBERT E VAN GORP, 1985, p. 53).

Dessa forma, tendo como base o esquema de Lambert e Van Gorp, farar-se-á um recorte da obra *Helena*, composto pelo primeiro capítulo, e realizar-se-á uma análise microestrutural de tal excerto, analisando a seleção de vocabulário, as formas de reprodução da fala, e a perspectiva da narrativa, a fim de observar se as escolhas tradutórias feitas por Caldwell aproximam-se mais do texto fonte ou do texto alvo, deixando assim o texto mais estrangeirizado ou mais domesticado.

Inicialmente, convém observar a perspectiva da narrativa. Nota-se que a tradutora mantém o foco narrativo do texto fonte, ou seja, o narrador em 3ª pessoa, conforme o quadro abaixo:

Quadro I: Ocorrência do foco narrativo.

Texto Traduzido (TT)	Texto Fonte (TF)
Counsellor Valle died at seven o'clock on the night of April 25, 1850. (p.5)	O Conselheiro Vale morreu às 7 horas da noite de 25 de abril de 1850. (p.51)

Ao observar as formas de reprodução da fala, nota-se que a tradutora opta por manter o discurso direto quando se trata de diálogos, optando pela troca de sinais gráficos, travessão por aspas duplas, como mostra a tabela a seguir:

Quadro II: Ocorrência de reproduções de fala.

TT	TF
“Did your father leave a will?”	— Seu pai deixou testamento?
“I don’t know,” Estácio answered. (P.6)	— Não sei, respondeu Estácio. (p.52)

Atentando-se para a escolha lexical referente à ocorrência de linguagem descritiva, pode-se notar como exemplo as ocorrências a seguir:

Quadro III: Ocorrência de linguagem descritiva.

TT	TF
“your brother”, he replied, “was a good soul [...]” (p.7)	— Seu irmão- disse este- era boa alma [...] (p.53)
“Camargo, at first sight, <i>was not very charming</i> . His <i>features were hard and cold</i> , his eyes penetrating and knowing, with a penetration that disconcerted and repelled whoever encountered their gaze. He <i>spoke little, and that in a flat, harsh tone</i> . (p.9)	Camargo era <i>pouco simpático</i> à primeira vista. Tinha as feições duras e frias, os olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que o não fazia atraente. Falava pouco e seco. (p.54)
[...] in a tremulous voice [...] (p.10)	com voz trêmula [...] (p.55)

Percebe-se através do primeiro exemplo que Caldwell mantém a ordem do adjetivo, como em “good soul”, para falar boa alma, visto que na língua inglesa é comum utilizar-se o adjetivo anteposto ao substantivo. No terceiro excerto, devido às regras da língua alvo, ela inverte o

adjetivo e o substantivo, utilizando novamente a norma da cultura alvo: adjetivo → substantivo.

Do mesmo modo, no segundo excerto, observa-se que para que a descrição aproxime-se da língua alvo, ela faz alguns ajustes nas sentenças, seja alterando os verbos, como em “His features were hard and cold” para falar que ele tinha feições duras e frias. É interessante notar também que algumas expressões não existem na língua inglesa, como é o caso de “falar seco”, que aparece no segundo excerto. Para isso, a tradutora adapta a expressão para “harsh tone”, ou seja, um tom áspero. Assim, percebe-se que nas descrições a tradutora domestica a linguagem a fim de auxiliar os leitores da cultura de chegada.

Nota-se ainda que a tradutora faz uso de inversões sintagmáticas, a fim de aproximar o texto e o leitor, conforme a tabela abaixo:

Quadro IV: recorrência de inversões sintagmáticas.

TT	TF
The little room was lighted by two wreched candles. (p.6)	Duas tristes luzes alumaiavam aquela pequena sala. (p.52)
Her eyes turned back to the piano [...] (p.10)	Voltou os olhos para o piano [...] (p.55)
And, even as she stood, her left hand absently drew forth three or four notes from the beloved keys. (p.10)	Com a mão esquerda, assim mesmo de pé, extraiu vagamente três ou quatro notas das teclas suas amigas. (p.55)

Observa-se que as inversões sintagmáticas são frequentes no trecho analisado, como mostram os exemplos. No primeiro excerto, na língua fonte, a sentença encontrava-se na voz ativa, já na tradução, há a ocorrência da voz passiva, invertendo assim o objeto e o sujeito. No segundo exemplo há a inversão entre o verbo e o substantivo olhos. Vale lembrar também que no texto fonte, fica subentendido que alguém, no caso Eugênia, praticou a ação de “voltar os olhos”, enquanto na tradução quem pratica a ação são os próprios olhos. O mesmo ocorre no terceiro excerto, em que a ação da personagem de usar as mãos para tocar o

piano é invertida, e a mão esquerda passa a ser sujeito antes oculto. Mais uma vez pode-se notar que a tradutora opta pela aproximação do texto à cultura de chegada.

Outro ponto que confirma essa aproximação é a tradução de expressões da língua fonte inexistentes na língua alvo, como é mostrado no quadro a seguir:

Quadro V: Ocorrência de expressões

TT	TF
[...] after his siesta of forty winks [...]. (p.6)	[...] pouco depois de cochilar a sesta [...] (p.51)
His feelings were never revealed in his countenance. (p.9)	Seus sentimentos não vinham à flor do rosto. (p.54)
They had met soon after leaving the university, and from that time, the bond between them had never weakened. (p.9)	Conheceram-se logo depois de to- mado o grau, e nunca mais afrou- xara o laço que os prendera desde esse tempo. (p.54)
[...] with a look of regret and lon- ging. (p.10)	[...] com uma expressão de saudade. (p.55)

Ao analisar tais excertos, nota-se que a tradutora adapta as expressões brasileiras para o inglês. Como não existe a expressão “cochilar a sesta” em inglês, ela utiliza-se da expressão “sesta de quarenta piscadas”, para mostrar que é algo que ocorre rapidamente, no tempo de quarenta piscadas. No segundo exemplo, outra expressão usada no Brasil, “flor do rosto”, por não ter uma equivalente nos Estados Unidos, torna-se somente “rosto”, e a expressão “não vir à” é adaptada para a palavra “revelada”.

No terceiro exemplo, a expressão “tomar grau” é adaptada para “deixar a universidade”, enquanto “nunca mais afrouxara o laço que os prendera” torna-se “o vínculo que nunca enfraqueceu”. No último excerto, a expressão “saudade”, que também não possui tradução, torna-se “um olhar de arrependimento/ tristeza e desejo”.

Através da análise microestrutural, pode-se notar que a tradutora utiliza-se de vários meios e mudanças na linguagem, a fim de aproximar o texto traduzido ao leitor dos Estados Unidos, facilitando assim a leitura e compreensão da obra na cultura de chegada.

Considerações finais

Após analisar a tradução de *Helena* feita por Helen Caldwell, pode-se observar que a tradutora, juntamente com a editora, aproximam o texto da cultura de chegada.

Primeiramente, através dos paratextos, atraem o leitor utilizando tanto a capa quanto a contracapa e as orelhas para apresentar quem é o autor Machado de Assis e quem é a tradutora Helen Caldwell, bem como para fazer uma prévia de como se desenvolve o romance em questão. Além disso, utilizam-se de cores e imagens que transmitem um sentido para quem observa a obra.

Outro ponto interessante é que a introdução da tradutora anexada ao livro aumenta o valor deste e auxilia a inserção do autor na cultura de chegada.

Vale ressaltar que a linguagem e a escolha de vocabulário feita por Caldwell auxilia o leitor dos Estados Unidos a compreender o romance, visto que a linguagem da tradução, nos termos de Venuti, pode ser classificada como domesticada, ou seja, aproxima-se das normas de escrita do país que receberá o produto.

Tendo em vista o que foi apresentado, pode-se concluir que a obra *Helena*, foi muito bem interpretada e transposta da língua fonte para a língua alvo e que tal tradução auxiliará o público da cultura de chegada, facilitando a leitura e ajudando-os a compreender a obra, bem como conhecer um pouco do escritor brasileiro em questão.

Referências

- ASSIS, Machado. **Helena**. 1ª ed. - Porto Alegre; Editora L&PM, 2015.
- ASSIS, Machado. **Helena**. Trad: Helen Caldwell. Estados Unidos: University of California Press, 1984.
- BERMAN Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Trad: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007
- FREITAS, Ana Karina Miranda de. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. Nucom: Limeira/SP - Ano 4, nº 12, 2007. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem studies**. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 1-52, 1990.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad.: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.
- GENTZLER, Edwin. **Contemporary translation theories**. 2nd ed. rev. Clevedon: Multilingual Matters, 2001. XIV, 232 p
- LAMBERT, José; GORP, Hendrik Van. On Describing Translations. In: HERMANS Theo. (Org.). **The Manipulation of Literature**. Studies in Literary Translation. London & Sidney: Croom Helm, 1985.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Revised edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- VENUTI, L. **Escândalos da tradução**. São Paulo: EDUSC, 2002.

4. A Literatura Vitoriana sob a perspectiva brasileira: as traduções de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, no Sistema Literário Brasileiro¹

Danielle Franco Brunismann, Mirian Ruffini

Introdução

Em meados do século XIX surgia uma literatura que revolucionaria e expandiria as fronteiras criadas pelas obras românticas. Pronto a dar um novo rumo aos escritores, o realismo se firmou e conquistou leitores. Dentre os autores influenciados por esse movimento encontra-se o britânico Charles Dickens (1812-1870), o qual utilizou a realidade de sua vida para envolver os seus leitores e mostrar-lhes os aspectos mais sombrios e dolorosos da sua época, mas que também demonstrava toda a sensibilidade que poderia existir nas pessoas.

Dentre a produção literária de Dickens, composta por diversos títulos classificados como Literatura Universal, destaca-se a obra realista *Oliver Twist* (1838), a qual narra as desventuras vividas por um menino órfão e pobre, que sofre com as mazelas do Período Vitoriano. Essa obra motivou diversos estudos relacionados com o tema abordado por Dickens, a denúncia e a crítica social, as sequelas causadas pela Revolução Industrial durante o reinado da rainha Vitória. Também há

¹ Capítulo resultante do Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Departamento de Letras, DALET, Coordenação de Letras, COLET, Campus Pato Branco, em Junho de 2017.

estudos acerca de suas traduções para o português brasileiro, analisando os elementos narrativos.

Neste estudo considerando a Teoria dos Polissistemas, do teórico israelense Itamar Even-Zohar (1990), em todo o seu desdobramento em seus sistemas literário e cultural, busca-se identificar como se deu o processo de inserção da obra *Oliver Twist*, de Charles Dickens, no polissistema literário brasileiro. A metodologia adotada consiste na coleta e análise de dados acerca das traduções, como publicações em revistas e jornais do período que a obra traduzida foi inserida no sistema literário brasileiro. Para tal análise, utilizar-se-á por aporte teórico a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), e a teoria dos Estudos Descritivos da Tradução de Gideon Toury (2012).

Para tanto, será realizada a apresentação da obra e a identificação das principais características do polissistema de produção, a fim de compreender o papel exercido pela obra no sistema em que foi produzida. E posteriormente, será verificada a função que a sua tradução desempenhou no sistema de recepção e identificar as escolhas realizadas no processo de elaboração dos projetos tradutórios. Portanto, conhecendo as motivações de produção e recepção é possível identificar quais foram as possíveis interferências, que essas características exerceram, sobre a tradução inserida no polissistema literário brasileiro.

Análise e descrição das Traduções de Oliver Twist

Primeiramente serão apresentadas as teorias utilizadas para embasar esta análise e, dentre as considerações acerca desse aporte teórico, expor-se-ão os dados obtidos na pesquisa que contemplam os objetivos mencionados na introdução deste estudo.

A Teoria dos Polissistemas foi elaborada por Itamar Even-Zohar (1990), a partir de estudos sobre o formalismo russo, com a intenção de desenvolver um esquema de análise das relações que os elementos da sociedade estabelecem entre si, como literatura e cultura. Esses elementos são categorizados como sistemas, os quais constituem um polissistema, que é dinâmico e heterogêneo, possui diferentes estruturas

interligadas e que não assumem posições estáticas, podem estar no centro ou na periferia, alterando-se de acordo com as influências exercidas pelos próprios sistemas. Nesse sentido, é possível assimilar que essa teoria permite o estudo das relações entre os sistemas, identificando as influências que uns exercem aos outros, compreendendo esse emaranhado de relações de modo diacrônico.

Conforme esta teoria, pode-se classificar a cultura como um polisistema, e inserido neste o sistema literário. Segundo Even-Zohar (2013) a literatura manifesta-se amplamente e possui a sua própria estrutura, o seu (poli)ssistema² constitui um repertório sem exercer juízo de valor, composto por obras canônicas e não-canônicas, obras na língua pertencente ao polissistema cultural de partida e obras traduzidas.

A extensão e constituição do sistema literário estão além do texto. Este sistema é constituído por agentes, os quais são classificados em produtor (o autor), produto (a obra e todos os fragmentos produzidos a partir do texto), consumidor/consumo (leitores diretos e indiretos), instituição (responsável por manter a atividade literária como elemento cultural), mercado (desenvolve as relações de comercialização e promoção do produto literário) e repertório (obras selecionadas para publicação). Além dos agentes, no sistema literário está inserida a literatura traduzida.

Acerca da correlação entre a literatura traduzida e o polissistema literário, Even-Zohar (2012) explica que, ao longo da história, pouco foi possível compreender sobre a relação que as obras traduzidas estabelecem com as obras pertencentes ao sistema receptor, mas o autor define duas formas em que as obras podem se vincular: (a) pela forma como os textos de origem foram selecionados pela literatura receptora, pois se assemelham ao repertório já existente; (b) pelas normas adotadas, de modo que a consequência é a criação de um repertório novo e exclusivo. Assim, a literatura traduzida não é considerada como um sistema, mas ela exerce influências sobre a literatura produzida no sistema receptor.

Outra característica apontada por Even-Zohar (2012) se refere ao repertório receptor, o qual classifica a literatura traduzida como inovadora ou conservadora, além de estabelecer a posição que ocupará,

2 Grafia escolhida pelos tradutores. Na publicação originária encontra-se o termo (poly)system.

central ou periférica. A classificação inovadora é definida pela inserção da literatura traduzida a fim de criar novos modelos literários, enquanto a classificação conservadora considera a tradução com o objetivo de agregar reforço aos modelos já existentes.

Even-Zohar (1990) defende a ideia de que não é possível compreender claramente o texto literário ignorando o seu produtor e que o autor não pode ser separado do produto, pois ele está vinculado ao discurso que molda o repertório. Deste modo, para contemplar o objetivo desta pesquisa, estudar os aspectos de inserção da tradução obra *Oliver Twist* no sistema literário brasileiro, primeiramente apresentar-se-ão dados acerca da vida e obra do autor Charles Dickens, dos quais serão elencadas algumas características da relação entre autor, obra e contexto de produção.

O escritor britânico Charles John Huffman Dickens, segundo filho do casal John e Elizabeth Dickens, nasceu em 7 de fevereiro de 1812 em Portsea, na Inglaterra. O pai de Dickens era displicente com a sua família, pois não se preocupava em prover as condições para a subsistência de sua esposa e filhos. Segundo Mendes, Elizabeth Dickens assemelhava-se ao seu esposo, visto que era tomada por uma mediocridade e “voltada para as necessidades imediatas, sem aspirações mais altas” (1983, p.18). Em meio a uma infância turbulenta, Dickens aprendeu a ler e apreciou obras como Robinson Crusoé, Dom Quixote e Mil e Uma Noites, repertório que estimulou a imaginação e a arte da escrita do futuro autor.

Passados alguns anos, John Dickens se muda com a família para Londres e em decorrência do seu desemprego e das dívidas contraídas o patriarca da família é levado à prisão, evento que só piorou a condição financeira da família. Mendes (1983) descreve as consequências da prisão do pai de Dickens:

A miséria ronda aquele lar. Não há dinheiro. O pequeno Dickens é enviado a pedir coisas aos vizinhos, a empenhar utensílios caseiros, a comprar fiado aos fornecedores, recebendo em toda a parte recusas, gritos, desaforos, uma série enorme de humilhações que amarguravam profundamente e marcavam dolorosamente a sua alma de criança sensível [...]. Os oficiais de justiça, de vez em quando, arrancavam mais um traste de casa. Passava-se fome. [...]. Para ocorrer

às necessidades da numerosa família, agora com o chefe na prisão, o pequeno Dickens teve de empregar-se numa fábrica de graxa, de um parente longe de sua mãe [...]. (p. 21)

Conforme Dickens crescia, foi adquirindo o hábito de empreender passeios noturnos pelas ruas e vielas londrinas, o que lhe proporcionou um vasto conhecimento acerca dos costumes e perigos existentes nos cantos mais obscuros da sociedade, tais experiências alimentaram as suas criações literárias.

Ainda sobre esse aspecto, Burgess (2008, p.219) afirma que “O mundo criado por Dickens é acima de tudo uma Londres de pesadelo com restaurantes baratos, prisões, escritórios de advogados e tavernas escuras, esfumaçadas e frias, mas muito vivas”. Vale destacar que, nesse período ocorreram mudanças econômicas e sociais na Inglaterra, as quais causaram um grande impacto na formação social.

Segundo Hobsbawm “O que acontecia à terra determinava a vida e a morte da maioria dos seres humanos entre 1789 e 1848” (2015, p. 236). Por meio de uma articulação política e econômica, os burgueses desejavam privatizar a terra visando ao lucro de uma classe determinada e impulsionar o crescimento da divisão de classes sociais. Os articuladores dessa revolução necessitavam que o campesinato se transformasse em população assalariada às indústrias. Consequentemente, para que se pudesse efetivar a revolução agrária, os burgueses utilizaram a lei como mecanismo manipulador:

A Lei dos Pobres de 1834 foi projetada para tornar a vida tão intolerável aos pobres do campo para que eles se vissem forçados a abandonar a terra em busca de qualquer emprego que lhes fosse oferecido. E, de fato, logo começaram a fazê-lo. Na década de 1840, vários condados já estavam à beira de uma perda *absoluta* de população, e a partir de 1850 a fuga do campo se tornou generalizada. (HOBSBAWM, 2015, p. 242)

Com as mudanças nas classes sociais e o aumento da população urbana, muitos buscaram emprego nas fábricas, e nesse período as mulheres e crianças foram inseridas na classe operária. Segundo Hobsbawm, os empregadores britânicos reclamavam da mão de obra, classificavam

os trabalhadores como preguiçosos e que estes exerciam a atividade durante o tempo necessário para obter um montante financeiro para subsistência da semana. “Nas fábricas onde a disciplina do operariado era mais urgente, descobriu-se que era mais conveniente empregar as dóceis (e mais baratas) mulheres e crianças [...]” (HOBSBAWM, 2015, p. 92). Esse foi o motivo pelo qual a maior parte dos empregados das indústrias era constituída por mulheres e crianças, porque eram mais fáceis de manipular, explorar, pois trabalhavam com maior dedicação e custavam menos.

Assim, tanto o burguês quanto o empresário da indústria obtinham grandes lucros, sendo que o primeiro ficaria com a terra tomada do pobre, e o segundo que explorava a mão de obra barata fornecida pela população, a qual se via obrigada a migrar à cidade. Todos os aspectos negativos destinavam-se aos mais pobres. Brown (1985) detalha as consequências da ocorrência da industrialização, realidade na qual:

Os desempregados viviam com medo da workhouse e estavam à mercê de agiotas e credores, o que poderia exercer a ameaça da Prisão de Devedores, antes que alguém esteja com uma dívida de mais de £ -20. [...] A classe criminosa era real e visivelmente presente em áreas de classe baixa, como pode ser visto em *Oliver Twist* de Dickens. (BROWN, 1985, p. 24, tradução nossa)³

O próprio Dickens acreditava ser importante transformar a realidade em obras literárias, “[...] pareceu-me que fazer isto seria tentar algo de necessário e que seria prestar um serviço à sociedade. E assim, fi-lo da melhor maneira que pude” (DICKENS, 1983, p. 8). E assim conquistou inúmeros leitores, pois mesmo que as obras narrassem os lados obscuros da sociedade em que viviam, Dickens utilizou uma linguagem adequada para todas as idades, não existindo censuras. Segundo Mendes (1983), nenhum outro escritor britânico foi mais aclamado ainda em vida, “Tudo porque Dickens, embora dissentindo dos erros do seu tempo, possuía a mesma sensibilidade da gente de sua época. Ajudava-o

³ The unemployed lived in fear of the workhouse and were at the mercy of pawnbrokers and money lenders, who could wield the threat of Debtor's Prison before anyone with a debt of over £-20. [...] The criminal class was palpably and visibly present in lower-class areas as can be seen in Dickens's *Oliver Twist* (BROWN, 1985, p. 24).

muito nisso o que nele havia de profundamente popular” (p. 70). Os leitores de Dickens simpatizavam com o seu carisma e talento em narrar as sevícias que viveu, nas quais enfatizou que sempre existirá uma recompensa para os que buscam viver a bondade.

Em continuidade deste estudo, o qual tem por objetivo a análise de traduções brasileiras de obras do autor, e como parte integrante, realizou-se o mapeamento das traduções de *Oliver Twist* (1838) já publicadas no português brasileiro. Para tanto, utilizou-se de recursos de pesquisa do acervo digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Diante dessa pesquisa, foi possível constatar que entre os anos 1944 a 2013 foram realizadas 32 traduções, adaptações e reedições da obra *Oliver Twist*. No quadro a seguir, constam as informações a respeito de cada tradução.

Quadro 1: Mapeamento das traduções da obra *Oliver Twist* para o português brasileiro

Título do texto – fonte	Título do texto – alvo	Tradutor	Editora	Páginas	Ano
	Oliver Twist	Eduardo de Lima Castro	RJ: Pongetti	376	1944
		José Maria Machado	SP: Clube do Livro	2 v.	1954
<i>The adventures of Oliver Twist or The parish boy's progress</i>			[SP]: Ed. Melhoramentos	381	[1953]
		Lima Castro	RJ: Pongetti	350	1966
<i>Oliver Twist</i>		Myriam Campelo	[SP]: Abril	221	1973
<i>The adventures of Oliver Twist or The parish boy's progress</i>		Antônio Ruas	[SP]: Círculo do Livro	480	[1973]
		S. Duket	RJ: Brasil-América	82	[1977?]
<i>The adventures of Oliver Twist</i>		Antônio Ruas	SP: Abril Cultural	489	1983

LITTERATURAS EM COMPARAÇÃO: ESTUDOS DA TRADUÇÃO E INTERARTES

<i>The adventures of Oliver Twist, or, the parish boy's progress</i>	Oliver Twist	Antônio Ruas	SP: Melhoramentos	381	[1984?]
<i>The adventures of Oliver Twist</i>		Marina Guaspari e Sylvia Guaspari	RJ: Tecnoprint	102	[1986?]
<i>Oliver Twist</i>		Hieronimus Fromm	SP: Maltese: Norma,	v. 18	1992
<i>The adventures of Oliver Twist</i>		Antônio Ruas	SP: Nova Cultura: Círculo do Livro	489	1993
<i>Oliver Twist</i>		Carlos Moraes	SP: Globo	46	1995
		Anne de Graaf	BH: Dimensão	63	1997
		Myriam Campello	SP: Círculo do Livro	245	[1997]
		Machado de Assis e Ricardo Lísias	SP: Hedra	373	2002
		Marina Guaspari e Sylvia Guaspari	RJ: Ediouro	136	2002
		Rodrigo Espinosa Cabral	SP: Rideel	51	2002
		Rodrigo Espinosa Cabral	SP: Rideel	30	2004
<i>The adventures of Oliver Twist</i>		Luiz Antônio Aguiar Dave Santana	SP: Melhoramentos	48	2006
<i>Eyewitness classics: Oliver Twist</i>		Hildegard Feist Naia Bray-Moffatt	SP: Companhia da Letrinhas	63	2007

Oliver Twist	Oliver Twist	Henrique Félix	SP: Escala Educacional	104	2007
		John Malam	SP: Ed. Nacional	47	2008
		Edy Lima Sergio Martinez	SP: Scipione	48	2008
		Telma Guimarães	SP: Ed. Nacional	72	2010
		Henrique Félix	SP: Escala Educacional	63	2010
The adventures of Oliver Twist		Rodrigo Espinosa Cabral	SP: Rideel	30	2010
Oliver Twist		Rita Galvão	SP: Abril Coleções	213	2012
		Luciano Vieira Machado	RJ: Salamandra	236	2012
		Sandra Pina	SP: Melhoramentos	279	2012
The adventures of Oliver Twist		Telma Guimarães	SP: IBEP	72	2012
Oliver Twist		Machado de Assis e Ricardo Lísias	SP: Hedra	483	2013

Fonte: Elaborado pela autora com base nas informações disponibilizadas no acervo digital da Biblioteca Nacional do Brasil.

Dentre os registros disponíveis na Biblioteca Nacional do Brasil, há itens cadastrados nos quais informações como nome do tradutor, título do texto fonte, número de páginas, não são apresentadas. Esse fato ocorre com as obras mais antigas, publicadas entre 1944 e 1977, e a ausência desses dados pode ter sido ocasionada devido ao desgaste sofrido pelas obras ao longo do tempo. Das 32 edições cadastradas, constam 22 adaptações ou edições condensadas. As publicações de [1977?] pela Editora Brasil-América, de 2008 pela Editora Nacional, e de 2012 pela Editora Salamandra são adaptações em quadrinhos.

Diante dos dados apresentados, foi possível verificar que entre os anos 1944 e 1992 publicou-se 15 traduções, enquanto que entre os anos de 2002 e 2013 foram lançadas 17 traduções. Portanto, constatou-se que

a frequência maior de traduções de *Oliver Twist* ocorreu no século XXI, o mesmo período no qual foi lançada a tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias.

Essa tradução é considerada a mais peculiar de *Oliver Twist* publicada no Brasil, foi realizada em partes pelo escritor brasileiro Machado de Assis. Em 23 de abril de 1870, a pedido do *Jornal da Tarde* (Rio de Janeiro), o autor brasileiro iniciou a tradução da obra inglesa, mas em junho do mesmo ano Machado de Assis enviou uma carta aos diretores do jornal informando que não poderia dar continuidade aos serviços que prestara como tradutor. Segundo Massa (2008), o jovem tradutor:

[...] encerra de fato sua colaboração a partir do capítulo XXVIII, pois o tom da tradução é diferente, com erros de interpretação que só se explicam pelo desconhecimento das páginas já traduzidas pelo novo tradutor. Por exemplo, onde Machado de Assis emprega nas formas de tratamento a terceira pessoa, ou “você”, o novo tradutor emprega a segunda pessoa do plural ou do singular. (p. 67)

Portanto, tem-se o fato de que Machado de Assis traduziu apenas 28 capítulos dos 53 que compreendem o romance e, além disso, não há informações a respeito do tradutor que finalizou a publicação desse romance em folhetim.

Acerca do processo de seleção de obras a serem traduzidas, Even-Zohar (2012) destaca que são utilizados critérios definidos pela situação do polissistema literário receptor, procurando a compatibilidade com o papel inovador ou conservador que irão desempenhar, e observa-se que:

[...] *a priori*, nem mesmo a questão sobre o que é uma obra traduzida pode ser respondida em termos de um estado idealizado, a-histórico e descontextualizado; ela deve ser determinada com base nas operações que governam o polissistema. Entendida dessa forma, a tradução deixa de ser um fenômeno cuja natureza e fronteiras são definitivamente percebidas, para se tornar uma atividade dependente das relações dentro de um dado sistema cultural. (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 9)

Diante disso, pode-se citar a tradução realizada por Machado de Assis, publicada em 1870 em folhetim no *Jornal da Tarde*. Observa-se a influência que o tradutor exerceu sobre a tradução, segundo Camêlo (2013), “Ora, segundo destaca Azevedo⁴, em meados de 1870, Machado já articulava um projeto de reforma que, vale reiterar, previa um público leitor ingênuo, cujo gosto devia ser reformado” (p. 135). Ao referir-se à estilística adotada na tradução machadiana, Camêlo (2013) afirma que:

[...] passagens de forte apelo sentimental em *Oliver Twist* são excluídas/suavizadas e a polarização entre Bem e Mal (extremamente marcada no texto dickensiano) acaba por ser amenizada, do que resultaria uma narrativa menos melodramática. [...]. Isso nos levaria a supor que, ao traduzir o romance de Dickens, Machado de Assis poderia já estar dando algumas pinceladas do que viria a ser seu projeto anti-romântico [sic]. (CAMÊLO, 2013, p. 143)

Pode-se compreender que, as passagens do texto de Dickens com sentimentalismo exacerbado assemelham-se às características dos textos românticos, e Machado de Assis por meio da supressão ou suavização de trechos na tradução de *Oliver Twist* busca romper com esse estilo literário e introduzir ao leitor brasileiro uma nova estética literária, o Realismo. Cabe aqui ressaltar a perspectiva apresentada sobre as hipóteses de introdução de novas estéticas, por meio da tradução, em um determinado polissistema. Segundo Even-Zohar (2012):

As dinâmicas dentro do polissistema criam pontos de virada, ou seja, momentos históricos onde os modelos estabelecidos já não são mais viáveis para uma geração mais jovem. Em momentos assim, mesmo em literaturas centrais, a literatura traduzida pode assumir uma posição central. Isso é ainda mais verdadeiro quando, num ponto de virada, nenhum item do estoque local é tido como aceitável, o que resulta num “vácuo” literário. Nesse vácuo, é fácil para que modelos

4 AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis: entre o jornal e o livro. *O eixo e a Roda*. V. 16, 2008, p.168. Disponível em: http://letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002300.htm.

estrangeiros se infiltrem, e a literatura traduzida pode, em consequência [sic], assumir uma posição central. (p. 6)

Diante do citado, é possível considerar a hipótese de que a inserção da tradução da obra *Oliver Twist* no polissistema literário brasileiro em 1870 teve, dentre outras inescrutáveis, a função o papel inovador, diante da necessidade que o tradutor observou, a de reformular a literatura consumida pelos leitores, inserindo uma nova estética literária.

Após aproximadamente 130 anos de sua publicação em folhetim, a Editora Hedra demonstrou interesse pela tradução de *Oliver Twist* realizada por um dos maiores escritores brasileiros.

Em um artigo sobre a publicação da tradução terminada de *Oliver Twist*, publicado em 2 de abril de 2001 no *Jornal do Comércio*, Ubiratan Brasil apresenta a fala de um dos diretores da Editora Hedra, o qual afirma que “Foi seu nome [do tradutor] que despertou nossa atenção e que nos motivou a publicar em livro a sua versão do ‘Oliver Twist’ ” (p. A28 – grifo do autor). Ao escolher esse texto para ser publicado, a editora optou por escolher outro tradutor para finalizar a obra, e essa atividade foi realizada por Ricardo Lísias.

Para a completude deste estudo, sob a orientação dos Estudos Descritivos da Tradução buscar-se-á descrever algumas das escolhas dos projetos tradutórios de duas traduções para o português brasileiro da obra *Oliver Twist*. A primeira tradução elencada foi realizada por Antônio Ruas em 1983, publicada pela Editora Abril Cultural, e a segunda de 2013, foi publicada pela Editora Hedra, com a tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias.

Segundo Toury (2012), não é possível realizar uma tradução sem nortear-se por tendências, as quais seguem uma hierarquia de interferência no processo de tradução. O teórico as classifica em tendências, consideradas normas mais objetivas, e em idiossincrasias, as normas mais subjetivas. Primeiramente o autor define a norma inicial, que se refere ao ‘valor’ atribuído à tradução, determina-se se prevalecerá a aceitabilidade ou a adequação.

O autor afirma que não é possível separar os dois princípios, portanto, ao mesmo tempo, o princípio de adequação se materializa quando

o tradutor busca na língua-alvo um termo que seja equivalente a um termo da língua-fonte, enquanto o princípio de aceitabilidade é concretizado por meio da utilização do termo da língua-fonte, seguido de uma explicação e contextualização na língua-alvo. Essa norma localiza-se na parte superior da hierarquia, pois segundo Toury (2012) ela exerce grande influência sobre as outras escolhas do produto final.

Por exemplo de norma inicial, cita-se a aceitação presente na tradução da obra *Oliver Twist*, realizada pelo tradutor Antônio Ruas, lançada em 1983 pela editora Abril Cultural. No capítulo VIII no texto-alvo utiliza-se “Terra dos Ingênuos” para equivaler o termo *Greenland*, apresentado no texto-fonte. Neste caso, o editor insere uma nota de rodapé, “*Greenland*, sendo que *green* aqui tem o sentido de inocente (N. do E.)” (DICKENS, 1983, p. 79). Em toda a obra, há diversos termos que são adaptados, e o editor optou por inserir notas de rodapé, explicando as escolhas do tradutor.

O segundo conjunto de normas é denominado por normas preliminares, e se refere às escolhas realizadas pelos agentes literários. De acordo com Toury (2012), essas decisões abrangem a definição de quais obras serão traduzidas, e se a tradução realizada será direta ou indireta. A tradução realizada por Antônio Ruas em 1983 é uma tradução direta, pois o tradutor utilizou por texto-fonte a obra *The adventures of Oliver Twist*, publicada em inglês. Já a tradução realizada por Machado de Assis, que foi publicada inicialmente em folhetim no ano de 1870, é uma tradução indireta, pois o texto-fonte que o tradutor utilizou é uma tradução francesa, de A. Gerardin, publicada pela Librairie de L. Hachette et Cie em Paris em 1864⁵.

Segundo Massa (2008), o tradutor utilizou a versão francesa, pois “segundo toda verossimilhança, Machado de Assis tinha, por volta de 1866, algumas tinturas do inglês, mas sem esse verniz linguístico lhe permitisse ler correntemente um texto longo” (p. 53-54). Desse modo, constata-se que o tradutor não tinha domínio sobre a língua inglesa, justificando assim essa tradução ser indireta.

5 Informação apresentada pelo tradutor Ricardo Lísias na introdução de *Oliver Twist*, edição publicada pela editora Hedra em 2013.

Outra ação dos agentes literários volta-se ao terceiro conjunto de normas, denominado por normas operacionais e refere-se a escolhas realizadas durante o processo de tradução, que se subdividem em matriciais e textuais. As normas matriciais representam os acréscimos, omissões ou alterações realizadas no texto-alvo que divergem do texto-fonte. Observando as duas traduções de *Oliver Twist* (publicadas em 1983 e 2013), constata-se que em nenhuma ocorreu a supressão ou acréscimo de capítulos, mas há diferenças ao que se refere aos paratextos presentes. Na edição de 1983 há um prefácio de Dickens e a sua biografia, e na edição de 2013 consta uma breve biografia do autor, dos tradutores (Machado de Assis e Ricardo Lísias) e uma introdução de Ricardo Lísias, na qual explica as peculiaridades dessa tradução, e os desafios enfrentados nesse projeto tradutório.

Considerando a publicação da tradução da obra *Oliver Twist*, realizada por Machado de Assis, quando publicada em folhetim o tradutor utilizou termos que se aproximassem da cultura-alvo, como o nome da obra de *Oliver Twist* o tradutor empregou *Oliveiro Twist*, outra escolha linguística é o nome do autor, de Charles Dickens escolheu-se Carlos Dickens. Posteriormente, na publicação de 2002 pela editora Hedra, que foi republicada em 2013, Ricardo Lísias ou o editor escolheu empregar o título conforme apresentado no texto-fonte, porém os outros termos em que Machado de Assis aproximou a tradução da cultura-alvo não foram modificados.

Outras escolhas tradutórias de Machado de Assis são apresentadas por Massa (2008), dentre as quais se pode citar o fato que o tradutor buscou adaptar a leitura ao gosto do público, apresentando traços do seu estilo próprio como escritor. O autor afirma que em muitos capítulos, Machado de Assis opta por reduzir a narrativa, simplificando as cenas representadas com excesso de sentimentalismo e violência. Para Massa (2008), as supressões realizadas justificam-se pelo desejo do tradutor em naturalizar a obra e também atenuar as características soturnas da Era Vitoriana.

Sobre as escolhas tradutórias de Ricardo Lísias, estas aparentam estar na mesma direção que às de Machado de Assis. Lísias (2013) explica que aceitou o desafio de dar continuidade a essa tradução, pois foi

“movido pelo espírito de aventura intelectual, ciente dos riscos que ele impunha, [...] o trabalho apareceu-me atraente, pois [...] permitir-me-ia largas doses de criatividade” (p. 24). O tradutor ainda afirma que optou por utilizar termos e expressões machadianas impressas na primeira parte do livro, como “pequerrucho” (sinônimo de criança pequena), ou “a mostarda ia subindo o nariz” (sinônimo de perder a paciência, irritar-se).

Na tradução de Antônio Ruas, publicada em 1983, os termos também são aproximados da cultura-alvo, mas há notas do editor e do tradutor explicando os termos no texto-fonte, além de, em determinados casos, serem acrescentadas explicações com contextualizações culturais. Como se pode observar no trecho a seguir:

— Um bico é um magistrado, e quando te mandam caminhar por ordem do bico, não segues em frente, mas sempre subindo, sem nunca descer. Nunca estiveste no moinho?

— Que moinho? — interrogou Oliver?

— Que moinho! Ora, o moinho, o moinho que toma tão pouco espaço que trabalha dentro de uma cadeia de pedra, e trabalha bem melhor quando a gente respira mal do que quando respira bem, então porque ninguém o faz funcionar. (DICKENS, 1983, p. 76 - 77)

A primeira menção ao termo ‘moinho’ é acompanhada da nota de rodapé “O moinho mencionado é o treadmill, cujas rotações são produzidas por pessoas subindo os degraus de uma roda cilíndrica, e usado então como castigo nas prisões inglesas (N. do T.)” (DICKENS, 1983, p. 77-78 – grifos do autor). Nesse exemplo, o tradutor explica a qual moinho o personagem se refere, o que proporciona uma compreensão mais ampla a respeito do diálogo no qual o termo ‘moinho’ está inserido.

A partir dos dados apresentados, verificou-se que a tradução de Antônio Ruas é contida em ousadias, permite-se aplicar a aceitação ao texto, com o auxílio de notas de rodapé explica aos leitores as aproximações entre texto-fonte e texto-alvo, e introduz contextualizações culturais. Nessa tradução não há supressões de capítulos ou trechos e a Era Vitoriana descrita é fria e perversa. Ademais, pode-se observar que a tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias é intrépida, característica

que marca fortemente Machado de Assis como escritor. Nessa versão não há a supressão de capítulos, mas os tradutores reduzem trechos e amenizam a obscuridade da Era Vitoriana. Ainda, quando publicada em folhetim, Machado de Assis apresentou ao leitor uma perspectiva literária diferente, buscando romper com o Romantismo empregado na literatura e tornando-se instrumento de inovação no repertório literário brasileiro.

Considerações finais

Com o objetivo de contribuir para o campo dos Estudos Descritivos da Tradução, neste trabalho realizou-se uma pesquisa referente às traduções da obra *Oliver Twist* inseridas no sistema literário brasileiro, selecionou-se duas traduções para desenvolver um estudo descritivo acerca das escolhas tradutórias. Para atingir ao objetivo, primeiramente foi necessário identificar o papel desempenhado pela obra no sistema de produção, assim como reconhecer a função da sua tradução no sistema de chegada, para posteriormente descrever as escolhas realizadas pelo tradutor.

O escritor Charles Dickens (1812-1870), muito popular na Era Vitoriana, expressava em suas obras as experiências que vivera durante a infância, as quais se faziam presente no cotidiano de seus leitores. No sistema de produção, *Oliver Twist* (1838) desempenhava o papel de crítica à realidade em que a maior parte da população estava condicionada a viver, os maus tratos que as crianças, homens e mulheres sofriam nos lares e nas instituições de acolhimento, a violência das vielas londrinas, além do crime como fonte de sobrevivência.

Ao buscar identificar o papel que a literatura traduzida desenvolveu no sistema literário brasileiro, quando a primeira tradução de *Oliver Twist* foi publicada em 1870, percebeu-se que possivelmente a literatura traduzida desenvolveu um papel inovador, pois a literatura brasileira era jovem e passava por um processo de transformação e as obras traduzidas podem ter sido inseridas como um reforço ao repertório produzido pelo sistema literário brasileiro. Esse repertório é composto por obras norteadas pelo movimento realista, e o romance *Oliver Twist* também é realista, e a sua incorporação pode ter auxiliado no amadurecimento

do repertório que se formava. Nesse período a cultura francesa exercia grande influência sobre a produção cultural brasileira, a maior parte das obras que eram traduzidas para o português brasileiro eram traduções advindas do sistema literário francês. Esse também servia de ponte para a inserção de literaturas de outros sistemas literários, como é o caso da tradução de *Oliver Twist*, realizada por Machado de Assis. Essa, como citada anteriormente, é uma tradução indireta, pois o escritor brasileiro utilizou por texto-fonte uma edição francesa.

Nas escolhas tradutórias de Machado de Assis e Ricardo Lísias há muitas peculiaridades, desde a naturalização dos nomes dos personagens até a supressão de trechos da obra, mas não deixa de transmitir os traços impressos por Dickens no romance em inglês.

Observando as escolhas tradutórias de Antônio Ruas, pode-se considerar que a sua versão seja menos ousada do que a tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. Antônio Ruas optou por apresentar o maior número possível de informações do texto-fonte, e os termos desconhecidos e descontextualizados ao leitor brasileiro, o editor e o tradutor acrescentaram explicações ao público que apreciaria o romance.

As duas traduções são ricas ao sistema literário brasileiro, pois mesmo com os diferenciais existentes nas escolhas dos tradutores, ambas oportunizam aos leitores brasileiros a mesma perspectiva sobre a literatura vitoriana, a apresentada por Dickens aos leitores britânicos, que embora fosse construída baseada em mazelas, ainda era possível ter sensibilidade e bondade para com o ser humano.

Referências

BRASIL, Ubiratan. Terminada a tradução de “*Oliver Twist*” iniciada por Machado de Assis. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 1 e 2 abr. 2001. Livro, p. A28. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_19&pesq=OLIVERTWIST. Acesso em: 1 maio 2017.

BROWN, Julia Prewitt. **A reader's guide to the nineteenth-century novel**. New York: Macmillan, 1985.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução de Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

CAMÊLO, Franciano. **Machado de Assis e a (re)escrita de Oliver Twist**. Dissertação (Mestrado). 2013. 158 f. Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria. 2013. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3284/3218. Acesso em: 16 abr. 2017.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Middlesex (England). Penguin Popular Classics, 1994.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução de Antônio Ruas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução de Joaquim Maria Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, 1990, p.10 - 27. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em: 26 maio 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Revista Translatio**, n. 3, 2012, p. 3-10. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>. Acesso em: 02 mar. 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. Tradução de Luis Fernando Marozzo e Yanna Karlla Cunha. Revisão Linguística: Raquel Bello Vazques. **Revista Translatio**, n. 5, 2013, p. 22-45. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42900/27135>. Acesso em: 02 mar. 2017

HOBSBAWM, Eric J. **A era das revoluções, 1789 – 1848**. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 35 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

LÍSIAS, Ricardo. Introdução. In: DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução de Joaquim Maria Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2013, p. 11-26.

MASSA, Jean-Michel. **Machado de Assis tradutor**. Tradução de Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MENDES, Oscar. **Estética literária inglesa**. São Paulo: E. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória. Coleção Ensaios, v. 10, 1983.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

5. As Traduções de John Gledson e Robert Scott-Buccleuch da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis: cultura brasileira e polissistema literário¹

Cibele Filus Marchese, Mirian Ruffini

Introdução

Napoleão Bonaparte alcançou seu poder por meio do golpe de 18 Brumário, no ano de 1799. Com isso, ele foi concentrando poder, até que em 1804 declarou-se imperador da França. Porém, ainda durante a Revolução Francesa, fora instaurado um enfrentamento entre a França e os países absolutistas, que cresceu, ganhando mais força e incentivo com a ascensão de Napoleão. Para enfraquecer e prejudicar seu maior rival, a Inglaterra, o imperador francês decretou em 1806 o Bloqueio Continental.

Com o bloqueio, Portugal viu-se diante de um grande dilema, pois o decreto exigia que os países europeus deixassem de comercializar com a Inglaterra, para que assim a França tivesse domínio total sobre a Europa. Contudo, uma vez que Portugal e a Inglaterra eram parceiros comerciais, e que a economia portuguesa era há muito tempo dependente do país inglês, fez com que durante quase dois anos, Portugal, diplomaticamente, resistisse à entrada ao Bloqueio Continental. Dessa

¹ Capítulo resultante do Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Departamento de Letras, DALET, Coordenação de Letras, COLET, Campus Pato Branco, em Novembro de 2016.

forma, a França Napoleônica invadiu Portugal, que não suportou o ataque, e no ano de 1808, sob a proteção da Inglaterra, a família real e a Corte portuguesa mudaram-se para o Brasil.

A chegada da família real e da Corte portuguesa ao Brasil causou grandes transformações não somente de ordem política e econômica, mas também de ordem cultural. Quando desembarcaram no Rio de Janeiro, na época capital da colônia, depararam-se, segundo a UNICAMP (s/a), com uma cidade que possuía 71 ruas, 27 becos, sete travessas, cinco ladeiras e 60 mil habitantes, sendo metade deles escravos. Era um lugar de poucos avanços sociais, de costumes rígidos, comércio limitado e no ponto de vista dos portugueses, o Brasil não possuía vida cultural, assim era considerado um lugar completamente despreparado para receber os nobres europeus.

Dessa maneira, o Rio de Janeiro foi a cidade que mais aceleradamente vivenciou as transformações inseridas pela Corte portuguesa, como o crescimento do número de moradias, assim com o preço dos aluguéis, a abertura de ruas e o aumento das ruas já existentes. Por causa dessas decisões, a cidade se expandiu tanto para o norte quanto para o sul, e novas áreas foram ocupadas.

Também houve um grande crescimento demográfico, incentivado pelo tráfico negreiro. Sabe-se que entre o período de treze anos da permanência de D. João no Brasil, aproximadamente 250 mil escravos desembarcaram na cidade do Rio de Janeiro, o que segundo Laurentino Gomes foi considerado uma “[...] explosão populacional que tornou a paisagem urbana caótica. O número de escravos triplicou. O cais do Valongo, na atual Zona Portuária, se tornou o maior entreposto negreiro das Américas. Por ali, chegavam entre 10 mil e 18 mil cativos africanos por ano” (GOMES, 2014 apud O DIA, 2014). Além disso, foram construídos vários prédios e instituições na cidade como a Academia Real Militar, a Academia da Marinha, a Escola Real de Ciências, de Artes e Ofícios, a Academia de Belas Artes, os Colégios de Medicina e Cirurgia, o Museu Nacional, o Observatório Astronômico, a Biblioteca Real, o Jardim Botânico, o Real Teatro de São João, a Imprensa Régia, a Gazeta do Rio de Janeiro, a Real Casa da Suplicação, o Banco do Brasil, a Casa da Moeda e Hospitais. Todas essas mudanças geraram empregos e

modernizaram a educação, fazendo com que o Brasil deixasse de ser uma colônia atrasada e isolada para se tornar um país pronto para receber a sua independência.

O rei D. João, muito envolvido com a arte, cultura e ciência, trouxe para o Brasil cientistas e artistas europeus, assim como a Missão Artística Francesa, que na perspectiva de D. João e dos portugueses, contribuíram na renovação e no refinamento da cultura brasileira e do bom gosto da colônia.

A influência europeia, sobretudo a francesa foi notável na arquitetura, hábitos de consumo e vestuário da época. E com essa influência surgiram profissões, que ou eram desnecessárias ou proibidas, e surgimento de títulos, originando assim a nova Nobreza brasileira.

Com a vinda da família real portuguesa, o Brasil conseguiu criar condições para que, quatorze anos mais tarde, sua independência política fosse declarada. Por esse motivo, costuma-se dizer que, independentemente da conquista do Brasil ter acontecido em 1500, ele só foi inventado como país no ano de 1808 em diante.

Avançando no tempo, no decorrer da segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira passou por transformações imprescindíveis nas áreas políticas, sociais e de forma consequente na maneira de olhar e compreender a nova realidade que essa sociedade estava vivendo. Nesse momento o Brasil já era independente de Portugal, e com esse fato foi modificada a forma de governo, criada a Lei Áurea, modernizadas as fazendas de café e outras lavouras. As cidades desenvolveram-se, e com esse desenvolvimento surgiram as primeiras indústrias.

Este processo de industrialização possibilitou, com o passar dos anos, que províncias como Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo se transformassem em polos de atração, e com isso ocorresse o êxodo rural, pela procura de uma vida financeiramente estável. Além disso, foi nesse período que surgiram as primeiras grandes greves pelo fato das condições precárias de trabalho.

É óbvio que as transformações citadas acima aconteceram de maneira lenta, e não culminaram em todas as regiões do Brasil, pois em algumas dessas regiões eram terras cercadas de escravos, com

pequenos núcleos urbanos, onde eram encontradas somente a igreja e a câmara municipal. Já o Rio de Janeiro era uma cidade heterogênea, com mansões e palacetes ao lado de bairros miseráveis. Porém, segundo Gomes, o Rio de Janeiro era:

[...] a cidade mais cosmopolita do país. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 1883, vindo do sul, o jornalista alemão Carlos Von Koseritz, diretor do jornal *Gazeta de Porto Alegre*, ficou impressionado ao observar que, ali, todo mundo andava de bonde, incluindo ministros, deputados, senadores, barões e viscondes. As mulheres, que até o começo do século eram proibidas de sair de casa, já eram vistas nas ruas com vestidos longos, chapéus e sombrinhas coloridas. A Confeitaria Carceler vendia sorvete ao preço de 320 réis o cone, produzido em fábrica de gelo importada dos Estados Unidos. A Rua do Ouvidor concentrava as casas de comércio mais elegantes. (GOMES, 2014 apud O DIA, 2014)

E nessa mesma rua, a Rua do Ouvidor, podiam-se encontrar as últimas novidades de Paris, mas a febre amarela e a varíola periodicamente dizimavam a população pobre. Uma aristocracia culta e exigente povoava os salões e os espetáculos de ópera, enquanto o desemprego empurrava milhares de pessoas para uma vida incerta de pequenos trabalhos avulsos, quando não para o baixo meretrício e a malandragem. Nos palacetes de Laranjeiras falava-se francês nas noites de gala, enquanto não longe dali, nos cortiços, a fome e a miséria faziam estragos na população.

E foi nessa época que Machado de Assis, escritor brasileiro, amplamente considerado como o maior nome da literatura brasileira, que escreveu em praticamente todos os gêneros literários, sendo poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, tradutor, jornalista, crítico literário, censor teatral e funcionário público viveu. Machado nasceu no Rio de Janeiro, no dia 21 de junho de 1839. Filho do mulato e pintor Francisco José de Assis e da lavandeira portuguesa Maria Leopoldina Machado de Assis, moravam no Morro do Livramento. E lá, na casa velha, que era do tempo do Brasil colônia, e por isso repleto de tradições, foi onde “[...] passou a primeira infância do grande romancista; aí ele brincou, molequinho tratado com carinho, afilhado da viúva rica, [...] aí recebeu sem dúvida as primeiras impressões do ambiente

tão brasileiroamente senhorial que evocaria em seus livros” (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 20).

Depois de ter escrito *Ressureição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), Machado pôde se desprender do passado, e realmente começar a sua atividade criadora, visto que “[...] nos folhetins, tão cedo se firmara como escritor, tateou muitos anos para conseguir encontrar nos romances o estilo próprio” (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 123). Com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, o escritor atingiu o ápice de sua carreira, mantendo-o com a publicação de *Dom Casmurro*, em 1899.

Segundo Miguel-Pereira (1949), no dia 29 de setembro de 1908, no Rio de Janeiro, aos 69 anos de idade, falece Machado de Assis. Machado foi:

[...] lido, e apreciado. Não só os homens das letras, mas o público culto também se interessava por êle. [...] Não, Machado de Assis não foi um escritor para letrados, para espíritos requintados. Nem foi tampouco ignorado da gente de seu tempo, embora nunca houvesse conhecido a grande popularidade. E não podia ter sido nem uma coisa nem outra [...]. (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 143-144)

Talvez ele tenha sido lido, respeitado e admirado por todas as classes sociais, pois “Machado de Assis quase nunca saiu do Rio de Janeiro [...]” (GLEDSON, 2006, p. 347), e a mesma coisa ocorreu na sua “[...] ficção: raras vezes saímos da realidade cotidiana do Rio” (GLEDSON, 2006, p. 347). Por isso, por nunca ter saído completamente de sua cidade, soube retratar bem as peculiaridades do Rio de Janeiro e da sociedade em que vivia, fazendo com que seus leitores se identificassem com sua obra.

Lúcia Miguel-Pereira afirma que o romance de 1899, “*Dom Casmurro* é o mais humano dos livros de Machado” (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 177), uma vez que testemunha o olhar perspicaz e crítico que o autor oferecia sobre a sociedade fluminense brasileira oitocentista. E, por ser um dos romances de melhor recepção, tem sido traduzido para diversas línguas desde sua primeira publicação. E é sobre essa obra que trataremos neste artigo.

A tradução é uma maneira de fazer um texto, livros e a literatura em geral, sobreviverem ao longo do tempo e do intercâmbio cultural, mantendo-se vivos, segundo Gideon Toury (2012), Itamar Even-Zohar (1990) e André Lefevere (2007). O estudante de tradução literária almeja apreender a penetração de uma obra ou de um autor dentro de um sistema cultural diferente do seu sistema fonte, verificando as características culturais e linguísticas de um texto traduzido, ampliando assim seus conhecimentos sobre outras realidades. O estudo da tradução literária revela que os textos permanecem vivos com a realização do ato de tradução e, dessa forma, mantêm-se vivas as culturas de seus respectivos países.

Com as análises das traduções de *Dom Casmurro* que seguem uma abordagem cultural, poderemos compreender quais os procedimentos de tradução empregados pelos tradutores e se esses processos causam alguma mudança na questão da preservação dos elementos culturais brasileiros apresentados no texto fonte. Além disso, a visão sobre o Brasil por falantes de língua inglesa, representados nos tradutores, poderá ser analisada, neste caso específico, o Brasil do século XIX, por meio da literatura em questão. Isto é, o presente artigo visa expor uma análise comparativa, com enfoque cultural, das traduções de John Gledson e Robert Scott-Buccleuch da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, da língua portuguesa para a língua inglesa.

Análise:

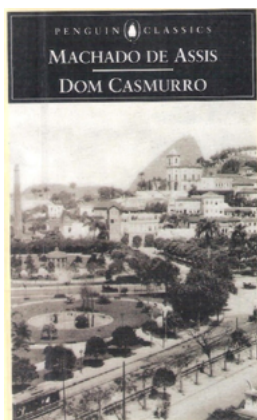
Agora que já foi descrito e esclarecido o objetivo desse artigo, poderemos partir para as análises das traduções, que estarão relacionadas com os postulados de Gideon Toury (2012) com suas Normas Tradutórias, José Lambert e Hendrick Van Gorp (2006) com seu Esquema de Análise de Traduções, Lawrence Venuti (2002) com a teoria da Estrangeirização e Domesticação, Gérard Genette (2009) com a teoria dos Paratextos e Douglas Robinson (2002) com suas considerações sobre as diferenças culturais nas traduções, o que permite entrar nas questões dos Culturemas, sendo que começaremos com a análise macrotextual das traduções, e em seguida partiremos para a análise microtextual.

ANÁLISE MACROTEXTUAL DE *DOM CASMURRO*

Seguindo o modelo de esquema de análise proposto por Lambert e Van Gorp (2006), mais especificamente nas partes referentes ao nível macrotextual e os dados preliminares, relacionando dessa maneira com a teoria dos paratextos desenvolvida por Genette (2009), é possível realizar algumas análises no nível macrotextual.

Primeiramente analisaremos a tradução de Robert Scott-Buccleuch. Nessa tradução, ao executarmos os postulados de Lambert e Van Gorp, podemos observar que a capa é impressa, que segundo Genette (2009), é um recurso do início do século XIX, ou seja, um recurso relativamente novo. Na capa estão presentes o nome da editora, Penguin Classics, seguido do nome do autor e o título do livro, *Dom Casmurro*. A capa ainda apresenta uma imagem, uma fotografia em preto e branco da cidade do Rio de Janeiro, na qual conseguimos ver ao fundo o Pão de Açúcar.

Figura 1 – Capa da tradução de *Dom Casmurro* de Robert Scott-Buccleuch



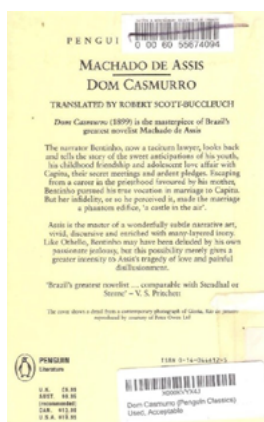
Fonte: Acervo pessoal

Não sabemos a data desta foto, mas observando-a podemos dizer que há a possibilidade de ter sido feita em meados do século XIX, quando a cidade do Rio de Janeiro ainda estava em desenvolvimento por causa da vinda da família Real.

Seguindo com a análise, temos a folha de rosto, na qual novamente é exposto o nome do autor, o título da obra e o nome da editora, porém é acrescentado o nome do tradutor da obra, Robert Scott-Bucclench. Na sequência há a folha das referências e uma introdução feita pelo tradutor, na qual apresenta o autor, o contexto da obra, um resumo da obra, o estilo de Machado de Assis, e no parágrafo final dessa introdução, Scott-Bucclench faz uma recomendação aos leitores de língua inglesa a conhecerem “[...] as qualidades do maior autor do Brasil [...]” (ASSIS, 1997, p. 9, tradução nossa).²

Utilizando o macronível de Lambert e Van Gorp (2006), vemos que a obra é dividida em 139 capítulos, nove a menos do que o texto fonte, sendo que na tradução Bucclench une os capítulos “Panegírico de Santa Mônica” e “Um Seminarista”, criando um novo capítulo, “Escobar”, representado pelo número LIII, e omitindo “Um Soneto”, “De Preparação”, “O Tratado”, “Convivas de Boa Memória”, “Querido Opúsculo”, “Metades de um Sonho”, “Uma Idéia e Um Escrúpulo” e “O Prazer das Dores Velhas”, excluindo boa parte da obra em que Bentinho está no Seminário. Por último, temos a contracapa, na qual traz o nome da editora, do autor, da obra e do tradutor, além de apresentar um breve resumo da obra e uma crítica de V. S Pritchett.

Figura 2 - Contracapa da tradução de *Dom Casmurro* de Robert Scott-Bucclench

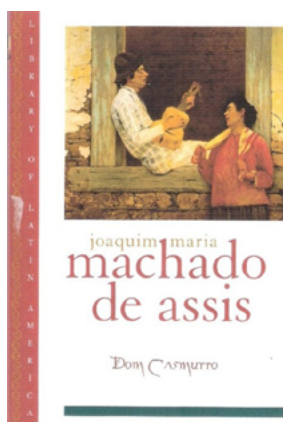


Fonte: Acervo pessoal

2 “[...] the qualities of Brazil’s greatest author [...]” (ASSIS, 1997, p. 9)

Agora, na análise macrotextual da tradução de John Gledson, podemos ver que a capa apresenta o nome da editora, Oxford University Press - Library of Latin America, o nome do autor e o título da obra, também trazendo uma imagem, sendo que esta imagem é uma pintura de José Ferraz de Almeida Júnior, que foi o pintor brasileiro pioneiro na temática regionalista, indo contra a vertente artística da época, sendo que ele pintou o “Violeiro” no mesmo ano da publicação de *Dom Casmurro*.

Figura 3 - Capa da tradução de *Dom Casmurro* de John Gledson



Fonte: Acervo pessoal

Observando a pintura, podemos perceber que retrata um aspecto da cultura brasileira, entretanto não mostra a cultura específica que Machado apresenta em sua obra. Na sequência temos a folha de rosto, na qual apresenta além dos nomes da obra, do autor e da editora, traz o nome do tradutor, John Gledson. Depois temos a folha de referência, um prefácio editorial, no qual os editores falam do projeto Library of Latin America dentro da editora Oxford University Press. Logo após o prefácio editorial, Gledson escreve um outro prefácio contextualizando os leitores de língua inglesa, falando sobre Machado de Assis, o contexto cultural brasileiro, um resumo mais aprofundado da obra, trazendo vários momentos presentes no livro, e por fim comenta um pouco sobre sua tradução, declarando usar notas de rodapé.

Sobre a estrutura do texto em si, podemos afirmar que Gledson mantém os 148 capítulos existentes no texto fonte, porém é perceptível que em alguns títulos dos capítulos traduzidos ocorre uma mudança de significado, como em “The Temporary Director”, “The Worms”, “The Time is Fixed”, “The Blessed Sacrament”, “Dear Panegyric!” e “Something my Mother Said”, sendo que o título dos capítulos do texto fonte são, respectivamente “O Administrador Interino”, “Os Vermes ‘ele fere e cura’”, “Prazo Dado”, “O Santíssimo”, “Querido Opúsculo” e “Uma Palavra”.

A seguir, temos as notas de rodapé, que fazem parte dos dados preliminares de Lambert e Van Gorp (2006), se mesclando com os paratextos de Genette (2009), no qual Genette nos oferece uma definição de nota: “Uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento” (GENETTE, 2009, p. 281).

Dada a definição de nota por Genette, trazemos aqui uma seleção de notas de rodapé, lembrando que essas notas foram retiradas da tradução de Gledson.

Figura 4 - Nota de rodapé feita por John Gledson sobre o bairro do Engenho Novo e a cidade de Petrópolis

* A recently developed suburb of Rio de Janeiro, some six miles from the center.
 † Petrópolis is a city about twenty miles from Rio de Janeiro, situated in the mountains overlooking Guanabara Bay. Because of its relatively cool and healthy climate, away from the dangers of yellow-fever, it was a place of refuge for the rich during the summer months, and it was linked to the capital by the country's first railway. From the mid-century on, Pedro II encouraged German immigration to the city—thus the names of such areas as Renânia (literally, Rhineland).

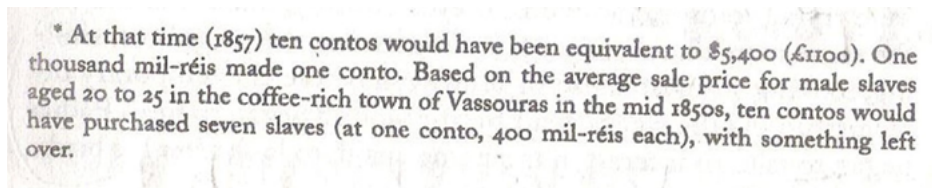
Fonte: Acervo pessoal

Figura 5 - Nota de rodapé feita por John Gledson sobre o Golpe da Maioridade de D. Pedro II

* Pedro II should have reached his Majority at the age of 18, in December 1843. However, in the midst of a political crisis in May 1840, the Liberal party decided for its own purposes to anticipate his coming of age, which then took place in December of that year, on his fifteenth birthday. Convenient myth—later denied by the Emperor himself—had it that the supporters of this move had asked the Emperor when he wanted to rule, and that he replied “Quero já” (“I want to now”).

Fonte: Acervo pessoal

Figura 6 - Nota de rodapé feita por John Gledson sobre a moeda da época, réis, e quanto mil réis valia em Dólares e Euros



Fonte: Acervo pessoal

As notas de rodapé apresentadas acima foram feitas para o bairro do Engenho Novo, a cidade de Petrópolis, a Maioridade de D. Pedro II e a questão da moeda vigente naquele período, respectivamente. Porém, Gledson não escreve apenas notas sobre questões culturais da época, mas também sobre religião quando Machado cita a Bíblia, mitologia, literatura, entre outras questões universais que são englobadas na obra. Sendo assim, “Com a nota, chegamos sem dúvida a uma, ou mesmo várias fronteiras, ou falta de fronteira, que cercam o campo, eminentemente transicional, do paratexto” (GENETTE, 2009, p. 281).

Também está presente nessa tradução um posfácio escrito por João Adolfo Hansen, no qual ele fala mais sobre *Dom Casmurro*, Machado de Assis e a tríade realista do autor. Por último, a contracapa da tradução, na qual contém críticas da obra e um breve comentário sobre John Gledson e Hasen.

Figura 8 – Contracapa da tradução de *Dom Casmurro* de John Gledson

Fonte: Acervo pessoal.

Ao analisarmos os aspectos macrotextuais e os paratextos das traduções, podemos observar que a tradução de John Gledson traz muito mais informações para o leitor de língua inglesa do que Robert Scott-Buckleuch, no que diz respeito à cultura brasileira do século XIX, com seu prefácio, notas de rodapé e posfácio, além de garantir uma melhor interpretação do romance em comparação com os mesmos aspectos na tradução de Buckleuch.

ANÁLISE MICROTETUAL DE *DOM CASMURRO*

Ao observar o nível microtextual das traduções de *Dom Casmurro*, isto é, escolhas lexicais, adições, omissões, adaptações e reprodução

das falas dos personagens, podemos analisar que ambos os tradutores, Robert Scott-Buccleuch e John Gledson, fazem suas opções, algumas claramente diferentes uma da outra, influenciando, de uma maneira positiva ou negativa, o leitor de língua inglesa em sua interpretação sobre a obra. Aqui mostraremos alguns trechos das traduções, sempre fazendo comparação com o texto fonte para que ocorra um melhor entendimento dos processos tradutórios utilizados por Scott-Buccleuch em 1992 e Gledson em 1997.

A primeira análise microtextual a ser realizada neste artigo diz respeito ao termo “Dom Casmurro”, tanto o nome do título da obra, como uma alcunha dada a Bento Santiago, personagem principal da obra. Na sequência serão apresentados três trechos, o primeiro de Buccleuch, o segundo de Gledson, e o terceiro o texto fonte de Machado:

One evening on my way home to Engenho Novo from town I met a young fellow on the Central Line train. He lived in the neighbourhood and I knew him vaguely by sight. He greeted me, sat down beside me, talked about one thing and another and ended up reciting poetry. The journey was short and his verses may not have been altogether bad. [...]

‘Don’t stop,’ I said, waking up.

‘I’ve finished,’ he muttered.

‘They’re very good.’

I saw him make as if to take them from his pocket again, but it was only a gesture; he was offended. Next day he began calling me names, and finished up nicknaming me ‘Lord Taciturn’. (ASSIS, 1992, p. 13)

One evening just lately, as I was coming back from town to Engenho Novo on the Central line train, I met a young man from this neighborhood, whom I know by sight: enough to raise my hat to him. He greeted me, sat down next to me, started talking about the moon and the ministerial comings and goings, and ended up reciting some of his verses. The journey was short, and it may be that the verses were not entirely bad. [...]

“Go on,” I said waking up.

“I’ve finished,” he murmured.

“They’re very nice.”

I saw him make a move to take them out again, but it was no more than a move: he was put out. Next day, he started calling me insulting names and ended up nicknaming me *Dom Casmurro*. (ASSIS, 1997, p. 3)

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos podem ser que não fossem inteiramente maus. [...]

- Continue, disse eu acordando.

- Já acabei, murmurou ele.

- São muito bonitos.

Vi-lhe fazendo um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. (ASSIS, 2006, p. 11)

Podemos observar que no primeiro trecho apresentado, ocorrem casos de omissão quando comparado com o trecho do texto fonte, que é o caso da frase “[...] I knew him vaguely by sight.”, onde a frase do texto fonte tem a sequência “[...] e de chapéu” que não é mantida por Buccleuch. Porém, no segundo trecho, o de Gledson, nessa mesma parte observamos que ele continua com a frase, sem omissão: “I know by sight: enough to raise my hat to him”. Na realidade, nesse mesmo trecho de Gledson há uma adição: “He greeted me, sat down next to me, started talking about the moon and the ministerial comings and goings [...]”, onde as palavras “comings and goings” são adicionadas na frase, talvez para que o leitor de língua inglesa não pensasse que a frase estava vaga ou faltando alguma parte, além de uma segunda adição no mesmo trecho: “One evening just lately, as I was coming back from town to Engenho Novo on the Central line train [...]”, adicionando “just lately”, como uma forma de avisar aproximadamente em que horas o trecho acima estava se passando.

Além disso, é traduzido o termo “Dom Casmurro” para “Lord Taciturn”, e se pensarmos nas definições de Casmurro: teimoso, obstinado, sorumbático e triste, e Taciturno: calado, silencioso, fúnebre, sem

humor e aborrecido, não são considerados sinônimos totais, não oferecendo os mesmos significados. Devemos comentar que enquanto Scott-Buccleuch traduz o termo “Dom Casmurro” durante a obra, Gledson mantém o termo na língua portuguesa, fazendo com que a tradução de Scott-Buccleuch, nesta parte, seja considerada por meio da teoria de Venuti (2002), uma tradução com mais tendência à domesticação e aceitação, nos termos de Toury (2012).

Em seguida, apresentaremos trechos mais relacionados às questões culturais abordadas dentro da obra *Dom Casmurro*, fazendo indicações e apontamentos nas traduções, trazendo os teóricos para que assim possa se chegar a um ponto em comum. Na sociedade oitocentista brasileira, por conta das influências portuguesas, o catolicismo era a religião mais praticada no Brasil. Então, era muito comum entre as mulheres o ato de fazer promessas, que poderia envolver outras pessoas, e que quando seus desejos se tornassem realidade, essa pessoa pagaria a promessa, e não foi diferente com a personagem de Dona Glória em relação a Bentinho ir para o seminário e se tornar padre. Dona Glória, sendo uma dessas mulheres religiosas, às vezes em momentos de raiva, era apelidada por outros personagens de “— Beata! carola! papa-missas!” (ASSIS, 2006, p. 34), expressões bem brasileiras, que Robinson chama de “[...] objetos da vida real [...]” (ROBINSON, 2002, p. 300), que são palavras ou expressões fortemente enraizadas em uma determinada cultura, que se tornam praticamente impossíveis de se traduzir. Essas palavras ou expressões também podem ser denominadas de culturemas, visto que ele é “[...] um fenômeno cultural que pertence a uma cultura A, que é considerado relevante pelos membros desta cultura [...]” (VERMMER, 1983, p. 8 apud OYARZABAL, 2013, p. 50).

John Gledson traduziu essas expressões como “The sanctimonious so-and-so! Always at the altar rail...! Never away from mass!” (ASSIS, 1997, p. 35), e Scott-Buccleuch como “Sanctimonious simpleton! Priest-led innocent! Mass lover!” (ASSIS, 1992, p. 41), e percebemos que o termo “carola” é o que mais há divergência entre as traduções, que mostram, com uma única palavra a diferença de visão dos tradutores da obra sobre a cultura brasileira, por ser um termo de difícil equivalência no inglês, fazendo com que o tradutor procure palavras que se aproximem ou que

cheguem perto do sentido do termo fonte. Nos trechos abaixo conseguimos ver mais questões culturais:

Tínhamos chegado à janela; um preto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:

— Sinhazinha, qué cocada hoje?

— Não, respondeu Capitu?

— Cocadinha tá boa. [...] (ASSIS, 2006, p. 35-36)

We had gone over the window; a black who for some time had been hawking coconut sweets, stopped in the street opposite and asked:

Missy want a coconut today?

No, said Capitu.

Coconut good [...]. (ASSIS, 1997, p. 37)

We were now standing by the window. Outside, a Black, who for some time had been selling coconut cakes, stopped in front of us and said:

Missy, do you want some coconut cakes today?

No, replied Capitu

They're tasty [...]. (ASSIS, 1992, p. 43)

Nos trechos acima conseguimos perceber outras representações culturais brasileiras como a figura do negro, sua linguagem, e a palavra cocada, que é uma comida típica do nosso país. Observamos que ambos os tradutores usam a palavra “black” para traduzir “preto” e “coconut” como “cocada”, porém Scott-Bucleuch adiciona a palavra “cake”, talvez como um artifício para que os leitores fiquem cientes de que cocada é uma comida doce. Porém Gledson, que traduziu o segundo trecho, tenta fazer uma aproximação da linguagem utilizada pelo negro em português para o inglês como “coconut good” para “cocadinha tá boa”, sendo que posteriormente, no livro, ele também utilizou essa técnica de aproximação de linguagem, enquanto Buccleuch, neste trecho faz o contrário, transformando a fala do negro que é informal e simples, para uma formalidade que não existia no Brasil durante o século XIX.

Com tudo o que foi dito nas análises microtextuais acima, podemos perceber que Robert Scott-Buccleuch tende em fazer adaptações na linguagem, mudando o registro de informal para formal, omitindo palavras, expressões e trechos do texto fonte. Em contrapartida, John Gledson faz adições nas traduções em comparação com o texto fonte, e também realiza algumas adaptações para que o mesmo registro, formal ou informal da linguagem que foi utilizada na língua portuguesa, também seja utilizada na língua inglesa.

Assim, com essas considerações, e conforme Even-Zohar (1990), podemos dizer que todos esses procedimentos utilizados pelos tradutores em suas traduções, sendo eles considerados “adequados” ou “aceitáveis”, são de extrema relevância para que haja um intercâmbio cultural entre polissistemas literários distintos, como do brasileiro para o inglês, pois a inserção de novas e diferentes obras em polissistemas literários são fundamentais para o ciclo do mesmo, e para que o polissistema não atinja um grau de invariabilidade, indicando assim seu fim.

Considerações finais

Neste artigo foi exposta uma análise comparativa focalizando nos aspectos culturais das traduções da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, da língua portuguesa para a língua inglesa, realizadas por John Gledson em 1997, e Robert Scott-Buccleuch em 1992, sendo que o tema central do trabalho partiu do questionamento para verificar se as traduções feitas em 1992 e 1997 mantinham os traços e as marcas culturais brasileiras do século XIX, que Machado de Assis retratou em *Dom Casmurro*.

O trabalho teve como objetivos o desenvolvimento de análises macrotextual e microtextual das traduções, focando nas questões culturais. Primeiramente foram identificados os aspectos culturais brasileiros, e a partir desse ponto, por intermédio da análise macrotextual, foi possível observar as alterações linguísticas e textuais, e com a microtextual pode-se observar a preservação desses elementos culturais apresentados na obra de Machado de Assis.

Ao analisarmos as traduções de *Dom Casmurro* de Robert Scott-Buccleuch e John Gledson, utilizando as teorias citadas anteriormente, e sempre comparando-as com o texto fonte, podemos afirmar que a tradução de Gledson, além de preparar o leitor de língua inglesa para uma leitura oriunda do polissistema literário brasileiro, que com a tradução foi inserida no polissistema literário inglês, mostra diversos traços e aspectos da cultura brasileira do século XIX e seu léxico. Enquanto isso, a tradução de Scott-Buccleuch, com seus cortes e condensações não avisados aos leitores, faz com que haja uma grande perda de informações sobre a cultura brasileira carioca oitocentista, podendo, dessa maneira, até ser interpretada erroneamente, causando problemas na forma em que os leitores ingleses veem essa cultura brasileira em particular.

Sendo assim, segundo os postulados de Venuti (2002), podemos dizer que a tradução de Gledson é mais estrangeirizada, e a de Scott-Buccleuch é mais domesticada, se relacionando com os termos de Toury (2012), fazendo com que a primeira tradução seja a mais “adequada”, e a segunda seja “aceitável”.

Machado de Assis e *Dom Casmurro* ainda não são consagrados no polissistema literário inglês, pois mesmo que o escritor seja considerado um cânone em nosso país, em nosso polissistema literário, para o polissistema literário inglês em uma totalidade, ele ainda é desconhecido, sendo considerado um autor marginalizado. E aqui entra também a questão sobre o mecenato abordada por Lefevere (2007), sendo que os mecenas tentam controlar as relações existentes entre o polissistema literário e os outros tipos de polissistemas, que consequentemente ao se juntarem, formam uma sociedade, uma cultura, podendo restringir e controlar quais tipos de literatura são inseridas ou não dentro do polissistema literário de determinada cultura, e sua distribuição na sociedade.

Entretanto, desde 1953, ano da publicação da primeira tradução de *Dom Casmurro* para a língua inglesa por Helen Caldwell, o número de escritores, críticos e teóricos sobre Machado de Assis está aumentando, porém lentamente, e com esse crescimento, talvez o “Bruxo do Cosme Velho” venha a ser altamente reconhecido não só pelos leitores de língua inglesa, mas também sendo relevante e reconhecido por todos os leitores do mundo.

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo, 2006.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Trad. John Gledson. Oxford University Press, 1997.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Trad. Robert Scott-Buccleuch. Penguin Books, 1992.

COC. **Livro da Teoria e Atividades – Linguagens, códigos, Ciências Humanas e suas Tecnologias**. n. 11, v. 2. Ribeirão Preto, 2015a.

COC. **Livro da Teoria e Atividades – Linguagens, códigos, Ciências Humanas e suas Tecnologias**. n. 12, v. 2. Ribeirão Preto, 2015b.

COC. **Livro da Teoria e Atividades – Linguagens, códigos, Ciências Humanas e suas Tecnologias**. n. 13, v. 2. Ribeirão Preto, 2015c.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. v. 11, n. 1, 1990.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad.: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: LAMBERT, José. **Functional approaches to culture and translation**: selected papers by José Lambert. Amsterdam: John Benjamins B.V, 2006.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru, EDUSC, 2007.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**: Estudo Crítico e Biográfico. 4ª ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira LTDA, 1949.

O DIA. **Rio de Janeiro Imperial, a esquina do mundo**. Rio de Janeiro, nov. de 2014. Disponível em: <http://blogs.odia.ig.com.br/rio-450-anos/historias-do-rio/rio-de-janeiro-imperial-a-esquina-do-mundo>. Acesso em: 10 set. 2016.

OYARZABAL, Myrian V. **O Carnaval e suas traduções**: os desafios da ressignificação dos culturemas. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: USFC, 2013.

PLANALTO. **Lei Áurea**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_leis/lim/LIM3353. Acesso em: 25 nov. 2016.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**. Trad. Jussara Simões. Bauru: EDUSC, 2002.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

UNICAMP. **A Abolição**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/aboli%EAo.htm>. Acesso em: 10 set. 2016.

UNICAMP. **A República**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/rep%FAblic.htm>. Acesso em: 10 set. 2016.

UNICAMP. **Contexto Histórico**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/conthist.htm> . Acesso em: 10 set. 2016.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Trad. de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, EDUSC, 2002.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. London/New York: Routledge, 2008.

6. Orgulho e Preconceito de Jane Austen: “Estrangeirização” E “Domesticação” Em Sua Tradução Brasileira¹

Aline Benato Soares, Mirian Ruffini

Introdução

O presente artigo tem o objetivo de analisar a obra *Orgulho e Preconceito* da escritora inglesa Jane Austen no que tange à “domesticação” e “estrangeirização” de suas traduções brasileiras. Temas que ainda não foram explorados amplamente; por isso pretendemos contribuir com o conhecimento literário e com os estudos descritivos da tradução por meio desta análise. A metodologia da pesquisa se deu de forma bibliográfica, exploratória e investigativa. Para realizarmos nosso estudo, utilizamos como base fontes sólidas de pesquisa, nas quais exploramos informações e desta forma buscamos os resultados para nosso tema. Analisando duas traduções da obra, tendo como base o texto fonte publicado em 1813, poderemos compreender quais foram os procedimentos técnicos tradutórios adotados pelos tradutores Roberto Leal Ferreira (2012) e Marcella Furtado (2015) ao traduzirem a obra para o português brasileiro, utilizando a teoria de Lawrence Venuti (2002).

¹ Capítulo resultante do Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Departamento de Letras, DALET, Coordenação de Letras, COLET, Campus Pato Branco, em Novembro de 2016.

Análise:

Esse estudo tem o objetivo de verificar a preservação dos elementos culturais ingleses constantes no texto fonte após os processos tradutórios utilizados nas obras elencadas. Por meio da microanálise de duas traduções brasileiras da obra *Orgulho e Preconceito*, bem como a macroanálise dos paratextos dos livros aqui analisados, procuramos, entre outros aspectos, compreender qual é o público alvo de ambas as traduções.

Para a análise paratextual utilizamos a teoria de Genette (2006) e três versões da obra *Orgulho e Preconceito*, sendo elas a tradução de Marcella Furtado publicada pela editora Landmark no ano de 2015, a tradução de Roberto Leal Ferreira, publicada pela editora Martin Claret no ano de 2012, e a versão em língua inglesa de Thomas Egerton Military Library. Curiosamente Jane Austen vendeu os direitos autorais de sua obra publicada no ano de 1813 em Londres, para essa editora, e o texto publicado por essa empresa está presente na Edição Bilingue do livro *Orgulho e Preconceito*, da Editora Landmark no contexto brasileiro.

Dessa forma, indagamos: As traduções de Roberto Leal Ferreira e de Marcella Furtado preservam traços culturais marcantes da Inglaterra do século XIX? Os procedimentos técnicos de tradução utilizados pelos dois tradutores fazem do texto alvo um texto domesticado, segundo a teoria de Venuti (2002), isto é, um texto que se aproxima da cultura brasileira? Assim, procuramos levantar evidências de um projeto tradutório no aspecto do micronível textual que aponte tendências à estrangeirização ou à domesticação.

A metodologia de trabalho neste capítulo é norteadada pela teoria dos Estudos Descritivos da Tradução de Gideon Toury (2012), com enfoque na cultura do texto de chegada, por meio da qual analisaremos os aspectos do micronível do texto fonte e do texto alvo, no que tange aos procedimentos tradutórios.

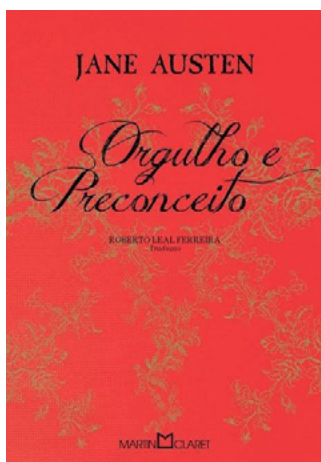
Iniciando a macroanálise da tradução; podemos comparar as duas capas dos dois livros e os seus paratextos. De acordo com a teoria de Gerard Genette (2006, p. 9), os paratextos que acompanham um livro

são de suma importância para compreender quais são os possíveis públicos alvo das duas editoras.

A tradução de *Orgulho e Preconceito* da editora Martin Claret possui tradução de Roberto Leal Ferreira, revisão de Claudia Lins, foi publicada em 2012 em São Paulo e seu design de capa e miolo foi realizado por Manu Santos Design. A capa é extremamente romântica, elaborada em um tom de rosa forte, com imagens de flores delicadas somente contornadas ao fundo. O nome da autora aparece em letras grandes; já o título da obra aparece em letras cursivas. Logo abaixo podemos encontrar o nome do tradutor e a logo da editora.

Em cada divisão de capítulo o que podemos denominar como miolo, encontramos a mesma arte floral da capa em cada divisão de capítulo, que nesse caso são 61. O livro possui 479 páginas, e uma informação interessante é que na folha de rosto da obra encontramos a informação de que o texto é integral. A lombada possui o nome da obra, da autora e da editora.

Figura 1: Capa do livro *Orgulho e Preconceito*, tradução de Roberto Leal Ferreira, publicado pela editora Martin Claret no ano de 2012



Fonte: Acervo Pessoal

A contracapa do livro possui seu resumo escrito em um retângulo com fundo dourado, o que confere aparência luxuosa ao livro, a aparência luxuosa da capa nos mostra quão bem Jane Austen foi recebida e desta forma consolidada no polissistema literário brasileiro. Logo abaixo do nome da autora e do nome da obra, encontramos a frase mais conhecida da obra *Orgulho e Preconceito* que fala que um homem que possui uma grande fortuna deve estar à procura de uma esposa, sucessivamente há um resumo da história e elogios à obra, o resumo é praticamente igual ao da versão de bolso publicado pela mesma editora.

Já a edição bilíngue de *Orgulho e Preconceito*, publicada pela Editora Landmark no ano de 2015, possui tradução e notas de Marcela Furtado. O prefácio foi escrito pelos editores Fabio Pedro Cyrino e Francisco de Freitas e tal edição é considerada pela editora uma edição de luxo que nos mostra como Austen é valorizada no polissistema literário brasileiro. A capa possui a imagem do filme produzido pela Universal Studios, o que evidencia a nova tendência do século XXI de tentar promover uma obra literária por meio do cinema.

A adaptação cinematográfica de *Orgulho e Preconceito* foi lançada em fevereiro de 2006, tendo direção de Joe Wright, roteiro de Emma Thompson e Deborah Moggach e figurino de Jacqueline Duran. A atriz Keira Knightley interpretou Elizabeth Bennet e o ator Matthew Macfadyen interpretou o Sr Darcy; o filme foi um sucesso de bilheteria e aparece na capa do livro da editora Landmark dentro de uma moldura dourada. O título do livro e nome da autora e da editora aparecem logo abaixo; o sobrenome Austen está em letras maiores do que todas as outras informações, por isso podemos perceber que provavelmente a editora queira destacar o nome da autora, fato que nos faz lembrar de sua importância para a literatura. A lombada possui o título da obra, o nome da autora e logo da editora.

Figura 2: Capa do livro *Orgulho e Preconceito*, tradução de Marcella Furtado, versão bilíngue publicada pela editora Landmark no ano de 2015.



Fonte: Acervo Pessoal

Já a contracapa do livro possui um fundo marrom, mas não possui nenhum resumo da obra ou da vida da escritora, somente a frase inicial do livro. O mais interessante desta versão é que os capítulos em língua portuguesa são logo precedidos pelos capítulos em língua inglesa, o que facilita na compreensão da tradução. A folha de rosto desta edição é extremamente luxuosa, o que nos mostra como Jane Austen é uma escritora consolidada no polissistema literário brasileiro.

A versão em língua inglesa contida no livro é o primeiro texto da obra *Orgulho e Preconceito*, o que nos mostra que possui uma ligação clara com a cultura fonte. Por esta ser uma tradução bilíngue, demonstra, a ênfase na língua e cultura do texto de partida, oferecendo desta forma ao leitor brasileiro, uma visão deste contexto. No prefácio encontramos uma maravilhosa crítica da frase mais celebre de *Orgulho e Preconceito*, que consta na contracapa desta edição:

O principal tema do livro é contemplado logo na frase inicial, quando sua autora menciona que um “homem solteiro, possuidor de uma grande fortuna, deve estar em busca de uma esposa”. Com essa citação, Jane Austen faz três referências importantes: a autora declara que o foco da trama será

os relacionamentos e os casamentos, dá um tom de humor à obra, ao falar de maneira inteligente acerca de um tema comum, e prepara o leitor para um “caçada” de homens em busca da esposa ideal e de mulheres perseguindo pretendentes. (CYRINO, FREITAS, 2015, p. 7 apud AUSTEN, 2015, p.7)

Podemos considerar tal prefácio extremamente introdutório, pois além de fomentar a leitura ele possui críticas inovadoras à obra. E cumpre a função do prefácio segundo Genette “O prefácio autoral assuntivo original, que abreviaremos, portanto, para prefácio original, tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura” (GENETTE, 2006, p.176). Por isso pode ser considerado um bom prefácio, pois faz uma relevante introdução a obra. A edição da editora Landmark da obra *Orgulho e Preconceito* é extremamente inovadora, e possui diversas informações importantes em seus paratextos.

Comparando as duas capas, percebemos que a capa da editora Landmark possui uma imagem de uma adaptação, diferentemente da capa da editora Martin Claret, que possui somente desenhos florais românticos. A capa da editora Landmark destaca mais o nome da autora, e a capa da editora Martin Claret destaca mais o nome da obra. O nome da editora consta nas duas capas, mas somente na capa da editora Martin Claret encontramos o nome do tradutor. Por isso, podemos concluir que a capa da editora Landmark tem o potencial de atrair pessoas que já assistiram ao filme, enquanto a capa da editora Martin Claret provavelmente busque atrair pessoas que já possuam um conhecimento prévio da obra.

Analisando os paratextos dos dois livros podemos perceber que a versão de *Orgulho e Preconceito* da Editora Landmark e a versão da Editora Martin Claret se igualam no que se refere aos paratextos, pois, a versão da editora Landmark possui prefácio e notas. A versão da editora Martin Claret possui apenas orelha, com maior limite de informações. Entretanto, todos os paratextos de ambas as versões são significativos para o conjunto das obras em questão e possuem seus próprios benefícios.

A análise das diferentes culturas, brasileira e inglesa, pode ter representado para Roberto Leal Ferreira e Marcella Furtado fonte de elementos para seu processo de tradução. Visto que abordam duas culturas muito diferentes, e por se tratar de um livro clássico, escrito em um período aristocrático, existem muitos termos e costumes desconhecidos para os leitores brasileiros. Inferimos que as duas traduções possivelmente levaram em consideração o contexto em que a obra foi escrita e também o contexto para qual a obra foi traduzida, pois, como afirma Robinson “Talvez seja seguro dizer que nunca houve uma época em que a comunidade de tradutores ignorasse as diferenças culturais e sua importância para a tradução” (ROBINSON, 2002, p. 299).

As diferenças culturais devem sempre ser levadas em consideração pelo tradutor, tanto o contexto de chegada quando o contexto de partida. Gideon Toury (2012, p.20) afirma em seus Estudos Descritivos da Tradução que no ato tradutório três fatores devem ser levados em consideração de maneira unificada, sendo eles a função que uma obra desempenha no sistema de produção e no sistema de chegada, o processo de elaboração de tal tradução e a tradução em si – o resultado do processo tradutório.

Na versão bilíngue da editora Landmark de *Orgulho e Preconceito* temos a oportunidade de entrar em contato com os dois textos, o originário, em língua inglesa, e a tradução de Marcella Furtado em Língua Portuguesa. Tomando como primeiro exemplo a frase mais célebre de *Orgulho e Preconceito* que inicia o primeiro capítulo da obra e que está presente em praticamente todas as contracapas das edições lançadas no Brasil, iniciaremos nossa análise. A frase de Jane Austen assim diz:

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.
(AUSTEN, 2015, p. 10)

É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro, possuidor de uma grande fortuna, deve estar em busca de uma esposa. (AUSTEN, 2015, p. 11, tradução de Marcella Furtado)

É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de uma esposa. (AUSTEN, 2012, p. 9, tradução de Roberto Leal Ferreira)

Observando as escolhas dos tradutores nos excertos acima citados, podemos perceber que a tradução de Marcella Furtado parece mais estrangeirizante, ou ligada ao texto original. Por outro lado, a tradução de Roberto Leal Ferreira apresenta-se mais resumida e objetiva, talvez indicando uma preocupação do tradutor com a domesticação do texto. Marcella Furtado mantém o seu texto mais próximo ao original quando traduz – “possession of a good fortune” para “possuidor de uma grande fortuna”, e já Roberto Leal Ferreira opta pela construção de que tal homem é “muito rico”. E quando aborda a questão da esposa, Furtado (2015) mantém a sua tradução mais próxima do texto originário traduzindo: “must be in want a wife” para “deve estar em busca de uma esposa”; trecho ao qual Ferreira (2012) continua optando pela objetividade quando traduz que esse homem “precisa de uma esposa”.

Ao observamos as duas obras em questão percebemos que a tradução de Marcella Furtado é mais estrangeirizante e a versão de Roberto Leal Ferreira é mais domesticada. A teoria da domesticação e estrangeirização e que também tratava sobre os diferentes métodos de tradução, cunhada por Friedrich Schleiermacher (1813) foi adaptada por Venuti (2002) para os estudos culturais, revelando que “Um projeto tradutório pode se distanciar das normas domésticas a fim de evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais” (VENUTI, 2002, p. 166) e é isso que a tradução de Furtado (2015) evidencia, pois é uma tradução estrangeirizante.

Podemos perceber mais traços desta tradução estrangeirizante de Furtado (2015) quando olhamos para trechos da obra, por exemplo, quando o Sr. Darcy se declara para Elizabeth Bennet ele a toma de surpresa, pois ela não esperava que isso acontecesse. Darcy se declara, dizendo que está cansado de lutar e que não quer mais reprimir seus sentimentos, e que a ama ardentemente e a admira. É muito interessante como Furtado (2015) e Ferreira (2012) traduziram tais sentenças, conquanto ambos optaram por escolhas diferentes de vocábulos para exprimir os sentimentos do Sr. Darcy. Vejamos:

In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you. (AUSTEN, 2015, p.220)

Tenho lutado em vão. Não resistirei. Meus sentimentos não serão reprimidos. Você deve permitir que eu lhe diga o quão ardentemente eu amo e admiro você. (AUSTEN, 2015, p.221)

Tentei lutar, mas em vão. Não consigo mais. Não posso reprimir meus sentimentos. Você tem de me permitir dizer com quanto ardor eu admiro e amo você. (AUSTEN, 2012, p. 248)

Furtado (2015) traduz “My feelings will not be repressed” para “Meus sentimentos não serão reprimidos”, mas Ferreira (2012) traduz “Não posso reprimir meus sentimentos”. Podemos observar que Ferreira inverte a tradução dessa frase e opta por uma tradução diferenciada de alguns vocábulos – possivelmente pensando na compreensão do público alvo, pois como já falamos anteriormente a tradução de Ferreira parece mais domesticada e o texto de Furtado parece mais estrangeirizante, na frase “You must allow me to tell you how ardently I admire and love you” Furtado (2015) traduz “Você deve permitir que eu lhe diga o quão ardentemente eu amo e admiro você”, tal tradução permanece mais similar ao texto original, mas Ferreira (2012) traduz tal sentença da seguinte forma: “Você tem de me permitir dizer com quanto ardor eu admiro e amo você”.

Ferreira (2012) parece traduzir o texto na direção de uma domesticação, para que o leitor da denominada “cultura de chegada” possa compreendê-lo de uma forma melhor. Isso está de acordo com a visão de Lambert (2011) sobre a tradução englobar as questões culturais para o público ao qual será destinada a tradução, observando quais são os moldes morais das pessoas que lerão essa obra, bem como as concepções políticas, literárias e linguísticas de tal sociedade. Portanto, a tradução se torna assunto de estudo, em suas palavras:

A tradução se torna assunto de estudo; procura-se saber quem produz traduções, para que público, com o auxílio de que textos, em que gêneros, em que línguas e linguagem, segundo que registros e esquemas literários, em função de que modos literários, morais, linguísticos, políticos; e ademais, em função de que concepção de tradução. (LAMBERT, 2011, p. 15-16)

Entretanto, além de a tradução ter se tornado um assunto de estudo, sabemos que por trás dos atos tradutórios existem relações de patronagem, ou mecenato, subjacentes às opções por traduções comerciais e traduções sem o objetivo único de vendagem, como aquelas de natureza cultural. O teórico André Lefevere (2007) apresentou o termo de patronagem, muito utilizado nos Estudos da Tradução, afirmando que existem relações de poder nos meios literários no que tange à tradução.

Consoante ao autor, aqueles que são donos de editoras, jornais, revistas ou até mesmo agentes que controlam a mídia, podem ser considerados os detentores do poder de coibir ou estimular a tradução. São aqueles que possuem o poder de exercer patronagem que controlam quais serão as formas de tradução fornecidas ao povo. Segundo o teórico, os detentores do poder de patronagem encontram-se no exterior do sistema literário, em suas palavras a patronagem é: “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 34).

Por isso, quando falamos que a tradução de Ferreira (2012) parece mais domesticada e a escrita de Furtado (2015) parece mais estrangeirizante. Sabemos que as duas traduções possuem um foco diferente, e tendo como base a macroanálise dos livros feita anteriormente, aventamos que possivelmente essas traduções possuem públicos alvo diferentes no mercado.

Muitas vezes, mesmo que a tradução influencie fortemente nas vendas dos livros, o trabalho do tradutor nem sempre é valorizado, de acordo com Venuti: “Entretanto, os tradutores não podem senão se opor a esta invisibilidade, não apenas porque ela constitui uma mistificação de todo o projeto da tradução, mas também porque ela parece estar relacionada ao baixo status ainda atribuído ao seu trabalho” (VENUTI, 1995, p. 111-112).

Tratando das obras aqui analisadas, podemos perceber que na capa da Editora Martin Claret encontramos uma frase logo abaixo do título do livro informando que essa versão foi traduzida por Roberto Leal Ferreira, mas quando olhamos para a capa da versão da editora Landmark não

encontramos nenhuma menção ao nome da tradutora, pois somente na folha de rosto do livro encontramos o nome de Marcella Furtado.

Por isso, podemos interpretar que possivelmente a editora Martin Claret valorize mais o trabalho do tradutor e considere que colocando o nome do tradutor na capa possa obter algum tipo benefício. Entretanto, a editora Landmark parece não considerar importante mencionar o nome do tradutor na capa, desvalorizando possivelmente, um trabalho que precisa ser mais valorizado.

Tendo como base as duas traduções, podemos afirmar que possivelmente a tradução de Furtado (2015), tenha como público alvo, leitores que apreciem uma tradução que se aproxime mais do texto fonte, uma tradução mais “estrangeirizante”. E a tradução de Ferreira (2012) visa atrair leitores que prefiram uma tradução mais “domesticada”, todavia não podemos afirmar que uma tradução é melhor do que a outra, pois ambos tradutores possuem visões de mundo diferenciadas e as editoras possuem públicos alvo distintos, cada tradução possui seus benefícios e escolhas diferentes de vocábulos, o que faz com que elas se tornem únicas.

Considerações finais

Podemos concluir tendo como base a análise das traduções brasileiras de Roberto Leal Ferreira (2012), e Marcella Furtado (2015), que tais traduções possuem públicos alvos diferenciados. Sendo que a de Ferreira (2012) pode ser considerada mais “domesticada” e a de Furtado (2015) pode ser considerada mais “estrangeirizante”, levando em consideração a teoria de Venuti (2002). Todavia, as duas traduções possuem seus próprios benefícios e devem ser valorizadas, porque contribuem para a formação da consolidação da autora no polissistema literário brasileiro, pois é através das traduções que Jane Austen tornou-se conhecida e aclamada no Brasil.

Referências

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: LANDMARK, 2015.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: MARTIN CLARET, 2012.

GENETTE, Gerard. **Paratextos Editoriais**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: LAMBERT, José. **Functional approaches to culture and translation**: selected papers by José Lambert. Amsterdam: John Benjamins B.V, 2006.

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

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**. Trad. Jussara Simões. Bauru: EDUSC, 2002. Cap. 10, 299-329.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. Trad. Carolina Alfaro, 1995, Tradução de The Translator's Invisibility. Criticism, Wayne State UP.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

7. A Tradução do romance afro-Brasileiro *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo para a Língua Inglesa

Marlei Castro Tondo, Mirian Ruffini

Introdução

A tradução tem um papel importante no mundo globalizado, porém não é nenhuma invenção da modernidade. De fato, seria possível argumentar que a tradução existe desde que o mundo é mundo, desde que existe a comunicação e assume outras dimensões, do que meramente transpor de uma língua a outra. Para dimensionar a importância dos estudos da tradução é necessária uma análise das principais abordagens teóricas para o desenvolvimento deste trabalho. Dentre essas abordagens estão a teoria dos polissistemas do israelense Itamar Even-Zohar (1990), os estudos descritivos da tradução de Gideon Toury (1995) e André Lefevere (2007), os estudos culturais de Lawrence Venuti (2002) e o modelo proposto por Lambert e Van Gorp (1985).

A teoria dos polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar (1990) tem como objetivo explicar inicialmente as especificidades da história da literatura hebraica e das traduções literárias existentes nessa cultura, originando-se com os formalistas russos na década de 1920 e foi aplicada por Even-Zohar ao longo da década de 70.

A maior contribuição do formalismo russo para a teoria dos polissistemas de Even-Zohar foi a noção de sistema, ou seja, “uma estrutura

com múltiplas camadas de elementos que se relacionam e interagem umas com as outras” (BAKER, 1998 p.176).

A teoria dos polissistemas concebe uma cultura como um sistema internamente constituído por outros sistemas que se inter-relacionam. Estes sistemas são redes dinâmicas e hierarquizadas, as quais estão constantemente se redefinindo. Ainda segundo Even-Zohar (1990), esses sistemas não são estáticos, isto é, os sistemas possuem uma tensão entre os seus elementos, nos quais os sistemas centrais buscam manter sua posição enquanto os periféricos procuram alcançar a centralidade.

É importante salientar que para o conceito de polissistemas, existem múltiplas divisões que compõem um determinado polissistema e cada segmento está em constante competição por uma posição dominante. O sistema polissistema literário não é constituído apenas de obras pertencentes aos cânones, também é composto por literaturas que tradicionalmente são deixadas à margem, por traduções e obras produzidas por grupos historicamente excluídos, como os afrodescendentes. Nesse contexto, a teoria de Even-Zohar continua muito influente nos dias atuais e é ponto de partida para muitos trabalhos desenvolvidos nos estudos da tradução.

A teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) aplicadas à literatura foi estendida por Gideon Toury, que trabalhou com Even-Zohar em Tel Aviv e foi muito influenciado por suas teorias. Após dedicar-se ao estudo das condições socioculturais que determinavam a tradução de obras estrangeiras para o hebraico, ele voltou-se para a elaboração de uma teoria mais ampla sobre a tradução, publicando em 1980 o livro *In search of a theory of translation*, no qual estabeleceu os principais pressupostos, conceitos e objetivos dos estudos descritivos de tradução.

Para Toury (2012) a tradução é uma atividade com importância cultural, portanto o tradutor tem um papel social fundamental, defendendo a necessidade de compreender o conjunto de normas que regem as escolhas dentro de um determinado ambiente cultural. Para sociólogos e psicólogos normas são valores gerais ou ideias compartilhadas por uma comunidade, adquiridas pelo indivíduo durante sua socialização e que determinam um comportamento dentro de um contexto sociocultural, o que estabelece certa ordem.

Dentro deste conceito de normas aplicado a cultura, Toury (2012) propõe nos estudos descritivos da tradução dois sistemas de normas, uma vez que a tradução envolve no mínimo duas línguas e duas culturas. Segundo o teórico é devido a essas normas que o comportamento tradutório manifesta certa regularidade dentro de uma cultura. No que se refere à tradução, Toury (1995) aponta três categorias de normas, uma norma inicial, normas preliminares e normas operacionais.

Na norma inicial proposta por Toury, o tradutor deve dar prioridade ao texto original e as suas diretrizes ou então sujeitar-se às normas da cultura receptora de sua tradução, tendo a possibilidade de optar por duas estratégias, da *adequação* e da *aceitabilidade*, conceitos já postulados por Even-Zohar. Já as normas preliminares estão relacionadas à natureza e à existência de uma política de tradução que determina a escolha dos textos a serem traduzidos. Quanto às normas operacionais, essas estão ligadas às decisões tomadas ao longo do processo de tradução.

Para Valente (2013), a proposta de Toury para Estudos Descritivos da Tradução sofre muitas críticas, como a tentativa de formular uma teoria geral da tradução, buscando conceitos universais no comportamento tradutório e até mesmo sobre o próprio conceito de tradução. Toury vê a tradução como a totalidade do texto visto e aceito como tal por uma dada comunidade cultural.

Para o desenvolvimento deste trabalho os conceitos de reescrita e de patronagem de André Lefevere (2007) serão de fundamental importância, considerando que Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo (2003) é uma obra pertencente a uma língua e a uma cultura consideradas não hegemônicas traduzida para uma língua e cultura hegemônica. Seguindo a teoria dos polissistemas de Even-Zohar, Lefevere (2007) se utiliza de uma orientação que incorpora fatores extrínsecos, a patronagem, ou estruturas de poder, baseadas na relação de interdependência e influência recíproca entre as traduções e as culturas receptoras.

Para Lefevere (2007) a tradução é um tipo de reescrita e pode construir novas imagens para os autores e para as obras traduzidas e transforma o texto-fonte, com a finalidade de atender aos interesses da cultura-alvo. Sendo, portanto, a tradução um processo incluído em sistemas políticos e culturais, a esta, pode ser atribuída múltiplas

reconstruções do outro, pois na cultura de chegada a obra será constituída a partir de pressupostos distintos da cultura de origem. Portanto, é necessário considerar o projeto tradutório e as coerções presentes no decorrer do processo de tradução, para Lefevere,

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los a corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época. (2007, p. 23)

A tradução, como afirma Lefevere, manipula e é eficiente, sendo, portanto, uma forma reescrita e potencialmente influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor de uma obra em outra cultura. Ainda segundo o autor, o processo de reescritura também funciona para outras formas de reescritura, como adaptações para o cinema e televisão.

Para Lefevere, “a literatura como sistema é o ambiente do sistema literário” (2007, p.33) e nesse sistema, críticos, resenhistas, professores e tradutores são os profissionais responsáveis por reescrever ou rejeitar as obras literárias, que não se encaixam na ideologia de uma sociedade. Lefevere afirma que o mecenato, ou a patronagem, podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura.

Os Estudos Culturais estão ligados especialmente aos estudos de gênero e sobre a crítica pós-colonial. Sendo o romance *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo uma obra que trata destas questões por ser tratar de uma escritora afro-brasileira, pode ser analisado sob a perspectiva dos Estudos Culturais. A partir de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista, a crítica feminista passou a debater e fazer questionamentos sobre o espaço e a posição da mulher na sociedade patriarcal.

Homi Bhabha, importante teórico dos estudos pós-coloniais, afirma que “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados na base da origem racial, a fim de justificar sua conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (VALENTE apud BHABHA, 1994, p.101).

De Acordo com Valente (2013) na literatura brasileira, os afrodescendentes têm tido pouco espaço na literatura devido a este discurso literário estereotipado, porém o mesmo tem sido constantemente questionado. As escritoras e escritores negros deixam de ser objeto da representação para ocuparem uma posição de sujeito na escrita literária. Nesse contexto literário, Conceição Evaristo ganha destaque por sua atuação profissional, literária e política, na valorização da cultura afro-brasileira.

Lawrence Venutti, em *Escândalos da Tradução* (2002), discorre sobre a geração e a manipulação de imagens culturais, que também podem acontecer por meio da tradução. A tradução é, segundo Venuti (2002), uma prática cultural e pode levar à formação de identidades culturais, mas precisa respeitar uma ética da diferença. A tradução pode criar imagens estereotipadas para outras culturas, podendo assim fazer com que grupos étnicos, raciais ou nacionais específicos, sejam respeitados ou marcados negativamente. As Traduções iniciam um processo de formação e identidade.

Para Venuti (2002), à tradução é atribuída a suspeita de domesticar textos estrangeiros, inserindo neles valores linguísticos e culturais específicos. As traduções são destinadas a comunidades específicas, portanto, a escolha dos textos traduzidos e as estratégias tradutórias podem mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica.

Para defender a ideia de ética da diferença, Venuti argumenta que a prática tradutória poderia formar uma identidade verdadeiramente intercultural, uma vez que a mesma cruza os limites culturais entre os vários públicos domésticos; também histórica, por caracterizar por um conhecimento de tradições culturais tanto domésticas como estrangeiras (2002, p. 160). Para o autor, a tradução possui poder na construção de identidades nacionais e pode assumir um importante papel geopolítico.

José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) propõem um modelo para o estudo descritivo de traduções literárias através de uma abordagem funcional e sistêmica, partindo das teorias de Even-Zohar e Toury já mencionadas anteriormente. O modelo Lambert e Van Gorp procura

compreender aspectos como a escolha do texto, a recepção e as normas que atuam no processo tradutório.

Para os autores, com as contribuições de Even-Zohar e Toury, a tradução passa a ser vista como um objeto legítimo para a investigação científica. Valente (2013) salienta que a proposta de Lambert e Van Gorp é de esboçar uma metodologia para estudar aspectos da tradução dentro de um contexto geral e flexível. Para esses autores, há pelo menos dois sistemas literários em uma tradução: o sistema fonte e o sistema meta. Esses sistemas são complexos e dinâmicos e, portanto, dependem das prioridades do tradutor, que por sua vez está relacionada a normas dominantes.

Para Valente (2013), partindo do pressuposto que a tradução é o resultado da seleção de estratégias de sistemas de comunicação, Lambert e Van Gorp defendem que o processo de tradução e o texto resultante desse processo, assim como a sua recepção, podem ser estudados de maneira macro e microestrutural, partindo de diferentes enfoques.

Lambert e Van Gorp propõem um modelo para análise textual a partir das pesquisas descritivas. Este modelo é dividido em quatro partes distintas. A primeira parte consiste na análise de dados preliminares; a segunda parte consiste em coletar informações sobre as características macroestruturais da tradução; a terceira parte analisa as características microestruturais e por último a análise do contexto sistêmico, com ênfase nas oposições entre os níveis macro e micro.

Este trabalho pretende uma análise no micronível do romance *Ponciá Vicêncio* para o inglês, buscando analisar: a seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes e estruturas formais; formas de reprodução da fala; narrativa, perspectiva e ponto de vista; modalidade e nível de linguagem. É importante salientar que o modelo utilizado busca apenas analisar dados relevantes e que a tradução deve levar em conta o estudo de outras traduções, conforme afirmam Lambert e Van Gorp, que consideram que uma tradução ou um tradutor possuem ligações com outras traduções, porque ambos pertencem a sistemas literários.

O autor e a obra

Segundo Campos e Duarte (2011), Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 29 de novembro de 1946. Filha de Joana Josefina Evaristo Vitorino e Aníbal Vitorino. De origem humilde, Evaristo foi a primeira dos nove irmãos a obter um diploma superior. Durante sua adolescência, trabalhou como doméstica enquanto estudava no Instituto de Educação de Belo Horizonte, onde concluiu o Curso Normal em 1971.

Em 1973, mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de uma formação acadêmica e de melhores condições de trabalho. Graduiu-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1996, concluiu o mestrado em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com a dissertação *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Em 2011, concluiu doutorado em Literatura comparada na Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos*. Evaristo trabalhou como funcionária da Secretaria Municipal de Cultura na Divisão de Cultura Afro-Brasileira e também foi pesquisadora do Centro José Bonifácio de Documentação e Memória da Cultura Afro-Brasileira.

Como escritora, sua participação nos *Cadernos Negros* conta com mais de 15 publicações, alternando contos e poesias. As publicações nas coletâneas ajudaram-na a divulgar o seu trabalho como escritora dentro e fora do Brasil e a ter destaque em eventos literários no Brasil e em países como África do Sul, Áustria, Estados Unidos, Cuba, Porto Rico e Moçambique. A autora tem trabalhos publicados em vários livros e periódicos nacionais e estrangeiros.

Para Campos e Duarte (2011), as produções literárias de Conceição Evaristo se destacam pela forma poética com que a autora representa a crueldade do cotidiano dos excluídos. A mistura de violência e sentimento, de realismo cru e ternura mostram o comprometimento e identificação de uma intelectual afrodescendente com os seus semelhantes, que estão sempre colocados à margem do desenvolvimento social e humano.

A obra de Conceição Evaristo é composta de poesia, romances e contos. Para Duarte (2011), sua produção literária é marcada pela diversidade temática. A presença da voz feminina na produção literária de Evaristo promove a denúncia e a reflexão, também exalta a memória como instrumento capaz de constatar os fatos pessoais ou histórico-sociais.

Conceição Evaristo nos *Cadernos Negros*¹ o veículo de divulgação dos seus poemas e contos. Sua primeira publicação, nesses cadernos, no volume 13, foi em 1990, quando publicou seis poemas, dentre eles o mais conhecido, “Vozes-mulheres”.

Os versos de Conceição Evaristo enfatizam a necessidade do eu poético falar por si e pelos seus irmãos. Segundo Duarte (2011), o sujeito da enunciação do poema de Evaristo é ao mesmo tempo individual e coletivo, como da grande maioria dos escritores afro-brasileiros, voltados para a construção de uma imagem do povo negro oposta aos estereótipos e dedicada em não deixar esquecido o passado de sofrimentos.

As produções de Conceição Evaristo nos *Cadernos Negros* seguem intercalando poesia e conto, os quais foram publicados com certa regularidade de 1990 a 2007 nos referidos cadernos. No período de 2008 a 2010, não houve nenhuma publicação. Somente em 2011 a escritora torna a publicar dois contos nos *Cadernos Negros*, sendo o maior período sem publicação nos *Cadernos Negros*.

Os contos e poemas de Conceição Evaristo mostram, desde as suas primeiras publicações, a forma poética com que a autora aborda a crueldade do cotidiano dos excluídos. Duarte (2011) afirma que fica evidente na produção literária da autora o compromisso e a identificação intelectual afrodescendente com os irmãos.

Seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, foi publicado em 2003 e narra a trajetória de uma descendente de escravos desde a infância nas terras dos antigos senhores, até maturidade numa favela. A autora entrelaça de forma descontínua vidas passadas e presentes, memória individual e coletiva, bem como a questão da própria identidade, cuja ausência de cidadania assinala a condição da maioria dos afro-brasileiros.

¹ O primeiro volume da série *Cadernos Negros* surgiu em 1978 e é um dos mais importantes espaços para publicação da literatura negra. Consiste em uma antologia anual de poemas e contos que reúne produções artísticas dos afro-brasileiros.

Em *Becos da memória*, romance publicado em 2006, a autora narra a partir do ponto de vista feminino e afrodescendente o sofrimento de favelados em vias de remoção, o que relembra sua própria vida, quando moradora de uma favela em Belo Horizonte. *Beco da memória* também apresenta as esferas do individual e do coletivo que se entrelaçam. A personagem feminina em destaque nesta obra é Maria-Nova, símbolo de resistência e renascimento.

Enquanto os direitos de usucapião são ignorados, e serviços como água e luz são racionados para serem em seguida, cortados, emergem personagens como Maria-Nova, símbolo da resistência e renascimento. Sua figura aparentemente acanhada se engrandece no processo a que está submetida à comunidade, sem, no entanto, heroizar-se a ponto de ofuscar os demais. (DUARTE, 2011, p. 211-212)

A protagonista do romance *Becos da memória*, Maria-Nova, é uma moça negra de 13 anos, muito curiosa e que gosta de ouvir as histórias dos mais velhos. Por essa razão, sabia o que acontecia com a maioria dos moradores da favela. Conhecia as dificuldades da favela e sabia que lá seria o melhor lugar para viver. A sua preocupação com a desocupação, conforme afirma Lima (2009), revela sua consciência humanitária. É através de personagens como Maria-Nova que ela denuncia as mazelas sociais que atingem os moradores das favelas.

Em 2008, a escritora publicou seu primeiro livro de poesia, *Poemas da recordação e outros movimentos*, pela editora Nadyala. Segundo Lima (2009), esta obra é composta por 44 poemas com temáticas diferentes, divididos em três epígrafes. A primeira diz respeito ao afrodescendente e à diáspora negra, com 38 poemas, a segunda epígrafe refere-se à temática lírico-amorosa com 4 poemas e por último a temática da telúrica e metalinguística com 3 poemas, na qual ela se refere à terra natal. Neste livro, 31 são poemas migrados dos *Cadernos Negros*.

Em 2011, publica a antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres*, composta por 13 contos, que tem como protagonistas mulheres negras. A narração dos contos revela vozes de mulheres que demonstram sua imensa capacidade de resistirem ao sofrimento e construírem modos de resistência. A obra de Conceição Evaristo vem ganhando destaque

no meio acadêmico, no Brasil e em outros países, sendo objeto de teses, dissertações e seminários. Seus contos e poesias ampliam a temática sobre a mulhernegra.

Apontamentos sobre o romance *Ponciá Vicêncio*

O romance *Ponciá Vicêncio* foi publicado pela primeira vez em 2003, pela editora Mazza de Belo Horizonte. O romance tem 128 páginas e está dividido em 46 capítulos. Os capítulos não possuem título ou numeração que os identifique. A divisão dos capítulos é marcada pela primeira letra inicial numa fonte maior e em negrito, diferente das utilizadas no decorrer dos capítulos do livro.

A divisão dos capítulos é baseada em fragmentos. Essa divisão no romance é uma marca importante na construção da narrativa, pois os fatos narrados não seguem uma ordem cronológica. A narradora vai criando uma trajetória para a personagem, interrompida e recuperada no diálogo entre o passado e o presente de sua protagonista.

Segundo Barbosa (EVARISTO, 2003, p. 8), na construção narrativa de *Ponciá Vicêncio*, “[...] a repetição intencional de certas frases tem efeito de ligar os fatos, de conectar passado e presente e de enfatizar certas facetas do mundo interior das personagens”. Essas são construídas por Evaristo com certa complexidade, já que a autora busca, para cada personagem, mais de uma faceta, ou busca causas sociais, históricas e emocionais para explicar os seus comportamentos.

Segundo Araújo (2007), *Ponciá Vicêncio* é um romance de denúncias sociais e raciais, pois nele a autora busca demonstrar a condição do negro pós-escravidão, a exploração na zona rural, o coronelismo, a migração do campo para cidade, o cotidiano dos excluídos nas favelas, a violência doméstica e social.

Ainda segundo Araújo (2007), a maior das críticas, talvez, seja a situação interrelacional, todas as formas de opressão contra o negro somado às condições de classe em que a raça é retratada no romance (pobres, favelados, excluídos) e também amplificada pela questão de gênero, ou seja, a protagonista do romance é uma mulher negra e pobre.

O romance *Ponciá Vicêncio* é a produção de Conceição Evaristo mais comentada pela crítica literária. Para Lima (2009) por ser uma obra elaborada e que demonstra o domínio da técnica da narrativa contemporânea e pela sua linguagem poética, dialoga com outros clássicos da literatura brasileira. Em 2007, o romance foi lançado em New York, pela *Host Publications*, o que torna Conceição Evaristo a segunda escritora afro-brasileira a publicar uma obra em terras estrangeiras. A primeira autora foi Carolina Maria de Jesus com o seu romance *Quarto de despejo: diário de uma favelada*².

Segundo Campos e Duarte (2011), a obra *Ponciá Vicêncio* reúne condições para ser o primeiro *best-seller* do romance afro-brasileiro. Conceição Evaristo articula seus projetos literário e existencial a uma longa e persistente militância social, étnica e de gênero que se revela na sua atuação acadêmica e na sua criação poética e narrativa.

Recursos estilísticos e vocabulares da tradução de Ponciá Vicêncio: análise no micronível

Partindo do Modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp, baseado nas teorias desenvolvidas por Even-Zohar e Toury, o estudo descritivo de *Ponciá Vicêncio* da autora afro-brasileira Conceição Evaristo busca uma análise no micronível. O modelo de Lambert e Van Gorp procura estudar vários aspectos da tradução dentro de um contexto geral e flexível, porém não é possível estudar todos estes aspectos. Neste trabalho, a análise será nos dados sobre as estratégias microestruturais.

O modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp tem como objetivo descrever e testar estratégias tradutórias. Sobre a descrição de traduções, o modelo procura desenvolver alguns passos que podem auxiliar nestas pesquisas. O primeiro passo consiste na análise de dados preliminares, como o título, indicação de que se trata de uma tradução, o gênero, o nome do autor e do tradutor, os metatextos, entre outros aspectos que levantem hipóteses para análise nos níveis micro e macro-textuais. O passo seguinte é coletar informações sobre as características

2 **Quarto de despejo:** diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, foi o primeiro romance de uma escritora afro-brasileira a ser publicado fora do Brasil.

macroestruturais como: divisão do texto em título dos capítulos, relações entre os tipos de narrativa e diálogos, Na descrição é preciso verificar a estrutura narrativa interna, a intriga dramática, a estrutura poética e comentários do autor. Todos os dados macroestruturais levam a hipóteses sobre as estratégias microestruturais.

Na sequência, o terceiro passo do modelo prático é a análise microestrutural, que consiste em analisar aspectos como a seleção de palavras; padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima) formas de reprodução da fala (direta, indireta e fala indireta livre); narrativa, perspectiva e ponto de vista; modalidade (passiva ou ativa, expressão de incerteza, ambiguidade); níveis de linguagem (socioleto, arcaico, popular, dialeto, jargão).

Por fim, o último passo consiste na análise do contexto sistêmico, com objetivo nas oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria; relações intertextuais e relações sistêmicas. Dentro desse sistema sintetizado de Lambert e Van Gorp para a descrição de tradução optou-se por uma análise no micronível do romance proposto neste trabalho, considerando que o projeto tradutório é o resultado de uma seleção de estratégias dentro de um sistema de comunicação.

Valente (2013) afirma que no Brasil não há uma linguagem específica utilizada pelos afrodescendentes, como ocorre nos Estados Unidos, onde, por questões ideológicas e outras os escritores optam por utilizar *ebonics* (língua negra). Conceição Evaristo utiliza-se de uma linguagem poética, criativa e uma seleção vocabular cuidadosa. O romance narrado em terceira pessoa utiliza a variedade padrão linguística da língua portuguesa do Brasil e é possível perceber a linguagem poética na escolha de palavras como:

O sacolejo mole da máquina cheia de preguiça acabou por adormecer a atenção dele. A noite madurou madrugada, e só depois, muito depois da manhã-menina se ter maturado dia, foi que Lunadi acordou desapontado, próximo a Vila Vicêncio. Tinha dormido quase a viagem inteira. (EVARISTO, 2003 p. 85)

The soft shaking of the lazy train finally dulled his vigil. Evening grew into late night and only afterward, long

after early morning has ripped into day, did the disappointed Luandi awaken, already close to Vicencio Village. He had practically slept tthrough the entire journey. (EVARISTO, 2007 p. 85)

Além da seleção vocabular e a linguagem poética presentes no romance, também é forte a presença de elementos sensoriais que revelam peculiaridades do interior do Brasil e elementos da cultura africana como os trabalhos manuais feitos com o barro e lendas populares se revelam na escrita afrodescendente de Evaristo, descritos no trecho a seguir:

Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes, ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Que nada! O arco-íris era teimoso! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. (EVARISTO, 2003 p. 13)

She had been on her way to look for clay at the river's edge and there was the sky snake drinking water. How would she get to the other side? Sometimes she would remain for hours and hours on the edge of the river waiting for the colored sky snake dissapear. There was no way to cross! Awful raibow! It was a terrible predicament but she knew her mother was waiting. So gathering the folds of her skirt between her legs so that they covered her sex, heart leaping in her chest, she passed underneath the Angorô in a single bound. (EVARISTO, 2007 p. 1)

Na tradução, alguns elementos tipicamente brasileiros podem apresentar algumas dificuldades para o leitor, pois o mesmo, se não tiver algum conhecimento da cultura brasileira, não poderá compreender ou visualizar. Exemplo desses elementos tipicamente brasileiros, “pés de pequi” e “pés de coco-de-catarro”. Segundo Valente (2013) a tradução de elementos culturais é um desafio. Esse desafio proposto ao tradutor faz com que o mesmo analise todas as possibilidades, prós e contras de tradução e procure elementos correspondentes na língua alvo e qual o efeito das escolhas do tradutor no leitor da língua alvo.

Na tradução do romance *Ponciá Vicêncio*, a tradutora da obra, Paloma Martinez-Cruz, professora de estudos Latino-Americanos na Columbus State University, apresenta um prefácio abordando alguns elementos culturais específicos, que tem por objetivo esclarecer alguns aspectos históricos e culturais brasileiros encontrados durante o processo de tradução do romance, como exemplificam os excertos a seguir,

The novel opens onto Ponciá who, as an adult, feels a shudder of fright as she contemplates a rainbow, recalling her fear of its multi-hued arc that she had held as a girl. Like many Brazilians of African ancestry, she was raised in a household in which Catholicism and African spirituality combine to bring about a hybrid system of beliefs called Candoblé. (EVARISTO, 2007, p.ii)

After she has spent several years working for middle and upper class employers and living in the favela, Ponciá's return trip to the village of her childhood is a revelation. The city has provided her with new eyes and a critical distance that permit her to witness the fruitless labors of poor, rural blacks as an echo of colonial slavery. She recalls the national liberatory myths of the "Lei do Ventre Livre" ("Law of Free Birth") and "Lei Aurea" ("Golden Law") that constitute the foundational fairytales on which Brazil has built its self-image as a racial democracy. (EVARISTO, 2007, p.iv)

Para Valente (2013), a tradutora tem uma grande preocupação em contextualizar alguns termos culturais e alusões brasileiras, que não são claros para leitores da língua alvo. Ainda no prefácio da tradução de *Ponciá Vicêncio*, a tradutora fala da linguagem do romance, assim como no prefácio da obra em português feita por Maria José Somerlate Barbosa. A linguagem utilizada por Conceição Evaristo apresenta uma variedade linguística padrão da língua portuguesa, apenas com algumas marcas de oralidade, caracterizada no projeto de tradução pela tradutora Paloma Martinez-Cruz no último parágrafo do prefácio do livro:

My final remark with translation of style and tone in black, feminine Brazilian writing. For an English-speaking readership, it is importante to understand that a spoken Reading the original Brazilian Portuguese would immediately inform audiences that novel's "accent" conveys a contentious,

marginal relationship to the mainstream usage of Brazilian Portuguese. While a Brazilian reader might immediately recognize the novelistic language as poor and black, a search for similar terminology among U.S. black communities, or the imposition a given, regional accent would sound forced, provincial and dated, so I have opted to use a more mainstream American English than that found in its Portuguese counterpart. (EVARISTO, 2007, p. vi)

No projeto tradutório a estrutura do romance se manteve na mesma organização do texto fonte, o romance é composto por 47 partes, fragmentos curtos não divididos em capítulo e também não numerados. A tradução apresenta nos paratextos, frases de Conceição Evaristo e também uma breve biografia da autora. Contra capa com comentários de jornais e revistas sobre o romance *Ponciá Vicêncio*, como *Metamorphoses*, *Book Pleasures* and *Rain Taxi*.

Considerações Finais

A tradução de textos literários da língua fonte para a língua alvo é um grande desafio. Ainda maior é o desafio da tradução de obras e autores que não fazem parte de um cânone literário. É o caso de Conceição Evaristo, uma escritora afro-brasileira, cuja trajetória acadêmica e principalmente autoral já descritas neste trabalho, demonstra as dificuldades que muitos escritores e escritoras negros no Brasil encontram para publicar suas obras.

Conceição Evaristo vem conseguindo conquistar um público leitor muito expressivo dentro e fora do Brasil, mesmo não ocupando uma posição central de destaque no polissistema cultural brasileiro ou no polisistema cultural estadunidense. Com sua crescente produção literária e sua visibilidade no universo acadêmico, sua obra é objeto constante de dissertações, teses e trabalhos acadêmicos, por se tratar de uma literatura específica de escritores afrodescendentes.

A publicação de *Ponciá Vicêncio* nos Estados Unidos retoma o discurso da crítica estadunidense sobre as escritoras negras e com isso contribui para o reconhecimento de um sistema de literatura produzida

por afrodescendentes. Segundo Duarte (2011), literatura afro-brasileira é um conceito em construção que deve seguir alguns critérios que a diferenciam da produção literária brasileira, pois é uma literatura específica. Valente (2013) reforça que a busca por uma literatura afro-brasileira não significa que não se está tentando criar um sistema de literatura para copiar o que seria o sistema de literatura afro-americana.

A partir do modelo proposto por Lambert e Van Gorp, a tradução do romance de Conceição Evaristo buscou analisar alguns aspectos culturais presentes no texto. A questão da tradução para a língua inglesa está também ligada à questão da patronagem. A obra de Evaristo foi publicada pela editora Mazza no Brasil e pela Host Publications nos Estados Unidos, ambas editoras pequenas, com público leitor específico para esta literatura. Dentro do proposto na análise do micronível, podemos concluir que a tradução e o projeto tradutório, desenvolvidos pela editora e pela tradutora, buscaram respeitar e preservar as características culturais e a linguagem poética do romance, sendo possível o cumprimento do papel social da tradução.

Referências

- ARAÚJO, Flávia S. **Uma escrita em dupla face:** a mulher negra em Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo. 2007. 115 f. Dissertação de Mestrado - UFPB/CCHLA. 2007.
- BAKER, Mona. (Org.). **Polysystem theory. encyclopedia of translation studies.** Manchester, UK: St. Jerome, 1998.
- CAMPOS, Maria Consuelo C. DUARTE, Eduardo de A. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de A. **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 207-226.2011.
- DUARTE, Eduardo de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Volume 2: Consolidação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** Belo Horizonte: Mazza, 128 p. 2003.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** Tradução de Paloma Martinez-Cruz. Austin, Texas: Host Publication. 132 p. 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem studies**: introduction. poetics today. v. 11. Durham: Duke University Press.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 264 p. 2007.

LIMA, Omar da S. **O comprometimento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo & Geni Guimarães**. 2009. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VALENTE, Marcela Iochem. **A tradução e a construção de imagens culturais**: Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, e sua tradução para o inglês. 2013. 163 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda & Valéria Biondo. Bauru: Editora EDUSC, 394 p. 2002.

8. Influência, imitação e originalidade no processo de tradução: análise da relação entre a obra *El Túnel*, sua tradução e seus respectivos polissistemas

Eduardo Alves dos Santos, Mirian Ruffini

Introdução: jogo de influências

Na história da literatura, algo já muito discutido é o jogo de influências que se estabelece quando pensamos nas relações entre um texto literário com os demais textos (literário e de outras esferas) ou mesmo com o mundo. Quanto à primeira relação, o que se observa são escritas que se utilizam de produções anteriores como fonte de inspiração para a sua construção literária, mas também podemos ver em alguns poucos casos, como na obra de Borges, uma influência inversa, sendo ele uma influência não para a obra de um autor que o antecede (Kafka) mas para a leitura que fazemos desse.

Quem discute essa relação à qual fazemos referência é a professora pesquisadora Sandra Nitrini em sua obra *Literatura Comparada*, na qual se propõe a introduzir aos seus leitores as discussões dessa área tão ampla dentro dos estudos literários. Nitrini (2000) contrasta diversas perspectivas teóricas para os conceitos que escolhe apresentar. A autora se voltará durante uma boa parte de sua obra a relação entre a influência que já apresentamos e os conceitos de imitação e de originalidade. Falamos em escolhas, uma vez que a autora deixa claro que não pretendia trabalhar no texto conceitos como paródia, paráfrase e plágio,

o que observamos poder ser inserido dentro das discussões maiores levantadas por ela, como no momento em que se volta para questões relacionadas à intertextualidade.

A discussão que traz Nitrini (2000) contribuirá para refletirmos mais à frente sobre a relação de influência no contexto de tradução literária, como é o nosso caso de análise. Isso, principalmente, quando inserirmos à discussão, um pouco do que Even-Zohar (1999) apresentaria como polissistema literário. O que já podemos ter em mente é que esses polissistemas pensados pelo israelense, e que faremos o movimento de retomar nesse trabalho, se correlacionam em um processo de influência bilateral, para, por conseguinte, influenciarem mais especificamente as produções literárias que fazem parte desses polissistemas.

Segundo Sandra Nitrini (2000), na crítica do teórico romeno Cionarescu destacam-se duas formas de se pensar a influência. Em primeiro lugar como um contato de qualquer espécie entre literaturas e em segundo plano como “resultado artístico autônomo de uma relação de contato” (CIONARESCU apud NITRINI, 2000, p. 127). No primeiro, qualquer caso em que exista a influência de um autor ou texto para um receptor. No segundo, sinalizando-se para a independência desse processo de reescrita que é autônomo em um contato que pode ocorrer de forma direta ou indireta.

Com a definição de Cionarescu apresentada por Nitrini (2000), já podemos pensar um pouco a relação que se estabelece em um processo de tradução de um texto literário. Em um primeiro momento, o que temos é uma definição mais ampla, que concebe qualquer relação entre textos como constituindo formas de influência. Nessa perspectiva, temos um ponto de partida para pensar a tradução literária enquanto processo de influência entre textos literários. Aqui, entendemos a tradução como obra que, por mais que se volte explicitamente para uma obra fonte, se trata de uma nova construção, que tem uma relação de significados com o texto fonte, mas também o tem com o seu “autor”, ou tradutor melhor dizendo, e com o meio em que se insere, o seu polissistema cultural.

Na segunda definição do teórico romeno também podemos inserir o processo de tradução, uma vez que nesse existe um contato direto

entre um texto fonte e um texto alvo. Contudo, não confundamos essa relação direta e explícita com a ideia de imitação. Nitrini (2000) sinaliza o fato de existirem confusões quanto à influência literária e a ideia de imitação. A autora aponta ainda na obra de Cionarescu uma forma de ver a imitação enquanto processo materializado, uma vez que teria um tropos determinado, que seriam mais fáceis de apontar se contrapormos a uma situação de influência.

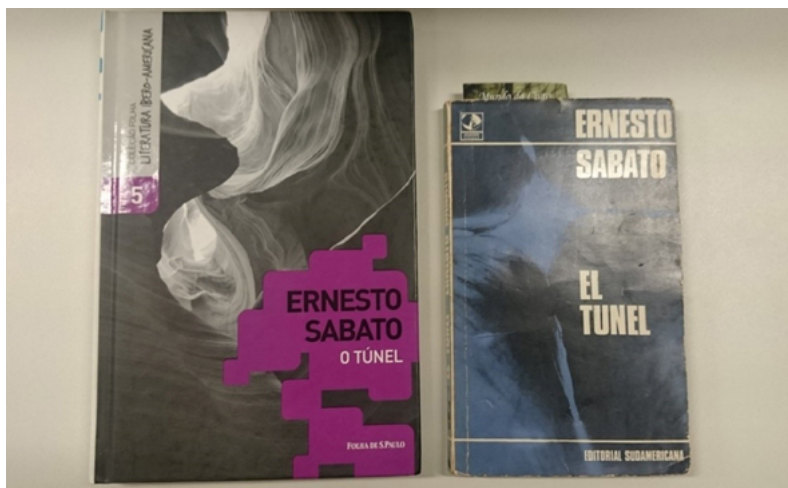
No entanto, quando falamos de tradução, essa materialidade que para Cionarescu seria mais tranquila de se apresentar como imitação ou como influência não é tão simples. No processo de tradução não se estabelece uma relação de cópia, em que um texto se utiliza indevidamente de um texto fonte. Enquanto que na imitação o autor se utiliza de algo já construído para fingir criar algo novo, na tradução o objetivo é justamente reconstruir a obra anterior de uma forma que um grupo de leitores novos possa entrar em contato com seu conteúdo. Contudo, não podemos taxar que na tradução o que se estabelece é apenas uma situação de influência, porque mesmo com todas as questões ligadas ao papel criador do tradutor ainda assim o texto original ocupa um espaço significativo na nova obra que extrapola os limites de uma relação de influência.

Para exemplificar, podemos pensar que quando um determinado texto é traduzido, salvo exceções, quem aparece como proprietário da tradução enquanto produção é o autor do texto fonte, sendo apagada aos olhos do leitor a participação do sujeito que também participa dessa autoria que é o tradutor. Temos uma relação materializada explícita, mas essa segunda produção (a tradução) seria uma nova obra ou ela é apenas uma imitação do texto original? Essa discussão passa pelo status que atribuímos aos personagens criadores da tradução, autor e tradutor, que acabam por estabelecer uma relação de coautoria do novo texto.

Trazendo a discussão para a relação entre *El Túnel* e *O Túnel*, o que observamos é um exemplo do que acabamos de apontar. Tanto na obra de Ernesto Sábato em língua espanhola, edição de 1977, quanto na tradução de Sérgio Molina publicada em português pela Folha de São Paulo em 2012, o que se destaca é a figura do autor original. O tradutor é

reduzido a uma simples referência nas notas bibliográficas. Vejamos na imagem que segue a reprodução das capas das obras observadas.

Imagem 01 – Capas de *El Túnel* e sua tradução para o português



O problema é que quando suprimimos a figura do tradutor, acabamos por estabelecer uma hierarquia entre o texto fonte e o texto alvo e, com isso, reproduzimos a ideia de que a tradução é inferior ao texto de partida. O trabalho de um tradutor não se estabelece no nível de imitação do texto original em uma língua diferente. Ao traduzir um texto, o tradutor internamente faz dialogar alguns elementos que influenciam diretamente no resultado final da tradução.

Antes de tudo, temos que ver o tradutor também enquanto leitor, que se aproxima da obra a ser traduzida sem deixar de lado sua subjetividade. Depois, assim como apresenta Venuti (2002), “de acordo com pontos de vista contemporâneos, um tradutor pode ser chamado de autor de uma tradução, pois a tradução dá origem a um novo meio de expressão, uma forma para o texto estrangeiro numa língua e literatura diferentes” (VENUTI, 2002, p. 98). O teórico faz essa reflexão em um momento de sua escrita na qual se volta para questões ligadas aos direitos autorais de um texto literário, reservando especial atenção à relação do tradutor com a obra no que tange à sua legalização.

O que Venuti (2002) observará, ao voltar-se para alguns casos específicos, principalmente na Europa, é que esse tradutor não obtém direito sobre sua construção, sendo ela remetida ao autor do texto fonte e em muitos casos para a editora responsável pela publicação. Essas legislações apresentadas por Venuti (2002) apenas refletem a visão nebulosa de que o trabalho de traduzir é algo técnico e que se desvincula das questões autorais.

Uma definição apresentada por Nitrini (2000) que nos chama a atenção, atribuída a Aldridge, volta-se para a ideia de que a influência poderia se observar em algo da obra de um determinado autor que não poderia estar nela sem que esse tivesse lido a um texto que o tenha precedido. Por mais que não vejamos a tradução como inferior ao texto original, devemos lembrar que o processo de tradução só ocorre por que existe previamente um texto a ser traduzido. Dessa forma, existe uma relação de dependência entre a tradução e seu texto fonte, o que não significa que devamos desconsiderar o papel do tradutor de reescritor do texto literário, como diria Lefevere (2007),

No primeiro capítulo de seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da forma literária* André Lefevere (2007) apresenta que sua obra

lida com os intermediários, homens e mulheres que não escrevem literatura, mas a reescrevem. Isso é importante por que eles são, no presente, co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada. (LEFEVERE, 2007, p. 13)

Na mesma obra, o teórico realizara o movimento de contrastar algumas traduções de textos literários, como o caso de *Os vários pardais de Catulo* que foi por diversas vezes reescritos ao inglês. Lefevere (2007) conclui que existem muitas aproximações nas traduções realizadas ao passo que algumas se destacam por determinadas escolhas estéticas. No entanto, o que nos toca em sua reflexão é o fato de que o leitor comum não fará esse movimento de conhecer diversos exemplos de tradução para contrastar com o original, ainda mais em se tratando de um poeta romano. Para o leitor da tradução, aquela é uma obra original e, ainda

segundo Lefevere (2007), esses leitores serão tão impactados pelo texto em língua alvo quanto pela obra fonte, uma vez que, ao traduzir, esses “reescritores e reescritoras projetam imagens da obra original, do autor, da literatura, ou da cultura” (LEFEVERE, 2007, p. 178), do texto original.

Na obra do francês Claudio Guillén, Nitrini (2000) observa duas formas de se compreender o conceito de influência, sendo elas: primeiro, a relação que se estabelece entre a experiência que o autor tem e sua obra e, segundo, a “presença na obra de conversões técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades do seu meio” (NITRINI, 2000, p. 131). O que observamos é que na segunda acepção existe um direcionamento para as especificidades criadoras do autor, o que já nos direciona para o terceiro conceito que mencionamos se fazer presente na discussão que propomos, o de originalidade.

Para Nitrini (2000), quem tem uma significativa importância nessa ponta da discussão é Paul Valéry, rompendo com alguns paradigmas quanto ao caráter criador de um autor que se utiliza de algo já construído como base. A autora apresenta que, para Valéry, a influência se trata também de uma fonte de originalidade para o autor, uma vez que esse terá o trabalho de digerir, ou assimilar, aquilo que está usando como referência a fim de que exista o processo de recriação. Quem corrobora com essa perspectiva é Harold Bloom (apud NITRINI, 2000), que também dirá que não há perda de originalidade quando se estabelece uma situação de influência.

Ambos os consagrados autores retomados por Nitrini (2000) constroem suas reflexões ao pensar genericamente as diversas situações de influência, mas as que se sobressaem se tratam de retomadas que diferem um pouco da lógica da tradução. Os autores defenderão o jogo intertextual que contribui no enriquecimento significativo da nova obra. O modernismo nos projetou dois movimentos constantes na literatura, o de parodização e o de pastiche, o segundo tornando-se mais incisivo no contexto denominado de pós-modernismo.

Observamos que na paródia a influência ocorre de forma explícita. Assim como no processo de tradução, o autor faz a leitura de uma obra anterior e constrói outro texto sobre essa interpretação. O que difere é que na paródia o autor tem liberdade para brincar com as opções de

transformação do texto original como lhe convir. Em relação à tradução literária, essa liberdade não existe. Por mais que os estudos contemporâneos da tradução, como apresentados por Edwin Gentzler (2009) penssem também no tradutor enquanto sujeito criador, ou reescritor, como defende Lefevere (2007), esse tradutor realiza uma coautoria, uma vez que mesmo com a ascensão do tradutor, não existe uma morte do autor. Defende-se, portanto, uma forma diferente de pensar as suas respectivas importâncias para a obra traduzida.

Nitrini (2000) apresenta que para Valéry existem quatro tipos de influências: 1- influência recebida; 2- influência exercida; 3- influência sobre si mesmo; e 4 - influência por reação (assim como o exemplo dado pelo próprio Valéry sobre a poética de Baudelaire, observando nesse uma recusa de influências). Dentre essas, a autora chama atenção para a primeira, cujo processo estaria relacionado com o que ela chama de ato criador da produção literária que é influenciada.

Quando nos voltamos para a tradução realizada por Sérgio Molina de *El Túnel*, vemos um exemplo de caso em que existe uma relação de influência direta recebida, uma vez que o objetivo da obra é reescrever o romance argentino para que o público leitor brasileiro, principalmente, possa entrar em contato com a mesma por meio de sua língua nativa que é o português. No entanto, além da influência da obra original, nesse texto de Molina também pode-se encontrar elementos que se relacionam a sua personalidade de tradutor, com escolhas linguísticas e de estilo, e o contexto em que se insere a publicação, os seus polissistemas literário e cultural.

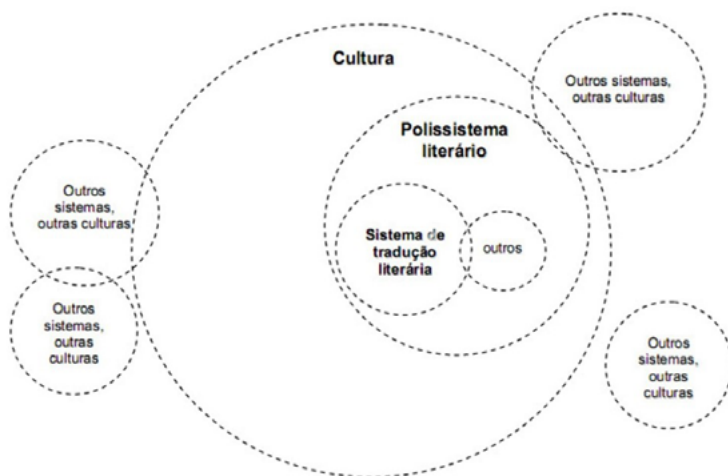
Polissistemas

O primeiro nome que nos vem à mente ao pensar a ideia de polissistema é o do pesquisador israelense Itamar Even-Zohar. O teórico, partindo dos estudos do russo Tynjanov sobre sistemas literários, construiria uma abordagem intersistemática para pensar os processos de tradução para o hebraico. A partir de sua teoria dos polissistemas que pensaremos aqui como a obra literária, seja na língua original ou na

tradução, se relaciona com o seu contexto, ou o que Even-Zohar (2011) chamaria de polissistema cultural.

Antes de pensar essas relações, retomemos brevemente algumas questões importantes: O que é um polissistema? O que é um polissistema cultural? O que é um polissistema literário? De que maneira um polissistema literário se insere em um polissistema cultural? Como o processo de tradução pode ser entendido a partir dessa estruturação dos polissistemas? Para começar a refletir sobre elas nos utilizamos de uma representação gráfica utilizada por Everton Vininius de Santa (2011), em artigo que retoma a teoria dos polissistemas.

Imagem 02 – Reprodução gráfica da teoria dos polissistemas



Primeiro, precisamos entender que um polissistema parte da ideia de interação entre dois ou mais sistemas literários. Segundo Even-Zohar (2011), Tynjanov concebia a literatura enquanto sistema, ou, dizendo de outra forma, como estrutura. Por mais que o entendimento de Even-Zohar (2011) sobre polissistema se aproxime bastante do que pensara Tynjanov,

a necessidade da utilização de um novo termo ao invés do termo já conhecido “sistema” se faz pela mudança no nível em que se manifesta a sistemacidade: se um sistema é

estruturado pelos elementos que o constituem formalmente e a relação entre eles e pode ser descrito como um sistema estático e fechado como, por exemplo, os estudos imanentistas dos primórdios do Formalismo Russo. Um polissistema é estruturado pela relação entre os elementos de um sistema literário em sua relação com diferentes elementos do mesmo sistema ou de outro sistema semiótico. O polisistema é, por fim, um sistema formado por vários sistemas diferentes em interação permanente. (COSTA, 2007, p. 11)

Como podemos ver na imagem 2, um polissistema é formado por diversos sistemas, ou, ainda, pode ser constituído por polissistemas menores. Em nosso caso, olhando para a tradução de *El Túnel*, observamos a relação dos textos original e traduzido com diversos polissistemas. O nosso ponto de partida é o dos respectivos polissistemas literários argentino e brasileiro. Cada um desses polissistemas possui suas próprias características sincrônicas e diacrônicas.

Ao observar a literatura argentina, deparamo-nos primeiramente com uma produção baseada na língua espanhola e que tem em seu rol de autores, escritores consagrados como Borges, Cortázar e o próprio autor de *El Túnel*, Ernesto Sábato. Mais além, quebrando as barreiras territoriais, vemos a literatura hispânica como um polissistema que engloba também a literatura argentina. Podemos afirmar isso em virtude das aproximações linguísticas, mas também pelo constante diálogo, principalmente da América castelhana. Seguindo nessa perspectiva, podemos pensar, inclusive, nas relações dessas literaturas com seus respectivos leitores, que acabam tendo contato com as escritas de diversos países. A literatura argentina, por exemplo, é formada por esses autores que supracitamos, mas é igualmente um constructo histórico que carrega um pouco de García Márquez, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, entre tantos outros.

Não imaginamos que autores como Gabriel García Márquez só possam ser contextualizados em relação às literaturas de língua espanhola, uma vez que ele e outros de sua geração chamada de *Boom* acabaram chegando a leitores de diversas partes do globo. Concebemos, no entanto, que tratam-se de relações diferentes. Quando um norte-americano, por exemplo, busca ler a García Márquez, em geral, irá se

aproximar da escrita do colombiano por um viés indireto que é o da tradução literária, assim como observamos com a tradução para o português de *El Túnel*.

Na literatura brasileira, por sua vez, temos uma produção também rica que se estabelece a partir da língua portuguesa. Nosso legado histórico retoma à literatura de Portugal e possui elementos de muitas das culturas africanas que aqui se fizeram presente por motivação da escravidão. Em nosso rol de autores, temos personalidades como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e muitos outros. Além disso, não podemos esquecer, assim como na literatura hispânica, das obras traduzidas para nossas línguas, que a partir do processo de tradução também constituíram nosso polissistema literário, na medida em que, como apresentado na imagem 2, também se trata de um sistema.

Na obra literária, podemos encontrar alguns elementos que funcionam como elo entre o seu conteúdo e o polissistema literário do qual faz parte, além de se relacionar da mesma forma com o polissistema maior, o cultural, do qual o sistema literário também faz parte. Esse polissistema cultural pensado por Even-Zohar (2011) englobará diversos polissistemas sociais, como os de cunho artístico. Agora, nos voltamos para uma das formas pela qual a obra literária se volta para esses polissistemas que a envolvem que é o paratexto.

O paratexto

Até aqui, refletimos sobre como a tradução literária pode ser pensada em meio à discussão do conceito de influência, seja na relação entre a obra fonte e sua tradução ou no contraste entre ambas e seus respectivos polissistemas cultural e literário. Agora buscamos pensar um pouco na relação entre as obras, mais especificamente sobre a tradução de *El Túnel*, sob as perspectivas teóricas.

Quem irá projetar a ideia de paratexto é o crítico literário francês Gérard Genette, em sua obra *Paralimpsestos*. De modo geral, podemos considerar paratextos todos os elementos de uma obra literária que acompanham o texto principal, tais como o título, a capa, contracapa,

orelhas, prólogos e epígrafes, dentre outros. Dentro da ideia de paratextos podemos encontrar os peritextos e os epitextos. No primeiro caso, englobam-se os elementos textuais que estão ligados à obra literária de maneira contínua, como os exemplos que já apresentamos. No caso do epitexto, existe uma relação, mas ela é descontínua em relação à obra literária, visto que existe um afastamento dessa. E, como apresenta Dalmonte (2014, p. 05), “os elementos epitextuais são divididos em públicos, os que tomam forma nos suportes midiáticos, como as entrevistas com o autor, debates, etc e privados, como correspondências e diários que, com o tempo, podem passar a integrar a obra”.

A partir disso, precisamos entender como os paratextos podem servir de ponte entre a obra e seu contexto de publicação. Em relação à tradução de *El Túnel*, separamos alguns exemplos de paratextos em ambas as publicações. Primeiro como paratextos internos, ou peritextos, temos uma epígrafe, frase retirada do próprio texto que serve como uma síntese metafórica da vida do personagem central da trama, o pintor Juan Pablo Castel. Na edição argentina de 1977 temos: “... en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío”. (SÁBATO, 1977). Por sua vez, a tradução como: “[...] em todo caso, havia um só túnel, escuro e solitário: o meu” (SÁBATO, 2012).

Como são línguas com muitas características parecidas, principalmente por serem da mesma raiz histórica que é o Latim, as escritas do original e da tradução acabam por se aproximar bastante. A única opção que destacamos na tradução é a marca textual da reticência no início da frase. Observamos que o objetivo dela no texto fonte é a demarcação de algo que está posto anteriormente a esse fragmento, se observarmos o seu lugar original, em meio à narrativa de Sábato. A epígrafe se trata assim se uma autocitação realizada pelo autor. Observamos na tradução o que Lefevere (2007) define como domesticação da tradução. O teórico apresentará que um texto traduzido pode tanto seguir uma perspectiva de manter as marcas que o relacionam ao sua cultura de saída quanto optar por aproximá-lo de elementos da cultura de chegada. Lefevere (2007) chamará de domesticação do texto traduzido esse segundo movimento. No caso de *El Túnel*, isso se dá quando o tradutor opta por utilizar além da reticência (presente no texto fonte) também o colchete, que no português carrega a função de demarcar uma omissão de parte

de um texto transcrito. Com isso, o tradutor de *El Túnel* estabeleceu um processo de domesticação do texto traduzido.

Ainda como peritexto, temos nas obras analisadas as capas e contra capas. Ambas as publicações de *El Túnel* não levam outras marcas como prefácios ou prólogos, em um movimento que nos remete a uma tentativa de dar maior foco ao texto em si. Quando pensamos na epígrafe, vemos uma forma de paratexto que nos remete ao conteúdo da trama. A história de Castel se trata de um túnel escuro e solitário, e, com a colocação desse peritexto, em um primeiro contato com a obra já nos damos conta de que se trata de uma construção que no mínimo carrega alguns elementos existencialistas, na medida em que percebemos que seu foco é um sujeito carregado de angústias sobre si e sobre sua produção artística.

Por outro lado, vemos capa e contracapa como pontes entre o conteúdo interno da narrativa e o seu universo externo. Na imagem 01, apresentada anteriormente, temos à direita a capa da publicação original em espanhol de 1977 (a primeira publicação de *El Túnel* é 1948) e à esquerda a da tradução publicada em 2012 pela folha de São Paulo. Na original, vemos um aspecto sombrio e abstrato em um jogo de luz e sombra, que pode nos remeter à lógica de angústia em que a trama se insere. A capa da tradução, por sua vez, não parece dialogar com o conteúdo da trama, mas carrega os elementos do seu contexto editorial. A versão da Folha de São Paulo está ligada a uma coleção de textos que traz nomes muito significativos da produção literária ibero-americana. Além de Sábato, a coleção republicou obras de autores como Borges, Neruda e Saramago. Nessas republicações, a Folha de São Paulo optou por estabelecer visualmente um padrão estético para as capas das obras escolhidas. A esse movimento também podemos articular a ideia de domesticação antes mencionada, aproximando a tradução de seu polissistema literário de chegada.

Seguindo na mesma discussão, escolhemos o site de divulgação da publicação brasileira (imagem 03) para nossa análise. Esse já se trata de um exemplo de epitexto, uma vez que não está ligado ininterruptamente à obra literária.

Imagem 03 – Reprodução do site de divulgação da coleção Folha Literatura Ibero-Americana.



Por mais que não faça parte fisicamente da obra, o site participa da sua estrutura, se posicionando no que Dalmonte (2014) chama de suporte midiático. Por meio dessa fonte paratextual, fica clara a ligação entre as obras publicadas enquanto formadoras de um mesmo produto editorial, que é a coleção. Observamos que se apresenta a mesma informação constante da contracapa da obra, contudo, pelo site podemos acessar informações das demais obras publicadas, o que não se faz presente na obra em si. Por fim, esse epitexto funciona como meio de divulgação não só de *El Túnel*, mas de todas as obras que dialogam com a tradução do livro de Sábato por meio da coleção editorial.

Considerações finais

Obviamente, a discussão que trazemos não se encerra neste texto. O que buscamos foi refletir, por mais que de forma concisa, a tradução literária envolta em questões como as de suas influências textuais e polissistêmicas. Até aqui, tínhamos (e ainda mantemos) a inquietação de pensar um pouco sobre como a discussão que cerne à influência entre

textos pode ser associada com um processo como o da tradução literária, que se estabelece como uma forma diferente de autoria.

Chegamos a um ponto em que não se pode taxar respostas, mas temos em mente que a tradução não é uma cópia do texto fonte, tanto que nos cuidamos durante esse artigo para não utilizar a forma “texto original” quando nos referimos ao texto que foi traduzido. Como vimos com Lefevere (2007), mesmo a obra que nasce do processo de tradução será uma obra original, uma vez que, principalmente para os leitores que não conseguem entrar em contato com o texto fonte, essa obra influenciada será vista com a original.

Por fim, vemos que a tradução, assim como o texto fonte, é influenciada por fatores externos à materialidade do texto literário. Temos como variáveis questões como o tradutor enquanto leitor subjetivado e o que chamamos de polissistemas culturais e literários.

Algo que não dissemos, mas que pode-se pensar, é que esses paratextos que apresentamos tendo como exemplo *El Túnel* funcionam também como âncoras das obras em seus respectivos polissistemas. Capa e contracapa dialogam com os seus leitores de forma contextualizada, além de carregar as intenções editoriais. Podemos concluir que a tradução encontra em alguns paratextos uma forma de se inserir tanto no polissistema de saída quanto no de chegada, aproximando o texto em si às características de ambos os polissistemas.

Referências

COSTA, Maurício Alves da. **Teoria do polissistema**: do folhetim ao blog, o polissistema literário brasileiro sob influência da internet. 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

DALMONTE, Edson Fernando. Relações Interdiscursivas: Os Paratextos como modo de existência dos textos contemporâneos. In: Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de las Ciencias de la Comunicación. 2014. Lima, Peru. **Anais...** Lima, Peru. PUCP. Publicado em: <http://>

congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/vGT-14-Edson-Fernando-Dalmonte.pdf. Acesso em: 29 jul. 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **La posición de la literatura traducida en el polisistema literario**. Trad. Montserrat Iglesias Santos. *Teoría de los Polisistemas, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco, 1999. pp. 223-231. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez%20/works/papers/trabajos/EZ-Posicion-Traduccion.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de Cultura**. Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura. 2011. Publicado em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em: 25 jul. 2016.

GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. 2.ed.rev. São Paulo: Madras, 2009.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da forma literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SÁBATO, Ernesto. **El Túnel**. Buenos Aires: Editora Sudamericana. 1977.

SÁBATO, Ernesto. **O Túnel**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: MEDIA fashion, 2012.

SANTA, Everton Vinicius de. **O ciberespaço e os polissistemas: influências nos sistemas literários**. *Todas as musas*. Ano 03, Número 01, Jul-Dez 2011, pp. 167-184. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/05Everton_Vinicius.pdf. Acesso em: 27 jul. 2016.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma estética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrim [et al.]. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

9. Uma visão Pós-Colonial sobre a última tradução de *Ulysses* para o Português brasileiro

Diego da Cruz, Mirian Ruffini

No ano de 2012 foi publicada pela editora Companhia das Letras a terceira tradução brasileira de *Ulysses* de James Joyce. Do tradutor Caetano Galindo, esta tradução oferece ao leitor inovações inúmeras quando colocada lado a lado com as duas traduções brasileiras da obra produzidas até então. Exemplo disso está já no título: enquanto nas traduções de Antônio Houaiss e de Bernardina Pinheiro da Silveira é “Ulisses”, na sua tradução, Galindo opta por “Ulysses”.

Quanto à escolha, na nota do tradutor da edição há um parágrafo em que Galindo comenta:

Uma última coisa. Por que *Ulysses*, com Y? bom, depois de explicar tanta coisa aqui eu possa me arriscar as palavras que foram um dia de Guimarães Rosa e, recentemente, de Quentin Tarantino, quando lhe perguntaram a estranha ortografia do título de *Inglorious Basterds*: tem coisas que é melhor deixar para o leitor tentar resolver (JOYCE, 2012, p. 10)

Este trecho é uma prévia de toda a ambiguidade quando se trata da análise desta tradução, uma vez que *Ulysses* é um verdadeiro quebra cabeças, seja no estilo, na forma ou no conteúdo. Isso não era algo impensado, pois James Joyce escreveu certa vez para seu irmão que críticos o estudariam por duzentos anos e mesmo assim não esgotariam

suas obras. Sendo assim percebe-se nesta citação que o tradutor tem em seu projeto tradutório a intenção de manter a vitalidade enigmática do *Ulysses* original quando o traduz.

Quando Galindo propõe que o leitor resolva determinadas questões que ele deixa no ar na sua tradução, além de manter a vitalidade da estética de Joyce, ele estabelece que o leitor seja crítico na sua leitura e pense questões que vão além do texto, ou seja, questões relacionadas ao processo cultural da obra. Tendo em vista que a passividade na recepção da cultura dos países do norte sempre foi uma das bases do colonialismo, a tradução de Galindo acaba sendo Pós-Colonial, uma vez que um dos seus efeitos é a reação crítica do leitor brasileiro a este produto cultural anglófono.

Enquanto forma e conteúdo se constituem muito fortemente por meio do trabalho da linguagem em Joyce, na sua liberdade artística de construir conteúdos e transcender todas as formas, a linguagem também se transforma de maneira tão ampla que se torna desafiadora ao seu leitor, e acima de tudo seus tradutores, que têm como desafio decifrar o que está acontecendo em cada parte do mosaico que é *Ulysses*.

Neste sentido há o seguinte parágrafo na nota do tradutor da obra:

“Uma das regras mais curiosas que você pode acabar percebendo nesta tradução é uma singular flexibilidade no uso das regras. Afinal, o *Ulysses*, ele mesmo tão variado e tão múltiplo, não podia ser traduzido de outra maneira. Se em todo o livro, por exemplo, deixamos em inglês os nomes de logradouros (*Dame Street*) e no monólogo final optamos pela forma aportuguesada (*Rua Dame*), indo aparentemente contra as regras da regularidade e do bom senso, foi apenas porque este livro, nestes casos, tem regras que anulam aquelas.” (JOYCE, 2012, p. 10)

Este é outro trecho que confirma a afirmação feita alguns parágrafos acima, de que Galindo busca manter a ambiguidade que dá vitalidade ao *Ulysses*, afinal ele tem liberdade para fazer isso de inúmeras maneiras conforme afirma John Milton em seu livro *O poder da tradução*:

O mais importante é que o tradutor seja poeta e mestre de ambas as línguas com as quais trabalha. Também tem de estar completamente familiarizado com as características de seu autor, “conformar o nosso gênio ao dele, dar ao seu pensamento o mesmo toque”. O tradutor também tem de tentar aproximar o seu estilo do estilo original. (MILTON, 1956, p. 28)

Dentro da sua autoridade de tradutor Galindo utiliza-se da ambiguidade e esta é uma das características marcantes do pós-colonialismo, já que as certezas propostas nos períodos anteriores foram formadoras de identidades hegemônicas, ideias totalitárias, universalizantes e homogeneizadoras, que tinham como resultado sempre o favorecimento dos colonizadores, os países do norte. A ambiguidade dentro da tradução é uma característica que desconstrói o princípio de que há assertividade dentro de uma tradução, ou verdade a ser aceita dentro de uma manifestação cultural.

E desta maneira justificam-se algumas escolhas feitas por Galindo no capítulo “Gado ao Sol”, que é o décimo quarto capítulo do *Ulysses* e corresponde ao momento do dia em que Leopold Bloom está na sala de espera da maternidade de Sir Andrew Horne na Holles Street, e no mesmo ambiente está Stephen Dedalus acompanhado de seus amigos embriagados estudantes de medicina, enquanto Mina Purefoy está no quarto em trabalho de parto.

Ulysses é uma paródia de *A Odisseia* de Homero, a estética da tragédia grega é transposta à realidade de Dublin de 1904 e assim se dá toda a obra de Joyce, discutindo valores clássicos na construção da identidade irlandesa dentro da modernidade. A paródia é uma das características modernistas que se mantiveram no Pós-Modernismo, mas para além de uma paródia James Joyce ao escrever *Ulysses* construiu uma obra metaficcional, e sendo paródia e metaficção *Ulysses* por si só, antes das suas traduções, já conversa com o que mais tarde se convencionaria Pós-Colonialismo.

Afinal como coloca Boaventura de Sousa Santos há pontos de contato entre o Pós-Colonialismo e o Pós-Modernismo e um deles é a metanarrativa – para Santos, devido às suas características em comum com

o Pós-Modernismo, o Pós-Colonialismo deveria ser entendido como um Pós-Modernismo de oposição.

Em comum com as concepções dominantes do pós-modernismo, o pós-moderno de oposição partilha: a crítica do universalismo e da unilinearidade da história, das totalidades hierárquicas e das metanarrativas; a ênfase na pluralidade, na heterogeneidade, nas margens ou periferias; epistemologia construtivista, ainda que não nihilista ou relativista. (SANTOS, 2004, p. 10)

O capítulo “Gado ao Sol” é no *Ulisses* de Homero o momento em que Odisseu chega com seus companheiros na ilha da Sicília e devido à sua fome matam os bois que as filhas do deus-sol mantinham no lugar, mesmo sabendo do pecado que estavam cometendo. Já na obra de Joyce este capítulo se passa todo na maternidade, que é a representação maior da fertilidade que os bois representam na obra grega, e as duas enfermeiras encarregadas do parto da Mina Purefoy são a representação das filhas do deus-sol que guardam os bois. O fato é que Joyce constrói todo este capítulo por meio de uma técnica que busca remontar a história da língua inglesa, a partir do seu embrião, por meio de um processo histórico dentro do capítulo, como comenta Burgess:

O crescimento do embrião não é uniforme; algumas partes vêm depois de outras. Joyce simboliza isso numa deliberada regressão a um estágio anterior da linguagem, quando, em termos de progresso histórico, parece não haver justificção para ela. Assim, ao longo de um pastiche elisabetano de repente aparece um trecho anglo-saxão. (BURGESS, 1994, p.163)

Mas a questão é que se Joyce busca o embrião da língua inglesa e traça o perfil histórico dela, como é possível traduzir o sistema deste capítulo para o português brasileiro? Galindo montou este capítulo na sua tradução a partir de uma técnica do processo de desenvolvimento embrionário da língua portuguesa, ao invés da língua inglesa. O que é uma escolha tradutora pós-colonial, já que não é uma tradução que respeita passivamente a estética e a cultura do país anglófono, de onde vem a obra, mas é uma tradução crítica e ativa, que dessacraliza e modifica

a obra mais amplamente do que no nível da linguagem, sem perder em poética ao construir culturalmente.

Perceba-se então que as primeiras linhas de “Gado ao Sol” são traduzidas da seguinte maneira:

“Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus.

Dai-nos, leve, luzente, Hornhorn, fertilidade e frútero. Dai-nos, leve, luzente, Hornhorn, fertilidade e frútero. Dai-nos, leve, luzente, Hornhorn, fertilidade e frútero.

Upa, meninin, upa! Upa, meninin, upa! Upa, meninin, upa!” (JOYCE, 2012, p. 602)

Para o que no original é:

“DESHIL HOLLES EAMUS. DESHILL HOLLES EAMUS. Deshil Holles Eamus.

Send us, bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit. Send us, bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit. Send us, bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit.

Hoopsa, boyaboy, hoopsa! Hoopsa, boyaboy, hoopsa! Hoopsa, boyaboy, hoopsa!” (JOYCE, 2010, p. 346)

Embora o tradutor queira deixar muita coisa nas mãos do leitor, algumas das suas escolhas na tradução, com base nos estudos que cercam a obra do Joyce, podem ser apontadas de maneira objetiva.

Essas são as primeiras linhas deste capítulo cujo fio condutor é o processo de frutividade, seja da frutividade da língua, da frutividade da arte, ou da frutividade do ser humano que está para nascer e é o motivo da presença de todos os personagens na sala de espera da maternidade. E essas primeiras linhas soam como uma evocação ritualística, como fazem algumas tribos indígenas e africanas desde a pré-história, por meio da repetição até o transe, o que é uma outra menção aos embriões da humanidade e talvez a forma de comunicação linguística mais antiga.

Holles Street é a rua onde fica a maternidade junto com a Rua Denzille, e são os termos usados nesta primeira evocação. Ela é repetida

três vezes, aliás, percebe-se que neste primeiro parágrafo temos três evocações repetidas três vezes cada, o que dá o tom ritualístico do início do capítulo. Devemos lembrar que James Joyce quase sempre usa o sistema da exploração das tríades na maioria das suas construções em *Ulysses*, como um tipo de fórmula epifânica apreendida de Santo Agostinho, que apontava a epifania em três momentos: quando se apreende as partes de um objeto, quando se apreende o objeto em si e quando se apreende o objeto integrado ao mundo, embora aqui, no capítulo “Gado ao Sol”, estas tríades evocativas iniciais repetidas três vezes cada também representem o processo de penetração, de aprofundamento, de interiorização, pois é o instante do livro em que os errantes Bloom e Dedalus entram na maternidade.

É importante que se perceba também que as construções dos triângulos mantêm no leitor a ideia das ilhas, onde estavam os soldados do Ulisses grego. Portanto é de grande respeito a esse plano de fundo estético a tradução de “*Hoopsa, boyaboy, hoopsa! Hoopsa, boyaboy, hoopsa! Hoopsa, boyaboy, hoopsa!*” como “*Upa, meninin, upa! Upa, meninin, upa! Upa, meninin, upa!*”, uma vez que enquanto “*Hoopsa*” é composto por três fonemas, também o é “*Upa*” em português. Além do termo “*Meninin*”, que é um diminutivo prosaico do português, uma escrita informal, tal qual é a construção “*Boyaboy*”, que também é um trissílabo.

Joyce sempre foi um desconstrutor antes de ser um reorganizador das ordens. Essa desconstrução é visível nos termos citados acima, que não deixaram de ser mantidos na tradução de Galindo, que por isso se caracteriza como pós-colonial. Além de que o espaço dedicado à língua de maneira prosaica dentro da obra é também espaço de questionamento da vigência das normas estabelecidas, o que é, sobretudo, um dos pilares do pensamento pós-colonial.

Entre as escolhas do tradutor está a manutenção do termo “*Holles*”, que faria todo o sentido alguma tradução acerca do termo português “*Buracos*”, mas curiosamente é o nome da rua da maternidade e a perda de sentido – na construção de Dublin que há em *Ulysses* – seria maior do que o ganho, caso este termo viesse para o português. Além de que a manutenção de termos na língua fonte – como é o caso de se manter

“Holles” – dentro da tradução acabam sendo marcas que levam o leitor à reflexão sobre origem e cultura da obra.

Nesse mesmo sentido há também a manutenção do termo “Hornhorn”, que é a duplicação do termo em inglês para “chifre” e uma referência aos dois bois bicornos do capítulo de *A Odisseia* que está sendo parodiado neste capítulo de *Ulysses*. Embora esses sentidos se percam quando se mantém “Hornhorn” na tradução, o termo tem sua manutenção justificada como escolha do traduto, pois há ainda outras representações dentro da obra, conforme comenta Burgess:

Entendi isso como uma invocação a Hécate, deusa da lua e patrona das grávidas, mas deveria ter percebido que a lua nada tem a ver com o “hornhorn” – a ereção fálica que começa a gestação. [...] o “hornhorn” (Só vim a saber disso quando li o capítulo das “Sereias”) remonta a Boylan a representação comédia-musical de sua concupiscência [“cornocorno”], mas sir Andrew Horne também está no cenário. (BURGESS, 1994, p.162)

Ou seja, Andrew Horne é o nome da maternidade e ao mesmo tempo remonta a comédia musical de Boylan, o amante da esposa de Bloom, que tem força muito grande sobre os seus pensamentos, e que justifica a manutenção da maiúscula no início do termo, além de “hornhorn” devido à analogia com “horny” poder ser uma onomatopéia do ato sexual, o que também cerca toda a obra.

Mas os parágrafos a seguir na obra em inglês mantêm “Horne” com maiúscula, de forma que a tradução é respeitada neste sentido do termo – o sentido do nome próprio – embora ela perca a significação no que se refere aos chifres no português do Brasil e por isso à *Odisseia*. Afinal, muitas vezes é difícil não perder algo na tradução.

Como pode se perceber:

Certo homem que viandante era esteve então à porta ao poer do sol. Da gente de Israel era o homem que sôbela terra errando longes terras viajara. Por pura mercê era ali. E vinha só até a casa. E vinha só até a casa, sem ter companha por vir i.

Daquela casa A. Horne é o senhor. Setenta leitos ele i mantém por que as madres na sua hora delas i venham parir e dar a luz à crias sãs como o anjo de Deus a Maria disse. Cuidosas cuidam i duas, seguem espertas. Seguiam espertas na ala irmãs brancas. Maladias pensavam dando gasalhado aos enfermos: em doze luas três vezes um cento. Ambas as duas excelentes guardiãs dos leitos eram, para Horne guardando a ala cuja dele era.” (JOYCE, 2012, p. 604)

Some man that wayfaring was stood by housedoor at night's oncoming. Of israel's folk was that man that on earth wanderingfar had fared. Stark ruth of man his errand that him lone led till that house.

Of that House A. Horne is lord. Seventy beds keeps he there teeming mothers are wont that they lie for the thole and bring forth bairns hale so God's angel to Mary quoth. Watchers twey there walk, white sisters in ward sleepless. Smarts they still sickness soothing: in twelve moons thrice an hundred. Truest bedthanes they twain are, for Horne holding wariest ward. (JOYCE, 2010, p. 348)

Também é possível notar na tradução dos parágrafos acima que o termo “mothers” foi traduzido como “madres”, o que parece ser a escolha mais coerente do tradutor se percebermos que este parágrafo é escrito a partir de termos que constroem uma forte imagética religiosa e até mística, como “housedoor at night's oncoming”, “Israel's folk”, “Wandering”, “lord”, “God's Angel”, “Mary” e “twelve moons”, e lembrarmos que madre é o termo do português antigo para se referir à mãe, e ainda utilizado pela igreja católica para se referir às beatas e santas. Escolha com a qual, portanto, o tradutor está a trabalhar a língua portuguesa na sua história, no seu desenvolvimento, ao invés da língua inglesa conforme propõe a forma deste capítulo de Ulysses.

Nesse mesmo sentido, respeitando as noções sobrepostas de frutividade da vida e religião, o trecho “*And whiles they spake the door of the castle was opened and there nighed them a mickled noise as of many that sat there a meat.*” (JOYCE, p. 349), é traduzido como “E enquanto falavam a porta do castelo abriu-se e se deles aproximou tamanho arruído como se de muitos que ali ceassem” (JOYCE, p. 606), ou seja, “meat” é traduzido como “ceassem”, e o tradutor parece escolher este termo uma vez que na cultura do português brasileiro ele alude fortemente à celebração

do nascimento de cristo, ao natal. Portanto esta é também uma tradução cultural construída categoricamente ao leitor brasileiro, já que esses termos se referem à religiosidade no Brasil e assim respeitam a estética e a forma de *Ulysses* que propõem neste momento esta discussão.

Embora na discussão pós-colonial proposta estejamos falando de *Ulysses* que é uma obra de um país colonizado e não colonizador, estamos falando de uma das maiores obras do cânone literário anglófono, ou seja, neste viés cultural da discussão pós-colonial proposta a tradução desta obra para dentro da cultura brasileira implica relações de poder tradicionais, relações das culturas do norte com as culturas do sul.

Afinal, há no ofício do tradutor antes do trabalho com as palavras o trabalho com as culturas, conforme comenta John Milton: “Seu interesse principal [o do tradutor] está na transferência cultural através da tradução. Uma tradução pode ser adaptada à cultura de chegada, ou pode levar elementos da cultura-fonte para a cultura de chegada” (MILTON, p. 14).

No *Ulysses* a sexualidade está em jogo de muitas maneiras, e seu fio condutor é o próprio Leopold Bloom, que é questionado pelos machos padrões irlandeses dos pubs da época pelos seus trejeitos sensíveis ao sexo oposto e por não reagir de maneira padrão à possível infidelidade de Molly Bloom. Em “Gado ao Sol” especificamente, a formação do gênero sexual de forma interrogativa e ambígua se dá quanto ao processo de formação do feto que parece cercear a consciência de Leopold.

Em parágrafos subsequentes há a recorrência do termo “franklin”, que duas vezes é traduzido como “liberto” enquanto uma vez é traduzido como “fazendeiro”. Este “franklin”, embora seja um nome próprio, está sempre com minúscula e seguido do conectivo “that”, como se fosse uma espécie de pronome de tratamento. O que se percebe em:

And He was ware and saw a franklin that hight Lenehan on that side the table that was older than any of the tother and for that they both were knights virtuous in the one emprise and eke by cause that he was elder he spoke to him fully gently. (JOYCE, p. 346, 2010)

Traduzido como:

A todo era alerta e viu um liberto que tinha por nome Lenehan do outro lado da mesa que era mais velho que qualquer e como eram âmbolos dois cavalheiros de muita virtude e seguiam na mesma lida e também por ser o mais velho dentre eles perguntou-o com toda cortesia. (JOYCE, 2012, p. 680)

Ou no trecho “And the franklin that had drunken said, Expecting each moment to be her next.” (JOYCE, 2012, p. 351), que é traduzido como “E o fazendeiro que muitas taças havia bebidas disse, Esperando que todo momento seja o próximo” (JOYCE, 2012, p. 608).

Este segundo trecho nos leva à análise da questão estrutural da língua, que está sendo desconstruída por Joyce. Seja quando ele começa a frase de maneira atípica, pela conjunção “And”, o que ainda não é a desconstrução da norma, mas na sequência o “Expecting” surge com maiúscula logo após a vírgula. Para o quê o tradutor utilizou a solução simples do mesmo jogo das maiúsculas de Joyce, que são igualmente incomuns no português.

Mas outro aspecto deste trecho que deve ser trazido à luz é a questão da formação do gênero junto à desconstrução da estrutura formal da língua. Afinal, não há referências a nomes femininos neste trecho e Joyce coloca no meio da sentença o pronome possessivo feminino “her” – logo depois de ter colocado uma maiúscula seguindo uma vírgula –, o que transgride a regra da língua e fortifica a estética do capítulo, que é a questão da irregularidade na formação do gênero da criança.

A solução do tradutor está deslocada dentro da frase para que todo o mosaico de significação se mantenha: enquanto o padrão da língua portuguesa pediria “E o fazendeiro que muitas taças havia bebido...” o tradutor transforma em “E o fazendeiro que muitas taças havia bebidas...”. Ou seja, uma vez que o português neste trecho é algo limitador, pois o artigo definido define gênero – neste caso masculino, “o” fazendeiro –, contradiz a tendência feminina do “her” na sentença e limita uma possível ambigüidade por trás de “the franklin”, o tradutor então subverte o verbo “bebido”, transformando-o à classe dos substantivos, neste caso feminino e plural: “bebidas”. A sentença então continua esteticamente feminina e, digamos, poética dentro da cultura do português brasileiro,

além de ao mesmo tempo estar respeitando a estética Joyceana do capítulo e da obra.

O pós-colonialismo deste trecho da tradução reside nos esforços de Galindo em respeitar a questão feminina ao passo que respeita a estética de Ulysses. Tendo em vista que o patriarcado e a ideia de núcleo social masculinizado são originais à colonização, o escopo das minorias e das periferias é fundamental nas discussões pós-coloniais, sendo o papel da mulher irrevogável dentro do assunto.

Mas o franklin ainda aparece no seguinte trecho:

There was a sort of scholars along either side the board, that is to wit, Dixon yclept Junior of Saint Mary Merciable's with other his fellows Lynch and Madden, scholars of medicine, and the franklin that hight Lenehan and one from Alba Longa, one Crotthers, and young Stephen, that had mien of a frere that was at head of the board and Costello that men clepen Puch Costello all long of a mastery of him erewhile gested (and all of them, reserved young Stephen, he was the most drunken that demanded still of more mead) and beside the meek sir Leopold." (JOYCE, 2010, p. 351)

Que é traduzido como:

E agora fala a estória dos amigos que i eram para beber quanto pudessem. Certas, eram i sábios de cada lado da mesa, sejam, Dixon, dito aprendiz na Santa Maria das Mercês com outros seus colegas Lynch e Madden, que estudavam a medicina, e o liberto chamado Lenehan e um que de Alba longa era, um Crotthers, e o jovem Estêvão que se portava como clérigo e à cabeça da mesa era Costello que homem chama Ponche Costello que um dia fez esse feito que ganhou esse nome (e de todos, senão o jovem Estêvão, era o mais embriagado que pedia sempre mais da beverage que i bebiam) e junto deles o manso dom Leopoldo. (JOYCE, 2012, p. 670)

A impressão é uma característica importante na leitura de James Joyce, e neste parágrafo que continua a cercar "the franklin" há a impressão de haver a colocação de questões de identidade e pertencimento. Afinal, logo depois de alguns parágrafos desconstruindo a estrutura da língua e levantando a questão do gênero, Joyce aponta para quem são

esses sujeitos que estão ao redor de Bloom, a partir do que fazem ou de onde vêm. Neste instante é como se a consciência de Bloom tivesse sido resgatada de dentro do útero de Mina Purefoy e agora observasse estes ao seu redor na sala de espera da maternidade, mundanos.

Aliás, em poucos momentos de *Ulysses* é possível ter descrições de Leopold, e aqui ele é dito como “manso”, o que fortifica a tese da identidade. E neste viés o tradutor, pela primeira vez na obra, traz os nomes dos principais personagens da obra traduzidos: Leopold vira Leopoldo e Stephen vira Estêvão – nome de acordo com a língua portuguesa antiga, que ainda haveria de se transformar dentro do capítulo –, como se fossem os nomes, identidades, destes personagens de acordo com a cultura da língua portuguesa. Reclamando assim a tradução à formação da língua da cultura de chegada, e sendo a tradução pós-colonial por estar na fronteira de embate entre um país do norte e outro do sul.

Posteriormente no capítulo, respeitando a frutividade da linguagem, Leopold Bloom e Stephen Dedalus passam a ser tratados como L. Bloom e S. Dedalus, tal qual J. Crotthers, M. Mulligan e A. Horne, conforme se estabeleceu este padrão na língua inglesa ao se desenvolver, e são igualmente colocados na tradução, embora no português brasileiro não tenhamos o costume de usar o sobrenome para tratamento das pessoas. O que dá à tradução antes de um tom colonialista, passivo na aceitação dos padrões estrangeiros, uma marca estrangeira dentro de um texto todo convidativo à reflexão do trânsito cultural.

Portanto, é o contexto em que os estrangeirismos se inserem que os conotam como marcação estrangeira. Esta tradução oferece uma visão crítica das questões culturais que a cercam, então essas marcas de linguagem estrangeiras são a menor parte das escolhas do tradutor. Caso contrário, se na grande maioria da obra os estrangeirismos prevalecem, de forma que não acordassem o leitor para situações culturais e de poder, esta tradução seria colonialista.

Sobretudo, a principal impressão a ser destacada na análise da tradução de “Gado ao Sol” se refere à forma da linguagem para contar a história da própria língua. Eis a vida que tanto há em *Ulysses*.

A partir de inúmeros exemplos desta tradução do *Ulysses* há de se lembrar que para além da paródia de *A Odisseia*, além da construção da cidade de Dublin e seu povo, ou o impressionismo vocabular girando em torno da fertilidade e da religião, há como norte estilístico deste capítulo uma busca de representar o desenvolvimento histórico da língua.

Como é possível perceber quando se compara a diferença da linguagem entre trechos do início e do fim do capítulo:

Therefore, everyman, look to that last end is thy death and the dust that gripeth on every man that is Born of woman for as He came naked forth from his mother's womb so naked shall He wend him at the last for to go as he came. (JOYCE, 2010, p. 349)

Que de acordo com a tradução de Caetano Galindo para o português brasileiro é:

Portanto, ó vos que ouvis, pensai no postumeiro fim que é vossa morte e no pó que agarra a todo homem que de mulher é nato pois como do ventre de sua mãe dele veio ele em pelo, assim desnudo há de ser guiado ao cabo por que saia como veio. (JOYCE, 2012, p. 674)

Este parágrafo é um dos primeiros do capítulo e por isso apresenta um tom especialmente prosaico, parece uma representação direta da fala, de um tempo onde a maior parte da população era analfabeta, a língua acontecia principalmente na oralidade e é estranha para o leitor do século XXI. O que contrasta fortemente com a linguagem do final do capítulo, que é muito familiar aos leitores atuais de *Ulysses*, uma vez que representa os hábitos linguísticos modernos.

I put it to you that he's on the square and a corking fine business proposition. He's the grandest thing yet and don't you forget it. Shout salvation in king Jesus. You'll need to rise precious early, you sinner there, if you want to diddle the almighty god. Pflaaaap! Not half. He's got a coughmixture with a punch in it for you, my friend, in his backpocket. Just you try it on. (JOYCE, 2010, p. 387)

Para o que em português é:

Eu lhes declaro que ele é seguro e uma proposta de negócios de primeiríssima qualidade. Ele é a coisa mais grandiosa que já aconteceu e não esqueçam disso. Gritem salvação pelo rei Jesus. Você vai ter que acordar com as galinhas, seu pecador, se quiser embromar com o Deus todo poderoso. Pflaaaap! Nem perto. Ele está com um xarope para a tosse com uma dose extra pra você, meu amigo, no bolso de trás. Só experimente para ver. (JOYCE, 2012, p. 665)

Esta tradução então mantém com delicadeza a ampla vitalidade do *Ulysses* original ao leitor do português brasileiro, que tem a possibilidade de gozar, se não de maneira tão profunda quanto o leitor de língua inglesa, de maneira muito parecida com os leitores da obra original, uma vez que a tradução não desloca o leitor devido aos desconfortos da imposição cultural.

Referências

- BURGESS, Anthony. **Homem Comum Enfim**: uma introdução a James Joyce para o leitor comum. São Paulo: Ed. Companhia das Letras; 1994.
- JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras; 2012.
- JOYCE, James. **Ulysses**. Londres: Ed. Wordsworth Classics, 2010.
- MILTON, John. **O poder da tradução**. São Paulo: Editora Ars Poética, 1956.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Faculdade de Coimbra, 2004.

10. Da condição socioeconômica à Polifonia: as possíveis relações entre a Literatura de Dostoiévski e Graciliano Ramos

Solange Ariati, Mirian Ruffini

Primeiras considerações

Neste estudo nos atemos à possível influência que a tradução da obra de Dostoiévski exerceu no sistema literário brasileiro, principalmente na obra de Graciliano Ramos. Ao analisarmos as obras de ambos os escritores em comparação, verificamos características, tanto no conteúdo como na forma, que se assemelham. Essa similaridade possibilitou a análise em paralelo de alguns trechos das obras desses autores, como faremos adiante neste artigo. Diante dessa possibilidade comparativa, interessou-nos compreender como a tradução de uma obra estrangeira pode introduzir novos elementos em nosso sistema literário. Afinal, estamos analisando similaridade entre escritores de duas línguas e sistemas culturais diferentes, já que Dostoiévski é russo e Graciliano Ramos brasileiro.

Essa proposta de pesquisa surge porque, comumente, a atividade tradutória, especialmente a de tradução literária, fica à margem tanto da consciência do leitor comum, que é aquele que toma a leitura como fonte de apreciação estética, como do leitor profissional, que tem a literatura também como objeto de estudo. Em outras palavras, às vezes esquecemos que as obras, as de origem estrangeira, são produtos de

uma segunda atividade, além daquela do escritor do texto fonte, que é a atividade tradutória. Esse “esquecimento” pode, em alguns casos, dificultar e até mesmo impedir que o leitor acesse determinadas relações presentes no texto, e entre textos.

Tendo em vista essa lacuna nos estudos literários, nos interessou compreender o fenômeno da tradução e o coloca-lo à luz de uma análise literária. Esse caminho de análise resultou na possibilidade de traçar o processo em que um sistema literário adentra algumas de suas características em outro.

Para esse estudo, organizamos o presente texto em quatro etapas. A primeira, compõe a opção metodológica. A segunda, na qual propomos uma fundamentação teórica, que tem como foco apresentar os fatores culturais que envolvem a tradução, baseando-nos, majoritariamente, na teoria dos polissistemas. A terceira, que contém algumas considerações sobre o contexto geral nos quais os autores aqui comparados estão envolvidos, assim como a análise de trechos escolhidos para traçar paralelos entre as temáticas e opções estilísticas de Dostoiévski e Graciliano Ramos. A última compõe algumas conclusões desse estudo, além de traçar possibilidades de pesquisas futuras.

Procedimentos metodológicos

Como toda ideia, segundo Bakhtin (2013), não surge de forma individual, mas sim do encontro entre duas ou mais consciências, a ideia da realização do presente trabalho surge da leitura de ambas as obras aqui analisadas, obviamente, mas também pela leitura de trabalhos que também postulam a relação entre os escritores supracitados. Um desses trabalhos foi o de Antônio Candido, *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, no qual o autor menciona que ambos os escritores têm em comum a pesquisa sobre a alma humana e que buscam, em seus personagens, ir além das aparências, produzindo uma literatura que “tenta descobrir o *homem subterrâneo*, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irreduzível – por vezes tenebrosa – singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social” (CANDIDO, 2012, p. 9, Grifos do autor).

Nosso trabalho além de elucidar essa relação, faz isso tendo objetivo compreender como a tradução de uma obra em russo pôde introduzir novos elementos no sistema literário brasileiro. E, para isso, nos apoiaremos na teoria do polissistemas, fundada por Itamar Iven-Zohar, israelense, que não é necessariamente um teórico da tradução, mas sim dos estudos culturais, que cunhou o termo polissistema em escritos publicados entre 1970 e 1977. Por esse termo o autor se refere a toda rede de sistemas correlacionados na sociedade, tanto os literários quanto extraliterários. Na tentativa de compreender a rede de sistemas, Even-Zohar acabou gerando dados que elucidam como a literatura traduzida funciona dentro do sistema “receptor”, auxiliando-nos assim a construir um olhar teórico para nossos dados. Outro autor que será utilizado para nossa análise será o filósofo da língua, Mikhail Bakhtin, estudioso da poética de Dostoiévski, e, acima de tudo, um filósofo da língua.

É importante salientar que para este estudo analisaremos, especificamente, alguns trechos da obra *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, colocando os em paralelo com trechos de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Buscaremos trechos que evidencie semelhanças no aspecto como os autores apresentam a condição social de seus personagens, e de como a realidade econômica dos mesmos os limitam socialmente. Além desse item, também buscaremos por trechos, em ambas as obras, que apresentem semelhanças de como os escritores dão a voz às personagens. Assim, pretendemos materializar a influência que a tradução de Dostoiévski apresentou na escrita de Graciliano Ramos, visto que o contrário não é possível tanto em vista que Dostoiévski é predecessor de Graciliano Ramos. No entanto, devemos ressaltar que as semelhanças não estão somente entre as obras aqui analisadas, pois realizamos apenas um recorte, cabendo a um estudo futuro ampliar tais relações entre outras obras desses mesmos autores.

Em termos práticos, faremos uma comparação entre as obras. Isso significa que tomaremos a tradução também como rica fonte de estudos comparatistas. Mas isso não é apenas um caminho aqui desenvolvido. Seu crescimento foi tanto que Susan Basenett (1993, p. 24) menciona que a Literatura Comparada, que sempre tratou a tradução como uma área menor de estudos, se rendesse à importância da Tradução. Não vislumbramos aqui adentrar tal conflito teórico, pretendemos, com esse

trabalho, ampliar a visão das influências literárias e que rotas elas tomam, e o seu por que.

Fundamentação teórica

Com teorias mais prescritivas do que descritivas, ou seja, que possuem o foco postular regras ao invés de compreender a atividade tradutória, o campo de estudo da tradução produziu muitas teorias que comumente fracassavam, e que na prática não contribuíam muito para o campo prático do trabalho do tradutor, nem para a análise literária. Afinal, muitas vezes tais teorias pautavam-se em realizar julgamento de valor, e/ou postular um caráter científico, como a de uma ciência natural para os estudos da tradução. No entanto, com o olhar dos estudos culturais que a teoria dos polissistemas trouxe, deixa-se de lado a preocupação em definir a gramática de uma possível estrutura profunda e universal existe entre as línguas, e outros aspectos linguísticos, como a noção de equivalência que pouco contribuiu para o desenvolvimento dos estudos tradução, e passa, segundo Gentzler (2009), a incorporar aspectos históricos, começando a

Abordar toda uma nova série de questões. Não só as traduções e as conexões interliterárias entre as culturas são mais bem descritas, mas as relações intraliterárias dentro da estrutura de determinado sistema cultural e a verdadeira revolução literária e linguística também se tornaram visíveis por meio do estudo de textos traduzíveis. (p. 142)

Para Itamar Even-Zohar, diferentemente dos modelos anteriores, o objeto de estudo não é unicamente o texto literário em si, tomado como produto individual, mas sim em relação com seu contexto cultural. Sendo assim, ele pode analisar as relações literárias intersistêmicas, ou seja, entre sistemas culturais diferentes, concluindo que a literatura traduzida pode funcionar de modo diferente a depender da força do polissistema do qual essa literatura passa a integrar. Isso significa que a literatura traduzida não tem um lugar predeterminado, de prestígio ou marginal, no sistema receptor. O que irá determinar sua posição, na maioria dos casos, é a força e a estabilidade do sistema receptor em

relação ao sistema do qual o texto fonte faz parte. Pois, segundo Even-Zohar, “obviamente não pode haver igualdade entre os vários sistemas e tipos literários. Esses sistemas mantêm relações hierárquicas” (1978, p.16 apud GENTZLER, 2009, p. 149). Essa relação hierárquica existe tanto dentro de um mesmo sistema, ou seja, intrassistêmica, quanto entre dois sistemas diferentes, ou seja, intersistêmica. Nesse estudo nos limitemos, tento em vista nosso objeto de estudo, a relação hierárquica intersistêmica, ou seja, entre dois polissistemas distintos, especificamente, o brasileiro e o russo.

A posição de uma tradução de uma obra como *Crime e Castigo* (1866) no sistema brasileiro, certamente, ocupa uma posição central. Isso ocorre por duas razões. A primeira é pela importância da obra de Dostoiévski, em termos mundiais, e também por ser uma de suas principais obras. Em segundo, pela posição que o sistema literário brasileiro ocupa quando comparado ao sistema russo. Não se pode negar tal relação hierárquica. Afinal, quantos livros de autores brasileiros são lidos pelos russos? Ao invés de negar tal posição, devemos compreendê-la, para que assim possamos ter consciência de tais relações.

Sendo assim, não podemos negar o impacto de uma literatura advinda de um polissistema maior, como o russo, em um menos consolidado, como o brasileiro. Trata-se de um importante movimento que é, acima de tudo, cultural. Em outras palavras

Os polissistemas de culturas maiores, mais antigas, como a anglo-americana ou francesa, por exemplo, diferem dos polissistemas de nações mais jovens ou menores, como Israel ou os Países Baixos. Os primeiros graças à extensão e à autossuficiência de suas tradições, segundo Even-Zohar tentem a relegar a literatura traduzida às margens da sociedade (exceto em períodos de crise), enquanto nos últimos polissistemas, por motivos contrários, as traduções têm um papel mais crucial. (GENTZLER, 2009, p. 150)

Como vimos, a teoria dos polissistemas permite integrar o estudo literário ao das forças sociais, que, inevitavelmente, são também econômicas. Por isso, o termo “poli”, para não limitar os estudos diante das

complexas relações dentro do sistema literário e também extraliterário (GENTZLER, 2009).

Outro fator que se deve ser pontuado é a importância dessa rede de relações. Afinal, sem esse constante movimento, que resulta na entrada de novos constituintes, o sistema não se renovaria, seria estagnado e tenderia ao seu término. Sendo assim, as trocas entre sistemas garantem, de certo modo, a própria vivência, e a necessária recriação ou desenvolvimento do mesmo.

Um exemplo do ingresso de novos elementos está no nosso objeto de pesquisa, que consiste no estudo da introdução de elementos, que até então, não pertenciam, com tal rigor, no sistema literário brasileiro. Isso significa que um sistema literário passa a incorporar novos textos para composição do seu repertório, e junto a eles suas temáticas e estilos. Isso acontece porque quando uma obra de língua estrangeira é traduzida, ela passa a integrar o sistema literário que a recebe.

Indo além de Even-Zohar, Gideon Toury que chegou a trabalhar com Even-Zohar um primeiro momento de sua trajetória acadêmica, contribuiu para o desenvolvimento e reformulação da teoria dos polisistemas. Pois, partindo dela, “Toury descobriu que os textos, na maioria eram escolhidos por razões ideológicas” (GENTZLER, p.159). Esse estudo nos permite vislumbrar os motivos que levam a determinados textos serem ou não traduzidos por um determinado sistema. Ou seja, a realização de uma tradução não é obra de um acaso aleatória, mas sim fruto de interesses motivados por uma “política” de tradução de uma cultura alvo.

De acordo com Gentzler (2009), um dos objetivos de Toury é detectar e descrever melhor as leis linguísticas, literárias e sociológicas que regem a tradução, das quais Even-Zohar apontou a existência. Toury elabora três espécies de normas de tradução, são elas; as preliminares, iniciais e operacionais. As “preliminares” envolvem os fatores que abrangem a escolha da obra a ser traduzida. Já as “iniciais” se referem às normas escolhidas pelo tradutor das quais se valerá previamente para realizar a tradução em si. Por fim, as normas “operacionais”, que são as decisões feitas no processo de tradução, as escolhas linguísticas. Para esse estudo, nos atemos, primordialmente, nas normas “preliminares”,

cabendo a um estudo futuro abranger as demais. Isso significa que queremos compreender as razões da obra *Crime e castigo* (1866) ter adentrado ao polissistema brasileiro, além de seu impacto estético na literatura nacional, já mencionado.

Defendemos aqui o estudo dessas normas preliminares. Afinal, se as negamos, além de não compreendermos a relação entre os polissistemas, ficamos impossibilitados de ver os princípios que regem a tradução também em seu nível micro, ou seja, o próprio texto e as escolhas feitas durante o processo tradutório.

A condição socioeconômica

Observaremos, então, que a condição socioeconômica dos personagens principais, seja em Dostoiévski ou em Graciliano Ramos, interfere diretamente em suas ações. O que acaba sendo o tema de destaque nas obras. Pontuamos que não temos como objetivo fazer uma comparação que iguale a condição socioeconômica dos personagens. Afinal, um se encontra em ambiente urbano russo, e o outro no interior semiárido brasileiro, o que objetivamos é apontar como ambos acabam se deparando com limitações oriundas de sua posição social.

3.1 Em *Crime e castigo*

Na obra *Crime e castigo*, de Dostoiévski, temos um personagem central de idade jovem que sai de sua cidade natal, deixando a mãe viúva e sua irmã mais nova para estudar Direito em São Petersburgo. No entanto, se depara com empecilhos econômicos e precisa trancar a faculdade para conseguir se sustentar, o que na realidade significava, minimamente, comer. Raskólnikov, esse jovem introspectivo não possuía dinheiro para pagar nem mesmo o minúsculo cubículo alugado, o qual pagava com o dinheiro que sua mãe lhe enviava de uma pensão, advinda da morte de seu pai.

Em situação de decadência, física e mental, desse anti-herói, em termos bakhtinianos (2013), acaba tendo a ideia de assassinar Alena

Ivanovna, que além de locatária também tinha como negócio a empenhora de objetos. Esse ato, para Raskólnikov contribuiria para a felicidade de todos aqueles miseráveis inquilinos.

Para analisar tal surgimento da ideia do crime, trazemos um recorte em que, não é dito por ele, mas ouvido de outro estudante. Esse comenta sobre uma espécie de benefício para sociedade, caso essa mulher seja assassinada

Pois então continua a escutar-me. Do outro lado energias jovens, frescas, que se gastam em vão, sem apoio, e isto aos milhares e em toda parte. Mil obras e boas iniciativas se poderiam fazer com o dinheiro que esta velha deixa ao mosteiro. Centenas, talvez milhares de existências conduzidas ao bom caminho; dezenas de famílias salvas da miséria, da dissolução, da ruína, da corrupção, dos hospitais venéreos... E tudo isso com o seu dinheiro. Matá-la, tirar-lhe esse dinheiro, para com ele se consagrar depois ao serviço de toda a humanidade e ao bem geral. Que te parece? Não ficaria apagada a mancha dum só crime, insignificante, com milhares de boas ações? Por uma vida... mil vidas salvas da miséria e da ruína. Uma morte, mas, em troca, mil vidas... É uma questão de aritmética. E que pesa nas balanças vulgares da vida essa velhota tísica, estúpida e má? Não mais que a vida dum piolho, duma barata, e pode ser que ainda menos, visto que se trata de uma velha malfazeja. Ela se alimenta da vida alheia, é má [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 67)

Após ouvir tal discurso de outro estudante, Raskólnikov acaba trazendo novamente a ideia de cometer o crime. Afinal, já tinha em mente tal plano. Logo após, parte para a execução do assassinato. No trecho seguinte, podemos perceber a influência de tais palavras por Raskólnikov ouvidas;

Mas por que havia precisamente de acontecer-lhe agora ouvir aquele diálogo e aquelas ideias, agora que na sua cabeça começavam a germinar exatamente as mesmas ideias? E, sobretudo, por que é que, agora que acabava de afugentar de sua mente o pensamento da velha, havia de ouvir diálogo referente a ela? Pareceu-lhe singular essa coincidência. Aquele insignificante diálogo de taberna exerceu uma extraordinária influência sobre ele, no desenvolvimento

ulterior do acontecimento: parecia que, efetivamente, havia em tudo aquilo um sinal, uma intimação... (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 67-68)

Esse desfecho, colocado nesses dois trechos, evidencia e explicita toda uma lógica que irá ser o cerne das questões morais que perpassam a obra. Pois, o que teria ele a perder com a morte dessa mulher, que, de certa forma, representa esse acúmulo do capital por parte de uma pessoa em contraste com pessoas desprovidas de condições básicas de subsistência. Como no trecho ouvido; “Matá-la, tirar-lhe esse dinheiro, para com ele se consagrar depois ao serviço de toda a humanidade e ao bem geral”.

Na obra, esse crime cometido resulta na tormenta que acompanha o personagem em todo romance. Afinal, por mais lógico que, como colocado no trecho aqui escolhido, é o assassinato na lógica de Raskólnikov, ele se encontra em total angústia após o cometer.

Em *Vidas Secas*

No romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, temos o personagem principal, Fabiano, que acompanhado de sua família e sua cachorra, já famosa na literatura brasileira, de nome Baleia, estão em uma condição de miséria, padecendo de fome, vagando pelo sertão a procura de uma condição melhor. Ao longo da narrativa, percebemos que sua situação social está amarrada às condições geográficas. Pois, em tempos de chuva regular, Fabiano e sua família possuem uma relativa boa condição, ao contrário do que se sucede em períodos de estiagem, quando esgotam-se as possibilidades e “pequeno grupo retoma a peregrinação, acochado pela miséria, mas animado por uma esperança sempre renovada” (CANDIDO, 2012, p. 119).

No entanto, ao decorrer da narrativa, passamos a compreender, por meio da vivência daquela família, que a relação com a paisagem natural não é a única responsável pela condição de sua limitação socioeconômica. Vamos, por meio dos diálogos do personagem, compreendendo que o “culpado” para condição subalterna também são as relações

políticas que estão no meio social. É o dono das terras da qual Fabiano produz que raciocina que os prejuízos na produção não são culpa da seca, mas sim de Fabiano, e, em outra cena, do Soldado a serviço do governo que o prende sem grandes motivos.

Podemos tomar conhecimento dessa relação conflituosa de Fabiano com seu meio, quando o mesmo encontra o Soldado Amarelo, que o tinha prendido sem grandes motivos, apenas por uma ofensa verbal, em um momento precedente da narrativa. No trecho abaixo, podemos acompanhar a tensão de tal encontro, quando Fabiano encontra o soldado em meio ao mato, totalmente a mercê da piedade de Fabiano em não se vingar

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se medonho mais feio que um focinho. Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundava-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa. (RAMOS, 2000, p.101)

Nesse trecho, podemos perceber o quão afetado e desejoso de vingança Fabiano está, mas como vemos ao longo da narrativa, decide por não assassinar o Soldado Amarelo. Percebemos um personagem que questiona as injustiças que tal funcionário a serviço do governo, que, nas palavras do personagem, “ganha dinheiro para maltratar criaturas inofensivas”, principalmente as de origem mais humildes, como a de Fabiano. Fabiano no desenrolar desse capítulo se justifica sob o acontecimento da prisão, mencionando que não via maldade em xingar a mãe do Soldado, quando o mesmo tinha aparecido para verificar um desenendimento entre Fabiano e um comerciante. Nas palavras de Fabiano, a prisão foi motivada “porque se esquentara e dissera uma palavra inconsideradamente. Falta de criação. Tinha lá culpa? [...] Ele, Fabiano, tinha sido provocado. Tinha ou não tinha?” (RAMOS, 2000, p.102).

Fica evidente a dúvida do personagem em vingar-se ou não. Eliminaria tal sujeito que se aproveitava de sua posição social para dificultar ainda mais a vida daquele povo, dessas “pessoas que não fazem mal a ninguém” (RAMOS, 2000, p.102). No seguir da narrativa, ainda na cena que marca o reencontro com Soldado Amarelo, Fabiano, ainda em um monólogo interior, menciona que tempos de juventude não negaria tal oportunidade de vingança, mas agora com a idade, “com rugas e cabelos brancos” era “outro indivíduo, muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bom pra aguentar facão no lombo e dormir na cadeia” (RAMOS, 2000, p. 106).

Fabiano até imagina a cena de um provável assassinato, em que deixaria o Soldado “caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda” (RAMOS, 2000, p. 107). Além de imaginar tal cena, Fabiano ainda menciona que “não sentiria remorso. Dormiria com a mulher, sossegado na cama de varas” (RAMOS, 2000, p. 107). Então, por que o personagem não cometera tal ato? Pois, desenvolve a consciência que tal crime não iria, em nada, resolver os profundos problemas das relações desiguais entre as diferentes camadas sociais. Como podemos perceber ao fim do capítulo que Graciliano destina a retratar tal encontro entre esses dois personagens

Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir pra baixo? [...] Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins. Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro. – Governo é governo. Tirou o chapéu de couro. – Governo é governo. Curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS, 2000, p. 107)

Com a seguinte frase: “havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins”, Fabiano deixa claro sua consciência de que acabar com a vida de tal sujeito seria uma ineficaz atitude para mudar alguma coisa, pois, “governo é governo”. Assim, com uma atitude inesperada, de pacificidade por parte de Fabiano, quando o

mesmo curva-se e mostra o caminho ao soldado, Graciliano coloca fim ao capítulo, deixando evidente a grandeza de tal personagem.

Traçando as possíveis influências

Ao analisarmos esses dois fragmentos dos romances, podemos, agora, traçar paralelos entre ambos. Tanto em *Crime e castigo* como em *Vidas secas*, os personagens cogitam cometer um crime, motivados por um sentimento de injustiça social, eliminariam sujeitos que não fazem, na visão deles, bem para a sociedade. Sujeitos esses que funcionam a serviço das camadas privilegiadas, representantes do sistema econômico vigente, na qual sujeitos como Fabiano e Raskólnikov acabam sendo reféns.

Em *Crime e castigo*, Raskólnikov, acaba deixando de lado os estudos, por não ter condições em se manter com o pouco que recebe de sua mãe, sentindo-se responsável na realização de um apressado casamento de sua irmã com um homem em sua visão, pouco confiável, mas aprovado por sua mãe.

Tal personagem acaba vendo a possibilidade de eliminar uma pessoa que julgava ser um mal para a sociedade e acredita ser destinado a cumprir tal ação, e a faz com golpes de machado na cabeça. A partir disso, o personagem passa por uma profunda angústia, que é o cerne da narrativa, que culmina quando ele mesmo resolve se entregar para a polícia.

Em *Vidas secas*, Fabiano, tendo, devido à sua criação humilde, o não privilégio da educação formal, muitas vezes acaba sendo logrado no comércio e pelo dono da fazenda em que ele trabalha e reside de favor. Em uma dessas vezes, na qual suspeitava que estava sendo logrado, acaba se exaltando com um comerciante. Na chegada de um soldado, Fabiano acaba, sem maldade, xingando a mãe da referida autoridade e acaba sendo preso e sofrendo agressões cadeia. Mais tarde, em outra situação, em liberdade, acaba se deparando com o mesmo soldado, que está totalmente a mercê de sua boa vontade. Fabiano cogita a possibilidade de vingar-se e acabar com a vida de tal servidor público. Mas,

depois de um monólogo interior, o personagem acaba percebendo que tal atitude não iria por fim aos seus problemas, infelizmente, o problema não estava no Soldado, mas no sistema como um todo.

Podemos dizer que em ambas as obras os personagens sofrem limitações, ou seja, estão presos à sua condição social. Um abandona a faculdade, o outro, o Sertão. Em ambos, a motivação para o crime advém desse sentimento de injustiça social. No entanto, o desfecho difere, pois um vê a indiferença de tal ato para sociedade, esse foi o Fabiano.

Para compreender tal semelhança nos temas abordados, não é suficiente dizer que Graciliano foi leitor de Dostoiévski, e que a tradução de tal obra interferiu nos temas abordados pelo escritor brasileiro. O que devemos questionar, em primeiro, foi o que levou a leitura do escritor por Graciliano, e porque, possivelmente, ele introduziu marcas desse escritor russo em sua obra. Para isso, devemos nos ater para relações entre o circundante social de tais escritores, para então tentar compreender como essa relação interssistêmica foi possível.

Dostoiévski, nascido em 1821, perde, ainda cedo, a mãe e pai. Forma-se em engenharia e obtém o grau militar de subtenente, mas opta em trabalhar no campo da tradução. Em 1844, deixa o exército. Após, combate ao regime autoritário do Tsar Nicolau I. Em abril de 1849 foi preso e condenado à morte pela participação em atividades antigovernamentais em um grupo socialista. Acabou sendo liberado de tal pena. “Para coroar todos os males, sobrevêm ataques de epilepsia e outros incômodos de saúde” (BROCA, 1981, p. 63).

Nesse período, no qual Dostoiévski vive e produz sua literatura, a Rússia passava por um período de agitação entre as classes sociais, pois mesmo com o aumento de indústrias, a maioria da população, principalmente a camponesa, passava fome. Temendo uma revolução cada vez mais iminente, Nicolau torna-se “controlador”. Assim, uma geração completa de pensadores e escritores russos sofrerá com esse opressivo regime, entre eles Dostoiévski. Segundo os historiadores, foi nesse período que a Rússia “acordou”. Foi diante do cenário caótico da pobreza e de ex-escravos que não viram sua condição melhorar depois da abolição em 1860, que sementes do socialismo desembocaram na conhecida Revolução de 1917. Pois, segundo Segrilo (2012), foi no “rastros da abolição

da servidão (em 1861) e do desenvolvimento do capitalismo surgiram diversos movimentos (populistas, socialistas e outros) que colocariam em xeque os modelos de desenvolvimento adotados até então” (p. 54).

Já Graciliano Ramos é primogênito de um casal sertanejo de classe média. Em março de 1936 é preso, na Era Vargas, sem provas, como subversivo, acusado de estar ligado ao Comunismo. Sendo solto um ano após; *As Memórias do Cárcere* serão o depoimento de tal experiência. Em 45 ingressa do Partido Comunista Brasileiro (BOSI, 2013).

Enquadrado no que os críticos literários chamam de “O romance de 30”, Graciliano não é o único preocupado com a denúncia social dos problemas brasileiros, junto a ele estão José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Érico Veríssimo, Jorge Amado entre outros. Segundo Bosi, “de modo sumário, pode-se dizer que o problema do *engajamento* qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40” (2013, p. 416, Grifos do autor).

Nesse período que compõe anos fecundos para a prosa narrativa, o cerne das temáticas consistia em, acima de tudo, revelar uma visão crítica das relações sociais, motivados pelo cenário político-econômico brasileiro que enfrentará a crise do café. Vindo a seguir, também, uma série de greves que culminaram na greve geral de 1917, em São Paulo, que fora regada pela insatisfação da classe operária, dando início de uma mobilização organizada em sindicatos, partidos etc. Após reviravoltas políticas, a República Nova (1930-1937), de Getúlio Vargas, que com discurso populista acabou, mesmo assim, tomando ações ditatoriais como medidas de censura e a criminalização de qualquer ato que se julgava ser contra o governo, como, por exemplo, “a organização de associações ou partidos com objetivo de subverter a ordem política e social” (BORIS, 1995, p. 359). Por isso, os anos de 35 e 36 foram marcados por revoluções e prisões, da qual Graciliano acabou sendo vítima.

Segundo Broca (1951), a primeira tradução portuguesa de Crime e Castigo apareceu no Brasil por volta de 1920, assinada por Fernão Neves, traduzida do francês. Ou seja, 54 anos após sua publicação original. Exatamente quando no Brasil começavam a brotar ideias de cunho socialista. Não podemos negar tal fato.

Assim, podemos concluir que não basta uma obra ser traduzida, para então realizar influência sobre a literatura do sistema receptor, há mais processos envolvidos, que são as amarras entre aspectos extraliterários entre esses dois sistemas, dentre esses aspectos, principalmente os político-ideológicos. Nesse caso de análise, isso aponta para ambos os autores apresentarem interesse em expor as condições de injustiças sociais, frutos dessas turbulências políticas. De modo geral, esses temas sociais tiveram muito espaço num período literário brasileiro, comumente referenciado de romance de 30, o que provavelmente adubou o terreno para a influência de Dostoiévski, amplamente conhecido por tratar também desses temas no cerne de suas obras.

Lucia Miguel Pereira, uma influente crítica literária brasileira da primeira metade do século XX, afirma tal paralelo, que aqui afirmamos ser uma influência, quando coloca que;

Graciliano Ramos conseguiu em *Vidas secas* ressaltar a humanidade dos que estão nos níveis sociais e culturas mais humildes “mostrando a condição humana intangível e presente na criatura mais embrutecida. Saber descobrir essa riqueza escondida, pôr a nu esse filão, e afinal a grande tarefa do romancista. Dostoiévski não fez outra coisa.” (apud CANDIDO, 2012, p.144)

Abordaremos na continuidade do estudo, como foi possível mostrar tal riqueza interior desses personagens, indicando que essa influência não ficou somente na temática, passou-se também para a forma de dar voz à personagem.

Romances polifônicos

Para compreender o estilo que possibilitou ambos os escritores, Graciliano e Dostoiévski, construírem tamanha riqueza psíquica aos seus personagens, vamos, agora, buscar no escritor russo o início do que, mais tarde, Bakhtin (2013) define como romance polifônico.

Para Bakhtin (2013), em oposição ao romance monológico, comum até então, que trata o herói como objeto do autor, o romance polifônico

transcende essa forma artificial e caminha para polifonia. A polifonia se realiza pela presença da multiplicidade de vozes controversas presentes em um texto. Para isso, o escritor se vale, constantemente, do discurso do outro; mais que isso, ele antecipa o discurso do outro. Em termos práticos, isso significa que as falas do herói são povoadas de vozes sociais as quais ele antecipa, gerando, dessa forma as tensões de um romance polifônico.

Sendo assim, Dostoievski dá vida a seus personagens, quando, assim como na linguagem cotidiana, lançamos sob nós mesmos o olhar do outro, e assim, só assim, produzimos nossos enunciados. Por isso, a consciência é sempre resultante do encontro de uma ou mais vozes e nunca inata (BAKHTIN, 2013; 2011; 2009).

Para compreender melhor tal opção estilística de composição narrativa, vamos para a análise de fragmentos que evidenciam tal estilo. Para isso, escolhemos dois trechos, um de cada obra aqui colocadas em paralelo, *Crime e castigo* e *Vidas secas*. Nesses trechos, será possível analisar essa confluência de vozes em uma única consciência. Em ambos os trechos, o diálogo consigo mesmo permite ao herói “*substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa*” (BAKHTIN, 2013, p.245).

4.1 Em *Crime e castigo*

No trecho selecionado, Raskólnikov, em um monólogo interior, coloca as tensões geradas pelo recebimento de uma carta de sua mãe, na qual informa que sua filha, portanto irmã de Raskólnikov, foi acusada de ter um caso com o patrão, ficando mal falada na cidade. Na mesma carta há outro ponto conflituoso, que é o casamento dessa mesma irmã concedido pela mãe sem sua anuência, com um homem que, mesmo com a descrição feita por sua mãe, não o convence de que tal pretendente seja adequado para desposá-la. Não contente com o conteúdo da carta, o personagem responde sob forma de monólogo. Como podemos observar no trecho abaixo:

Bem, assim, dessa maneira, poderei traçar a sua felicidade, pagar-lhe a universidade, torná-lo depois ajudante notário,

resolver todo o seu futuro; e até é muito possível que, com o tempo, venha a tornar-se rico, honrado e respeitado, e que venha até a tornar-se um homem célebre!’ E a mãe? Para ela tudo se reduz ao seu Rodka, e ao seu admirável Rodka, ao primogênito! Por um tal primogênito, como não sacrificar até uma filha sua? Oh, doces e injustos corações! Mas quê? Chegaríamos, inclusivamente, a resignarmo-nos com o destino de Sônietchka! Sônietchka! Sônietchka! Eterna Sônietchka Marmieládova, enquanto o mundo existir! Já mediram ambas, bem, a extensão do sacrifício? E Dúnia terá forças? Será útil? Razoável? Sabes tu, Dúnietchka, que a sorte de Sônietchka com o senhor Lújin não é muito pior do que a tua? ‘Amor, ali, não pode haver’, escreve mamacha. [...] Não quero o vosso sacrifício, Dúnietchka; não quero, mamacha... E isso não há de realizar-se enquanto eu viver, não e não! Não o consentirei!” De repente caiu em si e deteve-se. “Mas como evitar? Que farás tu para que não se realize? Proibi-lo? Com que direito? Que podes tu prometer-lhes, por tua vez, para teres algum direito? Consagrar-lhes todo o teu destino, todo o teu futuro, quando tiveres terminado os teus estudos e conseguido um emprego? Nós bem sabemos o que isto é: castelos no ar. Mas agora? Agora é que era preciso fazer qualquer coisa, compreendes? Mas que fazes tu agora? Explorá-las também. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 46-47)

Podemos observar que se trata de um monólogo, mas que se estrutura por três vozes em sobreposição. Ou seja, há uma confluência de três consciências, a de Rodka, a de sua mãe e ainda um *outro* projetado por Rodka. Sendo assim, trata-se de um diálogo polifônico por três motivos. Primeiro porque na própria carta a mãe escreve imaginando o comportamento do filho, e assim escolhe determinados termos que possam vir a levar seu filho a concordar com tais situações, ou seja, ela antecipa as reações de seu filho. A segunda razão, bem visível no trecho aqui escolhido, é que em sua fala interior Rodka antecipa as possíveis reações de sua mãe quando, em uma situação hipotética irá falar que discorda de tal casamento. A terceira, porque além da voz da mãe ele lança a si mesmo o olhar dum *outro*. Esse outro, como evidencia tal tensão, não acredita que ele achará solução pra tal problema, ou seja, não acredita que ele será capaz de impedir tal casamento. Essa inserção de duas consciências a mais fica marcada, inclusive, nos recursos

enunciativos, como pausas e comentários. Isso marca, textualmente, tal tensão entre as posições diferentes sobre o mesmo assunto.

Para melhor compreender tal trecho, transformamos, assim como faz Bakhtin (2013), um trecho de monólogo polifônico em um diálogo. Para isso, fizemos algumas modificações;

Mãe: Bem, assim, dessa maneira, poderei traçar a sua felicidade, pagar-lhe a universidade, torná-lo depois ajudante notário, resolver todo o seu futuro; e até é muito possível que, com o tempo, venha a tornar-se rico, honrado e respeitado, e que venha até a tornar-se um homem célebre!

Rodka: Para você tudo se reduz ao seu Rodka, e ao seu admirável Rodka, ao primogênito! Por um tal primogênito, como não sacrificar até uma filha sua? Oh, doces e injustos corações!

Outro: Chegaraíam, inclusivamente, a resignar o destino de Sônietchka! Sônietchka! Sônietchka! Eterna Sônietchka Marmieládova, enquanto o mundo existir!

Rodka: Já mediram ambas, bem, a extensão do sacrifício? E Dúnia terá forças? Será útil? Razoável? Sabes tu, Dúnietchka, que a sorte de Sônietchka com o senhor Lújin não é muito pior do que a tua? Não quero o vosso sacrifício, Dúnietchka; não quero, mamacha... E isso não há de realizar-se enquanto eu viver, não e não! Não o consentirei!» De repente caiu em si e deteve-se.»

Mãe: Mas como evitar? Que farás tu para que não se realize? Proibi-lo? Com que direito? Que podes tu prometer-lhes, por tua vez, para teres algum direito? Consagrar-lhes todo o teu destino, todo o teu futuro, quando tiveres terminado os teus estudos e conseguido um emprego? Nós bem sabemos o que isto é: castelos no ar.

Rodka: Não quero o vosso sacrifício, Dúnietchka; não quero, mamacha... E isso não há de realizar-se enquanto eu viver, não e não! Não o consentirei!» De repente caiu em si e deteve-se

Outro: Mas agora? Agora é que era preciso fazer qualquer coisa, compreendes? Mas que fazes tu agora? Explorá-las também.

4.2 Em *Vidas secas*

No trecho selecionado, Fabiano chega a uma fazenda aparentemente abandonada em tempos de seca. No entanto, na primeira chuva o dono retorna e o ameaça de mandar embora. Mas Fabiano, não tendo opção oferece seus serviços em troca de permanecer em tal moradia. Passa assim a criar raízes no local, plantando naquela terra que nem dele era. Esse conflito entre plantar e criar raízes em uma terra que não o pertence causa tensão entre esse Fabiano que até então vagava pelo Sertão e esse *outro* Fabiano que cria vínculos com a fazenda. Tal conflito fica marcado pelo monólogo no qual ele dirige-se a si mesmo em terceira pessoa, olhando a si mesmo com os olhos desse *outro*, como podemos conferir

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conte-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigia-a, murmurando: — Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha — e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha. — Um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2000, p. 18)

Após essa conquista, de levar sua família a um abrigo, parar de vagar pelo Sertão Fabiano exclama em voz alta ser um homem, do qual seus filhos se orgulham. No entanto, se contém e logo após se contradiz, dizendo que não passa de um “cabra ocupado em guardar coisas dos outros” (RAMOS, 2000, p. 18). Ou seja, sob olhar do outro, não conseguia se ver como um homem de fato, pois “vivía em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos”. Após esse conflito entre sua voz e aquela projetada do outro, após esse balanço de si mesmo, acaba julgando-se “cabra”, mas orgulha-se disso,

pois vê que é capaz de vencer as dificuldades. Fabiano se subordina a voz alheia, julgando-se “cabra”, mas dando a esse significado um novo sentido, que não aquele comumente pejorativo. Nessa tensão de sentido a opinião do seu próprio caráter do vaqueiro se constrói, formando assim sua consciência.

Para melhor compreender tal trecho, faremos, assim como fizemos na análise trecho da obra *Crime e castigo*, inspirado na metodologia Bakhtiniana (2013). Ou seja, transformamos o trecho de monólogo em um diálogo de Fabiano com esse *outro*. Para isso, fizemos algumas modificações;

Fabiano: Sou um homem.

Outro: Não, você é apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra

Fabiano: Sou um bicho

Outro: Isso para você é motivo de orgulho?

Fabiano: Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha. — e ali estou forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha. — Um bicho, Fabiano.

4.3 Traçando as possíveis influências

Podemos perceber que mais que aproximação temática, há entre os autores semelhanças no modo de construir a interioridade de seus personagens. Assim, ambos os autores criam o paradoxo entre a pobreza econômica e a riqueza da consciência de seus personagens. Para isso, os escritores se valem da confluência de vozes para criar monólogos que nos possibilitam adentrar à consciência dos mesmos, e até o processo de construção dessa consciência. Essa forma narrativa é possível por meio da polifonia (BAKHTIN, 2013), que é construída pelo encontro de vozes contraditórias dentro de um texto, que como vimos, aparecem em ambos os trechos.

Em *Crime e castigo*, há inúmeros monólogos semelhantes ao aqui analisado. Podemos dizer que até mesmo o enredo é polifônico, pois o Rodka acaba se entregando a polícia motivada pela consciência adquirida ao longo da narrativa. Não há evidências reais que a polícia descobriria sua culpa no crime, ele resolve finalmente se entregar quando outra pessoa é acusada do crime que ele cometeu. Sendo assim, a tensão é ocasionada por essa projeção do outro. Segundo Bakhtin (2013), tal estilo narrativo é fundando por Dostoiévski, e em cada uma de suas obras;

verificamos em diferentes graus e em diferentes sentidos ideológicos casos em que a voz do outro cochicha ao ouvido do herói as próprias palavras deste com acento deslocado e uma resultante combinação singularmente original de palavras e vozes orientadas para diferentes fins numa mesma fala; num mesmo discurso, verificamos a confluências de duas consciências numa consciência. Essa combinação contrapontística de vozes orientadas para fins diversos nos limites de uma consciência é aplicada pelo autor, como base, como terreno no qual ele introduz outras vozes reais. (BAKHTIN, 2013, p. 256)

Em *Vidas secas*, como vimos no trecho analisado, percebemos que o narrador deixa mais claro ao leitor a existência de tal confluência de vozes, pois tais tensões são marcadas por trechos no qual o narrador introduz o que cerca o personagem, assim o leitor não fica restrito somente ao mundo interior do personagem. Há uma facilidade em perceber a voz do outro, pois Graciliano insere essas vozes com característica textuais mais próximas de um diálogo, diferentemente de Dostoiévski. Podemos observar tal diferença pela presença de travessões e o uso da terceira pessoa que Graciliano faz. Mesmo com essas sutis diferenças, a marca fundamental da polifonia permanece, e assim como em Dostoiévski, “o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do outro sobre ele” (BAKHTIN, 2013, p. 237).

Percebemos assim, que além da influência temática, a introdução de uma tradução em outro sistema é capaz introduzir novos elementos estilísticos. Essas traduções acabam ampliando o repertório dos sistemas literários receptores. Pontuamos que para essa influência se materializar é necessário outras variáveis culturais estarem presente,

como o compartilhamento do mesmo horizonte social, da qual, como observamos no breve relato histórico e biográfico, os autores também compartilham.

De acordo com a pesquisa de Even-Zohar a própria realização da tradução é condicionada por condições que estão dentro do polissistema receptor. “Os textos traduzidos são escolhidos por causa de compatibilidade com as novas formas necessárias ao polissistema para alcançar uma completa, dinâmica e homogênea identidade” (GENTZLER, 2009, p.152). Sendo assim, as condições socioliterárias brasileiras foram fundamentais para que tal autor fosse traduzido e exercesse tão marcante presença.

Nosso objetivo não é criticar a existência desse fluxo de influências, mas compreendê-la. Tais introduções e apropriações estéticas não minimizam, de modo algum, a literatura de Graciliano. Afinal, essa apropriação foi realizada com recriações. Como vimos, a polifonia de Graciliano ramos ocorre de forma diferente, mais marcada textualmente. Como toda tradição literária, segundo T.S Eliot (1989) em seu famoso ensaio chamado *tradition and the individual talent*¹, surge de uma apropriação com certo grau de recriação, e é justamente isso que Graciliano, um de nossos mais célebres escritores, faz em relação à obra de Dostoiévski.

Considerações finais

Ao olhar para nossos dados com a teoria do polissistemas, passamos a compreender o porquê de tais direções que as influências tomam. Afinal, uma tradução é fenômeno social, e como tal está impregnado de relações políticas. A realização de uma tradução não é mera coincidência, ou fruto de uma vontade individual, ela faz parte da rede de relações inter e extraliterárias.

Com tal olhar teórico sob o fenômeno cultural do qual uma tradução faz parte, foi possível analisar que temática de cunho socioeconômico que aparece em ambas as obras aqui colocadas em paralelo, *Vidas*

1 Traduzido no Brasil com o seguinte título: tradição e talento individual.

secas e *Crime e castigo*, são resultantes, em parte, pelo contexto histórico social semelhante nos quais os escritores estavam cercados quando produziram tais obras, mas também resultam de uma possível aproximação de Graciliano Ramos com a literatura de Dostoiévski. Afinal, além da mesma temática, o modo como ela é construída e os personagens também se assemelham.

Assim, foi possível visualizar que mais do que uma temática em comum, o que de fato aproxima esses dois grandes escritores é a forma de construção de seus personagens. Esse rico interior revelado pela consciência dos personagens, principalmente a de Fabiano e de Rodka, que são protagonistas de suas obras, proporciona riqueza psicológica que contrasta com a situação miserável desses mesmos personagens, em termos de situação socioeconômica.

Além dessa influência da literatura de Dostoiévski em Graciliano Ramos, o que também compreendemos neste estudo, foi o momento histórico no qual a obra *Crime e Castigo* foi traduzida ao português. Essa tradução não ocorreu imediatamente após publicação em russo, mas cinquenta anos depois. Esse dado não pode ser olhado de forma aleatória ou até mesmo ingênua. Afinal, como apontamos em nossa fundamentação teórica, tendo em vista as chamadas normas “preliminares” de Gideon Toury, que propõe investigar os fatores que abrangem a escolha da obra a ser traduzida, podemos concluir que esses fatores foram, principalmente, sociopolíticos, resultante dos levantes de cunho socialista e o momento literário brasileiro, denominado de o romance de 30, que assim como a obra do escritor russo tinha como raiz temática as questões sociais. Ou seja, os acontecimentos literários e extraliterários foram decisivos para que se realizasse tal tradução, e que assim, após, essa pudesse influenciar nossos escritores, como Graciliano Ramos.

Com esse estudo, foi possível visualizar materialmente à introdução de elementos de um polissistema em outro, via um fluxo tradutório. Além disso, também observamos como os fatores culturais, político e ideológicos fazem parte do polissistema literário.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. (Voloshinov.V. N). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Viera.13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BASSNETT, Susan. From Comparative literature to translation studies. In: BASSNETT, Susan. **Comparative literature: a critical introduction**. Oxford: Blacknell, 1993.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 201.
- BORIS, Fausto. **História do Brasil**. – 2 .ed. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.
- BROCA, Brito. **Ensaio da mão canhestra**: Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Alencar, Coelho Neto, Pompéia; prefácio de Antonio Candido. São Paulo; Polis, 1981.
- BROCA, Brito. Introdução. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Crime e Castigo**. 1 ed. Trad. Rosário Fusco. Rio de Janeiro/São Paulo: José Olympio, 1951.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: Ensaio sobre Graciliano Ramos. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, Fódor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002.
- ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. 2.ed.rev. São Paulo: Madras, 2009.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**, posfácio de Álvaro Lins, ilustrações de Ademir Martins. São Paulo: Record, 2000.
- SEGRIOLO, Angelo. **Os Russos**. São Paulo: Contexto, 2012.

11. Marcas tradutórias nas edições de *Maus: a história de um sobrevivente*

Ludiani Retka Trentin, Géssica de Souza, Mirian Ruffini

1 Introdução

A barbárie sofrida pela Europa durante a Segunda Guerra Mundial serviu de inspiração para muitas produções culturais que perpetuaram esse episódio histórico. As interpretações, bem como as formas de representação dessa época, são bastante variadas e abrem um amplo leque de oportunidades para escritores, diretores e produtores.

Nesse viés, o quadrinista Art Spiegelman, valendo-se de sua posição de filho de um casal de sobreviventes do holocausto, reuniu as memórias de seu pai numa produção gráfica, antropomorfizando os animais em representação aos povos envolvidos no conflito. Essa obra retrata uma visão pessoal dos horrores enfrentados pelos judeus nos campos de concentração, principalmente Auschwitz, onde se passa a segunda parte da história, além de trazer, em segundo plano, a relação pai e filho vividas entre ele, Art Spiegelman, e seu pai Vladek Spiegelman.

Tendo sido publicada originalmente nos Estados Unidos da América, duas versões traduzidas desse exemplar foram publicadas no Brasil, em épocas e com tradutores distintos. Em virtude de não haver nenhuma pesquisa comparativa entre essas duas traduções, julgou-se necessário um estudo introdutório na área, a fim de diagnosticar as teorias que embasam essas traduções, bem como incentivar pesquisas futuras de aprofundamento no tema.

Para tal fim, os autores estudados foram principalmente Venutti (2002) e Barbosa (1990), e suas teorias foram aplicadas na análise da tradução. As traduções pertencentes à Ana Maria de Souza Bierrenbach (1987 e 1995) e Antonio de Macedo Soares (2005) foram lidas em sua completude, apesar de ser analisado apenas os primeiros capítulos nessa pesquisa devido à sua brevidade.

Essas pesquisas comprovaram que as traduções tendem à domesticação e estrangeirização, respectivamente, apesar de mesclar as teorias quando da ocorrência de elementos da cultura judaica no texto. Apesar de diferentes, ambas as versões foram bem aceitas pelo público-leitor, ainda que a tradução de Macedo Soares tenha recebido algumas críticas inicialmente, devido a seu estilo.

Destarte, de agora em diante serão realizadas as observações teóricas pertinentes, do mesmo modo que a análise comparativa em si, com o intuito de ampliar o espaço para discussões sobre as traduções e suas individualidades.

2 Das origens de Maus e suas traduções

Atualmente, as livrarias têm à disposição para venda uma versão de *Maus* composta por 296 páginas e divididas em *Livro I: meu pai sangra história* e *Livro II: e aqui meus problemas começaram*. No entanto, devido à recusa das editoras para sua publicação inicial, essa obra demorou alguns anos para ser publicada em sua totalidade. Isso se deve, provavelmente, ao gênero quadrinhos que, durante muito tempo, não inspirava seriedade à literatura.

Valendo-se disso, Spiegelman fundou, juntamente com Francóise Mouly, a revista de quadrinhos *Raw* de estilo *underground*, na qual publicou seu livro em capítulos entre os anos de 1980 e 1991, deixando de publicar apenas o último capítulo da série. Em virtude do sucesso da história, a revista *Pantheon*, em 1986, publicou a primeira versão da obra de Spiegelman intitulada *Maus: a survivor's tale*, com subtítulo de *My father bleeds history*, constituída dos seis primeiros capítulos do livro reunidos. Sua aceitação pelo público leitor foi instantânea e já no ano

seguinte a obra foi traduzida para outras línguas, dentre elas o português, com o título de *Maus: a história de um sobrevivente* e subtítulo *Meu pai sangra história*.

O interesse inicial por uma tradução brasileira foi demonstrado pela Editora Brasiliense que obteve o primeiro volume traduzido por Ana Maria de Souza Bierrenbach, publicada em 1987 e o segundo volume em 1995.

O reconhecimento maior da obra foi maior em 1992, quando Art Spiegelman recebe o prêmio Pulitzer pela versão completa, intitulada de *Maus: a história de um sobrevivente*, a primeira (e única) arte sequencial a receber esse prêmio. Suas vendas aumentaram, bem como as traduções, sendo que em 2011 o livro já havia sido traduzido para mais de 30 línguas.

As edições brasileiras também obtiveram recorde em vendas e ficaram esgotadas por algum tempo. Essa lacuna, no entanto, foi percebida pela Editora Bertrand que, munidos de um novo tradutor, publicaram, em 2005, uma nova versão traduzida de *Maus: a história de um sobrevivente*, dessa vez a edição que se tem disponível para venda atualmente. Essa mesma versão é publicada posteriormente, no ano de 2009, pela editora Companhia das Letras, sendo a edição mais encontrada nas livrarias.

As duas traduções são bastante semelhantes em seu conteúdo, mas apresentam algumas variações interessantes. Apesar da grande semelhança entre as duas versões traduzidas, é possível perceber que cada um dos tradutores optou por um estilo tradutório, voltando-se mais um para a domesticação e o outro para a estrangeirização, o que será a partir de agora analisado.

A arte tradutória, bem como as demais, é algo que deve ser pensado e planejado cuidadosamente, principalmente por tratar-se da adaptação de textos de terceiros para uma cultura e público diferentes.

Sobre essa arte, Catford (apud BARBOSA, 1980, p. 22) afirma que a tradução é “a substituição de material textual numa língua por material textual equivalente noutra língua.” Entretanto, apesar da simplicidade das palavras, há muito que se pensar sobre os textos, tendo em vista que,

detentores de significados diferentes, cada gênero textual exigirá uma organização diferente para essa transposição linguística.

Enquanto textos técnicos são traduzidos para um público específico, a mudança de polissistema pode não alterar o sentido da frase, como é o caso de manuais de instruções. A literatura, por sua vez, não escolhe seus leitores e, por isso, está sujeita a uma quantidade infinita de interpretações, o que estará diretamente ligado ao polissistema cultural no qual o leitor está inserido.

Essas escolhas podem ser de influência do patronato ou partir apenas da interpretação individual do tradutor, o que pode variar dependendo do seu conhecimento teórico e sua perspectiva de uma “boa tradução”.

Em relação à obra *Maus: A história de um sobrevivente*, sua primeira versão traduzida foi concluída por Ana Maria de Souza Bierrenbach, que exerce o cargo de Ministra-Conselheira, chefe do setor político da embaixada do Brasil em Londres. Apesar das poucas informações que se consegue sobre a tradutora, é possível afirmar que possui alto nível de conhecimento em ambas as línguas com que trabalhou, por causa de sua profissão. Sua proficiência resultou em uma tradução muito boa do livro e percebe-se que optou por domesticar a escrita, como será posteriormente explicado.

Essa domesticação provavelmente foi escolhida por influência de sua profissão e pela preocupação em fazer com que a cultura alvo chegasse à cultura de origem com linguagem apropriada para a compreensão. O principal papel do tradutor ao traduzir um texto é leva-lo ao conhecimento dos leitores da língua alvo, por isso, as traduções tendem a ser fluentes e agradáveis.

Por outro lado, a segunda versão publicada no Brasil passa por uma escolha muito interessante do tradutor Antonio de Macedo Soares. Sua experiência com tradução permite que sinta-se mais confiante para adaptar a linguagem em prol da semântica pretendida.

Tendo publicado uma tradução do livro *Diário de Zlata* (1994) com apenas 16 anos, Macedo Soares fez uma carreira posterior demonstrando preferências pela arte sequencial, principalmente com as obras *Little*

Lit (2003) e *O Sundiata Leão do Mali* (2004), de Will Eisner; *À sombra das torres ausentes* (2004) e *Maus: a história de um sobrevivente* (2005) de Art Spiegelman; e *Diários de um banana* (2007) de Jeff Kinney, dentre outras obras traduzidas.

Apesar dos resquícios de estrangeirização não serem claros no texto de origem, Antonio de Macedo Soares escolhe deixar marcas de estrangeirização no texto traduzido. A personagem principal é estrangeira em seu país, e por isso, essa versão oferece a experiência de conhecimento do estrangeiro ao leitor da obra traduzida.

3 Escolhas tradutórias e efeitos de sentido

As teorias que envolvem uma tradução são muitas, por isso as formas de traduzir um texto também o são. Muitos fatores influenciam as escolhas tradutórias, tais como formação teórica, conhecimento da língua traduzida e significação pretendida, entre tantos outros. Isso indica que os textos traduzidos, mesmo sendo de mesma origem, não serão idênticos apesar de semelhantes.

Venutti, seguindo os pressupostos de Deleuze e Guattari (1987), afirma que

a língua é uma força coletiva, um conjunto de formas que constituem um regime semiótico. Ao circular entre diferentes comunidades culturais e instituições sociais, essas formas estão posicionadas hierarquicamente com o dialeto padrão em posição de domínio, mas sujeito a constante variação devido aos dialetos regionais ou dialetos de grupos. (2002, p. 24)

Essa assertiva realça o fato de não haver apenas uma variação linguística. Pelo contrário, sendo ela uma construção coletiva, tende a englobar vários aspectos culturais e sociais de quem fala. Numa tradução, esse pode ser um fator polêmico devido à utilização da forma não padrão da língua.

Em traduções literárias, principalmente, o campo semântico vai muito além das palavras. Há construções vocabulares e níveis de

interpretação que podem interagir com o leitor a fim de criar interpretações diversas. O tradutor, nesse caso, precisa trabalhar a linguagem de forma a ficar adequada tanto ao objetivo inicial do escritor quanto à cultura de quem lê.

Para tal, Venuti aplicou os termos *domesticação* e *estrangeirização* para definir duas principais vertentes tradutórias da linguagem literária. Apesar de não restringirem todo o fazer tradutório, essas vertentes agem na construção de sentido e podem até mesmo indicar o leitor a que a obra se destina.

No livro *Escândalos da tradução* o autor afirma que livros destinados para a massa tendem a ser mais domesticados para garantir fluência na leitura, enquanto que tradução estrangeirizantes, por apresentar certo grau de estranhamento ao leitor, podem sofrer rejeição de parte dos leitores, mas são mais preferidos no meio acadêmico (VENUTI, 2002), pelas questões culturais de origem.

A fim de conceitualizar, entende-se por tradução domesticante a adaptação dos elementos estrangeiros para termos conhecidos na língua materna do leitor. Ao traduzir, o objetivo principal será dar fluência a linguagem para que, ao ler, o leitor sinta que pode fazer parte do enredo.

A estética popular requer traduções fluentes que produzam um efeito ilusório de transparência, e isso significa aderir ao dialeto-padrão corrente, ao evitar qualquer dialeto, registro ou estilo que chame a atenção de palavras como palavras e, portanto, frustra a identificação do leitor. (VENUTI, 2002, p. 29)

Por isso, essas traduções, apesar de gramaticalmente adequadas, deixam de ser democráticas, pois pressupõem apenas uma maneira de falar. Além disso, ela pode ignorar aspectos próprios de outras culturas ao transportá-las a uma cultura estrangeira de modo domesticado. “A fluência é assimilativa, apresentando aos leitores domésticos uma representação realista conjugada com seus próprios códigos e ideologias como se fosse um encontro imediato com um texto e uma cultura estrangeiros” (VENUTI, 2002, p. 29).

Por outro viés, a tradução estrangeirizante opta por deixar resquícios estrangeiros na tradução, chamados de resíduos. Isso ocorre principalmente pelas relações de poder entre línguas-padrão e variações minorizantes, representando “o retorno, ao interior da língua, das contradições e das lutas que formam o social” (LECERCLE, 1990, p. 182). Ou seja, a palavra é também um sujeito atuante para a construção cultural da alteridade.

A estrangeirização pode ocorrer ao forçar a língua à heterogeneidade, “forçando-a a tornar-se menor, deslegitimando-a, desterritorializando-a e alienando-a” (VENUTTI, 2002, p. 26). Subverter padrões gramaticais em prol de uma variante é um trabalho muito delicado a ser realizado, pois é importante que o tradutor considere o significado original pretendido pelo autor, pensando também em seu estilo pessoal, bem como tornar o texto apto para um polissistema diferente.

Por isso, “O estrangeirismo consiste em transferir (transcrever ou copiar) para o TLT¹ vocábulos ou expressões da LO² que se refiram a um conceito, técnica ou objeto mencionado no TLO³ que seja desconhecido para os falantes da LT⁴” (BARBOSA, 1990, p. 71). Dessa forma, o tradutor estará afirmando que isso é próprio da cultura alheia, e oferece ao leitor a possibilidade de conhecê-la.

Essas estratégias, entretanto, são utilizadas dependendo do gênero textual que se traduz. Há algumas especificidades que precisam ser observadas ao realizar a transposição de uma língua para outra. Da mesma forma que as traduções técnicas exigem que sejam mantidos alguns termos, alguns gêneros literários também se apropriam de palavras pertencentes ao cotidiano e que não podem ser simplesmente substituídas por algum equivalente na língua traduzida, como é o caso das biografias.

Esse gênero é caracterizado pela ocorrência real dos fatos ali mencionados. Nesse caso, quando o texto se refere a alguém real e pretende falar sobre sua vida em determinado aspecto, é importante que se mantenha o vocabulário específico mencionado, como substantivos

1 Texto na língua traduzida.

2 Língua de origem.

3 Texto na língua de origem.

4 Língua traduzida.

próprios ou termos culturais, salvo os casos em que há variante na língua traduzida. Essa importância se deve ao conhecimento prévio que o leitor possui e as informações que se pretenda que ele conheça.

Isto posto, analisar-se-á o modo como as teorias anteriormente citadas interferem nas traduções de *Maus: a história de um sobrevivente* para o Brasil, visando o estudo comparativo entre as versões traduzidas do livro e sua aceitação pelo público leitor.

4 A palavra de um sobrevivente

Duas traduções da obra *Maus: a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman foram publicadas no Brasil: a primeira, dividida em dois exemplares, em 1987 e 1995 e a segunda em 2005 (e posteriormente em 2009) com a unificação dos dois livros.

A ocasião que exigiu uma nova edição deu origem também a uma nova perspectiva tradutória que não fora explorada por Ana Maria de Souza Bierrenbach. Enquanto que a primeira versão domestica a história com o intuito de deixá-la fluente e se preocupa em situar o leitor brasileiro na história e cultura estrangeiras, Antonio de Macedo Soares opta por uma tradução estrangeirizante, deixando resíduos para elucidar ao leitor o discurso estrangeiro inserido em uma língua maior.

O que se pretende com esse texto é fazer uma análise comparativa entre as duas traduções de modo a ilustrar os aspectos domesticantes e estrangeirizantes que permeiam cada uma das traduções, com foco nas variações verbal e de gênero, e na manutenção dos termos estrangeiros próprios da cultura judaica.

As imagens para comparação serão postas lado a lado, antecedidas de sua versão de origem para a melhor compreensão do leitor deste trabalho, bem como a análise será dividida em subtítulos que abranjam cada um dos subitens a ser estudados.

Maus: a história de um sobrevivente é a história de um judeu americanizado, Vladek Spiegelman, que presenciou os horrores do Holocausto na Polônia e enfrentou os campos de concentração de Auschwitz junto com sua esposa Anja. Após sua libertação pelo exército americano no

final da Segunda Guerra Mundial, tendo perdido grande parte de sua família, inclusive seu filho Richieu, Vladek decide mudar-se para os Estados Unidos da América, onde tem seu filho Art Spiegelman, quadrista e autor do livro.

Apesar de conhecer e se expressar em língua inglesa desde jovem, Vladek ainda assim, tem o idioma como sua segunda língua, sendo o alemão sua língua materna. Esse aspecto cultural foi observado por Macedo Soares na tradução que realizou em 2005.

Aprender uma língua em um país onde esse idioma não seja o materno implica em variações linguísticas inevitáveis, principalmente pelo fato de, dificilmente, haver professores nativos de língua estrangeira no país. Além desse fator, o convívio com outras pessoas que também tenham aprendido essa língua de forma secundária faz com que esse dialeto permaneça intrínseco no aprendizado do sujeito. A personagem principal de Art, desse modo, aprendeu inglês em um país estrangeiro e teve contato com o idioma nativo apenas em sua vida adulta.

Escrito originalmente em inglês, idioma em que muitas palavras não têm distinção de gênero, não é possível perceber no texto fonte aspectos estrangeiros da língua. Nas versões em português, esse aspecto é facilmente identificado. A tradução de Bierrenbach opta por deixar o discurso mais domesticado, adequando a fala da personagem Vladek à variação padrão da língua portuguesa. Nessa versão, a personagem mantém uma unidade no discurso, e tende a deixar a escrita fluente, de modo a aproximá-la do leitor.

Macedo Soares, por sua vez, baseando-se no conhecimento popular de que imigrantes de nacionalidade alemã tem dificuldade na adequação de sua fala ao idioma estrangeiro, opta por traduzir o discurso da personagem Vladek enquanto imigrante de modo a romper com os padrões gramaticais, deixando resíduos do texto estrangeiro.

Sobre essa estratégia, Venuti cita que “Ao liberar o resíduo, uma literatura menor indica onde a língua maior é estrangeira em si mesma” (2002, p. 26). Dessa forma, a escolha de Macedo Soares em realizar esses desvios, oferece ao leitor a possibilidade de identificar essa personagem como estrangeira.

Esse objetivo pode ser percebido pela diferença na tradução das falas de Vladek quando morador da Polônia. Nesse contexto, seu discurso não é passível de desvios gramaticais, pois a personagem está se expressando em sua língua materna, por isso a conhece bem.

As variações de gênero utilizadas não comprometem de modo algum a tradução, tendo por objetivo apenas induzir ao leitor o estranhamento na fala de Vladek e levá-lo a pensar sobre essa minorização do idioma.

Essa questão é perceptível nas figuras 1, 2 e 3, na ocasião da visita de Art para seu pai, em Rego Park. Na cena, Mala oferece a Art um cabide para pendurar seu caso e Vladek, irritado, vocifera “*We have plenty **wooden** hangers.*” Bierrenbach, em sua tradução, escreve “**Nós temos muitos cabides de madeira!**”, enquanto que Macedo Soares traduz por “**Temos muitas cabides de madeira.**”

A heterogeneidade no discurso tradutório de Antonio indica que a personagem de Art é um estrangeiro, uma vez que os discursos contêm desvios do português padrão. A tradução oferece uma experiência alienadora ao leitor de língua portuguesa, pois esses resíduos, caracteristicamente brasileiros, estão sempre a lembrá-los que Vladek é um sujeito forâneo inserido em seu polissistema cultural.

Figura 1: Vladek brigando por causa do cabide.



Figura 2: Versão Bierrenbach, p. 11.



Figura 3: Versão Macedo Soares, p. 11



Essa característica é também perceptível nas figuras 4, 5 e 6, quando Art conversa com seu pai enquanto esse faz exercícios físicos. Vladek fala sobre os exercícios "It's good for my heart, the pedaling." A tradução de Bierrenbach mantém o padrão gramatical ao traduzir como "É bom para o coração", enquanto que Macedo Soares vale-se da invariabilidade do pronome possessivo de língua inglesa e transpõe a frase para "É bom para o coração, pedalar.", mantendo a variação de gênero.

Figura 4: Vladek fala sobre seus exercícios.



Figura 5: Versão Bierrenbach, p.14.



Figura 6: Versão Macedo Soares, p. 14.



Essa escolha é mantida em todas as falas do personagem enquanto cidadão americano, em ambos os livros que compõe o exemplar *Maus: a história de um sobrevivente*, apesar de não ser possível analisá-lo em sua completude, devido à brevidade dessa pesquisa.

Do mesmo modo que as variações de gênero, Macedo Soares modifica também a estrutura das frases em relação aos verbos, para dar homogeneidade à tradução. A versão original, nesse caso, não segue essa estrutura, optando por uma conjugação gramaticalmente correta, o que também é seguido pela versão traduzida de Bierrenbach.

Essa mudança, no entanto, é defendida pela editora Bertrand, responsável pela primeira publicação da tradução de Macedo Soares no Brasil. Após o lançamento do livro, alguns leitores criticaram a tradução entendendo os desvios gramaticais como erros. Apesar da incoerência dessas afirmações, a editora se posicionou em defesa do tradutor explicando que:

À semelhança do texto original de Art Spiegelman, seguimos nesta tradução o critério de manter um desvio das falas do personagem Vladek Spiegelman ao inglês padrão. Vladek Spiegelman é um polaco idoso e emigrante, terá pois começado a falar inglês quotidianamente já depois de adulto, pelo que muitas vezes não fala com inteira correção gramatical e sintática. A exceção ao desvio acontece quando a voz Vladek

Spiegelman surge nas recordações da sua juventude já que nesses momentos, o personagem Valdek fala com fluência por supostamente estar expressando-se na sua língua de origem. O desvio atrás referido é não só intencional como também, na perspectiva do autor, uma característica inalienável e integrante da personagem, e por isso é exigência do autor que se mantenha em todas as traduções. (EDITORA BERTRAND LIVREIROS)

A diferença entre o texto em língua traduzida e o texto de origem deve-se, portanto, às especificidades de cada língua. Desvios gramaticais realizados em língua inglesa podem não ser possíveis de manter em língua portuguesa, por isso, o material que o tradutor tem precisa ser trabalhado em prol da significação e não da fidelidade.

As figuras 7, 8 e 9 ilustram, além da questão de gênero, o trabalho com os verbos. O quadro que representa a chegada de Vladek à casa de Anja Zylberberg é introduzido com “*The Zylberberg had a hosiery factory*” e sua tradução por Bierrenbach propõe “Os Zylberberg tinham uma fábrica de malhas”. Essa escolha deve-se à utilização do verbo no passado “*had*”, bem como a adequação da fala ao contexto. A versão de Macedo Soares opta por manter o resquício de estrangeirização e traduz a frase por “Os Zylberberg ter um fábrica de meias”. Apesar da mudança nos verbos, ambas as versões mantêm os nomes sem tradução ou adaptação para a língua portuguesa, o que confere veracidade à história pela apresentação genuína dos elementos estrangeiros reais no texto.

Há nessa cena outra ocorrência da modificação do verbo. Vladek conta a Art que “*when I came in to their house it was so like a king came...*”. Macedo Soares mantém sua marca estrangeirizante e escreve “quando cheguei, me tratar como rei...”, mantendo a coerência na utilização do primeiro verbo “cheguei”, mas realizando o desvio no segundo verbo “tratar”. Bierrenbach realiza a estratégia tradutória da manutenção da frase “eu fui recebido na casa deles como se fosse um rei...”, mantendo seu estilo domesticador e seguindo as formas verbais sugeridas pelo autor na frase.

Figura 7: Vladek visita a família de Anja.



Figura 8: Versão Bierrenbach, p. 19.



Figura 9: Versão Macedo Soares, p.19.



Ainda nas figuras 10, 11 e 12, ao contar os remédios, Vladek reclama que “Doctors, they only give me ‘junk food’...”, referindo-se à quantidade de comprimidos que precisa ingerir diariamente. Essa afirmação da personagem é traduzida por Bierrenbach como “Os médicos só me dão ‘comida junk’”, mantendo a conjugação verbal adaptada ao contexto brasileiro. Macedo Soares opta pela versão “Médicos só me dar ‘porcaria’...”, preferindo a adequação da fala a um personagem estrangeiro que a fluência da língua traduzida, marca que perdura durante todo o texto.

Figura 10: Vladek falando sobre seus remédios.



Figura 11: Versão Bierrenbach, p. 26.



* DROGA . (N.T.)

Figura 12: Versão Macedo Soares, p. 26.



Além das escolhas tradutórias de concordância, a tradução de *Maus: a história de um sobrevivente* para o português também libera resíduos na utilização dos nomes próprios sem tradução ou adaptação. A opção por buscar na língua traduzida algum equivalente para os nomes próprios estrangeiros é utilizada em alguns casos em que a tradução pretende domesticar e impedir que resíduos a denunciem como uma tradução.

Apesar de possível, nem sempre é adequado substituir nomes próprios, principalmente se os nomes estrangeiros já são conhecidos e

aceitos pelos leitores da língua traduzida. No caso específico de *Maus: a história de um sobrevivente*, por tratar-se de uma biografia de um judeu polaco e retratar episódios específicos do holocausto, conhecidos mundialmente, nomes como Auschwitz e Sosnowiec não carecem tradução.

Entretanto, o texto também apresenta alguns termos específicos da cultura judaica que podem ser conhecidos pelo público leitor ou não. Esses aspectos culturais carregam um nome específico em sua língua materna, muitas vezes sem equivalente para tradução.

Nesses casos, o tradutor pode optar pela inserção de elementos paratextuais de modo a complementar e explicar esses termos para que o público leitor, por mais distante culturalmente que esteja dessa realidade, esteja apto a compreendê-los.

Para compensar uma implicatura no texto estrangeiro, o tradutor pode acrescentar notas de rodapé ou incorporar o material suplementar ao corpo da tradução, mas qualquer escolha representa uma máxima diferente de quantidade que se direciona a uma comunidade diferente: acrescentar notas de rodapé à tradução pode restringir o público doméstico a uma elite cultural, visto que as mesmas fazem parte de uma convenção acadêmica. (VENUTI, p. 47)

Nesse quesito, Bierrenbach demonstra maior preocupação a respeito da compreensão do leitor sobre os termos estrangeiros que não puderam ser traduzidos, ao passo que Macedo Soares insere-os com naturalidade no discurso das personagens, sem informações complementares. Essa escolha de Macedo Soares dá autonomia ao leitor para buscar por conta própria as informações que não puderam ser encontradas na obra.

As figuras 10, 11 e 12 mostram um exemplo dessa utilização paratextual em prol da semântica do texto. Na cena, Vladek se refere a seus remédios como “*junk food*”. Essa expressão escolhida por Spiegelman faz referência às comidas de baixo teor de vitaminas e minerais e quantidade excessiva de gorduras e açúcares. Sua intenção foi, provavelmente, compará-las de modo a afirmar que os remédios de Vladek são prejudiciais à saúde, apesar de sua função contrária.

Ao traduzir a expressão, Bierrenbach utiliza a expressão “comida *junk*”, inserindo uma nota tradutória de dizeres “Droga”. Essa escolha deve-se ao fato de relacionar os remédios às drogas que o compõem e mantêm a significação de algo que não faz bem à saúde. Para isso, a tradutora opta por modificar um termo já adicionado ao vocabulário brasileiro, preferindo um substituto que aproximasse o termo ao sentido pretendido e que não abrisse margem para dúvidas.

Ao contrário de sua precursora, Macedo Soares utiliza a estratégia de equivalência e encontra na língua traduzida um termo que possa substituir aquele utilizado na língua fonte: “porcaria”. O vocábulo escolhido também mantém o significado pretendido por Spiegelman, apesar de não buscar fidelidade, demonstrando criatividade e conhecimento.

Ademais, as figuras 13, 14 e 15 trazem um aspecto estritamente cultural: um prato típico. A cena exhibe um jantar em família no qual o prato principal era o *Gelfite*. Durante o jantar, a sogra de Vladek oferece “*How about some more Gelfite fish, Vladek?*”. Esse prato judaico não é conhecido popularmente no Brasil, por isso pode prejudicar a compreensão do leitor. Desse modo, Bierrenbach escreve “Quer mais um pouco de peixe gelfite, Vladek?” e insere uma nota tradutória para explicar em que consiste esse termo utilizado pelo autor: “Gelfite fish: prato típico da cozinha judaica”. Macedo Soares, no entanto, escolhe realizar uma sinonímia, domesticando o termo estrangeiro para “Quer mais um bolinho de peixe, Vladek?”, partindo da semelhança física entre um peixe Gelfite e um bolinho, apesar de não serem sinônimos.

Essas escolhas mostram que, apesar da prevalência da domesticação da tradução de Bierrenbach, a tradutora deixa marcas estrangeirizantes no que tange aos termos específicos da cultura judaica, enquanto que Macedo Soares, domestica os termos estrangeiros em meio a uma tradução estrangeirizante, realizando uma inversão do que faziam anteriormente, sem, no entanto, comprometer a qualidade da tradução.

Figura 13: Jantar em família.



Figura 14: Versão Bierrenbach, p.19.



Figura 15: Versão Macedo Soares, p. 19.



Face a isso, é passível de percepção que uma tradução não deve manter-se estritamente fechada a um procedimento teórico em detrimento dos demais, mas pode escolher as estratégias que melhor auxiliam na transposição de uma língua para outra, pensando também nos aspectos semânticos, sintáticos e culturais.

Considerações finais

Foi possível observar que as traduções analisadas seguem pressupostos e objetivos diferentes, fazendo escolhas que ora tendem à domesticação, ora à estrangeirização, de modo a agradar os mais diversos públicos, além de estar focado no objetivo inicial de Spiegelman: retratar os horrores sofridos durante o holocausto. Apesar de distintas, ambas apresentam fluência, qualidade e foram bem aceitas pelo público a que se destinavam confirmando a afirmação de que não há uma regra para uma boa tradução. Todas as traduções serão boas em suas particularidades.

Dessarte, é possível afirmar que a primeira tradução, de Ana Maria Bierrenbach preocupa-se bastante com a compreensão do leitor, mas, principalmente, sua inserção na cultura judaica, de modo que o leitor se sinta próximo de Vladek e sua história. Por isso, opta por manter os termos em sua língua original, inserindo notas de rodapé. Dessarte,

mantém-se fiel ao texto base, pois, provavelmente devido a não ter uma função diretamente ligada à literatura, poderia temer modificar o texto e, com isso, alterar o significado.

Em contrapartida, é possível observar, na tradução mais contemporânea, um trabalho maior com a linguagem. Soares, apesar de domesticar os termos estrangeiros, propositalmente deixa resquícios da tradução na fala de Vladek. Essa escolha deveu-se à tentativa – bem sucedida – de apresentar Vladek como um estrangeiro dentro de determinado país, que aprendera a língua em sua vida adulta. Essa simples escolha carrega uma carga semântica que, ao invés de distorcer o texto fonte, intensifica a condição de imigrante, aproximando leitor e narrador pelo reconhecimento histórico.

Finalmente, com base em tudo o que foi dito, é necessário ressaltar a importância de respeitar a intenção do texto no momento da tradução. No caso estudado, uma completa domesticação do texto, sem a observância das diferenças culturais, poderia afetar a carga semântica significativamente.

Nesse caso, ambas as traduções são eficazes, cada uma a sua maneira, pois é possível realizar uma tradução domesticadora que utilize de estrangeirização, tanto quanto uma tradução estrangeirizante que utilize domesticação. As formas de tradução não são plenas na busca de uma equivalência no sentido do texto traduzido, há momentos que uma forma de tradução precisa recorrer a outra e vice e versa, complementando-se, em prol do texto literário.

Referências

BARBOSA, Heloisa Goncalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

EDITORA BERTRAND LIVEIROS. 18/jun./2014. Disponível em <https://www.portoeditora.pt/espacoprofessor/livraria-do-professor/ficha-do-produto/maus?id=15715966>. Acesso em: 17 nov. 2017.

LECERCLE, Jean-Jacques. **The Violence of Language**. London and New York, Routledge, 1990.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a survivor's tale. Ed. Penguin books. Disponível em <https://uniteyouthdublin.files.wordpress.com/2016/01/maus-a-survivors-tale-my-father-bleeds-history-by-art-spiegelman.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2017.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente; trad. Ana Maria de Souza Bierrenbach. Ed. Brasiliense, 1987.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente; trad. Antônio de Macedo Soares. Ed. Cia das letras. São Paulo, 2005.

VENUTTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença; tradução Laureano Pelegrin, Lucineia Marcelino Vellela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo: revisão técnica Stella Tagnin. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

12. Os paratextos e as escolhas lexicais em *O Morro Dos Ventos Uivantes*: questões comerciais e escolhas tradutórias em duas traduções da obra.

Pricila Kátia Furlan, Mirian Ruffini

1 Introdução

Mesmo que a tradução já seja uma prática milenar, os estudos que a envolvem têm se desenvolvido recentemente. Durante algum tempo, teóricos de diversas escolas no mundo todo tentaram elaborar um fórmula tradutória, um modelo que fosse a prova de falhas, mas como se sabe a tradução é muito variável, e por isso é constantemente permeada por diferentes teorias a seu respeito.

A tradução de obras canônicas ou grande circulação para outras línguas, tem se popularizado no mundo. No Brasil, não poderia ser diferente, visto que as traduções vêm crescendo, mesmo que em menor escala na indústria editorial brasileira. Segundo a pesquisa realizada por Sandra Reimão (2011), os “Dados da Pesquisa Produção e vendas do setor editorial brasileiro em 2009 apontam que dos 52.509 títulos publicados no ano, apenas 5.807, cerca de 11%, eram traduzidos.” Reimão também ressalta que a maior parte das traduções são da Língua Inglesa em 2009. Neste ano, cerca de 3.699 exemplares provenientes da língua inglesa foram traduzidos em comparação com a segunda língua mais traduzida, o Francês, com 674 exemplares.

Diante da grande importância da tradução para o alcance do público brasileiro a variadas obras, surge a necessidade de se observar as diferenças e os intuitos dos tradutores e editoras na reprodução destas obras. Esta pesquisa será norteada pelo uso de duas traduções para a Língua Portuguesa do livro “‘Wuthering Height’s” escrito por Emily Brontë. O livro trata de amor e de vingança, pois Heathcliff, por amor a Catharine, faz e desfaz da vida da geração seguinte.

Uma delas é uma versão bilíngue da obra, traduzida no ano de 2012 por Doris Goettems, e publicado pela editora *Landmark*, sendo esta uma impressão do ano de 2015. A segunda é uma edição em Língua Portuguesa, traduzida no ano de 2009, pela tradutora Ana Maria Chaves e publicada pela editora *Lua de Papel*, no mesmo ano. Ambas trazem o título em Língua Portuguesa como “O morro dos ventos uivantes”.

Para dar fundamento a esta pesquisa, constituirão parte deste trabalho os pensamentos de teóricos da tradução como a André Lefevere, Itamar Even-Zohar que trabalham com conceitos que contribuem para essa discussão. O primeiro fundamentará a discussão e a justificação do mecenato, que é o apoio econômico para a produção de determinadas obras, relacionado a produções como essa. O último trata das teorias que envolvem as técnicas de tradução, e os polissistemas, ou seja, os múltiplos sistemas que envolvem desde o meio cultural até o literário, envolvidos nesses processos de tradução das obras. Para Even-Zohar, tendo em conta sua teoria dos polissistemas, a literatura é um sistema que está diretamente ligado no sistema da sociedade, o qual se relaciona com a cultura e com a própria mídia.

Outro nome que será muito aproveitado neste trabalho será o de Gerard Genette. Que contribuiu muito profundamente com o estudo e teorização a respeito dos paratextos editoriais, sendo eles capas, contracapas, folha de rosto, orelhas e fichas catalográficas. Trabalhando com os detalhes que estes paratextos possuem que vêm a revelar aspectos importantes na constituição do significado da obra.

Robinson trata da relação entre mercado, consumidor e produtor, explicando a relação que existe entre a produção de uma tradução e o interesse econômico ligado a ela.

Considerando que a cultura é:

um complexo “sistema de sistemas” composto de vários subsistemas tais como literatur, ciência e tecnologia. Dentro desse sistema geral, fenômenos não literários se relacionam com a literatura não na forma de peças independentes, mas como um interjogo entre sistemas determinado pela lógica da cultura à qual eles pertencem. (STEINER apud LEFEVERE, 1992, p. 29)

A partir desta afirmação podemos entender que a literatura como sistema se deixa permear por diversos aspectos. Esses aspectos vão se relacionando e se influenciando. Deste modo, a tradução pode sofrer algumas influências do sistema que a cerca. Se tomarmos as traduções aqui apresentadas, *a priori* podemos destacar os polissistemas que as vão influenciar.

Podemos destacar, como o maior sistema influenciador no polisistema literário que será tratado nesse estudo, o sistema econômico. Ambas as traduções têm um objetivo comercial intrínico no seu sistema literário e que, por conseguinte rege a forma como ocorre a produção de tal edição e a sua própria tradução.

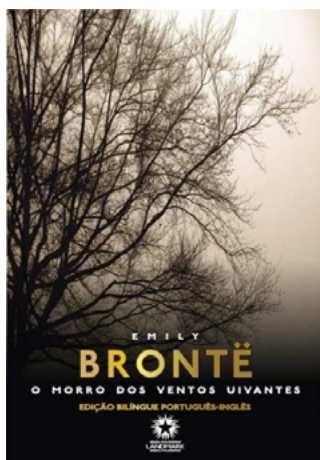
2 Os paratextos e sua relação com o mercado

Ao temos em conta as observações sobre paratextos feitas por Gerard Genette, podemos traçar uma análise bem pertinente sobre as duas edições. Para Ana Cristina Bezerril Cardoso (2015), citando Gerard Genette, sabemos que “[...] não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto [...]” (CARDOSO, 2015, p.48). Diante dessa afirmação, podemos notar a enorme importância do paratexto para a constituição da obra literária, e para sua inserção na cultura de chegada.

Assim sendo, paratexto é “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal para seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE apud CARDOSO, 2015, p. 49). A partir destas considerações, daremos início a uma análise detalhada dos paratextos das obras em questão.

A edição da *Landmark* do ano de 2015 traz sua capa uma imagem que remete ao ambiente gótico, elemento muito característico da narrativa, que também decorre de forma bastante gótica, possuindo fatos que variam do estranho ao sobrenatural. A capa em tons de preto e marrom, traz apenas o imagem de uma árvore e seus galhos secos e inspira a atmosfera do insólito e do fantasmagórico que virá a aparecer na história. Nota-se, portanto, que a imagem da capa está diretamente ligada ao enredo da obra.

Figura 1- Capa da editora Landmark, 2015



Fonte: Acervo particular da autora

A informação com maior destaque na capa é o sobrenome da autora “Brontë”, porém o nome se encontra em tamanho bem reduzido. Em segundo lugar encontramos o título da obra com um menor destaque e já traduzido. Enquanto em menor destaque encontramos a informação “Edição bilingue português-inglês”. Encontramos ainda na capa, o nome e símbolo da editora, centralizado na parte inferior da capa. Não encontramos o nome do tradutor e nem o título original na capa desta edição. O destaque dado ao sobrenome da autora, deve-se ao fato, muito provavelmente da autora já possuir grande fama na cultura de chegada, dando maior prestígio à obra. As outras informações vêm em segundo plano, porque o alvo não é o título da obra, mas sua autoria.

Na edição da *Lua de papel*, notamos algumas semelhanças com a edição anteriormente apresentada, em letras maiores encontramos o nome da autora, desta vez de forma completa e totalmente destacada em relação ao restante. Tendo em conta os pensamentos de Genette, podemos formular que este fato se liga ao renome já adquirido pela autora no cenário mundial e no polissistema literário brasileiro. Em seguida, o destaque passa a ser do título, que está logo abaixo do nome da autora. Esta edição vem a apresentar também um subtítulo, que não existe na versão original: “O amor que nunca morre!”. Este subtítulo se relaciona com o enredo da história. Encontramos também o nome e símbolo da editora.

A capa ainda apresenta uma espécie de selo que traz a seguinte informação: “O livro favorito de Bella e Edward da Série Crepúsculo.” Esta informação está recheada de aspectos mercadológicos ou mesmo de mecenato, pois devido ao enorme sucesso dos livros e filmes da Série Crepúsculo, o qual menciona a obra como a favorita dos personagens, uma nova edição e condizente com as expectativas do leitor e fã da série torna-se muito pertinente.

Figura 2- Capa da editora Lua de Papel, 2009



Fonte: Acervo particular da autora

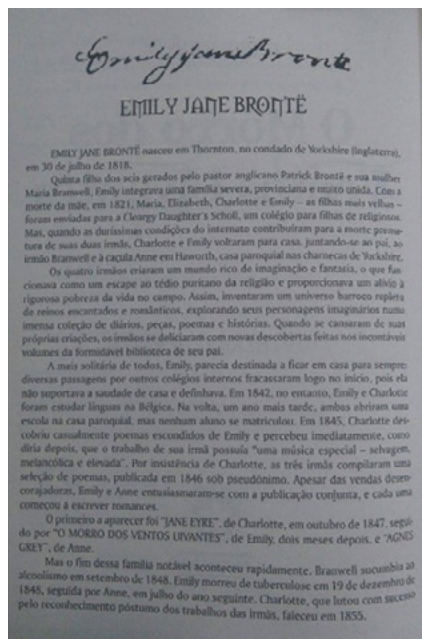
Os paratextos desta edição estão fortemente ligados aos aspectos comerciais da obra, na qual se faz uma menção escancarada a Série Crepúsculo e por isso torna-se alvo do público leitor da série. Outro aspecto que reforça a influência da série na produção desta edição é a imagem da capa, que é toda preta, apenas apresentando uma flor branca e uma fita vermelha. Esses elementos remetem às capas dos livros da Série Crepusculo.

Figura 3- Capas dos livros da Série Crepúsculo



Fonte: Pesquisa na internet

Nenhuma das edições apresenta algum prefácio ou posfácio, nem mesmo apresenta orelhas com informações sobre o romance, o autor ou ainda sobre o projeto tradutório. A edição da Landmark traz um biografia da autora na parte interna do livro. O título desta seção biográfica é iniciado pela assinatura da autora em letras cursivas e, posteriormente aparece como letras de forma. Brevemente, esta biografia apresenta aspectos importantes da vida da autora, como nascimento e morte e algumas características da sua personalidade.

Figura 4- Biografia da autora, edição Landmark, 2015

Fonte: Acervo particular da autora

Nas contracapas dos livros encontramos também alguma informação importante. Na edição da *Landmark*, encontramos um trecho da obra, sem referências, mas que trata do amor entre os personagens Heathcliff e Catherine. Encontramos também a descrição *Literatura Inglesa, Ficção: Romance, Edição bilíngue: Português-Inglês* na parte inferior da contracapa, seguida do código de barras e do selo da editora.

Na edição da *Lua de Papel*, na contracapa encontramos também uma citação do próprio livro, desta vez sendo apenas uma frase. Esta também se refere ao amor de Heathcliff e Catherine. Também reapresenta o título, seguido da informação *O livro favorito de Bella e Edward!* Ainda nos é apresentado um breve resumo do livro, e alguma informação sobre o gênero e mais uma vez ressaltando a relação com a série *Crepúsculo: O Morro dos Ventos Uivantes* é um clássico da literatura inglesa e tornou-se o livro favorito de milhares de pessoas, incluindo os belos personagens de Stephenie Meyer. Ao final, da contracapa também encontramos as informações da editora e o código de barras.

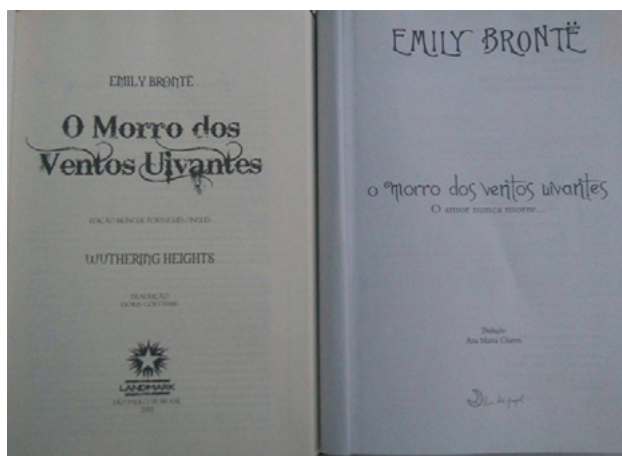
Figura 5- Contracapas da editora Landmark e Lua de papel, respectivamente.



Fonte: Acervo particular da autora

Ambas as edições trazem na folha de rosto com informações como o nome da autora, o título traduzido, e o nome da tradutora. Na edição bilíngue ainda encontramos a referência à edição bilíngue e o título da obra em língua inglesa. Também, abaixo do nome da editora encontramos o local e a data da impressão. Na outra edição, apenas encontramos o subtítulo acrescido à obra.

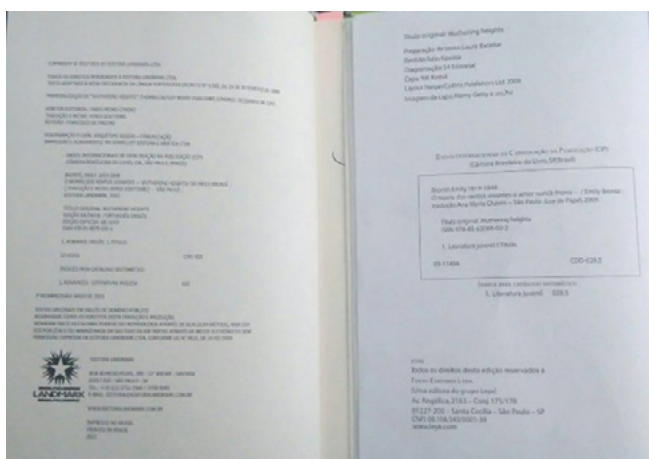
Figura 6- Página da folha de rosto da editora Landmark e Lua de papel, respectivamente.



Fonte: Acervo particular da autora

E por fim, a análise da página da ficha catalográfica dos livros nos permite notar que as duas traduções possuem focos diferentes. Enquanto, a edição da *Landmark* classifica o livro como Romance: Literatura Inglesa, a edição da *Lua de Papel* classifica o livro como Literatura Juvenil.

Figura 7- Página da ficha catológica da editora Landmark e Lua de Papel, respectivamente.



Fonte: Acervo particular da autora

A partir das considerações traçadas acima, podemos estabelecer uma constatação que envolve a produção, ou mesmo que revela o projeto tradutório destas duas tradutoras. A primeira mais focada na tradução direta, em manter os aspectos característicos da obra fonte. Já a segunda, mais focada no aspecto comercial, se aproveita do sucesso da Série Crepúsculo para impulsionar a venda deste livro, usando de diversos artifícios que deixam a obra ainda mais próxima dos livros da série.

3. Micro análise: Breve análise das escolhas lexicais

A partir da análise apresentada no capítulo anterior, podemos continuar a dar explicações para que essa tradução seja reconhecida como mais direcionada ao público adolescente. A partir de uma micro análise, aqui realizada, notaremos as marcas tradutórias de uma tradução mais suave e mais atrativa. Para Spezia citando Itamar Even-Zohar:

[...] não seria possível realizar um estudo que explicasse o funcionamento da literatura sem se levar em conta os diversos fatores que a influenciam, seu contexto sociocultural, seu momento histórico; como também não seria possível estudar alguns de seus segmentos sem considerá-la como um grande sistema estratificado com relações de interdependência. (SPEZIA, 2015, p. 25)

O primeiro traço que envolve uma simplificação do texto, e pode ser justificado como uma forma de facilitar a leitura, é a fragmentação de parágrafos muito longos. Enquanto no original em inglês encontramos parágrafos com mais de vinte linhas, o que se mantém na tradução da edição bilíngue, podemos notar que se altera na edição de *Lua de Papel*. O parágrafo nesta edição chega a se fragmentar em três parágrafos diferentes. Essa modificação na divisão dos parágrafos é recorrente em todo o texto, do início ao fim, sendo que, podemos considerá-lo uma atitude para facilitação da leitura, para que esta não se torne tão exaustiva, considerando que se trata de uma versão destinada a um público mais adolescente, ou seja, para os fãs da Série Crepúsculo.

Outra diferença que podemos observar nas duas traduções é que quando a original traz um termo de uma língua estrangeira, a tradução da edição bilíngue procura por um equivalente na língua portuguesa e a segunda edição o traduz de forma mais livre.

Tabela 1- Comparação de equivalentes

Texto Fonte	Ed. Bilíngue <i>Landmark</i>	Edição <i>Lua de Papel</i>
[...] so his master dived down to him, leaving me VIS-A-VIS the ruffianly bitch and a pair of grim shaggy sheep-dogs,... (p.168)	[...] assim, o patrão desceu para encontra-lo, deixando - me frente a frente com a cadela selvagem e um par de cães pastores peludos e raivosos,... (p.7)	[...] o patrão resolveu ir falar com ele e desapareceu pela escada, deixando-me na companhia da temível cadela e de mais dois cães ovelheiros, ... (p.8)

[...] Hareton Earnshaw was performing his orison SOTTO VOCE , in a series of curses direct against every object he touched, ... (p.194)	Hareton Earnshaw que fazia suas preces em sotto voce, - em voz baixa- numa série de pragas dirigidas contra todos os objetos que tocava, ... (p.19)	Hareton Earnshaw que rezava suas orações em voz baixa , amaldiçoando tudo em que tocava, ... (p.28)

Fonte: elaborada pela autora (2016)

Observando a tabela acima, podemos entender como a tradução que está na edição bilíngue mantém certos traços que a tradução afastada do texto fonte não conserva. As expressões são constantemente simplificadas na edição da *Lua de Papel* enquanto, no texto em inglês, a expressão é somente apresentada, na edição da *Landmark*, é apresentada e explicada, na última, é somente substituída. Podemos supor também, que os fãs da série estão acostumados com uma linguagem mais moderna, pois os livros da Série foram escritos na atualidade, essa facilitação procura gerar uma identificação com o possível público leitor, que pode ter dificuldades com a linguagem mais clássica de Emily Brontë.

Segundo André Lefevere (1992), o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita pelos seus reescritores (p.18). Sendo assim, esta reescritura poderia ser a tradução, que funciona como um meio de acesso do público brasileiro à obra de Emily Brontë. E ainda como destaca Lefevere (1992), “[...] a obra é reescrita para alinhar-se à nova poética dominante” (p. 40).

Ainda sobre a linguagem, é possível notar que constantemente, a obra fonte e a tradução da edição bilíngue apresentam uma linguagem mais elaborada e algumas vezes até mais formal que a encontrada na tradução da *Lua de Papel*, na qual, se utiliza de termos da linguagem mais popular.

Tabela 2- Comparação da linguagem

Texto Fonte	Ed. Bilíngue <i>Landmark</i>	Edição <i>Lua de Papel</i>
The soft thing looked askance through the window: ... (p.209)	Aquele coração mole olhou desconfiado para a janela: ... (p. 42)	O frouxo pareceu hesitar, e olhou pela janela... (p.66)

Fonte: elaborada pela autora (2016)

Além disso, alguns nomes em língua inglesa que a *Landmark* opta por deixar como no original acabam sendo traduzidos na edição da *Lua de Papel*. Podemos notar, que esta característica, como uma forma de mais fácil entendimento pra o público do texto.

Tabela 3- Comparação das opções tradutórias

Texto Fonte	Ed. Bilíngue <i>Landmark</i>	Edição <i>Lua de Papel</i>
That my heart returned to Thrushcross Grange in twenty-four hours after ... (p.232)	E que meu coração voltou para a Granja Thrushcross vinte e quatro horas depois... (p. 76)	E que meu coração regressou à Granja dos Tordos passadas vinte e quatro horas ... (p.119)

Fonte: elaborada pela autora (2016)

Outro aspecto interessante nas traduções é uma certa suavização dos aspectos góticos da obra na edição direcionada ao público mais jovem. Tendo em conta que se trata de uma história com um tom bastante místico e sobrenatural, podemos observar algumas diferenças consideráveis na apresentação destes elementos nas duas traduções. O quadro abaixo apresenta um trecho de uma canção de uma canção de ninar.

Tabela 4- Comparação de opções tradutórias (2)

Texto Fonte	Ed. Bilingue Landmark	Edição Lua de Papel
It was far in the night, and the bairnies grat, The mither beneath the mools heard that, ... (p.211)	Era tarde da noite, e as crianças choravam, A mãe debaixo da terra aquilo ouvia... (p.44)	Ia alta a noite, chorava o menino; Debaixo do chão escutava o ratinho ... (p.70)

Fonte: elaborada pela autora (2016)

Para a última tradução encontramos uma nota de rodapé que diz “Primeiro verso da balada escocesa *O aviso do fantasma*.” Neste trecho, fica evidente a suavização dos aspectos de horror da obra. É interessante notar que a obra tem como fundo um espaço bastante sombrio, mas a tradução da editora Lua de Papel.

Considerações finais

Podemos observar que as opções da tradutora, Doris Goettems, da edição da *Landmark* mostram que o objetivo da edição é mais apresentar a tradução sob uma nova perspectiva, sendo ela a edição bilingue, pois esta tem se tornado cada dia mais importante em nossa sociedade, pela grande importância da língua inglesa, tanto nos países lusófonos quanto em todo o mundo. Esta edição luxo, em capa dura e bilingue também se apresenta como um diferencial no mercado, pois fornece ao consumidor alguns recursos extras que podem não ser encontrados em outras edições.

Outro aspecto que podemos desvendar sobre o projeto tradutório seguido pela tradutora e sua editora. Este aspecto está relacionado aos preceitos de uma tradução guiada pelo texto fonte quase que o tempo todo, a qual dá origem a uma edição muito similar e com poucas alterações. Isso pode ser justificado, pelo fato desta edição trazer ambos os textos, em língua inglesa e língua portuguesa, de maneira muito próxima, facilitando a comparação entre os textos e o possível julgamento de

fidelidade, cujo conceito é ultrapassado, mas ainda muito utilizado no senso comum.

Na edição da editora *Lua de Papel*, traduzida por Ana Maria Chaves, podemos observar um projeto tradutório um pouco diferente do que o descrito acima. Podemos perceber que este projeto é mais focado em adaptar alguns trechos do livro a um público mais juvenil. Primeiramente, porque a própria descrição do livro o apresenta como literatura juvenil, dando a entender qual realmente seria o público alvo do livro.

Em segundo lugar, por conter diversos elementos que remetem aos livros e filmes da Série Crepúsculo, esta série, normalmente, é apreciada por um público mais juvenil, que aprecia histórias com um certo tom de terror mesclados com o romantismo. E mesmo por ser citado pelos personagens da série, *O morro dos ventos Uivantes* passa a ser alvo de curiosidade deste público.

E por último, podemos notar que o projeto de tradução seguido por Chaves permitiu algumas adaptações para esse público jovem, não necessariamente facilitando a escrita através da tradução, mas produzindo um livro mais similar, ou talvez mais agradável ao público que costumava ler a Série Crepúsculo.

A partir disto, podemos concluir que os objetivos dessas traduções estão diretamente ligados ao fator comercial.

Referência

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**: O amor que nunca morre. Tradução de Ana Maria Chaves. São Paulo: Lua de Papel, 2009.

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

CARDOSO, A. C. B. **La Fontaine no Brasil**: história, descrição e análise paratextual de suas traduções. p.166. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

LEFEVERE, Andre. **Rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres: Routledge, 1992.

REIMÃO, S. Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009). **Matrizes**. São Paulo: Ano 5–nº1, jul./dez. 2011, p. 194-210.

SPEZIA, K. **A literatura brasileira traduzida na França de 2000 a 2013**: uma perspectiva descritiva e sociológica. p. 127. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

SEÇÃO 3 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERARTES

A linguagem é manifestação viva daquilo que conhecemos como expressão humana. A linguagem da arte é, por sua vez, um construto poliédrico, espaço fértil de ressonâncias metafóricas. As cores, os sons, o movimento, o verbo, as formas, traduzem a dimensão histórica e social na materialidade a um só tempo abstrata e concreta da criação artística.

Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” ao referir-se às inúmeras propriedades assumidas pelas artes em suas respectivas modalidades e a relação destas com a comunicação ou a representação do mundo extrínseco a si compreende que “Para o reconhecimento das formas de arte, é válida a tentativa de as considerar todas como linguagens e procurar a sua conexão com as linguagens da natureza.” Logo, conclui sobre essa dialética entre signo e realidade “A linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável”.

Com efeito, o potencial intersemiótico das diversas formas de produção artística desde muito é objeto de discussão daqueles que pensam a linguagem. Basta lembrar na antiguidade a importância da pintura para a poesia ou das representações teatrais para a literatura. O Renascimento colocou diversas tradições artísticas para conversarem, orquestração regida pelas mentes insones de Da Vinci e Michelangelo. A poética revolucionária e moderna do Simbolismo embebeu-se nas fontes melopaicas da música, assim com os parnasianos não se cansavam de aludir às formas plásticas em suas obras.

Mais próximo de nosso tempo, o cinema abriu o século XX valendo-se de arrojada performance multimidiática, ressignificando em sua

maquinaria artística a fotografia, o palco teatral e a própria verbalidade da narrativa literária. Mais tarde, viriam a somar-se a esse ditirambo vivo as variantes contemporâneas das séries de televisão, os Vjings, as montagens/instalações, as quais colocaram em evidência a inserção da tecnologia, ao passo que reabriram o debate da emergência das formas de arte conectadas à indústria cultural e, conseqüentemente, das fronteiras entre mercado, cultura e produção artística. A essa altura do debate, muitos filósofos da arte, como Arthur Danto, já lapidaram o epitáfio desta, mais como provocação ao pensamento que necessariamente uma inscrição definitiva.

Poder-se-ia dizer que as balizas responsáveis por entrincheirar, de tempos em tempos, a discussão sobre a arte e seus limites tendem inexoravelmente a mudar de lugar, deslocamentos que apenas provam o vigor mutável das formas e das contingências humanas. Segundo Jan Mukarovsky em *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte* o valor estético é avesso à imobilidade passiva, portanto, está sujeito a mudanças e transformações. Tal reflexão não deve ser lida como uma certidão negativa para os valores estéticos, cujas marcas e limites assombram os teóricos e artistas desde sempre, mas para a importância e, por que não, o prazer dessa aventura pelos horizontes inesgotáveis da criatividade, em constante luta contra a agonia do presente e a perplexidade diante da história.

Wellington Ricardo Fioruci

1. A Tradução Intersemiótica do personagem Dorian Gray na série Penny Dreadful

Suellen Cordovil da Silva

Introdução

A obra literária *O retrato de Dorian Gray* é um clássico da literatura inglesa, que apesar de tantos anos desde a sua primeira publicação, continua despertando o interesse público e estudos constantes. Com isso, possui assim uma fortuna crítica que, no entanto, não limita ou impede novas possibilidades de leitura e novas pesquisas sobre este trabalho.

Uma das possibilidades de ler esta novela é a transposição de sua narrativa para outro mecanismo de comunicação: a linguagem audiovisual, executada pela adaptação das obras literárias ao audiovisual. Sabe-se que qualquer adaptação é uma espécie de tradução de signos, deve necessariamente transformar o texto do qual é parte, uma vez que diferentes sinais e códigos são usados em seu trabalho. Por isso, iremos apresentar alguns teóricos que abordam sobre a noção de tradução intersemiótica.

Portanto, este trabalho observa alguns elementos cinematográficos da novela que foi deslocada do seu suporte original. *O retrato de Dorian Gray* foca em mídia diferenciada, sendo adaptado para séries de televisão e vários filmes. No entanto, o foco deste estudo será a produção de televisão serial *Penny Dreadful*, que teve como diretor John Logan.

A tradução intersemiótica

Nos séculos XVII e XVIII, a semântica estava relacionada com os estudos semióticos. Sematologia era o nome dado por Benjamin Humphrey Sinart em seu tratado em 1831. Karl Bühler influenciou Roman Jakobson que empôs o termo sematologia como um estudo geral dos signos.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) usava o termo *semiotic*. Em 1964, a palavra “semióticas” ou “semiotics” passou a ser utilizada por T. A. Sebiok et al. na obra *Approaches to semiotics*. Mais tarde Charles Sanders Peirce (1839-1914) começa a reorganizar o pensamento sobre os estudos do signo. Ele compreende que a teoria dos signos comportaria três elementos sgnicos: o *representamen*, o objeto e o interpretante.

Os conceitos de semiótica e semiologia são diferentes, porém eles são conceitos em divergência. O termo semiologia foi usado por muitos e dedicada para o quadro do linguista Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev ou Roland Barthes e por Greimas. Hjelmslev procurou diferenciar a semiótica da semiologia.

A semiótica trabalha com a língua em um código em trânsito entre outros signos próximos da linguagem. A semiologia é a teoria geral da metalinguística. Essa diferença ficou estabelecida de modo oficial por Roman Jakobson, em 1969, na Associação Internacional de Semiótica sobre a proposta da semiótica como uma forma de investigação oriunda das tradições semiológicas e da semiótica geral.

Os estudos da tradução intersemiótica tratarão de questões sobre os signos na linguagem, como, por exemplo, a relação da literatura inglesa e a sua tradução por meio do cinema e seus processos de transposições. A relação de um texto com outro texto é nosso interesse neste artigo. Além de conhecer sobre os signos que estão em transposição de um contexto para o outro. Dessa forma, verificamos a importância dos estudos da tradução intersemiótica para analisarmos a linguagem dos signos.

Jakobson, em seu livro *Linguística e Comunicação* aborda sobre três formas de tradução, conforme afirma “Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos

da mesma língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais.”¹ Para chegar a isso, Roman Jakobson² distingue três espécies de tradução, que são: a ‘tradução intralingual’ ou ‘reformulação’ (em inglês ‘reworning’); a ‘tradução interlingual’, de uma para outra, ou ‘tradução propriamente dita’; a ‘tradução intersemiótica’, que consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos nesta abertura, ou seja, não é exclusivamente uma obra literária ou estética, porém necessária dentro de um contexto histórico e cultural.

A tradução intralingual trata-se de o uso de sinônimos, como, por exemplo, uma palavra usar outra para expressar um significado equivalente. O interlingual não tem um sinônimo exato em outra língua, porém as mensagens podem ser expressas adequadamente em outro sistema de códigos, como afirma que: “..ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras outra língua”³.

Por fim, a tradução intersemiótica composta de uma transposição de um sistema de signos para um outro diverso de modo diferente do verbal, como por exemplo, a música, a dança, o cinema ou a pintura. Além disso, o autor acredita que qualquer experiência pode ser traduzida, como afirma:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.⁴

Jakobson foi influenciado em suas pesquisas pela abordagem de Charles Sanders Peirce. Peirce foi um cientista e dedicou-se pelos estudos da fenomenologia, ciências normativas (Estética, ética, semiótica ou lógica) e a metafísica. Roman Jakobson (1896-1982) procurou interpretar a tradução intersemiótica. Ela significa uma transposição de um signo

1 JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix.1999. p. 64.

2 JAKOBSON, Roman. Aspects linguistiques de la traduction. In: **Essais de linguistique générale**, Trad.NicolasRuwet. Paris: Édition de Minuit, 1963. p. 17-86.

3 JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix.1999. p. 65.

4 JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix.1999.p. 67.

verbal para o não verbal em linhas gerais. Jakobson estudou as teorias de Charles Sanders Pierce sobre a semiótica. Essa transposição de um signo em um trabalho artístico para outra obra se tornou uma espécie de recriação para outros teóricos, como, Haroldo de Campos e Julio Plaza.

Júlio Plaza utiliza desses pensamentos de Jakobson para entender a tradução intersemiótica por uma nova teorização. Júlio Plaza trata de uma proposta interdisciplinar com a imantação da linguagem visual entre outros contextos oriundos da linguagem verbal sendo transposta.

A base teórica do autor se processa pelos estudos de Charles Sanders Peirce, pois Plaza elaborou uma reflexão dessa teoria para a prática num ambiente de tradução intersemiótica. Ele compreende que a forma artística contemporânea está relacionada com o apoio teórico para que as operações de intra-código e inter-código se desenvolvam.

As teorias apresentadas de Júlio Plaza são reflexões em suas práticas artísticas, pois existem diversas técnicas para serem conhecidas para se chegar a uma tradução com diversas linguagens. Os problemas da Tradução intersemiótica devem ser estudados com cautela, já que são de modo processual do campo da interlinguagens para o ambiente das artes e comunicações da atualidade.

Ética e a estética: reflexões diante da proposta esteticista de Oscar Wilde

No preâmbulo intitulado “Prometeu como metáfora” trata do mito de Prometeu como uma espécie de resgate da harmonia entre a emoção e a razão diante do processo de compreensão do pensamento do homem. A necessidade da educação é fundamental para o homem, além disso, a arte serve como forma de intervenção social. A educação tem um sentido ficcional aqui. A ética e a estética são dois temas abordados no livro. Nadja Hermann compreende que existe um entrelaçamento entre os dois conceitos. Em sua pesquisa intitulada “Pluralidade em educação e a legitimação ética” desenvolvidas sobre o período de 1999-2001, ela apresentou em seu livro *Pluralidade e ética em educação* (2001) uma introdução sobre a ética numa compreensão do modo de bem agir do ser

humano. Ela propõe uma tentativa de conceituar Ética e Estética. A ética se relaciona com as leis e costumes (É a busca de uma compreensão racional dos princípios que orientam o agir o humano p.15) enquanto que a estética pretende se aproximar de uma produção próxima da realidade.

Em seguida, ela cita Platão (entende que a responsabilidade não deveria ser dada aos poetas, pois a arte maquia a verdade), Kant e Schiller que promovem a reflexão sobre a Ética e a Estética como modo de sensibilidade para a vida moral. O estético promove uma interpretação da vida e gera novos modos de integração da ética. Essas relações entre o ético e o estético causam algumas crises sociais que se aproximam com as razões de como bem viver em harmonia com o outro. Pois, a estética se preocupa em cuidar da representação do outro e desenvolver um certo prazer por volta desse processo de construção. Dessa forma, a sociedade ocidental procura questionar a essência da estética.

O termo estético está voltado para o sensível ou sensação. Essa descrição para Adorno na Teoria da Estética (1970), a burguesia teria a dificuldade de entender o gosto, pois a indústria cultural poderia dominar os pensamentos desta classe sem diferenciar ou classificar as obras artísticas, ou seja, existe uma certa desconfiança da racionalidade com a estética.

As obras de arte podem nos remeter às “Verdades”, enquanto que a consciência científica reconhece os seus limites. As propostas de caos e as tradições estão deixadas para nosso futuro em certos contextos. Porém, novos modos de escrita não rejeitam as palavras da ética e da estética em seus campos de criação. Elas são utilizadas para recriar o passado, ou seja, promove as revoluções de linguagem. O passado não precisa ser desprezado, e elas (ética e estética) nos ajudam a compreender a atualidade.

Diante dessas leituras críticas sobre a ética e a estética, diversos conhecimentos sem uma homogeneização de ideias e pensamentos e da não existência de uma padronização de conceitos. Observa-se uma valorização em alguns momentos pela subjetividade diante de uma obra de arte, com isso a ética se entrelaça como uma camada de leitura presente na obra de modo a não saltar ao olhos dos leitores imediatamente em alguns casos. A questão racional da obra abre novos horizontes para

uma proposta plural de interpretações de leituras, implicitamente ressaltando uma abertura para a vida moral.

A reflexão sobre a educação diante da ética e estética é gradativa, pois essa fusão desenvolve a novas interpretações e como consequência novas atuações éticas na prática social. Os debates filosóficos consideram um desafio interligar a estética e a ética, justamente porque elas não são opostas. A educação procura relacionar elementos da tradição com os princípios éticos universais, dessa forma o estético é avaliado conforme as propostas éticas necessárias na atualidade, visando solucionar alguns problemas sociais.

Na primeira parte do livro “O significado da estética e sua relação com ética”, a autora apresenta uma leitura de Kant sobre a educação e a diversidade diante da vida. A proposta pedagógica é viabilizar a propagação da ética por meio de princípios universais. Porém, existe uma tentativa destruidora de compreender o particular conforme Adorno na sua obra *Minima moralia*. A obra estética quando resplandece o particular tem uma tendência a seguir sem muito atrativo para a burguesia conforme Adorno.

As experiências estéticas supõem uma flexibilização de ações culturais, o que contribui para as mudanças nas escolhas pelos leitores de obras canônicas, conforme as experiências estéticas se expandem gradativamente. A discussão sobre a pluralidade e a universalidade se torna cada vez mais frequente nos anos 80. Lyotard e Habermas propõem uma oposição entre a modernidade e pós-modernidade. Para Lyotard o pós-moderno é a dissolução do signo e da representação. As perdas dos princípios da sociedade estabelecidos em um determinado tempo é representado pela estética, por exemplo. A literatura carrega as limitações dos princípios e recria outros ao longo da história. Habermas descreve de modo sistemático sua recusa pela desconstrução na sua obra intitulada *Theorie des Kommunikativen Handelns* (1981).

A discussão racional entre a ética e a estética permite uma nova possibilidade de construções sociais. Dessa forma, a estética entra em oposição a uma espécie de homogeneização, pois visa uma investigação diante do particular. Nietzsche em seu percurso humano e demasiado humano descreve uma espécie de colapso geral da humanidade com

relações explosivas de um possível submundo do homem. A estética para Nietzsche contribui para a reafirmação da existência do homem e seu mundo. A necessidade das intenções negativistas para uma realização social marcada e realista como forma positiva. A arte traz consigo esse poder subversivo conforme Adorno já reconhecia.

A formação educativa com a utilização da arte é uma estratégia ativa para viabilização a progressão de assuntos relativos à ética e à moral. No segundo capítulo intitulado “Estética: uma aproximação conceitual” trata de pluralidade de informações que exigem uma maior abertura de compreensão pelas questões éticas. Os desafios da estética foram desbravados no século XVIII. Os questionamentos de como se viver bem com temas moralistas na literatura eram retratados ao longo das estéticas filosóficas.

Gadamer em sua obra *Verdade e Método* procura compreender conceitos relacionados ao gosto. Esse conceito do gosto se aproxima da decisão moral. Depois, a autora apresenta as teorias de Kant sobre como julgamos uma obra e com qual finalidade. Ela aborda sobre as questões de gosto as quais são subjetivas. Então, os dois pontos o sentimento estético e a liberdade moral são próximos e sem cobrar diretamente do sujeito.

As ideias que surgem decorrentes às experiências estéticas criam representações sensíveis dignas de uma proposta ética, ou seja, o gosto propõe uma certa moral. Os jogos com a linguagem surgem de forma lúdica, uma espécie de verdade no contexto intrínseco da obra. Esse processo cria uma cadeia de desmascaramentos entorno de buscar verdades sociais. A estética proporciona novas práticas sociais. Esse entrelaçamento no capítulo três entre a ética e a estética se torna um pano de fundo para o desenvolvimento da moral e da autonomia do homem. A arte se constrói na liberdade da vida.

No capítulo quatro intitulado “os processos de estetização” trata da estetização como uma forma de lidar com a pluralidade e a realidade no mundo contemporâneo. A lembrança de uma sociedade preocupada com novas conquistas e novas habilidades na vida. Esse processo cria novas culturas. Entram as questões da individualização com mundo

globalizado. O outro é deixado de lado em uma sociedade atenta pela velocidade e da aparência.

A estetização tornou-se uma estratégia econômica de produção para as massas. O consumidor dita os passos da cultura de transformação. Welsch discute a relação entre o ser e aparência em seu trabalho intitulado “Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético”. Nessa obra ele situa que cada tempo trava um conflito entre a ética e a estética. Caminhamos para um novo ritmo de *lifestyle* constantemente. Normalmente, cada vez mais veloz, em função de um mundo globalizado. A estetização compreende-se pela interligação de categorias de conhecimento e da realidade imbricadas pela noção de verdade, conforme Nadja afirma “O nosso conhecimento e a nossa realidade dependem de nossas formas de intuição, uma vez que a realidade em si nós não conhecemos” (p.53). No século XX, Welsch constata que as teorias da ciência e a práxis científica foram influenciadas por essa estetização epistemológica.

Nietzsche em seu trabalho *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen* explica sobre o caráter estético como formas do homem encontrar caminhos para sua construção social em mitos e na própria arte. A estetização cresce em outros campos. A reflexão sobre a educação sugere atividades que gerem uma propagação ética e ao mesmo tempo oculta a condição complexa do ser humano conforme Nietzsche defende.

Kant situa uma espécie de consciência moral, pois o vício precisa ser retirado para promover a virtude. Dessa forma, verificamos obras de autores que sinalizam o esteticismo, como, por exemplo, Oscar Wilde que traz uma espécie de parábola moral. A sua forma de viver com a vaidade aflorada e estilizada chamou atenção na sua época vitoriana. Ele questionava sua realidade pela forma de dandismo. O dandismo era uma figura perigosa para a sociedade da época, pois a consciência moral da época descaracterizava a nova forma de pensar de Oscar Wilde.

Em sua obra intitulada *O retrato de Dorian Gray* (1890) verificamos um possibilidade de uma eterna vida jovem e com uma finalidade de vida em desenvolvimento individual ou particular. Dessa forma, isso trouxe uma espécie de desequilíbrio social para a moral da época. Oscar Wilde

foi um exemplo de pensamento subversivo para sua época, porém nos dias atuais iremos decifrar de modo mais acessível a proposta de Wilde.

O clássico do esteticismo de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* causou um escândalo quando foi lançado pela primeira vez no final de 1800. Nesta obra verificamos uma história de um homem que aparentemente vende sua alma à juventude e à beleza eterna. No entanto, o personagem Dorian Gray é forçado a assistir seus atos e indiscrições através de um retrato envelhecido pendurado em sua parede. *O Retrato de Dorian Gray* é um trabalho que data do ano 1890. Depois de três julgamentos, foi condenado a dois anos de prisão, com trabalhos forçados, por “cometer atos imorais com diversos rapazes”.

O romance trata de um jovem chamado Dorian Gray que posa para um retrato pintado por Basil Hallward, um brilhante pintor do século XIX. Ele afirma que é sua maior obra-prima porque esconde o “Mais íntimo” de seu ser na pintura por causa de seus sentimentos e a idolatria da beleza do jovem Dorian descrito pelo personagem como “um jovem de beleza incomum.” A personalidade de Dorian, a princípio, retém toda a pureza e sinceridade de um garoto de 18 anos.

Gradualmente, no entanto, essa personalidade está sendo revelada ou persuadida de uma forma corrupta e sombria através das concepções de vida do aristocrata Lord Henry. Em um ambiente vitoriano a homossexualidade estava presente da vida do autor Oscar Wilde. O autor sofreu por sua sexualidade e sua obra foi recortada por ser considerada libertina devido às experiências sexuais do personagem Dorian Gray.

É a história de um homem que vende sua alma para a juventude e beleza eterna. No entanto, ele é forçado a assistir seus atos e indiscrições através de um retrato em envelhecimento pendurado em sua parede.

A série Penny Dreadful e o personagem Dorian Gray

Penny Dreadful é uma das séries mais originais de hoje, apesar de estar baseada em clássicos da literatura. A produção do canal *Showtime* foi criada por John Logan, que tem um currículo perfeito para este

projeto, escrevendo os roteiros dos filmes *The Time Machine* e *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*.

De forma muito inovadora, a série de televisão conseguiu reunir elementos originais e inspirações dos livros para criar algo totalmente novo, unindo os personagens mais emblemáticos da literatura gótica em uma única história. O próprio nome da série *Penny Dreadful* trata de um formato de literatura britânica do século XIX, que circulou por toda Londres na era vitoriana e que se baseia em histórias de terror sobre crimes e forças sobrenaturais que eram vendidas por um “centavo” nas ruas da época.

O diretor John Logan, inspirado por esses livros e outras literaturas da época, trabalhou com essas histórias onde ele interage com os personagens das principais obras literárias do século XIX. Dentre as obras literárias que ele inspirou, podemos destacar *Caso estranho do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*, *Frankenstein*, *O retrato de Dorian Gray*, *Drácula* entre outras criaturas fantásticas. Mas os personagens não são exatamente descritivos nos livros. Como diz Vanessa Ives: “o diabo está em todos nós (eles)”. Vanessa, interpretada por Eva Green, é um meio cuja clarividência ajuda em suas investigações, mas literalmente a leva com ela lutando contra alguns demônios internos intensos.

Penny Dreadful (2014), como produção de televisão, não poderia ser isenta de mesclas textuais. Da mesma forma, o gênero de horror, como herdeiro do gótico, além de seguir padrões tradicionais do estilo, no contexto da série de TV em questão, nutrir e misturar com outros gêneros, como drama, ação, romance e aventura.

A comédia de televisão de sucesso, filmada em Dublin, na Irlanda, produzida por Sam Mendes, Pippa Harris e também pelo roteirista e criador da série *John Logan*, não só ganhou o público americano. Porém, o sucesso do público foi mundial. Dessa forma, a série garantiu uma segunda temporada, o que é já estabelecido para o ano de 2015.

A série seleciona cinco personagens clássicos os quais são: Mina Murray, Van Helsing, Dorian Gray, Frankenstein e sua Criatura. Para reescrevê-los em uma nova narrativa que os reformula e os reúne enquanto revitalizam e complementam seus textos de origem, transformando

a série em um excelente exemplo de uma tradução que não pretende ocultar o rastreamento do seu antecessor.

Dorian Gray é um personagem sedutor em *Penny Dreadful*. Interpretado por Reeve Carney, Dorian lidera uma vida semelhante a Dionísio e desempenha mais pelo elemento dramático do show. Dorian Gray normalmente faz sexo com múltiplos parceiros e, assim, abre caminho para um dos conflitos da história. O signo da obra original do personagem de Oscar Wilde é transposto para a série, de modo a ressaltar a necessidade estética pelo seu compromisso de busca da arte e do que é belo constantemente.

O personagem Dorian Gray na série é retratado como um homem escuro bonito e com uma sexualidade não tão definida, sua orientação sexual não significa muito para o personagem da série. Dorian é um sedutor natural e misterioso e especialista em arte e erotismo, remotamente não parece ser humano. Em um episódio Dorian Gray consegue curar-se rapidamente de suas feridas.

Ele alcançou um nível excepcional de conhecimento através de suas muitas viagens e explorações, na série ele continua buscando mais desafios, impulsionados por uma forte atração por novas experiências e sentimentos. Nada o satisfaz, nem mesmo os riscos que você expõe. Na verdade, parece que isso atrai você ainda mais, sentindo-se semelhante ao trabalho original. Ele tem um interesse particular em Vanessa Ives, talvez porque os dois compartilhem o sobrenatural.

Quando os atores são contratados para interpretar caracteres de obras literárias, nem sempre correspondem à versão original. Dorian Gray na série é moreno com cabelos lisos e olhos castanhos sendo na versão original é loiro com cabelos encaracolados com olhos azuis claros. Na série Dorian Gray em relação ao seu retrato, supõe os mesmos movimentos dinâmicos descritos na obra. Porém, a narrativa proporciona ainda uma recepção assustadora. Nas duas obras a imagem ou signo estético do personagem fascinado pela arte e sua ligação eterna tem a mesma função. Dorian continua bonito e jovem, porém o quadro vai se deteriorando com suas ações contra a ética social do período.

Na obra literária Dorian Gray tem inveja de seu próprio retrato, ele quer tanto permanecer jovem e bonito para sempre, que prefere estabelecer esse pacto com a arte e sua alma, no lugar de envelhecer e perder a beleza. Já na série, esse sentimento não é tão visível. Lord Henry diz para Dorian Gray: “claro, eis um dos grandes segredos da vida... curar a alma por intermédio dos sentidos, e os sentidos por intermédio da alma. Você é uma criação maravilhosa, você sabe mais do que pensa saber, e, da mesma forma, sabe menos do que quer saber.” (WILDE, 2017, p. 27). A tradução do personagem na série traça uma preocupação com a questão dos sentidos como elementos marcantes de descrever as sensações vividas. O enredo da série não se aproxima com o da obra em si, justamente devida à adaptação do diretor e do roteirista. Mas, o personagem Dorian representado na série recria a literatura em questão, o desejo de permanecer jovem eternamente diante da pintura do Basil:

Como é triste! Eu vou ficar velho, horrível, pavoroso. E este quadro permanecerá jovem, para sempre. Não envelhecerá um dia além desse dia específico de junho... Ah, se fosse o contrário! Se fosse eu a permanecer jovem para sempre, se fosse o quadro a envelhecer! Eu daria...eu daria tudo por isto! É isso mesmo, não há nada neste mundo que eu não daria em troca! Daria até mesmo minha alma! (WILDE, 2017, p. 32)

Este é o começo da corrupção da alma de Dorian Gray no livro. Começa uma espécie de pacto com a arte que nada o atinge, como se fosse invencível. Todas as coisas más se transferiam para a imagem, e isso é denotado no trabalho literário, mas não é demonstrado na série de televisão esse processo de explicação do quadro como um elemento de pacto do início da série. O telespectador terá que descobrir ao longo da série o motivo de Dorian Gray sempre continuar se curando em suas cicatrizes com uma facilidade.

Dorian Gray na série tem alguns paralelos com o do livro. O jovem da série afirma em um episódio que cada um de nós leva uma chave para o inferno. Dorian Gray é a terceira pessoa literária de grande importância na série. A maneira como ele se comporta em sua própria história se

encaixa no enredo, servindo como um ótimo catalisador para eventos importantes para os personagens Vanessa e Ethan. E podemos dizer que Dorian Gray é o par romântico de Vanessa, mas eles se mostram incompatíveis por razões pessoais para ele.

Considerações finais

Verificou-se que a relação entre linguagem cinematográfica e ficção literária nem sempre é a mesma, pois cada expressão artística é única e independente. A adaptação em questão preservou grande parte da essência da obra literária, suas discussões e críticas. Apesar das várias mudanças na trama em relação à obra de Oscar Wilde, Dorian Gray estabelece um pacto estético, ou seja, não é preciso ser radicalmente fiel ao texto para alcançar e tocar o público e possível leitor da obra.

A tendência recriada nos filmes é algo considerado adaptação, mesmo que sejam traçadas no mesmo gráfico, cultivam particularidades que os tornam produções artísticas singulares e dispare cada um deles com seu valor específico. As especificidades são o resultado de diferentes expressões das artes, que se realizam em médiuns com diversos recursos materiais e qualidades e em períodos históricos e sociais peculiares, o que contribui para a discussão estética do trabalho e para aumentar seu poder de significar. Mesmo que o filme não transmita fielmente a narrativa escrita, isso não prejudica o trabalho original, porque foi reivindicado, cada expressão artística é única e independente.

O signo de Dorian Gray entre os trabalhos requer uma marca de sedução dos personagens de do leitor-público. Constatamos que a relação com o leitor da época de Oscar Wilde foi polêmica, porém na atualidade estamos revendo as questões de ética e estética na sua obra e refletidas em recortes na série que infelizmente somente foi até a terceira temporada. Essa temporada estreou no dia 1 de Maio de 2016 nos Estados Unidos e dia 6 no Brasil. Em 19 de Junho de 2016, foi passado o último episódio da série.

Referências

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HERMAN, Nadja. Ética e Estética: A relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 9- 58.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe**. G. Colli. E M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1980.

PENNY DREADFUL. Primeira temporada, 2014. Roteiro: John Logan. Direção: J. A. Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Produção: John Logan, Sam Mendes, Pippa Harris. Intérpretes: Josh Hartnett, Timothy Dalton, Eva Green, Rory Kinnear, Billie Piper. 3 DVDS (480 min.)

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzohn. Porto Alegre: L&PM, 2017.

2. Duas versões do mesmo leque: o teatro wildiano em tradução e adaptação

Mirian Ruffini e Wellington Ricardo Fioruci

Este capítulo aborda duas traduções da peça teatral *O leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde. A primeira tradução apresentada é a interpretação de Oscar Mendes para essa obra, que foi incluída na coletânea por ele organizada para a editora Nova Aguilar, de 2003, intitulada *Oscar Wilde: obra completa*. A tradução de Mendes é aqui utilizada para ilustrar ricas críticas literárias que o dramaturgo irlandês do século XIX recebeu no Brasil e na Inglaterra, e que são neste capítulo debatidas. A segunda versão se trata da tradução intersemiótica, ou adaptação para o cinema da mesma peça, lançada em 2013 pelos diretores Premminger e Barker. Contando com as estrelas Helen Hunt e Scarlett Johansson, a película apenas reforça a posição de destaque de Oscar Wilde no polisistema literário e cultural brasileiro, que assim, sobrevive por meio de suas traduções e chega até nós no século XXI.

Wilde dramaturgo e crítico social

Oscar Wilde nutria o sonho de tornar-se um dramaturgo quando iniciou seus trabalhos literários, época em que produzia obras em gêneros como a poesia e a prosa ficcional. Em sua literatura e em sua vida buscava a inclusão da beleza da arte e, segundo Robbins (2011, p. 131), conseguiu no teatro a união entre seu ideal artístico e a dinâmica dos movimentos, das falas e das atuações. Wilde seria um autor de sucesso, aclamado pela crítica e pelas bilheterias a partir de 1890, visto que sua

ligação com produtores teatrais do calibre de George Alexander fomentou as montagens de *O leque de Lady Windermere* (1892) e *A importância de ser prudente* (1895). (ROBBINS, 2011, p. 134).

Neste estudo, elenca-se a peça *O leque de Lady Windermere* para análise, primeiramente norteando-se pelo levantamento da sua crítica social, que está refletida no seu enredo, na constituição das suas personagens e suas falas e nos ricos detalhes que marcam as instruções para montagem da peça, marcadas por Wilde no corpo do texto.

Em um segundo momento, estudar-se-á a transposição intersemiótica da peça para o cinema em duas adaptações: a versão de 1948, *The Fan*, cuja direção ficou a cargo de Otto Preminger e o roteiro nas mãos de Dorothy Parker e Walter Reisch, e a de 2004, dirigida por Mike Barker e roteirizada por Howard Himelstein, intitulada *A falsária*, ou *A good woman*, no original.

De acordo com Eduardo Simões (2013, p. 21), a respeito do enredo, a peça é segmentada em quatro atos e apresenta Lady Windermere e seu dilema em deixar ou não seu marido. Esta soubera que Lorde Windermere sustentava a bela Sr.^a Erlynne em Londres, sob as vistas da alta sociedade e, recebendo a proposta de Lord Darlington de com ele partir, sente-se tentada pela oportunidade de fuga e vingança. A Sr.^a Erlynne é na realidade sua mãe, que fugira de seu casamento no passado para viver com outro homem, abandonando-a no processo. No desenvolvimento da trama, a relação das duas personagens femininas passa de hostilidade para cumplicidade e abnegação, pois a Sr.^a Erlynne salva a filha da incriminação de estar nos aposentos de um cavalheiro. Dizendo ser seu o leque que moça ali deixara, a Sr.^a Erlynne evita a desgraça moral de Lady Windermere, enquanto coloca a sua reputação novamente à prova da sociedade. A peça rompe o paradigma do teatro social, questionando os valores e padrões morais da época vitoriana.

Nesta peça e nas demais wildianas, especialmente nas comédias, Oscar Wilde foi inovador, pois além dos brilhantes enredos, montagens e elenco cuidadosamente escolhido, inseriu sua crítica social em suas peças de costumes. Essas produções contemplavam elementos e convenções que absorvera do gênero dramático e de sua atuação como crítico;

porém, invertia papéis sociais, ações e desfechos, com reviravoltas inusitadas nas peças teatrais.

Desse modo, parodiou e ridicularizou esse tipo de comédia, pois que, similarmente aos folhetins, abordava questões mundanas da sociedade em textos e produções com temas recorrentes. Em seu teatro, ao contrário, “subverte e questiona os valores sociais em voga, expondo-os, satirizando-os e, aliando comédia a traços de melodrama, desacreditando os rígidos e infundados preceitos morais da Inglaterra vitoriana” (RABY, 2011, p. 221). Os eventos sociais, marcados pelas ricas figuras aristocráticas nos salões e bailes, são exemplos marcantes dessa sátira:

DUM. Boa noite, Lady Stutfield. Suponho que será este o derradeiro baile da temporada.

L. STUT. Suponho que sim, Sr. Dumby. Tem sido uma deliciosa temporada, não é verdade?

DUM. Totalmente deliciosa! Boa noite, duquesa. Suponho que será este o derradeiro baile da temporada.

DSA. Suponho que sim, Sr. Dumby. Tem sido uma temporada muito enfadonha, não é verdade?

DUM: Terrivelmente enfadonha! Terrivelmente enfadonha!

SRA COWP. Boa noite, Sr. Dumby. Suponho que este será o derradeiro baile da temporada.

DUM. Oh! Creio que não. Haverá provavelmente mais dois. (WILDE, 2003, p. 576)

A vitalidade da obra dramática wildiana jaz em seu equilíbrio entre o novo e o vitoriano, pois empreende uma transição para o ideal de progresso do teatro. Wilde, ele próprio, era um ser entre dois mundos, conquanto que, apesar de ser irlandês, o conhecimento por ele obtido em Oxford, aliado à sua retórica, abriu-lhe as portas dos salões mais populares das damas da alta sociedade londrina.

Segundo Raby (2011, p. 223), Wilde sabia que sua origem estrangeira e seu gênero apresentavam-se desafios perante essa sociedade, em vista do que ele constituiu sua persona de forma a usufruir das benesses dessa sociedade, ao mesmo tempo que a parodiava sutilmente, pelo intermédio de seus escritos. O dramaturgo privilegiava a contradição dos

argumentos por meio da ironia, mascarando suas reais motivações, de forma a manter sua posição privilegiada na sociedade inglesa. Assim, procurava debilitar a imagem do “establishment” ao mesmo tempo em que fazia parte dele por meio da inserção das cenas sociais em suas comédias.

De acordo com Raby (2011, p. 223), o imperialismo cultural leva os povos subjugados a crer que a civilização do conquistador é mais avançada e superior àquela do conquistado e, portanto, deve ser imitada. Nesse sentido, as comédias de Wilde desafiam a posição arrogante do imperialismo cultural de Londres, visto que buscam dessacralizar os valores ingleses.

Linguagem e perspicácia wildianas

Essas peças expõem a falácia do moralismo vitoriano por intermédio da ridicularização de seu contexto e de seus valores. A retidão presente nos enredos e personagens dessas peças é apenas retratada para acobertar esquemas velados e manter-se a aparência de união e estabilidade das relações. Os aforismos de Oscar Wilde são uma forma de mascarar as paixões e sentimentos de suas personagens ao longo das tramas:

DUM. Mulher sensata essa Lady Windermere. Muitíssimas esposas ter-se-iam oposto à vinda da Sr.^a Erlynne. Mas Lady Windermere possui aquela coisa invulgar que se chama senso comum.

CEC. E Windermere sabe que nada se parece tanto com a inocência como a indiscrição.

[...] E Lorde Augusto possui também boas qualidades. Felizmente, todas na superfície. Precisamente onde devem estar as boas qualidades. (WILDE, 2003, p. 585)

Além dos aforismos, a constituição do dândi na peça em questão, com sua afetação na fala e modos e suas vestimentas, é marca da literatura Wildiana. Por meio dessas personagens jocosas, Wilde diz o que deseja para suas plateias de forma descompromissada social e

politicamente. Levin (1996, p. 50) descreve essa figura como aquele que procura se destacar nos ambientes em que circula:

Procuravam se diferenciar pela elegância e pelos cuidados com o vestuário (chapéus, botas, luvas, gravatas, lenços, etc.), mas também pelos prazeres como o tabaco [...]. Símbolo do vício refinado, o dandismo acabou entrando na imprensa, na literatura e nas artes como estratégia de se fazer notar, seja por intermédio do gosto pretensioso, seja pela conduta tipicamente cínica.

O personagem de Lord Darlington na peça é característico do dândi wildiano. Sempre impecável e galanteador, ele usa frases de efeito para transmitir suas opiniões a respeito da sociedade inglesa e a vida em geral. Elemento chave na peça convive nas altas esferas sociais e ao mesmo em que desfruta dos prazeres do luxo e dos eventos altamente cotados, debocha deles e de seus organizadores por meio do cinismo e os comentários ácidos e irônicos o próprio título da peça em inglês, *Lady Windermere's fan*, faz alusão a ele, pois a palavra “fan” pode significar leque ou admirador, segundo Simões (2003, p. 29):

DAS. A jogada vantajosa? É ao marido que se refere, Lorde Darlington?

DAR. Seria talvez um nome bom demais para o marido moderno.

DAS. Caro Lorde Darlington, quão totalmente depravado está o senhor!

L. WIN. Lorde Darlington é frívolo.

DAR. Oh! não diga isto, Lady Windermere.

L. WIN. Então por que fala tão frivolamente a respeito da vida?

DAR. Porque acho que a vida é uma coisa demasiado importante para que dela se fale seriamente.

DAS. Que quer ele dizer? Em atenção à minha pobre inteligência, Lorde Darlington, queira ter a bondade de explicar-me o que realmente quis dizer.

DAR. Creio que será preferível não fazê-lo duquesa. Hoje em dia, ser inteligível é deixar-se descobrir. Adeus! [...]. (WILDE, 2003, p. 568)

Segundo Levin (1996, p. 52), a exibição da pessoa faz parte dessa percepção intelectual, pois ela é própria do caráter do dândi, que mescla o gesto idealizado e a franqueza da atitude. A pose assim configura a expressão do dandismo, combinando causa e efeito e confiando na superioridade de sua existência. Modifica ele os critérios da representação, nos quais a estética toma o lugar da ética, com ênfase no gesto e no figurino. Esse fenômeno estético se distancia dos julgamentos morais e se projeta acima do valor social, evitando a degradação do espírito humano e, ao mesmo tempo, redimindo o artista por meio do seu trabalho criativo. Na peça *O leque de Lady Windermere*, na persona dos dândis por ele criados, Oscar Wilde conquista um espaço vasto de subversão, que une esse gestual premeditado à linguagem bombástica.

Visto que o esteticismo decadentista de Oscar Wilde tem seu mote a ênfase na arte e na artificialidade em face da realidade social, por intermédio do dandismo, sua estética sustenta-se na recusa à adaptação do indivíduo ao meio, nas relações superficiais e na busca de sensações inusitadas que possam trazer novidade (LEVIN, 1996, p. 57). No trecho a seguir, a Duquesa de Berwick menciona questões pertinentes à sua filha de forma frívola e expeditiva à sua anfitriã, Lady Windermere:

DSA. [...] E a propósito, devo agradecer-lhe ter mandado um cartão ao Sr. Hopper... aquele jovem australiano riquíssimo a respeito de quem se vem falando tanto agora. O pai dele juntou uma grande fortuna vendendo não sei que espécie de conservas em latas redondas... muito saborosas, creio... imagino que são dessas coisas que os criados sempre se recusam a comer; mas o filho é interessantíssimo. Creio que se sente atraído pela inteligente conversa da minha querida Ágata. Sem dúvida, ficaríamos muito tristes perdendo-a, mas penso que uma mãe, que não se separa de uma filha todas as temporadas, não lhe tem verdadeira afeição. [...]. (WILDE, 2003, p. 571)

Nessa citação e em outros trechos da peça, o sarcasmo à sociedade vitoriana é marcante. Como defende Robbins (2011, p. 141): “Wilde usa

as convenções desse gênero literário para escrever contra essa sociedade com objetivos cômicos e satíricos. Quebrando o código de conduta normalmente representado pelas comédias de costumes, Wilde expõe que os vitorianos apenas simulam suas virtudes, mas vivem na hipocrisia e no vício”.

Outra novidade do dramaturgo é sua estratégia de alterar o desenvolvimento das personagens de forma a fraturar convenções, destruir estereótipos e surpreender por meio de ações e diálogo, criando praticamente um novo gênero dentro do teatro. De acordo com Raby (2011, p. 225), o melodrama é igualmente crucial nas peças de Wilde, pois demonstra a fragilidade do decoro e das convenções sociais no controle das indiscrições, dos impulsos passionais e da vida dupla das suas personagens, especialmente as protagonistas:

Saia desta casa esta noite. Não lhe direi que o mundo não importa, ou que não importam a voz do mundo, a voz da sociedade. Importam muito. Significam demasiado. Mas há momentos em que é preciso escolher entre viver a própria vida, plenamente, inteiramente totalmente... ou arrastar uma dessas existências falsas, superficiais, degradantes, que o mundo exige em sua hipocrisia. Chegou para a senhora agora esse momento. Escolha. Oh! meu amor, escolha! (WILDE, 2003, p. 582)

Ambiência e persona: papéis e espaços de Wilde

Característica do teatro wildiano é a atenção ao detalhe, como ao figurino das personagens, destacado na vestimenta esvoaçante e branca de Salomé, especialmente elaborada para Sarah Bernhardt na aclamada peça. Em *O leque de Lady Windermere* encontram-se exemplos de realismo e melodrama, com o intuito de colocar em xeque a versão de realidade do senso comum do século XIX, segundo Robbins (2011, p. 140). Na peça, vemos a descrição minuciosa de cada um dos cômodos da casa, assim como das portas de entrada e saída:

Terceiro Ato, cenário: Aposentos de Lorde Darlington. Um largo sofá está em frente da lareira à direita. No fundo do palco uma cortina está corrida sobre a janela. Porta à esquerda

e à direita. Mesa à direita com material para escrever. Mesa ao centro com sifões, copos e garrafas. Outra mesa à esquerda com caixa de charutos e cigarros. As lâmpadas estão acesas. (WILDE, 2003, p. 588)

Nessa representação fiel do ambiente doméstico vitoriano, segundo Robbins (2011, p. 141): “Wilde segura o espelho para seu público, representando seus espaços domésticos e sua própria moral e suas atitudes nas ações representadas no palco”¹. Notável a respeito das peças wildianas é verificar que o realismo é aparente, mas Wilde destaca a artificialidade do mundo real e natural no contexto vitoriano. Os diálogos de suas peças, por exemplo, são articulados com tal fluência e perspicácia, que se tornam completamente irreais, visto que ninguém se expressaria dessa forma, excetuando-se talvez, apenas Oscar Wilde. A fala abaixo de Lorde Augustus reflete a preferência de Wilde pela fluidez e a argúcia das suas personagens:

L. AUG. Por Deus! As mulheres estão encarniçadas contra ela. Estive jantando com Arabela esta noite. Por Júpiter! Gostaria que você tivesse ouvido o que disse ela a respeito da Sr.^a Erlynne. Não lhe deixou um trapo... Berwick e eu dissemos-lhe que aquilo não tinha muita importância, uma vez que a senhora em questão devia ter um rosto extremamente lindo. Devia ter visto a cara que Arabela fez... Mas, olhe aqui, me caro rapaz. Não sei o que fazer com a Sr.^a Erlynne. Por Deus! Parece que estou casado com ela; trata-me com uma indiferença tão danada. É igualmente inteligente como o diabo! Tem explicação para tudo. Por Deus! Explica você. Tem um montão de explicações de você... e todas elas diferentes. (WILDE, 2003, p. 577)

Um exemplo do impacto das convenções sociais e da não categorização das personagens se encontra na peça *O leque de Lady Windermere*, por meio da Sra Erlynne, a princípio classificada como traidora, má e desprezível. À medida que o enredo se desenvolve, ela se revela uma mulher inteligente, ousada, perspicaz e atraente, para enfim ser apresentada como uma mãe arrependida e sofredora. Ela é a perfeita atriz, no controle de suas ações e papéis planejados e desempenhados de forma a

1 There is a sense in which he was “holding the mirror” up to his audience, representing their own domestic spaces and their own morals and attitudes on play before them.

concretizar seus objetivos e se adequar à imagem dela construída pelas personagens: a amiga afetuosa, a mulher sem coração, uma boa mulher ou uma mulher inteligente:

WIND (*em voz baixa*). Foi uma terrível imprudência sua o ter vindo.

SRA. ERL. (*sorrindo*). A coisa mais acertada que já fiz em minha vida. E, a propósito, o senhor deve dedicar-me uma boa parte de atenção esta noite. Estou com medo das mulheres. Deve apresentar-me a algumas delas. Os homens, posso sempre manejá-los. (WILDE, 2003, p. 579)

Wilde, assim, demonstra técnica dramatúrgica não convencional ao expor o gênero teatral em voga de uma maneira inovadora, incluindo a complexidade e a relatividade das interações sociais em suas peças de costumes e surpreendendo o público de sua época.

A crítica literária Ruth Robbins (2011, p. 136) explica que a peça *O leque de Lady Windermere* traz o subtítulo: *uma peça sobre uma boa mulher*. O fato de sua trama se centrar na definição de bons ou maus homens e mulheres apresenta a crítica sobre um duplo padrão moral: a castidade das mulheres e a tolerância aos desvios dos homens. Lady Windermere se apresenta como uma puritana e seus firmes princípios, de acordo com o argumento da peça, são frágeis, visto que a personagem nunca foi testada a respeito do adultério. Ao longo da peça percebemos a falta de substância de seus princípios, pois, por exemplo, ela permite as visitas desacompanhadas e os galanteios de Lord Illingworth:

PAR. Está vossa Senhoria em casa esta tarde?

L. Win. Sim... quem veio?

PAR. Lorde Darlington, senhora.

L WIN. (*hesita um momento*) Mande subir... e estou em casa para todos quantos chegarem.

PAR. Sim, senhora. (*Sai pelo centro*)

L. WIND. É melhor para mim vê-lo antes desta noite. Alegreme que haja vindo. (WILDE, 2003, p. 563)

Mesmo ao final da obra, quando foge para os aposentos do cava-lheiro, buscando abrigo e ao mesmo tempo vingança ao seu marido, Lady Windermere não percebe a dubiedade de sua posição. Robbins (2011, p. 140) diz que Wilde usa o recurso do leque na peça, que se modifica de acordo com as intenções, sentimentos e ações da trama:

Inicialmente materializa um presente de aniversário de marido para esposa; passa a ser uma arma em potencial quando Lady Windermere ameaça bater na Sra Erlynne com ele; torna-se uma evidência, que poderia incriminar Lady Windermere por suas intenções a respeito de Lord Illingworth; e finalmente, o presente entre mãe e filha, que implica a semelhança de sua natureza e possível indesejado destino.²

Isso fica evidente no trecho em que Lord Windermere repreende a Sr.^a Erlynne por ter se utilizado do leque de sua esposa:

WIND. Quanto ao seu equívoco de levar daqui o leque de minha mulher e depois deixa-lo nos aposentos de Darlington, é imperdoável. Não posso suportar a vista desse leque agora. Jamais permitirei que minha mulher o use de novo. Para mim está manchado. A senhora deveria ter ficado com ele e não tê-lo trazido de volta.

SRA. ERL. Acho que vou ficar com ele. (Adianta-se.) É extremamente bonito. (Apanha o leque.) Vou pedi-lo a Margarida para mim. (WILDE, 2003, p. 603)

Afinal, Lady Windermere finalmente atinge a maturidade com sua capacidade de aceitar a relatividade moral. Entretanto o leque permanece como um sinal de sua imaturidade e do seu comodismo aliado ao seu status social. Sua mãe e seu marido ainda a tratam como criança por acreditarem que ela ainda é muito jovem e imatura para saber a verdade a respeito de sua mãe, a Sra. Erlynne.

2 The play turns on the prop of the fan, a gift from husband to wife on the occasion of her coming of age. The fan starts as evidence of affection between husband and wife; it becomes a potential weapon when Lady Windermere threatens to strike Mrs Erlynne with it; it becomes a piece of incriminating evidence about Lady Windermere's intentions with Lord Darlington; and finally it is the unknowing gift between mother and daughter who share – significantly perhaps – the same name, implying that they are made of the same stuff, and that they might have shared the same fate [...] (ROBBINS, 2011, p. 140).

Não apenas Lady Windermere, mas outras personagens da peça representam os estereótipos de gênero do século XIX, como a mulher de classe alta ou média, casta dependente e maternal, ignorante a respeito dos aspectos menos nobres da vida; também o homem das mesmas classes sociais, notavelmente “um homem do mundo”, que conhece os aspectos desagradáveis da vida, mas mantém uma aparência de moralidade e castidade. Wilde defende nessa peça que os estereótipos são instáveis e frágeis.

As duas versões de um mesmo leque

A força do texto wildiano, presente na peça em questão, gerou, ao longo dos últimos cem anos – à força do trocadilho – um leque variado de adaptações, seja para o palco, seja para o cinema. No que tange a este último, as versões vão de um média-metragem para o cinema mudo, em 1916, até a mais recente, um longa estadunidense de 2014, além da versão homônima dirigida pelo cultuado diretor Ernst Lubitsch, de 1925.

A revisitação desta peça de Oscar Wilde por uma gama tão diversa de diretores e plataformas, haja vista que a mesma já foi transformada em musical, em 1954 na cidade de Londres, fez parte de uma programação da BBC para a televisão em 1985, além de já haver sido encenada na China, no distante ano de 1924, demonstra a força do texto. O sucesso da peça pode ser verificado desde a sua estreia nos palcos de Londres, em 1892, no Teatro St. James, onde permaneceu em cartaz por nada menos que 23 semanas. Há, sem dúvida, no tratamento dado à linguagem e no desenvolvimento do tema social, bem como no estudo das personagens uma fonte proteica e atemporal que será bem aproveitada por Preminger e Barker à sua maneira.

Para a análise das obras filmicas, parte-se da premissa que rege os atuais estudos da adaptação ou da transposição intersemiótica, segundo a qual a obra adaptada possui uma autonomia criativa e, portanto, deve ser vista como outra obra:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação

de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, re-criação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27)

A obra adaptada, liberta do julgo falacioso de suposta fidelidade à obra de partida, deve ser considerada como uma interpretação da obra de partida. Nesse sentido, importa o diálogo criativo que se estabelece entre os dois textos. Observa-se nos termos dos quais lança mão Robert Stam a recorrência dos prefixos “trans”, que enfatizam a mudança empreendida pela adaptação, e dos prefixos “re”, que chamam a atenção para o caráter de recombinação realizado pela equipe cinematográfica.

De forma correlata, Linda Hutcheon, em seu estudo de fôlego sobre o tema, *Uma teoria da adaptação*, faz uso do conceito benjaminiano para afirmar que toda obra adaptada tem sua própria aura (2013, p. 27), sendo assim, em consonância a essa postura crítica, enfatiza a dupla natureza da adaptação, posto que essa se constitui, ao mesmo tempo, como processo e produto. Enquanto tal é um produto formal dotado de um ponto de vista próprio e possui uma natureza intertextual e transcodificadora “[...] uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (2013, p. 30). O conceito agora do qual se apropria, muito caro a Genette, remete ao caráter palimpsestuoso do discurso, isto é, ao aluvião de vozes que permeiam o fabrico do texto, de tal modo que se pode entender as adaptações como “[...] obras inerentemente duplas ou multilaminadas [...]” (2013, p. 28).

Dessa maneira, interessa neste estudo comparativo chamar a atenção para alguns elementos empregados pelos diretores, Preminger e Barker, e suas respectivas equipes nas duas versões filmicas. O propósito é analisar de que maneira a peça é “reencenada” pela linguagem cinematográfica, território de um novo código que lhe irá acrescentar outras camadas de sentido.

No tocante à transposição do texto verbal para o fílmico realizada por Otto Preminger, vale a pena ressaltar a respeito do filme, cuja estreia

nos Estados Unidos foi em abril de 1949, que este não foi bem recebido pela crítica e tampouco pelo público. O próprio diretor, ao que consta, não manteve uma relação positiva com sua produção, já que a filmagem era uma imposição dos estúdios da Fox. No entanto, tais observâncias não devem se sobrepor aos aspectos positivos do filme, sobretudo nas diferentes escolhas que dão novo tratamento à história da obra fonte.

Primeiramente, cabe apontar a inserção do prólogo e do epílogo, que abre uma temporalidade diversa na tela grande. Destarte, se na peça de Wilde a ação transcorre em dois dias, conforme as instruções da rubrica dramaturgica, “[...] começando às cinco horas da tarde de uma terça-feira e terminado no dia seguinte à uma e meia da tarde” (2003, p. 203). No filme há um presente que transforma a diegese da peça em passado, já que temos no início e no fim da projeção a rememoração por parte de Lorde Darlington e Sr.^a Erlynne dos eventos que conhecemos pela leitura do texto literário. No primeiro *fade-in* temos a informação espaço-temporal em forma de texto “Londres, dias atuais” (PREMINGER, 2013, 00:01:06). Como se verá adiante, na sala de leilão onde ocorre a primeira cena, há uma referência ao período pós-guerra, um acréscimo que dá ao filme uma dimensão histórica renovada. Se o trabalho do diretor é de “[...] um intérprete antes de tornar-se um criador” (HUTCHEON, 2013, p.123), entende-se que Preminger e seus roteiristas recontextualizam a obra ao mergulhá-la nos eventos do presente da produção, 1948. Por esse artifício, o capital cultural impresso no texto de Wilde é resgatado para então ser atualizado.

Com efeito, os dois personagens citados, já idosos, voltam a encontrar-se muitos anos depois dos acontecimentos do passado, e é por meio do diálogo entre eles que os espectadores-leitores têm acesso às reminiscências que serão o fulcro da narrativa. Logo, essa segunda história, no passado, corresponde ao enredo da peça de Wilde. O artifício do prólogo, ponto de partida da narrativa fílmica, é engenhoso: o leque foi resgatado dos escombros da Londres bombardeada pela aviação nazista na Segunda Guerra Mundial e está sendo leiloado. Para o contexto da produção e da recepção do filme, as referências às dificuldades enfrentadas pelo povo inglês logo após o fim da guerra, como o uso de cupons de racionamento dada à escassez de alimentos, mesmo para um

homem da aristocracia como Lorde Darlington, como lhe lembra ao final a Sr^a Erlynne, devia tocar de forma pungente o público.

No que tange ao leque, como já abordado pregressamente na análise da peça, trata-se de objeto com agudo potencial simbólico na trama, o qual é fundamental para o desfecho da história, pois denunciaria a presença de Lady Windermere na casa de Lord Darlington, porém, sua posse é reivindicada pela Sr.^a Erlynne diante dos cavalheiros ingleses, ação que salva a honra da filha. A esta altura do entrecho, presente da narrativa, Lord Windermere e Lady Windermere estão mortos, justamente vítimas da guerra. A Sr.^a Erlynne acaba de retornar dos E.U.A e encontra-se na casa de leilões para reaver o leque. No entanto, como se trata de um bem não reclamado, ela precisa provar aos olhos da lei que é de fato proprietária do objeto. A única saída é encontrar uma testemunha que possa endossar sua alegação. Assim, a Sr.^a Erlynne resolve ir atrás da única pessoa viva que pode fazer isso: Lord Darlington.

Na próxima cena, acompanhamos o diálogo entre os dois antigos conhecidos. Aqui cabem duas apreciações, uma sobre a maquiagem, outra sobre o elenco. Quanto à primeira, realizada para envelhecer os respectivos atores, Madeleine Carroll, no papel da Sr^a Erlynne, e George Sanders, representando Lord Darlington, é bastante convincente, poder-se-ia mesmo dizer que não fica nada a dever para as técnicas contemporâneas.

Sobre as atuações, há que se destacar *a priori* a boa escolha do *casting*. Madeleine Carroll, atriz inglesa que transitou entre seu país e os Estados Unidos, já tinha sido dirigida por grandes nomes do cinema àquela época: John Ford, Cecil B. de Mille, Henry King e Alfred Hitchcock, currículo que lhe garantiu uma cobiçada estrela na calçada da fama. O filme com Otto Preminger foi seu primeiro e último, pois curiosamente a atriz abandonou o cinema em seguida, havendo atuado mais alguns anos em séries televisivas. Pelas informações do IMDB em inglês, consta que fosse conhecida não só pela beleza, mas também pelo porte elegante e refinado, algo que condiz com o papel desempenhado pela atriz. Da mesma geração de Carroll, George Sanders também possui um histórico admirável de atuações e chegou a ganhar o Oscar em 1951 pela performance no clássico *A Malvada*. Sua carreira também lhe

deixou como legado, além da imortalidade nos filmes, uma estrela na calçada da fama hollywoodiana. Novamente, o que chama a atenção é a elegância e altivez na composição da personagem, pois, não esqueçamos, todos pertencem ao mundo da aristocracia na história analisada.

Em termos de roteiro, as primeiras cenas, em que acompanhamos o reencontro entre a Sr.^a Erlynne e Lord Darlington, destacam-se pela vivacidade dos diálogos e pelo tom a meio caminho entre a ironia e o humor, o que as aproxima do espírito aforístico de Wilde. Aqui os créditos ficam a cargo dos roteiristas, Walter Reisch, que mais tarde ganharia o Oscar por sua versão de *Titanic*, de 1953, e Dorothy Parker, que se consagraria na literatura, cujo reconhecimento se deve tanto pela qualidade dos textos como pelo humor mordaz. Num diálogo entre Lord Darlington e uma assessora, esta lhe diz que uma assim anunciada “querida e antiga inimiga” o espera no saguão de entrada de seu prédio, ao que ele responde: “Extraordinário, não sabia que me havia sobrado alguma” e emenda mais cáustico “As conversas dos inimigos são intermináveis. Amigos as acabam num instante” (PREMINGER, 2013, 00:07:08). Na sequência, a mesma mulher lhe dá assistência ajudando-o com seus pertences, tratando-os sempre no diminutivo “seu chapeuzinho, suas luvinhas e sua bengalinha”, possivelmente como uma forma de deferência ou condescendência desnecessária por alguém tão mais velho, ao que Lord Darlington com boa presença de espírito responde-lhe: “Querida, acho que meus acessórios são de tamanho normal” (PREMINGER, 2013, 00:07:31).

Na cena seguinte, a Sr.^a Erlynne e Lord Darlington conversam e ela sugere e depois insiste que o antigo conhecido a reconheça sem que ela diga seu nome. Este se entendia do jogo e exige impaciente uma resposta, ao que se segue:

- O que quer de mim, senhora?
- Alguma atenção pra começar. Podia ao menos perguntar como estou.
- Nunca pergunto isso. As pessoas podem responder. (PREMINGER, 2013, 00:09:14)

Já no epílogo, a Sr.^a Erlynne, que acompanha Lord Darlington até o alfaite deste, encerrada a digressão em flashback que narrou ao espectador os eventos do passado, lembra-o que os dois precisam ir até a sala de leilões buscar o leque. É então que a câmera nos revela, como também nota a velha senhora, que um constrangido Lord Darlington está aguardando as calças lhe serem devolvidas, cobertas as pernas apenas por um cobertor. Antes dessa *gag*, ele havia sugerido à Sr.^a Erlynne, descobrindo em seu relato uma mulher nobre, que precisariam jantar juntos para se conhecer melhor, ao que ela responde que estavam “crescidos” demais para isso. Ela retira-se do ambiente e, maquiando-se, comenta para si mesma: “Como a vida é fácil para os homens. Um terno recém-passado e são jovens de novo” (PREMINGER, 2013, 01:15:13).

Todos esses diálogos são exclusivos do filme e vão ao encontro da ideia da adaptação como uma criação, uma obra com autonomia artística. A contribuição dos roteiristas, como se pôde depreender dos exemplos, é fundamental para a re-encenação do texto teatral. Infelizmente, ambos, a exemplo do próprio Wilde, foram em momentos distintos vítimas de perseguições políticas. Reisch, austríaco de nascimento, chegou aos Estados Unidos nos anos 1930 para exilar-se, juntando-se aos inúmeros fugitivos europeus da fúria nazista. Já Parker sucumbira ao MacCarthismo e sua caça aos comunistas. Termina sua vida isolada num hotel. As vidas, neste caso, imitavam outra vida, como farsa e tragédia.

Por outro lado, a análise aqui empreendida faz questão de destacar o tom a um só tempo ácido e leve do humor no roteiro, pois, embora se possa concordar com o crítico Miles Fielder sobre a obra “O resultado é um filme elegante, ágil e, tendo em mente que Preminger era um tirano, surpreendentemente sensível”³ (2009, tradução nossa), não se pode dizer que o diretor “[...] deu ênfase ao melodrama em detrimento dos risos”⁴ (2009, tradução nossa). Na verdade, é o equilíbrio entre ambos, gravidade e humor irônico, que tornam o filme ainda hoje tão significativo afora seu valor histórico.

Sobre a versão de Barker, *A falsária* (*A good Woman*), pode-se afirmar que é um filme muito bem produzido e o resultado é também uma

3 The result is a stylish, swift-moving and, bearing in mind Preminger was a notorious tyrant, surprisingly sensitive film.

4 [...] focusing on the melodramatics over the laughs.

leitura muito particular da peça de Wilde. Nesta adaptação, o cenário não é mais Londres e sim a famosa e pitoresca costa amalfitana, na Itália. Lá encontraremos os mesmos personagens e a mesma história do texto teatral, mas algumas das personagens agora são estadunidenses que, ao lado dos ingleses, possuem alto poder aquisitivo.

A chave da interpretação para essa mudança encontra-se no período em que é ambientada a narrativa, anos 1930. Como se sabe, esta foi a década da Grande Depressão nos Estados Unidos, período de muita escassez devido à crise econômica do Capitalismo que assolou o país e grande parte do mundo. A escolha da produção e do diretor parece apontar para uma crítica aos costumes dessa elite social, visto que tais personagens vivem num território paradisíaco uma vida idílica, ao passo que seus compatriotas nos Estados Unidos e mesmo, como se disse, o mundo, encontram-se à beira do caos e da miséria. A personagem da condessa Lucchino comenta, com ar de fastio, em uma conversa durante um café na praça com os amigos Lorde Darlington (Stephen Campbell Moore) e Tuppy, Lorde Augustus (Tom Wilkinson) “E americanos por toda parte. Nem parece que a depressão afetou aquele país. [...] Não fazem compras, saqueiam!” (BARKER, 2004, 00:13:45). Nesta mesma cena, Lorde Darlington faz também um comentário cáustico à cultura estadunidense, fazendo coro à condessa (Milena Vukotic): “Gosto dos E.U.A. Diga outro país que foi da barbárie à decadência sem criar uma civilização entre eles” (BARKER, 2004, 00:14:14). E é neste ponto que a interferência de Lorde Augustus, conhecido por Tuppy, demonstra a sua diferença frente aos demais, quando comenta em tom irônico, em dissonância à opinião daqueles: “Um tributo à eficiência americana!” (BARKER, 2004, 00:14:22). A ironia de Tuppy aqui soa ambígua, porém, se revelará mais claramente ao espectador conforme avançará a narrativa.

Mike Barker, desde então, parece ter se aperfeiçoado em sua trajetória filmica, já que nos últimos anos foi responsável por dirigir obras de fina análise social, como é o caso de *Fargo* e da recente *The Handmaids' Tale*, ambas muito valorizadas pela crítica e pelo público. Nesse sentido, estabelece-se um diálogo com a peça de Wilde para além das geografias e do tempo, afinal, uma das questões centrais daquele texto literário, como já observado na análise supracitada da peça, é a crítica aos costumes, maiormente da sociedade abastada. Ademais, some-se a isso a

construção das personagens como Tuppy, cujo tom irônico casa bem com o espírito do texto de Wilde.

A propósito do elenco e da cenografia, o crítico inglês Philip French constata em comparação a outras versões coetâneas que:

Esta reduzida e bem apresentada película eventualmente é bem mais apreciável que outras adaptações recentes de Wilde. As atuações, particularmente aquelas de Hunt, Wilkinson e Moore, são esplêndidas, e os figurinos de John Bloomfield são tão bons quanto aqueles dos anos 1930 que ele realizou no ano passado em *Adorável Júlia*.⁵ (2005, tradução nossa)

De fato, os figurinos e a direção de arte em geral são um ponto alto do filme, como é comum em produções de época bem realizadas. Aliam-se a esses aspectos as locações do cenário italiano, dignas da vida de ostentação e ociosidade daqueles personagens. Os espaços em que circulam são sempre voltados à bebida, às festas, ao lazer, enfim, ao bel-prazer. O citado John Bloomfield, portanto, não nega sua experiência de quase 50 anos por trás dos figurinos para a TV e o cinema, ou “costume department”, segundo a sigla em inglês, e realiza um trabalho que convence o leitor-espectador. Em suma, a *mise-en-scène* é fundamental, na medida em que é sobre ela que se alicerça a composição dramática “O que define um grande filme, o que impõe um grande tema, o que faz com que chegue uma mensagem, é a verdade de sua *mise en scène*.” (AUMONT, 2004, p. 21). É esta *mise-en-scène* que reforçará o texto verbal do roteiro, questão que será tratada adiante.

Ainda no que diz respeito ao figurino, há uma rima visual bem construída, que se dá na sequência correspondente à festa de aniversário de Meg (Scarlett Johansson). Acompanhamos, em tom de suspense, uma bela mulher arrumando-se de forma sensual, com destaque para o vestido bastante ousado, sobretudo para a época. Essa mulher pode ser tanto Lady Windermere (Meg) ou a Sr.^a Erlynne, protagonizada por

5 This pared-down, good-looking picture occasionally is far more enjoyable than other recent Wilde adaptations. The performances, particularly those of Hunt, Wilkinson and Moore, are splendid, and John Bloomfield's costumes are as good as the Thirties numbers he ran up last year for *Being Julia*.

Helen Hunt. Como o espectador tem acesso apenas a planos detalhes, não consegue ter certeza. Tal leitura primeiramente remete a uma dupla interpretação: de início tende-se a pensar que é a Sr.^a Erlynne, visto que a esta se atribui a característica de ser sedutora, uma caçadora de milionários. Mas também entendemos que pode ser uma vingança de Meg por despeito, já que esta pressupõe a relação adúltera de seu marido (Mark Umbers) com a Sr.^a Erlynne. No entanto, mesmo depois que o espectador se dá conta de que se trata de Meg, tal conclusão não impede a sugestão visual, posto que os vestidos de uma e outra são parecidos e as aproximam pela ousadia do gesto, remetendo à filiação materna ainda desconhecida por Meg, mas não pelo espectador. Aqui, infelizmente, o filme perdeu uma oportunidade de construir essa cena sem antes ter revelado ao espectador que a Sr.^a Erlynne é mãe de Meg. Seria uma genuína piscada ao leitor, antecipando a revelação de forma proléptica e criando um efeito de maior tensão.

Sobre as personagens, pode-se dizer que nesta versão quem rouba a cena é a dupla formada pela Sr.^a Erlynne e por Lorde Augustus (Tuppy). Helen Hunt e Tom Wilkinson fazem valer a sua participação e, é claro, a produção dá mais espaço para o papel dele, que na peça de Wilde e no filme de Preminger possui uma função mais coadjuvante. O fato de o filme não apenas dar-lhes bastante espaço, investindo no flerte de Tuppy com a Sr.^a Erlynne, mas também concluir com ambos, na cena final do avião, revela indubitavelmente a aposta na dupla de atores veteranos. Essas personagens ganham também, com tal investimento, mais profundidade e suas motivações nos convencem, a ponto de poder-se dizer que o público irá torcer por elas.

Logo no início do filme, quando ainda estamos sendo apresentados às personagens, Lorde Augustus comenta aos amigos sobre seu interesse pela Sr.^a Erlynne, ao que é repreendido pela condessa por interessar-se por uma mulher “com um passado”, deixando de lado os princípios. Sua resposta é singular e fornece uma amostra significativa de sua personalidade: “Prefiro pessoas a princípios” (BARKER, 2004, BARKER, 2004, 00:28:25). Lorde Augustus ou Tuppy, como ele prefere ser chamado, diferencia-se do humor *blasé* dos demais e demonstra um senso prático e

uma postura mais digna, avessa aos mexericos, ora despretensiosos, ora aviltantes, na contramão, portanto, das dissimulações daquelas pessoas que mascaram sua hipocrisia com a elegância do dinheiro.

Mais adiante, durante a festa de Meg, na casa dos Windermere, Tuppy revela a Dumby que pretende se casar com a Sr^a Erlynne e, diante da surpresa e admoestação do outro, serve-se do próprio Oscar Wilde para defender seu ponto de vista: “Todo santo tem um passado, todo pecador tem um futuro” (BARKER, 2004, 00:56:50). Esse conhecido aforismo na verdade é de outra peça de Wilde, *Uma mulher sem importância* (1892), dita pela personagem de outro Lorde, Illingworth. Também cabe lembrar que este pensamento originalmente pertencia a Santo Agostinho, mas Wilde o popularizou.

Há poucos momentos em que o roteiro de Howard Himelstein traz à tela textos retirados na íntegra da peça literária, mas quando aparecem são bem aproveitados, como é o caso do diálogo entre os amigos Lorde Augustus e Cecil, em que este diz ao outro em tom de sabedoria: “Meu caro Tuppy, neste mundo só existem duas tragédias: uma é não obter o que se quer, a outra é obter. A última é bem pior. É uma verdadeira tragédia!” (BARKER, 2004, 01:11:44). No geral, os diálogos são criação para o filme e funcionam bem, sobretudo naqueles entre o grupo de amigos, como é o caso deste entre Cecil e a condessa, momento em que aquele discorda da opinião da mulher alcoviteira por esta justificar seu preconceito em relação à Sr^a Erlynne baseando-se na desconfiança que as mulheres têm dos homens e suas intenções: “Nem as mulheres nem os homens, ninguém confia nas mulheres. É o que une hindus e católicos” (BARKER, 2004, 00:55:00).

Uma das passagens mais bem construídas desta versão mais atual se dá no encontro entre Lorde Augustus e a Sr.^a Erlynne, em que se pode presenciar o flerte daquele para com ela. Na sequência temos a cena do teatro, em que Tuppy convida a Sr.^a Erlynne a retirarem-se, posto que são alvos de comentários dos presentes, haja vista o passado da sua acompanhante e o fato de esta ser possivelmente, segundo creem equivocadamente os circundantes, amante de Lorde Windermere. O espectador assiste à caminhada de ambos até a casa da Sr.^a Erlynne. Esse

trajeto é ambientado por uma fotografia noturna esteticamente admirável pela beleza plástica com que aproveita o cenário italiano. Tal ambientação dará ensejo ao diálogo enleante desses personagens, como já dito, importantes para o filme e com os quais facilmente os espectadores e leitores criarão uma sintonia no processo de recepção, dadas as suas personalidades tridimensionais. Assim, após cortejá-la, Tuppy convida-a a continuarem a noite na casa dela. A resposta da Sr.^a Erlynne vem com um breve relato mitológico, mensagem cifrada da condição que ela representa aos olhos da sociedade: “Dizia-se que as sereias eram metade mulher, metade monstro. Seduziam os marinheiros com suas canções. Os navios batiam nas rochas e os homens se afogavam” (BARKER, 2004, 00:35:15).

O apaixonado Lorde não se dá por satisfeito e insiste, ao que ela cede, com visível satisfação. Destarte, nesta nova cena, já dentro de sua casa, pode-se vê-la deliciando-se com algo que Tuppy lhe serve, ao que este comenta: “A comida é a rocha que sustenta nosso corpo. Nenhum amor é puro e simples como o amor pela comida”. O comentário dela em resposta é contumaz: “Raramente o amor é puro e nunca é simples” (BARKER, 2004, 00:38:18). Nesta última frase, o que se tem é uma citação alterada de um aforismo de Oscar Wilde, porém de outra peça, *A importância de ser prudente* (1895), já supracitada no início deste texto, cujo original é “Raramente a verdade é pura, e nunca é simples.”

Esta personagem feminina representa bastante da força do texto Wildiano e com destaque, neste caso, do filme de Barker. Há ao menos dois momentos em que a veterana mulher dialoga com a filha, sem que esta entenda de fato o papel que a outra representa. Um primeiro tem lugar na loja de vestuários, em que ambas estão provando roupas e acessórios. A jovem e ingênua Lady Windermere prova uma roupa e chapéu ousados para os padrões da sociedade conservadora e, diante dessa constatação, acaba por manifestar a desistência da compra. A Sr.^a Erlynne percebe e lhe sugere que ao menos leve o chapéu, ao que a filha responde ao conselho da ignorada mãe: “Não tenho onde usar, não serve para a igreja [...] Imagine o que as pessoas diriam!”. O comentário em contrapartida lhe mostra outra leitura: “Se somos guiados por opiniões dos outros, inútil termos as nossas” (BARKER, 2004, 00:19:10). O outro

momento se dá mais ao final da narrativa filmica, quando a Sr.^a Erlynne a repreende por estar no barco de Lorde Darlington, um ato de vingança contra seu marido, infiel aos seus olhos. Embora sua mãe não lhe revele sua identidade, tenta convencê-la não só de que não é amante de seu marido, mas que escolher abandonar um casamento por outro homem é um fardo na sociedade em que vivem. Sabemos que a própria Sr.^a Erlynne começou sua vida à margem social justamente por ter escolhido este caminho no passado, por isso, suas palavras em sinal de repreensão e advertência a uma só vez: “Acha que porque as mulheres podem votar algo realmente mudou para nós?” (BARKER, 2004, (01:09:20). As escolhas de Barker e o texto de Himelstein atualizam os papéis e os discursos sociais presentes na peça de Wilde, sendo assim, são contribuição fundamental para engendrar o discurso da obra adaptada.

À guisa de conclusão

O teatro wildiano é dividido em poucas tragédias, como as peças *Vera* ou *os niilistas* e *A duquesa de Pádua*, o drama experimental *Salomé* e, finalmente, suas comédias de costumes. Nesse último subgênero se insere *O leque de Lady Windermere*, brilhante exemplo do *wit* de Oscar Wilde, que apresenta severa crítica à sociedade vitoriana, aos preconceitos de classe e gênero, e à superficialidade das relações humanas à época. As personagens Sr.^a Erlynne e Lord Darlington são a figurativização do dândi, indivíduo originário do esteticismo e decadentismo que, ao simular atitudes afetadas e artificiais, revela sua verdadeira censura aos problemas sociais, por meio das frases de efeito e seu comportamento.

Diante do exposto, pode-se afirmar que as duas adaptações, a de Preminger e a de Barker, à sua própria maneira, configuram-se em obras autônomas e devem ser analisadas cada qual em seu contexto e a partir das escolhas das quais lançam mão. O fato é que ambas somam-se ao conjunto das produções já realizadas sobre a peça de Wilde e representam uma nova contribuição para a releitura desta, isto é, não apenas a revisitam, mas acrescentam novas camadas àquele universo dramatúrgico, na medida em que atualizam as discussões de valores ensejadas pelo texto literário.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Cinema e pintura. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- FALSÁRIA. Direção: Mike Barker. Roteiro: Howard Himelstein. Imagem Filmes, 2004. 1 DVD (92 min), NTSC color.
- FIELDER, Miles. The Fan. Review. In: **The List**. Edinburgh, Glasgow. 22/01/2009. Disponível em: <https://film.list.co.uk/article/15414-the-fan/amp>. Acesso em: 12 out. 2017.
- FRENCH, Philipe. A Good Woman. In: **The observer**. Sunday, 15 May 2005. Disponível em https://www.theguardian.com/film/News/Story/Critic/Review/Observer_review/0,,1484084,00.html. Acesso em: 16 out. 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- LEVIN, Orna Messer. **As figurações do Dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: editora da Unicamp, 1996.
- O LEQUE de Lady Windermere. Direção: Otto Preminger. Roteiro: Dorothy Parker e Walter Reisch. Twentieth Century Fox, 2013. 1 DVD (75 min), color. **Coleção Folha grandes livros no cinema**. Textos de Cássio Starling Carlos; Pedro Maciel Guimarães e Eduardo Simões. Folha de São Paulo, 2013.
- RABY, Peter. Wilde's comedies of society. In: RABY, Peter. **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: CUP, 2010, p. 143-160.
- ROBBINS, Ruth. **Oscar Wilde**. Londres: Continuum International. Publishing Group, 2011.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro** (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006.
- WILDE, Oscar. O Leque de Lady Windermere. In: WILDE, Oscar. **Oscar Wilde**: obra completa. 6ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

3. Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock

Elaine Barros Indrusiak

Abstract: This article explores the construction of narrative suspense in some of Edgar Allan Poe's and Alfred Hitchcock's works. It demonstrates that Hitchcock made use of narrative devices and techniques analogous to those that Poe not only implemented in his fictional work, but also advocated in his critical essays and reviews. Central to both authors' creations is a double narrative structure that creates tension by articulating two stories in one, a feature Ricardo Piglia (2011) points as the core of the short story as a literary genre. Narratological analyses of Poe's gothic tales and of Hitchcock's suspense thrillers indicate that the suspense for which both authors were acclaimed derives from plots skillfully wrought to grip and manipulate readers/viewers' attention. Without disregarding interpretative readings that have stressed both authors' recurrent use of gothic topoi, I propose the phrase "narrative suspense" to emphasize the structural nature of the games and puzzles posed by these masters of suspense. The first part of the article introduces the concept of double narrative structure. The second part points to the affinities between aesthetic and narrative principles defended by Poe and Hitchcock, stressing how they resonate Piglia's rationale. The last two parts bring analyses of narrators and narrative devices in some of the most celebrated works by both authors. Given the influence of Poe's and Hitchcock's oeuvres within their respective media, the analysis herein presented has implications for studies of the short story and of the suspense thriller as narrative genres.

Key words: Edgar Allan Poe; Alfred Hitchcock; narrative suspense; short story.

Double articulation: the core of the short story and of narrative suspense

As most mental states, suspense is of difficult definition, being usually associated to uncertainty, expectation, apprehension and anxiety. The etymological meaning of the word points to interruption, to the idea of “being suspended”, therefore the art of suspenseful storytelling demands more than mysteries that play solely on people’s curiosity, it requires a skillful manipulation of the reader/viewer for the arousal of lingering sensations and impressions. Alfred Hitchcock has long been appointed “master of the suspense”, and affinities between his work and Edgar Allan Poe’s tales have fed numerous critical commentaries and scholarly works of varying depths and lengths. But while much attention has been paid to themes and imagery favored by both artists, not much has been explored in terms of formal and structural characteristics that allow for “suspension” to occur in their narrative works. As detective Dupin demonstrates in “The Purloined Letter”, one might say that the obviousness of the common contents in these celebrated artists’ works might have clouded one’s perception of narrative devices employed by both authors in creating suspense. Drawing from Poe’s and Hitchcock’s critical and fictional texts, I intend to demonstrate the recurrence of a double narrative structure in some of their works, one that is at the core of what I call “narrative suspense”, corroborating Ricardo Piglia’s rationale in his “Theses on the short story” (2011).

In his essay, Piglia proposes an interesting exercise in literary criticism, to ponder upon the different ways some of the greatest short story writers would have approached the following anecdote, found in one of Chekhov’s notebooks: “A man in Monte Carlo goes to the casino, wins a million, returns home, commits suicide” (63). According to Piglia, “The classic form of the short story is condensed within the nucleus of that future, unwritten story. Contrary to the predictable and conventional (gamble–lose–commit suicide), the intrigue is presented as a paradox. The anecdote disconnects the story of the gambling and the story of the suicide. That rupture is the key to defining the double character of the story’s form. First thesis: a short story always tells two stories” (63).

Despite the individual stylistic nuances authors such as Poe, Borges, Hemingway and Kafka would bring to the narrative treatment, Piglia concludes that all of their approaches would fall into one of two categories, depending on the balance kept between the two stories. Poe's "formula" defines the classic short stories: Story One hides Story Two, which is told through allusions, fragments and ellipsis. When Story Two is finally revealed, the reader is surprised. The modern or contemporary short story, however, "works the tension between the two stories without ever resolving it" (64). Writers such as Chekhov, Katherine Mansfield and Hemingway avoid the surprising endings of the classic model, so that "The secret story is told in ever more elusive fashion. The classic short story à la Poe told a story while announcing that there was another; the modern short story tells two stories as if they were one. Hemingway's 'iceberg theory' is the first synthesis of that process of transformation: the most important thing is never recounted. The secret story is constructed out of what is not said, out of implication and allusion" (64-65).

Evidently, layers of significance may be found in all types of artistic texts, but these two narrative levels proposed by Piglia should not be mistaken for allegorical or metaphorical content, since "The short story is a tale that encloses a secret tale. This is not a matter of a hidden meaning which depends on interpretation: the enigma is nothing other than a story which is told in an enigmatic way. The strategy of the tale is placed at the service of that coded narration. How to tell a story while another is being told? This question synthesizes the technical problems of the short story. Second thesis: the secret story is the key to the form of the short story" (64).

Though only an investigative tour de force would allow us to determine the applicability of Piglia's theses to the whole genre of literary short stories, his exemplification renders the theses plausible and calls attention to a narrative structure recurrently implemented by the writers analyzed. Moreover, when it comes to Poe's case, Piglia's theses not only shed light on the poet's fictional texts, but they complement his highly influential critical work, the foundation of so-called "theory of the effect", a collection of principles drawn from his essay "The Philosophy of Composition" and from some of his literary reviews. According to

Charles May, though the short story has considerably evolved with Piglia's "modern" writers and their followers, Poe's influence cannot be overestimated, because

Since no theory of the short prose tale had been developed when Poe was writing, he borrowed theoretical ideas from those genres that did possess a critical history, such as drama and poetry, and applied them to the gothic tale form that was popular during his time. The following generic elements are the most important ones Poe made use of: (1) the conventionalized and ritualized structure of the drama; (2) the metaphoric and self-contained unity of the lyric poem; (3) the technique of verisimilitude of the eighteenth-century novel; (4) the point of view and unifying tone of the eighteenth-century essay; and (5) the spiritual undercurrent and projective technique of the old romance and the gothic story. When you add to these the notion of prose assuming the spatial form of painting, which Poe suggested in the 1842 Hawthorne review, you have the basis for a new generic form. (May 14)

Given Poe's centrality to the western tradition of short stories, his use of narrative suspense, i.e., the twofold narrative structure identified by Piglia, may have influenced countless writers both directly and indirectly, since literary texts are known to establish intertextual relations regardless of authorial intention. Likewise, many storytellers who favor other genres or other media may have been equally inspired by Poe, whether by reading his own work or those by authors who have incorporated his narrative techniques.

Poe and Hitchcock: masters of reader/viewer manipulation

Though tracing influences does not necessarily call for an inspection of one's library, when a filmmaker of the early days of cinema confesses to having been an avid reader of and to having been deeply touched by a writer's biography and fictional work, the likelihood of direct influence grows exponentially. Despite the fact that Alfred Hitchcock never adapted to the screen a literary work by Poe, affinities between their works were pointed out in some of the earliest critical accounts to

the filmmaker's oeuvre. Hitchcock himself acknowledged the similarities between his work and Poe's; though he confessed his admiration for the writer's pieces, in the essay "Why I'm Afraid of the Dark" he downplays whatever influence one might find there on the grounds that Poe was a Romantic *poète maudit*, while he was a contemporary commercial filmmaker. Anyone vaguely familiarized with intermedia studies and with the romantic undertones of contemporary culture will soon realize how frail Hitchcock's argumentation was.

Hitchcock's incapacity to perceive the extent and depth of Poe's influence might be either a classic symptom of "anxiety of influence" or a natural consequence of readings focused on what Poe wrote about rather than on how he did it. If Hitchcock's knowledge of Poe's work was restricted to his fiction, then the limitation is quite understandable; had he read Poe's critical works, however, he would have found great affinities with his own ideas. In his celebrated interview to François Truffaut, Hitchcock stated that "You know that the public always likes to be one jump ahead of the story; they like to feel they know what's coming next. So you deliberately play upon this fact to control their thoughts." (TRUFFAUT, 1985, p. 269) In 1842, however, Poe had already defended that same degree of authorial control: "In the brief tale... the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control" ("Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse" 692).

Unlike Hitchcock, Poe did not have his Truffaut to elicit and praise his skills in storytelling and reader manipulation. Appreciated by French critics for his symbolism and popular among worldwide fans of horror stories, Poe's recognition has hardly been that of a narrative genius. Despite recent efforts by scholars such as Benfey (1993), Peeples (2002) and Zimmerman (2005) in proposing thorough form and structure-oriented readings of Poe's fictional prose, for a number of reasons it seems it will take a while to undo the damages of so many reviews and studies that have reinforced Aldous Huxley's opinion: "The substance of Poe is refined; it is his form that is vulgar. He is, as it were, one of Nature's Gentlemen, unhappily cursed with incorrigible bad taste. To the most sensitive and high-souled man in the world we should find it hard to forgive, shall we say, the wearing of a diamond ring on every

finger. Poe does the equivalent of this in his poetry; we notice the solicism and shudder... It is when Poe tries to make it too poetical that his poetry takes on its peculiar tinge of badness" (qtd. in Peebles 64).

In the essay "From Poe to Valéry", T. S. Eliot, another form-oriented and highly demanding critic, seems to agree with Huxley. Yet, by examining Poe's works through the eyes of his French enthusiasts, Eliot watches a much more elaborate poetics emerge not only from Poe's poems, but also from his prose fiction and criticism, concluding that the essay "The Philosophy of Composition" "has not been taken so seriously as it deserves" (333). Though Eliot states that Poe's most famous essay delineates a method for poetic creation that, if properly applied, should have resulted in a far more sophisticated product than "The Raven" (which the author of *The Waste Land* does not regard as a "thoroughly good job"), he nonetheless believes the text to be a gateway to the understanding not only of Poe's principles and techniques, but also of those poets who may have perfected them under his influence. After all,

No poet, when he writes his own *art poétique*, should hope to do much more than explain, rationalise, defend or prepare the way for his own practice: that is, for writing his own kind of poetry. He may think that he is establishing laws for all poetry; but what he has to say that is worth saying has its immediate relation to the way in which he himself writes or wants to write: though it may well be equally valid to his immediate juniors, and extremely helpful to them. We are only safe in finding, in his writing about poetry, principles valid for any poetry, so long as we check what he says by the kind of poetry he writes. (ELIOT, 333-334)

It is interesting to note that, though he dislikes Poe's literary accomplishments, Eliot is aware of the incomplete reading Anglophone critics had of his oeuvre. Richard Wilbur, on the other hand, not only celebrates Poe's style, but urges for a closer reading of his prose fiction, a significant swerve from previous form-oriented criticism, which favored Poe's poetry. Without disputing over some of the difficulties posed by Poe's style, Wilbur states that

some of the prose tales are much more profoundly thought out than others. "The Fall of the House of Usher" is just beautifully made, word by word, I think. And those who are repelled by the "fruitcake" character of Poe's prose should see how many fruits they can get out of a story like "The Fall of the House of Usher," taking it carefully, sentence by sentence. There are always new things I notice whenever I read that story. And "Ligeia," again, is a story that has new meaning for you every time you read it, and not of a vague kind... We must give Poe the trustful attention that we're used to giving John Donne - we were all told in school to read John Donne very carefully. Nobody said that we should do that with Poe. I think that if he's read word by word, he turns out, at his best, to be a very rich and intentional writer. (79)

Precisely, and perhaps the best way to learn how to read Poe more carefully is to follow Eliot's advice and go back to "The Philosophy of Composition" and Poe's other influential critical texts. Being an analysis of the methodic creation of a poem, "The Philosophy of Composition" does not offer much guidance in terms of narrative construction to a prospective short story writer. Apart from defending brevity at all costs as well as a careful choice of words that mean and sound in accordance with a pre-designed final effect, the text does not explore many structural aspects, such as narrative voice, focalization, order of events and manipulation of time. However, if we apply Poe's defense of and search for "le mot juste" to some of his best accomplishments in fictional prose, we may find not only mathematically designed plots, but the repetition of narrative devices and structures. In other words, a careful analysis of Poe's oeuvre points to a narrative formula, and before deeming this statement as derogatory, one should keep in mind that not all recipes are simple and easy to follow; after all, no one has ever become a chef by simply acquiring a nice edition of the Larousse Gastronomique. Besides, as DeLoy Simper puts it: "Whatever is the real relationship between Poe's poem "The Raven" and his essay which supposedly explains its creation, the essay is a prime example of an argument for conscious and planned artistry. And although it deals with the older art of poetry-making, Poe's theory of composition suggests some parallels with Hitchcock's method of film-making" (228).

It is no secret that many of Poe's tales and poems revolve around a somewhat limited number of themes and motifs found in "The Raven" and deemed by the poet as the most suitable to bring about the effect of "intense and pure elevation of the soul" (678). It is also a well-known fact that he rewrote many of his short stories, publishing different versions of the same texts in a number of magazines. Though one might speculate that such alterations and republishing of previous stories were made so as to mitigate the poet's dire financial situation, it is quite likely that the prolific author of "The Philosophy of Composition" would obsessively revise his work in order to attain that which Simper named "the well-wrought effect" (226). That same obsessive trait may be found behind Hitchcock's remake of *The Man Who Knew Too Much* (1934, 1956), as well as in his frequent revisiting themes, motifs and narrative constructions of earlier films as a means to perfect and maximize the effect of his narratives on the public. Again, allusions to this common feature may be found in many passages of both artists' critical works. Hitchcock, for instance, claimed to be

[...] against virtuosity for its own sake. Technique should enrich the action. One doesn't set the camera at a certain angle just because the cameraman happens to be enthusiastic about that spot. The only thing that matters is whether the installation of the camera at a given angle is going to give the scene its maximum impact. The beauty of image and movement, the rhythm and the effects — everything must be subordinated to the purpose...

My main satisfaction is that the film had an effect on the audiences, and I consider that very important. I don't care about the subject matter; I don't care about the acting; but I do care about the pieces of film and the photography and the sound track and all of the technical ingredients that made the audience scream. I feel it's tremendously satisfying for us to be able to use the cinematic art to achieve something of a mass emotion (TRUFFAUT, 1985, p.103, 282).

Such statements verge on uncanniness when compared to Poe's own synthesis of a theory of the effect:

A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the novel. (“Review of Twice-told tales” 647)

As a matter of fact, Hitchcock’s identification with Poe’s ideas was such that even in pondering about the affinities between films and literature, he believed the short story to be the genre most akin to his cinema. “To my mind the nearest parallel to the feature motion picture as an art form is neither theater nor the novel but the short story. In a play there are intermissions. There are lapses of minutes to weeks in the reading of a novel. But short stories and films are taken in all at one sitting. There are no breaks to give the audience digestion time. The plot in both cases must spin directly to a climax, and speed is essential to directness. Implicit, indeed. So the short story and the screen play have unity and speed in common, and one thing more—each, in my opinion, requires a twist ending” (TWIGGAR, 2015, p. 62).

Therefore, Hitchcock’s interviews indicate his adherence to a “cinematic theory of the effect”. Moreover, as I will demonstrate, his concept of suspense, the very foundation of his work, mirrors Poe’s narrative techniques, particularly the double narrative structure identified by Piglia.

Narrative suspense in Poe’s gothic stories

Before moving into a more detailed account of Poe’s narrative techniques, it should be noted that he did not make use of narrative

suspense in all of his tales, since his oeuvre includes a variety of texts with different artistic goals. In fact, though different groupings have been proposed as a means to organize his texts, even a cursory analysis of his diverse fictional prose indicates three broad categories he explored with different stylistic resources and for different purposes: the tales of ratiocination, founders of detective literature; those of allegory and satire, usually aimed at social and literary criticism; and those generally regarded as the gothic tales. Of course, as most categories in literary studies, these are not clear-cut, hence “contaminations” occur; yet I believe this classification may help us identify more accurately which part of Poe’s huge and diverse body of work deeply influenced Hitchcock’s filmmaking. The first category is obviously filled by the Dupin narratives and a few other stories revolving around puzzle or mystery solving, such as “The Gold-Bug”. The second comprises some of Poe’s less popular pieces today, for our detachment from the context to which they wittingly point considerably impairs interpretation; examples of these would be “Loss of Breath”, “The Man That Was Used Up” and “King Pest”. However, being irony a marked trait of Poe’s writing, hints of satire and allegories are often found in stories of the other two groups. Finally, the third category brings some of Poe’s most popular works; it is precisely the one that has left its marks not only on Hitchcock’s cinema, but in most western short story writers. It is also in this group that we find the tales in which Poe most proficiently exercised the double narrative structure identified by Piglia and the unity of effect advocated in his own critical texts.

Stories such as “The Black Cat”, “The Tell-Tale Heart”, “The Fall of the House of Usher” and “Ligeia” are grouped in this third category. These tales are usually called suspenseful, and the fact that they share gothic themes and atmosphere might suggest that the appellation is chosen after these common traits. However, what I intend to call attention to is precisely the fact that much of what has been said about Poe and about suspense is based on the fallacy that such texts are suspenseful *because* they tackle the readers’ fears and superstitions. In fact, it is the narrative structure that creates tension, regardless of the nature of the events. This fallacy arises from the fact that the word “suspense” does not belong exclusively to the field of narrative studies. It is often

used as near synonym to mystery, thriller and horror, especially in film catalogs. Part of this misnaming may be attributed to the indeterminacy of the state of mind associated to suspense, as previously discussed. In addition to that, the cultural industry often explores this near synonymy in marketing works that play upon audiences' curiosity, fears, taboos and superstitions, a practice that further blurs lines between these (possibly) separate genres.

In order to avoid such imprecision, I propose the phrase “narrative suspense” to differentiate from the layman's use of the word, stressing the intrinsically structural nature of Poe's and Hitchcock's take on the genre. Certainly, choices of theme may add tension to suspense narratives, but anyone who has already read or watched a poorly built horror story knows that the impact of the text depends more on *how* the story is told than on *what* it tells. The fact that macabre predicaments also appear in some of Poe's allegorical tales is an indication that theme alone does not build suspense. As pointed in “The Philosophy of Composition”, tone is of paramount importance in building an effect; even ordinary incidents may be used to build extraordinary effects if the proper tone is applied. Conversely, the most gruesome incidents may be rendered as casual and amusing if told in a tongue-in-cheek tone, an exercise repeatedly made by Hitchcock and his collaborators in the TV series *Alfred Hitchcock Presents* and in theatrical trailers of his feature films, for example. Unlike poems, however, short stories and films establish their tones by means of structural features other than those appointed by Poe as determinant of the effect in “The Raven”. Therefore, if one wants to investigate how suspense is created in narratives, narratological analyses may help reveal the strategies implemented to create the indispensable tense tone as well as to manipulate reader/viewer response.

As stated before, a closer reading of Poe's works reveals a recurrence of narrative traits, particularly in the gothic tales. In his analysis of “The Cask of Amontillado”, James Phelan (2007) emphasizes the rhetorical nature of Poe's narrative, a trait found all over his oeuvre. Poe's narrators are textbook examples of unreliability ranging from fallibility to outright untrustworthiness. In “purposive communicative acts” (Phelan 203) these narrators tell or write down events their excited minds claim to recollect as having involved them, often addressing an external

narratee in attempts to prove their sanity, make sense of puzzling incidents or “unburden their tormented souls”. Being memories, the stories are mostly told in homodiegetic analepses and with a skillful manipulation of time that subtly switches between acceleration and deceleration, forcing the reader to focus on those events the narrator’s partial or biased judgment deems most relevant, but which may blur, cloud or distort an otherwise perfectly logical and mundane sequence of events, a fact at times pointed out or hinted at by the narrators themselves: “Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the common-place – some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects” (“The Black Cat” 349).

Associated to the use of gothic topoi that play on people’s superstitions and fears, the narrative construction translates a feverish mind’s take on reality. Granted, the events in “The Black Cat” would still sound fantastic if the cats in the story were white, but external focalization would probably convert the seemingly supernatural story into a tragic yet all too plausible account of a man who tortures those who love him (and himself) once he realizes he has become corrupt and degraded, that is, a person who does not deserve love, but should be severely punished (which will not happen unless his crimes go beyond torturing and killing cats). Therefore, it is the narrative structure of the tale, particularly its fixed focalization, that creates tension and puzzles readers, not the nature of the events told. The effect obtained during “the hour of perusal”, then, is a crescendo of tension over perfectly ordinary occurrences, not the sudden revelation of something fantastic or supernatural, a narrative construction that matches Hitchcock’s famous definition of suspense:

There is a distinct difference between “suspense” and “surprise,” and yet many pictures continually confuse the two. I’ll explain what I mean. We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, “Boom!” There is an explosion. The public is *surprised*, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a *suspense* situation. The bomb is underneath the table and the public

knows it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is *aware* that the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: "You shouldn't be talking about such trivial matters. There's a bomb beneath you and it's about to explode!" In the first case we have given the public fifteen seconds of *surprise* at the moment of the explosion. In the second we have provided them with fifteen minutes of *suspense*. (TRUFFAUT, 1985, p. 73)

It seems quite clear, then, that the two masters of narrative manipulation shared the same ideas concerning the nature of suspense and how to obtain it: you tell one story while another is being told, and you manipulate your reader/viewer by alternating facts from those two storylines and by playing with narrative time, expanding unimportant passages to build tension and accelerating those events that, given proper attention, might reveal too much of the second story before it is time to bring it up. Therefore, the core of the short story as proposed by Piglia lays the foundation for the narrative suspense practiced by Poe and Hitchcock.

According to Louise Kaplan (1993), "Poe believed that truly imaginative literature locates its deepest meaning in an *undercurrent*. The surfaces of his tales are always deceptions. Initiated readers of Poe relish the deceptions and anticipate having to pore diligently over his texts to detect the embedded secrets" (46). Hence, at surface level, the narrator controls the reader's focus, imposes his point of view and suggests cause-effect relationships between events that may be simple coincidences. He also reports as facts his feelings and impressions, which are rarely counter-balanced by those of other characters, thus turning into misleading foreshadowing. In short, he manipulates the reader into acknowledging the extraordinary nature of those events told by his traumatized, deranged or intoxicated mind. At a deeper level, however, clues indicate another storyline running parallel to that at the surface, one that often contradicts the narrator's impressions, providing a far more rational and plausible view of the events narrated. As a result,

a completely different understanding of the tale as a whole emerges. Since there are no switches in narrative voice, these clues are provided by the narrators themselves, either despite themselves – such as in the exacerbated tone of some passages, which result slightly ludicrous, therefore unbelievable –, or in honest attempts to grasp reality beyond their altered mental states, such as in occasional and brief switches in focalization to comment on other character's actions and reactions.

Like the narrator in “The Black Cat”, that of “The Tell-Tale Heart” gives us clues as to his motives for committing his crime: he says he is not mad, but admits he has a disease that has sharpened his senses, especially hearing; he claims to *know* what the old man feels when awoken by noises, he knows his victim hears the death watches inside the walls and, above all, he loves the old man, but cannot stand the sight of his blind eye. Greta Olson (2003) argues that “To make sense of this narration the reader will be quick to attribute mental instability and untrustworthiness to its source. The narrator will be diagnosed with pathological untrustworthiness, and the reader will choose the therapeutic strategy of reading against the grain” (103). But why would readers be quick to judge this narrator? Why would they simply disregard, so early on in the text, the narrator's claim to sanity? Well, most readers would do so simply because this is a story by Poe, one that is usually accompanied by a paratext that points to the supernatural, the abnormal and the gruesome. However, “Poe aimed to puzzle his readers. Tale after tale begins or ends with an invitation to decode or decipher a peculiar sequence of events” (Benfey, 27). Everything that seems obvious or clear in his writings should be taken with a grain of salt. That which is easily grasped in his tales constitutes what Piglia names “story one” and it usually comprises the supernatural, fantastic and horrid elements. The more experienced Poe reader, however, accepts the challenge to assemble the puzzle, to find story two in the interstices of the conventional gothic story. In so doing, this detective-reader cannot afford to be quick in assessing the narrator's (un)reliability. It is really quite revealing what one finds in Poe once one neutralizes the paratext and all the assumptions readers tend to project on tales said to be gothic, and only gothic. In the case of “The Tell-Tale Heart”, by giving the narrator the benefit of the doubt, a whole new and far more reasonable story emerges. Would it not be plausible

that, like the old man, the narrator also has had his hearing sharpened by increasing visual impairment, and the sight of his friend's condition both saddens and scares him, for it foreshadows his own future, making him *nervous*, as he claims to have been? Under these circumstances, the growing noise of the beetles inside the walls becomes unbearable, not only for their intensity, but for the association the narrator has made with his terrible crime. Therefore, lunacy may not have been the cause of the crime, but it may turn out to be its consequence.

Plausible as it may be, this is just another possible reading of the short story, one that certainly does not override the (many) previous and equally reasonable ones, such as Alber, Iversen, Nielsen, and Richardson's revealing "unnatural" approach (2010). So much dissent about a seemingly simple tale only reinforces Piglia's theses, for no one questions what the narrator tells at surface level, as fantastic as that may be, nor there seems to be much variance in the interpretations of this "story one". What generates so much curiosity and probing is that which is not clearly stated, but which is implied and alluded to throughout the narrative by a number of scattered clues that can only be spotted by the attentive reading Wilbur (2003) advocates, pieces of a puzzle that, once assembled, reconfigures the whole text or, as Hemingway (1971) would put it, reveals the actual size of the iceberg.

Hitchcock's classic and contemporary narrative suspense

Added to the catalog of similarities between Poe's and Hitchcock's works and opinions, the British director's cinema relies heavily on puzzles, a fact that earned him some bad reviews before his reputation as an auteur was established, for "How seriously could anyone take a director whose films were nothing but games?" (Leitch, *Find the Director* 257). As Thomas Leitch demonstrates, Hitchcock's games were not only frequent, but diverse, ranging from "find the director" and other uses of his own filmic persona to complex and mind-blowing deconstruction of generic conventions. As in most good tricks, there is more than meets the eye behind these gimmicks. A close reading of Hitchcock's films reveals some of these games to be strategies at the service of narrative

suspense, i.e., the same double narrative structure Piglia finds at the core of the short story. Added to that, a diachronic perspective allows us to perceive the evolution of the director's mastery over this technique. Quite early in his career "Not only does Hitchcock shift from depending primarily on theatrical sources to depending primarily on prose fiction, but that shift corresponds precisely with his identification in the later 1930s with the thriller as his chosen medium." (Leitch, "From Stage to Screen" 13). This shift from dramatic to narrative sources coincides with the director's finding of his authorial voice and his narrative style. *The Lodger* (1934) has been regarded by critics and Hitchcock himself as the first truly hitchcockian film. Though it does bring many of the themes the director would recurrently explore later in his career, it is its narrative technique that is really innovative. According to William Rothman, "*The Lodger* is not an apprentice work but a thesis, definitely establishing Hitchcock's identity as an artist. Thematically and stylistically, it is fully characteristic of his filmic writing. By "writing" I mean not what we ordinarily think of as a script but a film's construction as a succession of views, what is technically called its "continuity" and in France its "découpage". The writing of *The Lodger* in this sense is amazingly imaginative and complex. Every shot, every framing, reframing, and cut, is significant." (*Hitchcock: The Murderous Gaze* 7)

And already in this early suspense masterpiece Hitchcock exercises his skills in narrative suspense and public manipulation:

The Lodger is the model for the self-conscious Hitchcock narrative that acknowledges its own indirectness and its practice of withholding information. In it, the author's relationship with the viewers comes to the fore. The film's story about its lodger is also a story about the camera; the camera's presentation of the lodger is also its presentation of itself. [...] *The Lodger* is also not a conventional detective story. We cannot glean the lodger's secret by careful attention to clues strewn about the narrative. The author has planted clues to the lodger's mysterious nature, but they do not allow us to deduce his story; all they reveal is how well Hitchcock keeps a secret. (*Hitchcock: The Murderous Gaze* 17)

Like Poe's narrators, Hitchcock's camera calls attention to itself, to its points of view and, at times, to its own unreliability, as in the famous "false flashback" scene in *Stage Fright*, a "double dealing game", as David Richter (2005) puts it, perceived as a cheat by the film's original audience but which seems to have been domesticated by contemporary viewers, who seem to have grown accustomed to deceitful narratives. The director's camera-narrator tells us where and when to direct our gaze, but its motivations in so doing are never quite explicit. By presuming that consciously made narrative options are simply "natural" ways of telling a story, viewers often miss the second storyline the author keeps subtly pointing to. In *Rear Window*, for example, the busybody camera gives us a glimpse of the neighborhood and then pans over Jefferies's apartment to tell us what is going on in there. It is only after Jeff is awake, fearful of the inevitable next steps of his love life, that the camera sympathizes with his point of view, focusing on the bored and eventually tragic married life of the Thorwalds rather than on beautiful Miss Torso, a much more plausible object of voyeuristic observation not only for her physical attributes, but also for the position of her windows, right across from Jefferies's own. The fact that the camera can and does move outside the apartment yet chooses to remain inside, next to Jefferies, for most of the film is clear indication that it has another agenda, one that goes beyond solving the mystery around Mrs. Thorwald. Its motivations become clear when it decides to close the narrative by showing us a very comfortable Lisa Fremont switch her reading from *Beyond the High Himalayas* to a *Harper's Bazaar* issue while Jefferies sleeps, a perfect visual synthesis of the development she had throughout the story right before Jefferies's skeptical eyes. It is this insistence of the camera to remain close to the events of its interest rather than follow Thorwald and solve the murder case once and for all that significantly enhances the tension between the two stories, creating suspense out of what would otherwise be a much simpler mystery film.

This pattern may be observed in a number of other hitchcockian films, with varying degrees of success. Like *The Lodger* and *Rear Window*, *The Wrong Man*, *Psycho*, *The Birds* and *Vertigo* also deal with the technical difficulties of "telling a story while another is being told". However, not all of Hitchcock suspense films display Poe's "classic" formula; *The Birds*, for example, follows the same narrative orientation

spotted by Piglia in contemporary short stories, where the two stories are told simultaneously and the tension between them remains unresolved. Though Hitchcock did not explicitly address this aspect of a double narrative creating suspense in his discussions about filmmaking, he certainly hinted at it when defending the use of the MacGuffin, a narrative gimmick employed to divert the viewer's attention from the development of the second storyline: "...when he told me how idiotic he had thought our gimmick was, I answered, 'Well, all it goes to show is that you were wrong to attach any importance to the MacGuffin. *Notorious* was simply the story of a man in love with a girl who, in the course of her official duties, had to go to bed with another man and even had to marry him. That's the story' (TRUFFAUT, 1985, p. 168-169).

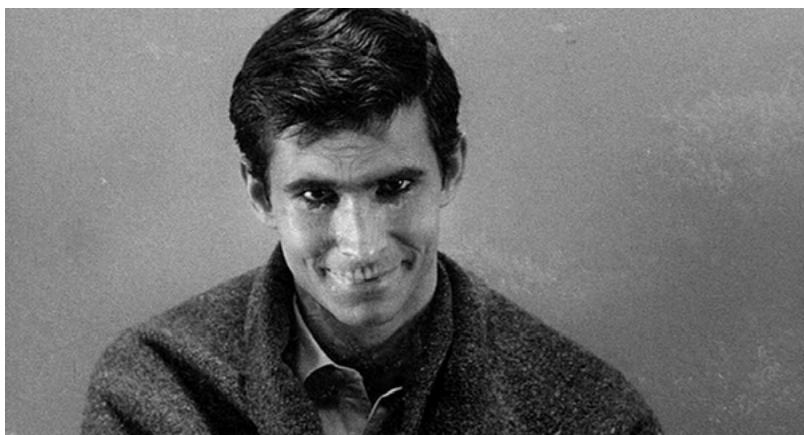
In *The Birds*, the MacGuffin is raised to the status of a protagonist, lending its name to the film. However, despite the title, that to which the narrator keeps pointing is not the story of the birds and why they became aggressive; it is the story of a woman who falls in love with a man and manages not only to win his heart, but also that of his jealous mother under extraordinary circumstances. As in Poe, Hitchcock's "second stories" are seldom quite as thrilling as the superficial ones (how can reality compete with fancy?); however, according to Julio Cortázar, "even a stone is interesting when it is the object of a Henry James or a Franz Kafka" (152), and of a Poe and a Hitchcock, I would add. Numerous interpretations have been proposed to both the *The Birds* and "the birds", as stated by Morris (2000), and, like those different readings of Poe's "The Tell-Tale Heart", many apply. Unlike Poe's tale, however, the enigma of the film does not lie in the second story, but in the first, the one at surface level, blatantly referred to in the title, and yet never fully explained or concluded. With a nightmarish yet at times slightly humorous tone, Hitchcock creates gripping suspense out of an unlikely situation whose absurdity is remarked by the very characters in the story and gets away with a jaw-dropping open ending after having bolted viewers to their seats for over two minutes of "ristle-tee, rostle-tee, now, now, now". Hitchcock's boldness in allowing the open ending indicates that he departs from Poe's classic style of narrative suspense to experiment with more modern and subtle narrative constructions in which tension is built and never released with a surprising denouement. Though one might believe this to be a sign of the director's maturity as a storyteller,

the result of a long career, his interview to Truffaut reveals that the desire for a plot with unreleased tension had been in his head ever since *The Lodger*: “in a story of this kind I might have liked him to go off in the night, so that we would never really know for sure. But with the hero played by a big star, one can’t do that. You have to clearly spell it out in big letters: “He is innocent” (TRUFFAUT, 1985, p. 43).

It is reasonable to conclude, then, that the 40-year span between Hitchcock’s first wishes for open-endedness and its accomplishment do not stand for a switch in narrative orientation, but was the time it took him to become independent as director and producer of his own projects, therefore free to bend and play with Hollywood conventions. However, despite this freedom, Hitchcock, like Poe, always had the public in mind, so experimentalism was often curbed by a certain didacticism that ensured no viewers would be “left behind” in following his narratives. Though *The Birds* stands out among the director’s films as his most overt violation of this general rule, the didactic touch may be found in his most celebrated masterpiece, *Psycho*, where a “psychiatrist ex machina” explains Norman Bates’s pathology in layman’s terms. In the light of Piglia’s theses, the function of the psychiatrist was to make sure “story two” would be properly understood by audiences that, back in 1960, were not as used as we are to such abrupt, surprising and disturbing audiovisual revelations of poetic doppelgangers. It should be noted, though, that this bit of didacticism, soothing as it may be to the average movie-goer, might be another double-edged hitchcockian trick. As Rothman puts it, “In a Hitchcock film it is always a mistake, however, to assume the veracity of a psychiatrist’s explanation. At the end of *Psycho*, for example, one assumes at one’s peril that the psychiatrist gets it right, that it really is “Mother,” not Norman, who has filled him in on the situation; thus, we err if we simply take for granted that it is “Mother” who is casting that villainous grin directly to the camera (*Must We Kill the Thing We Love?* 125).

After all, why would a director so strongly committed to visual storytelling, a champion of formalist montage who reluctantly added sound to his films out of circumstantial impositions, add such an awkward scene in which the previous events, all masterfully *shown*, are explained verbally? If clarification is needed, why not provide it visually in a flashback sequence? And that in a film completely controlled by

Hitchcock, one in which he would not have to make concessions to studio bureaucrats, such as the “collage ending” added to *The Wrong Man* to (artificially) attenuate the tragedy of the Balestreros. Yet, it is precisely Hitchcock’s belief in the supremacy of the visual over the auditive in narratives that suggests that behind the psychiatrist’s explanation there may be a totally different story, one that will not be told verbally, but which is definitely hinted at by the superimposition of Anthony Perkins’ disturbing smile and “Mother’s” image.



The impact of the visual image undoes the reassuring tone of the medical explanation and of Mother’s statement that she “couldn’t hurt a fly”. The dissociation between visual and auditive tracks, a highly effective and clever trick used by Hitchcock in his very first *talkie* (*Blackmail*, 1929) and perfected throughout his career, mirrors the double narrative structure implemented to conceal the story of Bates’ double personality, generating tension, a disquieting effect that lingers beyond the denouement. Similar to Poe’s description of Ligeia, Hitchcock’s narrative presents a visual account that seems at odds with what is being told verbally, signaling to the attentive viewer that the detailed and realistic portrait hides much more than meets the eye.

Final considerations

Poe’s and Hitchcock’s systematic use of narrative suspense does not account for a new genre; it is only a strategy for building tense,

twofold narrative structures. Though both authors perfected this strategy in stories of scary and mysterious nature, they also exercised it in works of much lighter tone, texts that do not address superstitious, unnatural or disturbing themes and images, demonstrating that narrative suspense does not depend on or derive from gothic topoi, but simply works beautifully when associated to them to instill fear and alarm. For Piglia, this strategy is at the core of the short story, both behind Poe's shocking and surprising denouements and those of Chekhov's impressionist fictional prose. Despite Hitchcock's attempts to downplay Poe's influence on his work, by building narrative suspense in his films, he approaches the structure of the short story and in so doing, approaches Poe. Similarly, narrative suspense in film is not restricted to Hitchcock's oeuvre, but The International Film Database's list of "The best hitchcockian movies not directed by Hitchcock" gives us clear indication that the British director's narrative style has become central to the thriller, as central as Poe is to short story theory, criticism and practice. Therefore, many so-called hitchcockian films may be also called *poesque*, regardless of gothic topoi, for their use of narrative suspense as a strategy to balance narrative complexity and puzzling entertainment, an effort deeply rooted in the rich tradition of the short story.

Works cited

ALBER, Jan; Iversen, Stefan; NIELSEN, Henrik Skov; and RICHARDSON, Brian. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models." **Narrative** 18, no. 2 (May 2010): 113-136.

BENFEY, Christopher. "Poe and the Unreadable: 'The Black Cat' and 'The Tell-Tale Heart'." In: **New Essays on Poe's Major Tales**, edited by Kenneth Silverman, 27-44. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Blackmail. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood. British International Pictures, 1929. DVD. FilmRise, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2nd ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ELIOT, T. S. "**From Poe to Valéry**". *The Hudson Review* 2, no. 3 (1949): 327-42.

HEMINGWAY, Ernest. **Death in the Afternoon**. Harmondsworth: Penguin, 1971.

HITCHCOCK, Alfred. "Why I'm Afraid of the Dark." In: **Hitchcock on Hitchcock**: selected writings and interviews. Edited by Sidney Gotlieb, 142-145. Los Angeles: University of California Press, 1997.

HITCHCOCKIAN MOVIES: The Best Hitchcockian movies not directed by Alfred Hitchcock. <http://www.imdb.com/list/ls071418428/>. Access: September 28, 2016.

KAPLAN, Louise. "The Perverse Strategy in 'The Fall of the House of Usher'." In: **New Essays on Poe's Major Tales**. Edited by Kenneth Silverman, 45-64. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LEITCH, Thomas. **Find the Director and Other Hitchcock Games**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1991.

LEITCH, Thomas. "From Stage to Screen" In: **Hitchcock at the Source**: The Author as Adaptor. Edited by Robert Barton Palmer and David Boyd, 11-32. Albany, NY: SUNY Press, 2011.

MAY, Charles. "**Chekhov and the Modern Short Story**." *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. 199-217. Print.

MORRIS, Christopher. "**Reading the Birds and 'The Birds'**" *Literature / Film Quarterly* 28, no. 4 (October 2000): 250-258. http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_ftPES.jhtml. Accessed: September 28, 2016.

OLSON, Greta. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." **Narrative** 11, no. 1 (January 2003): 93-109.

PEEPLES, Scott. **The Afterlife of Edgar Allan Poe**. Rochester, NY: Camden House, 2004.

PEEPLES, Scott. "Poe's 'Constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'." In: **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Edited by Kevin Hayes, 178-190. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PERRY, Dennis R. **Hitchcock and Poe**: The Legacy of Delight and Terror. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

PERRY, Dennis R. "Imps of the Perverse: Discovering the Poe/Hitchcock Connection." **Literature/Film Quarterly** 24.4 (1996): 393-9. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a2h&AN=9702271962&site=ehost-live> Accessed: February 25, 2016.

PHELAN, James. "Rhetoric/ethics" In: **The Cambridge Companion to Narrative**, edited by David Herman, 203-216. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PIGLIA, Ricardo. "Theses on the Short Story" **New Left Review** 70 (Jul/Aug 2011). <https://newleftreview.org/II/70/ricardo-piglia-theses-on-the-short-story>. Accessed: February 25, 2016.

POE, Edgar Allan. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. Edited by G. R. Thompson. New York: W. W. Norton & Co., 2004.

Psycho. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, and John Gavin. Shamley Productions, 1960. DVD. Universal Pictures, 1999.

Rear Window. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. James Stewart, Grace Kelly, and Thelma Ritter. Paramount Pictures, 1954. DVD. Universal Pictures, 2008.

RICHTER, David. "Your Cheatin' Art: Double Dealing in Cinematic Narrative." **Narrative** 13, no. 1 (January 2005): 11-28. Accessed

ROTHMAN, William. **Hitchcock: The Murderous Gaze**. 2.ed. Albany, NY: SUNY Press, 2012.

ROTHMAN, William. **Must we kill the thing we love?** Emersonian perfectionism and the films of Alfred Hitchcock. New York: Columbia University Press, 2014.

SIMPER, DeLoy. "Poe, Hitchcock, and the Well-Wrought Effect". **Literature/Film Quarterly** 3.3 (1975): 226-31. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a2h&AN=6898372&site=ehost-live> Accessed: February 25, 2016.

SPOTO, Donald. **The Art of Alfred Hitckcock: Fifty Years of His Motion Pictures**. 2.ed. New York: Anchor Books, 1992.

STAGE FRIGHT. Directed by Alfred Hitchcock. Jane Wyman, and Marlene Dietrich. Warner Bros., 1950. DVD. Warner Home Video, 2004.

The Birds. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. Tippi Hedren, Rod Taylor, Suzanne Pleshette, and Jessica Tandy. Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. DVD. Universal Studios Home Video, 2000.

The Lodger: A Story of the London Fog. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. Ivor Novello, and June. Gainsborough Pictures / Carlyle Blackwell Productions, 1927. DVD. Mill Creek Entertainment, 2007.

THE WRONG MAN. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. Henry Fonda, and Vera Miles. Warner Bros., 1956. DVD. Warner Home Video, 2004.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock**. New York: Simon & Schuster, 1985.

TWIGGAR, Beth. "Hitchcock, Master Maker of Mystery." In: **Hitchcock on Hitchcock**: selected writings and interviews. Vol. 2, edited by Sidney Gotlieb, 61-65. Los Angeles: University of California Press, 2015.

VERTIGO. Directed by Alfred Hitchcock. Perf. James Stewart, Kim Novak, and Barbara Bel Geddes. Alfred J. Hitchcock Productions, 1958. DVD. Universal Studios, 2001.

WILBUR, Richard, and CANTALUPO, Barbara. "Interview with Richard Wilbur (may 2003)." **The Edgar Allan Poe Review** 4.1 (2003): 68-86. <http://www.jstor.org.access.library.miami.edu/stable/41506167>. Accessed February 25, 2016.

ZIMMERMAN, Brett. **Edgar Allan Poe**: Rhetoric and Style. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.

Endnotes

For a thorough list of studies on the Poe/Hitchcock connection, see Perry ("Imps of the Perverse"; *Hitchcock and Poe*).

² See Peeples (*The Afterlife of Edgar Allan Poe*), chapter 3.

³ For a comprehensive study on degrees and categories of unreliability, see Olson.

⁴ What an interesting coincidence that both Poe and Hitchcock had to be acclaimed by French critics and artists to earn recognition in America.

⁵ Donald Spoto (257) states that the information that Rose Balestrero recovered after two years in the sanatorium and that the family moved to Florida, where they lived "happily ever after" was false and was imposed on Hitchcock to attenuate the tragic ending, unbecoming in a commercial film. Hitchcock is said to have vehemently protested against this interference, but to no avail.

⁶ Available at <http://www.imdb.com/list/ls071418428/>

4. O Segredo dos seus olhos: da literatura para o cinema, da memória para a História

Carla Helena Lange, Wellington Ricardo Fioruci

Considerações iniciais

A literatura policial tem seus primórdios ligados a Edgar Allan Poe, escritor estadunidense que é considerado por muitos teóricos como o “pai” do gênero policial. O fato de Poe receber a nomenclatura de “pai”/“criador” da literatura policial se deve a um de seus personagens, o detetive Auguste Dupin, que foi apresentado ao público em meados do século XIX, nos contos “Os assassinatos da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”. Conforme o próprio narrador de “Os assassinatos da Rue Morgue” descreve, Dupin possuía um método investigativo, era centrado na investigação e dominava uma técnica própria:

Seus modos em momentos como esse eram frios e abstratos; seus olhos ficavam com uma expressão vazia; ao passo que sua voz, em geral de um melodioso tenor, erguia-se num agudo de soprano que teria soado insolente não fosse o caráter deliberado e inteiramente lúcido da enunciação. Observando-o nesses estados de espírito, eu muitas vezes me punha a meditar na antiga filosofia de Alma Biparte, e me divertia fantasiando um duplo Dupin – o criativo e o resolutivo. (POE, 2012, p. 306)

Sendo assim, “Dupin serviu de modelo para o gênero policial, pois apresentou e definiu os traços característicos da figura do detetive” (MASSI, 2011, p. 15). Auguste Dupin foi referência para várias narrativas

do gênero policial durante muito tempo, mas ao longo dos anos a figura do detetive, assim como o gênero policial, sofreu algumas mudanças. No século XX, Jorge Luis Borges apresentou algumas mudanças no gênero policial ao transformá-lo em um gênero metafísico, ou seja, trabalhar com o texto como uma metáfora de sua própria literatura. A partir de então, outras variantes do gênero também aparecem na literatura policial como o romance *noir* e o *hardboiled*. Importa destacar que, apesar de apresentar algumas variações, o foco do romance policial ainda era a figura do detetive e o desvendamento do crime.

A maior transformação do gênero policial na contemporaneidade é realmente o fato de este não se restringir à focalização na figura do detetive e tampouco no processo de investigação. Questões do mundo contemporâneo tomaram o lugar do racionalismo do gênero policial tradicional. Conforme aponta Deonísio da Silva (1996), o romance policial passou a refletir a realidade social da violência, do mundo do crime, após a Segunda Guerra Mundial, com o aumento significativo da criminalidade, sobretudo nos Estados Unidos. Dessa maneira, o detetive não é mais o mesmo, muitas vezes nem é detetive, embora ainda esteja interessado em fazer uma investigação.

É nesse contexto que se encontra o romance policial *O segredo dos seus olhos*¹ (2005), do escritor argentino Eduardo Sacheri. Benjamín Chaparro, o personagem-detetive nesta obra, não é um profissional como o Dupin de Poe, haja vista que trabalhava em um juizado de Buenos Aires e só foi motivado a iniciar uma investigação a partir do momento em que percebeu a comoção de um homem que teve sua esposa assassinada.

Consoante com as questões do romance policial contemporâneo, Fernanda Massi assegura que as “[...] narrativas policiais contemporâneas abordam questões paralelas à trindade vítima, assassino, detetive, como o sentimento das personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive em relação à vítima ou ao criminoso, etc.” (MASSI, 2011, p. 111). Dessa forma, fica evidente que em *O segredo dos seus olhos* a narrativa vai muito além de um assassinato

1 O título original do romance em espanhol é *La pregunta de sus ojos*. A tradução em português vem à reboque do sucesso do filme, cujo título é *El secreto de sus ojos*. Basta ver que a edição brasileira traz na capa uma montagem de imagens do filme.

e de uma investigação bem-sucedida, posto que a obra opta por aprofundar questões pessoais e psicológicas relativas às personagens.

Além de ser o primeiro romance do escritor Eduardo Sacheri e de apresentar características do gênero policial contemporâneo, *O segredo dos seus olhos* também chama a atenção do leitor para seu contexto histórico, a ditadura argentina. Mediante o sucesso da obra literária, chegou-se a sua adaptação cinematografia homônima, dirigida por Juan José Campanella e estreada em 2009.

Diante do exposto, este artigo pretende fazer uma análise voltada para a estética do romance policial contemporâneo, trazendo à tona algumas marcas da contemporaneidade presentes em *O segredo dos seus olhos*. Dessa forma, também será traçado um estudo comparativo entre a obra literária e sua adaptação fílmica, visando destacar as características do romance policial contemporâneo, além de ressaltar a importância histórica das obras.

As relações entre a literatura e o cinema

Considerados geralmente como uma área de pesquisa ligada aos estudos de Literatura Comparada, os Estudos Interartes, como a nomenclatura já aponta, têm como objetivo analisar as relações que se dão entre as artes, como a literatura e o cinema. Claus Clüver (2006) afirma que sempre serão as relações transmidiáticas que determinarão as questões inerentes aos objetos de pesquisa nos Estudos Interartes. Dessa maneira, o autor certifica a relação entre Literatura Comparada e interartes:

Segundo apontam os manuais, a Literatura Comparada tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, de relações textuais. Isso vale também para os Estudos Interartes. E, se for verdade que o Comparativismo não compara nem mais, nem de forma diferente, do que os Estudos Literários (embora às vezes trate de outros objetos ou tenha outros interesses), isso também acontece, *mutatis mutandis*, com os Estudos Interartes, apesar de que, neste campo, a comparação explícita assume um papel mais acentuado. Independente dos tipos de textos e formas de

relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sógnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. (CLÜVER, 2006, p. 14)

Como disciplina acadêmica, a Literatura Comparada consiste, basicamente, em estudar as relações entre um texto com outro texto e, para que esse estudo aconteça efetivamente, a Literatura Comparada se utiliza de vários métodos, dentre eles o comparativo. Nesse sentido, Tania Franco Carvalhal (1998) afirma que o ato de comparar está ligado a várias áreas do saber humano e, desse modo, a comparação dentro da Literatura Comparada não se dá pelo procedimento de comparar em si, mas sim “[...] como um recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 1998, p. 7).

De acordo com Julio Plaza, as relações entre a literatura e outras artes se encontram no campo dos estudos semiológicos e, dessa forma, Plaza (2010) apresenta o conceito de Tradução Intersemiótica, que teve sua origem com base nos estudos de Roman Jakobson, no qual ele define os possíveis tipos de tradução (interlingual, intralingual e intersemiótica). De acordo com Julio Plaza, para Jakobson a Tradução Intersemiótica é um “[...] tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outros, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ [...]” (JAKOBSON apud PLAZA, 2010, p. XI). Em outras palavras, a Tradução Intersemiótica é mais um dos termos utilizados para tratar da relação entre uma linguagem com outra linguagem, por exemplo, entre a linguagem literária e cinematográfica, foco deste estudo monográfico.

Com efeito, não é de hoje que as relações entre cinema e literatura são focos de estudo, pois, em meados da década de 1950, André Bazin, um dos primeiros grandes pensadores do cinema, já se mostrava favorável às relações entre o cinema e as outras artes. Em sua série que reúne

artigos críticos sobre cinema, *Qu'est-ce que le cinema?* (O que é o cinema), lançada em 1958, Bazin deixa claro desde o prefácio que o objetivo dessa coleção de ensaios não é trazer uma resposta para a pergunta do título. Por conseguinte, um dos artigos que compõe essa série de livros é “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, no qual ele defende a mútua conexão entre o cinema e as outras linguagens artísticas, opondo-se aos críticos da época que buscavam um cinema “puro”. O crítico de cinema francês defende que o cinema é uma arte relativamente nova em relação às outras artes, por isso é inevitável que as artes mais antigas exerçam influência sobre o cinema:

Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, reduz-se aqui numa vida humana. E isso não é a principal causa de erro, pois essa evolução acelerada não é de modo algum contemporânea à das outras artes. O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música e a pintura são tão velhos quanto a história. (BAZIN, 1991, p. 84)

Além disso, o cinema não deve ser considerado uma arte inferior às demais simplesmente pelo fato de ser tão jovem. Nesse sentido, Bazin sai em defesa do cinema, que mesmo tendo aparecido “[...] ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele [o cinema] se alinhe atrás deles e no mesmo plano” (1991, p. 85). Contudo, esse pensamento de Bazin era considerado de vanguarda à sua época, pois, deve-se ter em conta que no período em que o teórico de cinema francês escrevia, a crítica era desfavorável à adaptação, haja vista que esta era considerada “[...] como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna [...]” (BAZIN, 1991, p. 84). No entanto, apesar de a crítica da época não ser favorável em relação às adaptações cinematográficas, os filmes adaptados de romances, principalmente os clássicos, só foram crescendo, até ganharem boa parte da indústria cinematográfica.

Consequentemente, com todo esse crescimento das adaptações no mercado cinematográfico, a fidelidade esperada por muitos através das relações intertextuais entre cinema e literatura começou

a ser questionada. Dessa forma, sob o ponto de vista da Tradução Intersemiótica, Julio Plaza defende que:

A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. O que se pretende dizer é que o processo sógnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, **numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua, própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.** [...] A tradução intersemiótica induz, [...] à descoberta de novas realidades, visto que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo”. (PLAZA, 2010, p. 30, grifo nosso)

Com efeito, pode-se dizer que é justamente isso que acontece na adaptação cinematográfica, isto é, a linguagem fílmica, por possuir recursos próprios ao seu código, pode (re)criar cenas que a linguagem literária não permitiria, assim como há códigos da linguagem literária que se limitam ao serem transpostos para a linguagem fílmica. Seguindo nessa linha, Robert Stam também defende a ideia de que a adaptação cinematográfica cria uma nova obra em relação à de partida. O autor afirma que “[...] a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2006, p. 26). Sendo assim, Stam continua na defesa da ideia de que a adaptação pode gerar uma infinidade de leituras:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM, 2006, p. 27)

Não obstante a isso, Stam (2006) afirma que quando se “traduz” uma obra, os cortes e os acréscimos são inevitáveis. Sendo assim, fica evidente que livro e filme adaptado são obras diferentes, que mantêm uma relação intertextual entre si, porém, cada uma exige uma leitura diferenciada. André Bazin (1991) já dizia que o ato de adaptar não está ligado à traição, mas sim ao respeito, em outras palavras, a obra de chegada não deve trair a obra de partida, basta respeitá-la. Seguindo nessa mesma linha de pensamento, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, afirma que “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (2013, p. 28).

Entretanto, falar de adaptação pode ser mais complexo do que parece, pois, de acordo com Hutcheon (2013), o problema está na definição do termo, uma vez que a mesma palavra é usada tanto para o processo quanto para o produto: “Como produto é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Primeiramente, deve-se levar em consideração que os adaptadores são intérpretes antes de serem criadores, e que, independentemente do motivo, “[...] a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Desta forma, “Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o *receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*” (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifos da autora).

Nos primeiros anos do cinema, a adaptação não era bem vista por causa da hierarquia das outras artes em relação ao cinema. Contudo, ao longo dos anos, apesar de alguns críticos e teóricos ainda considerarem esse ponto de vista, outros preconceitos vieram à tona como, por exemplo, a questão da fidelidade. André Bazin, Julio Plaza, Linda Hutcheon e Robert Stam, assim como outros teóricos, defendem a ideia de que a obra de chegada não deve ser julgada da mesma forma que a obra de partida, justamente pelo fato de elas não serem a mesma, isto é, a obra de chegada é uma adaptação da obra de partida, e não meramente uma cópia.

Em seu ensaio “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), Robert Stam lista os principais preconceitos em relação às adaptações: (1) antiguidade: a ideia de que as artes antigas seriam superiores ao cinema; (2) pensamento dicotômico: há perdas, mas também há ganhos; (3) iconofobia: aversão à imagem; (4) logofilia: a preferência pelo texto escrito; (5) anti-corporalidade: descontentamento com a incorporação do texto literário pelo fílmico, principalmente em relação aos personagens, que no cinema são interpretados por atores de carne e osso; (6) carga de parasitismo: adaptações que são consideradas inferiores ao texto literário, pois seriam uma “cópia”, e filmes inferiores, pois não seriam um filme “puro” (STAM, 2006).

Compartilhando do mesmo ponto de vista, Linda Hutcheon enumera quatro clichês a respeito das adaptações, a fim de demonstrar que o preconceito ainda existe. São eles: (1) “Somente o modo de contar [especialmente a ficção em prosa] tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista” (HUTCHEON, 2013, p. 86): alguns leitores e espectadores consideram que contar uma história não é o mesmo que mostrar uma história, e valorizam muito mais o ato de contar uma história (romance), pois este flexibilizaria mais pontos de vistas, ao passo que mostrar uma história (adaptação cinematográfica) limitaria para o ponto de vista do adaptador; (2) “A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir” (HUTCHEON, 2013, p. 90). Uma grande maioria do público acredita que a interioridade só poderia ser concebida pelo “modo de contar” (romance), e que a exterioridade se adequaria mais ao “modo de mostrar”, pois estaria diretamente ligada à percepção visual e auditiva; (3) “Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre o passado, presente e futuro” (HUTCHEON, 2013, p. 99), muitos acreditam que apenas a literatura poderia relacionar o passado, o presente e o futuro, e que a adaptação, por exemplo um filme, se detém ao presente, pois sua presença seria estática e imediata; (4) “Somente o contar [na linguagem] pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem “intraduzíveis” para os modos mostrar ou interagir” (HUTCHEON, 2013, p. 106), muitos leitores acreditam e defendem que

jamais uma adaptação cinematográfica conseguiria transmitir elementos como a ironia e metáfora, pois estes são recursos “exclusivos” da narrativa literária e que seria muito difícil para o “modo de mostrar” apresentar algo que não está presente.

Após apresentar todos esses clichês sofridos pelas adaptações, a teórica canadense desconstrói a visão preconceituosa que muitos leitores e espectadores têm em relação às adaptações, e para tal objetivo fornece vários exemplos. Ela ainda mostra que, mesmo com todos esses preconceitos, o mercado das adaptações só cresceu ao longo dos últimos anos, tanto que a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* acrescentou a categoria de “Melhor roteiro adaptado” em uma das mais prestigiadas e importantes premiações do cinema mundial, o *Academy Awards*, mais conhecido como *Oscar*.

De acordo com estatísticas de 1992, é incontestável negar que o mercado das adaptações é um dos mais fortes do cinema, pois 85% dos vencedores da categoria de “Melhor filme” do *Oscar* são adaptações. Basta lembrar as indicações para a premiação de 2016², em que nove dos filmes indicados as principais categorias eram adaptações cinematográficas. Evidentemente, o crescimento das adaptações também está ligado ao mercado financeiro, porém, Linda Hutcheon deixa claro que esse não é o principal motivo, pois as escolhas dos adaptadores são baseadas em diversos fatores, desde questões de gênero ou mídia até engajamentos políticos e sociais (HUTCHEON, 2013).

Em conformidade com o que já foi exposto até então, Claus Clüver afirma que nos primeiros estudos sobre as adaptações de textos literários para outras mídias, essa transposição era vista como uma tradução e, portanto, se esperava que ela fosse o mais fiel possível ao texto-fonte (CLÜVER, 1997). Contudo, ele recomenda o seguinte:

Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo **texto-alvo e tomem-no como criação independente**: pode ser fascinante observar a partir daí o texto fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto fonte,

2 Disponível em: <https://ebookfriendly.com/oscar-2016-nominations-books/>. Acesso em: 03 maio 2017.

nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. Nada disso nos impede de perceber em alguns casos a extraordinária proximidade entre o velho e o novo texto, por vezes tão grande que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica. (CLÜVER, 1997, p. 45, grifo nosso)

Em vista disso, pode-se verificar que, conforme os preceitos dos teóricos apresentados, não se deve buscar somente semelhanças ou equivalências nas adaptações, pois as diferenças, os acréscimos e os cortes também fazem parte da obra de chegada. Portanto, as adaptações devem ser vistas e julgadas como adaptações, haja vista que elas não são uma cópia da obra de partida, mas sim uma outra obra.

O segredo dos seus olhos: literatura, história e cinema

O primeiro romance do escritor argentino Eduardo Sacheri foi lançado no ano de 2005 com o título *La pregunta de sus ojos*, mas atualmente é conhecido como *El secreto de sus ojos* (*O Segredo dos seus olhos*), um romance policial contemporâneo que trata da recuperação da memória de um passado tanto do personagem-detetive, Benjamín Chaparro, quanto da história de um país, a Argentina. No início dos anos 1970, Benjamín Chaparro era o primeiro secretário do departamento de um tribunal na Argentina e nessa mesma época aconteceu o assassinato de Liliana Colloto. Chaparro não era detetive, mas sentiu-se na obrigação de ajudar Ricardo Morales, marido de Liliana, a encontrar o criminoso, pois a história da vítima o comoveu. Em meio a vários questionamentos, Benjamín chega a conclusão, por meio de uma fotografia, de que Isidoro Gómez é o assassino, pois o criminoso olhava para a vítima da mesma forma que ele, Benjamín, olhava para sua chefe, Irene. Concomitantemente a essa história de Chaparro, Irene, Ricardo Morales e Gómez, o leitor sutilmente percebe um pano de fundo histórico ligado à ditadura na Argentina. Como a narrativa não é linear, as questões ligadas ao ato de recuperar o passado, de resolvê-lo, de revisitá-lo, ficam evidentes em *O Segredo dos seus olhos*. Sendo assim, pode-se afirmar que *O segredo dos seus olhos* dialoga intensivamente com o passado,

tanto dos personagens quanto da Argentina. Na nota do autor do livro, Eduardo Sacheri destaca que:

Em fevereiro de 1987, entrei para trabalhar como funcionário no Juizado Nacional de Primeira Instância no Criminal de Sentença “Q”, da capital federal. Numa manhã qualquer, meus colegas mais experientes me contaram um velho episódio: em razão da anistia para presos políticos que o governo de Cámpora decretou em 1973, e em circunstâncias que sempre permaneceram na mais completa obscuridade, foi libertado um preso comum que estava detido no cárcere de Devoto por ordem do Juizado. Era acusado de delitos muito graves, e aguardava-o uma longa pena. No entanto, e sem que ninguém jamais soubesse o motivo, ele foi solto naquela ocasião. (SACHERI, 2011, p. 210)

Desta forma, é a partir desse caso, que não se sabe se realmente aconteceu com o autor, pois pode ser apenas um jogo literário, mas que de fato vários outros casos semelhantes a esse aconteceram na Argentina naquela época, que Eduardo Sacheri conta a história de Benjamín Chaparro por meio de uma narrativa que apresenta uma linguagem carregada de lirismo, na qual os olhos falam mais que a própria boca. O olhar é tão marcante que é através dele que Chaparro consegue identificar o assassino da jovem Liliana Colotto, conforme é descrito no trecho a seguir:

O que eu não disse a Báez foi que, se reparei nesse jeito de olhar, era porque também havia esquadrinhado outra mulher do mesmo modo. Naquele anoitecer calorento de dezembro de 1968, como tantas vezes me acontecera depois de tê-la conhecido, um ano antes, lamentei profundamente não estar casado com ela (SACHERI, 2011, p. 83)

Com uma narrativa não linear, na qual capítulos se alternam entre o presente e passado, *O segredo dos seus olhos* traz o conflito interno de um sujeito, Chaparro, como metáfora que projeta os conflitos internos de um país. Por isso, destaca-se a importância da recuperação da memória e em relação a isso, Elen Fernandes dos Santos afirma que:

Es a partir del acto de memoria de un personaje que el lector tiene acceso a historias de vida que se imbrican alrededor de una muerte. Y es en la rememoración de estos momentos de vida que somos llevados a reflexionar temas como el tratamiento de la memoria y la violación de la ley por la literatura. (SANTOS, 2015, p. 2-3)

De fato, Chaparro usa a história de Ricardo Morales como desculpa para revisitar o seu passado, para resolver as pendências que deixou para trás, como se ele tivesse deixado algo no passado e precisasse recuperar isso no presente para, somente então, conseguir seguir em frente. Ademais, ele não nega que isso lhe faz sofrer, assim como seu amor por Irene, a soltura de Gómez em virtude da anistia da década de 1970, seu exílio em Jujuy, entre outros acontecimentos que marcaram sua vida.

Evidentemente, a história de Chaparro e Morales está ligada ao passado da Argentina da década de 1970 e também representa, de certa forma, a justiça que a população argentina buscava. Em 1973 os argentinos foram às ruas pedir para que Perón assumisse a presidência do país, que até então estava sendo comandado por militares. Os militares não queriam que Perón fosse eleito, por isso alteraram as leis eleitorais para que sua candidatura fosse barrada. Sendo assim, Perón apoiou a candidatura de Hector José Cámpora, que conseguiu vencer as eleições em 25 de maio de 1973. A primeira medida de Cámpora foi a anistia para os presos políticos que haviam sido detidos durante a ditadura antiperonista, essa soltura aconteceu dia 26 de maio de 1973. Mais tarde, Cámpora renunciou ao poder para permitir eleições livres, nas quais Juan Perón ganhou com 62% dos votos. No entanto, Perón faleceu menos de um ano após ter sido eleito, e o governo peronista, que ficou nas mãos agora da vice-presidente María Estela Martínez de Perón, também foi derrubado por um golpe militar em 1976 (PALÁCIOS, 2015).

No plano narrativo de Sacheri, foi nessa época que Gómez desapareceu e que Pedro Romano mandou matar Benjamín, pois acreditava que foi ele quem deu fim em Gómez. Antes que eles descobrissem que foi Sandoval quem morreu no lugar do amigo, Benjamín é aconselhado a se exilar em Jujuy. Visivelmente, isso acontecia com muita frequência nesse período na Argentina, pessoas desapareciam, cidadãos se exilavam, e assim por diante.

Segundo Linda Hutcheon (2013) o mercado das adaptações cresceu muito nos últimos anos. Por esse prisma, não demoraria muito para que a adaptação cinematográfica do primeiro romance de Eduardo Sacheri chegasse aos cinemas. Com direção de Juan José Campanella, o filme *O segredo dos seus olhos* estreou em 2009 e teve como um dos roteiristas o autor do romance *La pregunta de sus ojos*, Eduardo Sacheri. A película foi ganhadora do Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 2010, pois além de retratar brilhantemente a história do livro de Sacheri, apresentou cenas que ficaram marcadas na história do cinema como, por exemplo, o plano sequência do estádio de futebol (CAMPANELLA, 2009, 01:00:45).

O Benjamín Chaparro do livro é, no filme, Benjamín Expósito, um sujeito que também vive os mesmos dramas do personagem do livro. Entretanto, o filme parece deixar mais explícita a vontade de Expósito em resolver o seu passado, pois, como o próprio diz, ele precisa encontrar a resposta de “Como se faz para viver uma vida vazia?” (CAMPANELLA, 2009, 01:38:42). Outrossim, é voltando ao passado que ele consegue chegar a uma resposta para o caso de Morales e para a pergunta que se faz constantemente. O estopim que faz com que Expósito chegue a essa resposta é quando ele se lembra do que Sandoval lhe disse: “as pessoas podem mudar de tudo: de cara, de casa, de família, namorada, religião, de Deus... mas há uma coisa que não se pode mudar, Benjamín. Não se pode trocar de paixão” (CAMPANELLA, 2009, 01:00:21). Com isso, Expósito entende que Morales jamais deixaria Gómez livre depois de todo o mal que ele lhe causou, assim como ele próprio não conseguiria seguir em frente se não respondesse à pergunta que Irene lhe fazia com os olhos, se não encarasse aquela mulher de uma vez por todas, porque uma paixão é uma paixão.

Assim como no livro, essa memória individual de Expósito leva à memória coletiva dos argentinos que viveram o período ditatorial. Gómez foi solto para que Romano pudesse se vingar de Expósito, pois no início das investigações do caso de Liliana Colotto, Romano prendeu dois inocentes no lugar de Gómez apenas para mostrar ao juiz que sua Secretaria trabalhava melhor que a de Expósito. A partir de então, Expósito denuncia Romano e ele acaba tendo que deixar a Secretaria do tribunal em que trabalhava. Porém, mais tarde, por meio de seu sogro

que era um militar respeitado, Romano passa a trabalhar para o serviço de inteligência do governo e aproveitou a oportunidade que teve para soltar Gómez, uma forma de vingança contra Expósito. Essa representação é feita no filme através de uma montagem de uma cena história, em que Gómez aparece ao lado da vice-presidente María Estela Martínez de Perón, pois mesmo não tendo sido um preso político, ele foi “beneficiado” pela anistia de 1973 (CAMPANELLA, 2009, 01:17:43). Há, inclusive, uma cena (CAMPANELLA, 2009, 01:22:55) em que Gómez intimida Expósito e Irene ao mostrar a eles que anda armado, demonstrando o poder que era dado para quem trabalhava para o serviço de inteligência do governo na época.

À vista disso, pode-se perceber que para Benjamín, tanto o protagonista do livro quanto o do filme, buscar a resposta de como não viver uma vida vazia é também uma forma de revisitar sua própria história para manter viva as suas memórias. Sendo assim, Benjamín só conseguiu se libertar do passado a partir do momento em que percebeu que Morales seguiu em frente ao fazer justiça com as próprias mãos, resolvendo suas questões com o passado, ou seja, dar a prisão perpétua para Gómez.

Considerações finais

Mediante ao exposto, pode-se perceber que *O segredo dos seus olhos* traz elementos que o caracterizam como um romance policial contemporâneo, por exemplo: um detetive que trabalha em uma secretaria de um juizado, que se envolve amorosamente com uma personagem da narrativa, que conta com a ajuda de amigos (Sandoval e Baez) para resolver o crime e que, além de tudo isso, dialoga intensivamente com a história de um país, a fim de resolver o seu passado, mas nunca, jamais, esquecê-lo.

Deve-se considerar, também, que tanto o filme de Campanella quanto o livro de Sacheri, buscam reviver o passado histórico da Argentina, mostrar ao público questões que muitos não se recordam ou até mesmo nunca tiveram conhecimento, como o período repressivo e violento da ditadura argentina. Questões que aconteceram no passado,

mas ainda estão muito vivas no presente, como a corrupção, falência de órgãos públicos, até mesmo o fanatismo pelo futebol, etc., e que servem como a memória de um país.

A partir da análise feita, é possível considerar que *O segredo dos seus olhos* não está nos parâmetros clássicos do gênero policial. O detetive de Eduardo Sacheri não se assemelha ao detetive de Poe, tendo em vista que se Chaparro realmente fosse um detetive do gênero policial tradicional, teria percebido lá no passado que Ricardo Morales havia feito de Gómez seu prisioneiro.

Referências

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução: Elcio L. Cornelsen et al. In: **Aletria**: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>. Acesso em: 8 jun. 2016.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 8 jun. 2016.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KOWALCZYK, Pitor. **Nine Oscar 2016 nominations that are based on books**. Disponível em: <https://ebookfriendly.com/oscar-2016-nominations-books/>. Acesso em: 03 maio 2017.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

O *SEGREDO* dos seus olhos. Direção: Juan José Campanella. Produção: Gerardo Herrero, Juan José Campanella e Mariela Besuievski. Fotografia: Félix

Monti. Argentina/Espanha: Tornasol Films e Haddock Films, 2009, DVD, 129 min., son., color., 35mm.

PALÁCIOS, Ariel. **Ditadura argentina, a mais sanguinária da América do Sul, foi fracasso militar e econômico.** Jornal Estadão, São Paulo, 24 março 2009. Disponível em: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/ariel-palacios/ditadura-argentina-a-mais-sanguinaria-da/>. Acesso em: 05 set. 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério.** Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

SACHERI, E. **O segredo dos seus olhos.** Tradução: Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SANTOS, Elen Fernandes dos. **Búsqueda y memoria como motivos estructurantes de la narrativa de Eduardo Sacheri.** Disponível em: http://www.celarg.org/int/arch_public/fernandes_dos_santos_elencc.pdf. Acesso em: 05 set. 2015.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>. Acesso em: 1 abr. 2016.

5. Sobre meninos, lobos e outros seres em conflito: entre o papel e a película

Joana Bertani de Campos, Wellington Ricardo Fioruci

The world does not have tidy endings. The world does not have neat connections. It is not filled with epiphanies that work perfectly at the moment that you need them. Narrative becomes the way you make sense of chaos. That's how you focus the world. It's the only reason you should ever try this writing job.

Dennis Lehane

Um dos gêneros mais populares e longevos da literatura é o da narrativa policial. Desde o século XIX, a partir dos contos fundadores de Edgar Allan Poe, ele tem sido cultuado por leitores e críticos, tornando-se, certamente, uma das mais importantes vertentes literárias na contemporaneidade. O conto e o romance, além de outras linguagens, como o cinema e a televisão, usufruíram amplamente de sua estrutura, que permanece mutável e inclusiva, absorvendo temas fundamentais da sociedade contemporânea. “Falar do gênero policial é, portanto, falar de bem mais que literatura: de imediato, de filmes e de séries de TV, de crônicas policiais, de noticiários e de histórias em quadrinhos: o policial é uma categoria que atravessa todos esses gêneros” (LINK, 2002, p. 72).

Contudo, apesar de sua verificável transformação e atualização em termos tipológicos e temáticos, o gênero mantém alguns de seus princípios arquetípicos, sendo talvez o principal deles o questionamento da realidade e, consequentemente, a crítica social. “O fato de que o policial

sempre se articule a partir de uma pergunta cuja revelação se espera impõe consequências importantes tanto em relação às operações de leitura como em relação à ‘verdade’ do discurso” (LINK, 2002, p. 73-74, grifo do original).

Do ponto de vista filosófico, trata-se de um supradiscurso, no qual o leitor é peça fundamental. Com efeito, a dupla articulação que o sustenta desde sempre, Crime e Verdade, desdobra-se em outros pares discursivos inerentes ao seu construto, tais como mistério e revelação ou conflito e enigma, os quais não se limitam apenas ao jogo de pista e recompensa do leitor espelhado na presença do detetive. Podem estar em jogo outras buscas menos aparentes, de caráter psicológico e social ou, nos textos mais metadiscursivos, de natureza epistemológica. Em outras palavras, muitas vezes o que menos importa é a resolução de um crime. Veja-se, por exemplo, alguns textos de Rubem Fonseca em que a tipologia narrativa se expande para as fronteiras metaficcionais, assim como em Jorge Luis Borges esses limites podem invadir o plano metafísico.

A força do gênero parece realmente residir em algo que vai além da relação triádica detetive-criminoso-vítima com a resolução ao final da trama. Ao observarem-se as variantes do gênero e mesmo alguns textos clássicos, o que salta aos olhos do leitor é o decifrar das relações humanas e das forças sociais em conflito, ou, quando não há resolução, a sua problematização, ainda que se mantenha a tríade mencionada. E, nesse sentido, a arquitetura do policial revela uma fonte inesgotável em que se entrelaçam esses elementos e, claro, o papel do leitor-detetive inserido na trama.

Ao longo de sua trajetória nos séculos XX e XXI o gênero ganha outras camadas, se politiza e é alimentado por aspectos culturais próprios das forças discursivas que se legitimam na ficção. Nesse percurso por novas geografias e problemáticas, vai se evidenciando a importância das personagens, da natureza humana. Quando Umberto Eco e Thomas Sebeok afirmam que “A imagem de Sherlock como epítome da aplicação da racionalidade e do método científico ao comportamento humano é, certamente, um fator fundamental do talento do detetive para conquistar a imaginação do mundo” (1991, p.59), destacam o foco no comportamento humano. Independentemente do detetive de Conan Doyle e

seu método investigativo, o foco continuará sendo o sujeito e, podemos acrescentar, as estruturas sociais que o aprisionam e influenciam o devir das relações humanas. O substrato fundamental do gênero é, portanto, a constante revelação daquilo que está invisível no mundo, aos olhos da sociedade.

Neste sentido, é possível caracterizar a obra do escritor estadunidense Dennis Lehane, *Sobre Meninos e Lobos* (2001), como representativa do gênero policial contemporâneo, visto que o romance “[...] usa um mistério de assassinato para compreender os mistérios mais profundos da alma humana”¹ (BRADSHAW, 2003, s/p), deste modo, deixa de lado a fórmula do gênero policial tradicional ao trabalhar questões que vão além da resolução de um crime. Martin Kayman, em seu ensaio “The short story from Poe to Chesterton”, parte da concepção deste último sobre o gênero policial para afirmar que: “O primeiro valor essencial da história reside no fato de que é a primeira e única forma de literatura popular na qual se expressa algum sentido da poesia da vida moderna”² (2007, p. 47).

O romance de Dennis Lehane, assim como a transposição cinematográfica de Eastwood, ambos foco de análise deste artigo, apresentam em seu enredo um crime e uma investigação, com personagens inseridas na dinâmica textual do gênero policial, isto é, vítima, criminosos e detetive. Entretanto, o foco não passa a ser apenas a resolução do crime ou o mistério por trás da trama, visto que o enredo apresenta questões mais profundas do ponto de vista psicológico para um maior entendimento não apenas do crime, mas as razões que levam à compreensão das motivações das personagens. Essa sondagem psicológica, portanto, seja no texto literário, seja no cinematográfico, desenvolve-se a partir de uma investigação de caráter detetivesco, por isso a importância em destacar o gênero policial nessas obras.

Uma vez adaptada qualquer obra literária para outra mídia, sendo para o cinema, televisão ou teatro, é preciso levar em consideração as mudanças que o texto pode receber e, neste sentido, o fato de que a concepção de adaptação não pode reduzir-se à noção simplificada de

1 “[...] uses a murder mystery to plumb the deeper mysteries of the human soul”.

2 “[...] The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life”

cópia, mas sim nas contribuições feitas pelo adaptador ao texto de origem, posto que o texto a ser adaptado “[...] não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado” (HUTCHEON, 2013, p.123). As mudanças de uma mídia para outra não significam uma “falha” do realizador, como se tende a rotular pelo senso comum, ao contrário, trata-se de um novo olhar sobre as personagens e o enredo, em que pesam as propriedades materiais do novo código sógnico. As contribuições do adaptador e de sua equipe criadora acrescentam camadas de significação ao texto de partida, investindo, via de regra, em aspectos que são inerentes à linguagem da obra de chegada. Assim, para Robert Stam “[...] as adaptações, neste sentido, podem ser vistas como as que preenchem essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais” (2006, p. 25).

Com efeito, tanto a obra de Leane quanto a de Eastwood apresentam elementos do gênero policial contemporâneo, entretanto, ambas possuem suas próprias características e serão analisadas dentro de seus respectivos meios semióticos, visto que “[...] o filme representa sua própria linguagem formal” (HUTCHEON, 2013, p.73) e “[...] a passagem do modo contar [literatura] para o mostrar [cinema] pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público (HUTCHEON, 2013, p. 73).

Por muito tempo, ao adaptar-se uma obra da literatura para o cinema, predominou o preconceito de que a obra literária é sempre melhor ou mais significativa do que a obra adaptada, mas a partir de alguns teóricos, desde o pioneiro André Bazin (1991), em seu manifesto “Por um cinema impuro, defesa da adaptação”, um manifesto publicado ainda em meados de 1950, e Robert Stam, em ensaio mais atual intitulado “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2016), essa noção foi começando a ser repensada. Os conceitos apriorísticos de fidelidade e originalidade são revistos pelos teóricos, ao tentar mostrar que uma adaptação não necessita ser igual à obra de partida, nesse caso o texto literário, pelo fato de que não é uma continuação deste, mas sim uma nova obra.

Dessa maneira, é importante destacar que, apesar de as duas obras em questão, a de Leane e a de Eastwood, estarem inseridas dentro do

gênero policial contemporâneo, é importante destacar suas diferenças e como tais diferenças devem ser respeitadas, visto que uma adaptação não pode ser considerada fiel ou cópia da obra de partida. O termo “originalidade” necessita ser cuidadosamente usado, permitindo que a adaptação siga seu próprio caminho, podendo ou não se apoiar no texto de partida, mostrando a liberdade que o novo texto possui. É por este prisma que ambas as obras serão analisadas sob a luz do gênero policial contemporâneo para uma leitura comparativa entre ambas as mídias, seguido de um estudo sobre a construção das personagens principais da história, também em chave de comparação.

Nesse sentido, importa situar a narrativa que embasa as duas obras. Em uma tarde dos anos 1980, três garotos, Dave Boyle, Jimmy Marcus e Sean Devine, foram abordados por dois supostos policiais, cuja aparente intenção era levá-los para suas casas e contar a seus pais sobre os problemas que estes estavam causando. Contudo, apenas um dos meninos, Dave, acabou sendo levado e preso num porão por quatro dias, onde sofreu abusos sexuais. Quase trinta anos após o ocorrido, uma garota de dezoito anos é assassinada em Boston, e é a partir desse crime que a história se desenrola e retoma o passado dos garotos agora adultos, sendo possível, pouco a pouco, conhecer as personagens, conectando-os aos principais acontecimentos do enredo em sua dúplice temporalidade, isto é, a do passado, resgatado em analepses narrativas, e a do presente do relato.

Segundo Fernanda Massi, no romance policial contemporâneo a “[...] ilustre investigação sobre a identidade do criminoso deixou de ser o foco do enredo para ocupar uma posição de menos destaque” (2011, p.76). Assim sendo, questões que vão além da investigação ganham maiores proporções. Com efeito, destaca-se a narrativa intimista que está presente tanto na obra literária de Lehane, quanto na obra fílmica de Eastwood, em que questões acerca das personagens e seus respectivos problemas são significativamente trabalhados. Apresenta-se uma busca pelo criminoso e a justiça para a vítima, a jovem filha de Jimmy assassinada, porém, ao mesmo tempo em que as personagens estão em busca disso, também precisam enfrentar seus próprios medos e problemas do passado.

Nesse intrincado relato, há personagens que destacam ainda mais os contornos policiais: o detetive Sean Devine, que além de ser o investigador do assassinato de Katie é também amigo de infância do pai da vítima e de um dos principais suspeitos, Dave; o Sargento Powers que, juntamente com Sean, lidera a investigação do assassinato, entretanto, não possui nenhuma ligação prévia com a vítima e sua família; Katie Marcus, a vítima, assassinada brutalmente quando havia saído com as amigas; os principais suspeitos: Brandan Harris, o namorado da vítima e Dave Boyle, também amigo de infância de Jimmy; e, por fim, o próprio pai da vítima, que com sua dor da perda tenta fazer justiça com as próprias mãos e, neste processo, revela uma faceta de sua personalidade menos conhecida no presente da enunciação. Na obra filmica, as personagens citadas acima são mantidas, dando-se ainda mais ênfase à importância delas para a trama, devido à interpretação dos atores e como eles dão vida às personagens.

Durante a investigação, em nenhum momento o leitor sabe quem é o verdadeiro assassino e é levado a conhecer a versão dos suspeitos a partir de percursos narrativos das personagens. Na contemporaneidade, o gênero policial vai dando cada vez mais emancipação ao papel do leitor, que se torna mais ativo, como bem observaram os teóricos da estética da recepção e seus descendentes, como é o caso de Umberto Eco. Outro teórico que definiu muito bem a importância do gênero nas sociedades atuais foi o argentino Ricardo Piglia, para quem: “Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime” (2004, p. 57). Piglia vai além e funda a relação leitor-detetive, levando em consideração a leitura como um jogo de pista e recompensa que se inicia no nível discursivo do papel e o extrapola para a reflexão político-social:

[...] o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu e vai denunciá-la. (2004, p.58)

Na literatura de Lehane, o narrador faz com que o leitor também participe da investigação, deixando pistas para que a investigação seja resolvida ao longo do processo pelas personagens detetives e, *pari passu*, pelos leitores:

Ele sabia quem era. E sabia que tinha agido certo. E o fato de ter matado uma pessoa (e Dave já não podia pôr a culpa no Menino; fora ele, Dave) o tornara mais forte, agora que tinha posto as ideias no lugar. [...] Venham, ele queria dizer às pessoas, tenho um segredo. Cheguem mais perto que eu vou lhes dizer ao ouvido: Matei uma pessoa. [...] Matei uma pessoa e você não pode provar isso. Quem é o fraco agora? (LEHANE, 2012, p. 260)

No percurso narrativo de Dave, um dos principais suspeitos, temos a sua confissão de haver matado uma pessoa, porém em nenhum momento ele diz o nome de sua vítima, o que faz o leitor tentar juntar as pistas para tentar descobrir se a vítima é Katie ou outra pessoa, já que a narrativa mantém a ambiguidade no relato. Na transposição cinematográfica, a ideia do telespectador também estar no processo de investigação continua, porém com técnicas intrínsecas ao cinema, visto que é uma mídia diferente. Na obra filmica, o telespectador também acompanha os suspeitos sem realmente saber quem é o verdadeiro assassino até o final da narrativa, porém Eastwood foca nos diálogos e na atuação dos atores para ter um efeito similar ao realizado pela construção das vozes narrativas do romance.

A partir da participação do leitor e/ou do telespectador na investigação, as obras do gênero policial contemporâneo devem “[...] despertar do leitor a paixão do medo, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência, para a brutalidade” (MASSI, 2011, p. 16), o que a literatura de Lehane consegue levar a cabo com êxito, assim como a adaptação de Eastwood. Em ambas as obras inseridas no gênero em questão, o medo está nos diálogos e na forma como as personagens experienciam cada situação, deixando a violência mais subjetiva. Fica, então, evidente que o romance *Sobre meninos e lobos* bebe nas fontes do gênero policial contemporâneo, assim como sua transposição cinematográfica, realizada

com primor por Clint Eastwood, posto que em ambas as obras o gênero policial é retratado de uma forma distinta a do gênero clássico.

No livro *A Personagem de Ficção*, Antonio Candido escreve que “[...] o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo” (2011, p.53), dando ênfase ao papel da personagem na construção do texto e ainda afirma que “[...] enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2011, p.54). No romance de Lehane, como mencionado previamente, três personagens são o foco da história, tendo um acontecimento na infância que os une para o resto de suas vidas, o que acaba por desenrolar o grande mistério da história. As três personagens são fortemente trabalhadas no texto, visto que: “Sobre meninos e lobos é um suspense calculado que faz muito mais do que simplesmente resolver um enigma. Lehane tece magistralmente os muitos tópicos escuros e complexos que percorrem o romance. Ele também pinta vividamente o tumulto psicológico que cada uma das três personagens principais deve suportar”³ (RAINER, 2003).

Sendo assim, é possível compreender a grande importância que as personagens possuem para a construção do enredo da obra, levando em consideração questões psicológicas de cada uma delas envolvida na investigação e no crime, sobretudo o núcleo central dos três amigos, Dave, Jimmy e Sean. Na transposição cinematográfica de *Sobre Meninos e Lobos*, as personagens possuem também fortes contornos dramáticos e o enredo consegue explorar suas subjetividades: “[...] O senhor Eastwood e seu roteirista, Brian Helgeland, também foram comprometidos no sentido de fazer do livro de Lehane um pedaço superior de ficção criminal”⁴ (SCOTT, 2003).

Logo no início do longa-metragem, há uma cena bastante significativa que serve tanto para apresentar os três personagens como também para antecipar um importante traço da personalidade de Dave. Vemos os três amigos brincando na rua, momentos antes do acontecimento que

3 “[...] *Mystic River* is a rate thriller that does far more than merely solve a puzzle. Lehane masterfully weaves the many dark and complex threads that run through the novel. He also vividly paints the psychological and emotional turmoil that each of the three primary characters must endure”.

4 “[...] Mr. Eastwood and his screenwriter, Brian Helgeland, have also been faithful to the sense of place that makes Mr. Lehane's book a superior piece of crime fiction”

mudará suas vidas, mas principalmente a de Dave, o único sequestrado. Na cena em questão, eles escrevem seus nomes no cimento fresco da calçada, como para eternizarem-se e, de certa forma, afirmarem-se naquele espaço violento e socialmente inóspito onde vivem, o subúrbio de Boston. Contudo, apenas Jimmy e Sean conseguem fazê-lo, ao passo que Dave, devido à chegada do carro dos sequestradores, é obrigado a interromper a ação e seu nome fica escrito pela metade.

A cena em questão, que não se encontra no livro, sendo, portanto, uma contribuição da obra fílmica à narrativa da obra literária, nos revela aspectos que serão mais tarde explorados na trajetória dos três. Jimmy é quem toma a iniciativa de rabiscar na calçada, mesmo sabendo que se trata de algo incorreto. Assim demonstra seu senso de liderança e sua tendência a quebrar as regras. Além disso, o sequestrador que os aborda percebe a atitude de insubordinação deste a ponto de taxá-lo: “Você é o mais terrível do grupo” (EASTWOOD, 2003, 00:04:05). Sean hesita, mas segue a proposta de “vandalismo” de Jimmy, de certa forma antecipando uma possível relação de cumplicidade com este, embora, como se verá, conflituosa. Finalmente, é a Dave quem cabe aqui o peso dramático da interpretação, pois o recurso narrativo da prolepse (flashforward) nos aponta para sua identidade incompleta. Ao não escrever seu nome, o roteiro nos indica metaforicamente que o personagem é um sujeito pela metade, atormentado pelo abuso que sofreu nas mãos de seus raptos.

É igualmente relevante observar ainda dois aspectos na cena dentro do carro dos sequestradores. Primeiramente, quando Dave é forçado a entrar no veículo, pois hesita diante do perigo que pressente, a câmera foca o interior do carro já como um cativeiro, criando um cenário escuro em que se notam restos de comida no chão, a câmera em ângulo fechado em primeira pessoa, representando a perspectiva de Dave. Outro é o plano detalhe na mão do segundo sequestrador, o qual revela um anel eclesiástico. Trata-se novamente de uma contribuição fílmica à obra de Lehane, impulsionada pelas denúncias que ocorriam à época, relativas a casos de pedofilia na igreja católica, em especial, na própria Diocese de Boston, espaço onde se desenrola a narrativa (HAMILTON, 2017, p.111).

Por fim, mas não menos relevante, a escolha do casting é significativa em relação à continuidade que se estabelece de forma coerente

entre passado e presente, ou seja, os atores que interpretam as crianças não apenas correspondem a traços físicos que lembram as personagens mais tarde, como é o caso de Dave, mais alto que os demais e tímido, e Jimmy, cuja atitude já condiz com a personalidade do adulto em que se converterá, como se nota no seu olhar e na reação diante da imposição do pseudo-policial que os intimida.

Figura 1 (EASTWOOD, 2003, 00:03:17)



As três personagens principais do enredo de Leane supracitadas, mantidas no roteiro da obra fílmica de Eastwood, o qual contou com o próprio Leane para compô-lo, são conectados a partir dos dois eventos já mencionados anteriormente: o sequestro de Dave e a morte da filha mais velha de Jimmy. A trama se complica no presente, pois Dave é um dos suspeitos do assassinato e Sean, companheiro de infância, o investigador, o que traz para o trio mais uma tragédia a ser enfrentada. Na obra de partida, os três amigos estavam brigando e a relação deles não é mostrada positivamente, e em vários momentos, entende-se que os três possuem problemas entre eles:

[...] A porta do quarto de Sean estava aberta, e Jimmy viu a luva do chão, envolvendo a bola. Foi até ela, pegou-a depois ele e o pai saíram pela porta da frente. Não tinha ideia de por que roubara a luva. Não fora pelo brilho de orgulhosa surpresa que vira nos olhos do velho, quando ele a pegou. Foda-se isso. Foda-se ele. Aquilo tinha algo a ver com o fato de Sean ter batido em Dave Boyle, e de ter se acovardado na

hora de roubar o carro, e com as outras coisas que aconteceram durante o ano de amizade entre os dois; tinha a ver também com a sensação de que tudo o que Sean lhe dava – postais de beisebol, meia barra de chocolate, o que fosse – vinha sempre em forma de esmola. [...] Jimmy pegou a luva e se sentiu mal com aquilo. Sean iria sentir falta dela. Jimmy pegou a lua e se sentiu bem com aquilo. Sean iria sentir falta dela. (LEHANE, 2012, p. 23)

A inveja de Jimmy e a falta de empatia de Sean com Dave é perceptível no romance, fato que ajuda a evidenciar as barreiras e os problemas que os três indivíduos precisam enfrentar durante todos os anos até a morte de Katie. No cinema, os garotos foram abordados pelos criminosos enquanto brincavam, e a adaptação não explora os dilemas enquanto crianças das personagens, uma possível escolha do diretor e roteirista em razão de que a economia narrativa é, em alguns casos, necessária no cinema. Contudo, é claro que, neste caso, tal opção da adaptação abre mão de um aspecto interessante na composição das personagens, porém, em contrapartida, acrescentará nuances em outros aspectos, como se verá adiante na análise.

A personagem de Sean Devine é, entre os três amigos de infância, o menino que tinha melhores condições financeiras, uma boa relação com os pais, bons estudos e se tornou detetive da polícia. Na literatura, um ano após os acontecimentos trágicos acerca dos garotos, o pai de Sean entra em seu quarto para contar que o menino fora aceito em uma das melhores escolas da cidade, nas palavras dele: “uma escola ideal para quem queria se tornar alguém” (LEHANE, 2012, p. 35), e para também anunciar a prisão de um dos sequestradores, assim como o suicídio do segundo. O capítulo de encerramento da fase criança das personagens termina com a narração focada em Sean, ao colocar que “[...] Sean torcia para que ele estivesse dirigindo o carro que cheirava a maçã, que o tivesse precipitado de um penhasco, levando-o direto para o inferno, junto com ele próprio”. (LEHANE, 2012, p.35). O garoto não entrou no carro junto com Dave, porém os acontecimentos daquele dia também o afetaram, e nos próximos quase 30 anos também.

Na fase adulta de Sean, ele é apresentado com problemas conjugais ao descobrir a traição de sua mulher, e em seguida o abandono por

parte dela. Sean é um detetive de homicídios, aparentemente durão e frio, mas também melancólico e com problemas pessoais. O investigador cumpre seu papel na história, já que encontra os assassinos de Katie e de alguma forma consegue passar por cima de seus problemas com a esposa, como se fosse algum tipo de recompensa:

Agora ele sabia o que calara e o que ela queria ouvir, aquilo que ele recusara a dizer durante o ano inteiro. Vou dizer qualquer coisa, disse ele a si mesmo. Tudo, menos isso. Ele o disse tendo em mente o menino sem alma apontando-lhe o revólver, e também o pobre Dave, no dia em que ele o convidara para tomar uma cerveja, um brilho de esperança desesperada em seu rosto, pois com certeza ele nunca imaginou que alguém quisesse tomar uma cerveja com ele. E ele o disse porque sentia, no mais fundo de si, a necessidade de dizê-lo, tanto para Lauren, como para si mesmo. Ele disse: ‘Desculpe-me’

E Lauren disse: ‘Por quê?’

‘Por colocar toda a culpa em você’. (LEHANE, 2012, p.321)

Além de seus problemas conjugais, Sean também sofre com o episódio de sua infância, em que viu seu amigo ser levado por sequestradores e, a pesar de passados anos, esse fato ainda o atinge em sua vida adulta, não deixando de modificar seu comportamento perante as situações, principalmente com sua família, visto que possui dificuldade em expressar seus sentimentos. No necrotério, após Jimmy reconhecer o corpo de sua filha, o detetive o vê e, com o foco narrativo em sua personagem, o narrador escreve:

Ele viu o olhar suplicante de Jimmy. Ele quis dizer alguma coisa. Quis dizer a Jimmy que também pensara no que teria acontecido se eles tivessem entrado no carro. Que a ideia do que podia ter sido as suas vidas de vez em quando o perturbava, que ele parecia vagar pelas esquinas, cavalgar a brisa como o eco de um nome chamado por uma janela. Ele queria dizer a Jimmy que acordava suando quando tinha aquele velho sono em que a rua prendia seus pés e o levava em direção àquela porta aberta. Queria lhe dizer que na verdade não sabia o que fazer da sua vida desde aquele dia, que tinha

a sensação de não ter peso, de ser imaterial. (LEHANE, 2012, p. 139)

Com esse sentimento descrito pelo narrador, fica exposto como Sean ainda precisa lidar com seus sentimentos e, de alguma forma, superar o passado que ainda o assombra, não somente em sua relação com Lauren, mas também com os acontecimentos que marcaram sua infância. Na transposição fílmica, a mulher de Sean não é inteiramente apresentada no decorrer no filme, apenas em ligações telefônicas e por sua voz, visto que, durante essas conversas, o diretor decide apenas mostrar a boca e o cabelo de Lauren:

A forma como Eastwood representa a distância de Sean e sua esposa é feita de maneira eficiente, mesmo que sem deixar claro o real motivo de Lauren ter partido. O telespectador consegue compreender o sentimento ruim que esse fato gera em Devine e em seu comportamento durante a narrativa. A personagem é interpretada por Kevin Bacon no cinema e o ator consegue sustentar o peso que a personagem possui, de maneira que a interpretação de Bacon transmite a tensão e melancolia em que a personagem vive, e mesmo com uma participação menor no enredo fílmico, é perceptível tamanha importância da personagem para o desenrolar da história.

Jimmy Marcus, diferentemente da personagem de Sean, passou por problemas familiares, não tinha uma boa situação financeira, muito menos estudou em uma boa escola e, por uma projeção às avessas, culpa Sean por não ter tido as mesmas oportunidades e o despreza, por várias vezes, em razão disto: “[...] Sean era um sujeito alto e andava rápido, mas nem por isso Jimmy deixara de ver aquela coisa em seu rosto que ele sempre odiara, o olhar de um sujeito para quem a vida sempre fora mais fácil” (LEHANE, 2012, p. 108). Jimmy, também diferentemente de Sean, transformou-se em um tipo de bandido na adolescência, não apenas roubando, mas arquitetando os roubos, juntamente com seus cunhados. Entretanto, após ser preso por um de seus furtos, sua esposa faleceu de câncer, deixando a pequena Katie sob sua responsabilidade, fato que o fez repensar suas atitudes:

[...] ‘Era por isso que Jimmy fazia tanta falta. Ele pensava em todos os detalhes. Não dizem que um bom zagueiro vê o campo inteiro? Jimmy via o campo inteiro numa ação. Ele via tudo o que podia dar errado. O cara era um gênio’;

‘Mas ele entrou na linha’.

‘Sim, claro’, disse Van acendendo um cigarro. “Por causa de Katie”. E depois, por Annabeth’. (LEHANE, 2012, p. 300)

Com o propósito de ser uma pessoa melhor para sua filha, Jimmy decide não seguir mais com a vida clandestina e, quando sai da prisão, constrói uma nova vida para Katie e para si mesmo. Não obstante, descobre-se no final da narrativa que Jimmy, logo após sair da prisão, matara Ray Harris, o pai de Brandon e Ray Harris Jr. Brandon é o namorado de Katie, filha de Jimmy e Ray Harris Jr, é um dos assassinos da moça. Nas próprias palavras de Jimmy “[...] Ray sentia-se culpado, porque tinha sido preso pela polícia e terminou me dedando” (LEHANE, 2012, p. 305) e por esse motivo, Jimmy não pôde estar presente para ajudar sua mulher em seus momentos mais difíceis. Nesse sentindo, fica nítida a intensidade com que a personagem de Jimmy lida com os acontecimentos revoltantes de sua vida, procurando na vingança uma maneira de apaziguar sua dor.

O ator Sean Penn dá vida à personagem de Jimmy Marcus de forma significativa, sendo um dos pontos fortes da adaptação de Eastwood, salientando a construção positiva que Penn coloca em sua personagem no cinema, principalmente na maneira de transparecer a dor e o sofrimento da personagem. O diretor apresenta Jimmy em sua versão adulta como um comerciante dono de um pequeno mercado do bairro, usando óculos para fazer ligações e dando beijos carinhosos em sua filha, o que aparentemente o torna um homem pacato para o telespectador (ver figura 2). Todavia, ao longo da obra fílmica, o diretor passa a mostrar outro lado de Jimmy, como as tatuagens pelo corpo e a forma dura com que ele fala com seus parceiros, mostrando firmeza e liderança para remeter à forma com que agia no passado (ver figura 3). Na obra literária, Dennis Lehane também transmite essa ideia perante a personagem de Jimmy, porém com outros recursos, como a maneira como Jimmy é descrito já na idade adulta, porém antes do assassinato da sua filha: “[...] com trinta

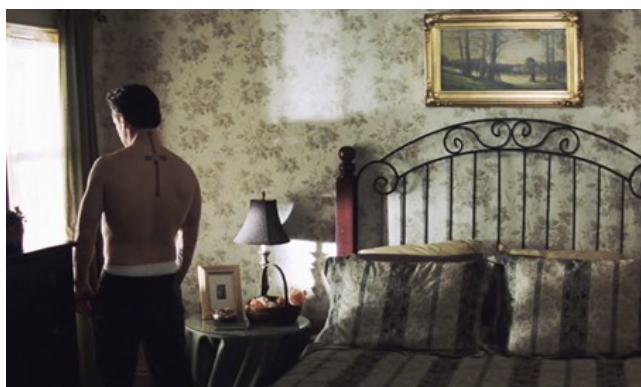
e seis anos de idade, Jimmy Marcus passou a amar a quietude de suas noites de sábado [...] ele tinha uma loja de conveniência, tinha uma mulher e três filhas em casa e acreditava ter trocado o menino agitado por um homem que apreciava um ritmo de vida mais tranquilo” (LEHANE, 2001, p. 41).

Nas duas obras, Jimmy passa pela transformação descrita anteriormente, entretanto o diretor Clint Eastwood faz uso de recursos visuais, como a forma que Jimmy se porta e se veste, para demonstrar tais mudanças da personagem durante a trama.

Figura 2 (EASTWOOD, 2003, 00:10:54)



Figura 3 (EASTWOOD, 2003, 02:07:16)



O trabalho de interpretação de Sean Penn para dar vida a Jimmy é admirável. Na construção da dimensão psicológica desta personagem destaca-se a simbiose entre ator e direção, já muito bem fundamentada por Eisenstein:

[...] a interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos surgirem [...] um personagem (tanto num texto quanto na interpretação de um papel), para produzir uma impressão verdadeiramente viva, deve ser construído diante do espectador, durante o curso da ação [...]. (2002, p. 21-22)

Salta aos olhos, por exemplo, a sequência em que Jimmy descobre que sua filha está morta e corre desesperadamente em direção ao parque onde os policiais investigam a cena do crime. A montagem, a direção e a interpretação dão a necessária tridimensionalidade e o peso dramático à situação. Além da performance de Penn, com seu rosto contorcido de dor e seu corpo se debatendo não apenas contra os policiais que o seguram, mas, sobretudo, contra a revelação da inevitável e incontornável comprovação, há o movimento de câmera e o enquadramento. Na medida em que a câmera se afasta do rosto de Jimmy, parece abandoná-lo à sua própria angústia e sofrimento. Servindo-se de um movimento de *plonge* é que vai se afastando, a personagem parece que é tragada pela terra conforme vai diminuindo. Por outro lado, a expressão de Sean, observando o seu drama e antecipando uma troca de olhares ao final do filme, parece revelar um sentimento misto e ambíguo, condizente com o do policial que conhece muito bem a violência daquela cidade, da qual Jimmy foi e é um notório carrasco, e a dor legítima de um pai, da qual o ex-amigo de infância é vítima.

Figura 4 (EASTWOOD, 2003, 00:34:57)

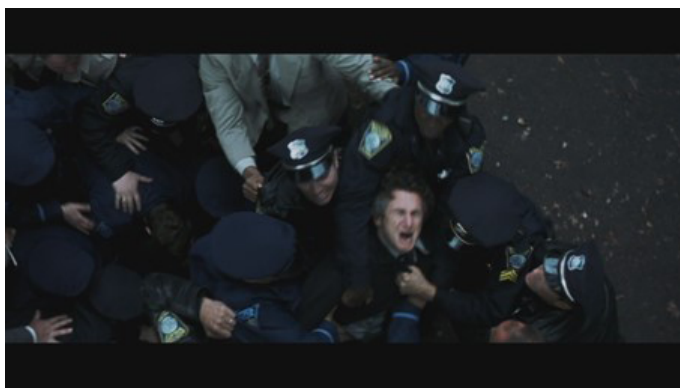
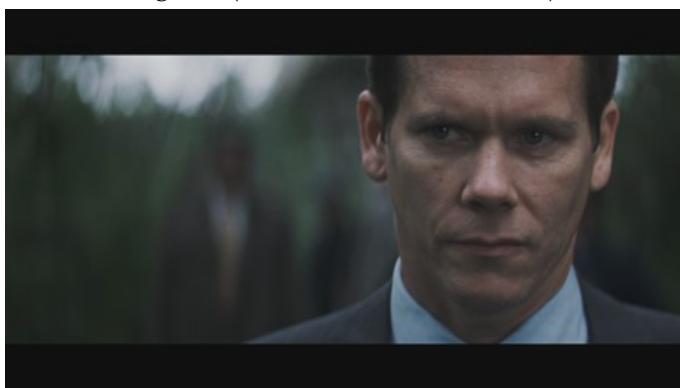


Figura 5 (EASTWOOD, 2003, 00:34:47)



A personagem de Dave Boyle é, sem dúvida, o mais afetado pelo que houve no passado quando eram crianças, uma vez que foi ele quem passou os quatro dias preso, ele que sofreu os abusos sexuais e conseguiu escapar após sofrer tanto. Lehane apresenta Dave, anos após a tragédia, como marido, pai e morador de classe média do mesmo bairro em que cresceu, refletindo a maneira como ele nunca realmente deixou o passado para trás, tornando-se um adulto inseguro e introspectivo.

A personagem, em várias partes da obra literária, refere-se a si próprio como “ele” ou “o menino Dave”, na terceira pessoa, como se assim fosse possível transferir toda a dor e angústia para um Dave que ficou no passado, juntamente com os dois sequestradores. Dave conta versões sobre os fatos ocorridos naquela noite de uma forma que fica claro seu desejo de não revelar o que ele mesmo chama de “segredo”.

O medo que a personagem tem de se tornar um lobo e deixar de ser o menino, metáfora que reflete o temor do adulto. Metáfora esta que reflete no título da obra em português *Sobre Meninos e Lobos* (*Mystic River*, no original), já que a personagem chama seus agressores de lobos e ele mesmo de “menino”. Dave escava seu passado e reencontra o menino violentado e assim traz à tona seu trauma:

[...] ‘Quer dizer então que não era um assaltante. Quer dizer que era um sujeito que estava abusando de um menino. Claro, Dave, claro. Você matou o cara?’

‘Sim. Bem, eu.... e o menino.’ Dave não sabia por que dissera aquilo. Ele nunca pensou em dizer aquilo. As pessoas não entenderiam. Talvez fosse por causa do medo. Talvez porque quisesse que Jimmy visse o que ia em sua cabeça, que entendesse aquilo, sim, estava maior confusão lá dentro, mas me veja, Jimmy. Entenda que não o tipo do cara que mata um inocente. [...] Dave teve vontade de dizer: eu o matei porque estava com medo de me transformar nele. Se eu comesse seu coração, eu me apossaria de seu espírito e o aniquilaria. Mas ele não podia dizer aquilo em voz alta. Não contar essa verdade. Lembro-me de que ainda hoje jurei que não haveria mais segredos. Mas, ora, esse segredo não pode ser revelado, não importa quantas mentiras tenha de contar pra isso. (LEHANE, 2012, p. 307)

A forma dramática e ambígua como Dave fala com Celeste no filme, acentuadas pelas inflexões de Tim Robbins na composição da fala de sua personagem, bem como a carga dramática de seus gestos e na expressão facial, é de extrema importância para sustentar o mistério e deixar o telespectador não apenas intrigado, mas também assustado com as reações dos envolvidos aos acontecimentos. Dave começa a cena sentado em sua poltrona, porém, no momento em que começa a falar sobre Katie e é contestado por sua esposa, fica em pé, mostrando um momento de poder perante Celeste, possivelmente advindo da raiva por imaginar que sua própria esposa, como os demais, não acredita em suas palavras. No entanto, quando ele passa a falar de seu passado e se sentir frágil com tudo o que está acontecendo, volta a se sentar, parecendo, de alguma forma, diminuído com toda a situação. Novamente, a montagem e a composição do quadro são fundamentais, sobretudo se o espectador

atentar que a revelação de Dave dos seus demônios internos se constitui num movimento de *mise-en-scène* sugestivo, em que a personagem sai da escuridão para a luz, ainda que uma luz fraca. O contraste da fotografia, que banha de luz e sombra o rosto de Dave, reforça essa camada significativa de desvelamento dos seus sentimentos conflituosos. Dessa forma, a personagem de Dave é apresentada ao telespectador como ins-tável, sombrio, e isso faz com que gere dúvida sobre sua inocência ou culpa, fator de destaque no roteiro e transposto pela *mise-en-scène* para sustentar a atmosfera de suspense ensejada pelo filme.

Figura 6 (EASTWOOD, 2003, 01:18:44)



Figura 7 (EASTWOOD, 2003, 01:19:17)

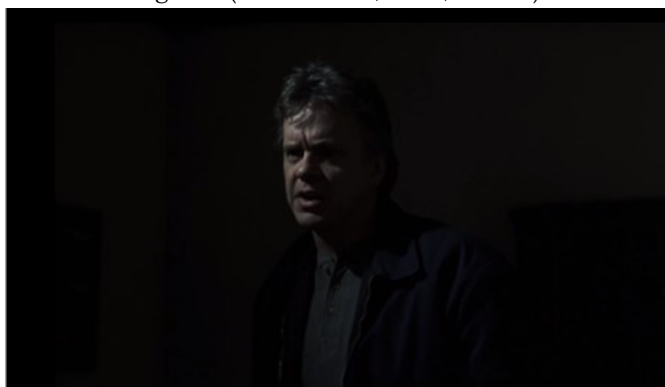


Figura 8 (EASTWOOD, 2003, 01:20:18)



Outra contribuição filmica relevante é a cena final em que todos estão reunidos no desfile do bairro: Sean com sua esposa e filha, Jimmy com a família e seus seguidores, e Celeste sozinha, esperando seu filho aparecer no desfile (ver figura 7). Na obra de partida, Celeste conversa com Sean, pedindo vingança para o marido, porém no cinema as personagens apenas trocam olhares, e Celeste parece perdida, inconformada e sem saber o que fazer, já que se sente culpada por entregar seu marido a Jimmy. Na situação, é possível perceber a significativa interpretação dos atores, já que é a partir dos olhares e expressões que a cena é construída de forma que o telespectador perceba a tensão entre as personagens. Marcia Gay Harden, que havia mostrado todo seu potencial em *Pollock* (2000) e levado para casa pelo seu desempenho um merecido Oscar de melhor atriz coadjuvante, compõe uma Celeste com profunda carga emocional, nos apresenta a personalidade em conflito da personagem, tridimensionalizando-a. Suas expressões são a mais legítima demonstração de uma dor dilacerante alimentando de remorso e dúvida sua consciência. Seria novamente indicada ao Oscar por esta atuação.

Por sua vez, Sean Penn, que entrega uma atuação memorável no papel de Jimmy, mostra toda a sutileza de sua interpretação nestas cenas finais, acompanhada pela contracenação de Kevin Bacon à sua altura. O olhar de Jimmy para as demais personagens, com mais evidência para Sean, não permite ao espectador uma chave para decifrá-lo. É significativo observar como Jimmy responde ao gesto de Sean, do outro lado da rua, que faz com a mão uma arma disparando em sua direção, mantendo

não uma expressão violenta no rosto, em consonância com seu gesto, mas a meio-termo entre a convivência e a intimidação. Sean Penn abre os braços e sorri de forma enigmática, como se respondesse de forma desafiadora, mas ao mesmo tempo cúmplice (ver figuras 8 e 9).

Figura 9 (EASTWOOD, 2003, 02:10:42)



Figura 10 (EASTWOOD, 2003, 02:12:10)



Figura 11 (EASTWOOD, 2003, 02:12:15)



A construção das personagens na obra literária de Lehane, assim como na adaptação cinematográfica, foi realizada de maneira significativa, visto que é possível entender e analisar a complexidade para com cada personagem da história, principalmente com Dave, Sean e Jimmy, as três personagens de mais destaque no enredo. Para Candido, o romance moderno procurou “[...] aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo [...]” (CANDIDO, 2011, p. 59), e as personagens do universo fictício de Lehane carregam a complexidade e intimismo necessárias para a construção da narrativa.

Na obra literária de Lehane, é a partir da alternância do foco narrativo entre as personagens, sobretudo no tocante aos três destacados nesta análise, que se percebe o maior entendimento de como são os indivíduos, já no cinema essa elaboração, além do texto verbal, marcado pelos diálogos densos, é destacada, sobretudo, na atuação dos atores, posto que é dessa maneira que o cinema dá corporificação à escrita, mas também saltam aos olhos o roteiro, o enquadramento e a fotografia, fundamentais para reforçar a construção da narrativa dessas personagens e, conseqüentemente, a problematização de suas personalidades em conflito. Considerando-se a escassez de material sobre a obra de Dennis Lehane e de Clint Eastwood, maiormente no Brasil, cremos justificar-se a abordagem de seus textos à guisa de contribuição aos estudos da adaptação e também como aporte à fortuna crítica de ambos.

Referências

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRADSHAW, Peter. Mystic River. **Guardian Online**, 2003. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,1064275,00.html. Acesso em: 21 out. 2016.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem da ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, U., SEBEEK, T. A. (Orgs.) **O signo de três**. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HAMILTON, Charles R. The trauma of cyclical violence in Mystic River. HAMILTON, Charles R., REDMON, Allen H. (Edit.). **Clint Eastwood's cinema of trauma**: essays on PTSD in the director's film. Jefferson: McFarland and Company, 2017. p.109-114.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. PRIESTMAN, Martin (Ed.) **The Cambridge companion to Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2003, p.41-58.

LEHANE, Dennis. **Sobre meninos e lobos**. Trad. Luciano Vieira Machado. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002, p. 69-91.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

RAINER, Peter. No Pain, No Gain. **The New York Times Online**, 2003. Disponível em: http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_9305/. Acesso em: 03 nov. 2016.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Florianópolis, n. 51, p. 19- 53, jul./dez, 2006.

SCOTT, A.O. Film Festival Review: Dark Parable of Violence Avenged. **The New York Times Online**, out./2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9904E2DA173CF930A35753C1A9659C8B63>. Acesso em: 15 maio 2016.

SOBRE MENINOS E LOBOS. [filme-vídeo] Produção de Julie Hoyt, direção de Clint Eastwood Estados Unidos: Warner Bros estúdios, 2003.1 DVD, son. col. 137min.

6. *Mrs Dalloway*: da Literatura Inglesa para a Língua Portuguesa, com paratextos e pareceres de tradutores

Daiana Pasquim, Mirian Ruffini

1. *Mrs Dalloway* na Literatura Inglesa

De luvas, flores, vestidos e passeios também vive-se hoje. Difícil distinguir as facetas que receberam vestígios do modernismo europeu. A corrente de pensamento impregnou de tal forma a cultura ocidental que perpassa formas de pensar, modos de agir, textos concretizados, etc. Deve-se muito aos expoentes que o propagaram por meio de sua arte. É do monólogo interior explorado no modernismo inglês que começa, portanto, as personagens que provocam as transformações na própria alma. Clarissa Dalloway é um dos mais clássicos eventos, já que transmite não apenas o enredo singelo de um único dia em sua vida no junho de 1923, este povoado de suas memórias, desejos e vivências; mas revela, inclusive, faces da própria escritora Virginia Woolf (1882-1941).

Antes, contudo, de nos emaranharmos neste junino dia de Clarissa, é preciso dizer que, transpondo a língua inglesa, algumas adaptações deste romance foram feitas, por exemplo, para chegar à língua portuguesa, com publicação no Brasil. É este percurso que nos interessa neste artigo: partir da contextualização de *Mrs. Dalloway* na Literatura Inglesa; para em seguida listar suas traduções e adaptações literárias em língua portuguesa, bem como as interartes inspiradas em Clarissa e Virginia; apresentar os tradutores contemporâneos de V. Woolf com seus pareceres — obtido por meio de pesquisas nos sites das editoras,

reportagens e por entrevista direta realizada via e-mail – sobre o projeto tradutório concebido para a escritora inglesa.

Beth Brait (2003) em *A Personagem* trata desta espécie de personificação pela qual uma criatura vive, revelando um pouco de seu criador, em nosso caso, o escritor. Podemos afirmar, de pronto, que as traduções da obra conservam este clima que interliga criador e criatura, ou Clarissa e Virginia. Aludindo aos novos paradigmas que correm paralelos às grandes transformações do texto poético, Brait reconhece as mudanças pelas quais a prosa de ficção passou no século XX, metamorfose tendo à frente análises empreendidas por escritores do porte de Marcel Proust, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce, que, segundo a professora, operam significativa modificação na concepção de escritura narrativa. Os personagens também mudam.

Antonio Candido, ao discorrer sobre “A personagem do romance”, na obra *Personagem de Ficção* reitera essas relações. Neste excerto, é possível fazer a relação indireta com Clarissa Dalloway:

(...) poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce - ao mesmo tempo sinal duma subversão do gênero. (CANDIDO, 2007, p. 60 e 61)

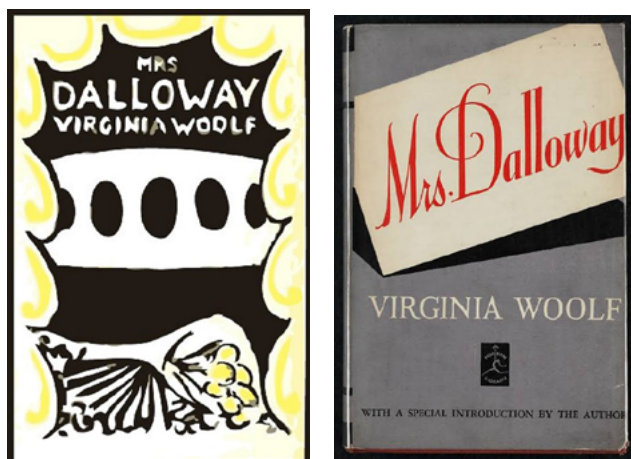
As referências sobre literatura inglesa trazem V.Woolf na messe de Joyce, não só porque foram contemporâneos, mas sua produção se aproxima. Quando Candido referencia o enredo simples somos tentados a lembrar do único dia narrado, presente na obra de Joyce, mas também de Woolf; e quando relaciona este enredo simples à personagem complicada, estamos diante de Leopold Bloom e de Clarissa, com seus *flashbacks* e *flashforwards*.

Mesmo em outras obras de Woolf é possível colher referências sobre a personagem Clarissa Dalloway. Quando discorre sobre *Profissões para Mulheres*, na abertura da obra homônima que foi traduzida por Denise Bottmann (2012), Virginia revela um pouco da “aura” que se pode sentir no pano de fundo do próprio romance:

Enquanto escreve, ele [o escritor] quer ver os mesmos rostos, ler os mesmos livros, fazer as mesmas coisas um dia depois do outro, um mês depois do outro, para que nada venha romper a ilusão em que vive - **para que nada incomode ou perturbe os misteriosos movimentos de farejar e sentir ao redor, os saltos, as arremetidas e as súbitas descobertas daquele espírito tão tímido e esquivo, a imaginação.** Desconfio que seja o mesmo estado de espírito para homens e mulheres. Seja como for, quero que vocês me imaginem escrevendo um romance em estado de transe. (WOOLF, 2012, p. 15, grifos e explicação nossos)

A esta altura, considerando que *Profissões para mulheres* foi um texto lido por Virginia Woolf para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em 21 de janeiro de 1931 e este tenha sido publicado postumamente em *A Morte da Mariposa*, 1942; podemos inferir já ter alcançado certa maturidade para revelar fazeres de sua obra mais conhecida, uma vez que *Mrs Dalloway* surgiu pela primeira vez em 1923 – como conto *Mrs Dalloway in Bond Street* – quase dez anos antes, tornando-se Romance em 1925. Observemos pelas capas, o clima de inserção desta personagem no imaginário popular:

Figuras 1. Capas *Mrs Dalloway*: 1ª edição (1925) e Antiga edição de *Mrs. Dalloway* feita pela Modern Library, com introdução especial da autora.



Fonte: BOTTMAN, Denise. Obtido em <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2011/08/woolf-no-brasil.html> e http://lounge.obviousmag.org/o_arquivo/2013/07/mrs-dalloway-romance-de-celebracao-da-vida-ou-ritual-de-preparacao-para-a-morte.html. Acesso em: 21 de jun. 2016.

De posse do clima da prosa inglesa, ou da própria evolução histórica das traduções em confronto com o tecnicismo retórico, professores estudiosos de línguas e traduções podem inferir que:

A tradução é um feito que penetra e atua em todos os níveis da vida humana, mas a tradução literária (artística) é reconhecida em geral primeiramente no âmbito cultural, *stricto sensu*. E assim, no Renascimento, por meio de uma crescente onda de traduções e realizações específicas de algumas personalidades, **começa-se a propor novas correntes estéticas** e a promover o abandono ou livre exame da visão teocêntrica, pelo que se pode afirmar que o comportamento cultural de alguns países europeus do Ocidente como a Itália, a Alemanha, a França, a Espanha e **a Inglaterra foi fortemente condicionado pela tradução naquele período** (VEGA, 1997: 72). É, pois, nestes países, nos quais o Renascimento impacta mais fortemente e a demanda de traduções não pára de crescer, **onde vão surgir as mais importantes reflexões sobre a arte de traduzir, fruto de um amadurecimento de sua concepção e prática**. (FURLAN¹, BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA TEORIA DA TRADUÇÃO, N° III, 2004, p. 9)

Um dossiê sobre a obra de Virginia foi elaborado e publicado em 2014 por pesquisadores da Universidade Federal do Paraná, a Revista *Woolfiana*. No resumo do artigo “A contribuição de Virginia Woolf ao gênero memórias em *Am I a Snob?*, constante da coletânea *Moments of Being*, o organizador da revista Mauro Scaramuzza Filho explana que:

A pesquisa pretende investigar o modo como a escritora revela traços de sua personalidade, por meio de estratégias narrativas e estilísticas. O estudo ressalta o tom confessional, marcado pela maneira como a escritora aceita abrir-se para uma avaliação, bem como sua atitude em relação às suas qualidades. Virginia Woolf deixa-se conhecer de forma indireta e descentralizada. Torna sua escrita envolvente, pelo uso da ironia com que expõe curiosidades sobre os amigos da alta sociedade, e a forma como a prestígiam. A relevância destas memórias no contexto de sua obra confirma-se pelo

1 O presente artigo constitui a terceira parte de um estudo sobre a história da teoria da tradução no Ocidente desde a época clássica romana até o Renascimento. Fazem parte desta brevíssima história da teoria da tradução os artigos publicados por esta Brevíssima história da teoria... Revista: I. Os Romanos, em *Cadernos da Tradução*, n°VIII, e II. A Idade Média, em *Cadernos da Tradução*, n°XII.

seu estilo de narrar, com a exploração do discurso indireto livre, o uso da terceira pessoa como recurso para falar de si mesma, além do emprego de metáforas, imagens e justaposição de narrativas epistolares e diários. (SCARAMUZZA, 2014, p. 30)

O legado da obra woolfiana, portanto, marcou profundamente a civilização ocidental. Os tradutores de Woolf no Brasil, sabedores disso, trabalharam com muita sensibilidade e isto se potencializa, igualmente, nas adaptações realizadas para o cinema que mostraremos a seguir.

2. Traduções e Adaptações literárias e interartes

Todas as traduções já realizadas no Brasil para o romance *Mrs. Dalloway* mantêm o anglicismo no título. Mesmo Mário Quintana, que a traduziu em 1946, não transpôs *Mrs* para “Senhora”. Perceptível, pois ao abrirem mão desta “domesticação”, os tradutores fazem o leitor mergulhar com maior profundidade no espírito inglês, marcado pelas batidas do Big Ben e o ar londrino. São elas:

Tabela 1: PASQUIM, 2016. Traduções de *Mrs Dalloway* e *Mrs Dalloway in Bond Street* para a língua portuguesa

Traduções de <i>Mrs Dalloway</i> e <i>Mrs. Dalloway em Bond Street</i> para a língua portuguesa		
Ano	Tradutor	Editora
1946	Mário Quintana	Globo (romance) <i>Mrs. Dalloway</i>
1980	Mário Quintana	Nova Fronteira (romance) <i>Mrs. Dalloway</i>
1984	José Antonio Arantes	Ed. Nova Fronteira O conto “Mrs. Dalloway in Bond Street” estaria na obra de contos <i>Uma Casa Assombrada</i>
2005	Leonardo Fróes	Cosac Naify Obra <i>Contos Completos de V. Woolf</i> traz “Mrs. Dalloway em Bond Street”
2012	Tomaz Tadeu	Autêntica (<i>Diário de Mrs. Dalloway</i> , é uma agenda como brinde de acompanhamento)
2012	Claudio Marcondes	Cosac Naify (romance) <i>Mrs. Dalloway</i>
2013	Denise Bottmann	L&PM (romance) <i>Mrs. Dalloway</i>

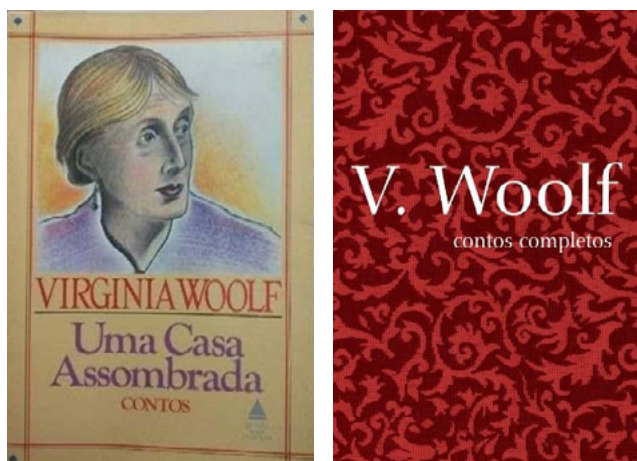
2.1 O conto “Mrs Dalloway em Bond Street”

O conto “Mrs Dalloway em Bond Street”, publicado na revista *The Dial* em 1923, deu origem ao romance inteiro. *Mrs Dalloway*,

segundo estudos, é nascido a partir da fusão de dois contos, este e o não finalizado “O Primeiro Ministro”. O romance veio a público pela primeira vez na primavera de 1925, denotando estrutura narrativa semelhante ao *Ulysses* (1922), de James Joyce. Mrs. Dalloway narra um dia na vida de uma aristocrata britânica, Clarissa Dalloway, esposa de um deputado conservador e mãe de uma jovem de dezessete anos. A poética do conto e do romance são de impressionante semelhança: “Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself (traduzido para Mrs Dalloway disse que ela mesma ia comprar as luvas”), luvas estas que na versão romanceada, são substituídas por flores, da festa que daria naquele dia de junho.

Ao que identificamos nesta pesquisa, “Mrs. Dalloway em Bond Street” saiu pela primeira vez em língua portuguesa na tradução de *Uma Casa Assombrada* contos, (Ed. Nova Fronteira, 1984), traduzido por José Antonio Arantes. Mais recentemente, o conto aparece em *V. Woolf Contos Completos* (Cosac Naify, 2005), traduzido por Leonardo Fróes, quando apresenta os contos de 1922 - 1925².

Figura 2. Capas *Uma casa Assombrada* (Ed. Nova Fronteira, 1984), tradução de José Antonio Arantes; *V. Woolf Contos Completos* (Cosac Naify, 2005), tradução de Leonardo Fróes



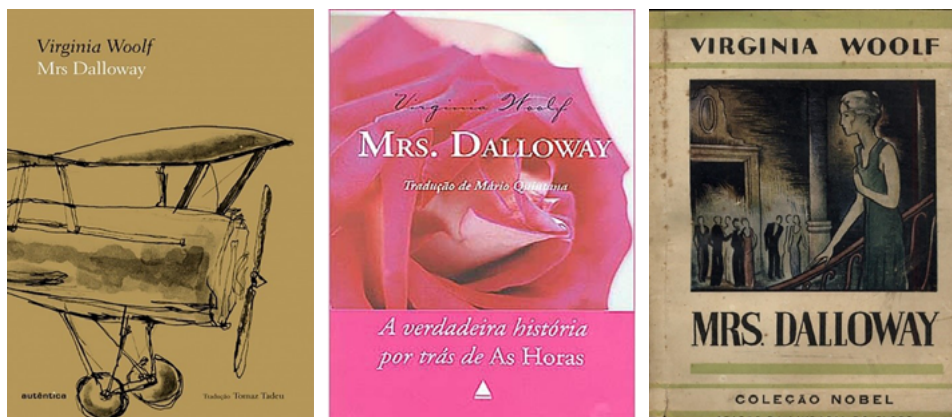
Fonte: <http://livroecafe.com/2016/06/08/a-marca-na-parede-virginia-woolf-sobre-os-caminhos-dos-nossos-pensamentos/>. Acesso em: 26 jul. 2016.

2 O livro de *Contos Completos* é dividido em quatro grandes blocos: *Primeiros Contos*; 1917-1921; 1922-1925 e 1926-1941.

Aqui, o embrião do que seria o viver de Clarissa já foi lançado com toda a força³: “Pois ninguém vive para si, pensou Clarissa” (FRÓES, 2005, p. 221). O manter as aparências sociais já nasceu com o conto, que assim termina: “Houve uma violenta explosão lá fora na rua. As mulheres da loja encolheram-se por trás dos balcões. Mas Clarissa, sentando-se bem erecta, sorriu para a outra senhora. ‘Miss Anstruther!’, exclamou” (FRÓES, 2005, p. 222). A cena reforça o vazio de sentido muitas vezes inquietante da personagem.

Do romance em língua portuguesa, por sua vez, havia apenas a tradução de Mário Quintana de *Mrs Dalloway*, que foi lançada em 1946 pela Editora Record e, depois novamente, em 1980, pela Nova Fronteira (Figura 3).

Figura 3- Capas Tradução de Mário Quintana de *Mrs Dalloway*: 1946 pela Record e 1980, pela Nova Fronteira (Figura 3)

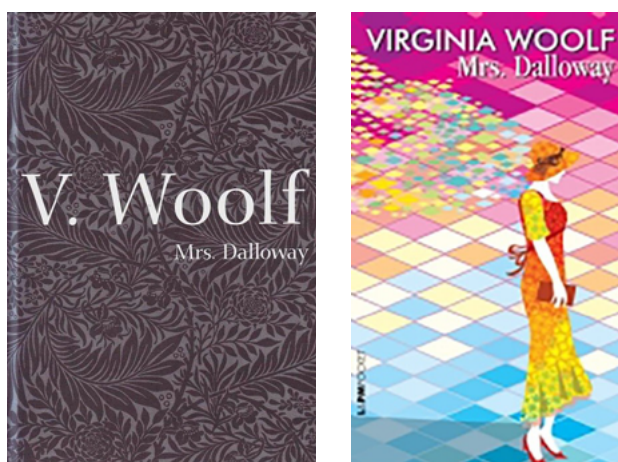


Fontes: Mário Quintana, Globo, 1946–*Traduções de Virginia Woolf no Brasil*. Obtido em <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2011/08/woolf-no-brasil.html>; e WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Obtido em <http://oritameji.blogspot.com.br/2010/05/virginia-woolf-e-suas-mulheres-mrs.html>. Acessos em: 19 jul. 2016.

3 “There was a violent explosion in the street outside. The shop-women cowered behind the counters. But Clarissa, sitting very upright, smiled at the other lady. ‘Miss Anstruther!’ she exclaimed.”
Fonte: MRS DALLOWAY IN BOND STREET. Conto em inglês, grátis em domínio público. Versão original em html do arquivo <http://engl201-buscemi.wikispaces.umb.edu/file/view/Mrs+Dalloway+in+Bond+Street.doc>. Obtido em: 15 de maio de 2016.

As demais traduções do romance viriam a sair apenas quando a obra da escritora inglesa caiu em domínio público, em 2012. Desde então, apenas de *Mrs Dalloway* foram versões de três editoras, todas com tradutores diferentes (Figura 4), o que nos permite evocar os teóricos da tradução que versam sobre mecenato e políticas de tradução.

Figura 4. Capas de *Mrs Dalloway* obtidas com as editoras: Traduções de Tomaz Tadeu (Autêntica, 2012), Claudio Marcondes (Cosac Naify, 2012) e Denise Bottmann (L&PM, 2013).



Todas as três foram traduções diretas, para classificar dentro das normas tradutórias de Gideon Toury (2012), o que significa que os tradutores debruçaram-se sobre o texto fonte e aplicaram seu projeto tradutório. É preciso esclarecer que não está entre os objetivos deste artigo a análise destas traduções em níveis macro ou microestruturais, encaixando-as no esquema de Lambert & VanGorp (2006), por exemplo, por compreender ser um trabalho para futuros estudos de escopo mais amplo, abarcando a fortuna crítica já publicada sobre V.Woolf.

A tradução de Tomaz Tadeu (Autêntica) recebeu o Prêmio Jabuti 2013, 3º lugar na categoria Tradução. Salta aos olhos que a edição da Editora Cosac Naify segue uma comunicação visual para Woolf, sendo a capa muito semelhante ao livro de contos traduzido por Leonardo Fróes. Para o romance, contudo, a editora escolheu o tradutor Claudio

Marcondes. A edição da L&PM é a que mais busca inserir elementos que remetam à cultura-alvo, com a ilustração de uma mulher caminhando pela rua. As formas geométricas que fazem seu pano de fundo, em diferentes tamanhos e tons, remetem ao fluxo de consciência inerente à personagem e à obra woolfiana. Vale ressaltar que dos romances, a edição traduzida por Denise Bottmann é a única que temos em mãos – na versão *e-book* Kindle – no momento da escritura deste artigo; as demais foram obtidas por meio de pesquisas on line, direto dos sites das editoras. E nesta, Bottmann traduziu também a nota da autora, que aparece na versão inglesa da *Modern Library*, cuja capa está no começo deste artigo. É nítido o desprendimento de Woolf: “(...) depois de impresso e publicado, um livro deixa de ser propriedade do autor” (WOOLF, 2013, Kindle, Posição 2).

Agraciada pela Fundação Biblioteca Nacional com o Prêmio Paulo Rónai, como melhor tradução literária de 2013, Bottmann cultiva seus trabalhos de tradução por meio de Blogs (veja adiante neste artigo no subtítulo “Recentes Tradutores de V. Woolf”). Assim, para Virginia, criou o Blog *Traduzindo Mrs Dalloway*, sendo que no post “a introdução de 1928, traduzida”, situa:

Virginia Woolf nunca escrevia sobre sua própria obra. Exceção: a brevíssima introdução à primeira edição americana, de 1928, pela *Random House*, em sua coleção *Modern Library of the World's Best Books*. Por uma ou outra razão, o texto não consta das edições posteriores da *Random*. Sigo aqui *The Mrs. Dalloway Reader*, organizado por Francine Prose, pela *Harcourt*, 2004, pp. 10-13. (BOTTMANN, obtido em <http://traduzindomrsdalloway.blogspot.com.br/2012/03/introducao-de-1928-traduzida.html>. Acesso em: 25 jul. 2016)

A nota é assim assinada: “Londres, junho de 1928” e Bottmann finaliza o seu post com a seguinte afirmação: “atualização: a L&PM concordou com a ideia de incluí-la em sua edição. Fiquei contente!.”

É notável, amparados em paratextos e digamos para a sorte dos leitores brasileiros, que os tradutores de *Mrs Dalloway* têm bastante

sensibilidade em fazer chegar a extremos a aura empregada por Virginia, na experiência de leitura desta obra.

O filósofo Foucault preconiza esta condição, no capítulo “Foucault: desestruturando o original”, contido em *Teorias Contemporâneas da Tradução*, de Edwin Gentzler (2009, p. 189), preferindo não pensar no autor como um indivíduo real, mas com uma série de posições subjetivas. Assim, os textos originais estão constantemente reescritos no presente e cada leitura/tradução reconstrói o texto fonte. Lacunas, revisões, diferenças, contradições e silêncios são tão importantes para determinar “significado» quando aquilo que é coerente, unificado e explicitamente articulado (GENTZLER, 2009, p. 189).

“A teoria da tradução tradicional valoriza as noções de autoria e do status primordial de um texto original” (**texto fonte**). Qualquer tradução de um original (**texto de partida**) para uma segunda língua envolve uma violação do **original**, daí a impossibilidade de criar equivalentes “puros” (IDEM, p.188 - grifos e observações nossas por compreender ser o termo ‘original’ carregado de predileção). Com a desconstrução, esta realidade singular desafia os limites da língua, da escrita e da leitura, tendo como principais expoentes, segundo Gentzler: Foucault, Heidegger e Derrida. Assim como este tripé teórico, Gentzler confia nesta guinada:

Os desconstrucionistas chegam a sugerir que talvez seja o *texto traduzido que nos escreve*, e não nós que escrevemos o texto traduzido. (...) Apesar de não oferecer uma “teoria da tradução” própria, a desconstrução, contudo, “usa” a tradução tanto para questionar a natureza da língua e do “estar-na-língua” quanto para sugerir que, no processo de traduzir textos, podemos nos aproximar ao máximo daquela elusiva noção ou experiência de *différance*, que “subjaz” à sua abordagem. Esse modo de pensar na natureza da tradução e na natureza da língua, portanto, torna-se importante para os teóricos da tradução, não por definir necessariamente outra abordagem, mas porque aprofunda e amplia a estrutura conceitual pela qual nós definimos o próprio campo. Eu sugiro que a mudança para uma posição mais filosófica, da qual toda a problemática da tradução pode ser vista, talvez não só seja benéfica para a teoria da tradução, mas, depois de tal confronto, talvez o discurso que limitou o

desenvolvimento da teoria da tradução sofra uma transformação (...) (GENTZLER, 2009, p. 184)

Derrida e Foucault focam na investigação filosófica: da identidade para a diferença; da presença para o suplemento; do texto para o prefácio. Para Derrida, as línguas não são desligadas e abstraídas umas das outras e sim sempre inter-relacionadas.

O próprio Gideon Toury (2012) nota que se estabelece um panorama diacrônico entre traduções, retraduições, reedições e adaptações. Seu foco está no texto-alvo, estabelecendo três normas para a tradução: 1. preliminares, que envolvem a escolha da obra; 2. iniciais em que se opta pelo foco na língua fonte ou língua-alvo; e 3. operacionais, que analisam e norteiam a tradução em si. Não são normas prescritivas, mas tendências de tradução, segundo o teórico.

2.2 As mulheres de V. Woolf no cinema

No quesito interartes, cabe-nos citar aqui que, embora Virginia tivesse reservas com adaptações literárias para o cinema, sua obra recebeu filmes também. Em vida, certamente ela contestaria, como salienta o professor e crítico americano Robert Stam (2006, p. 20):

Embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado”. **Em uma diatribe de 1926, Virginia Woolf, por exemplo, denunciou veementemente as adaptações que reduziam as complexas nuances da idéia de “amor” num romance a “um beijo”, ou representavam a “morte” de forma literal, como um “carro funerário”.** Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema. (grifos nossos)

Contudo, realizou-se baseado em sua obra, o filme homônimo que no Brasil é também conhecido como *Sra. Dalloway* ou, ainda, como *A Última Festa*; com direção de De Marleen Gorris, Inglaterra-Holanda

(1998), fotografia de Sue Gibson; música de Ilono Sekacz; produção de First Look Pictures, Bayly/Paré, Bergen Film), BBC Films (DVD Casablanca Filmes.). Há ainda outra adaptação para o cinema com intensa intertextualidade com o romance *Mrs Dalloway*, o filme *As Horas* (2001, 114 min) Direção: Stephen Daldry. Produção: Robert Fox e Scott Rudin. Roteiro: David Hare, baseado em livro de Michael Cunningham.

Este, por sua vez, encaixa-se em proporções trabalhadas por Stam, fazendo uso da teoria de Genette, em *Palimpsestes* (1982 apud STAM, 2006, p. 29). Genette fornece conceitos analíticos úteis, propondo o termo mais inclusivo “transtextualidade”, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. Genette postula cinco tipos de relações transtextuais, todos eles sugestivos para a teoria e análise da adaptação: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a “metatextualidade”, ou a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente.

Aqui nós podemos enfatizar tanto os aspectos de “relação crítica” quanto de “evocação silenciosa” da categoria. O primeiro termo evoca todas aquelas adaptações que criticam ou de alguma forma expressam hostilidade, seja pelo romance original ou por adaptações anteriores. (...) “metatextualidade” evoca toda a tradição de versões crítica de romances, seja na literatura ou no cinema. (STAM, 2006, p. 30 e 31)

O filme *As Horas* (2001) sob a direção de Stephen Daldry se serve deste clima, uma vez que permite pensar sobre a recepção do livro *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Jerry Guimarães⁴ (2010), no Blog *Oritameji - Uma Encruzilhada Cultural*, faz uma análise crítica profícua sobre a tomada da obra de Virginia Woolf e afirma que no filme:

(...) a trama acontece com personagens femininas em três lugares e tempos diferentes: em Richmond, Inglaterra, 1923,

4 Obtido em: <http://oritameji.blogspot.com.br/2010/05/virginia-woolf-e-suas-mulheres-mrs.html>. Acesso em: 19 jul. 2016.

Virginia Woolf, (Nicole Kidman), obrigada a recuperar-se de suas crises, escreve o romance *Mrs. Dalloway*; em Los Angeles, EUA, 1951, Laura (Julianne Moore) lê o romance de Virginia e toma coragem para fazer o que deseja, mesmo sabendo que pode ser repreendida por isso; e em Nova York, EUA, 2001, Clarissa Vaughn (Meryl Streep) planeja uma festa para comemorar um prêmio literário recebido por seu amigo e ex-amor, o filho de Laura, Richard (Ed Harris). (CARVALHO, 2006)

A obra cinematográfica trabalha a divisão e fusão que falávamos há pouco, sobre criador e “criaturas”, em especial se formos considerar, como diz o próprio Foucault, apud Gentzler (2009, p. 189): “(...) autor como um indivíduo real, mas com uma série de posições subjetivas. Assim, os textos originais estão constantemente reescritos no presente e cada leitura/tradução reconstrói o texto fonte”. Igualmente, as três mulheres trabalhadas no filme compõem, cada uma em sua década (1923, 1951 e 2001), uma nova leitura da personagem *Mrs Dalloway* e da própria escritora Virginia Woolf.

3. Recentes Tradutores de *Mrs Dalloway* de Virginia

O clima de adaptação deve ser respeitado diante do leitor para o qual se traduz. Venutti (2002) no capítulo “A Formação de Identidades culturais” in *Escândalos da Tradução* esclarece que o processo de domesticação de uma tradução, que inscreve no texto traduzido valores linguísticos e culturais da cultura de chegada, formando assim representações de culturas estrangeiras e orientando a formação de identidades culturais.

As traduções podem estabelecer ou revisar cânones, fixar estereótipos para culturas estrangeiras e excluir valores. Geralmente se alinhando aos estilos e temas das suas épocas, as traduções também excluem debates e conflitos que não estejam na agenda da cultura doméstica. Assim ela pode estigmatizar grupos étnicos e reprimir a sua heterogeneidade, porém, com a mesma eficácia, pode promovê-los.

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de espelhamento ou auto-reconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução (...). Traduções colocam os leitores em inteligibilidades domésticas que também são posições ideológicas, conjuntos de valores, crenças e representações que favorecem os interesses de certos grupos sociais em detrimento de outros. (VENUTTI, 2002, p. 148 e 149)

Este artigo se propôs a mapear e até obter contato com os contemporâneos tradutores de Mrs. Dalloway, obtendo sucesso no diálogo com uma tradutora, Denise Bottmann, que gentilmente concedeu uma entrevista abrillantando esta pesquisa. Douglas Robinson na obra *Construindo o Tradutor* (EDUSC, 2002), capítulo 2: “Conhecimentos internos: a perspectiva do tradutor”, no subtítulo “Quem é o tradutor” classifica que:

Os tradutores e os intérpretes são leitores vorazes e unívocos, gente que em geral está no meio da leitura de quatro livros ao mesmo tempo, em várias línguas, ficção e não-ficção, assuntos técnicos e de ciências humanas, qualquer coisa e tudo. Também têm fome de experiências do mundo real, por intermédio de viagens, longas temporadas no exterior, de conhecer línguas e culturas estrangeiras, e, sobretudo, prestar atenção em como as pessoas ao redor usam a língua: o encanador, os professores dos filhos, o balconista da loja da esquina, o garçom, os amigos e os colegas desta ou daquela região ou classe social, etc. (...) frequentemente, servem de intermediários entre ex-colegas em duas ou mais comunidades linguísticas. (p. 43)

Segue-se, portanto, este mapeamento que busca reconhecer o trabalho dos tradutores: Leonardo Fróes, Claudio Marcondes, Tomaz Tadeu e Denise Bottmann, cuja entrevista fecha com chave de ouro estes subtítulos.

3.1 Leonardo Fróes

Leonardo Fróes trouxe à luz para a língua portuguesa o conto que origina o romance: *Mrs Dalloway in Bond Street*, no século XXI. Este,

por sua vez, está contido na obra *V.Woolf contos completos* (Cosac Naify, 2005), anteriormente mencionada.

Fróes é poeta de grande sensibilidade, tradutor, jornalista, naturalista e crítico literário brasileiro. Nasceu em Itaperuna, município fluminense, em 1941, mas cresceu e foi criado na cidade do Rio de Janeiro. Como jornalista, foi redator do *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Escreveu também para o *Jornal da Tarde*, de São Paulo, no qual assinava a coluna “Verde”. Viveu em Nova Iorque por alguns anos, passando também por alguns países europeus. Segundo a *Revista Modo de Usar & CO*:

É um dos mais importantes e respeitados tradutores brasileiros e, mesmo se esta constituísse sua única atividade artística, Leonardo Fróes já mereceria lugar de destaque no cenário cultural brasileiro contemporâneo. Traduziu para o português trabalhos de William Faulkner, Percy Bysshe Shelley, Malcolm Lowry, D. H. Lawrence, Jonathan Swift, George Eliot, Virginia Woolf, Rabindranath Tagore, André Maurois, Lawrence Ferlinghetti, Flannery O'Connor e Jean-Marie Gustave Le Clézio. Além disso, em seu trabalho como naturalista, trouxe para o País livros de especialistas como os do ornitólogo Helmut Sick e o mirmecólogo Edward O. Wilson. 'as, além deste magnífico trabalho de tradução, Leonardo Fróes vem desde o final da década de 60 publicando com discrição seus livros tão bonitos de uma poesia delicada, sem alaridos, difícil de classificar e catalogar entre movimentos e gerações, o que talvez explique (mas certamente não justifica) certo silêncio que envolve seu trabalho. (MODO DE USAR & CO, 2011)

Diante de sua notoriedade como poeta, a que reitera Robinson (2002, p. 43) que “sempre se diz que a tradução é profissão de segunda opção” e tratando-se *V.Woolf Contos Completos* obra de 2005, arriscaríamos dizer que se trata de uma das mais recentes traduções de Fróes. Em paratextos, em especial blogs e periódicos, é possível observar que não faltam elogios à magnitude de sua obra, tampouco as traduções que desenvolveu. Contudo, nesta obra da Cosac Naify em que igualmente executa um trabalho completo na tradução das quatro seleções de contos, não se encontra uma linha sobre o tradutor. Sua menção limita-se ao nome, que vem na segunda contracapa ao lado do nome de Susan Dick,

que realizou a fixação de texto e notas. Esta, por sua vez, possivelmente tenha sido a responsável pela riqueza desta obra, em “Sugestões de leitura” (p. 463-469) nas quais são listadas todas as obras já publicadas e adaptadas, bem como tampouco mencionadas sobre a escritora inglesa. Elencam-se na formatação de referencial bibliográfico, primeiro as publicações da autora: ficção, ensaio, teatro, diário, correspondência, biografia; e em segundo: Sobre Virginia Woolf; no Brasil: ficção, ensaio, diário. A obra faz parte da Coleção Mulheres Modernistas da Cosac Naify, que realizou as traduções de contos e romances de Katherine Mansfield, Karen Blixen, Marguerite Duras, Flannery O'Connor, Gertrud Stein e Natalia Ginzburg.

3.2 Claudio Marcondes

Claudio Marcondes, paulista, 42 anos, é tradutor e editor. Iniciou sua carreira nas editoras *Globo* e *Nova Cultural*. Durante sete anos, entre 1987 e 1994, foi um dos responsáveis pela edição dos livros publicados pela Companhia das Letras.

Foi em 2012 que Claudio Marcondes traduziu *Mrs Dalloway* para a Editora Cosac Naify. Trata-se do projeto tradutório da Coleção Mulheres Modernistas, já mencionadas, com grande destaque para o nome das autoras neste mesmo padrão de fonte, mas quase nenhum destaque ao tradutor. Desde as capas, percebe-se a unificação na comunicação visual das obras, uma vez que estas trazem estampas que lembram tecidos ou papéis de parede.

Pouquíssimo encontramos sobre o tradutor Claudio Marcondes, para satisfazer as necessidades desta pesquisa. O não encontrar, por sua vez, já é um dado interessante à disciplina.

3.3 Tomaz Tadeu

Vencedor do Jabuti pela tradução de *Mrs. Dalloway* em 2013. O texto da editora assim apresenta a obra:

Para começar, a Mrs Dalloway da Autêntica vem em dose dupla: dois volumes acondicionados num belíssimo estojo. Um dos volumes é o romance propriamente dito. O outro é uma espécie de livro de anotações ou de apontamentos a que demos o título *O diário de Mrs Dalloway*. Com desenhos de Mayra Martins Redin e frases selecionadas de Virginia Woolf sobre a leitura e a escrita, entre outros temas, o volume funciona como uma agenda muito especial, com quatro tipos de páginas para anotações: pautadas, quadriculadas, divididas em quadrantes e inteiramente brancas.

Os volumes são apresentados em capa dura com papel especial que remete às antigas encadernações de tecido, com letras em baixo relevo branco. Nas folhas de guarda, um mapa estilizado de Londres em aquarela, com o itinerário de Mrs Dalloway num dia do verão de 1923. Um verdadeiro objeto de desejo, como tendem a ser os livros impressos nesta era de competição com o livro digital. Bom para ver e para tocar. E também para ler! (AUTÊNTICA, Editora, 2012)

Interessante que a própria editora coloca o tradutor em evidência, trazendo seu nome desde a capa e enaltecendo sua inteligência tradutória:

A tradução, de Tomaz Tadeu, é enriquecida com textos do próprio tradutor sobre a vida de Virginia Woolf e sobre a estética de sua ficção, além de abundantes notas e de um índice onomástico com informações sobre todos os nomes próprios (ruas, monumentos, personalidades) que aparecem no romance". (IDEM)

Sobre a biografia de Tomaz Tadeu, é apresentada de forma espirituosa: "nasceu em Siderópolis, SC, em data não determinada, mas longínqua". Consta que Tadeu estudou para padre, mas foi expulso na sétima série. Nunca se deu bem com a escola, mas, por ironia, construiu carreira como teórico da educação e do currículo. Sempre foi opositor, por natureza, vocação e gosto. Atualmente dedica-se à tradução literária e mora em Porto Alegre.

3.4 Denise Bottmann: uma entrevista

Possivelmente a primeira informação que deva ser revelada sobre Denise Bottmann é o fato de esta ser uma mulher que adota a interação como uma postura de vida. Em redes sociais, percebe-se que ela se relaciona em fluxo contínuo com os leitores e acompanhadores de seu trabalho. No *Blogger* desde 2007, tem mais de 15 mil visualizações de perfil. Denise Bottmann acumula 21 *blogues* criados até 2016. Um dos mais conhecidos é o “não gosto de plágio”, mas ela detém também o “Traduzindo Mrs. Dalloway”, que cita nesta entrevista, concedida especialmente a este artigo, num contato obtido inicialmente via *Facebook* que se prosseguiu via e-mail.

Denise nasceu em Curitiba em 1954. Em seu *Lattes* (CNPq, 2016), informou que é formada em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 1981). Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1985). Doutorado inconcluso em Filosofia (UNICAMP). Tem experiência na área de docência e pesquisa em História e Epistemologia das Ciências Humanas. Atua na área de tradução de obras de literatura e humanidades desde 1984. Atualmente dedica-se a atividades de tradução e pesquisas sobre a história da tradução no Brasil. Acompanhe a entrevista:

Pesquisadora - Há quanto tempo pesquisa sobre Virginia Woolf? E qual é a particularidade em traduzir esta escritora?

Denise Bottmann - Faço pesquisas sobre autores estrangeiros por duas razões: por interesse historiográfico sobre sua recepção no Brasil na forma de traduções, e por interesse profissional ao realizar a tradução de alguma obra de determinado autor. Por razões historiográficas, minhas pesquisas sobre Virginia Woolf se iniciaram em 2010. Para fins de tradução, as pesquisas mais propriamente literárias se iniciaram no ano seguinte, dando ensejo à criação de um blog de acompanhamento do processo de tradução, Traduzindo Mrs. Dalloway, disponível em <http://traduzindomrsdalloway.blogspot.com.br/>

2- Em que medida a tradução tem relação com predileção ou afeto, quer dizer, qual é a sua obra de Woolf predileta? E por quê?

DB - Tradução não guarda necessariamente nenhuma relação direta com afeto nem com preferências literárias. Por vezes acontece termos nas mãos a tarefa de traduzir algum autor que, por acaso, já nos era caro anteriormente. No caso de Virginia Woolf, embora já tivesse, desde a adolescência, lido vários romances e alguns ensaios seus, nunca foi uma autora de especial estima minha. Por isso também o trabalho de tradução esmiuçada, dedicada, atenta, com constante aprofundamento da leitura, costuma ser muito rico e recompensador, pois permite-nos uma aproximação mais sensível da obra e de seu autor. Foi o que aconteceu durante o processo de tradução de *Mrs. Dalloway* e, posteriormente, de *Ao farol*. Ambas me calaram fundo e tenho grande apreço por esses dois romances de Woolf que tive a sorte de traduzir.

3- Como concebeu o projeto tradutório de Mrs Dalloway em comparação a Profissões para Mulheres, por exemplo?

São coisas distintas. O *Profissões* são textos de circunstância, importantes, claro, mas bastante prosaicos e não demandam grande esforço de análise literária. *Mrs Dalloway*, pelo contrário, é uma obra literária de alta sofisticação, uma das principais representantes do chamado Alto Modernismo, e o instrumental intelectual para abordá-la é bastante distinto dos recursos mobilizados para a tradução de breves ensaios de ocasião.

4- Como foi a experiência em traduzir Mrs. Dalloway, L&PM, 2013? De quem foi a iniciativa e foi investido quanto tempo de trabalho?

Foi muito boa, como já comentei acima. A iniciativa foi da editora, que me ofereceu a obra para traduzi-la. Levei cerca de dois meses, talvez.

5- Em 8 de ago de 2011, em seu blog, fez o post “Virginia Woolf traduzida no Brasil”, muito embora seu post esteja hoje atualizado até as obras que saíram em 2015, como a senhora se situa como tradutora no conjunto da obra de Woolf traduzido em língua portuguesa, ou seja, como sente que se concretiza a contribuição de Denise Bottmann neste conjunto de obra?

Creio que foi uma boa contribuição, agraciada pela Fundação Biblioteca Nacional com o Prêmio Paulo Rónai, como melhor tradução literária de 2013.

Gostaria de poder algum dia concluir a trilogia propriamente modernista de Woolf, com a tradução de *As ondas*. Mas isso é algo mais para o futuro.

6- Nota-se que é uma grande defensora dos tradutores e, com seu blog, acaba formando uma linha de frente na defesa da profissão. Em sua opinião, como fica a valorização do tradutor frente às grandes, médias e pequenas editoras?

Depende um pouco das editoras. Mas, de modo geral, creio que boa parte das editoras reconhece a importância da qualidade da tradução na publicação de obras estrangeiras no Brasil.

7- A Sra. se sente satisfeita com o status que os tradutores recebem nas adaptações e traduções no tocante a peritextos e paratextos?

Nunca pensei muito nisso. O que me chama a atenção, isso sim, é que na imensa maioria das adaptações feitas a partir de traduções previamente existentes não se indique a fonte do texto utilizado nem o nome do tradutor da versão que lhes serve de base.

8- Muito em função de sua militância contra o plágio, seu trabalho tem uma legião de seguidores. Em que medida esta interação dos leitores contribui com a formatação de sua tradução?

São coisas diferentes, não? Fico muito contente que o público leitor em geral passe a dar maior atenção à qualidade do produto que compra. Seria tão absurdo comprar um livro traduzido sem atentar à sua qualidade e aos créditos de tradução quanto entrar num supermercado às cegas e ir retirando das prateleiras e pondo no carrinho qualquer objeto que lhe passe pela frente. Mas isso, em si, não afeta o que você chama de formatação da tradução.

Considerações pós-tradutores

Conclui-se que as recentes traduções do romance inglês Mrs Dalloway vieram a enriquecer o cenário literário brasileiro, uma vez que as adaptações e traduções da obra conservam, por meio de sua poética e projetos tradutórios, o clima que interliga criador e criatura, ou seja, Clarissa e Virginia. Notável o anglicismo mantido no nome da obra, que

não foi alvo de domesticação e, nem por isto, tornou-se um corpo estranho aos leitores brasileiros.

Ainda que a obra de Woolf tenha se tornado domínio público em 2012 e a este fato as editoras tenham respondido, os tradutores de Woolf em Língua Portuguesa no século XXI desempenharam a transposição da língua fonte para a cultura alvo com sensibilidade ao estilo subjetivo de narrativa, o que oportunizou o rejuvenescimento do romance inglês, em território brasileiro.

Assim, tanto por meio da entrevista quanto das pesquisas, sumaria-se que este clássico do modernismo inglês serviu também para reforçar o papel do tradutor, abrilhantando a profissão e a conexão que, por meio de seu trabalho, permitem executar entre os diferentes sistemas culturais e seus leitores.

Referências

AS HORAS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Robert Fox e Scott Rudin. Roteiro: David Hare, baseado em livro de Michael Cunningham. 2001. 114 min.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8ª ed. São Paulo: Ática. 2006. 95p. (Série Princípios)

CANDIDO, Antonio. [et al]. **A personagem de ficção**. Coleção debates; dirigida por J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CLAUDIO MARCONDES. Obtido em <http://www.historiadobrasil.com.br/viagem/claudio.htm>. Acesso em: 11 jul. 2016.

FILMES SOBRE MRS DALLOWAY. Virginia Woolf e suas mulheres: “Mrs. Dalloway” e o filme “As Horas”. Obtido em: <http://oritameji.blogspot.com.br/2010/05/virginia-woolf-e-suas-mulheres-mrs.html>. Acesso em: 19 julho 2016.

FURLAN, Mauri. **Brevíssima História da Teoria da Tradução no Ocidente. III Final da Idade Média e Renascimento**. Universidade Federal de Santa Catarina. v. 1, n. 13 (2004) Obtido em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6229/5848>. Acesso em: 13 jun. 2016.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**; [tradução Marcos Malvezzi]. 2. ed. rev. – São Paulo: Madras, 2009.

LEONARDO FRÓES. Obtido em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/04/leonardo-froes.html>. Acesso em: 11 jul. 2016.

MRS. DALLOWAY |FILME. Obtido em: <http://escritorasinglesas.com/mrs-dalloway-filme/>. Acesso em: 19 jul. 2016.

MRS DALLOWAY IN BOND STREET. Conto em inglês, grátis em domínio público. Versão original em html do arquivo: <http://engl201-buscemi.wikispaces.umb.edu/file/view/Mrs+Dalloway+in+Bond+Street.doc>. Obtido em: 15 maio 2016.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**; tradução de Jussara Simões – Bauri, SP: EDUSC, 2002. 450p.

SCARAMUZZA FILHO, Mauro. Dossiê Temático: Virginia Woolf. **Revista Woolfiana**. – n. 01 – Curitiba: Centro de Estudos Woolfiana – Mauro S. Filho, 2014. Obtido em <https://phelipecerdeira.files.wordpress.com/2014/08/woolfiana-nr-1-revista-agosto-2014.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2016.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis – nº 51 p. 019-053 jul./dez. 2006 Obtido em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: set. 2015.

TOMAZ TADEU. Obtido em: <http://grupoautentica.com.br/autentica/tra-dutor/tomaz-tadeu/>. Acesso em: 12 jul. 2016.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença**; tradução Laurecino Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villella, Marileide Dias Esqueida e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin – Bauru-SP: EDUSC, 2002.

WOOLF, Virginia. **V.Woolf (1882-1941): Contos Completos** [título original: **The complete shorter fiction of Virginia Woolf**]; Tradução Leonardo Fróes; Fixação de texto e notas: Susan Dick. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 211 a 222.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**; Tradução de Denise Bottmann. E-book Kindle – L&PM Pocket, 2013.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**; tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, TS: L&PM, 2013.