



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**ANA LUIZA MENEZES MOURA TEODORO**

**THE OBSCENE MADAME D: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA OBRA  
PARA O INGLÊS SOB A LUZ DOS ESTUDOS DESCRITIVOS DA  
TRADUÇÃO**

**FORTALEZA**

**2019**

ANA LUIZA MENEZES MOURA TEODORO

THE OBSCENE MADAME D: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA OBRA PARA  
O INGLÊS SOB A LUZ DOS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Dissertação submetida ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará para a obtenção de grau de mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof. Dra. Luana Ferreira de Freitas

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M884t Moura Teodoro, Ana Luiza Menezes.

The obscene madame D: uma análise da tradução da obra para o inglês sob a luz dos estudos descritivos da tradução / Ana Luiza Menezes Moura Teodoro. – 2019.  
120 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Profª. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

1. Estudos da Tradução Hilda Hilst. 2. Literatura brasileira traduzida. 3. Estudos Descritivos da Tradução.  
4. Hilda Hilst. I. Título.

CDD 418.02

---

ANA LUIZA MENEZES MOURA TEODORO

THE OBSCENE MADAME D: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA OBRA PARA  
O INGLÊS SOB A LUZ DOS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Dissertação submetida ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará para a obtenção de grau de mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof. Dra. Luana Ferreira de Freitas

Aprovada em: 28/02/2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Luana Ferreira de Freitas (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Dirce Waltrick do Amarante  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

FORTALEZA

2019

Aos meus filhos, Gael e Lina, fontes inesgotáveis do meu amor e realizações do meu sonho, para que possam entender as diferentes traduções da vida, para que sonhem e não desistam de realizar todos seus sonhos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre guiar meus passos.

A minha mãe e meu pai, Regina e Hélio, por sempre acreditarem em mim, me apoiando em todas as lutas, não me deixando desistir e sendo meu porto seguro.

Ao Arthus, meu moço rapaz, companheiro da minha vida, por cada valiosa conquista nos nossos dias.

À Ilma, minha sogra. Pelo socorro durante o período de pós-parto.

Aos meus amigos e primas, Camilla Formiga, Duarte, Aline, Caverna, Jéssica, Lucas. Pelas conversas, pelos momentos de descontração e pela torcida animada por este momento.

Também, aos meus amigos Isis, Deborah e Jean. Pela amizade formada nos palcos da vida com todo apoio técnico, motivador e etilicamente dramático.

Às minhas colegas de vida, Joyce, Joilna e Morgana. Pelo companheirismo, pelos desabafos e gargalhadas na sala dos professores.

Aos meus colegas de curso. Pela troca de experiências nas aulas.

À minha orientadora, professora Dra. Luana Freitas, que concordou em participar deste projeto com paciência, auxílio e disposição em orientar, esclarecer dúvidas e tornar este projeto realidade.

Aos professores participantes da banca examinadora professor Dr. Walter Costa e professora Dra. Dirce Amarante pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos professores da POET pela entrega e todos os conhecimentos transmitidos, em especial, a professora Nicoletta Cherobín, que deu um pouco do seu tempo para aguentar e tirar as dúvidas e inseguranças desta aluna, sempre demonstrando muito apoio, paciência e alegria.

À Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFC, representada pelo bom trabalho do secretário Kélvis, que sempre esteve disponível em esclarecer sobre datas e requerimentos com muita boa vontade.

Por fim, a todos, o meu 'muito obrigada'.

“sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?”  
(HILST, 2001, p. 50)

## RESUMO

A obra de Hilda Hilst, *A Obscena Senhora D*, de 1982, foi traduzida para o francês em 1997 e, em 2012, para o inglês com o título de *The Obscene Madame D*, pelas tradutoras Nathanaël e Rachel Gontijo Araújo, pelas editoras Nightboat Books, Nova York, e A Bolha, Rio de Janeiro. A narrativa explora o fluxo de consciência da protagonista Hillé e traz questionamentos sobre vida, morte, corpo, alma, sexo, religião e convívio social. Ambienta-se na casa da protagonista, a qual dialoga com seu marido falecido Ehud. Também, traz elementos idiossincráticos peculiares: ausência de parágrafos, travessões e pontuações, além de criações típicas do estilo *hilstiano*. Desta forma, sua tradução é desafiadora, o que sugere questões sobre seu produto: a) A tradução é caracterizada como tradução através dos seus elementos paratextuais?; b) A tradução conseguiu manter o ritmo de fluxo de consciência da protagonista?; c) A tradução carrega características mais exotizantes pertencentes à língua de partida ou mantém uma relação mais próxima com a literatura de chegada? A hipótese levantada é de que a tradução conseguiu trazer para a língua inglesa o estilo *hilstiano* e que as tradutoras mantiveram consistência na tradução. Baseada nos Estudos Descritivos da Tradução, a pesquisa propõe descrever e analisar a tradução *The Obscene Madame D* na língua inglesa, utilizando o esquema descritivo proposto por Lambert e Van Gorp (1985).

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Literatura brasileira traduzida. Estudos Descritivos da Tradução. Hilda Hilst.



## ABSTRACT

Hilda Hilst's *A Obscena Senhora D*, first published in 1982, was translated into French in 1997 and into English in 2012. *The Obscene Madame D* was carried out by Nathanaël and Rachel Gontijo Araújo and was published by Nightboat Books, New York, and A Bolha, Rio de Janeiro. This narrative is focused on Hilst's stream of consciousness and presents questions about life, death, body, soul, sex, religion and social environment. It takes place inside her house, and the protagonist dialogues with her dead husband Ehad. Moreover it presents peculiar idiosyncratic elements: lack of paragraphs, dashes and periods, in other words Hilst's style. In this way, this translation is challenging and gave rise to some questions: a) Is the translation characterized as such through its paratextual elements?; b) Could the translation keep the protagonist's stream of consciousness rhythm?; c) Did the translation translate the exotic features owned to source-language or did it maintain a closer relation to target literature? The main hypothesis is that the translation brought the *hilstian* style closer to English language and the translators were consistent through the translation process. This research proposes to describe and analyze *The Obscene Madame D* by use of the descriptive scheme proposed by Lambert and Van Gorp (1985).

Keywords: Translation Studies. Brazilian Literature Translated. Descriptive Translation Studies. Hilda Hilst.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa <i>The Obscene Madame D</i> .....	62
Figura 2 – Contra-capas <i>The Obscene Madame D</i> .....	64

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Uso dos parágrafos – Diálogo entre Ehad e Hillé .....	76
Tabela 2 – Uso dos parágrafos – Fala de vizinhos .....	77
Tabela 3 – Uso dos parágrafos – Diálogo entre vizinhos.....	77
Tabela 4 – Uso dos parágrafos – Diálogo entre vizinhos (continuação).....	77
Tabela 5 – Uso dos parágrafos – Diálogo entre Hillé e vizinhos.....	78
Tabela 6 – Uso de espaço entre linhas 1.....	79
Tabela 7 – Uso de espaço entre linhas 2.....	79
Tabela 8 – Uso de espaço entre linhas 3.....	79
Tabela 9 – Ausência de espaço entre linhas 1.....	80
Tabela 10 – Ausência de espaço entre linhas 2.....	80
Tabela 11 – Ausência de espaço entre linhas 3.....	80
Tabela 12 – Quadro de palavras.....	80
Tabela 13 – Uso de maiúsculas.....	81
Tabela 14 – Uso de Maiúsculas – UMM.....	82
Tabela 15 – Quadro de palavras (reprodução).....	85
Tabela 16 – Construções provenientes do quadro de palavras.....	86
Tabela 17 – Uso do ‘porisso’ traduzido como ‘that’s why’ .....	87
Tabela 18 – Uso do ‘derepente’ e suas traduções.....	87
Tabela 19 – Uso de outras aglutinações e suas traduções.....	88
Tabela 20 – Trecho ‘logorréia vibrante mordeníssima’ e sua tradução.....	88
Tabela 21 – Trecho ‘estufos langores’ e ‘lambadura acontecível’ e sua tradução.....	89
Tabela 22 – Trecho ‘olhos cegos’ e sua tradução.....	89
Tabela 23 – Trecho ‘fulguerosos encachoeirados’ e sua tradução.....	89
Tabela 24 – Trecho ‘umas tardes-amora brevíssimas’ e sua tradução.....	90
Tabela 25 – Trecho ‘incandescência’ e sua tradução.....	90

Tabela 26 – Trecho ‘demasiada rutilância’ e sua tradução.....	91
Tabela 27 – Trecho ‘mansidão e langor’ e sua tradução.....	91
Tabela 28 – Trecho com lista de palavras em espanhol e sua tradução.....	91
Tabela 29 – Trecho ‘labiosidade vaidosas’ e sua tradução.....	92
Tabela 30 – Trecho ‘labiosidade espumante’ e sua tradução.....	92
Tabela 31 – Trecho ‘tardes de palha, estalidos’ e sua tradução.....	93
Tabela 32 – Trecho ‘enrodilhado perguntante’ e sua tradução.....	93
Tabela 33 – Trecho ‘tijolês-morango-sépiea’ e sua tradução.....	94
Tabela 34 – Trecho ‘tolices pestilentas’ e sua tradução.....	95
Tabela 35 – Trecho ‘nós dois o mundo’ e sua tradução.....	96
Tabela 36 – Trecho ‘estriduloso da vizinhança’ e sua tradução.....	96
Tabela 37 – Trecho ‘tímidas em redondez’ e sua tradução.....	97
Tabela 38 – Trecho ‘roxo-encarnado sem vivez’ e sua tradução.....	97
Tabela 39 – Exemplo de consistência na tradução.....	98
Tabela 40 – Exemplo de consistência na tradução 2.....	99
Tabela 41 – Exemplo de consistência na tradução pela organização estrutural.....	99
Tabela 42 – Uso de língua estrangeira na obra de partida e de chegada.....	100
Tabela 43 – Uso de elementos pornográficos “peitos” e sua tradução.....	102
Tabela 44 – Uso de elementos pornográficos “peitos” e sua tradução 2.....	102
Tabela 45 – Uso de elementos pornográficos “tetos” e sua tradução.....	102
Tabela 46 – Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução.....	102
Tabela 47 – Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 2.....	102
Tabela 48 – Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 3.....	102
Tabela 49 – Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 4.....	103
Tabela 50 – Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 5.....	103
Tabela 51 – Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 6.....	104

Tabela 52 – Uso de elementos pornográficos – movimentos, caráter erótico e sua tradução.....	104
Tabela 53 – Uso de elementos pornográficos – movimentos, caráter erótico e sua tradução 2.....	105
Tabela 54 – Manutenção de ações e dos elementos pornográficos na tradução.....	105
Tabela 55 – Tradução de verbo “foder”.....	106
Tabela 56 – Tradução de verbo “meter” – linguagem coloquial.....	106
Tabela 57 – Tradução de verbo “meter” – linguagem coloquial 2.....	106
Tabela 58 – Tradução de elementos pornográficos – linguagem coloquial.....	106
Tabela 59 – Tradução do verbo ‘fornicar’.....	107
Tabela 60 – Elementos pornográficos e grotescos e sua tradução.....	107
Tabela 61 – Elementos pornográficos presentes em expressões idiomáticas.....	108
Tabela 62 – Elementos pornográficos presentes em expressões idiomáticas 2.....	109
Tabela 63 – Expressões idiomáticas sobre a morte e sua tradução.....	110
Tabela 64 – Expressões idiomáticas sobre a morte e sua tradução 2.....	110
Tabela 65 – Aglutinações na linguagem popular e sua tradução.....	110
Tabela 66 – Expressão “embirutar” e sua tradução.....	111
Tabela 67 – Expressão “endoidar” e sua tradução.....	111
Tabela 68 – Expressão “pirada da bola” e sua tradução.....	111
Tabela 69 – Expressão “benquerença” e sua tradução.....	111
Tabela 70 – Expressão “benzeduras” e sua tradução.....	111
Tabela 71 – Expressão “tranquera” e sua tradução.....	111
Tabela 72 – Expressão “credo” e suas traduções.....	112
Tabela 73 – Representação da fala popular e suas traduções.....	112
Tabela 74 – Representação da fala popular e suas traduções 2.....	112
Tabela 75 – Representação da fala popular dentro de expressão idiomática e sua	

tradução.....	114
Tabela 76 – Representação de onomatopeia e sua tradução.....	114

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>O ESTILO HILSTIANO E SEU LUGAR NA LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA.....</b>	<b>22</b>
<b>2.1</b>	<b>Hilda Hilst</b>	<b>22</b>
<b>2.2</b>	<i>A Obscena Senhora D</i>	<b>28</b>
<b>2.3</b>	<b>Hilda Hilst e a Literatura brasileira traduzida</b>	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>41</b>
<b>3.1</b>	<b>Tradução e Os Estudos Descritivos da Tradução</b>	<b>41</b>
<b>3.2</b>	<i>The Obscene Madame D e suas tradutoras</i>	<b>49</b>
<b>3.3</b>	<b>Procedimentos da análise</b>	<b>53</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DA OBRA.....</b>	<b>61</b>
<b>4.1</b>	<b>Aspectos de caráter preliminar</b>	<b>61</b>
<b>4.2</b>	<b>Aspectos de nível macrotextual</b>	<b>75</b>
<b>4.3</b>	<b>Aspectos de nível microtextual</b>	<b>84</b>
<b>4.3.1</b>	<i>Aglutinações, idiossincrasias e neologismos</i>	<b>84</b>
<b>4.3.2</b>	<i>Língua Estrangeira</i>	<b>100</b>
<b>4.3.3</b>	<i>Obscenidades</i>	<b>101</b>
<b>4.3.4</b>	<i>Linguagem popular e expressões idiomáticas</i>	<b>108</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>115</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>119</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa fazer uma análise da tradução *The Obscene Madame D*, de Hilda Hilst, traduzida para o inglês pelas tradutoras Nathanaël e Rachel Gontijo Araújo, à luz dos Estudos Descritivos da Tradução. A tradução foi publicada em 2012 e o texto fonte *A Obscena Senhora D*, em 1982. Esta tradução é considerada a primeira obra completa de Hilst traduzida para a língua inglesa e traz aspectos relevantes a respeito do seu produto na cultura e língua de chegada. Assim, esta pesquisa visa fazer uma análise da tradução ao trazer a descrição de seus dados, escolhas de palavras, estrutura, entre outros elementos, ampliando o conhecimento sobre a obra e trazendo novos questionamentos sobre tradução.

As obras de Hilda Hilst têm motivado novas pesquisas, principalmente, na área da tradução, entre as quais destacam-se a dissertação de Beatriz Cabral Bastos, *Um corpo a corpo com a poesia: traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes*, defendida em 2010 e disponibilizada pela PUC – Rio e a dissertação de Laura Santos Folgueira, *The Obscene Madame D: um levantamento sobre a tradução de A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos, defendida em 2017 e disponibilizada pela Universidade de São Paulo (USP), a qual traz um mapeamento sobre a rede de atores envolvidos na tradução.

Esta Introdução traz esclarecimentos sobre a autora Hilda Hilst, a obra de partida *A obscena senhora D*, o corpus analisado que é a tradução *The Obscene Madame D* e as tradutoras envolvidas na tradução, a definição de tradução e seus estudos, focando como metodologia os Estudos Descritivos da Tradução.

Hilda Hilst (1930 – 2004) foi uma escritora brasileira nascida em Jaú, no interior de São Paulo e tem um grande acervo literário com publicações em prosa, romance, poesia e obras teatrais. Começou a publicar poemas na década de 1950. Em 1970, passou por uma grande mudança de foco e estilo e foi considerada pela crítica da época como uma escritora pornográfica. Suas obras foram deixadas de lado pela crítica que ora a considerava uma grande obra da língua portuguesa ora algo ininteligível. Trazia diversos temas questionadores presentes no fluxo de consciência de suas personagens: o sentido da morte, da vida, os conceitos de religião, do corpo, da alma, do sexo. Continuou a escrever até perto do ano do seu falecimento. Alcir Pécora (2004, p. 86-88), professor de Teoria Literária da Universidade de Campinas e responsável pela



organização completa das obras pela Editora Globo, traz um retrato das obras de Hilda Hilst refletidas na imagem que a crítica da época tinha ao afirmar que

a imagem pública da artista como tipo excêntrico predominou largamente sobre o conhecimento da obra: o comportamento liberal de Hilda em face dos padrões morais vigentes em certos tempos e lugares sociais; a célebre beleza da autora; a distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo “nacional”, que simplesmente não se põe para Hilda; a dificuldade de leitura básica de seus textos, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica, que acaba gerando o emprego de um “vocabulário final” altamente idiossincrático; o seu afastamento radical dos centros de convívio intelectual predominantes no país, vivendo desde os anos 1960 praticamente reclusa num sítio próximo a Campinas (SP); a estratégia escandalosa de chamar atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que evidentemente contraria a pudicícia acadêmica e a hierarquização vigente dos gêneros literários; a produção prolífica e errática entre gêneros literários muito diversos e mesmo a mistura sem precedentes deles todos no interior de cada texto; a publicação de praticamente toda a obra em edições artesanais, em geral muito bonitas, produzidas por artistas amigos, mas sem nenhum alcance de distribuição; o desinteresse da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais das edições; enfim, não é preciso ir além.

Estes aspectos citados por Alcir Pécora permeavam Hilst em suas obras em seu relacionamento com o pouco interesse das editoras nas suas publicações: por não se limitar a fazer uma literatura brasileira voltada aos aspectos de identidade nacional, focar em temas filosóficos misturados com a falta de pudor nos seus escritos, indo contra o puritanismo das produções acadêmicas da época, além de ter uma longa lista de produções em todos os gêneros textuais, Hilst passou a ser ignorada pelas editoras, o que tornou sua obra rara e voltada a poucos exemplares entregues a amigos. Esta situação da autora muda quando a Editora Globo publica em 2001 novas edições de suas obras, trazendo para mais perto dos leitores seu acervo. Hilst chegou a ter um vislumbre da nova chegada de suas obras nas prateleiras dos leitores, mas não chegou a ver sua tradução em língua inglesa ao falecer em 2004.

*A obscena senhora D* conta a história de Hillé, uma senhora de 60 anos, que escolhe viver reclusa em sua casa, mais precisamente, no vão da escada. Hillé traz no seu fluxo de consciência diálogos com seu marido, Ehud, recentemente falecido. Traz também questionamentos sobre a vida, morte, sexo, convivência social, corpo e alma. A escolha pela obra *A obscena senhora D*, lançada em 1982 e relançada em 2001, deu-se por ser uma obra intrinsecamente interessante e que faz refletir sobre diversas questões. Concordando com Alcir Pécora, nas notas do organizador, podemos falar:

Creio que a precedência possa ser justificada, em primeiro lugar, porque *A obscena senhora D* representa um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros de prosa

de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70. Estão aí, por exemplo, os votos amorosos, sinceros, terrenamente sensuais, até os extremos dramáticos de despojamento em favor do outro pelo bem dele mesmo; as inquietações metafísicas mais sanguíneas e arrebatadas, como as dúvidas teológicas mais rigorosamente inteligentes, nascidas muitas vezes como questões do corpo, mas perdidas já de seu caminho, desviadas de todo hábito, pisando num terreno em que o método aporético tanto pode ser loucura, quanto ciência. (PÉCORA, 2001, p. 12)

*A obscena senhora D* mistura perfeitamente a fuga de Hilst aos puritanos e a busca por explicações dos paradoxos presentes no cotidiano humano. Hilst traz premissas filosóficas, questionamentos sobre a vida e o ser divino que a criou, e a convivência do homem em comunidade que faz com que estes questionamentos sejam esquecidos entre a humanidade para não cair na loucura.

Assim como as obras de Hilda Hilst se mantiveram distantes das prateleiras editoriais, a tradução também manteve a mesma característica. A obra *A obscena senhora D* foi traduzida para a língua francesa em 1992. Demorou cerca de duas décadas após a sua primeira publicação para chegar à língua inglesa, sendo a sua estreia de uma obra completa traduzida para o inglês. Isto foi possível graças à colaboração entre as tradutoras Nathanaël e Rachel Gontijo Araújo, representantes de duas editoras: uma norte-americana, Nightboat Books de Nova York, e a outra brasileira, A Bolha do Rio de Janeiro. Ambas tradutoras ressaltam que o trabalho foi feito em conjunto e a escolha para traduzir a obra também se deu por motivações pessoais.

É interessante ressaltar que as obras traduzidas sempre estiveram presentes no desenvolvimento de todas as áreas de conhecimento humano. O contato entre diferentes línguas necessitava da tradução, seja ela escrita ou pela interpretação. Apesar dessa presença constante, sua imersão no ambiente acadêmico foi deixada de lado por ser considerada muitas vezes como uma arte desvalorizada que registrava apenas a transferência e a equivalência entre línguas. Giles (2012, p. 74, tradução nossa) explica que

A prática da tradução e interpretação data de tempos imemoriais, e os escritos sobre eles tem sido traçados desde a Grécia antiga e Roma até a Idade Média e a Renascença, mas poucos escritos tiveram teor acadêmico. Até os anos de 1950, as publicações científicas dedicavam-se à tradução, mas as primeiras investigações ‘científicas’ sérias sobre tradução, feitas por Catford, Jakobson, Mounin ou Vinay e Darbelnet foram claramente conduzidas pela linguística.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *The practice of translation and interpreting dates back to times immemorial, and writings about them have been traced back to ancient Greece and Rome, to the Middle Ages and to the Renaissance, but very few were written as academic papers. It is not until the 1950s that „scientific“ publications were devoted to translation, but the first serious „scientific“ investigations of translation by Catford, Jakobson, Mounin or Vinay and Darbelnet were clearly conducted within linguistics.*

Contudo, mesmo com a falta de reconhecimento de valorização dos trabalhos, muitos estudiosos, escritores, poetas e tradutores puderam passar suas impressões sobre a arte de traduzir. Madame de Staël (1766 - 1817), na sua publicação *Do espírito das traduções*, ressalta a importância da tradução ao dizer “não há mais um serviço eminente que se possa prestar à literatura do que transferir de um idioma para outro as obras-primas da genialidade humana”<sup>2</sup> (STAEL, 1996, p. 366, tradução nossa). D’Alembert (1717 - 1783), teórico e filósofo francês, também ressalta o valor que existe na tradução assemelhando-os como os estudos da própria língua:

Além disso, é a delicadeza da nossa própria língua exigir-nos tanto estudo para conhecê-los bem? Quanto não será necessário desvendar a delicadeza de uma língua estrangeira? ? E o que é um tradutor que não possui esse duplo conhecimento?<sup>3</sup>. (D’ALEMBERT, 1996, p. 219, tradução nossa)

Mas afinal, o que é a tradução? Para Walter Benjamin (1892-1940), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, em seu prefácio “A tarefa do tradutor”, na edição de sua tradução de *Tableaux parisiense* de Baudelaire, diz que “a tradução é uma forma” (BENJAMIN, 2008, p. 67). Ou seja, é uma forma de dizer algo e admite que “evidentemente que toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 2008, p. 76). Ele acredita ainda que isso é possível graças à traduzibilidade da obra, que é a capacidade de relação entre obra original e sua tradução. Esta relação traz a possibilidade de uma obra tornar-se eterna, pois ao ser traduzida nas diversas épocas da história da humanidade consegue manter-se lida, ou seja, na tradução “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento.” (BENJAMIN, 2008, p. 69) Portanto, a relação entre uma obra original e sua tradução “pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida.” (BENJAMIN, 2008, p. 68)

Assim como Benjamin, muitos outros estudiosos também versaram sobre a tradução. Antoine Berman (1941-1991), filósofo, crítico literário e teórico francês da tradução, também procura uma definição do que seria a tradução. Segundo ele, “a tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão.” (BERMAN, 2012, p. 23). Para Berman, a tradução é um ato de refletir a língua em outra

<sup>2</sup> no existe más eminente serviço que pueda prestarse a la literatura que trasladar de una lengua a otra las obras maestras del ingenio humano.

<sup>3</sup> Además, se las finezas de nuestra propia lengua exigen de nosotros tanto estudio para conocerlas bien? ¿Cuánto no se necesitará para desentrañar las finezas de una lengua extranjera? ¿ Y qué es un tradutor a quien falte a este doble conocimiento?

língua, trazendo com isso uma experiência e, a partir das reflexões sobre essa experiência, encontramos o produto final, a própria tradução.

Jiří Levý (1926-1967), teórico literário e da tradução tcheco, considera que: “Tradução é comunicação” (LEVY, 2011, P. 23, tradução nossa). Da mesma forma quando nos comunicamos na nossa própria língua e o receptor traduz a mensagem, a tradução se dá pela mesma maneira com o intuito de comunicar.

Os Estudos da Tradução permeiam as áreas acadêmicas desde as primeiras traduções registradas. Por volta dos anos 70, o foco destes estudos voltou para transformar a tradução como um objeto de estudo e ter um ramo acadêmico próprio fecundo para novas pesquisas, estudos e descobertas. Este novo foco trouxe os Estudos Descritivos da Tradução que não se limitavam por prescrever a tradução, mas sim por descrevê-la como produto real, que visa seu espaço nos sistemas de cultura da língua de chegada. Esta nova perspectiva trouxe grandes pesquisadores como Gideon Toury (1995), Even-Zohar (1990), Lambert (1985), entre outros. Desde então, muitos estudos baseados nos Estudos Descritivos da Tradução foram sendo realizados. Esta forma de pesquisa traz muitas vantagens tais como “seu caráter global e seu caráter aberto; corresponde a esquema de perguntas e não a teses”.

Desta forma, as perguntas que fundamentam esta pesquisa são:

- a) A tradução é caracterizada como tradução através dos elementos paratextuais?
- b) A tradução conseguiu manter o ritmo de fluxo de consciência da protagonista?
- c) A tradução carrega características mais exotizantes pertencentes à língua de partida ou mantém uma relação mais próxima com a literatura de chegada?

A metodologia desta análise foi feita com base no esquema proposto por Lambert e Van Gorp (1985), no artigo “On Describing Translations”, para descrever aspectos da obra em três níveis: (1) aspectos de caráter preliminar, tais como, capa, contracapa, presença do nome dos tradutores e informações sobre a autoria; (2) aspectos de nível macrotextual, no qual foca na divisão dos capítulos, títulos e estrutura interna narrativa, e (3) aspectos de nível microtextual, que foca na escolha lexical, registro, narração, perspectivas de pontos de vista e consistência da tradução. O artigo levanta ainda a possibilidade de fazer a análise sistêmica da tradução na cultura de chegada, o que não será contemplada nesta pesquisa.

Segundo Lambert e Van Gorp (1985, p. 43), “De um ponto de vista empírico pode-se seguramente pressupor que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente com consideração ao dilema de ‘adequado’ versus ‘aceitável’”.<sup>4</sup> Assim, a hipótese levantada é de que a tradução consegue manter, na literatura de chegada, o estilo do texto fonte e traz repercussão no sistema literário da língua inglesa.

Esta dissertação está organizada em cinco capítulos: o primeiro é a “Introdução”, que traz o objetivo e a estrutura da dissertação.

O segundo capítulo, “O ESTILO HILSTIANO E SEU LUGAR NA LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA”, traz um levantamento sobre o estilo da escritora Hilda Hilst, uma análise literária da obra *A obscena senhora D* e um esboço a respeito do papel da literatura brasileira traduzida no mapa-múndi das literaturas, com foco nas traduções para a língua inglesa, baseada no levantamento feito por Cinara Valim de Melo (2017).

O terceiro capítulo traz a metodologia inserida na análise, além de fazer um breve histórico dos estudos descritivos da tradução e um levantamento dos agentes envolvidos na tradução e publicação da obra, *The Obscene Madame D*, com base nos achados de Laura Folgueira (2017) em sua dissertação.

O quarto capítulo traz a análise propriamente dita, com o mapeamento das trocas entre o texto de partida e o de chegada, passando pelos três aspectos do esquema de Lambert e Van Gorp (1985).

Por fim, o quinto capítulo traz as considerações finais a respeito da pesquisa e sugestões sobre novas pesquisas com esta mesma temática.

As pesquisas baseadas nos Estudos Descritivos da Tradução vêm fortalecer as diferentes relações entre texto de partida e de chegada, cultura de partida e de chegada, autor, texto e leitor, fundamentando o que postula Toury (1995, p. 16, tradução nossa), “os achados acumulados dos estudos descritivos devem tornar possível a formulação de séries de *normas* coerentes as quais devem afirmar as relações inerentes entre todas as variáveis relevantes encontradas na tradução.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *From an empirical point of view it can safely be assumed that no translated text will be entirely coherent with regard to the 'adequate' versus 'acceptable' dilemma.*

<sup>5</sup> *the cumulative findings of descriptive studies should make it possible to formulate a series of coherent laws which would state the inherent relations between all the variables found to be relevant to translation.*

## 2 O ESTILO HILSTIANO E SEU LUGAR NA LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA

Este capítulo visa esclarecer, através de uma análise literária, os principais elementos presentes na obra de Hilda Hilst, *A obscena senhora D*, ressaltando seu estilo peculiar, com referências a artigos de pesquisadoras especialistas em literatura brasileira. Também, apresenta a literatura brasileira do século XX contextualizada historicamente, sua busca pela identidade nacional frente às literaturas mundiais, seu papel e lugar no mapa-múndi das literaturas e, conseqüentemente, o interesse da tradução de obras literárias brasileiras no mercado editorial da língua inglesa, desde as primeiras obras até o ano de 2014.

O levantamento dos dados deste capítulo é importante para fundamentar a obra de partida, seu ambiente literário e o crescente número de traduções de obras brasileiras para a língua inglesa com o intuito de alicerçar o objeto de estudo.

### 2.1 Hilda Hilst

A literatura brasileira modernista do século XX foi marcada por obras que buscavam firmar a identidade brasileira, iniciada pelos movimentos nacionais da Semana de Arte Moderna, em 1930. Assim, a literatura brasileira buscava a sua própria identidade e experimentações com a linguagem. Nesta época,

Realismo, então, de uma forma ou de outra, continuava a dominar a cena literária nos anos 50 e mostrava-se capaz de expandir e renovar, talvez com mais trabalhos mais significantes de Erico Veríssimo (1905-1975) e Jorge Amado<sup>6</sup> (GLEDSON, 2008, p.192, tradução nossa).

Com este momento histórico antecedente da literatura moderna/contemporânea brasileira, a obra de Hilda Hilst começa a ser produzida e publicada.

Hilda Hilst (1930 – 2004) é considerada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX. Nascida em Jaú, interior de São Paulo, dedicou sua vida para a literatura. Iniciou a publicação de seus textos em 1950, com o livro de poemas, *Presságio*. Em seguida, publicou outros livros de poemas como *Balada de*

---

<sup>6</sup> *Realism, then, in one form or another, continued to dominate the literary scene into the 1950s, and indeed showed itself capable of extension and renewal, perhaps most significantly in the work of Erico Verissimo (1905-1975) and Jorge Amado*

*Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962). Até então, a obra de Hilda era composta de poemas amorosos e com grande teor romântico.

A década de 70 foi marcante para as obras da autora, que decidiu seguir uma carreira de vanguarda, inovadora e chocante para o público, acostumado com seus poemas românticos. Isto ocorreu porque a sociedade brasileira passava por uma mudança também de conceitos:

É aqui que, independentemente da qualidade dos seus trabalhos, a ficção experimental de Guimarães Rosa e Clarice Lispector revelam a sua importância histórica. Porque eles exploraram regiões da linguística e de experiências psicológicas, e, por certo, em parte por causa da alta ambição que transcende a literatura em sentido espiritual ou metafísico, eles ofereceram outras possibilidades para os escritores nos anos rebeldes e conflituosos de 1960 e 1970. A suposição da experiência compartilhada que o Realismo era baseado começava a desaparecer.<sup>7</sup> (GLEDSON, 2008, p. 198, tradução nossa)

Com esta nova vertente, Hilst passou explorar em suas obras o pornográfico e o grotesco. Por ser mulher e por estar fora do grande eixo literário da época, a crítica literária iria rotular e classificá-la como uma autora pornográfica, o que tentaria diminuir a sua obra. Segundo Reguera (2015, p. 65-66),

Nesse cotejo entre diferentes modulações textuais, desenrola-se, mais uma vez, um contraste entre a profusão e o cerceamento que ilumina um procedimento semeado desde os primórdios do último século, que foi adensando na obra desses autores (Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector) e que viria à tona, num acirramento incisivo, no singular e profícuo caso de Hilda Hilst: a tensão entre a minimização da ação e a maximização do discurso, e, ainda, entre o inverso dessas. Adensando a espiral, Hilst insere quiasmas em quiasmas, promovendo o desdobramento de fatos e de significados que levam tanto à sobejidão ou à verbosidade quanto à contenção, ao silêncio ou ao nada.

Reguera esclarece que Hilst buscava mais o subjetivo do que o concreto. Nas obras de Hilst, as ações são minimizadas para dar mais espaço ao pensamento e ao discurso, muitas vezes levado a perguntas sem resposta e ao nada. Hilst utiliza das palavras para transmitir os paradoxos da vida propondo ao leitor buscar em si mesmo as respostas para tais regras da convivência social.

Hilst iniciou sua nova escrita com a publicação de textos em prosa, seguido posteriormente por poemas. Sua estreia na prosa foi *Fluxo-floema*, em 1970. Depois, publicou *Qádos* (1973), *Ficções* (1977), seguido por *Tu não te moves de ti* (1980) e *A Obscena Senhora D* (1982). Continuou sua temática erótica e obscena com *Com meus*

<sup>7</sup> It is here that, independently of the quality of their work, the experimental fiction of Guimarães Rosa and Clarice Lispector reveals its historical importance. Because they explored regions of linguistic and psychological experience, and, indeed, in part because of their high ambitions which transcend literature in a spiritual or metaphysical sense, they offered other possibilities to writers in the more rebellious and conflict-ridden 1960s and 1970s. The assumption of shared experience on which earlier Realism was based began to disappear.

*olhos de cão* (1986), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1992), *Rútilo nada* (1993), *Estar sendo, ter sido* (2000) e *Cascos e carícias: crônicas reunidas* (2000). Além disso, publicou em 2000 uma coletânea de peças teatrais, *Teatro reunido*. Tendo publicado tanto poemas quanto crônicas, romances e peças teatrais, Hilst, juntamente com outros autores brasileiros, tais como Adélia Prado, Ana Miranda, Nélide Piñon, é uma das escritoras brasileiras que publicou em mais de um gênero textual do século XX.

A respeito de suas obras, Pécora (2004, p. 97) afirma que

pode-se considerar que os textos de Hilda Hilst se efetuam como exercícios de estilo, isto é, eles fazem ou dizem o que lhes é próprio a partir do emprego de matrizes canônicas nos diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc. Essa imitação à antiga, contudo, jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, submetida à mediação de autores decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke; o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionalismo de Pessoa, apenas para referir uma quadra de escritores facilmente reconhecíveis em seus escritos.

Desta forma, posso afirmar que o estilo hilstiano transformaria a sua visão de mundo quanto a respeito de chamar a atenção pela diferenciação do tradicional, pela busca de fazer experimentações circundadas de temas filosóficos e misturadas com o mais simplório contexto diário, como a existência humana.

Em suas obras, Hilda Hilst buscava indagar a existência humana e sua superficialidade. Afirmando que estes questionamentos filosóficos não eram tomados com um teor sério, taciturno ou sucinto, mas tinha um viés irônico, grotesco e bestial. Susanna Busato (2015, p. 10) ressalta, no seu artigo *Quem tem medo de Hilda Hilst?:* “nada nela era para ser levado a sério. Ou antes, tudo era feito dentro da seriedade com que a literatura se busca num incessante renascer de si mesma, pelo esgotamento que logo percebe em suas rotas.” Hilst traz novos contextos e sensações aos seus leitores ao buscar um estilo peculiar, repleto de metáforas, paradoxos, com premissas filosóficas, religiosas e existenciais. Suas personagens questionam o erótico, o metafísico, o obscuro. A respeito do erotismo, Busato (2015, p. 11) afirma que

O erotismo na obra de Hilda Hilst não se oferece somente nas referências ao corpo ou nas intenções do enunciador do discurso, ou num jogo enunciativo com a figura de deus para quem se lança como desejo, como escravo, como dominador. O erotismo na obra de Hilda Hilst habita a linguagem, no seu jogo linguístico, quase carnal com a palavra que vai se despindo e se experimentando, sendo autorreferencializada pelo discurso. Difícil separar essa carga erótica do próprio percurso poético da palavra em sua obra.



A linguagem é a principal ferramenta de Hilst para alcançar e intrigar seu leitor. Esclareço que seu nível pornográfico, ou erótico, não chega a ser descrito pelas vias de fato, mas pelo choque em ler as palavras pornográficas soltas sem necessariamente completar os atos sexuais, apenas deixando a imagem estática na mente do leitor, tendo Hilst denominado como “porno chic” (MORRIS e CARVALHO, 2018, p. 6) . Assim, Alva Martínez Teixeira (2015, p. 82), no seu artigo *Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst*, completa: “trata-se de um erotismo apocalítico, desesperado, onde o sexo, como defendem Sade, Bataille ou Quignard, é vizinho da morte, procurando perturbar o leitor e promover sentimentos contraditórios de compaixão e repulsa.”

Hilst necessitava em suas obras questionar o mais singelo das situações cotidianas. A busca por questionar e tentar compreender o que compõe o cotidiano, comum e simples, passa a tomar conta das personagens em seus pensamentos. Assim, o metafísico é assunto frequente nas obras de Hilst. Ainda segundo Busato (2015, p. 11-12),

Há em Hilda Hilst uma premência por atingir um alvo sublime, que se deposita num horizonte mítico. Sua palavra, no conjunto de sua obra, carrega esse *work in progress*, ou seja, um roteiro poético que vai desreferencializando os signos que aponta, nomeando-os de formas diferentes, exponenciando-os como figuras.

É possível afirmar que em suas obras Hilst utiliza de neologismos e de usos de palavras não muito comuns no dia a dia para instigar o leitor e engrandecer os percalços de suas personagens.

As personagens de Hilst mostram-se como elementos comuns em qualquer sociedade: um senhor, uma senhora, uma criança. Elas transformam suas experiências pessoais em questionamentos sobre as convenções e rótulos da sociedade. Em uma sociedade que propõe o ‘não-sentir’, o fazer-se máquina, seguindo os parâmetros impostos pela neutralidade como uma forma de controlar sua população através da correria do dia-a-dia, da busca pelo crescimento financeiro, as personagens de Hilst passam a frear essa incessante imposição de sucesso da vida cotidiana para sugerir o questionamento da simples condição humana. Segundo Teixeira (2015, p. 75),

O tecido da escrita da autora paulistana Hilda Hilst, que frequentemente privilegia o teor construtivo da linguagem como espelho e mecanismo indagador a respeito das diversas experiências metafísicas radicais, centra-se, em diversas obras, ao tratar o complexo universo literário da personagem ou da persona poética em crise, na indagação sem resposta a respeito da vida, que parece vazia de sentido, assim como a condição humana.

Assim, as personagens passam a aprofundar suas experiências pessoais como uma forma de mexer com o leitor e conseguir alguma resposta imediata, ou uma aceitação do questionamento ou a repulsa com a dilaceração do cotidiano. Sua filosofia não procura enaltecer nenhum aspecto incomum, mas buscar o comum e com ele incutir o porquê e pra quê da existência. Hilst não propõe que o leitor se sinta confortável com o relacionamento das suas personagens, mas pretende mexer no que já é considerado o inevitável do ser padrão na sociedade. Teixeira (2015, p. 76) exalta essa busca pelo simples caráter humano relacionado com o metafísico e conclui que

Assim, na escrita da escritora paulista o interesse no caráter humano é mais da ordem do metafísico. Dado que a psicanálise não é interessante para a sua produção literária, Hilst retrocede a outros modos de pensamento, como o misticismo ou uma subjetividade eminentemente lírica. E, para isto, a emergência desse particular herói na escrita *hilstiana* participa de algumas das tendências literárias renovadoras do século XX, sendo questionada a unidade e a estabilidade que a literatura anterior concedia à personagem como entidade simples situada num esquema causal relativamente estável.

É necessário ressaltar o incomum presente nas obras de Hilst. Tal incomum não é composto por uma situação inexplicável, mas, pelo contrário, é pelo ordinário cotidiano que o excêntrico passa a fazer parte. Com isso, Hilst ressalta para o leitor que não é preciso uma situação extraordinária para poder chocar na sua história. Pelo contrário, o mais precioso dia-a-dia passa a ser o principal conteúdo para poder colocar as principais quebras de paradigmas, de perguntas, de fuga das imposições sociais. Sobre isso, Teixeira (2015, p. 77) afirma que

A essência do diferente, do invulgar ou mesmo do excêntrico em sentido lato deriva em figuras transgenéricas e transmodais presentes por igual na narrativa e na poesia – e também no teatro – e num conjunto de meditações que estrutura uma compreensão lúcida, mas impiedosa, a respeito da vida, centrada na ideia do desamparo do ser humano e que se oferece ao leitor, implicitamente, como uma reescrita pertinaz e obsessiva:

Assim, no contexto de suas obras, a maior tragédia que alguém poderia viver era a ideia de viver superficialmente. Categoricamente, Hilst acrescenta que qualquer um e qualquer coisa – um vão de escada, cartas, um diário – poderia ser um elemento útil para registrar os questionamentos de ver além do comum. Teixeira (2015, p. 77-78) diz “a tragédia deriva do convívio no espírito das diversas personagens da disposição ao pessimismo e do seu contrário, isto é, da tendência ao inconformismo que os situa numa luta por atingir uma compreensão metafísica e/ou uma transcendência (...)”. Buscava nas suas obras romper com os padrões, questioná-los e colocá-los em xeque para poder mexer com seus leitores, sem necessariamente apresentar uma resposta. Buscava o grotesco para chocar seus leitores: “(...), na escrita hilstiana essa

visão da sexualidade apresenta crueza suficiente para que se instale nela o grotesco” (TEIXEIRO, 2015, p. 86).

O fluxo de consciência é uma das principais características presentes nas obras de Hilst. Ele propõe a mistura do consciente com o inconsciente, do real com o imaginário, do vivido com o *hipotetizado*. É necessário, então, que o acompanhamento das questões propostas pelas personagens seja não-organizado ou coeso. O pensamento humano pode refletir de diversas maneiras um infinito de possibilidades e elas dependem necessariamente do seu fluxo. Este fluxo, sem um começo, meio e fim preciso, pode ser considerado como uma característica da obra *hilstiana*, mas como explica a Ana Chiara (2015, p. 103-104), no artigo *Hilda Hilst: “Respirei teu mundo movediço”*,

A escrita dramatiza-se, perpassa as vozes da narrativa, confunde e funde essas vozes. Não se trata, como aponta Alcir Pécora na bela apresentação do livro, de um fluxo de consciência nos moldes joyceanos, nem de Virginia Woolf, ou seja, dos modelos das estratégias discursivas do alto modernismo do século XX, pois não se investiga uma possível interioridade desalinhada, nem tampouco concorre com o jogo surrealista da escrita automática.

Hilst traz na sua obra a mistura de vozes, pensamentos, referências filosóficas, diálogos, sem explicações ao leitor. Desta forma, a escrita da Hilda Hilst pode ser considerada como uma “escrita disparada, sob aparente deriva, mas que mantém o foco de atenção à Língua no seu sentido mais rigoroso e material, no difícil jogo de associações livres e de metalinguagem crítica e sardônica.”(CHIARA, 2015, p. 99)

Com estas características peculiares, Hilda Hilst pode compor um acervo de obras que tanto foram bem recebidas pela crítica como também foram rotuladas como incompreensíveis. O rótulo de serem obras eróticas ou pornográficas também não foi de grande valia para a autora. Por vezes, esses rótulos acabam por distanciar os possíveis leitores das obras e como Hilda não tinha interesse em vender seu trabalho a editoras que não pudessem publicar seu trabalho na forma que ela planejara, acabava por ser deixada de lado. O erótico e pornográfico são presentes em sua obra, mas eles não são o foco principal. O que motiva as personagens não é a descrição das suas relações sexuais e estas características são mais motivadas para conseguir mexer com seus leitores do que realmente serem classificadas como tais.

Com poucas editoras interessadas no seu trabalho, Hilda Hilst ficou por muito tempo sem vir ao conhecimento do grande público e sem ser considerada como um cânone literário brasileiro. Na verdade, sua grande reestrela no mercado literário

brasileiro se deu com a Editora Globo, a partir dos anos 2000, e, também, por releituras de suas obras em prosa adaptadas para o teatro. É necessário ressaltar que as pesquisas fundamentadas em suas obras foram trabalhadas pelos estudos acadêmicos a partir de 1991. A academia tem passado a olhar com novos olhos seus trabalhos e podemos ver um interesse crescente nos últimos anos. Este crescimento tornou possível a pesquisa em tradução de suas obras que, até então, eram bastante reduzidas.

## 2.2. *A Obscena Senhora D*

Hilda nunca parou de escrever. Mesmo com pouca influência nas editoras, ela continuou a publicar poemas, crônicas, romances e peças com intervalos de, no máximo, dois anos entre publicações. Desde sua estreia na prosa até seus últimos anos de vida, Hilda publicou trabalhos inéditos e relançou novas edições de obras antigas. Quando questionada por que escrevia, Hilst (*apud* AMORIM, 1995, p. 10) relatou que

Olha, eu não sei se eu escrevo para me safar da loucura, porque eu sempre achei que você diz tudo e faz a proposta para o outro também dizer. Muitas coisas que você nunca deveria dizer também são ditas e aí acontecem explosões e muralhas se rompem dentro de você. Eu nunca pensei muito no por que eu escrevo. Eu queria sempre dizer para o outro alguma coisa e achava que o melhor início de me expressar seria através da escrita.

Em 1982, Hilst lança o romance *A Obscena Senhora D*, publicado por Massao Ohno e relançado em 2001 pela Editora Globo. Esta obra recebeu críticas controversas: tanto primorosas, ao elogiar a obra, alegando ser Hilda Hilst a maior escritora viva de então, quanto desmotivadoras, ao dizer que a obra é ilegível ou incompreensível. Caio Fernando Abreu (1982), em seu artigo *Sobre A Senhora D*, traz

Poeta, dramaturga, ficcionista, Hilda Hilst é talvez o nome mais controvertido da literatura brasileira contemporânea. Para alguns críticos, como Léo Gilson Ribeiro, trata-se do "maior escritor vivo em língua portuguesa". Para outros, simplesmente ilegível, incompreensível em seu código expressivo pessoalíssimo e deliberadamente cifrado. Pairando acima de todas as negações de sua obra, Hilda avança numa viagem cada vez mais ousada, cada vez mais funda.

Segundo Pécora (2004, p. 86), a crítica sempre relacionou suas obras com a própria Hilst:

A rigor, ela jamais obteve uma única crítica suficientemente abrangente e esclarecedora, a despeito de ter havido uma ou outra leitura bem feita de textos particulares. O mais foi atribuir-lhe isso mesmo que se confirmou amplamente no noticiário de sua morte: mulher ousada, original, avançada para a sua época, louca refinada, explosiva etc.

Posso ressaltar que a crítica literária da época colocou a obra como pornográfica ou erótica. A representação do corpo, suas partes sexuais, relatadas pela personagem, não remetem à presença da busca pelo prazer, mas sim, do questionamento de existir do jeito que se é. Este enquadramento da obra pela crítica acabou por gerar uma confusão na recepção da sua obra e um distanciamento do leitor. Não seria prudente rotular apenas a obra nestes parâmetros, pois além de buscar o que é o corpo, a obra também busca incessantemente pelas perguntas sem respostas sobre vida e morte.

*A Obscena Senhora D* traz as características do estilo *hilstiano*: o fluxo de consciência da protagonista, seus questionamentos, experiências vividas, com vocabulário obsceno, a ausência de explicações ao leitor, que deve se permitir acompanhar e assistir as buscas pelo incerto dos pensamentos das personagens. Estas características são presentes também em muitas outras obras da autora, tais como *Fluxo-floema*, *Cartas de um sedutor*, *Com meus olhos de cão*, *O caderno rosa de Lori Lamby*, entre outros. As principais características do seu estilo são

o uso de maiúsculas, de negrito ou de itálico, de diferentes tamanhos e tipos de letras, de línguas estrangeiras; a ausência de paragrafação; a concomitância de diferentes registros textuais, como discurso direto, indireto, indireto livre, rubricas e versos; a enumeração; as lacunas; as justaposições; os neologismos; os desenhos; as ilustrações; os diferentes espaçamentos. (REGUERA, 2015, p. 66)

A história não é o principal foco de Hilst na obra. Pelo contrário, se fosse sumarizar a história de *A Obscena Senhora D*, poderíamos dizer simplesmente que trata sobre uma senhora de 60 anos que abdica do convívio social e isola-se no vão da escada de sua casa. Hillé é recém-viúva, e seu marido, EHUD, era a única mediação entre a personagem e o mundo com suas normas. Com a morte do marido, Hillé, a obscena senhora D, passa a se isolar da comunidade, passando a habitar a sua própria mente. Segundo Ana Chiara (2015, p. 105),

Hilda Hilst não se interessa em contar uma história, em representar os conteúdos do mundo, nem das camadas da consciência ou do inconsciente. Hilda perquire, circunscreve (escreve em círculos), busca de modo dramático – pondo vozes em diálogo – a melhor maneira de dirigir uma pergunta à Língua, modos de colocar as perguntas sobre a experiência, o vivido, a existência, sem deixar que as respostas se anteponham à visão do múltiplo, do fragmentário, do singular do tempo diferido. A instabilidade de vozes, a impossibilidade de dar contornos fechados às respostas, a precariedade das visões parciais compõem esse jogo reflexivo que se espraia horizontalmente, sucessivamente e sem segurança nenhuma sobre um vazio impossível de ser preenchido definitiva e totalmente.

Esses elementos – fluxo de consciência, os questionamentos sobre a existência, religião, sexo, corpo, morte, o vazio da alma, entre outros - são levantados na

narrativa quando trata sobre os pensamentos de Hillé, que traz não apenas seus questionamentos interiores, mas também as intervenções de vizinhos que tentam algum contato com ela. Seus pensamentos vagueiam e buscam algo que ela não sabe dar nome. Também é perceptível que Hillé, mesmo não prestando atenção no ambiente que vive, no caso, a sua casa em uma pequena vila, percebe a influência sobre o que acontece nesta vila. Isto é possível perceber quando, no meio de seus questionamentos metafísicos, troca o seu fluxo de consciência por uma conversa, ou fofoca, das vizinhas, ou quando um padre passa para tentar salvá-la pela religião. Estes momentos de possível contato social não são importantes a Hillé que continua suas indagações. Na verdade, a escolha de Hillé por não seguir das conformidades das regras de convivência com a sua vizinhança é uma característica da ironia *hilstiana*, explicada por Pécora (*apud* HILST, 2001, p. 13) da seguinte forma

a ironia obscena e visceralmente política, que reduz à evidência chocante da mediocridade do bom-mocismo, a mesquinhez travestida de prudência, a vigilância da vizinhança burra, disposta a barbarizar até a morte para garantir a homogeneidade do senso comum, senhor do mundo.

Hillé escolhe abdicar do convívio social também por não entender o que é isso de alma, corpo, espírito. Segundo Mechthild Blumberg (2015, p. 125), no artigo *Sexualidade e riso: a trilogia obscena da Hilda Hilst*,

Em *A Obscena Senhora D* (Hilst, 1993), a protagonista se retira da “vida conjugal sadia” e da sociedade (...) à procura de um contato impossível com o divino. Passa a se negar ao desejo do marido e espanta a vizinhança com gestos obscenos. (...) Em *A obscena Senhora D* culmina o tópico do desalojamento da união com outro humano, provocado pela ânsia por um encontro com Deus.

Desta forma, Hillé passa a observar a vida através das frestas de sua escada ou das janelas de sua casa, chocando seus vizinhos com máscaras, nudez, urros, gritos. A narrativa é singular, misturando tanto as percepções e questionamentos da vida, morte, corpo e alma quanto diálogos com seu já falecido marido Ehud. Também apresentam no texto, diálogos com os possíveis vizinhos de Hillé e algumas conversas entre os vizinhos sobre ela, a quem se referiam como Porca. Por fim, Hillé recebe a própria visita de uma porca, a qual parece fazer uma companhia muito mais agradável do que a humana. Também apresenta para ela uma entidade chamada Porco-menino que faz com que Hillé volte para sua infância, o que pode estar relacionada a uma busca pela presença divina. Estas entidades parecem ajudar Hillé a continuar a sua busca pelo reconhecimento de seus pensamentos metafísicos. Além disso, para Hillé, não existe apenas a terminologia dos conceitos de corpo, alma. Ela queria sentir o que eram e por

saber que o seu corpo não era seu, não poderia dá-lo ou mostrá-lo a ninguém. O apelido Senhora D vem de derrelição, ou como Ehud próprio explica “do latim, derelectione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono” (HILST, 2001, p. 35). Enquanto a vida segue seu curso e rotina nas ruas de sua vila, Senhora D passa a buscar a compreensão da vida, misturando relatos e questionamentos religiosos e místicos.

A busca por Deus, por perguntas sem respostas, pela vivência e convivência da personagem traz menos certezas, menos respostas e mais perturbações que perpassam a personagem. Teixeira (2015, p. 77) explica estes questionamentos religiosos

Aquilo que abala as personagens quebra todas as suas pequenas certezas e unifica, numa das vias possíveis, os discursos mais diversificados dentro da escrita *hilstiana* – também da poesia – é a ideia de que seu conhecimento resulta insuficiente para alcançar uma resposta satisfatória à pergunta sobre a existência de uma intencionalidade última para a vida humana.

O obsceno presente já no seu título remete, na verdade, sobre a lucidez da personagem principal. Hilst faz esse jogo de palavras do obsceno ser o mais lúcido possível e, por isso, a personagem passa a questionar tudo em sua volta.

Em entrevista a William Amorim (1995, p. 12), no Suplemento Cultural ao Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Hilda (1995) esclarece que

A Sra. D era realmente uma mulher obscena pela lucidez absurda. Já sabia tanto de tudo, que a coisa ficava realmente desgastada, inexpressiva. É obsceno você viver como se tivesse conhecido tudo. Quer dizer, obsceno para mim é mais violento do que um obsceno qualquer. (...) O meu sentido de obsceno seria uma lucidez muito grande que faz com que não exista mais a surpresa do existir. Fica obsceno você ser uma pessoa assim, é como se você estivesse ofendendo alguém que você não conhece e que sabe muito mais que você. É Deus. Alguém que você não conhece e sabe muito mais que você.

Desta forma, Mechthild Blumberg (2015, p. 129) ressalta que “Hilda está usando o termo certo quando qualifica seu texto de “obsceno”, pois ele se guia também por uma “estética do feio” e do exagero, cujo motivo principal é a desforra.” Esta é a principal maneira do estilo *hilstiano* de trazer suas críticas à sociedade e a política. Ou seja, “Hilda e seus protagonistas reagem à mudez divina (e à estupidez humana) através do excesso, da excrecência, do excremento.” (BLUMBERG, 2015, p. 135)

Hilda Hilst deixou em suas obras o questionamento sobre a vida, o comportamento da sociedade e a sua superficialidade. Segundo Reguera (2015, p. 71-72) “(...) a produção *hilstiana* se torna referência por conjugar de maneira veemente e irreduzível um “apego” ou um “investimento” na corporeidade da palavra e do sujeito

que tanto aponta a revelação ou a vertigem, quanto constata a ironia, a falência e o vazio.”

Depois de trinta anos da sua publicação, *A Obscena Senhora D* foi traduzida para a língua inglesa, como estreia de uma obra completa de Hilda naquele idioma. É incerto o porquê desse emergente interesse do mercado editorial nas obras de Hilst. Portanto, faz-se necessário elucidar como é vista a literatura brasileira no mapa-múndi das literaturas e também da sua literatura traduzida nos diferentes mercados editoriais mundiais.

### 2.3 Hilda Hilst e a literatura brasileira traduzida

Para podermos delimitar cronológica e socialmente onde se enquadra a obra literária traduzida de Hilda Hilst, precisamos fazer um levantamento da própria historicidade da literatura brasileira, o seu papel no mapa-múndi das traduções e a possível relevância da sua tradução para os países de língua inglesa, no caso específico desta pesquisa, dos Estados Unidos.

Partindo dos primeiros ensaios sobre a literatura brasileira, no século XX, foram publicados livros importantes que ressaltavam a busca por essa literatura. Segundo Marie-Hélène Torres (2014, p. 44-45), em *Traduzir o Brasil literário*, podemos encontrar no século XX os seguintes livros sobre a literatura brasileira:

A segunda metade do século XX foi marcada pela publicação no Brasil de três obras importantes sobre a literatura brasileira, canonizadas pela Academia. Em primeiro lugar, foi publicada em 1955, *A literatura no Brasil*, obra coletiva organizada e dirigida por Afrânio Coutinho que parte do princípio de que a literatura, enquanto forma e estilo, fundou sua própria nacionalidade a partir desses diferentes estilos de época. Para Coutinho, o colonizador, desde que se expressa esteticamente, o faz enquanto brasileiro, pois a formação da consciência literária nacional remonta a muito antes da época da independência política. A literatura assumiu uma fisionomia diferente desde o instante em que se formou um novo homem na América. Em outras palavras, a literatura já era brasileira desde sempre. Em segundo lugar, Antônio Candido publicou em 1959 *A formação da literatura brasileira*. Candido considera a literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, literariamente organizada e que se manifesta historicamente. Apresentando o que chama de momentos decisivos da formação da literatura brasileira, o crítico afirma que a literatura brasileira começa com os primeiros trabalhos de Claudio Manuel da Costa, por volta de 1750. Enfim, resta-nos mencionar a publicação em 1975 de *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, que divide a literatura brasileira em “antes e depois da vida colonial”.

Estes estudos são importantes por analisarem além dos textos brasileiros de diversos gêneros documentados e publicados, eles buscavam mapear a identidade das



obras brasileiras e as suas características. Por ter sido uma colônia, sofrido uma imposição cultural e linguística da metrópole Portugal, o Brasil ao reconhecer a sua própria identidade na produção literária passa a querer posicionar-se frente às literaturas mundiais, para conseguir o reconhecimento como uma literatura própria e independente no mundo.

A obra de Hilda Hilst inicia cronologicamente no começo da década de 50 e apresenta mudança de foco na década de 70, que traz características representativas desta década. Segundo Torres (2014, p. 50),

assistimos a partir dos anos 70 a “uma verdadeira legitimação da pluralidade”. Candido acrescenta que vemos outros gêneros se integrarem a ficção literária (crônicas, autobiografias, cinema, documentos etc.). Para ele, a literatura brasileira contemporânea é contra a escrita elegante, antigo ideal brasileiro do ‘refinado’, contra a convenção realista, fundada na verossimilhança e nas convenções culturais, contra a lógica narrativa, enfim, contra as normas sociais.

Cabe acrescentar que as obras de Hilst carregam as características de desafiar o refinado, a convenção realista, a lógica narrativa e as normas sociais. Como já foi destacado, suas obras, a partir de 1970, apresentavam a quebra de superficialidades refinadas e queriam elucidar os leitores a questionar as convenções sociais.

Casanova, em *A república mundial das letras*, classifica a literatura brasileira em uma pequena literatura, porém com repercussão por ter conseguido uma literatura independente da literatura colonizadora portuguesa. Segundo Torres (2014, p. 50), “língua e literatura estão intimamente ligadas, e o Brasil precisou criar uma “língua” dentro da língua, ou seja, os escritores renovaram o português”. Torres deduz ainda que, utilizando os termos de Casanova, os escritores brasileiros optaram por uma literatura de dissimilação, ou seja, reivindicação de sua identidade cultural regional ou nacional.

São os escritores brasileiros que irão alicerçar a língua do português brasileiro, com a busca de elementos nacionais e publicações de obras que contenham esses elementos. Torres (2014, p. 52) afirma que “a “nova língua”, a língua dentro da língua, vai se estabelecer, graças aos escritores, a partir da língua literária enquanto programa de nacionalidade literária brasileira.” Isso foi possível graças aos “escritores brasileiros (...) [que] rejeitam ou rejeitaram cânones impostos no seu espaço cultural, não aplicavam ou não aplicam mais os cânones impostos pelo espaço internacional, e criando novos cânones no seu próprio espaço nacional.” (TORRES, 2014, p. 292)

Desta forma, a literatura brasileira conseguiu um espaço no mapa mundial das literaturas. Por conta da sua localização, na América do Sul, e por estar cercada de países hispano-americanos influentes na área literária, a literatura brasileira pode ser considerada, por alguns estudiosos, como parte da literatura latino-americana. Esta classificação, porém, não condiz com as diferenças históricas e sociais presentes nos países sul-americanos, o que a torna superficial e de fácil contestação. Mesmo assim, ainda é possível encontrar estudos que consideram a literatura brasileira como parte da literatura latino-americana. A literatura brasileira é organizada no mapa mundial das literaturas como parte da América do Sul, considerado juntamente com a literatura hispano-americana como um bloco literário único.

Apesar dessa categorização na literatura da América do Sul, a literatura brasileira não fez parte do boom literário latino-americano, focado principalmente nas obras de língua hispânica. A tradução de suas obras também ficou à margem das mais procuradas, ou seja, “A língua portuguesa, digamos, nunca fez parte nas estatísticas da Unesco, das línguas mais traduzidas no mundo.” (TORRES, 2014, p. 60). Torres (2014, p. 63-64) afirma ainda que

É certo que o *Boom*, gerado pelas traduções, principalmente graças à descoberta de escritores latino-americanos na coleção “La Croix du Sud”, de Roger Callois, de 1954 a 1968, como lembram Chonchol e Martiniere — favoreceu os países hispano falantes.

Apesar de ser não ter feito parte do *Boom* literário hispano-americano e ser considerada uma pequena literatura, “a posição do Brasil literário no mapa mundial das literaturas evoluiu consideravelmente desde o final do século XVIII e início do século XX” (TORRES, 2014, p. 289). Isto porque

os escritores brasileiros, reapropriando-se de seus próprios recursos, puderam criar sua visibilidade literária graças a sua liberdade criadora. Os escritores brasileiros alcançaram, ainda que não sejam reconhecidos em seu conjunto como tais pelas instâncias dominantes do espaço literário internacional, aquilo que Casanova chama da etapa última da liberação da escrita e dos escritores, ou seja, a afirmação do uso autônomo de uma língua autônoma isto é especificamente literária. (TORRES, 2014, p. 296)

Com isso, o Brasil literário alcança novos caminhos para sair do ambiente literário periférico e passa a construir novos relacionamentos de tradução com literaturas centrais. É fato que o relacionamento do Brasil literário com a França tem seu alicerce bem marcado pela tradução de obras brasileiras para o francês. Torres (2014, p. 294) argumenta que

Paradoxalmente, se a tradução é um reconhecimento, uma consagração e se a tradução de obras provindo de literaturas “desprovidas” para anexá-las em

proveito dos recursos centrais, a França, traduzindo cada vez mais as obras brasileiras — que ele considera oriundas de uma literatura “desprovida” — mesmo que sejam traduções “naturalizantes” que dominam as estratégias de tradução, reconhece de modo bastante implícito que o Brasil literário não é mais tão “ex-centrique” (fora do centro), embora sem lhe atribuir uma posição oficialmente mais “central”. A posição do Brasil no mapa mundial das literaturas mudou e evoluiu em direção ao centro e isso, graças às instâncias parisienses. Essas mesmas instâncias não podem, entretanto, integrá-lo numa posição mais central, tendo em vista a área linguística que os separa ou tendo em vista que o Brasil não é uma ex-colônia francesa.

A tradução de obras brasileiras para a língua inglesa se deu, a princípio, como uma forma de viajantes promoverem as novas terras de uma nova nação para o mundo. Segundo Cimara Valim de Melo, no seu artigo *Mapping Brazilian Literature Translated into English*, Richard Burton, um diplomata inglês, foi o pioneiro na tradução de obras brasileiras para a língua inglesa. Valim de Melo (2017, p. 4, tradução nossa) aponta que “de acordo com Batista e Vieira (15), Burton contribuiu para espalhar dois trabalhos da literatura brasileira no mundo anglofônico no período de pós-independência, quando o Brasil estava buscando sua identidade nacional e cultural”<sup>8</sup>. Após esse período, o número de traduções para a língua inglesa manteve-se pequeno, crescendo apenas em 1940, como aponta Valim de Melo (2017, p. 4, tradução nossa), “o número de traduções começou a crescer em 1940 quando as editoras norte-americanas e inglesas, tais como Macmillian e Arco Publications, pareceram descobrir uma parte dos cânones brasileiros, que incluíam autores representativos”<sup>9</sup>. Os autores brasileiros considerados representativos que foram traduzidos na época eram: Visconde de Taunay, Manuel Antônio de Almeida, Graça Aranha, Monteiro Lobato, Aluísio de Azevedo, José Américo de Almeida, Lima Barreto, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Rachel de Queiroz.

Valim de Melo (2017, p. 7), citando o trabalho de Barbosa (1994), aponta que o aumento da tradução de obras brasileiras para a língua inglesa ocorreu graças a um aumento literário mundial e ao interesse internacional na história, cultura e contatos brasileiros. É nessa época também que o relacionamento político e econômico,

---

<sup>8</sup> According to Batista and Vieira (15), Burton contributed to the spread of two works of Brazilian literature in the anglophone world at the time of the country's post-independence, when Brazil was searching for its national and cultural identity.

<sup>9</sup> the number of translations began to rise from the 1940s when North American and English publishers, such as Macmillan and Arco Publications, seemed to have discovered part of the Brazilian canon, including representative authors.

principalmente, com os Estados Unidos aumenta consideravelmente frente às mudanças econômicas do governo de Getúlio Vargas.

Essa relação política das obras traduzidas é lançada em questão por Lambert (1995, p. 52) ao dizer que

Parece que as relações intersistêmicas de ordem linguística, literária e muitas vezes cultural são – pelo menos em parte – subordinadas às estruturas políticas gerais na seleção positiva e negativa de seus vizinhos (que não são necessariamente vizinhos do ponto de vista espacial). Já foi demonstrado várias vezes que as relações literárias entre tradições diversas seguem de forma bem sistemática as flutuações das relações políticas.<sup>4</sup> A questão não é exatamente *se*, mas *como* e *exatamente quando* as atividades tradutórias subordinam-se (ou não) a princípios políticos, e em que medida elas tem traços coloniais.

Valim de Melo (2017, p. 1, tradução nossa) aponta ainda que apesar das livrarias brasileiras receberem grande quantidade de livros traduzidos de outras línguas, principalmente da língua inglesa, a literatura brasileira ainda fica escondida nas prateleiras das livrarias americanas.

Além disso, existem questões globais que previnem literaturas ‘periféricas’ a serem reconhecidas mundialmente. Uma evidência disso é, de acordo com a University of Rochester (*Three Percent*), apenas por volta de três por cento de todos os livros publicados nos EUA são trabalhos de tradução e, em termos de tradução literária e poesia a porcentagem é ainda menor que um por cento.<sup>10</sup>

Outro fator que contribui para esta realidade é a segurança das editoras americanas sobre os livros que tiveram boa recepção financeira no mercado. Esta recepção pode ser relacionada com o número de cópias vendidas tanto no país de origem quanto em países que já traduziram a obra. Valim de Melo (2017, p. 9, tradução nossa) aponta que

Enquanto que o número de escritores brasileiros traduzidos tem crescido nas décadas recentes, trazendo as livrarias brasileiras um grande número de autores estrangeiros os quais tiveram seus trabalhos traduzidos para o português, a literatura do país é escondida dos leitores falantes de inglês. De acordo com Lajolo, as editoras estão mais dispostas a investir em escritores que tiveram livros com boas vendas no Brasil do que arriscar com a publicação de trabalhos traduzidos. Uma razão para a ausência de traduções pode ser a influência de estereótipos, como leitores internacionais e editoras que podem procurar por ‘imagens do país’ em livros escritos por escritores brasileiros. Outros motivos podem ser a baixa qualidade de obras traduzidas e a falta de intermediação entre a literatura brasileira exportada, a qual pode

---

<sup>10</sup> Furthermore, there are global issues which prevent ‘peripheral’ literature from being known worldwide. As evidence of this, according to the University of Rochester (*Three Percent*), only about three percent of all books published in the USA are works in translation, and in terms of literary fiction and poetry the number is lower than one percent.

fazer traduções por razões pessoais, com livros e autores escolhidos pelos tradutores, pesquisadores e/ou grupos de tradução ligados a universidades.<sup>11</sup>

É possível listar alguns autores brasileiros do século XX considerados como tendo ‘boas vendas’ nos mercados editoriais de literatura traduzida, tais como: Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Jorge Amado e Clarice Lispector. A respeito da seleção dessas obras, no século XX, Valim de Melo (2017, p. 14-15, tradução nossa) aponta que

No meio do século XX, movimentos sobre tradução foram feitos essencialmente por esforços individuais de pesquisadores estrangeiros, viajantes e editores interessados na cultura brasileira ao invés de projetos coletivos e programas governamentais. É importante destacar que o fato da recepção de Clarice Lispector nos anos 1980 e 1990 na língua inglesa estava também conectada com a recepção dos seus trabalhos no mundo francofônico.<sup>12</sup>

A respeito dos interesses em tradução de obras brasileiras do século XXI, Valim de Melo (2017, p. 20, tradução nossa) aponta três fenômenos que ocorreram concomitantemente no ramo da literatura traduzida. São eles:

- (a) o sucesso de vendas dos trabalhos de Paulo Coelho e a consolidação do seu nome como um dos autores brasileiros mais reconhecidos mundialmente, a despeito do fato que ele não tem sido considerado como ‘pertencente do domínio da alta cultura literária’, como Fernando Antonio sugere no seu artigo ‘The Academy’s Refusal to Understand Paulo Coelho’ (*Folha de S. Paulo*, 2013);<sup>9</sup>
- (b) a coleção de retraduições das obras de Clarice Lispector, organizado por Benjamin Moser, o qual a posiciona como uma das maiores representatividade contemporânea dos cânones brasileiros dentro do ‘mundo literário’;
- (c) o aumento de número de tradução de obras de autores contemporâneos, geralmente ligados a autores ganhadores de prêmios, os quais tem sido promovidos internacionalmente por agentes literários, tradutores, editoras, festivais literários e feiras de livros.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> *While the number of translated writers has increased in recent decades in Brazil, bringing to Brazilian bookstores a number of foreign authors whose works have been translated into Portuguese, the country’s literature is hidden from English-speaking readers. According to Lajolo, the publishing houses are more likely to invest in writers whose books have achieved good sales in Brazil rather than taking the risk of publishing translated works. A reason for the lack of translation could be the influence of stereotypes, as international readers and publishers may have searched for ‘images of the country’ in books written by Brazilian writers. Other motives could be the poor quality of translated works and the lack of brokering of Brazilian literature abroad, which can make the translations occur for personal reasons, with books and writers chosen by translators, researchers and/or translation groups linked to universities.*

<sup>12</sup> *In the mid-twentieth century, movements towards translation were made essentially by the individual efforts of foreign researchers, travellers and publishers interested in Brazilian culture rather than collective projects or governmental programmes. It is important to highlight the fact that the reception of Clarice Lispector in the 1980s and 1990s in the English language was also connected to the reception of her works in the French-speaking world.*

<sup>13</sup> (a) *the sales success of Paulo Coelho’s works and the consolidation of his name as one of the best-known Brazilian writers worldwide, despite the fact that he has not been considered as ‘belonging in the domain of high culture literature’, as Fernando Antonio Pinheiro suggests in the article ‘The Academy’s Refusal to Understand Paulo Coelho’ (Folha de S. Paulo, 2013);<sup>9</sup>*

(b) *the collection of retraductions of Clarice Lispector’s works, organized by Benjamin Moser, which positions her as the greatest contemporary representative of the Brazilian canon within ‘world literature’;*

Dentre esses três fenômenos, gostaria de ressaltar o terceiro: “(c) o aumento de número de tradução de obras de autores contemporâneos”. A obra de Hilda Hilst passou a ser interessante para o mercado editorial americano por ser considerada como uma dessas autoras contemporâneas procuradas.

A lista, levantada por Valim de Melo (2017, p. 33-37), da década de 2010 a 2014, compreende aos seguintes autores brasileiros: Adriana Lisboa, João Almino, Moacyr Scliar, Paulo Coelho, Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro, Chico Buarque, Milton Hatoum, Marcelo Mirisola, Drauzio Varella, Luis Fernando Veríssimo, Antônio Moura, Cristóvão Tezza, João Paulo Cuenca, Rodrigo de Sousa Leão, Alberto Mussa, Bernardo Kucinski, Edney Silvestre, Michel Laub, Daniel Galera, Diogo Mainard, Paulo Scott e Luiz Ruffato. O levantamento de dados feito por Valim de Melo contemplou obras e autores contemporâneos traduzidos para o inglês. Dentre os seus critérios, não foram contempladas duas obras traduzidas inéditas na língua inglesa de Hilda Hilst: *A obscena senhora D* (*The Obscene Madame D*, lançada nos Estados Unidos em 2012) e *Cartas de um sedutor* (*Letters of a Seducer*, publicada em 2014), o que seriam sugestões para acrescentar a lista.

Além disso, as razões para o crescimento das obras brasileiras traduzidas são sugeridas por Valim de Melo (2017, p. 28, tradução nossa) da seguinte forma:

Uma das razões sugeridas para estes novos caminhos da tradução é o fácil acesso ao mundo da literatura e leitura através de recursos digitais, especialmente via e-books. Livros considerados inacessíveis a maioria dos leitores anglofônicos, dependendo de formas impressas das edições traduzidas, são atualmente facilmente encontradas na Internet para serem compradas e baixadas. Outra razão é conectada ao papel dos prêmios internacionais, festivais literários e feiras de livros, os quais têm trazido autores de todas as partes do mundo. Também podemos mencionar o movimento para promover escritores e tradutores pelo governo brasileiro.<sup>14</sup>

É fato que a literatura traduzida apresenta diversos fatores motivadores para sua repercussão mundial relacionados, também, com elementos de escolhas pessoais de editores, tradutores ou pesquisadores e também ao mercado editorial. Estas questões de

---

(c) the rise of the number of translations of contemporary writers' works, generally connected to award-winning authors, who have been promoted internationally by literary agents, translators, publishing houses, literary festivals and book fairs.

<sup>14</sup> One of the reasons suggested for these new paths for translation is the ease of access to world literature and reading through digital resources, especially via e-books. Books once considered to be inaccessible to the majority of anglophone readers, owing to the print runs of the translated editions, are nowadays easily found on the Internet to be bought and downloaded. Another reason is connected to the role of international prizes and awards, literary festivals and book fairs, which have brought writers together from all over the world. It is also worth mentioning the movement to promote writers and translators provided by the Brazilian government

princípios de valores, que se colocarão à frente da própria tradução, podem ser percebidos nas escolhas tradutórias e também na presença da cultura de chegada da tradução. A respeito disso, Lambert (1995, p. 54) diz:

Nem a tradução, nem a comunicação são possíveis sem princípios convencionais que terminam por envolver também princípios de valores. O aspecto interessante é que, na situação de tradução, pelo menos do ponto de vista do estudioso, há justaposições geralmente nítidas de princípios de valor provenientes de vários *backgrounds* culturais, o que pode levar os conflitos de valor a se tornarem sistemáticos em questões lexicais, sintáticas, socioculturais, genéricas etc. Situações de conflito tendem a ser resolvidas a partir de certos princípios, o que acaba por fazer com que as tendências se tornem previsíveis (por exemplo, o tratamento de nomes estrangeiros, de dialetos, de linguagem arcaica ou técnica, do discurso oral). Em vez de ser uma questão de mera comunicação técnica (ou apenas de sistemas de linguagem), as atividades tradutórias são inevitavelmente influenciadas por tradições e normas de TODOS os tipos.

A tradução não pode ser considerada como um fenômeno à parte da sociedade. Ela também carregará aspectos relacionados a economia, política e cultura. Sobre isso, Lambert (1995, p. 64) ressalta que

Pode ser muito instrutivo aceitar (Lambert, 1980) que a tradução é, acima de tudo, um fenômeno de *importação* (e de *exportação*), isto é, um fenômeno econômico. Afinal de contas, poucas atividades tradutórias se realizam sem pelo menos o suporte de princípios econômicos, mesmo quando o tradutor não recebe pagamento algum pelo serviço.

Com isso, a literatura traduzida brasileira apresenta relações afora das próprias obras traduzidas. Lambert (1995, p. 68) ainda conclui que

De fato, a tradução, como um dos tipos mais comuns de importação, esta fortemente submetida a organização básica das sociedades em geral e, em especial, a sua homogeneidade/ heterogeneidade. As sociedades fortemente homogeneizadas (totalitárias) tendem a organizar e controlar tanto quanto possível todas as atividades, até mesmo as religiosas e artísticas, enquanto as sociedades liberais (abertamente heterogêneas) restringem a homogeneidade a algumas áreas bem definidas. A própria ambição de padronizar a linguagem e proibir idiomas estrangeiros (ou submeter a tradução a regras estritas no sistema meta) é parte da tentativa de aplicar princípios territoriais a todos os valores.

Portanto, ao ser inserida em uma cultura de chegada, a tradução necessita levar em conta diversos critérios e parâmetros presentes nela. A história da literatura brasileira traduzida perpassa por esses critérios e acaba por apresentar um relacionamento referente não apenas a língua, mas aos polissistemas culturais presentes na mesma. Pym (*apud* TORRES, 2014, p. 64) sugere ainda que

É preciso questionar não somente a natureza das traduções do Brasil para se tentar compreender esse fenômeno de “invisibilidade” da literatura brasileira em relação aquela dos países hispano-americanos no sistema cultural francês e nos outros sistemas culturais (no mapa mundial das literaturas), mas também sobretudo aquilo que cerca as traduções, como os agentes intermediários, editores ou tradutores.

A tradução da obra de Hilda Hilst tem aberto novos caminhos para a recepção e crítica mundial. Segundo Julia Powers, tradutora e doutoranda no curso de Literatura Comparada na Yale University, e Livia Drummond, tradutora e pesquisadora, a tradução da obra traz grandes desafios

Se existe certa dificuldade em dar conta do conjunto da prosa *hilstiana* devido ao seu caráter hermético, caótico, híbrido, descontínuo e de um vocabulário que oscila esquizofrenicamente entre a mais alta erudição e o mais vulgar linguajar de bordel, pode-se imaginar o quão dificultoso é tomar por tarefa a tradução de alguma de suas obras, pois nelas é praticado, de forma sistemática, um vertiginoso exercício de estilo no qual diversos gêneros textuais estão dentro de um mesmo espaço narrativo, explorando o jogo do ambíguo da linguagem e diluindo de forma irreversível as fronteiras entre a “boa” e a “má” literatura. Traduzir obras de Hilda Hilst para outro idioma constitui um trabalho um tanto quanto complexo, e tal complexidade aumenta quando a obra traduzida compõe o quadro da tetralogia obscena – nesse caso, a tarefa de recriar em outra língua um dos mais amplos vocabulários pornográficos da literatura brasileira, assim como formas narrativas que parodiam tanto o estilo do best-seller quanto o do romance literário, torna-se uma tarefa alquímica. (POWERS; DRUMMOND; 2015, p. 232)

Elas ressaltam ainda que o mercado editorial americano está com uma boa recepção da tradução destas obras

Hilda Hilst está se tornando “uma febre contagiosa” nos EUA – prova disso são as recentes publicações das traduções de textos como *A obscena senhora D*, lançado em inglês, em 2012; de fragmentos de texto em prosa e de poemas que vêm proliferando em revistas especializadas e das traduções que estão por vir (...).(POWERS; DRUMMOND; 2015, p. 233)

Podemos antecipar que a procura pelas obras traduzidas para a língua inglesa de Hilda Hilst inicia-se por uma questão de escolha pessoal das tradutoras e pela grande influência de obras traduzidas para o francês. Após a estreia da obra *The Obscene Madame D*, publicada em 2012, ocorreu uma abertura de espaço para as traduções de *Cartas de um sedutor* e *Com meus olhos de cão*. Este interesse do mundo anglofônico a Hilda Hilst será explicada com mais clareza no próximo capítulo, que trará um levantamento a respeito da escolha da obra das tradutoras Rachel Gontijo Araújo e Nathanaël e seus processos tradutórios. Também, ressaltaremos um breve histórico dos Estudos da Tradução, em especial, os Estudos Descritivos da Tradução, que fundamentará a análise da tradução, *The Obscene Madame D*.



### 3 METODOLOGIA

Este capítulo visa esclarecer e fundamentar a pesquisa com as referências teóricas em torno da análise da tradução, *The Obscene Madame D*, além de trazer dados sobre a busca da tradução da obra e suas tradutoras. Estes aspectos ajudam a fazer um levantamento sobre a ambientação da tradução, em quais critérios ela foi feita e o que isso pode influenciar em sua produção.

Os Estudos Descritivos da Tradução aparecem como arcabouço teórico para alicerçar a pesquisa. São estudos considerados novos e que trazem novas perspectivas da tradução, fugindo aos conceitos de prescrever para descrever. Esta mudança de foco traz a situação real da tradução e como ela é vista e consumida como produto.

Assim, o capítulo traz ainda o esquema dos estudos descritivos para elaboração de análise da tradução, elaborado por Lambert e Van Gorp (1985), fundamentando a metodologia da pesquisa.

#### 3.1 Tradução e os Estudos Descritivos da Tradução

A tradução sempre esteve presente no desenvolvimento das áreas de conhecimento humano. O contato entre diferentes línguas necessitava da tradução, seja ela de forma escrita ou pela interpretação. Através dos séculos, a tradução foi definida de diferentes formas por diferentes estudiosos. Estes intencionavam levar a tradução para um parâmetro de estudo científico e determinavam qual o papel dos tradutores.

Para Walter Benjamin (1892-1940), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, em seu prefácio “A tarefa do tradutor”, na edição de sua tradução de *Tableaux parisiense* de Baudelaire, diz que “a tradução é uma forma” (BENJAMIN, 2008 p. 67). Forma de dizer certo conteúdo, ideia, sentimento etc, presentes na obra de partida. Benjamin (2008, p. 67) completa que para compreender uma tradução “é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”. A traduzibilidade é um aspecto que o texto carrega de ser possível traduzir a sua essência. Esta característica de traduzibilidade está presente em todos os tipos de textos e não dependem essencialmente de uma relação entre línguas de mesma origem ou de uma equivalência total de se traduzir palavra-por-palavra. Benjamin defende que para uma obra poder sobreviver a décadas ela necessita intrinsecamente da tradução, ou seja,

Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quanto lhe devem existência. Nelas, a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento. (BENJAMIN, 2008, p. 69)

A tradução não pertence apenas a uma relação histórica entre as línguas. Por ser forma, ela passa a ter milhares de possibilidades de execução, que dependem de uma época e da língua desta época. Portanto, a tradução

tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva. (BENJAMIN, 2008, p. 69)

Ou seja, para Benjamin (2008, p. 76), a tradução é uma forma de dizer algo e sua essência, ao admitir que “evidentemente que toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas”. Esta estranheza seria diminuída ao buscar a língua pura, que seria uma língua, na qual todas as línguas existentes se encontrariam, se refletiriam nela e seria a partir dela que a tradução seria possível de acontecer:

Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual no mínimo alude de modo maravilhosamente penetrante, como o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e da plenitude das línguas. (BENJAMIN, 2008, P. 73)

Outro estudioso da tradução, Antoine Berman (1941-1991), filósofo, crítico literário e teórico francês da tradução, também procurou uma definição do que seria a tradução. Segundo ele,

A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia. (BERMAN, 1984; 2012, p. 23)

A tradução existe pela experiência e reflexão no relacionamento entre as línguas envolvidas e, portanto, ela vai além das escolhas do tradutor e não busca ser algo estático e imóvel. Ou seja, a tradução só pode existir a partir do ato de traduzir. Como a maioria dos estudos mostra, ela não pode ser considerada como uma teoria sem prática e sem produto. Apesar da busca por maiores instruções de como traduzir bem, a tradução deve ser contemplada na sua forma concreta, como produto e como agente

influyente no meio de sua publicação. Assim, Berman (2012, p. 23-24) também afirma que

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sublitteratura (como acreditava-se no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditava-se no século XIX). Também não é uma linguística ou uma poética aplicadas (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio.

Desta forma, Berman (2012, p. 24) ressalta que para poder estudar a tradução é necessário compreender a tradutologia, nomenclatura francesa para os Estudos da Tradução, que é “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência”. Explica ainda que a tradutologia “se esforça por mostrar, explicitando o saber inerente ao ato de traduzir, o que este tem em “comum” com o ato de filosofar”. (BERMAN, 2012, P. 23)

Os Estudos da Tradução em seu ambiente descritivo devem ser contemplados não como forma predominante da maneira de traduzir, mas sim como uma das mais diferentes formas de se trabalhar com tradução. A tradução não é algo finito em si mesma, ela sofre alterações durante todo o percurso histórico, pois é relacionada diretamente com as mudanças da própria língua. Forma e experiência levam o tradutor a conduzir a sua tradução mediante a época e ambiente que está inserido, o qual deve se fazer valer os polissistemas que são encontrados dentro de uma língua, cultura e sociedade. As escolhas tradutórias são originadas não apenas pela capacidade interlinguística do tradutor, mas também de conseguir encaixar determinada tradução na cultura e sociedade de chegada. Não é possível retirar a tradução do seu meio, por ela também ser o produto deste.

Assim, é interessante ressaltar que a tradução não é apenas relacionada pela transmissão entre línguas de um conteúdo e obra. Ela não pode ser considerada apenas pelo relacionamento interlinguístico, mas sim por considerar que ela está inserida em uma sociedade, cultura e época histórica própria. Berman também analisa esses aspectos ao definir os aspectos da tradução:

a tradução se caracteriza por três traços. *Culturalmente* falando, ela é *etnocêntrica*. *Literariamente* falando, ela é *hipertextual*. E *filosoficamente* falando, ela é *platônica*. A essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência mais profunda, que é simultaneamente *ética*, *poética* e *pensante*. (BERMAN, 2012, p. 34)

Jiří Levý (1926-1967), teórico literário, histórico e da tradução tcheco, considera a tradução como:

Tradução é comunicação. Mais precisamente, tradutores decodificam a mensagem contida no texto original do autor e o reformulam (encodificam) na sua própria língua. A mensagem contida em textos traduzidos é então decodificada pelo leitor da tradução.<sup>15</sup> (LEVY, 2011, P. 23, tradução nossa)

Corroborando com Benjamin e Berman, Levý considera que o papel do tradutor está intrinsecamente relacionado a uma época particular e uma cultura nacional ao dizer que

O tradutor é um autor associado a uma época particular e uma cultura nacional, o qual a poética pode ser estudada como um exemplo das diferenças na evolução literária de duas nações e as diferenças poéticas entre duas épocas. Finalmente, nós podemos investigar a tradução como uma maneira de identificar o método do tradutor como uma manifestação de particulares de normas tradutórias, uma atitude particular da tradução.<sup>16</sup> (LEVY, 2011, p. 14, tradução nossa)

Assim, a tradução poderia ser considerada mais fiel ou mais livre dependendo do processo tradutório escolhido pelo tradutor. Seria catalogada em dois polos distintos, como esclarece Levy,

Porque uma tradução é sempre relacionada com seu texto fonte, o método tradutório pode ser definido através do relacionamento em alguma forma ‘unidirecional’, que está de acordo com sua posição linear entre dois polos: o ‘fiel’ e o ‘livre’, o ‘retrospectivo’ e o ‘prospectivo’ ou o ‘receptivo’ e o ‘adaptado’ e assim por diante.<sup>17</sup> (LEVY, 1963; 2011, p. 14, tradução nossa)

Levý (2011, p. 23-24, tradução nossa) considera ainda que as mudanças na tradução são fundamentadas em dois embasamentos: “A teoria da informação nos permite determinar qual elemento deve ficar inalterado na tradução (i.e. a mensagem) e o que deve ser substituído (i.e. o código linguístico).”<sup>18</sup>

Gideon Toury, estudioso nos Estudos da Tradução e professor da Universidade de TelAviv, também traz embasamentos para definir a tradução. Ele diz que “As atividades de tradução devem ser melhor consideradas como tendo uma

<sup>15</sup> *Translation is communication. More precisely, translators decode the message contained in the text of the original author and reformulate (encode) it into their own language. The message contained in the translated text is then decoded by the reader of the translation.*

<sup>16</sup> *The translator is an author associated with a particular time and national culture, whose poetics can be studied as an exemplification of differences in the literary evolution of two nations and differences between the poetics of two epochs. Finally, we can investigate the translation with a view to identifying the translator's method as the manifestation of a particular translation norm, a particular attitude to translation.*

<sup>17</sup> *Because a translation is always in some way related to its source, the translation method can be defined through that relationship in a somewhat ‘unidirectional’ way, that is according to its position on a linear scale between two poles: i.e. the ‘faithful’ and the ‘free’, the ‘retrospective’ and the ‘prospective’, or the ‘receptive’ and the ‘adaptive’ and so on.*

<sup>18</sup> *Information theory enables us to determine which element should remain unaltered in translation (i.e. the message) and which should be replaced (i.e. the linguistic code).*

significância cultural.”<sup>19</sup> (TOURY, 1995, P. 53, tradução nossa) e ressalta que “Tradução é um tipo de atividade que inevitavelmente envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais, i.e., pelo menos dois conjuntos de normas-sistemáticas em cada nível.”<sup>20</sup> (TOURY, 1995, P. 56, tradução nossa)

Reiterando a definição de tradução e sua relação com a época produzida, acrescento a estas referências os Estudos Descritivos da Tradução e sua importância para esta análise.

Os Estudos da Tradução permeiam as áreas acadêmicas desde as primeiras traduções registradas. Por volta dos anos 70, o foco destes estudos voltou para transformar a tradução como um objeto de estudo e ter um ramo acadêmico próprio fecundo para grandes inspirações para novas pesquisas, estudos e descobertas. Com os levantamentos apresentados por Holmes (2000, p. 71, tradução nossa), pode-se definir que “Os Estudos da Tradução devem ser entendidos como coletivo e designado a todas as atividades de pesquisa focadas no fenômeno de traduzir e da tradução como sua base ou foco.”<sup>21</sup>

O foco desses estudos mudou sob a perspectiva de ao invés de prescrever como a tradução deveria ser, eles focaram em “descrever o que as traduções realmente são” (PYM, 2016, p. 218). A Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar, viria para conseguir alicerçar esse novo ambiente que os Estudos da Tradução emergiam. Esta teoria considera que dentro de uma cultura é possível que haja sistemas variados e heterogêneos, o que transforma a ideia de generalização ou unidade dentro da própria cultura. Além disso, a teoria dos Polissistemas desarticula a noção de valor de julgamento entre os próprios sistemas, principalmente, quando as traduções eram criticadas em relação de uma ‘boa’ ou ‘má’ tradução e, assim, a qualidade do trabalho era justificativa para uma crítica julgadora do próprio ambiente literário. Even-Zohar (1990, p. 13, tradução nossa) defende na Teoria dos Polissistemas que

A hipótese do polissistema envolve a rejeição do valor de julgamentos como critério para uma seleção de objetos de estudo, *a priori*. Isto deve ser

---

<sup>19</sup> *Translation activities should rather be regarded as having cultural significance.*

<sup>20</sup> *Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level.*

<sup>21</sup> *Translation Studies is to be understood as a collective and inclusive designation for all research activities taking the phenomena of translating and translation as their basis or focus.*

particularmente enfatizado para os estudos literários, no qual a confusão entre a crítica e a pesquisa permanece.<sup>22</sup>

Na Teoria dos Polissistemas, não ocorre o julgamento de valor entre os próprios sistemas, mas uma hierarquização. Even-Zohar esclarece que existem vários sistemas centrais e outros periféricos que podem trocar de lugar dependendo de diversos fatores e “estes sistemas não são iguais, mas hierarquizados dentro dos polissistemas.”<sup>23</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, P. 14, tradução nossa). Assim, Even-Zohar considera que ao invés de concentrar em sistemas literários isoladamente, é necessário ver “as culturas como sistemas complexos, abrangentes e heterogêneos dentro dos quais existem sistemas menores como literatura, arquitetura, linguagem, leis, a vida em família” (PYM, 2016, p. 217).

O nome Estudos Descritivos da Tradução foi consolidado com a publicação do livro *Descriptive Translation Studies and Beyond*, de Gydeon Toury (1994) (PYM, 2016, p. 218). A respeito desta nova disciplina, Toury (1995, p. 1, tradução nossa) define seu objetivo como “descrever, explicar e predizer o fenômeno pertencente ao nível do seu objeto é o principal objetivo desta disciplina”<sup>24</sup>.

No princípio, a maioria dos estudos referentes a textos literários traduzidos traziam os textos como as possíveis intenções de pertencer àquela literatura e eram sempre considerados como uma literatura estrangeira. Os Estudos Descritivos da Tradução passam a não observar os textos desta maneira, mas apresentam como um dos seus objetivos “pode ser confrontada a posição que é *realmente* assumida pela tradução com a que foi *pretendido*, e elaborar as conclusões necessárias.”<sup>25</sup> (TOURY, 1990, p. 14, tradução nossa)

Segundo Toury (1990, p. 15, tradução nossa),

os Estudos da Tradução são chamados para abordar amplamente e sistematicamente três tipos de questionamentos que diferem em extensão e nível: (1) todas as traduções *PODEM*, a princípio, envolver; (2) o que elas envolvem sob várias circunstâncias diante das *RAZÕES* para o engajamento, e (3) o que é *POSSÍVEL* envolver sob uma ou outra gama de condições específicas.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> *the polysystem hypothesis involves a rejection of value judgments as criteria for an a priori selection of the objects of study. This must be particularly stressed for literary studies, where confusion between criticism and research still exists.*

<sup>23</sup> *These systems are not equal, but hierarchized within the polysystem.*

<sup>24</sup> *Describing, explaining and predicting phenomena pertaining to its object level is thus the main goal of such discipline.*

<sup>25</sup> *may well be to confront the position which is actually assumed by a translation with the one it was intended to have, and draw the necessary conclusions.*

<sup>26</sup> *Translation Studies is called for to tackle fully and systematically three types of issues which differ in scope and level: (1) all that translation CAN, in principle, involve; (2) what it DOES involve, under*

Assim, os Estudos da Tradução objetivam encontrar o lugar real das traduções nos mais diversos ambientes. Toury defende ainda que os Estudos Descritivos da Tradução vêm para fundamentar as próprias traduções como objetos não mais considerados apenas artísticos, mas também científicos. Segundo Toury (1995, p. 16, tradução nossa), “os achados acumulados dos estudos descritivos devem tornar possível a formulação de séries de *normas* coerentes as quais devem afirmar as relações inerentes entre todas as variáveis relevantes encontradas na tradução.”<sup>27</sup> Desta forma, as traduções são consideradas como pertencentes à cultura de chegada e portanto podem ser classificadas como ‘orientadas para o alvo’. Concomitantemente, Toury (1995, p. 29, tradução nossa) defende que “as traduções são fatos na cultura alvo; na ocasião fatos de especial status, algumas vezes constituindo (sub)sistemas identificáveis próprios, mas da cultura alvo em qualquer circunstância.”<sup>28</sup> Esta nova perspectiva de analisar a tradução como um meio pertencente da cultura de chegada e organizada com os polissistemas deste meio, tornou possível a fundamentação da tradução como objeto científico de estudo.

O foco mudou da prescrição, de como deve ser o trabalho do tradutor e da tendência fidelidade/liberdade da tradução, para a descrição da própria tradução. Esta passou a ser vista como um objeto que tem suas próprias características e propósitos diferentes de apenas transferir de uma língua para outra os conteúdos presentes em obras.

Desde então, muitos estudos baseados nos Estudos Descritivos da Tradução foram sendo realizados. Segundo Lambert (2011, p. 197), esta forma de pesquisa traz muitas vantagens:

A vantagem da interpretação sistêmica das traduções é, em primeiro lugar, seu caráter global e seu caráter aberto; corresponde a esquemas de perguntas e não a teses. Diz respeito ao léxico utilizado pelo tradutor, mas também a questão dos nomes próprios, da versificação, das figuras de retórica, das técnicas narrativas ou das distinções genéricas e, até, e principalmente, da seleção dos textos “nos” e “entre” os sistemas estrangeiros.

---

*various of circumstances, along with the REASONS for that involvement, and (3) what is LIKELY to involve, under one or another array of specified conditions.*

<sup>27</sup> *the cumulative findings of descriptive studies should make it possible to formulate a series of coherent laws which would state the inherent relations between all the variables found to be relevant to translation.*

<sup>28</sup> *Translations are facts of target cultures; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event.*

Além disso, “só uma definição funcional e aberta permite revelar as flutuações em matéria de normas e modelos que caracterizam os fenômenos tradutórios.”(LAMBERT, 2011, p. 198)

A tradução se situa “normalmente nas zonas marginais da vida literária” (LAMBERT, 2011, p. 202) e demorou a conseguir um patamar de estudo acadêmico. Foram séculos até entender que além de transferência de conteúdo, ela trazia elementos sistêmicos e funcionais importantes para o estudo das línguas, cultura e sociedade. Estudar as traduções traz grandes contribuições à própria forma de raciocínio e imagem de uma cultura. Segundo Giles (2012, p.73, tradução nossa), os Estudos da Tradução são importantes por dois motivos:

O primeiro é o potencial de aperfeiçoamento na prática da tradução e do treinamento do tradutor proveniente de dados baseados em pesquisa. A segunda razão pela qual TS é desejável é a contribuição social da pesquisa ao status da tradução através da legitimidade acadêmica: A comunidade acadêmica, e indiretamente a sociedade como um todo, é mais provável de conceder um maior status (com benefícios econômicos associados) para uma profissão a qual requer um grau acadêmico e o qual gera atividade específica de pesquisa. Por essa mesma razão, há uma vantagem definitiva para pesquisa T&I sob o nome institucionalizado de “Estudos da Tradução”: se tal pesquisa é conduzida dentro da linguística, línguas modernas, psicologia, comunicação, estudos literários ou departamentos de estudos culturais, é a contribuição social para as profissões em Tradução que está longe de ser fraca.<sup>29</sup>

O ambiente que a tradução foi requerida, seu propósito e publicação são de grande valia para ambientar o surgimento da obra traduzida. Este é o foco da próxima seção.

### **3.2 *The Obscene Madame D* e suas tradutoras**

A tradução de obras literárias de outras línguas se dá de maneiras variadas e muitas vezes motivadas por questões financeiras e de influência política. A seleção das

---

<sup>29</sup> *The first is the potential for improvement in the practice of translation and in translator training arising from research-based findings. The second reason for which TS is desirable is the social contribution of research to the status of translation through academic legitimacy: The academic community, and indirectly society at large, is more likely to grant a higher status (with associated economic benefits) to a profession which requires an academic degree and which generates specific research activity. For this same reason, there is a definite advantage to research on T&I under the institutionalized name of „Translation Studies“: if such research is conducted within linguistics, modern languages, psychology, communications, literary studies or cultural studies departments, its social contribution to the Translation professions is likely to be far weaker.*



obras não necessariamente precisa compor a mesma estrutura, temática ou normas da literatura local. Segundo Lambert (2011, p. 201),

Se é verdade que o sistema de chegada organiza a seleção e a elaboração das traduções, convém acrescentar que se entende por “sistema de chegada” não necessariamente a literatura de chegada; as normas da literatura importada não são necessariamente aquelas da literatura que importa; elas podem mudar, passar por crises e conflitos.

O objeto de estudo desta pesquisa é a tradução da obra *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst, para o inglês, *The Obscene Madame D*, das tradutoras Rachel Gontijo Araújo e Nathanaël, publicada em 2012. Para melhor analisar o objeto da pesquisa, pesquisei sobre artigos, teses e dissertações a respeito. Encontrei a dissertação de mestrado de Laura Folgueira, ‘*The Obscene Madame D: um levantamento sobre a tradução de A obscena senhora D, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos*’, lançada em 2017, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Nesta dissertação, Folgueira faz um levantamento sobre os agentes envolvidos na tradução desta obra.

Hilda Hilst começou a ter sua prosa traduzida para outras línguas em 1974. A respeito da obra *A Obscena Senhora D*,

foi uma das primeiras obras *hilstianas* a serem traduzidas – em 1994, para o francês (antes haviam sido traduzidos *O caderno rosa de Lory Lamby* para o italiano e *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, também para o francês). Até o fim de 2012 (data da publicação de *The Obscene Madame D*, objeto desta pesquisa), apenas sete títulos da autora, incluindo *L’obscene madame D*, haviam sido traduzidos em sua íntegra e publicados integralmente e em volumes independentes (ou seja, não coletâneas) em outras línguas – com o predomínio do francês. (FOLGUEIRA, 2017, p. 16)

Aos poucos, traduções de trechos ou poemas soltos de Hilda Hilst foram sendo colocados em revistas e coletâneas de língua inglesa. Segundo Folgueira (2017, p. 19),

No início dos anos 2000, Hilda também foi incluída em duas coletâneas de literatura brasileira em língua inglesa: *Oxford Anthology of Brazilian Literature* (Oxford University Press, 2006), onde está o conto “Agda” na mesma tradução de 1977, e a edição 207 da revista literária *The Paris Review* (2005), na qual Julia Powers traduz um poema sem título de *Alcoólicas* (Alcohologue).

A ligação Brasil-França na literatura brasileira traduzida mostrou de forma sistemática a presença na história das obras traduzidas, inclusive, ser traduzido para o francês significaria ser aceito pela língua franca das traduções. Historicamente, a França exerceu um imperialismo cultural e literário fortemente ligado às traduções do mundo. Torres (2014, p. 294) explica que “A posição do Brasil no mapa mundial das literaturas mudou e evoluiu em direção ao centro e isso, graças as instâncias parisienses.” Esse

relacionamento das obras traduzidas com a língua francesa também pode ser visto com *A Obscena Senhora D*.

Segundo Folgueira (2017, p. 22), a escolha das obras de Hilst a serem traduzidas foram levadas por questões de interesse pessoal das tradutoras:

Esse histórico de primeiras traduções para o italiano e para o francês dá uma perspectiva muito clara sobre algo a ser explorado a fundo nesta pesquisa: as traduções de Hilda Hilst têm-se dado, em grande medida, por caminhos que começam nas relações pessoais. Sem ter um projeto profissional de divulgação da obra, a escritora contou com o interesse e a defesa por parte de amigas tradutoras que já tinham criado laços com as editoras pelas quais publicaram suas traduções. É um caminho que se repetiria, mais tarde, com as novas traduções de Hilst.

Folgueira ressalta que, no início dos anos 2000,

a aproximação de tradutores com a obra de Hilst esteve muito voltada para a língua francesa; no total de obras traduzidas não havia muitas traduções em inglês; as poucas existentes encontravam-se sempre em coletâneas e nunca em obras individuais e completas. (FOLGUEIRA, 2017, p. 22)

A tradução da obra *A Obscena Senhora D* foi realizada em conjunto por Nathanaël, professora, escritora e tradutora de obras para o inglês e o francês, da editora Nightboat Books, de Nova Iorque, com Rachel Gontijo Araújo, escritora, tradutora e fundadora da editora A Bolha, do Rio de Janeiro, especialista em traduções para o português e que intenta disseminar obras brasileiras nos Estados Unidos. A escolha de traduzir *A Obscena Senhora D* ocorreu com o intuito de apresentar autores brasileiros não considerados canônicos e proporcionar a disseminação destas obras ao mundo, no caso, da língua inglesa. Segundo Folgueira (2017, p. 22),

Apenas em setembro de 2012 – e, portanto, exatamente 20 anos após a publicação da primeira tradução de obra completa de Hilst -, a editora brasileira A Bolha e a norte-americana Nightboat Books publicaram a primeira tradução de um livro em prosa da autora no sistema literário de língua inglesa: *The Obscene Madame D*, com a tradução da escritora e tradutora canadense Nathanaël em colaboração com a editora brasileira Rachel Gontijo Araújo e prefácio do norte-americano John Keene, professor, escritor e tradutor.

Com o seu levantamento sobre os agentes envolvidos na publicação, Folgueira entrevistou as tradutoras, o editor da Nightboat Books e o autor do prefácio presente na obra em inglês. Foi esclarecido pela editora Rachel Gontijo que a publicação

se insere em um projeto intitulado “obá,obá” ou “Hilda Hilst para o bem da humanidade”, com o ambicioso objetivo declarado de “combater a inexistência da literatura brasileira na América do Norte”<sup>12</sup>, e contou com o financiamento da Fundação Biblioteca Nacional por meio do Programa de Apoio à Tradução de Autores Brasileiros 2010 – 2º semestre, além de uma bolsa do Literature Program do New York State Council on the Arts. (FOLGUEIRA, 2017, p. 23)

Sendo o livro de estreia na língua inglesa em 2012, Hilst também teve lançamentos de suas obras traduzidas pelos anos de 2013, 2014 e com um último volume esperado para 2017. Segundo Folgueira (2017, p. 23),

A autora passou a ser traduzida naquele país de forma inédita e prolífica – a parceria entre Nightboat e A Bolha resultou ainda em *Letters from a Seducer* (Cartas de um Sedutor, tradução de John Keene em 2013) e *Fluxo-Floema* (em produção, tradução de Alex Forman, previsto inicialmente para ser lançado em 2016 e, depois, adiado para 2017). A editora Melville House lançou *With My Dog Eyes* (Com meus olhos de cão, tradução de Adam Morris) em 2014.

A respeito da obra analisada, através de entrevistas com as tradutoras, foi possível entender que a tradução foi indireta do francês para o inglês. Segundo Rachel Gontijo Araújo, na entrevista dada para Folgueira,

A gente começou a trabalhar assim: ela me mandou uma primeira versão, uma tradução baseada nesse francês, e então a gente começou um processo de adequação, página por página, [a partir] do português. E aí a gente foi montando o que é hoje *The Obscene Madame D.* (FOLGUEIRA, 2017, p. 57)

O que foi confirmado pela tradutora Nathanaël:

Rachel propôs que traduzíssemos a obra juntas, já que meu conhecimento de português era (e ainda é) muito rudimentar. Trabalhamos com três versões, tendo (para mim) o francês como transmissor (esclarecedor) entre o português e o inglês, e sendo o meio através do qual aprendi a ler o português e encontrar discrepâncias no primeiro esboço da tradução (no qual os erros eram inteiramente meus). Descobri que colocar um idioma sobre o outro pode ser um expediente eficaz, não só com o português, mas com outras línguas. (FOLGUEIRA, 2017, p. 58)

Nathanaël esclarece que seu contato com a literatura brasileira se deu através das obras traduzidas para o francês de Clarice Lispector:

No que diz respeito à literatura brasileira, como para muitos leitores falantes de francês e inglês, minha atenção gravitava especialmente em torno da obra de Clarice Lispector, que é muito amplamente traduzida e foi apresentada aos leitores franceses por meio do trabalho de Héléne Cixous (ou, na verdade, pode-se argumentar, pela apropriação do trabalho de Lispector por Cixous). Parte do nosso desejo de traduzir e publicar Hilst veio de uma óbvia necessidade de rever desequilíbrios na percepção ocidental das letras brasileiras e também, ao menos para mim, colocar contra a *écriture* francesa uma escrita do corpo incrivelmente mais crua e misteriosa e desordenada do que o que até então estivera disponível. (FOLGUEIRA, 2017, p. 82)

Esta referência às obras traduzidas de Clarice Lispector também foram levantadas por Valim de Melo (2017, p. 23, tradução nossa) ao dizer a sua referência na mundialização da literatura brasileira, de acordo com o trecho

As retraduições de Lispector tem respirado nova vida ao sistema literário brasileiro no alvorecer do século XXI ao empurrar seus trabalhos literários para o conceito contemporâneo do ‘mundo literário’ (Damrosch and Guillén) como um resultado do fenômeno de ‘mundialização’ (Ortiz, ‘Globalização: notas sobre um debate’ 246). Em geral, no contexto mundial, a literatura tem encarado a tradução como uma questão em ordem de entrar no universo

‘mundializado’. Tendo a literatura brasileira como exemplo, a tradução de obras literárias para o inglês parece um passo importante para alcançar dimensões planetárias no mercado cultural, como podemos ver nos casos de Paulo Coelho e Clarice Lispector.<sup>30</sup>

A tradução indireta também foi foco de grande reflexão para que não ocorressem desvios da obra de partida. Com o trabalho em conjunto das tradutoras, foi possível utilizar essa alternativa e ao mesmo tempo orientar a produção da tradução. Nathanaël comenta que

Eu nunca teria tentado traduzir Hilst sem a Rachel. E olho com cuidado para a chamada tradução indireta, embora reconheça que há casos em que um idioma pouco representado pode se beneficiar desse recurso, independentemente dos riscos de um gesto desse tipo envolver um certo grau de imperialismo cultural. (FOLGUEIRA, 2017, p. 83)

A respeito da tradução literária, Nathanaël também esclarece que

A tradução literária, em geral, não é um trabalho lucrativo; e, se ela se instrumentalizar por um desejo de lucro ou notoriedade, perderá sua capacidade de se arriscar; isso se vê várias vezes, em todas as direções: concessões. Então, nesse caso, poderíamos estar matando uma escritora que não faz concessões. Seria um ato de assassinato. (FOLGUEIRA, 2017, p. 84)

Este depoimento esclarece que a tradução literária muitas vezes está diretamente relacionada ao mercado, é vista como mercadoria e isto influencia consideravelmente no produto da obra. Uma obra já inserida e esperada em um ambiente propício para seu consumo tende a apresentar uma maior liberdade de seus tradutores distanciando-se daquelas que precisam encontrar uma posição no mercado. Afinal, o mercado editorial ainda influencia a presença e edições das traduções literárias.

O livro é composto por um prefácio, escrito por John Keene, escritor, professor e tradutor. Keene foi escolhido pelo editor da Nightboat Books, Stephen Motika, por conta de sua preferência e estudos sobre a literatura brasileira. Além disso, ele também foi o responsável por traduzir a segunda obra em língua inglesa de Hilst, *Letters from a Seducer*, publicado em 2014. Na entrevista concedida a Folgueiras, Keene traz elementos interessantes para a análise. Ele compara como é a tradução do português brasileiro com o inglês americano influenciado pelo estilo *hilstiano*:

---

<sup>30</sup> *The retranslations of Lispector have breathed new life into the Brazilian literary system at the dawn of the twenty-first century by pushing her literary works towards the contemporary concept of ‘world literature’ (Damrosch and Guillén) as a result of the phenomenon of ‘mundialization’ (Ortiz, ‘Globalização: notas sobre um debate’ 246).*<sup>10</sup> *By and large, in a mundi context, literature has faced translation as an issue in order to enter a ‘mundialized’ universe. Having Brazilian literature as an example, the translation of literary works into English seems to be an important step towards achieving planetary dimensions in the cultural market, as we can see in the cases of Paulo Coelho and Clarice Lispector.*

O inglês americano e o português brasileiro tem similaridades. Em inglês americano, você faz combinações interessantes de palavras e as pessoas conseguem entender; é o mesmo no português brasileiro. Mas, na prosa em inglês, os leitores não esperam uma sintaxe poética forte. É isso o que Hilst faz e, para mim, é muito bonito. (FOLGUEIRA, 2017, p. 86)

Keene ainda insere qual seria o público interessado na obra de Hilst:

Diferente, por exemplo, de *Lispector*, que realmente atraiu o interesse agora de muitos acadêmicos, além de leitores comuns, acho que a obra de Hilda Hilst ainda é objeto de fascínio para jovens escritores e artistas, pessoas que não são acadêmicas per se, mas podem ser universitárias. (FOLGUEIRA, 2017, p. 89)

O mercado editorial da língua inglesa também apresenta prerrogativas que dificultam a publicação de obras estrangeiras. Keene ressalta que

Há dois desafios aqui. O primeiro é que traduzir qualquer obra para o inglês e publicar é muito difícil e insano, porque, apesar do tamanho gigante da nossa indústria editorial e de seu alcance global, como você provavelmente sabe, os editores americanos publicam muito menos traduções, comparativamente, que qualquer outro país. (...) E, depois, autores de certos países tendem a ser mais traduzidos do que autores de outros, então é muito importante ter um livro de um autor brasileiro que não seja Paulo Coelho. Isso quer dizer que qualquer um que consiga traduzir um livro conseguiu algo importante. (FOLGUEIRA, 2017, p. 91)

Segundo os agentes envolvidos, a crítica da obra traduzida na cultura de chegada foi, segundo Nathanaël, “muito entusiástica, como deveria ser. Hilst tinha sido inexplicavelmente excluída do inglês há tempo demais.” (FOLGUEIRA, 2017, p. 84)

Estes dados sobre a obra e seus agentes são de valia para poder iniciar a análise descritiva da obra. Segundo Lambert (2011, p. 199),

é importante estudar as opções em todos os níveis micro e macrotextuais; as tendências linguísticas, morais, artísticas que dominam no sistema de chegada, com efeito, obrigam os tradutores a se posicionarem, consciente ou inconscientemente, em qualquer momento do processo.

Assim, a metodologia utilizada para análise descritiva a ser utilizada é explicada na próxima seção.

### 3.3 Procedimentos da análise

Even-Zohar ambienta a posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário da seguinte forma “eu compreendo a literatura traduzida não apenas como um sistema integral dentro de qualquer polissistema literário, mas como

um sistema mais ativo dentro dele.”<sup>31</sup> Assim, determina que “dizer que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário significa que ela participa ativamente na formulação do centro do polissistema.”<sup>32</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 193, tradução nossa)

Assim, Even-Zohar passa a quebrar a antiga hierarquia entre texto “original” e “traduzido” para fundamentar novos modelos emergentes de pesquisa para considerar que o texto traduzido também traz novas considerações a respeito da língua para qual foi traduzido. Segundo ele,

Isto implica que nesta situação nenhuma distinção clara é mantida entre os escritos “originais” e “traduzidos”, e que frequentemente são os escritores principais (ou membros de vanguarda que estão para se tornarem escritores principais) que produzem as mais notáveis e apreciadas traduções. Além disso, em determinada situação quando novos modelos literários estão emergindo, a tradução é provável de se tornar um meio de elaboração de novo repertório. Através de obras estrangeiras, aspectos (tanto princípios e elementos) são introduzidos na literatura nativa os quais não existiam antes. Isto inclui possivelmente não apenas novos modelos da realidade para reposicionar modelos velhos e estabelecidos que não são mais efetivos, mas uma gama de outros aspectos também, como nova linguagem (poética) ou padrões composicionais e técnicas. É claro que os princípios de seleção de palavras a serem traduzidas são determinados pela situação regendo o polissistema (local): os textos são escolhidos de acordo com a sua compatibilidade com os novos aspectos e o papel supostamente inovador que eles podem assumir dentro da literatura alvo.<sup>33</sup> (EVEN-ZOHAR, 1978;1990, p. 193, tradução nossa)

Even-Zohar faz um levantamento a respeito da posição da literatura traduzida no polissistema:

Três casos maiores podem ser discernidos, os quais são basicamente várias manifestações da mesma regra: (a) quando um polissistema não foi cristalizado ainda, ou seja, quando a literatura ainda é “jovem” em processo de ser estabelecida; (b) quando a literatura é tanto periférica (com um grande grupo de literaturas correlacionadas) ou “fracas”, ou ambas; e (c) quando há

---

<sup>31</sup> *I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.*

<sup>32</sup> *To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem.*

<sup>33</sup> *This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between “original” and “translated” writings, and that often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations. Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature. P. 193*

reviravoltas, crises, ou vácuos literários na literatura.<sup>34</sup> (EVEN-ZOHAR, 1978;1990, p. 193- 194, tradução nossa)

Assim, é possível considerar que a “a literatura traduzida pode manter uma posição periférica o que significa que ela constitui um sistema periférico dentro do polissistema, geralmente alcançando modelos secundários.”<sup>35</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 195, tradução nossa)

Os textos literários traduzidos podem ser considerados como periféricos, mas é também a partir deles que irão introduzir novos conceitos, ideias e repertórios. A respeito disso, Even-Zohar (1990, p. 195, tradução nossa) comenta que

Esta discrepância entre a literatura central original e a literatura traduzida podem envolver uma variedade de maneiras, por exemplo, quando a literatura traduzida, depois de ter assumido uma posição central e inserido novos itens, logo perde contato com a literatura local original a qual sofre mudanças e assim torna-se um fato de preservação de repertório inalterado.<sup>36</sup>

O percurso da literatura traduzida da posição periférica dentro de um polissistema para uma posição central é possível ocorrer. Even-Zohar (1990, p. 195, tradução nossa) traz que

As condições que permitem este segundo estado são certamente diametralmente opostas àquelas que dão origem a literatura traduzida como um sistema central: ou não há grandes mudanças no polissistema ou estas mudanças não são afetadas através da intervenção de relações interliterárias materializadas na forma de traduções.<sup>37</sup>

Como a tradução literária é um polissistema em si mesmo, a hipótese que a literatura traduzida pode ser central ou periférica deve ser admitida pelas relações entre as camadas, de um ponto de vista sistêmico, ou seja,

A hipótese que a literatura traduzida pode ser tanto um sistema central ou periférico não implica que isto sempre será completamente como um ou outro. Como sistema, a literatura traduzida é estratificada e do ponto de vista da análise polissistêmica é frequentemente do ponto de vantagem do estrato central que todas as relações dentro do sistema são observadas. Isto significa

---

<sup>34</sup> *three major cases can be discerned, which are basically various manifestations of the same law: (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young,” in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak,” or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.*

<sup>35</sup> *translated literature may maintain a peripheral position means that it constitutes a peripheral system within the polysystem, generally employing secondary models.*

<sup>36</sup> *This discrepancy between the original central literature and the translated literature may have evolved in a variety of ways, for instance, when translated literature, after having assumed a central position and inserted new items, soon lost contact with the original home literature which went on changing, and thereby became a factor of preservation of unchanged repertoire.*

<sup>37</sup> *The conditions which enable this second state are of course diametrically opposite to those which give rise to translated literature as a central system: either there are no major changes in the polysystem or these changes are not effected through the intervention of interliterary relations materialized in the form of translations.*

que enquanto uma seção de literatura traduzida pode assumir uma posição central, outra pode continuar periférica.<sup>38</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 195, tradução nossa)

Pelos estudos já feitos por pesquisadores com base na Teoria dos Polissistemas, Even-Zohar (1990, p. 196, tradução nossa) pôde chegar a conclusão que “o trabalho realizado neste campo por vários estudiosos, assim como a minha própria pesquisa, indica que a posição “normal” presumida pela literatura traduzida tende a ser a periférica.”<sup>39</sup>

Assim, Even-Zohar esclarece que “a tradução não é mais um fenômeno que a natureza e limites são determinadas de uma vez por todas, mas uma atividade dependente das relações dentro de determinado sistema cultural.”<sup>40</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 197, tradução nossa)

Gideon Toury traz orientações a respeito de se fazer um levantamento de análise da obra traduzida pelos Estudos Descritivos da Tradução. Segundo ele (1995, p.37, tradução nossa),

Será normalmente segmentos do texto-alvo (ao invés do texto como uma entidade) que sera mapeado em segmentos do texto fonte. No processo de mapeamento, o status de prévio como reposicionamentos tradutórios sera estabelecido diante do que foi reposicionado, assim mostrando luz nos problemas que eles podem ter apresentados em atos particulares, os quais produziram o texto sob observações e nas suas soluções. Trocas (e.g. de certa noção de interpretação de ‘máxima’ para ‘ideal’) podem também ser estudadas, se consideradas justificadas, interessantes e/ou viáveis.<sup>41</sup>

Após este levantamento das mudanças, Toury (1995, p. 37, tradução nossa) orienta que

Tendo sido estabelecido os pares de segmentos e agrupados juntos na bases dos resultados de comparações entre eles, as relações tradutórias devem então serem denominadas ao conceito da tradução subjacente ao texto como um todo. Isto sera feito através da mediação da noção de equivalência da tradução; nomeadamente, o que pode ter emergido como constituindo uma norma para um par de textos na questão. São estes dois últimos conceitos que

<sup>38</sup> *The hypothesis that translated literature may be either a central or peripheral system does not imply that it is always wholly one or the other. As a system, translated literature is itself stratified, and from the point of view of poly systemic analysis it is often from the vantage point of the central stratum that all relations within the system are observed. This means that while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral.*

<sup>39</sup> *But work carried out in this field by various other scholars, as well as my own research, indicates that the “normal” position assumed by translated literature tends to be the peripheral one.*

<sup>40</sup> *translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.*

<sup>41</sup> *It will normally be target-text segments (rather than the text as one entity) which would be mapped onto segments of the source text. In the process of mapping, the status of the former as translational replacements would be established, along with what they may be said to have replaced, thus shedding light on problems as they may have presented themselves in the particular act which yielded the text under observation, and on their solutions. Shifts (e.g. from a certain notion of ‘maximal’, or ‘optimal’ rendering) can also be studied, if deemed justified, interesting and/or feasible.*



devem formar o objetivo final dos estudos individuais dos pares de textos: Nada no caminho de estabelecer as normas de equivalência da tradução e de conceitos subjacentes de tradução podem ser totalmente contabilizados sem a referência a esses conceitos. Por outro lado, eles não podem ser estabelecidos em qualquer modo prévio controlado para a exaustão de um complete conjunto de procedimentos de descobertas.<sup>42</sup>

A partir das normas de Gideon Toury e seus levantamentos a respeito de como analisar descritivamente uma tradução, Lambert e Van Gorp (1985) fizeram um esquema para orientar os estudiosos que gostariam de seguir estes estudos. Com o crescimento dos Estudos Descritivos da Tradução, foi possível organizar esquemas para conseguir categorizar e entender a tradução como produto. O foco das pesquisas fugiu a normatização dos processos tradutórios para conseguir chegar à descrição, sem a necessidade de uma tese para ser fundamentada. Segundo Lambert (2011, p. 19),

(...) o esforço de teorização feito nas últimas décadas favoreceu uma notável melhora dos comentários sobre os fenômenos literários do ponto de vista de sua sistematicidade. No entanto, é claro que a pesquisa em matéria de literatura carece de tradição e que ela tende sempre a recordar seu passado artístico, sobretudo à medida que ela continua a imitar o discurso normativo do escritor e da crítica (as teorias se emanciparam mais do que os métodos de análise textual ou a historiografia).

Segundo Lambert e Van Gorp (1985, p. 42), nas últimas décadas, a tradução se legitimou como um objeto científico de estudo. Esta pesquisa apresenta como objetivo analisar a tradução do livro *The Obscene Madame D* baseada nos Estudos Descritivos da Tradução.

A obra é focada no fluxo de consciência da protagonista Hillé e traz questionamentos sobre vida, morte, corpo, alma, sexo, religião e convívio social. Ambienta-se na casa da protagonista, que dialoga com seu marido falecido Ehad. A obra apresenta pontuação idiossincrática, como a ausência de parágrafos, o emprego de travessões entre outros.

Desta forma, a tradução da obra é desafiadora e surgem questões sobre seu produto:

---

<sup>42</sup> *Having been established for a series of paired segments, and grouped together on the basis of the results of the comparisons themselves, translation relationships would then referred to the concept of translation underlying the text as a whole. This will be done through the mediation of notion of translation equivalence; namely, the one which would have emerged as constituting the norm for the pair of texts in question. It is these last two concepts which would form the ultimate goal of studies into individual pairs of texts: Nothing on the way to establishing the norm of translation equivalence, and of the underlying concept of translation can be fully accounted for without reference to these concepts. On the other hand, they themselves cannot be established in any controlled way prior to the exhaustion of the entire set of discovery procedures.*

a) A tradução é caracterizada como tradução através dos elementos paratextuais?

b) A tradução conseguiu manter o ritmo de fluxo de consciência da protagonista?

c) A tradução carrega características mais exotizantes pertencentes à língua de partida ou mantém uma relação mais próxima com a literatura de chegada?

Segundo Lambert e Van Gorp (1985, p. 43), “De um ponto de vista empírico pode-se seguramente assumir que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente com consideração ao dilema de ‘adequado’ versus ‘aceitável’”.<sup>43</sup> Assim, a hipótese levantada é que a tradução consegue manter, na literatura de chegada, o estilo do texto fonte e traz repercussão no ambiente literário da língua inglesa.

A metodologia da análise foi feita com base no esquema proposto por Lambert e Van Gorp (1985), no artigo *On Describing Translations*. Este esquema (LAMBERT E VAN GORP, 2011, p. 222-223) é estruturado por:

a) Dados preliminares:

- Título e página-título (por exemplo, presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor);
- metatextos (na página-título; no prefácio; nas notas de rodapé – no texto ou separado?);
- estratégia geral (tradução parcial ou completa?)

b) Macronível:

- divisão do texto (em capítulos, atos e cenas, estrofes);
- título dos capítulos, apresentação dos atos e cenas;
- relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição; entre diálogo e monólogo, voz solo e coro;
- estrutura narrativa interna (enredo episódico? final aberto?), intriga dramática (prologo, exposição, clímax, conclusão, epílogo), estrutura poética (por exemplo, contraste entre quartetos e tercetos em um soneto)
- comentário autoral, instruções de palco

c) Micronível:

- seleção de palavras
- padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima);
- formas de reprodução da fala (direta, indireta, 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)

A escolha deste esquema é justificada pelo próprio artigo ao dizer que

---

<sup>43</sup> *From an empirical point of view it can safely be assumed that no translated text will be entirely coherent with regard to the 'adequate' versus 'acceptable' dilemma.*

A principal vantagem do esquema é que ele nos permite ignorar um número de ideias tradicionais profundamente enraizadas relativas à “fidelidade” e até mesmo a “qualidade” tradutória (uma determinada tradução é boa ou ruim?), as quais essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas. (LAMBERT E VAN GORP, 2011, p. 212)

Outro motivo para adotar este esquema é “Ao adotar um método flexível deste tipo, o estudioso ganhará um *insight* das regras textuais e tradutórias. Ele pode examiná-las em todo o texto e classificá-las de acordo com parâmetros específicos, sem ter que acumular exemplos aleatórios.” (LAMBERT E VAN GORP, 2011, p. 218)

Com estes aspectos organizados em diferentes níveis dentro do texto traduzido, é possível levantar dados importantes para ajudar na análise da tradução e suas características, tendo em vista que este esquema é fundamentado na teoria dos polissistemas, a qual traz dentro da cultura de chegada infinitas possibilidades de sistemas, dentre elas a descrição de uma determinada obra, com determinado público e cultura-alvo.

A partir deste esquema, pode-se concluir que a análise da tradução não se pretende prescritiva e, sim, como uma das possibilidades dentro do sistema que dialogam com os envolvidos: autor, leitor e texto. Além disso, Lambert e Van Gorp (2011, p. 210-211) também explicam que

O sistema-alvo não precisa se restringir ao sistema *literário* da cultura-alvo, já que as traduções de obras literárias podem também funcionar fora da literatura, graças a um sistema tradutório. Entretanto, na maioria dos casos, o sistema-alvo será (parte de) o sistema literário da cultura-alvo, ou, pelo menos, coincidirá com ele. As relações exatas entre os sistemas literários das culturas alvo e fonte devem ser examinadas; o que é, precisamente, o objetivo do nosso esquema. Tanto o sistema (literário) fonte quanto o sistema (literário) alvo são sistemas abertos que interagem com outros sistemas.

Lambert e Van Gorp (2011, p. 211) listam as relações que podem ser estudadas a partir do esquema. São elas:

t1 — t2 (relações entre textos individuais, isto é, entre o original e sua tradução).  
 a1 — a2 (relações entre autores).  
 r1 — r2 (relações entre leitores).  
 a1 — t1 com a2 — t2 (intenções autorais nos sistemas fonte e alvo e suas correlações).  
 a1 — t1 com t2 — r2 (pragmática e recepção nos sistemas fonte e alvo e, suas correlações).  
 a1 — a1', a2 — a2' (situação do autor em relação a outros autores em ambos os sistemas).  
 t1 — t1', t2 — t2' (situação do original e sua tradução enquanto textos em relação a outros textos).  
 r1 — r1, r2 — r2' (situação do leitor nos respectivos sistemas).  
 sistema alvo — sistema literário (traduções em uma determinada literatura)  
 Sistema (literário) 1 — Sistema (literário) 2 (relações, seja em termos de conflito ou harmonia entre ambos os sistemas).

Nesta pesquisa, serão contempladas, principalmente, as relações entre os textos (t1 e t2), com foco no t2, proveniente da tradução e seus diálogos com a própria tradução, a literatura traduzida. A partir destas análises, é possível contemplar as traduções orientadas ao sistema-alvo ou ao sistema-fonte e conseguir responder as perguntas que direcionam esta pesquisa. Estes critérios foram escolhidos ao seguir o que Lambert (2011, p. 211-212) explana

Como toda tradução é o resultado de relações específicas entre os parâmetros mencionados no esquema, a tarefa do estudioso será estabelecer quais relações são as mais importantes. Entre as prioridades a serem observadas, destacam-se principalmente as traduções orientadas ao sistema-alvo (ou ‘aceitáveis’) e as traduções orientadas ao sistema fonte (ou ‘adequadas’). Porém os grupos de traduções ‘aceitáveis’ podem ainda mostrar características diferentes quanto as relações T2 — T1, T2 — A1, ou T2 — R1. De um ponto de vista empírico, pode-se seguramente presumir que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente em relação ao dilema ‘adequado’ versus ‘aceitável’.

Lambert e Van Gorp (2011, p. 217) admitem encontrar, em princípio, determinados resultados:

Visto que a tradução é determinada por mecanismos de seleção em vários níveis textuais, assumimos, como uma hipótese operacional, que um texto traduzido que é mais ou menos ‘adequado’ no nível macroestrutural será geralmente mais ou menos adequado no nível microestrutural; no entanto, ele pode não ser adequado em todo nível específico. Da mesma forma, podemos assumir que uma tradução, que é “aceitável” em nível macro será provavelmente “aceitável” em nível micro. É claro que precisamos examinar se tal hipótese nos ajuda a coletar informações relevantes sobre a estratégia tradutória e suas prioridades, ou de forma mais simples, temos que observar, nesta fase inicial, tanto o texto em geral como um número de fragmentos textuais concretos.

Baseado neste esquema de Lambert e Van Gorp e no referencial teórico elucidado nos capítulos 2 e 3, é possível seguir para a análise da obra traduzida *The Obscene Madame D* no próximo capítulo.

## 4 ANÁLISE DA OBRA

Baseado com as referências dos estudos e as pesquisas sobre a obra, partimos para a análise. Este capítulo visa fazer uma análise descritiva da obra *The Obscene Madame D*. Ele traz os aspectos preliminares, de nível macrotextual, de nível microtextual e o contexto sistêmico inserido na obra traduzida.

### 4.1 Aspectos de caráter preliminar

Os dados preliminares são referentes a: análise da capa, contracapa, informações da obra, presença ou ausência de prefácios, notas de rodapé e se a tradução da obra é parcial ou completa. Estes elementos são considerados, segundo Genette, elementos paratextuais. Assim, Genette (2009) explica que

De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinatador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para que fazer o quê?* (GENETTE, 2009, p. 12)

Este simples questionário proposto por Genette permite analisar os elementos paratextuais presentes nas obras. É interessante ressaltar que paratexto é referente tanto aos elementos presentes na própria obra concretamente e materialmente, como também se refere a possíveis panfletos, propagandas, entrevistas presentes em outro ambiente, mas que remetem à obra. A estes dois lugares descritos, Genette (2009) nomeia de *peritexto* e *epitexto*. Nesta análise, o foco principal será o *peritexto*. Assim, Genette esclarece que

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica (...) (GENETTE, 2009, p. 12)

As decisões tomadas pela editora para a realização da tradução *The Obscene Madame D* podem ser percebidas, através da análise, que foram feitas com excelência a respeito dos elementos paratextuais. Isto é justificado por Genette ao dizer que “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto.” (GENETTE,

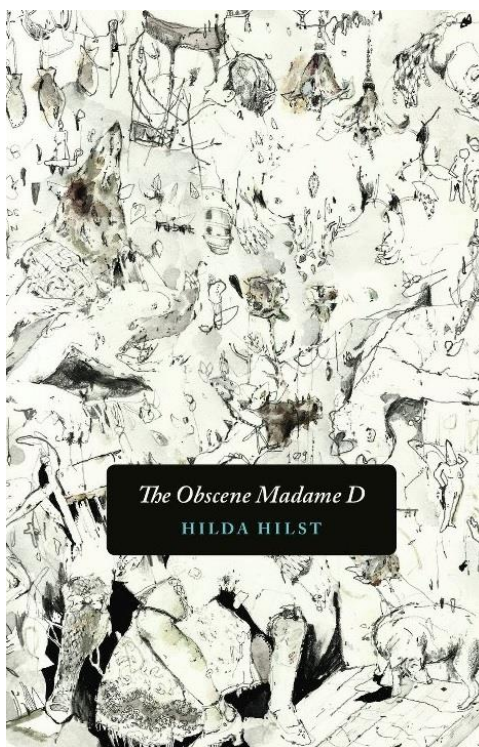
2009, p. 17) Assim, segundo Valerie Pellatt (2013, p. 1, tradução nossa), “como qualquer aspecto da tradução, um elemento paratextual reforça as complexas decisões feitas pelo tradutor, o editor e a editora.”<sup>44</sup>

Os elementos de paratexto são determinados pelas seguintes situações: espacial, temporal, substancial e pragmática. Tais situações são determinadas por “uma escolha, mais ou menos livre, feita numa grade geral e constante de possíveis alternativas, das quais só se pode adotar um termo com exclusão dos outros.” (GENETTE, 2009, p. 18)

Por tratar com um material autêntico, “as funções do paratexto constituem, pois, um objeto muito empírico e muito diversificado, que se deve evidenciar de maneira indutiva, gênero por gênero e, muitas vezes, espécie por espécie.” (GENETTE, 2009, p. 18)

Partindo para os elementos paratextuais presentes na obra analisada, temos a capa:

Figura 1: Capa *The Obscene Madame D*



Fonte: HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012)

A capa apresenta o título da obra em inglês *The Obscene Madame D*, em letras brancas, e o nome da autora Hilda Hilst, em azul, ambas em destaque com um fundo preto. Ao fundo da capa temos uma ilustração do artista brasileiro Virgílio Neto.

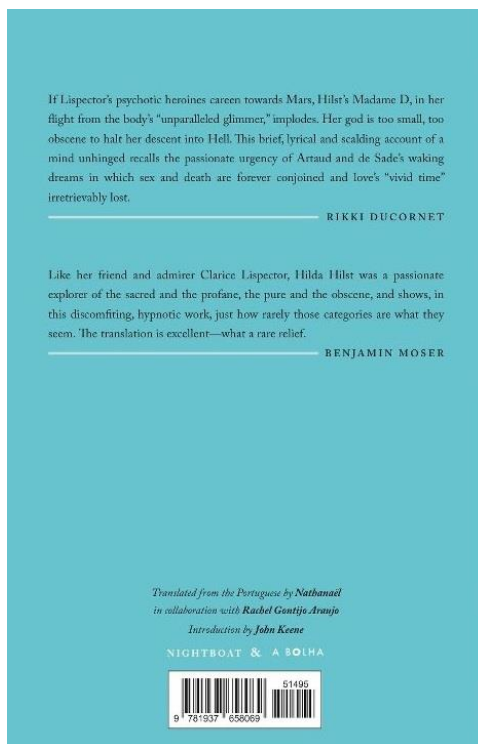
<sup>44</sup> as with any aspect of translation, paratextual material creates complex decision making on the part of the translator, the editor and the publisher.

A ilustração do fundo da capa traz elementos misturados de pessoas, mãos, lustres, pernas, cachorro, porco, seios, flores, entre outros, desenhados com poucas cores: preto, cinza e branco. Esta ilustração parece remeter ao fluxo de pensamento da protagonista. Este elemento paratextual é uma primeira imagem que o leitor pode ter da obra.

Quanto ao título, Genette (2009, p. 72) salienta que “o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação”. É a partir dele que o destinatário dos elementos paratextuais tem a primeira nomenclatura da obra. Este destinatário, Genette ressalta, pode ser considerado “o público”. Porém, Genette considera que este público “é uma entidade de direito mais vasta que a soma de seus leitores, porque engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não o leem necessariamente, ou não o leem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua “recepção”. (GENETTE, 2009, p. 71-72) O título *The Obscene Madame D* identifica a obra e a valoriza ao deixar para o leitor uma atmosfera de suspense, lança ao leitor a palavras *obscene madame* que traz um conjunto nobre, com madame, e vulgar, com *obscene*, além da própria letra solta *D*. O título não traz maiores explicações com subtítulo ou qualquer outra forma de designação de gênero literário.

A escolha por trazer uma capa simples com apenas a ilustração, título e autor da obra de partida foi uma escolha editorial para chegar ao público de maneira direta, sem menção, a princípio, de que é uma tradução. Podemos relacionar esta ausência de informação no primeiro contato do leitor com a obra com a invisibilidade do tradutor de Venuti (2004, p. 111) quando diz que este fenômeno da invisibilidade do tradutor sugere que “os leitores geralmente encaram a tradução de um texto estrangeiro, seja prosa ou poesia, como se houvesse sido originalmente escrito em sua língua, como se não fosse, de fato, uma tradução.” Assim, como a capa é, geralmente, o primeiro contato do leitor com a obra, podemos inferir que a editora optou por escamotear o fato tradutório, as publicações em língua inglesa, a qual, segundo John Keene, na entrevista para Laura Folgueira, apesar de ter uma indústria editorial gigantesca, “os editores americanos publicam muito menos traduções, comparativamente, que qualquer outro país”. (KEENE, 2017, p. 91)

Por outro lado, acrescentando mais informações sobre a obra, temos a contracapa:

Figura 2: Contra-capa *The Obscene Madame D*

Fonte: HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012)

Esta contracapa inicia com a crítica de dois escritores, Rikki Ducornet, escritora estadunidense, poetisa e artista, e Benjamin Moser, escritor e tradutor também estadunidense. Moser ficou conhecido pelo lançamento da obra *Clarice, uma biografia* (2009). Tanto Ducornet quanto Moser citam o trabalho de Lispector como uma referência ao trabalho de Hilst. Esta ligação com as traduções das obras de Clarice Lispector refere-se ao que foi comentado sobre o crescente interesse nas traduções literárias pelas editoras norte-americanas, defendido por Valim de Melo (2017, p. 14-15): “(b) a coleção de retraduições das obras de Clarice Lispector, organizado por Benjamin Moser, o qual a posiciona como uma das maiores representatividade contemporânea dos cânones brasileiros dentro do ‘mundo literário’” e também pelas obras de Clarice abrirem novas portas a obras de outras escritoras brasileiras. Os nomes das tradutoras, Nathanaël e Rachel Gontijo Araújo, são mencionados na contracapa, assim como, de qual idioma é o texto de partida. A partir desta informação, podemos indicar que esta obra ocupa espaço na literatura de chegada como uma *assumed translation* (TOURY, 1995). Este termo indica que

para qualquer texto da cultura de chegada há razões para posicionar por tentativas a existência de outro texto, em outra cultura e língua, a qual é presumidamente responsável por transferir operações e a qual é agora rotulada por certas relações, algumas podem ser lembradas – dentro daquela



cultura – como necessária e/ou suficiente. (TOURY, 1995, p. 145, tradução nossa)<sup>45</sup>

Ou seja, a obra *The Obscene Madame D* ao mencionar os nomes das tradutoras e da língua de partida passa a esclarecer para a cultura de chegada que nesta obra ocorreram contato e trocas entre as duas culturas e que esse relacionamento entre as culturas passa a fazer parte do sistema literário da cultura de chegada, ainda que periférico. A tradução é identificada como tal, ou seja, deve-se esperar o texto de chegada completo sem ser parcial, ou uma adaptação ou imitação do texto de partida.

Toury esclarece ainda que “um texto indicado como tradução é determinado primeiro e principalmente pelas considerações de originar na cultura que o hospeda”.<sup>46</sup> (TOURY, 1995, p. 137, tradução nossa) Desta forma, o leitor ao considerar que é uma obra traduzida reconhecerá que a mesma trará elementos provenientes da cultura de partida. Em outras palavras, é possível que o leitor se prepare para encontrar na obra elementos únicos da língua portuguesa interpretados na língua inglesa. Weizman e Blum-Kulka (1987, p. 72, tradução nossa) esclarecem que essa escolha “‘protege’ o leitor, como pudesse, de interpretar erroneamente as intenções do autor... implica que os desvios de normas culturais são julgadas não como intencionais e, logo, não atribuídas a nenhum significado ‘escondido’”.<sup>47</sup>

Assim, essa identificação da obra traduzida traz consequências posteriores que, segundo Toury (1995, p. 141), podem ser entendidas como “também significativa é a possibilidade que a tradução que manteve sua identidade como um fato cultural, mesmo como traduções, pode, todavia, mudar sua exata posição dentro da cultura alvo ao longo do tempo.”<sup>48</sup>

É interessante ressaltar que, até então, não há menção de qual tipo de português é o original da obra. Este dado é reconhecido nas páginas de identificação da obra, os quais Genette (2009, p. 34) descreve que

---

<sup>45</sup> any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture and language, from which it was presumed derived by transfer operations and to which it is now tied by certain relationships, some of which may be regarded - within that culture - as necessary and/or sufficient.

<sup>46</sup> a text being regarded as a translation, are determined first and foremost by considerations originating in the culture which hosts them.

<sup>47</sup> ‘protects’ the reader, as it were, from misinterpreting the writer’s intentions... [It] implies that deviations from cultural norms are not judged as intentional, and therefore are not assigned any ‘hidden’ meaning

<sup>48</sup> Also significant is the possibility that translations which have retained their identity as cultural facts, even as translations, may nevertheless have changed their exact position within the target culture over time.

Em princípio, as páginas 1 e 2, chamadas *guardas*, ficam em branco, isto é, mais exatamente sem texto impresso. A página 3 é a do “anterrosto” (olho): traz apenas o título, em alguns casos resumido. (...) As páginas 4 e 6 recebem às vezes diversas indicações editoriais, como o título da coleção, a menção das tiragens de luxo, o frontispício, a lista de obras do mesmo autor, (...), as obras da mesma coleção, algumas menções legais, (...). A página 5 é a *página de rosto*, que é, depois do colofão dos manuscritos medievais (...), o antepassado de todo peritexto moderno. Contém geralmente, além do título propriamente dito e de seus anexos, o nome do autor, o nome e o endereço do editor. Pode conter muitas outras coisas, em particular a indicação genérica, a epígrafe e a dedicatória.

A obra *The Obscene Madame D* começa com a página de anterrosto, descrita por Genette, com o título da obra e a autora. É seguida pela página 4 de Genette, a qual traz o nome da tradutora Nathanaël em colaboração com a tradutora Rachel Gontijo Araújo, além das editoras envolvidas e não há indicação de qual gênero textual. É nesta parte que o leitor passa a ter uma ideia de qual português é a origem da obra ao ter a cidade da editora A Bolha escrita: Rio de Janeiro.

Após destas duas primeiras páginas, encontramos a Introdução feita por John Keene. Genette (2009, p. 145) argumenta que “chamarei aqui de *prefácio* toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a um propósito do texto que segue ou que antecede.”

A “Introdução” é um indicativo de que a autora está sendo introduzida no sistema literário, que sua leitura não é simples e que há uma necessidade de explicação das complexidades presente na sua obra e que, ainda, esta autora brasileira foge ao estereótipo exótico que o mundo está acostumado a ver com relação ao Brasil. A “Introdução” é iniciada com duas epígrafes escolhidas pelo autor John Keene. A primeira de Giles Deleuze e a segunda Adélia Prado, ambas em língua inglesa e com o texto de origem logo após o nome dos autores. Genette explica que

Definirei a grosso modo a epígrafe como uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início da obra ou de parte de uma obra: “em destaque” significa literalmente *fora* da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, exergo é mais uma *borda* da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória (2009, p. 131)

Estas epígrafes trazem um pequeno exemplo dos temas das obras Hilst. A de Deleuze indica o espírito do homem e a de Adélia Prado o sofrimento. Estes dois temas o leitor encontrará na obra traduzida. Assim, Keene inicia seu texto introdutório sobre Hilst e *The Obscene Madame D* com uma pergunta paradoxal: “Como é possível saber de si mesmo quando eu sou aparentemente incognoscível?”<sup>49</sup> (p. i, tradução nossa). Esta

---

<sup>49</sup> *How possible is it to know the self when the self is seemingly unknowable?*

escolha de Keene adverte o leitor sobre o que esperar na obra: os questionamentos da protagonista Hillé sobre a falta de reconhecimento de si mesma e do seu papel no mundo. Keene explica que esta pergunta não será respondida pois o caminho escolhido pela protagonista é o de negação de si mesma, ou seja, a protagonista “escolhe o caminho da abjeção radical, de si mesma e dos outros, para se aproximar e atingir aquele autoconhecimento procurado.”<sup>50</sup> (KEENE, 2011, p. i – ii, tradução nossa).

Com a premissa do questionamento existencial, Keene traz estudiosos e bases filosóficas que também questionam a existência do ser, como no trecho:

Pois a abordagem de Hillé é antitética à do Platonismo do Simpósio, o derramamento do corpo em direção à realização da pureza e beleza dos deuses. É também antitético à auto-negação dos mártires cristãos ou à abnegação de Simone Weil. Em vez disso, o método de Hillé está mais próximo talvez do Sade de Justine, ou Lispector das histórias e d’A Paixão segundo G.H.<sup>51</sup> (KEENE, 2011, p. ii, tradução nossa).

Keene utiliza de elementos conhecidos pelos estudiosos mundialmente para poder referenciar o desenrolar da obra. Isto impulsiona o leitor a uma aproximação de uma autora, até então desconhecida, para o mesmo patamar de estudiosos conhecidos. Além disso, neste trecho, observa-se novamente a aproximação da obra com as características estilísticas da escrita de Clarice Lispector, autora ícone brasileira com obras reconhecidas internacionalmente.

Assim, Keene fecha o primeiro parágrafo da Introdução ao esclarecer o surgimento da letra solta do título *D* de Derrelição. Sobre este elemento principal, Keene diz que a protagonista incorpora a própria derrelição:

Derrelição da socialidade em todas as suas formas, derrelição de Ehad e seu casamento, derrelição de si mesma, da vida em si mesma. Derrelição, nós podemos argumentar, do leitor. Para em *The Obscene Madame D*, Hilst seduz e então abandona o leitor para a imundície agitada da quase-existência estranha de Hillé, seus atos e não-atos, suas perturbações, desatados, na sua busca constante. Sua derrelição e o conhecimento que produz, ou, pelo menos, tenta produzir, se torna a nossa própria.<sup>52</sup> (KEENE, 2011, p. ii, tradução nossa)

---

<sup>50</sup> *chooses the path of radical abjection, of herself and others, to approach and achieve that sought-after self-knowledge*

<sup>51</sup> *For Hillé’s approach is antithetical to that of the Platonism of The Symposium, that shedding of the body toward the achievement of the purity and beauty of the gods. It also is antithetical to the self-negation of the Christian martyrs, or the abnegation of Simone Weil. Instead, Hillé’s method is closer perhaps to the Sade of Justine, or the Lispector of the stories and The Passion According to G.H.*

<sup>52</sup> *Derelection of sociality in all its forms, derelection of Ehad and of their marriage, derelection of herself, of life itself. Derelection, we might even argue, of the reader. For in The Obscene Madame D, Hilst seduces and then abandons the reader to the fitful filth of Hillé’s queer quasi-existence, her acts or non-acts, her roiling, untethered, ever-searching quest. Her dereliction and the knowledge it produces, or at least aims to produce, become ours.*

Percebe-se a necessidade da explicação do termo, *derelection*, por Keene, por ser um elemento-chave da obra e apresentar um estranhamento ao leitor por não ser uma palavra comum, proveniente do latim e que, na leitura da obra, virá a caracterizar e apropriar a protagonista em uma das diferentes formas que ela terá em explicar a sua busca de compreensão.

No segundo parágrafo, Keene explica ao leitor a estrutura da obra ao explicar que ela inicia com um poema não intitulado que traz como principal temática o sacrifício: “*The Obscene Madame D* abre com uma lírica não intitulada a qual o sentimento é lido como um hino ao sacrifício”<sup>53</sup> (KEENE, 2011, p. ii, tradução nossa). Em seguida, esclarece que o poema é uma premissa do que acontece na obra: “para o amado viver, o narrador deve morrer.” Questiona quem é esse narrador e traz passagens do livro que caracterizam o narrador como Hillé, mas que, profundamente, se assemelha mais ao *ser nada* de Sartre:

Isto é tão claro quanto uma *précis* que o leitor terá: para o amado viver, o narrador deve morrer. Mas quem é o narrador? É muito provável que seja a “teófaga incestuosa”, devorador de Deus, “Nada” e o “Nome do Ninguém”, um ser parecido com o neófito de Sartre, mas sem sua unidade de subjetividade, como Hilst rapidamente deixa claro.<sup>54</sup> (KEENE, 2011, p. ii, tradução nossa)

Keene acrescenta ainda outro elemento filosófico, o Nihilismo, como a base da criação do próprio narrador: “Esse nihilismo também não é como costumamos entendê-lo, mas sim uma base para a autoconstrução.”<sup>55</sup> (KEENE, 2011, p. ii, tradução nossa). Ressalto o quanto a obra traz desafios na sua leitura, mesmo com uma Introdução que propõe explicá-la. Esta busca pela erudição de quem é o narrador, a protagonista é reflexo da sua própria dificuldade em se reconhecer dentro da obra.

A partir da explicação do narrador, Keene passa a sua análise para o tempo e o espaço da obra. Assim, Keene apresenta ao leitor às personagens Hillé e Ehud. A partir delas, Keene insere o tempo em que a história passa, o que já prepara o leitor para algo não linear e também não determinado ao misturar o passado com o presente com o trecho: “Hillé é casada, ou estava casada; Ehud, seu marido, está vivo ou estava vivo”<sup>56</sup> (KEENE, 2011, p. ii-iii, tradução nossa). Keene compara a construção da narrativa ao

<sup>53</sup> *The Obscene Madame D* opens with an untitled lyric whose sentiment reads as a hymn to sacrifice

<sup>54</sup> *This is as clear a précis as the reader will get: for the beloved to live, the speaker must die. But who is the speaker? It is very likely the “incestuous theophagite”, devourer of God, Ms. “Nothingness” and the “Name of No One” herself, a being akin to Sartre’s néant but without his unity of subjectivity, as Hilst quickly makes clear.*

<sup>55</sup> *Nor is this nihilism as we might usually understand it, but instead a foundation for self-construction*

<sup>56</sup> *Hillé is married, or was married; Ehud, her husband, is alive, or was alive*

dobrar de um origami, passeando do presente ao passado e vice-versa: “a narrativa se desdobre – pois é tão complexa em sua forma quanto um origami – no presente, ou no passado”<sup>57</sup> (KEENE, 2011, p. iii, tradução nossa). Esclarece que o lugar mais precisamente colocado, e que é onde possivelmente toda a obra ocorre, é o vão sob a escada: “O que é mais excessivamente fixado é a delimitação do espaço físico de Hillé, no “vão da escada”, para o qual ela ficou presa”<sup>58</sup> (KEENE, 2011, p. iii, tradução nossa).

Keene esclarece, ou tenta esclarecer, que Hillé também tem contato com outras personagens no decorrer da narrativa. Ele explica que Hillé recebe vizinhos em sua casa e que suas conversas são marcadas como “polifonia carnavalesca”. A escolha da palavra ‘carnavalesca’ por Keene sugere a tentativa de proximidade da origem da obra, o carnaval como item reconhecido mundialmente pertencente ao Brasil. Além disso, essa polifonia vai preparar aos diversos diálogos não indicados por travessão ou por explicação do narrador. Esta ausência de pontuação será analisada na próxima seção, dos aspectos de nível macrotextual.

O terceiro parágrafo da Introdução volta a atenção para quem é a personagem Ehud. É iniciado com a explicação que Ehud significa amor em hebraico. Keene relaciona a presença do marido de Hillé ao amor à carne e esclarece que durante a obra ele morre, mas que antes de morrer tenta em vão conseguir que sua esposa volte ao convívio social:

Principalmente antes que seu fim se aproxime ele quer, ou queria, que seja esposa retorne a alguma aparência de domesticidade, vizinhança, hospitalidade. Principalmente antes que ele dê seu último suspiro, ele quer ou queria que ela fizesse amor com ele de novo, para compartilhar seus corpos e cama de novo, para “foder”, como ele, repetidamente e sem rodeios, apesar de amoroso, expressa isso.<sup>59</sup> (KEENE, 2011, p. iii, tradução nossa).

Nesta Introdução, Keene esclarece que Ehud, marido de Hillé, tenta entender o porquê da sua esposa de afastar-se dele e ir de encontro a novas ideias e formas de ver, o que é também o questionamento do leitor ao se inserir na obra.

No quarto parágrafo, Keene explora como é Hillé, seus pensamentos, a (des)ordem das suas palavras em busca da sua própria (des)construção:

---

<sup>57</sup> *the narrative unfolds – for it is as intricate in its shape as origami – in present time, or in the past*

<sup>58</sup> *What is more overly fixed is the delimitation of Hillé’s physical space, in the “recess under the stairs,” to which she remanded herself*

<sup>59</sup> *Mostly before his end nears he wants, or wanted, his wife to return to some semblance of domesticity, neighborliness, hospitality. Mostly before he takes his last breath he wants or wanted her to make love with him again, to share their bodies and bed again, to “fuck”, as he repeatedly and bluntly, though lovingly, puts it*

Pois Hillé já está se esforçando para os primeiros princípios, um modo fenomenológico em que todos os aspectos do mundo, todos os sentidos são lançados e reduzidos ao seu ponto limite. Até mesmo a própria linguagem ela interroga, investiga, por significado, evacuada, deixando apenas as ausências de que ela passará o resto de sua própria existência desmontando-a. Se o desejo final de Ehud depende da conexão espiritual e sexual, Hillé, cujo nome significa “mulher de batalha” e “fortaleza”, já o abandonou e o matou, enquanto insinua, através de suas principais armas em sua guerra, seu implacável questionamento, sua estratégia de autodesconstrução. Para resolver esta crise de conhecimento, ela está disposta a perder tudo e todos, inclusive a si mesma, tornando-se literal e não apenas figurativa como uma “porca”, questionando-se até sua “pulverescência”. Tornar-se animal, tornar-se cinzas, Hillé está disposta a morrer por isso; o conhecimento está em seu corpo, mas seu corpo se concentrou no nada para ser refeito, renomeado, apenas por ela.<sup>60</sup> (KEENE, 2011, p. iv, tradução nossa)

Até então, Keene faz uma análise literária da obra, investigando seus elementos: narrador, estrutura, personagens, espaço e tempo. É possível determinar que, por ser uma análise, sua leitura reflete a dificuldade de leitura da própria obra e que sua audiência seria determinada por estudiosos da área.

Assim, no quinto parágrafo da Introdução, Keene explica o desafio de ler esta obra:

*The Obscene Madame D* apresenta o desafio de como lê-la no sentido prático, dada a narradora-protagonista ser tão completamente não-confiável, e ostensivamente louca, como sugerido acima, possuída por um método. Este romance, além disso, não tem um enredo para discutir, retornando repetidamente ao mesmo ponto inicial da narrativa.<sup>61</sup> (KEENE, 2011, p. iv, tradução nossa)

É a partir do sexto parágrafo que Keene faz um paralelo da protagonista Hillé com a autora Hilst e que poderia ser identificada como um alter ego de Hilst:

Para alguns escritores e críticos brasileiros, particularmente para a geração de Hilst, o desafio pode também incluir o quão próximo é identificar a protagonista de *A obscena senhora D*, Hillé, como alter ego de Hilst.<sup>62</sup> (KEENE, 2011, p. v, tradução nossa).

<sup>60</sup> *For Hillé is already striving for first principles, a phenomenological mode in which every aspect of the world, every sense, is pitched at and reduced to its limit point. Even language itself she interrogates, investigates, for meaning, evacuated thereof, leaving only absences that she will spend the rest of her own existence dis- and re-assembling. If Ehud's final desire hinges on spiritual and sexual connection, Hillé, whose name has "battle woman" and "stronghold" seeded in it, has already abandoned and killed him, Hilst implies, through her main weapons in her war to know, her relentless questioning, her strategy of self-deconstruction. To resolve this crisis of knowledge she is willing to lose everything and everyone, including herself, rendering herself into the literal and not just figurative condition of being a "sow", querying herself down to her "pulveressence". Become-animal, become-ashes, Hillé is willing to die for it; knowledge lies in her body, but her body zeroed out to nothingness to be remade, renamed, by her alone.*

<sup>61</sup> *The Obscene Madame D presents the challenge of how to read it in the practical sense, given that its protagonist-narrator is so utterly unreliable, and ostensibly mad, though, as suggested above, possessed of a method. This novel moreover has no plot to speak of, returning again and again to the same narrative starting point.*

<sup>62</sup> *For some Brazilian writers and critics, particularly of Hilst's generation, the challenge might also include how closely to identify *The Obscene Madame D's* protagonist, Hillé, as Hilst's alter ego*

Isto porque elementos da vida de Hilda Hilst podem ser vislumbrados na obra como a experiência de Hilst com os devaneios de seu pai instável mentalmente, o que também está incluído na obra.

Em seguida, Keene passa a introduzir as primeiras obras de Hilst na poesia e a intenção de Hilst ao escrever *The Obscene Madame D*:

Na verdade, com *The Obscene Madame D*, Hilst estreou uma série de trabalhos que empurrariam os limites de gosto, forma, representação e da língua em si mesma; dessa fase do seu trabalho, ela diria em 1990 que ela estava dizendo “adeus à literatura séria”.<sup>63</sup> (KEENE, 2011, p. v, tradução nossa)

Esclarece, ainda, como a obra foi recebida de forma extremista, até pelos amigos de Hilst: de um lado os que amaram a obra, de outro os que a detestaram, ao dizer que “estes trabalhos provocaram uma denúncia de amigos, alguns julgando como “nojento”<sup>64</sup> (KEENE, 2011, p. v-vi, tradução nossa)

No final da sua análise literária sobre a obra, Keene reflete sobre a escolha estética de Hilst e que por esta escolha a sua leitura parece ser ‘inavegável’:

A estética do romance também revela muito mais completamente a visão autoral de Hilst, indicando a direção na qual ela se aventurou nos trabalhos finais da prosa de sua carreira. Dito de outra forma, a forma experimental A obscena senhora D, sua prosa desfamiliarizada, sua contínua polivocalidade e sua insistente filosofia oferecem uma maneira de ler e entrar em uma obra cujo princípio central é desfazer-se como caminho para a autodeterminação, abandono como bússola, para navegar o que parece primeiro inavegável<sup>65</sup> (KEENE, p. vi, tradução nossa).

Em seguida, posiciona o lugar o leitor dentro da história, considerando ele mesmo o leitor:

Hilst nos coloca, os leitores, no centro da derrelição de Hillé/Madame D, nos permitindo a escutar e sentir e ver, a testemunhar suas batalhas com suas variadas personas, suas importunações e imprecacões, seu constante desmembramento e re-membramento, seus significados através dos quais ela pode começar a entender. <sup>66</sup>(KEENE, p. vi, tradução nossa)

<sup>63</sup> In fact, with *The Obscene Madame D*, Hilst launched a series of works that would push the limits of taste, form, representation, and language itself; of this phase in her work, she said in 1990 that she was saying “goodbye to serious literature” altogether.

<sup>64</sup> these works provoked denunciation from friends, some deeming it “filth”

<sup>65</sup> The novel’s aesthetics also reveal much more fully Hilst’s authorial vision, indicating the direction in which she ventured in the final prose works of her career. To put it another way, *The Obscene Madame D*’s experimental form, its defamiliarizing prose, its continuous polyvocality, and its insistent philosophizing offer way of reading and entering a work whose central principle is un-making as a path to selfmaking, dereliction as the compass to navigating what looks at first unnavigable.

<sup>66</sup> Hilst places us, the readers, at the very core of Hillé/Madame D’s dereliction, allowing us to hear and feel and see, to witness her battles with her various selves, her importuning and imprecations, her constant dis-membring and re-membring, her means through which she might begin to understand.

No fim da Introdução, nos oitavo, nono e décimo parágrafos, Keene traz informações sobre a vida e outras obras de Hilda Hilst e seus prêmios literários, o que aproxima do leitor da vida da autora.

É interessante ressaltar que, na Introdução, Keene enaltece o trabalho de Hilst como um próprio fã da obra. Apesar de ser uma obra de desafiadora leitura, Keene sugere ao leitor que não desista dela e que persevere por encontrar uma verdadeira obra de arte. Por outro lado, Keene não esclarece ao leitor que ele encontrará elementos eróticos ou metafísicos presentes na obra, apesar de ilustrar seu texto com definições filosóficas e pensadores que trazem em seus trabalhos questões sobre o ser, a vida e a própria existência.

Desta forma, a decisão por trazer uma Introdução ao livro corrobora com o que Pellatt (2013, p. 1, tradução nossa) aponta “Paratexto é o texto que cerca e apoia o centro do texto, como camadas de embrulhos que inicialmente protegem e gradualmente revelam a essência do item embrulhado.<sup>67</sup>” A “Introdução” situa o leitor no ambiente literário da autora e da obra, o que Pellatt (2013, p. 2-3, tradução nossa) explica

Prefácio e introdução pretendem contribuir a uma explicação e justificação. Além disso, e talvez mais importante, eles preparam o leitor, que irá iniciar o primeiro capítulo com uma gama de expectativas controladas ou, pelo menos, guiadas pelo autor da introdução. No caso de obras traduzidas, a introdução ou prefácio podem moldar a leitura intercultural do texto muito substancialmente.<sup>68</sup>

Esta Introdução apresenta características acadêmicas que fogem ao conhecimento de um público em geral. Não é uma Introdução fácil de ser digerida e interpretada. A presença de elementos e definições filosóficas, tais como Platão, o ser e o Nada de Sartre, o Niilismo e características definidas por Foucault, relacionados a elementos da literatura conhecida mundialmente, como Marquês de Sade, e da literatura brasileira, como Clarice Lispector, sugere que o público desta Introdução deve ser capaz de reconhecer e entender esses elementos, o que pode categorizar o público como parte da sociedade acadêmica ou com um mínimo de leitura sobre essas obras. É possível que em edições seguintes ocorra uma atualização desta “Introdução”, com mais escolhas divergentes desta em questão.

---

<sup>67</sup> *Paratext is the text that surrounds and supports the core text, like layers of packaging that initially protect and gradually reveal the essence of the packaged item.*

<sup>68</sup> *Preface and introduction purport to contribute explanation and justification. In addition, and perhaps more importantly, they prime the reader, who will set about the first chapter with a set of expectations controlled or at least guided by the writer of the introduction. In the case of a translated work, the introduction or preface may shape the intercultural reading of the text very substantially.*



Este ambiente dos dados preliminares da obra está ligado ao peritexto editorial, cuja responsabilidade, de acordo com Genette, é “direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão, da *edição*”. (GENETTE, 2009, p. 21)

Após a Introdução, é apresentado ao leitor um poema não intitulado de Hilda Hilst, o qual é seguido pela dedicatória e depois um segundo poema da autora, todos traduzidos para o inglês.

A obra *The Obscene Madame D* inicia com um primeiro poema traduzido de Hilst. Este poema é um primeiro contato do leitor com a obra de Hilst, propriamente após a Introdução. Este poema foi traduzido da obra de partida respeitando a quantidade de versos e estrofes, as quais foram mantidas.

Em seguida, apresenta a dedicatória:

*I dedicate this work, like the previous Da Morte. Odes  
Mínimas, and all my future works, if there are any, to the  
memory of Ernest Becker, for whom I feel unrestrained  
vehement and passionate admiration.  
H.H.*

Genette ressalta que a dedicatória é “um enunciado autônomo” (2009, p. 110), o qual podemos entender por senso comum que é “o dedicador é sempre o autor” (2009, p. 119). Porém, também acontece de tradutores dedicarem a obra traduzida. Isto não ocorre na obra analisada, na dedicatória é apenas a tradução da dedicatória mencionada no texto de partida. Genette (2009, p.123) esclarece também que “a dedicatória de obra sempre depende da demonstração, da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário”. E completa com “a dedicatória de uma obra, como dizia eu, é a mostra (sincera ou não) de uma relação (de um tipo ou de outro) entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade.” (GENETTE, 2009, p. 124) Nesta dedicatória traduzida, podemos perceber que as tradutoras mantiveram a dedicatória de Hilst e o nome da obra “Da Morte. Odes Mínimas” em português, por ainda não ter uma indicação de tradução desta obra. Apesar de Genette indicar nos seus estudos sobre os paratextos editoriais que a tradução também pode ser elemento de dedicatória, é percebido que não há uma dedicatória da tradução feita pelas tradutoras.

Logo após, temos uma página com o título da obra *The Obscene Madame D*. Esta página não existe na obra de partida, o que cabe na análise indicar mais uma explicação ao leitor do início da tradução.

Em seguida, a obra apresenta o segundo poema traduzido. Este é o poema a que Keene faz referência como o início da obra *The Obscene Madame D*. Também observamos a manutenção do número de versos e estrofes idênticos ao texto de partida.

A ordem dos elementos paratextuais é divergente quando comparada a obra de partida com a obra de chegada. Na obra traduzida, tem-se “Introdução”, primeiro poema, dedicatória e segundo poema. No texto de partida, há o primeiro poema, a dedicatória, uma nota do organizador, o qual também traz uma explicação sobre a vida da autora, elementos estilísticos presentes na obra e as novas edições lançadas, e, só então, o segundo poema. Esta mudança de ordem apresenta a preocupação novamente dos editores da língua inglesa em primeiro introduzir quem é Hilda Hilst e suas obras literárias para, enfim, colocar o leitor em contato com a obra a partir do primeiro poema. Já no texto de partida, Hilst, apesar de rara e pouco lida, já era conhecida pelo mundo literário brasileiro.

“Depois da capa e de seus diversos anexos, o paratexto editorial ainda ocupa, portanto, da maneira mais clara possível, todas as primeiras e todas as últimas páginas, em geral não-numeradas.” (GENETTE, 2009, p. 34) Nas últimas páginas podemos ressaltar a presença dos dados da obra ao final dela. Estes dados são formato, tipo de folha, informações a respeito da edição, impressão, arte da capa, *book design and typesetting*, *cataloging-in-publication*, distribuição, as editoras envolvidas, incentivos Ministério da Cultura do Brasil/ Fundação Biblioteca Nacional e New York State Council on the Arts Literature Program (NYSCA).

A leitura de uma obra, seja traduzida ou não, pode trazer a expectativa de encontrar notas de rodapé, explicando, inserindo ou acrescentando novas informações ao leitor. Além disso,

Notas de rodapé em trabalhos literários esclarecem a interação entre autor e sujeito, texto e leitor, o que é sempre um trabalho na ficção, dando-nos a oportunidade de especular numa narração autorreflexiva como um aspecto da autoridade textual.<sup>69</sup> (BENSTOCK, 1983, p. 205, tradução nossa)

No caso de uma obra traduzida, podemos encontrar nota do tradutor. Não há nenhuma nota de rodapé, referente a obra de partida, ou nota do tradutor, na obra de

---

<sup>69</sup> *Footnotes in a literary work highlight the interplay between author and subject, text and reader, that is always at work in fiction, giving us occasion to speculate on self-reflective narration as an aspect of textual authority.*

chegada. Assim, o leitor é levado a acompanhar os devaneios e hesitações da personagem e esse é uma das principais características da obra, mantida pelas tradutoras.

Com os dados preliminares e os elementos paratextuais, podemos ter uma ideia de quais as próximas escolhas tradutórias podem aparecer na obra. Assim, é necessário analisar os aspectos de nível macrotextual e microtextual, assuntos abordados nas próximas seções.

## 4.2 Aspectos de nível macrotextual

A tradução da obra começa com os elementos paratextuais indicados pelo poema traduzido, a dedicatória de Hilda Hilst e o segundo poema, colocados antes do início da obra. Nos aspectos de nível macrotextual, a análise descritiva se encarrega de descrever elementos superficiais ao texto, tais como: divisão do texto, título dos capítulos, apresentação dos atos e cenas. Em seguida, a análise passa pela relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição entre diálogo ou monólogo e estrutura narrativa interna. Por fim, é analisada a presença de comentário autoral.

O texto de partida, *A Obscena Senhora D*, inicia sem indicação de capítulo. O leitor é jogado no fluxo de consciência de Hillé, como no exemplo:

VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (2001, p. 17)

Isto também é como o texto de chegada *The Obscene Madame D*

I saw myself removed from the center of a thing I don't know how to name, but this is certainly no reason for me to go to the sacristy, I, Hillé, incestuous theophagite, also known by EHUD as Madame D, I Nothingness, Name of No One, I in search of light, sixty years in silent blindness, spent seeking the sense of things. (2012, p. 4)

Esta escolha das tradutoras em inserir o leitor na obra da mesma maneira da obra de partida indica o cuidado que elas tiveram em aproximar ao máximo a tradução às características principais da obra de partida. Isto porque em obras traduzidas do mercado editorial americano é notório o tornar a tradução, em princípio, não reconhecida como tradução para poder encontrar mais espaço no mercado e nas procuras dos leitores. Esta característica estará presente no decorrer da obra em significativos momentos.

A respeito das características de elementos idiossincráticos, Reguera ressalta os elementos utilizados por Hilst em suas obras, tais como:

o uso de maiúsculas, de negrito ou de itálico, de diferentes tamanhos e tipos de letras, de línguas estrangeiras; a ausência de paragrafação; a concomitância de diferentes registros textuais, como discurso direto, indireto, indireto livre, rubricas e versos; a enumeração; as lacunas; as justaposições; os neologismos; os desenhos; as ilustrações; os diferentes espaçamentos. (REGUERA, 2015, p. 66)

A ausência de paragrafação presente na obra de partida também é mantida na obra de chegada *The Obscene Madame D*. Esta traz as mesmas quebras de períodos da narrativa, mas abre parágrafos para ressaltar a mudança dos pensamentos e dos diálogos da protagonista com seus vizinhos e seu marido e entre seus vizinhos, o que pode quebrar o ritmo da narrativa e do fluxo de pensamento. Isto pode ser observado na obra de partida da seguinte forma:

Tabela 1 - Uso dos parágrafos – Diálogo entre Ehud e Hillé

A obscena senhora D, 2001, p. 18	The Obscene Madame D, 2012, p. 4
nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud compreender o quê? isso de vida e morte, esses porquês escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses	absurd, in the minima, the light one day, the understanding of us all destiny, one day I will understand, Ehud understand what? life, death, these whys listen Madame D, if instead of doing commerce with the divine, instead of these luxurious thoughts, you made me some

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Neste trecho, temos os pensamentos de Hillé nas duas primeiras linhas e a partir da terceira linha passa a conversar com Ehud. É possível ver que Hillé fala “um dia vou compreender, Ehud”, Ehud responde “compreender o quê?”, Hillé continua “isso de vida e morte, esses porquês” e Ehud finaliza com “escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen?”. É possível perceber que não há indicação de diálogo, ou sugestão da presença de um narrador extra que explique a cena, nem espaçamentos antes das falas das personagens. Esta característica da obra de partida é marcante pois leva ao que Keene tinha mencionado sobre a obra ser ‘inavegável’. A princípio, o leitor pode, por vezes, ficar confuso com as mudanças dos interlocutores nos diálogos e nos pensamentos da própria Hillé, o que, com a continuidade da leitura da obra, passa a acostumar-se com esta característica.

Ao comparar com a obra traduzida, Hillé inicia a conversa com “one day I will understand, Ehud”. Em seguida, há um espaçamento da margem, indicando parágrafo, que indica a mudança de fala, o qual o leitor percebe que Ehud responde

“understand what?”, Hillé continua “life, death, these whys” e Ehud termina com “listen Madame D, if instead of doing commerce with the divine, instead of these luxurious thoughts, you made me some coffee, uhn?”. Este espaçamento entre as diversas vozes presentes na obra é apresentado apenas na obra traduzida, o que leva a concluir que as tradutoras acrescentaram um elemento idiossincrático para tornar a leitura mais pausada e explicada para o leitor.

Este espaçamento também é repetido quando há conversas com outras personagens, tais como os vizinhos de Hillé:

Tabela 2 - Uso dos parágrafos – Fala de vizinhos

A obscena senhora D, 2001, p. 18	The Obscene Madame D, 2012, p. 12
Senhora D, senhora D, olhe, dois pãesinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra?	madame D, madame D, look, two little buns for you, I made them myself, it's me, your neighbor, do you remember?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho temos no texto de partida uma conversa entre as vizinhas da Senhora D tentando convencê-la a voltar à vida social. A fala da vizinha iniciada com “senhora D, senhora D, olhe dois pãesinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra?” e continua até “é caso de polícia essa mulher”. Na obra de The Obscene Madame D, temos as mesmas quebras e mudanças de locutores das conversas e novamente o espaçamento característico presente na obra traduzida. No caso, logo no início há o espaçamento de parágrafo seguido pela fala “madame D, madame D... that woman”.

Tabela 3 - Uso dos parágrafos – Diálogo entre vizinhos

A obscena senhora D, 2001, p. 18	The Obscene Madame D, 2012, p. 12
nossa senhora, é caso de polícia essa mulher quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? se	police that woman who told you to go, Luzia, through that woman's door, eh, who told you? if

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

É possível identificar a mudança do locutor com “quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou?” e continua até “no pardieiro dela que mostra as vergonhas”. Novamente, a tradução apresenta o espaçamento para indicar a mudança de fala de personagem com *who told you to go, Luzia*.

Tabela 4 - Uso dos parágrafos – Diálogo entre vizinhos (continuação)

A obscena senhora D, 2001, p. 18	The Obscene Madame D, 2012, p. 12
dela que mostra as vergonhas é nada, e as caretonas que exhibe na janela, alguém tem o direito de assustar os outros assim? he he Luzia, teu traseiro também assusta muita gente	only shows her privates in her hovel that's not true, and the enormous masks she displays in the window, who has the right to frighten the world like that? say Luzia, your behind frightens people too

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Por fim, Luzia fala “é nada, e as caretonas que exhibe na janela, alguém tem o direito de assustar os outros assim?” e termina com a outra vizinha “he he Luzia, teu traseiro também assusta muita gente”. Na tradução, Luzia responde “that’s not true” com mais um parágrafo e termina com outro parágrafo “say Luzia, your behind frightens people too”.

Em outro exemplo presente na obra de chegada do uso do parágrafo é quando mais uma vez uma vizinha tenta conversar com Hillé em vão:

Tabela 5 - Uso dos parágrafos – Diálogo entre Hillé e vizinhos

A obscena senhora D, 2001, p. 58	The Obscene Madame D, 2012, p. 34
tão aí, é o homem que diz, ele também tá dizendo que esses é que fazem a senhora assim, viu senhora D? senhora D? e uma luz na tua cara tão difusa e em pontas que esses dois são fogo, senhora D vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta chi credo, mulher nenhuma fala assim, vade retro o quê? vade retro é uma coisa pros dois que estão aí, pros demônios saírem.	it’s their fault, that they’re the ones who make Madame D like that, do you hear Madame D? Madame D? a light on your face made of small points and so diffuse that and those two are something else Madame D fuck off mind your business, or else watch your balls shiii, Jesus! no woman talks like that, vade retro! what? vade retro is those two there, to disperse the demons.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, apresentamos uma conversa entre as vizinhas e a senhora D. O trecho inicia com a fala da vizinha dizendo “que esses é que fazem a senhora assim, viu, senhora D? senhora D?”, seguida por um pensamento de Hillé “e uma luz na tua cara tão difusa e em pontas”, que é interrompido pela fala da vizinha “e esses dois são fogo, senhora D”. Em seguida, a senhora D exclama “vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta”, o que é recebido com surpresa pela vizinha “chi credo, mulher nenhuma fala assim, vade retro” e termina com outra vizinha ou o homem que a acompanha falando “o quê? vade retro é uma coisa pros dois que estão aí, pros demônios saírem”. É possível perceber novamente o uso dos espaçamentos de parágrafo para a organização do diálogo na obra traduzida em cada mudança de interlocutor: inicia com a fala da vizinha “it’s their own fault, that they’re the ones who make Madame D like that, do you hear, madame D?”, em seguida com o pensamento da senhora D “a light on you face made of small points and so diffuse that” interrompido pela fala da vizinha “and those two are something else Madame D”. Em seguida, há a exclamação de Madame D e a recepção desta exclamação pelas vizinhas, todas as falas do diálogo com o espaçamento do parágrafo.

Genette (2009, p. 36) esclarece que “existem casos em que a realização gráfica é inseparável do propósito literário”. Este espaçamento na obra de chegada traz

uma explicação da mudança de interlocutor dos diálogos ao sinalizar sutilmente ao leitor que houve uma mudança no pensamento, proporcionado pela possível lembrança ou da ocorrência dos diálogos da protagonista com seu marido Ehud e das conversas escutadas pela protagonista dos vizinhos. Pude concluir que as tradutoras não levaram em conta este aspecto do parágrafo na tradução, pois em todos os casos que houve diálogos, houve o espaçamento do parágrafo em relação à margem, o que não consta no texto de partida.

Como a obra é organizada com o fluxo de consciência, não há divisão em capítulos, cenas ou seções. Porém nota-se que, na obra de partida, existem durante a obra espaços entre linhas maiores, os quais poderiam significar uma quebra de pensamento, duração de tempo na narrativa, capítulos ou seções. Ao comparar as duas obras, podemos afirmar que essas quebras foram mantidas nos seguintes trechos:

Tabela 6 - Uso de espaço entre linhas 1

A obscena senhora D, p. 40	The Obscene Madame D, p. 21
O quê? O que, meu Deus? Não te escuto Que um dia talvez venha daí Quê?	What? What are you saying, my God? I can't hear you That one day a light may surge from here What?
É uma sapa velha. Viu a pele pintada? É sarda	She's an old toad. Haven't you seen her skin marked all over? they're freckles.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 7 - Uso de espaço entre linhas 2

A obscena senhora D, 2001, p. 51	The Obscene Madame D, p.29
há anos que queria ter cordas, malhas de fio-ferida à minha volta, há anos que queria pertencer, ouviste? sim.	for years I wanted to have cords, a mesh of steel wire around me, for years, I've wanted to belong, do you hear? yes.
Ehud, tua macieza me voltando, lividez do teu rosto	Ehud, your softness enveloping me, the lividity of your face

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 8 - Uso de espaço entre linhas 3

A obscena senhora D, p. 90	The Obscene Madame D, p. 56
Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente também. Ahn.	Because I like pigs. I also like people. Ahn.
<i>Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados.</i> Casa do Sol, 4 de setembro de 1981.	<i>Deliver me, Lord, from imbeciles and cretins.</i> Casa do Sol, September 4th, 1981

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

As tradutoras e a edição da obra mantiveram estes espaçamentos para, novamente, aproximar a obra de partida. Porém, estes espaçamentos não foram mantidos em todos os momentos, o que leva a compreender que, por mais que a aproximação a obra de partida fosse principal critério, as tradutoras e a edição da obra de chegada não colocaram como uma característica importante de ser ressaltada em todos os momentos da obra.

Tais exemplos de não manutenção dos espaçamentos podem ser vistos nos seguintes trechos da obra de chegada:

Tabela 9 - Ausência de espaço entre linhas 1

A obscena senhora D, p. 53	The Obscene Madame D, p. 30
que OUTRO mamma mia? DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?	mamma mia what OTHER? GOD GOD, so you still don't understand?
Pequena porca ruiva, escuridão e chama nos costados, os olhinhos pardos	Little red sow, flame and darkness along the sides, little brown eyes

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 10 - Ausência de espaço entre linhas 2

A obscena senhora D, p. 65	The Obscene Madame D, p. 39
tu é que me fez, e passarinho que come pedra sabe o cu que tem.	you're the one who made me, and little bird that eats rock knows what kind of asshole it has.
Los rios, las cadenas, la cárcel, o cárcere de si mesma, sessenta anos, adeus Hillé, desconheces quase toda tua totalidade	Los rios, las cadenas, la cárcel, the prison of herself, sixty years, farewell Hillé, you know almost nothing about yourself

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 11 - Ausência de espaço entre linhas 3

A obscena senhora D, p. 88	The Obscene Madame D, p. 56
seja o aguilhão de um roxo-encantado aparentemente sem vivez.	spur of a Crimson red without apparent vividness.
E há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehud, e estaremos onde num sem tempo?	And a time will come when you and me, father, Ehud as well, we will no longer be and where will we be outside of time?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Como este espaço entre os parágrafos pode indicar uma mudança de capítulo ou cena, a não manutenção deste aspecto pode ser ainda considerada como uma escolha editorial para que ficasse uma obra mais curta e financeiramente mais viável.

Outro exemplo da relevância dos aspectos macrotextuais pode ser observado quanto a presença de um quadro de palavras na obra de chegada e na obra de partida:

Tabela 12 - Quadro de palavras

A obscena senhora D, p. 89	The Obscene Madame D, p. 56
o nome dos meus cães, dos três pássaros, pedaços de frases	the names of my dogs, of the three birds, shreds of sentences
incrível	Incredible
Sol	Sun
Morrendo	dying
noite	night
dor	pain
daqui a pouco	soon now



luz	palidez	amanhã	light	pallor	tomorrow
estranho	cães	sabem	strange	dogs	know

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Este quadro apresenta com linhas e colunas de palavras soltas, que logo após são formadas frases seguindo a ordem das linhas. Na obra traduzida, podemos identificar que o quadro permaneceu inalterado quanto a quantidade de quatro linhas e três colunas, além da tradução das suas palavras serem bastante próximas a língua de partida. Novamente, vemos o cuidado das tradutoras em manter as características idiossincráticas da obra de partida.

Quanto ao uso de letras maiúsculas na obra traduzida, podemos apresentar os seguintes exemplos:

Tabela 13 - Uso de Maiúsculas

A obscena senhora D	<i>The Obscene Madame D</i>
VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (p. 17)	I saw myself removed from the center of a thing I don't know how to name, but this is certainly no reason for me to go to the sacristy, I, Hillé, incestuous theophagite, also known by Ehud as Madame D, I Nothingness, Name of No One, I in search of light, sixty years in silent blindness, spent seeking the sense of things. (p. 4)
Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo? (p. 24)	If Ehud did exist one day he continues to be, if he never existed, IT IS FOREVER IMPOSSIBLE FOR HIM TO BE, but before being Ehud he Was not and he would then have existed without being? (p. 9)
DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota e lição é sempre muito chato. (p. 36)	DERELECTION. no, it doesn't seem sad, maybe because the first two syllables remind me of defeat, and instruction is always something annoying. (p. 17)
como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (p. 38)	how would it be, HIS face, eh? is it just light? a gigantic silver cap? is there a link between HIM and us? is it not said that He is a FATHER? Did He not make an agreement with us? He did, He did, He is a Father, we are sons, and a FATHER, isn't it so, must take care of his progeny, even reluctantly, watch over it? is he a faulty FATHER? (p. 19-20)
queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? (p. 53)	I wanted the thread taut up there, the thread held by the OTHER, the OTHER, do you understand? (p. 30)
que OUTRO mamma mia? (p. 53)	mamma mia what OTHER? (p. 30)
DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (p. 53)	GOD GOD, so you still don't understand? (p. 30)
CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns finos e de matéria densa. (p. 70)	KNOWLEDGE, Hillé, I can still see it, KNOWLEDGE is being muted, smothered by those very fine threads made of dense matter. (p. 42)

E SENTIR. (p. 88)	AND TO FEEL. (p. 56)
-------------------	----------------------

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

À exceção da primeira vez, todas as instâncias em que o uso idiossincrático foi usado, a tradução seguiu o mesmo parâmetro, como: DERELICTION → DERRELIÇÃO; HIS → DELE; HIM → ELE; FATHER → PAI; OTHER → OUTRO; GOD → DEUS; KNOWLEDGE → CONHECIMENTO; AND TO FEEL → E SENTIR. Tal manutenção de estilo remete que as tradutoras optaram por refletir na tradução o estilo *hilstiano*.

O trecho NUNCA SERIA → IT IS FOREVER IMPOSSIBLE FOR HIM TO BE mantém as palavras maiúsculas presentes no texto de partida, porém há uma interferência das tradutoras com a criação e posicionamento de mais elementos, inclusive, tal acréscimo ressalta uma poética na prosa da tradução. Este e mais exemplos são os elementos analisados pelos aspectos de nível microtextual, foco da próxima sessão.

É interessante ressaltar que em *A obscena senhora D* temos uma passagem na qual Hillé brinca com a interjeição UMM, ao dizer que é uma palavra russa que significa ‘conhecimento’. A quantidade de ‘m’ e a forma maiúscula foram mantidas pelas tradutoras, como visto a seguir:

Tabela 14 - Uso de Maiúsculas - UMM

A obscena senhora D, p. 60	The Obscene Madame D, p. 35
Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMM. a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? de lá do escuro venho vindo, teias à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne, um torcido elástico no espaço de nós dois, não te separe nunca, não tentes, é sangue e gosma, é dubiez na aparência mas é cristal de rocha, vívido empedrado, é úmido também, UMM, o intelecto pulsando	Are there some deepe veins and groans accompanied by the sound UMM? Do you know, Ehud, how to say the word intellect in Russian? It's UMM. A 'u' with an 'm' held for a long time UMMMMMMMM. The flesh ought to have that sound, UMM, that, Lord, is how you feel the flesh in your heart? I'm coming from the depths, I'm stuck to you, from the UMM to the flesh, a twist-scratch in the space that is ours, don't ever separate yourself from it, don't try, it's blood and glue, it's indeterminable in appearances but it's rock crystal, living, petrified and humid at the same time, UMM, palpitating intellect

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Assim, pelos aspectos de nível macrotextual, mais uma vez, pode reinteirar que a tradução se dá de maneira completa, permanecendo a sua estrutura narrativa e seus elementos idiossincráticos os mais próximos da obra de partida, apresentando pequenas alterações no seu esqueleto.

Na próxima seção, irei demonstrar os aspectos de nível microtextual presentes na obra de partida comparados com a obra de chegada, suas mudanças, criações, acréscimos e escolha de léxico para a obra traduzida.

### 4.3 Aspectos de nível microtextual

Os dados preliminares e os aspectos de nível macrotextual trazem para esta análise uma preparação para a consistência do produto, a tradução. Assim, percorrendo as características superficiais de uma obra, podemos aprofundar a análise com os elementos de nível microtextual. Lambert e Van Gorp ressaltam questões e considerações que idealmente devem conduzir esta parte da análise descritiva. Tais questões são:

O tradutor traduz palavras, frases, parágrafos, metáforas, sequências narrativas? Ele dificilmente será capaz de traduzir todos esses níveis textuais na mesma proporção e com o mesmo grau de sutileza. Muito provavelmente, ele terá sacrificado níveis textuais específicos (por exemplo, o léxico) por outros níveis (por exemplo, a literariedade). Esta análise microscópica, que poderia, em alguns casos, ser apoiada por dados estatísticos, nos possibilita observar as consistências e a estrutura hierárquica da estratégia tradutória. Ela também pode nos permitir a formulação de hipóteses relativas à origem e a posição desta estratégia (texto-fonte? texto-alvo? sistema-fonte? sistema-alvo?). Será fácil tirar conclusões provisórias sobre fragmentos individuais. (LAMBERT e VAN GORP, 2011, p. 218)

Assim, os aspectos de nível microtextual nos conduzem a uma camada da tradução que não trará de forma explícita sua origem, como os componentes da capa, nem sua organização estrutural, como a presença ou ausência de distanciamentos de parágrafos, mas as escolhas lexicais categorizadas como o núcleo do produto tradutório.

Em traduções literárias, em geral, a escolha lexical é vista como critério importante, pois se trata de um processo não-arbitrário e não apenas de procurar equivalentes. Assim, representa uma questão essencial do processo criativo de tradução.

#### 4.3.1 *Aglutinações, idiosincrasias e neologismos*

Para o romance em análise, a presença da letra D no título apresenta um problema para a tradução: uma vez que a opção por manter ou não a letra traz suas consequências. Como podemos ver, as tradutoras optaram por manter a letra. Ressalto a importância desta manutenção porque, durante a leitura, a letra D, proveniente da palavra Derrelição, molda uma característica peculiar da narradora-protagonista muito importante. É a característica base, dada por seu marido, Ehud, e que Hillé a incorpora em todas as suas decisões, na sua abdicação do convívio social e na escolha de viver no vão da escada. Portanto, derrelição, que significa desamparo, abandono, mantém-se como aspecto fundamental da obra ao ser mantida na tradução.

As tradutoras optaram por *dereliction*. No decorrer da narrativa, Hillé pergunta a Ehud o que é derrelição: “Derrelição, Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. Por quê?” (HILST, 2001, P. 35). Em seguida, Hillé volta a “DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato”. (HILST, 2001, p. 36). Neste caso, a palavra derrelição não apenas influencia no título como também na narrativa. Assim, na tradução, temos *Abandonment*, *neglect* para desamparo, abandono. Em seguida, pude observar que as tradutoras trouxeram *defeat* para derrota e *instruction* para lição, que unidas formam *Dereliction*, como no trecho “DERELICTION. no, it doesn’t seem sad, maybe because the first two syllables remind me of defeat, and instruction is always something annoying” (HILST, 2012, p. 17).

Em *dereliction*, as duas primeiras sílabas de *defeat* não coincidem como em *derrota*, o que acaba por trazer uma formação da palavra forçada. Além disso, esta escolha tradutória trouxe *instruction* para a tradução de ‘lição’, trazida na obra de partida e remetida como sempre chata. Acredito que as tradutoras fizeram boas escolhas, pois o exemplo de *derrelição* indica um dos maiores desafios da narrativa, ou seja, a escolha lexical, sobre o que me deterei neste tópico.

No quadro analisado na seção 4.2, no qual pude observar a manutenção de linhas e colunas referentes aos aspectos macrotextuais. Também observei as escolhas lexicais da tradução. Para isso, trago novamente o quadro para poder lembrá-lo:

Tabela 15 - Quadro de palavras (reprodução)

A obscena senhora D, p. 89			The Obscene Madame D, p. 56		
o nome dos meus cães, dos três pássaros, pedaços de frases			the names of my dogs, of the three birds, shreds of sentences		
Incrível	Sol	Morrendo	incredible	Sun	Dying
noite	dor	daqui a pouco	night	pain	soon now
luz	palidez	amanhã	light	pallor	tomorrow
estranho	cães	sabem	strange	dogs	know

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Este quadro reflete o cuidado no processo criativo de Hilst. Assim, no nível microtextual, pude analisar que as tradutoras escolheram as palavras mais próximas da língua de partida: ‘incrível’ para *incredible*, ‘sol’ para *sun*, ‘morrendo’ para *dying*, ‘noite’ para *night*, ‘dor’ para *pain*, ‘daqui a pouco’ para *soon now*, ‘luz’ para *light*, ‘palidez’ para *pallor*, ‘amanhã’ para *tomorrow*, ‘estranho’ para *strange*, ‘cães’ para *dogs* e ‘sabem’ para *know*. Esta escolha foi proposital para poder encaixar ao que vem em seguida na obra. Hilst constrói orações com estas palavras, como se fossem as últimas

palavras que Hillé ouve antes de falecer e os vizinhos constroem seus sentidos, como apresentado a seguir:

Tabela 16 - Construções provenientes do quadro de palavras

A obscena senhora, p. 89	The Obscene Madame D, p. 56-57
incrível o sol de hoje e ela morrendo à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco na luz vê-se mais palidez, ela resiste até quando? até amanhã, disseram estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem	incredible the sun of today and she is dying at night she suffers more pain and it will be night soon in the light the pallor is more visible, how long will she resist? until tomorrow, that's what they said strange, all the dogs remain by her side, they know

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Nestas sentenças, a ordem das palavras é mantida no texto de chegada. É possível determinar que dentre todas as palavras escolhidas para este quadro e esta sequência de períodos, a única que não é completamente contemplada é *soon now*, que mantém a proximidade de quantidade de palavras com ‘daqui a pouco’, com três palavras, e *soon now* com duas, mas que no período em que é usada, aparece apenas *soon*. Nesta escolha lexical tanto para o quadro quanto para as sentenças seguintes, pode observar que apesar da proximidade, as tradutoras optaram pela fluidez da língua de chegada do que a estranheza de inserir mais palavras no trecho. Acredito que se tivessem colocado *soon now* como no quadro, tornaria mais rica a poesia em prosa de Hilst.

Ainda em relação à escolha lexical, outra questão digna de nota no estilo *hilstiano* é a aglutinação de modo a refletir o modo de falar da linguagem popular, como a junção do ‘por isso’, do ‘de repente’, ‘os outros’ e ‘de vez em quando’, as quais Hilst transforma em ‘porisso’, ‘derepente’, ‘osotro’ e ‘vezenquando’. Ao traduzir tais aglutinações as tradutoras optaram por diferentes recursos, alguns mais explicados e criativos outros mais sucintos. Exemplo disso é, no trecho, “VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia” (p. 17, grifo nosso) podemos ver a parte grifada ‘nem porisso’ remetendo ao recurso de juntar as duas palavras ‘por’ e ‘isso’. A tradução desta parte ficou “*I saw myself removed from the center of a thing I don't know how to name, but this is certainly no reason for me to go to the sacristy*” (p. 4, grifo nosso). Ou seja, ‘nem porisso’ foi traduzido com um alongamento da proposta de Hilst, com mais de seis palavras e as tradutoras retiraram o aspecto estilístico de Hilst: a aglutinação. Isto também ocorre em outro momento da obra com o uso do ‘porisso’, em “mas nem porisso compreendia” (p. 19), a qual foi

traduzida como “*but nonetheless I didn’t always understand*” (p. 5), mais uma vez com um alongamento, com o dobro de palavras e mais uma vez sem a aglutinação.

No decorrer da obra de partida, o uso do ‘porisso’ também aparece em três momentos, os quais foram utilizados a mesma forma na tradução ‘that’s why’, como a seguir com grifo nosso:

Tabela 17 - Uso do ‘porisso’ traduzido como ‘that’s why’

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
<u>porisso</u> é que me recusava muitas vezes (p. 53)	<u>that’s why</u> I often refused (p. 30)
<u>porisso</u> falo falo para te exorcizar (p. 55)	<u>that’s why</u> I speak, speak to exorcise you (p. 31-32)
<u>porisso</u> trabalho com as palavras (p. 55)	<u>that’s why</u> I work with words (p. 32)
isso mesmo, e <u>porisso</u> talvez alguém de vinte, vinte cinco, meio diminuído, sensualão (p. 66)	precisely, and <u>that’s why</u> someone maybe twenty, twenty –five years, a little short, very sensual (p. 39)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Em todos esses exemplos, as tradutoras optaram pela tradução literal e a aglutinação não foi contemplada na tradução. Seria interessante para o enriquecimento da obra a manutenção desta característica tão frequente e as tradutoras poderiam propor uma aglutinação considerando a cultura de chegada.

Outra aglutinação presente na obra de partida é a junção ‘derepente’. Para cada momento que o ‘derepente’ aparece, as tradutoras utilizaram uma forma diferente enfatizando a ação ocorrida. ‘Derepente’ apareceu como ‘brutally’, ‘with such a brutality’, ‘suddenly’ e ‘out of the blue’, como nos trechos a seguir:

Tabela 18 - Uso do ‘derepente’ e suas traduções

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
<u>derepente</u> despenco sobre as quarto patas (p. 25)	I crumple <u>brutally</u> on my four hoofs (p. 10)
e por que as abre <u>derepente</u> e assusta as gentes e grita? (p. 32)	and why must you open them <u>with such a brutality</u> frightening the people with your screaming? (p. 15)
Escuro, e <u>derepente</u> centelhas de cores (p. 39)	Darkness and spew, <u>suddenly</u> , sparks of a thousand colors (p. 20)
perguntava às madamas <u>derepente</u> : (p. 78)	she would ask these women <u>out of the blue</u> : (p. 49)
e meu avô que se escondeu de todos <u>derepente</u> porque achava que era um morango e ia ser chupado. (p. 64)	and my grandfather who had suddenly begun to hide from everyone because he thought he was a strawberry and that they were going to suck him. (p. 38)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Novamente, ocorreu o mesmo fenômeno: o alongamento e a não-aglutinação das palavras.

Outras duas aglutinações presentes na obra de partida são ‘osotro’ e ‘vezenquando’, que foram traduzidos nos seguintes trechos, respectivamente:

Tabela 19 - Uso de outras aglutinações e suas traduções

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
alguém tem o direito de assustar <u>osotro</u> assim? (p. 28)	who has the right to frighten <u>the world</u> like that? (p. 12)
<u>vezenquando</u> uns murros numas gente (p. 41)	a clout <u>from time to time</u> (p. 22)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Estes dois usos em que ‘osotro’ ficou ‘the world’ e ‘vezenquando’ ficou ‘from time to time’ pude perceber que as tradutoras mantiveram o significado, porém perdeu a sonoridade e a ideia de uma linguagem mais popular. Desta forma, a aglutinação proposta por Hilst no texto de partida não foi considerada pelas tradutoras.

Outro recurso estilístico de Hilst é o uso de aliterações e assonâncias em alguns trechos da obra. Os sons nestas passagens são de extrema importância. O trecho ‘tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors’ (HILST, 2001, p. 36) apresenta os sons /t/ /u/ /a/ e /lh/ destacam-se presentes. A tradução apresenta o som /wh/ para transmitir este trecho: ‘somewhere in those beyonds, elsewhere, so for, where you are, wearing yourself out’ (HILST, 2012, p. 18). Outro momento no qual são utilizadas estas duas figuras de linguagem é ‘o pó o pinto do socó o esterco o medo’ (HILST, 2001, p. 48), no qual o som /p/ e os sons vocálicos /o/ e /e/ são repetidos. Neste caso, a tradução manteve o mais próximo possível destes sons ao traduzir: *the pee of the peepee of the pipits* (HILST, 2012, p. 27). Assim, neste caso, as tradutoras propuseram uma reflexão deste aspecto estilístico na tradução e trouxeram para a tradução a criatividade também presente na língua inglesa.

No estilo *hilstiano*, é possível encontrar a criação da autora em palavras inventadas, pouco comuns e usadas de maneira idiossincrática. Tal aspecto é composto por conjuntos de palavras, tanto adjetivos quanto substantivos, utilizados de formas criativas e peculiares pertencentes ao estilo da escritora. É comum nas traduções ocorrer alguma perda, mudança, explicações, entre outros processos tradutórios.

Tabela 20 - Trecho ‘logorréia vibrante mordeníssima’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 26	The Obscene Madame D, p. 10
o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorréia vibrante mordeníssima, que descontração	gold pouring out through deodorized holes, a vibrant modernist logorrhea, the beautiful relaxation

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, Hilst chama atenção ao construir uma imagem explosiva e moderna ‘logorréia vibrante mordeníssima’ que teve a tradução literal para *vibrant modernist logorrhea*, enquanto que o trecho ‘que descontração’ ficou como *the*



*beautiful relaxation*. Estes processos irão aparecer em toda a obra, com a tradução literal e a criação tradutória.

Tabela 21 - Trecho ‘estufos langores’ e ‘lambedura acontecível’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 27	The Obscene Madame D, p. 11
estufos de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambedura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada	I curl up, bath-house of languor, giraffe I huddle up folded over myself in the closet under stairs, giraffe I seek you out nearby, conceivable for Hillé licking to be buffalo zebu giraffe, conceivable for someone to be several and at the same time nothing

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

‘Estufos de langores’ e ‘lambedura acontecível’ são criações hilstianas que apresentam um desafio à tradução. Para tal, as tradutoras utilizaram de mais explicação, mais palavras para ‘estufos de langores’ ao traduzir ‘I curl up, bath-house of languor’, na qual traz a frente o verbo ‘sobrepasso’ com *I curl up* e *bath-house of languor*, que posiciona para melhor entendimento do leitor da imagem com a palavra *bath-house*. Enquanto que ‘lambedura acontecível’ ficou mais explicada com *conceivable for Hillé licking to be*, o qual temos *conceivable* para acontecível e *licking* para lambedura.

Tabela 22 - Trecho ‘olhos cegos’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 31	The Obscene Madame D, p.14
Seu irmão gêmeo, estático, os olhos cegos em direção ao próprio peito, a cabeça pendida, o corpo perolado, excrecência e nácar	His twin brother petrified, eyes blind, head dangling over his chest, the body, a nacreous, pearled outgrowth

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Duas ocorrências estão presentes neste trecho: os olhos cegos em direção ao próprio peito, a cabeça pendida e o corpo perolado, excrecência e nácar. No primeiro caso, há uma troca de quem faz a ação, "olhos cegos" ou "cabeça pendida", ao colocar *eyes blind, head dangling over his chest*. Apesar desta troca, a imagem que surge é idêntica entre o texto de partida e de chegada. No caso de "o corpo perolado, excrecência e nácar" temos também a quebra da dupla substantivo-adjetivo para *the body, a nacreous, pearled outgrowth*. Outra perda é a tradução da palavra ‘excrecência’ para *outgrowth*. Excrecência traz a ideia de excesso, coisa que desequilibra a harmonia, enquanto que *outgrowth* é visto como uma superação. Esta troca acaba por diminuir o choque do estilo *hilstiano* na tradução.

Tabela 23 - Trecho ‘fulguerosos encachoeirados’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 32	The Obscene Madame D, p. 15
fulguerosos encachoeirados num luxo de drapejamento, esgoelo	fulgurating with cataracts in a wealth of draperies, I make myself hoarse

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste exemplo, temos o processo criativo da autora na união de palavras para construir uma imagem, no mínimo, incomum. ‘Fulgurosos encachoeirados num luxo de drapejamento’ foi traduzido como *fulgurating with cataracts in a wealth of draperies*. Acredito que a escolha por *cataracts* para encachoeirados amplia a imagem que Hilst propôs, pois cataratas traz uma imagem maior e imponente do que cachoeiras. Também, este trecho também foi feito com a tradução literal, o que não trouxe problemas para a tradução.

Tabela 24 - Trecho ‘umas tardes-amora brevíssimas’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 34	The Obscene Madame D, p. 16
e apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo, a terra, a carne do outro, os pelos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos na cara	and despite this dust of ash and blindness, the abortion of days, of light missing at the heart of my own matter, the vast unbearable and profound nostalgia of having loved orgasm, earth, the flesh of the other, the hairs, salt, the boat that carried me away, several mornings of quietude and knowledge, certain too-brief bitter tasting afternoons exhaling their sap in our faces

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Outro trecho que sugere uma dificuldade na tradução é ‘umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos na cara’. Tal trecho foi traduzido como *certain too-brief bitter tasting afternoons exhaling their sap in our faces*. Apesar de não trazer o substantivo composto tardes-amora, as tradutoras fizeram uma junção entre *too* e *brief* ao traduzir brevíssima e incluíram *tasting* para explicar melhor a ideia do trecho. Tais escolhas mostram que as tradutoras tentaram reproduzir o estilo hilstiano de composição de palavras da maneira que lhes foi mais propícia.

Tabela 25 - Trecho ‘incandescência’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 53	The Obscene Madame D, p. 30
Quando foi isso de perdição e luz, isso sem nome, cordão de ouro e fogo cindindo os teus meios, te deitavas terra e viuvez mas Ehad te tocava e viravas barca, incandescência, um grosso aguar, um sol de estupor também escuro e violento.	When was that, perdition and light, without name, a rope of gold and fire splitting your means, you laid down widowed earth but Ehad touched you and you became skiff, incandescence, a thick watering, a sun of stupor also dark and violent.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, temos as palavras ‘incandescência’ e ‘grosso aguar’. As tradutoras utilizaram da tradução literal para traduzir estas palavras, ficando *incandescence, a thich watering*. Pude observar que nas palavras de origem latina, as tradutoras mantiveram seu radical original referente ao seu uso na língua inglesa, levando em consideração que as palavras de origem latina não são mais tão usadas e remetem a algo datado ou pretensioso.

Tabela 26 - Trecho ‘demasiada rutilância’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 54	The Obscene Madame D, p. 31
a boca numa fome eterna da tua boca, a vida era resplendor e prata, demasiada rutilância se tu me tocavas, e sinistra e soluçosa e nada quando tu não estavas	my mouth constantly starved for your mouth, life was splendor and marvel, unparalleled glimmer when you touched me, and sinister and hiccupping and nothingness when you were absent

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Outro momento de tradução literal é a tradução de demasiada rutilância para *unparalleled glimmer*. Rutilância, apesar de não ser muito comum ou frequente, traz como significa ‘esplendoroso, que brilha’ e tem uma palavra na língua inglesa para ela, *rutilance*, as tradutoras preferiram colocar outra palavra mais comum *glimmer* para sua tradução, enquanto que ‘demasiada’ ficou *unparalleled*. Tais escolhas mostram que houve um cuidado na tradução em aproximar do comum ao leitor.

Tabela 27 - Trecho ‘mansidão e langor’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 54	The Obscene Madame D, p. 31
uma outra Hillé fingindo mansidão e langor, roliça, passiva, perla sobre o fastídio de los marmores	another Hillé feigning meekness and languor, plump, passive, pearl on the ‘fastídio de los marmores’, leviency and languor

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho também temos outra tradução literal dos elementos. ‘Fingindo mansidão e langor’ foi traduzido como *feigning meekness and languor*. Chama a atenção também o uso das aspas simples para indicar língua estrangeira com ‘fastídio de los marmores’. Este uso é único em todo o texto traduzido, já que nas outras presenças de línguas estrangeira não há nenhum sinal gráfico que a destaque. Esta escolha sugere o questionamento de explicar porque somente neste trecho foi utilizado este sinal gráfico enquanto que em tantas outras passagens não. Sugiro como resposta as aspas trazem a leitura ao ‘fastídio de los marmores” ’ por ter explicado e caracterizado este fastídio com o acréscimo das palavras *leviency and languor* ao final.

Tabela 28 - Trecho com lista de palavras em espanhol e sua tradução

A obscena senhora D, p. 55	The Obscene Madame D, p. 31
E depois tu saías e eu desenhava teu rosto sobre o meu, teu longo corpo, turva e inundada de ti repetia as palavras: rócio, júbilo, hermosura, remolino, sconvolgente, Hillé sconbussolata, Hillé perdua	And afterwards you left and I drew your face on mine, your long body, flooded and dimmed by you I repeated words: dew, jubilation, venustas, sconvolvulante, Hillé sconbussolata, Hillé perdua

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Este trecho chama a atenção por trazer uma lista de palavras no espanhol, como: *rócio* que significa orvalho, *júbilo* que traz o mesmo significa que em português, *hermosura* que significa beleza, *remolino* que significa redemoinho; e no italiano, *sconvolgente* que significa perturbadora, *sconbussolata* que significa desconcertada e

*perduta* que significa perdida. No texto de chegada, ocorreu a tradução para o inglês das palavras *rócio* para *dew* e *júbilo* para *jubilation*. O que chama a atenção é que as palavras *hermosura* e *remolino* foram substituídas por *venustas* que significa atratividade, ao passo que *sconvolvulante* veio fazer parte da lista, seguida pela mesma estrutura em Hillé *sconbussolata* e Hillé *perduta*. Estas últimas foram as únicas palavras que não foram mudadas pelas tradutoras. Este caso da presença de palavras em outras línguas estrangeiras foi o único que recebeu a interferência da tradução, já que, durante a narrativa, outros trechos em línguas estrangeira não foram alterados. Também não há nenhuma nota do tradutor para as palavras que não foram traduzidas para o inglês.

Tabela 29 - Trecho ‘labiosidade vaidosas’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 56	The Obscene Madame D, p. 32-33
Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas	Hillé sickness, obsession, touch the nails of the who is never named, introduce language and speech into the heart, take my heart, take my affected repugnance too, vomit me, yearnings, stupors, my lipping vanity

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Outro conjunto de substantivo com adjetivo criativo do estilo hilstiano é ‘labiosidade vaidosas’ que foram traduzidos como *lipping vanity*. ‘Labiosidade’ também aparece no seguinte trecho:

Tabela 30 - Trecho ‘labiosidade espumante’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 72	The Obscene Madame D, p. 44
Recomponho noites de sofisticacões, política, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, teatro, tudo teatro	I am reconstituting sophisticated evenings, politics, duties, a sociology of future, a being here, they ask me, kindred with the world, and acting, and authors, citations, foaming verbosity, the ear hearing itself foremost but respondig to the people with elegance propriety care as though in fact it had listened to people, theatre, all theatre

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste caso, ‘labiosidade espumante’ foi traduzido como *foaming verbosity*. Apesar de terem a mesma ideia, ‘labiosidade’ foi traduzida de duas maneiras diferentes. Tal escolha lexical torna necessária a procura de explicação desta mudança no texto de chegada. Para isso, é necessário entender o que significa ‘labiosidade’ nos dois casos. No primeiro, remete a ideia dos lábios propriamente por conta do seu complemento ‘vaidosa’, que traz a ideia da parte do corpo, por isso a tradução *lipping vanity*. No segundo momento, traz a ideia de falar muito de verbalizar, discutir, e, portanto, a ‘labiosidade espumante’ fica *foaming verbosity*. Esta foi possivelmente a leitura das

tradutoras para essa escolha. Acredito que ficou bem colocada, apesar de perder o paralelismo com o outro momento do uso da palavra.

Tabela 31 - Trecho ‘tardes de palha, estalidos’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 70	The Obscene Madame D, p. 42-43
havia tardes, Hillé, tardes de palha, estalidos, securas, eu ia andando e sentia nada, sentia sim um descolorido pedregoso, sei que olhava as navalhas da pedra, sei que sangrava mas não sentia dor, eram pés de palha que sangravam, eu inteiro era vazio, estofado de palha, terra e palha eu inteiro. e deitei-me ali sobre navalhas	there were some afternoons, Hillé, dry, straw afternoons, that crackle, I was walking and could feel nothing or rather I could feel stone become discolored, I know that I was looking at those sharp grasses that come out of the stones, I know that I was bleeding but I could feel nothing, no pain, my straw feet were bleeding, I was altogether empty and papered with straw, altogether earth and straw. and I laid down on those sharp grasses

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, as passagens que chamam a atenção são ‘tardes de palha, estalidos’ e ‘descolorido pedregoso’. Nos dois casos, as tradutoras optaram por explicar cada um transformando e acrescentando verbos como podemos ver nas traduções *dry*, *straw afternoons*, *that crackle* e *I could feel stone become discolored*. O ‘descolorido pedregoso’ foi totalmente perdido com a sua transformação na explicação da imagem. Esta escolha das tradutoras reflete a complexidade do uso de língua na narrativa que, possivelmente, as tradutoras não puderam ou decidiram não reproduzir. Caso as tradutoras optassem por criar uma união entre adjetivos e substantivos que representassem essa imagem, poderia causar um estranhamento maior, que traria consequências à leitura. Tais escolhas das tradutoras refletem também o padrão das traduções publicadas e que, normalmente, seguem os processos de explicação e de proximidade com a cultura de chegada.

Tabela 32 - Trecho ‘enrodilhado perguntante’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 78	The Obscene Madame D, p. 48
Que amou Ehud ela diz, ó por favor, enquanto o coitado viveu atormentou neurônios e sentidos do afável senhor, sempre sempre o enrodilhado perguntante, na hora da comida, da trepada, do sono, até na privada inventou que a luz de umas rosáceas incidia na coxa, reverberava nos ladrilhos, que até ali estava o Senhor, quero dizer até ali o fulgor de alguma coisa viva que ela não sabia.	She says that she loved Ehud, but God! the poor man, when he was still alive, how she tormented the neurons and the senses of the amicable man, always trying, at length, to soft-soap him with her questions, at dinner hour, and the hour of fucking, of sleep, and into the toilet where she went to invent regarding a ray of light that was falling right onto his thigh through one of the rose windows and was reflected on the tile, to invent that the ray of light was proof that Lord was there, present, I want to say something was fulgurating there and she didn't know what it was.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

‘Enrodilhado perguntante’ significa na obra as constantes perguntas feitas por Hillé a Ehud. A tradução deste termo ficou *to soft-soap him with her questions*. Mais uma vez, as tradutoras optaram pela explicação dos termos para deixar mais claro

aos leitores a ação do momento. Isto ocorre em todo o trecho, principalmente, na parte ‘privada inventou que a luz de umas rosáceas incidia na coxa, reverberava nos ladrilhos, que ali estava o Senhor, quero dizer até ali o fulgor de alguma coisa viva que ela não sabia’ para ser mais explicado na tradução *and into the toilet where she went to invent regarding a ray of light that was falling right onto his thigh through one of the rose windows and was reflected on the tile, to invent that the ray of light was proof that Lord was there, present, I want to say something was fulgurating there and she didn’t know what it was*. Este trecho inteiro foi minuciosamente mais explicado na tradução para o leitor. É interessante que a língua inglesa, apesar de ser uma língua considerada sintética, em alguns momentos, as tradutoras optaram por explicar melhor a poética desta obra, tornando-a analítica.

Tabela 33 - Trecho ‘tijolês-morango-sépie’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 79-80	The Obscene Madame D, p. 49-50
<p>um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépie e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeítíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunscritível, tão doce para minha língua muito em timidez, mais doce ainda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno, as gentes vão olhar abrindo os olhos em boca de poço. Mas as nossas caras, pernas, tronco, na luminância das nossas mãos nenhum recado ou talvez sim um logogrifo, chispas, um canto vindo da ossatura da terra, um feixe de puro branco. Laumim. Ancas.</p>	<p>a saffron red or a red without denomination, between brick-strawberry-sepia and shadow, by your side I chromo made in scarlet, finished the both of us, perfect because we are dead, our hands clasped with great ceremony, my hands that touched your sumptuous body, your body whose luster was impossible to circumscribe, so sweet to my timid tongue full, sweeter even in the day to day, pure honey then, your mouth on me, full of hummingbirds, dead one day the two of us, attached, for an infrangible eternity, and people will open their eyes wide like the opening of a well.</p> <p>But in our faces, legs, torsos, in the luminescence of our hands, no message or perhaps yes a logogrigh, sparks, a song coming from the bones of the earth, a beam of pure white. Laumim. Hips.</p>

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Este trecho é característico do estilo *hilstiano* e apresenta problemas à tradução referentes às escolhas lexicais. Das palavras que chamam a atenção neste trecho são: "tijolês-morango-sépie", "entrelaçadura de muito luzimento", "brilhância incircunscritível", "corriqueirice", "luminância" e "ossatura da terra". A primeira, "tijolês-morango-sépie" foi literalmente traduzida como *brick-strawberry-sepia*. ‘Entrelaçadura de muito luzimento’ ficou traduzida como *clasped with great ceremony*, perdendo a criação da palavra ‘entrelaçadura’. Em seguida, ‘brilhância incircunscritível’ ficou mais explicada ao ser traduzida como *luster was impossible to circumscribe*, perdendo o jogo de palavras do estilo *hilstiano*. Este fenômeno também ocorreu em

‘corriqueirice’ que ficou *in the day to day*, perdendo o registro informal desta palavra. ‘Luminância’ ficou *luminescence*. Por fim, ‘ossatura da terra’ também sofreu uma explicação maior para *the bones of the earth*. Por conter tantas informações e criações juntas, difíceis de acompanhar, este trecho visto na obra de partida como um, foi dividido em dois na obra de chegada, o que interfere na proposta de Hilst.

Tabela 34 - Trecho ‘tolices pestilentas’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 84-85	The Obscene Madame D, p. 53
não pergunta mais, há tolices pestilentas acabando em perguntas, parênteses absurdos, notas ao pé da página tão serpenteadas, tão mexidosas, e outras quietas, quase severas, porejando apenas um levantar de sobrancelhas, um repuxão na boca, notas ao pé da página que não esqueces jamais, cada vez que te lembrás desejas repouso, extrema-unção, um passo à frente abismoso e último.	don't ask anymore questions, there are pestilential stupidities that end with questions, absurd parentheses, with footnotes, so convoluted, so contrived, and others quiet, almost severe, that barely provoke a raised eyebrow, or tremor of the lips, footnotes you'll never forget, every time you remember them you aspire to repose, claim the extreme unction, the ultimate step forward, toward the abyss.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Ainda sobre a riqueza das formações do estilo *hilstiano*, temos mais este trecho. Nele, também pude reconhecer a dificuldade na tradução com as palavras, como ‘tolices pestilentas’, ‘tão mexidosas’, ‘porejando’, ‘repuxão na boca’ e ‘um passo à frente abismoso’, as quais foram traduzidas como *pestilential stupidities, so contrived, that barely provoke, tremor of the lips* e *the ultimate step forward, toward the abyss*. As tradutoras traduziram literalmente ‘tolices pestilentas’ e ‘tão mexidosas’. Dentre estas últimas, ‘tão mexidosas’ perdeu força ao ser vertida como *so contrived*, pois a escolha das tradutoras em utilizar uma palavra já conhecida sem novos elementos não fez com que pudesse usar da mesma forma que vista na obra de partida. Isto também ocorre com ‘repuxão na boca’ que ‘repuxão’ ficou como *tremor*, tirando a ideia de entortar a boca, mas um tremor. Para ‘porejando’, as tradutoras escolheram explicar mais o termo com a tradução *that barely provoke*. Por fim, para ‘um passo à frente do abismoso e último’, as tradutoras optaram por *the ultimate step forward, toward the abyss*. Cabe ressaltar que, apesar da perda do adjetivo ‘abismoso’, as tradutoras também fizeram uma brincadeira com as palavras *forward* e *toward*, o que trouxe o aspecto da aliteração, componente do estilo *hilstiano*.

Tabela 35 - Trecho ‘nós dois o mundo’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 86	The Obscene Madame D, p. 54
Há alguns anos atrás, atirava-a na cama e era brusco e caótico e sôfrego e virtuoso, e durante algum tempo amada minha Hillé, nós dois o mundo, nós dois um vivo habitável, uma casa, uma aldeia, uma cidade, tateios que percorríamos juntos, geografias perfumadas, carne de homem e	Long ago, years ago now, I drew her onto the bed and I was both abrupt and overwhelmed and avid and virtuosic and for a time Hillé my beloved the two of us, a world, an inhabitable life, a house, a hamlet, a city, touch that we traversed together, scented geographies, that we shelled together,

de mulher um macio nervoso, um-dois-só e complicados nós e esticâncias, luzes lá por dentro, palmas dos pés, dedilhos, aguaceiras.	male and female flesh made into a nervous softness, a solitary two-in-one all tensions and complications, lights there inside, palms of the feet, finger play, aqueous humors and blazes.
--	---

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Os componentes deste trecho que também exemplificam as criações de Hilst são ‘nós dois o mundo, nós dois um vivo habitável’, ‘geografias perfumadas’, ‘um-dois-só’, ‘esticâncias’ e ‘aguaceiras’. Em ‘nós dois o mundo, nós dois um vivo habitável’ ocorreu no processo tradutório uma perda dos conjuntos lexicais propostos pela obra de partida, originando *the two of us, a world, an inhabitable life*. Esta forma não contemplou ‘nós dois um vivo habitável’ junto e sim separado por vírgulas e retirada do paralelismo ‘nós dois’. Para ‘geografias perfumadas’ tivemos *scented geographies*, seguida por um acréscimo *that we shelled together, male and female flesh made into a nervous softness* para ‘carne de homem e de mulher um macio nervoso’. Para ‘um-dois-só’ temos a quebra de ‘só’ para o acréscimo de *solitary* antes do substantivo composto *two-in-one*, caracterizando, novamente, uma explicação do termo criado. ‘Esticâncias’ foi trazida para a tradução como *all tensions and complications*, ocasionando mais uma quebra do termo para um trecho mais explicado. Este fenômeno também é refletido na tradução de ‘aguaceiras’ para *aqueous humors and blazes*.

Tabela 36 - Trecho ‘estriduloso da vizinhança’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 86	The Obscene Madame D, p. 55
Lá fora o estriduloso da vizinhança, depois silêncio, depois algumas chalaças gritadas mas nem tanto. Depois algum lapuz berrou: vá vá Dominico, deixa a porca pra louca, tu tem tantas, porca e louca se entendem.	Outside during this time the stridulations of the neighborhood, then the silence, then some jokes, not too many. After which I don't know what yokel yelled: ok, ok, Dominico, leave the sow to the crazy lady, you have so many, sow and crazy understand one another.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, as palavras ‘estriduloso da vizinhança’, ‘chalaças gritadas’ e ‘lapuz’ apresentam possíveis dificuldades à tradução. Para ‘estriduloso’, as tradutoras recorreram a *stridulations*, o que reflete a busca pelo radical latino presente nas duas línguas. ‘Chalaças gritadas’ tornou *some jokes*, o que resultou na perda de ‘gritadas’. Esta perda remete à presença cultural na tradução. Pode-se presumir que a cultura brasileira é mais barulhenta e gritada do que a norte-americana, o que pode ter sido a razão para as tradutoras inserirem melhor seu leitor americano na obra. Para ‘lapuz’, foi feito a tradução literal *yokel*, sendo um possível sinônimo.

Tabela 37 - Trecho ‘tímidas em redondez’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 87	The Obscene Madame D, p. 55
são pequenas maçãs, esboçam o vermelho, tímidas	they're tiny apples, of an extremely discreet red,



em redondez, mais desengonço que redondo, não me queimam as mãos. Tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a senhora P. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento.	prudishly round, more bumpy than round, they don't burn my hands. I try to get out of my pulveressence, and look at madame P for a long time. She looks at me. She's brown, grim, very frightened, a deep bruise oozing blood between her shoulder blades.
--	--

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Outro trecho que traz componentes questionadores da sua tradução também, tais como: ‘tímidas em redondez, mais desengonço que redondo’, ‘pulverescência’ e ‘no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento’. Tais trechos foram traduzidos como *prudishly round, more bumpy than round, pulveressence* e *a deep bruise oozing blood between shoulder blades*. No primeiro conjunto, ‘tímidas em redondez, mais desengonço que redondo’ para *prudishly round, more bumpy than round*, as tradutoras utilizaram de uma tradução literal, inclusive mantendo a linguagem coloquial com ‘desengonço’ para *bumpy*. Este fenômeno também se repete em ‘pulverescência’ para *pulveressence*, buscando, novamente, sua referência ao latim. No terceiro conjunto, ‘no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento’ para *a deep bruise oozing blood between shoulder blades*, houve uma mudança na ordem dos elementos iniciando com a tradução mais explicada de ‘rombo sanguinolento’ para *a deep bruise oozing blood* e depois ‘no lombo’ para *between shoulder blades* e perdendo a tradução de lastimadura. Este último conjunto considero mais um dos exemplos da dificuldade tradutória desta obra, com tantos elementos peculiares.

Tabela 38 - Trecho ‘roxo-encarnado sem vivez’ e sua tradução

A obscena senhora D, p. 88	The Obscene Madame D, p. 56
este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície, mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez. Rimas pesadas ciciosas, sem intenção, e os unguentos no lombo da senhora P	the dull crimson red that is mine and has resided in me for centuries, lapidescent at the surface but boiling and bright red just below, eternal pain in your elusiveness. Heavy whisperous rhymes, without intention, and the ointments on madame P's back

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste outro trecho, os conjuntos de palavras ‘roxo-encarnado sem vivez’, ‘lapidescente’, ‘fervilhante e rubro’, ‘esquivez’ e ‘os unguentos no lombo da senhora P’ trouxeram também dificuldades na tradução. Para ‘roxo-encarnado sem vivez’ houve uma explicação e quebra do substantivo composto para *the dull crimson red*, perdendo a qualidade de ‘sem vivez’. ‘Lapidescente’ também tomou rumo com sua referência na língua latina com a tradução *lapidescent*. Para ‘fervilhante e rubro’, pude observar a tradução do adjetivo de ‘fervilhante’ para *boiling* e uma ênfase maior em ‘rubro’ para *bright red*. Para ‘esquivez’, houve a procura de um sinônimo mais próximo como

*elusiveness*. Para ‘os unguentos no lombo da senhora P’, houve uma tradução literal que ficou *the ointments on madame P’s back*. Neste último exemplo, cabe ressaltar que as tradutoras não mantiveram a mesma tradução para lombo, como vista no trecho anterior, utilizando *back*, o que sugere que a palavra ‘lombo’ trouxe problema no processo tradutório e que as tradutoras optaram por ampliar as possíveis traduções deste termo. Estas escolhas refletem, novamente, a dificuldade em conseguir manter o estilo *hilstiano* na tradução.

Por fim, pode observar que a tradução apresenta consistência nas suas estratégias, produzindo um texto enriquecedor para cultura de chegada. Esta consistência também pode ser matéria para análise de trechos mais longos, comparados entre a obra de partida e de chegada.

Tabela 39 - Exemplo de consistência na tradução

A obscena senhora D, p. 45	The Obscene Madame D, p. 25
Altars, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granite, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato.	Altars, tapers, lights, lilies, and all the way on top, an immense giant ring, a cup of granite, some folds sculpted into the marble, an onyx of great beauty, imitations of flesh, of ass works of lyric sculptors. And specialists say that’s Your most perfect Presence is, the summum, the Samadhi, the big ham, the dish.

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Ao observar de maneira mais ampla, este trecho é um exemplo da consistência na tradução ao manter o registro, a ordem das ações, o vocabulário mais próximo ao da obra de partida, com as traduções de ‘altars, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granite, umas dobras de mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos’ para *altars, tapers, lights, lilies, and all the way on top, na immense giant ring, a cup of granite, some folds sculpted into the marble, an onyx of great beauty, imitations of flesh, of ass works of lyric sculptors*. Com a continuação do trecho, ‘E dizem os doutos da tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato’ para *And specialists say that’s Your most perfect Presence is, the summum, the Samadhi, the big ham, the dish*. A organização estrutural deste trecho manteve-se juntamente com a escolha lexical aproximada ao texto original.

Tabela 40 - Exemplo de consistência na tradução 2

A obscena senhora D, p. 46	The Obscene Madame D, p. 25
os intrincados da escatologia, os esticados do prazer, o prumo, o todo tenso, as babas, e todas as tuas escamosas escatologias devem ser discutidas com clérigos, confrades, abriste por acaso hoje o jornal da tarde?	the intricacies of eschatology, the twists of pleasure, the tension, the tact, the patter, and all the scaled eschatologies, should be discussed with clergy, men of the church, did you happen to open the evening paper?

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Este trecho também reflete a mesma consistência tradutória presente no trecho anterior, com a manutenção estrutural e das escolhas lexicais com a tradução de ‘os intrincados da escatologia, os esticados do prazer, o prumo, o todo tenso, as babas, e todas as tuas escamosas escatologias devem ser discutidas com clérigos, confrades, abriste por acaso hoje o jornal da tarde?’ para *the intricacies of eschatology, the twists of pleasure, the tension, the tact, the patter, and all the scaled eschatologies, should be discussed with clergy, men of the church, did you happen to open the evening paper?*, no qual o longo período constituído de extensas denominações e fluxo de pensamento foi mantido sem quebras ou intervenções de acréscimo ou explicações feitas pelas tradutoras.

Tabela 41 - Exemplo de consistência na tradução pela organização estrutural

A obscena senhora D, p. 47	The Obscene Madame D, p. 26
olha Hillé a face de Deus	look Hillé the face of God
onde onde?	where where?
olha o abismo e vê	look at the abyss and see
eu vejo nada	I don't see anything
debruça-te mais agora	lean over a bit more
só névoa e fundura	only fog and depth
é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara. Res facta, aquieta-te.	that's it. adore HIM. Condense mist and fathom and fashion a face. Res facta, calm down.

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Por fim, outra organização estrutural presente na obra de várias linhas com diálogos também assegura a tradução com a característica de consistência, com as mesmas linhas e escolha lexical idêntica ao texto de partida, inclusive a presença de *res facta* tanto na obra de partida quanto na de chegada.

#### 4.3.2 Língua Estrangeira

No texto de partida, Hilst usa expressões em outras línguas: latim, espanhol, italiano, inglês, alemão. As tradutoras optaram por manter as expressões em língua estrangeira:

Tabela 42 - Uso de língua estrangeira na obra de partida e de chegada

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
Latim	
misterium iniquitatis (p. 31)	misterium iniquitatis (p. 14)
causa mortis (p. 34)	causa mortis (p. 17)
lama sabactani (p. 54)	lama sabactani (p. 31)
vade retro (p. 58)	vade retro (p. 34)
Espanhol	

en el cielo (p. 75) Los rios, las cadenas, la cárcel, se muere alguien? (p. 65) oscurece el alma (p. 63) es que busco La Cara, La Oscura Cara (p.) el alma de Hillé se oscurece por lo mucho que sabe (p. 67) hembra dura, cerrada (p. 81) los duros en la cara (p. 81) hembra de piedra mala (p. 81)	en el cielo (p. 46) Los rios, las cadenas, la cárcel, se muere alguien? (p. 39) oscurece el alma (p. 37) es que busco La Cara, La Oscura Cara (p.) el alma de Hillé se oscurece por lo mucho que sabe (p. 40) hembra dura, cerrada (p. 51) los duros en la cara (p. 51) hembra de piedra mala (p. 51)
Inglês	
winds flowers astonished birds (p. 22) my name is Hillé (p. 22) Ehud is my husband (p. 22)	winds flowers astonished birds (p. 7) my name is Hillé (p. 7) Ehud is my husband (p. 7)
Alemão	
mein name madame D (p. 22)	mein name madame D (p. 7)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Em todas as manifestações de outras línguas estrangeira, as tradutoras optaram por manter suas formas. Inclusive, quanto ao uso da língua inglesa, esta é utilizada como parte do texto sem realce ou indicações de tradução para outra língua. É como se o texto fosse escrito originalmente em inglês. Não há em nenhum momento uma nota do tradutor para explicar tais trechos ou, ainda, traduzi-los para a língua inglesa. Esta escolha da manutenção destas línguas também é refletida na escolha de manter os nomes das personagens originais da língua portuguesa, tais como: Luzia, Nonô, Lazineha, Antonão, Nhenhen, Juvêncio, Joca, Zitinho, Zico, Dominicó, Antonia, Leticia, Açucena, Maria, Maria do Carmo, Maria da Graça, Maria da Aparecida, Maria Lucia, Maria Cristina. Também, os nomes referentes a passagens bíblicas e de cientista também foram mantidos na sua origem Jonathan, David, Franz K, Max e Tausk. Em determinado momento na obra, Hillé se nomeia como uma nova entidade e passa a ser Tausk-Hillé. Este formato do nome desta nova entidade também foi mantido na obra de chegada. O único nome que trocado foi Asmodai para Astaroth.

Quanto a esta não alteração dos nomes próprios, as tradutoras poderiam substituí-los por nomes de origem de língua inglesa, o que não ocorreu. Acredito que esta escolha ajudou como consequência ao leitor ter um momento de estranhamento na leitura do texto, mas que o deixa rico de referências quanto a sua origem.

### 4.3.3 Obscenidades

Há, ao longo da narrativa, elementos pornográficos, porém é uma obra considerada com mais questionamentos metafísicos do que pornográficos. Hilst chama

as partes do corpo pelos seus nomes, pois sua narradora-protagonista busca compreender o corpo e sua existência. Segundo Morris e Carvalho (2018, p. 6, tradução nossa), Hilst

força os limites do que Susan Sontag chamou de “imaginação pornográfica”, e amplia as margens do desejo sexual humano. Ainda, na sua escrita, mesmo em meio à pornografia, nós sempre encontramos poesia. E dentre os clamores da carne, existem palpitações da espiritualidade.<sup>70</sup>

Ou seja, a tradução de elementos pornográficos do português-brasileiro para o inglês pode acarretar dificuldades para o tradutor ao ter que lidar com um vasto repertório de linguagem pornográfica presente no cotidiano brasileiro e sua relação com os possíveis significados para a língua de chegada, além de critérios poéticos presentes na obra. Isto traz também características peculiares que Eliane Robert Moraes (2018, p. 61, tradução nossa) reflete como “combinar inquietação metafísica com prazeres escatológicos, dúvidas teológicas e revelações eróticas; e problemas da alma com questões de sexo, expondo assim pontos de contato entre pensamento e demandas carnis”.<sup>71</sup>

Tendo como base estas características, na obra *The Obscene Madame D*, as tradutoras utilizaram elementos pornográficos da língua inglesa, porém sem tamanha variedade quanto vista na obra de partida. Os trechos a seguir ilustram esta situação:

Tabela 43 - Uso de elementos pornográficos “peitos” e sua tradução

A obscena senhora D, p. 22-23	The Obscene Madame D, p. 8
e você gostava. me lembro das noites que você fazia o café, depois o roupão branco, teus peitos apareciam, eles não caíam os teus peitos, o que é que você faz, hen?	and you liked it. I remember nights when you would make coffee, the white housecoat you would slip on afterwards, your breasts showed, your breasts didn't sag, what are you doing, eh?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 44 - Uso de elementos pornográficos “peitos” e sua tradução 2

A obscena senhora D, p. 26-27	The Obscene Madame D, p. 11
não podia falar dos teus peitos duros mas falei tem um lindo busto	I couldn't mention hard breasts but I did say she has a pretty bust

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 45 - Uso de elementos pornográficos “tetas” e sua tradução

A obscena senhora D, p. 40	The Obscene Madame D, p. 21
Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa.	She still has nice tits. Yuck, toad tits.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

<sup>70</sup> pushes the limits of what Susan Sontag called “pornographic imagination,” and amplifies the fringes of human sexual desire. Yet, in her writing, even amid pornography, we always find poetry. And among clamors of the flesh, there are palpitations of spirituality.

<sup>71</sup> to combine metaphysical disquiet with eschatological pleasures, theological doubts, and erotic revelations; and problems of the soul with questions of sex, thus exposing points of contact between thought and carnal demands.

Nos dois primeiro exemplos, temos a tradução de peitos para *breasts*, enquanto que no terceiro exemplo é possível ver a manutenção do registro com a tradução de tetas para *tits*, considerada uma forma mais informal de se referir a esta parte do corpo.

Considerando as outras partes do corpo, nas obras analisadas, posso apontar ainda os seguintes exemplos:

Tabela 46 - Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução

A obscena senhora D, p. 35	The Obscene Madame D, p. 17
porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca.	forget, take my cock, good god, and forget, I love you, crazy woman.

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 47 - Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 2

A obscena senhora D, p. 66	The Obscene Madame D, p. 40
esse muito jovem há de sorrir diante do teu discurso, te põe de imediato a mão nas tetas e diz teu Deus sou eu, Hillé, você já me encontraste, e se ainda continuares com tuas pretensas justas palavras e tua cara de pedra quando falas na busca, esse muito jovem há de te mostrar já sei. uma bela caceta isso. e delicado mas firme te faz abrir as pernas e repete	this very young man will surely smile as he listens to your talk, he'll place his hands on your tits immediately and say your God is me, Hillé, you've found me, and if you continue stubbornly with so-called appropriate talk, and your face of stone, this very young man will have to show you I know. A nice cock that's right. And delicate but firm he'll make you open your legs and repeat

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Nestes dois trechos, Hilst traz 'caralho' e 'caceta' para o membro masculino. A escolha lexical das tradutoras ficou igual para os dois usos, *cock*, o que faz questionar o uso de apenas uma palavra em vez de duas, como no original.

Tabela 48 - Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 3

A obscena senhora D, p. 42	The Obscene Madame D, p. 22
é Deus todo dia dentro da boca, de dia Deus, de noite a teta de uma, a pomba de outra	they've got their mouths full all day long, God during the day, and at night this one's tits, that one's pussy

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Este outro trecho apresentou a permanência da escolha das tradutoras mais próxima ao texto de partida ao traduzir tetas como *tits*, igual ao trecho anterior, e a palavra pomba traduzida como *pussy*, que pode referenciar, dependendo da região do Brasil, tanto ao órgão genital feminino quanto masculino. Hilst era paulista, portanto pomba refere-se ao órgão genital feminino e confere a tradução. Assim, o jogo de palavras e questões sexuais propostas por Hilst passa ao leitor. Neste trecho, é possível definir que Hilst queria chocar o leitor com a mistura de Deus e ações sexuais hetero e homoafetivas em um mesmo momento.

Ainda sobre os elementos corporais presentes nas obras, pude notar a presença criativa do estilo *hilstiano* ao denominar de diversas maneiras a parte do corpo, ânus. Tais maneiras criativas podem ser ressaltadas nos seguintes trechos:

Tabela 49 - Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 4

A obscena senhora D, p. 45	The Obscene Madame D, p. 24
também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?	I also washed Ehud a few times at the end, his armpits, his thighs, his asshole, his sex, his balls, Oh Lord, do you have like we do the same fetid hole?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste exemplo, temos para o órgão em questão na obra de partida duas maneiras: o escuro buraco e o fétido buraco. Na tradução, o primeiro ficou como *asshole*, palavra mais utilizada, e no segundo, *fetid hole*. É possível determinar que as tradutoras quiseram manter a palavra buraco – *hole* nos dois casos, apesar de denominar propriamente o órgão no primeiro caso, sem ressaltar a diferente maneira de dizer utilizada na obra de partida.

Tabela 50 - Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 5

A obscena senhora D, p. 45	The Obscene Madame D, p. 24-25
todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esses luxos atrás discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim as mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso?	hidden all compressed, humbled back there, but draining all vanity, impossible for man with that luxury in his back to believe himself to be a sneeze emanated from the Divine, senators, endless speeches, the polished vests of politicians, a carnation at the buttonhole, women in satin, looking askance, fussing, their permed hair, but the hole there, did you think of it?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Aqui, Hilst utiliza ‘todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades’ e ‘buraco’, novamente. Na tradução, temos *hidden all compressed, humble back there, but draining all vanity* e *hole*, novamente. Com esta escolha, as tradutoras utilizaram mais palavras para explicar sobre o que estavam falando com *back there*.

Tabela 51 - Uso de elementos pornográficos – partes do corpo e sua tradução 6

A obscena senhora D, p. 29	The Obscene Madame D, p. 12
teu cu também, tua faccia tua boca repelente sem dente também credo a vizinhança endoidou olha a freira passando olha o doutor com a madama dele olha o cuzaço da madama do doutor	and your ass, your trap just the same your fetid toothless mouth too jesus the neighbors have lost their minds look at the nun passing by look at the doctor with his lady look at the big ass on the doctor's lady

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Os elementos presentes neste trecho foram traduzidos mantendo em sua maioria o registro e a estrutura das sentenças. Porém, na parte ‘tua faccia’, de origem italiana ‘face’, foi traduzido como *your trap just the same*, utilizando de mais palavras e

explicando além da obra de partida. Por não manter a expressão em italiano, este trecho é exemplo da escolha das tradutoras em trazer também a obra de partida mais próxima da cultura de chegada. Ainda neste trecho, temos ‘a vizinhança endoidou’ para a expressão idiomática *the neighbors have lost their minds*, que ficou tão idiomática quanto o texto de partida.

Outro problema presente no processo tradutório dos elementos pornográficos é a descrição dos atos sexuais presentes na obra. Tais descrições foram traduzidas com uma ligação mais aproximada possível da obra de partida, considerando os gestos e carícias entre as personagens na ordem como foram abordados. Posso exemplificar esta característica da obra traduzida com o seguinte trecho:

Tabela 52 - Uso de elementos pornográficos – movimentos, caráter erótico e sua tradução

A obscena senhora D, p. 18	The Obscene Madame D, p. 4
E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere	And he palpated, running his fingers across my hips, my thighs, pressing his mouth against the hairs at the most intimate of me, Ehud’s lips hard and opening supple humid barely had he touched me, I said listen wait

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

As tradutoras mantiveram o movimento e o caráter erótico da cena com "apalpava" – *palpated*, "escorria os dedos" – *running his fingers*, "encostava a boca nos pelos, no meu mais íntimo" – *pressing his mouth against the hairs at the most intimate of me*. Já na descrição da boca de Ehud, pude observar que a tradução traz mais elementos explicativos, tais como: dura boca de Ehud, fina e úmida ficou *Ehud’s lips hard and opening supple humid barely*, que traz ao invés de *mouth* para boca, temos *lips*; ‘fina úmida e aberta’ se desmontam, apresentando uma substituição de fina para *supple*, mais traduzido como ‘flexível’, e *humid* para úmida e Esta descrição com novos elementos traz, novamente, a percepção da ajuda das tradutoras ao leitor da obra.

Cito outro exemplo que corrobora com essa manutenção da ordem dos atos e da proximidade da obra de partida com a de chegada quanto aos elementos pornográficos:

Tabela 53 - Uso de elementos pornográficos – movimentos, caráter erótico e sua tradução 2

A obscena senhora D, p. 19	The Obscene Madame D, p. 5
te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? está toda molhada, então Hillé, abre, me abraça, me agrada	lie down, open yourself, pretend not to want but you do, give me your hand, touch yourself, you’re all wet, so open up, Hillé, hold me, please me

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).



O trecho em destaque não ofereceu maiores desafios, sendo mantidos registro e tempo verbal do texto de partida: "deita" – *lie down*, "te abre" – *open yourself*, "finge que não quer mas quer" – *pretend not to want but you do*, "me dá tua mão" – *give me you hand*, "te toca" – *touch yourself*, "está toda molhada" – *you're all wet*, "abre" – *open up*, "me abraça" – *hold me*, "me agrada" – *please me*. Porém, é possível perceber que há uma única alteração, que é a omissão da interlocução 'vê?', o que interfere no ritmo da narrativa.

Tabela 54 - Manutenção de ações e dos elementos pornográficos na tradução

A obscena senhora D, p. 60	The Obscene Madame D, p. 35
vou te lambendo lassa, aspiro pêlos , cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud	I'm licking you, I rise weary, inhale your hairs, the smells, I encounter your thigh, your sex, I wanted to swallow you, Ehud

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Este exemplo também corrobora a manutenção das ações e dos elementos pornográficos de acordo com a obra de partida e com uma mudança de estrutura ao considerar 'vou te lambendo lassa' traduzida em duas sentenças: *I'm licking you, I rise weary*, enquanto que o restante permanece o mais próximo ao texto de partida. Esta escolha da manutenção aproximada das estruturas com interferências e criações mais explicadas de alguns trechos, feita pelas tradutoras, percorre toda obra com trechos mais ou menos evidentes.

Elemento pornográfico bastante presente na obra é o verbo foder. Na obra *A obscena senhora D*, este elemento aparece diversas vezes. As tradutoras utilizaram a tradução para *fuck*, o que já seria esperado. Esta escolha se dá em todos os momentos que Hilst utiliza o verbo, tais como no trecho a seguir:

Tabela 55 - Tradução de verbo "foder"

A obscena senhora D, p. 63	The Obscene Madame D, p. 37
agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo	go on, come now, get undressed, take, kiss me, open your mouth, more, don't groan like that, those groans aren't for me, I know, it's for the Pig Child that you groan, for the invisible, for the light the disgust, you fornicate with that Other, don't fuck with me, damn you, you don't fuck with me

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Neste exemplo, temos todas as ações literalmente mantidas na sua sequência original e com o registro mantido também.

A linguagem coloquial presente na obra também remete a elementos pornográficos. Há, na obra de partida, conversas entre vizinhos que também remetem ao

verbo foder com o meter. No processo tradutório, o registro coloquial pode apresentar um desafio, como visto nos exemplos a seguir:

Tabela 56 - Tradução de verbo “meter” – linguagem coloquial

A obscena senhora D, p. 41	The Obscene Madame D, p. 22
é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida	and sure as fucking and eating gives good pleasure, what else is there in life?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 57 - Tradução de verbo “meter” – linguagem coloquial 2

A obscena senhora D, p. 79	The Obscene Madame D, p. 49
quer dizer o caralho, tu entendes muito é de meter	talking about fucking, and that you obviously understand

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tanto no primeiro quanto no segundo exemplo, as tradutoras optaram por pelo verbo ‘fuck’, já usado nas traduções do verbo foder, em vez de buscar outra possibilidade. Esta escolha influencia por não trazer a linguagem coloquial mais variada na obra, o que reduziu suas possíveis leituras. Também, no segundo exemplo, percebi que as tradutoras mudaram o registro de informal, ‘quer dizer o caralho’, para formal *that you obviously understand*, o que, mais uma vez, influencia o estilo *hilstiano*.

Outro exemplo de linguagem coloquial com elementos pornográficos é o seguinte trecho:

Tabela 58 - Tradução de elementos pornográficos – linguagem coloquial

A obscena senhora D, p. 41	The Obscene Madame D, p. 22
que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé	that if we don’t stuff ourselves full of it, if we don’t take the necessary plunges into women’s holes

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, a variação proposta em ‘dá uns mergulho nos buraco das mulhé’ ficou perdida com sua tradução *take the necessary plunges into women’s holes*. O registro mudou mais uma vez de informal para formal ao ser traduzido. Foi perdido também o coloquialismo ao retirar o plural das palavras ‘mergulho’ e ‘mulhé’, o que não houve nenhuma criação ou explicação das tradutoras para manter esses elementos.

Em outro momento da tradução, a palavra ‘fornicar’ também foi usada na obra de partida, tal como no exemplo a seguir:

Tabela 59 - Tradução do verbo ‘fornicar’

A obscena senhora D, p. 49	The Obscene Madame D, p. 27
enquanto ela morria, o homem fornicava com quem? com a criada que cuidava dela, ruídos de gozo e agonia, duetos, scherzos, moderatos, sons de cítara e sabre era um louco não. um homem	while she was dying the man was fornicating with whom? with the maid who was taking care of her. rattles of pleasure and agony, duettos, scherzos, moderatos, sounds of zithers and saber he was mad no. A man

bem, então um homem louco não, um homem, apenas o sexo saudável, um que não amolece diante do sangue, do cheiro, que vê vida e morte tudo natural, naa tuu rall, tudo é muito natural, morrer ó morrer faz parte da vida, mocinha, que bobagem, óóóóóhhh	ok, a madman no, a man, a healthy sex that's all, one that doesn't go limp when confronted with blood, with smell, for whom death and life are natural, naa-tuu-raal, everything is very natural, dying, oh dying is part of life young lady, what nonsense, oooooohhh
---	---

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Neste caso, a tradução de ‘o homem fornicava’ para *the man was fornicating* houve uma manutenção quanto ao registro, estrutura e tradução literal da escolha lexical. A escolha de *mad* para louco é importante para encontrar na obra de chegada características do estilo *hilstiano*, o qual brinca com a aliteração entre as palavras. Assim, as tradutoras conseguiram manter uma característica do estilo *hilstiano* ao brincarem com as palavras *mad* e *man* e referenciando a palavra já existente *madman*. Esta escolha não é arbitrária e mostra a competência tradutória quanto ao estilo da autora da obra de partida. Também, posso salientar que esta escolha se reflete no decorrer do trecho ao manter as divisões na palavra *naa tuu raal* e a interjeição *ooooohhh*.

Há trechos da obra que chamam a atenção a respeito da criatividade do estilo *hilstiano* com relação aos elementos pornográficos e grotescos e de criação na tradução. O primeiro deste exemplo é o seguinte:

Tabela 60 - Elementos pornográficos e grotescos e sua tradução

A obscena senhora D, p. 48	The Obscene Madame D, p. 26-27
o podre cu de vocês	your rotten asses
vossas inimagináveis pestilências	your unimaginable pestilence
bocas fétidas de escarro e estupidez	mouths stinking of phlegm and stupidity
gordas bundas esperando a vez. de quê? de cagar nas panelas	enormous behinds waiting their turn. for what? to shit into saucepans
sovacos de excremento	armpits of excrement
buraco de verme no oco dos dentes	wormhole in the hollow teeth
o pau do porco	the pig's woody
a buceta da vaca	the cow's cunt
a pata do filho cutucando o ranho	your kid's paw kneading snot
as putas cadelas	the bitch whores
imundos vadios mijando no muro	the piss of squalid tramps splashing the wall

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Neste trecho, o caráter grotesco da obra se confunde com o pornográfico. Para a tradução, é um desafio ao trazer tantas imagens que não se repetem e trazem ao leitor o estilo peculiar da obra. Assim, as escolhas lexicais das tradutoras permanecem com o cuidado da manutenção do estilo e registro. Na sua maioria, houve a manutenção da estrutura e do registro, com: “o podre cu de vocês” – *your rotten asses*; “vossas inimagináveis pestilências” – *your unimaginable pestilence*; “bocas fétidas de escarro e estupidez” – *mouths stinking of phlegm and stupidity*; “gordas bundas esperando a vez”

– *enormous behinds waiting their turn*; “sovacos de excremento” – *armpits of excremento*; “buraco de verme no oco dos dentes” – *wormhole in the hollow teeth*; “o pau do porco” – *the pig’s woody*; “a buceta da vaca” – *the cow’s cunt*; “a pata do filho cutucando o ranho” – *your kid’s paw kneading snot*; “as putas cadelas” – *the bitch whores*. Cabe ressaltar a última linha imundos vadios mijando no muro para a tradução *the piss of squalid tramps splashing the wall*, no qual houve uma explicação de imundos vadios para *squalid tramps*, elucidando a imagem de mendigos e vadios.

#### 4.3.4 Linguagem popular e expressões idiomáticas

É interessante ressaltar ainda que os elementos pornográficos também estão presentes em expressões idiomáticas da língua da obra de partida. Tais elementos também aparecem como desafios para as tradutoras, pois apresentam a complexidade presente na expressão idiomática. Posso exemplificar tal situação com os seguintes trechos:

Tabela 61 - Elementos pornográficos presentes em expressões idiomáticas

A obscena senhora D, p. 40	The Obscene Madame D, p. 21
tu que vive enfiando prego no cu do gato	you know how he spends his time inserting nails into his cat’s ass?

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, temos a expressão “enfiar prego no cu do gato”. Tal expressão significa perder tempo com questões irrelevantes. A tradução inseriu esta ideia com as palavras *how he spends his time*, mantendo tanto a ideia da expressão idiomática quanto seu linguajar chulo ao traduzir a palavra ‘cu’ como *ass*. Esta escolha tradutória de traduzir literalmente uma expressão idiomática e acrescentar sua explicação é defendida por Berman (2013) ao assegurar que

“traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma. (...) Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua.” (BERMAN, 2013, p. 20-21)

Outro exemplo de expressão idiomática com elementos vulgares é o seguinte:

Tabela 62 - Elementos pornográficos presentes em expressões idiomáticas 2

A obscena senhora D, p. 65	The Obscene Madame D, p. 39
e passarinho que come pedra sabe o cu que tem.	and a little bird that eats rock knows what kind of

	asshole it has.
--	-----------------

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Neste exemplo, a expressão idiomática ‘e passarinho que come pedra sabe o cu que tem’ traz a ideia que cada ação tem uma consequência sabida pelo agente. Assim, os elementos traduzidos da expressão ficaram o mais próximo estrutural e semanticamente da obra de partida ao apresentar: passarinho – *little bird*, que come pedra – *that eats rock*, sabe o cu que tem – *knows what kind of asshole it has*.

Tendo como gancho as expressões idiomáticas, a linguagem popular presente na obra de partida é o próximo tópico a ser analisado dentro dos níveis de linguagem. Ressaltado pela Introdução de Keene, visto na seção 4.1, este momento de expressões populares é considerado “as carnivalesque polyphony”.

Em *A obscena senhora D*, Hilst colocou diversas expressões populares, jargões e modos de falar coloquiais. Com um leve vislumbre dos elementos coloquiais na parte da análise dos elementos pornográficos, apresento outros exemplos dos desafios que as tradutoras enfrentaram ao longo do processo tradutório. É possível prever que as tradutoras escolheram por trazer as expressões idiomáticas e os coloquialismos mais próximos da língua de chegada, evitando o estranhamento de considerar os elementos culturais da língua de partida. Isto corrobora com o que revela Berman (p. 34, 2013) sobre a tradução: “*culturalmente* falando, ela é *etnocêntrica*. *Literariamente* falando, ela é *hipertextual*.” Com um leve vislumbre dos elementos coloquiais na parte da análise dos elementos pornográficos, apresento outros exemplos das dificuldades e problemáticas que as tradutoras tiveram que enfrentar para conseguir uma boa tradução.

Este esforço de aproximação em direção à língua de chegada são os trechos a seguir:

Tabela 63 - Expressões idiomáticas sobre a morte e sua tradução

A obscena senhora D, p. 28	The Obscene Madame D, p. 12
tá morto né, a morte vem para todos	he’s dead for sure, death takes all of us

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Tabela 64 - Expressões idiomáticas sobre a morte e sua tradução 2

A obscena senhora D, p. 28	The Obscene Madame D, p. 12
a morte é coisa que não se pode dar jeito, né (p. 28)	death is something for me there’s no recipe, y’know (p. 12)

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Tanto na expressão ‘tá morto né, a morte vem para todos’ quanto ‘a morte é coisa que não se pode dar jeito’ ocorreu a tradução referente à ideia na língua inglesa,

com as traduções *he's dead for sure, death takes all of us* e também *death is something for me there's no recipe, y'know*. É possível acrescentar que houve um cuidado com a expressão 'né', que é a aglutinação de 'não' e 'é' para o mesmo processo de aglutinar *y'know*, o que se diferencia com o que ocorreu nas palavras 'porisso' e 'derepente', vistos no começo da análise. Isto faz com que haja um questionamento do porquê em um momento da obra a aglutinação ter sido mantida e em outro ter sido ignorada. Pode concluir que este fenômeno se refere justamente à manutenção do registro. Neste momento, o registro informal foi um critério relevante para as tradutoras da narrativa, o que não foi considerado nas outras aglutinações. Tal falta e permanência da aglutinação na linguagem popular foi considerada também nos seguintes trechos:

Tabela 65 - Aglutinações na linguagem popular e sua tradução

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
Taí? (p. 43)	Is it? (p. 23)
sabe o que é (p. 57)	d'you know why (p. 33)
tem mais um aí senhora D, péra um pouco (p. 57)	's yet another Madame D, wait a minute (p. 33)
o mocinho olhou com o zóio assim ó, parou (p. 73)	the boy eyed her eyes like this, stopped (p. 45)

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Nos trechos acima, 'taí' não foi considerada a aglutinação, sendo traduzida como *is it*. Já nos trechos 'sabe o que é' e 'tem mais um aí senhora D, péra um pouco', foi acrescida a aglutinação representando a linguagem popular com *d'you know why* e *'s yet another Madame D, wait a minute*. Por fim, 'zóio', aglutinação de 'os olhos' não foi considerado na tradução e nem propuseram uma criação que pudesse representar este elemento, que ficou *her eyes*. Porém, as tradutoras mantiveram o paralelismo de olhou com o olho (o zoio) com *eyed her eyes*.

Quanto à aproximação da cultura de chegada, as expressões referentes a 'enlouquecer', como 'embirutar', 'endoidar', 'estar pirado', foram seguiram o registro coloquial do texto fonte, como se pode perceber nos fragmentos que se seguem:

Tabela 66 - Expressão "embirutar" e sua tradução

A obscena senhora D, p. 28	The Obscene Madame D, p. 12
embirutou, credo, nossa senhora	oh Blessed Virgin! she's lost her marbles

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Tabela 67 - Expressão "endoidar" e sua tradução

A obscena senhora D, p. 29	The Obscene Madame D, p. 12
credo a vizinhança endoidou	jesus the neighbors have lost their minds

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Tabela 68 - Expressão "pirada da bola" e sua tradução

A obscena senhora D, p. 63	The Obscene Madame D, p. 37
ah ela não é certa não, tá pirada da bola	oh, she's not well, no, she's cracked in the head

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

No primeiro exemplo, ‘embitutou’ ficou *she’s lost her marbles*, expressão idiomática típica da língua inglesa. Para ‘endoidou’, as tradutoras colocaram *have lost their minds*, novamente caracterizando a cultura de chegada. Por fim, ‘tá pirada da bola’ ficou *she’s cracked in the head*. Ressalto que para cada uso houve uma maneira diferente, o que engrandeceu a obra com a variedade linguística.

Termos populares como ‘benquerença’, ‘benzeduras’ e ‘tranquera’ trouxeram problemáticas para a tradução, como vistos nos exemplos:

Tabela 69 - Expressão “benquerença” e sua tradução

A obscena senhora D, p. 32	The Obscene Madame D, p. 15
por que não alimenta o corpo com benquerença, aceitando o agrado dos outros? (p.32)	why do you not feed your body goodness by accepting the kindness of others? (P.15)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 70 - Expressão “benzeduras” e sua tradução

A obscena senhora D, p. 57	The Obscene Madame D, p. 33
é que tem um homem aqui que sabe fazer benzeduras (p. 57)	it’s that here there’s a man, he can make magic (p. 33)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Tabela 71 - Expressão “tranquera” e sua tradução

A obscena senhora D, p. 41	The Obscene Madame D
a vida é tão cheia de tranquera (p. 41)	life is so full of obstacles (p. 21)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

No primeiro, ‘benquerença’ foi traduzida como *goodness* que mantém a ideia de bondade, mas que perde o tom coloquial. Este fenômeno também ocorre no terceiro trecho ao traduzir ‘tranquera’ para *obstacles*. Já ao traduzir ‘benzeduras’ como *magic*, o termo perde seu caráter religioso e ritualístico, o que foi uma perda para a tradução.

Tabela 72 - Expressão “credo” e suas traduções

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
Credo (p.40)	Yuck (p. 21)
credo a vizinhança endoidou (p. 29)	jesus the neighbors have lost their minds (p. 12)
credo, que gente ruim também (p. 73)	jesus, people too, such cruelty (p. 45)

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Este uso de ‘credo’, termo popular para expressar surpresa ou nojo, foi traduzido como *yuck* e *jesus*, durante a obra. Estas escolhas também demonstram a busca pela aproximação da língua de partida para a cultura de chegada, sem indicar qualquer elemento da cultura de partida.

Para representar a fala popular, Hilst utilizou da acentuação no final dos verbos ou a retirada do ‘r’ quando o verbo estava no infinitivo. Tal característica pode ser analisada na obra de chegada da seguinte forma:

Tabela 73 - Representação da fala popular e suas traduções

A obscena senhora D, p. 63-64	The Obscene Madame D, p. 37-38
<p>ah ela não é certa não, tá pirada da bola, e isso pega, tu não lembra que meu marido pifô quando não pude fazer aquele bacalhau tu não lembra? começô berrando cadê o bacalhau mulher e eu dizendo porra Juvêncio que bacalhau? porque não tinha bacalhau, madona, aqui em casa, aí eu dizia te acalma a gente vai buscar, que é isso Juvêncio, e pois é, espumô, babô, caiu duro. e meu avô que se escondeu de todos derepente porque achava que era um morango e ia ser chupado. isso pega. e o Joca que enfio o dedo no cu da criança do Zitinho dizendo que lá era a boca de Deus.</p>	<p>oh, she’s not well, no, she’s cracked in the head, and it’s catching, do you remember when my husband blew a fuse one day when I wasn’t able to make that bacalhau, don’t you remember? He began to howl where did you put that fucking bacalhau, woman, and I was yelling shit Juvêncio, what bacalhau? Because there wasn’t any bacalhau, madona, not a trace of it in the house, I was telling him calm down, we’ll go get you some, what’s gotten into you Juvêncio? and then and there, drooling, frothing at the mouth, he dropped dead. and my grandfather who had suddenly degun to hide from everyone because he thought he was a strawberry and that they were going to suck him. sure it’s catching. And when Joca put his finger in the ass of Zitinho’s kid saying it was the mount of God.</p>

Fonte: HILST, Hilda. A obscena senhora D (2001) e HILST, Hilda. The Obscene Madame D (2012).

Neste trecho, temos muitas passagens com esta característica, tais como: ‘meu marido pifô’, ‘começô berrando’ e ‘espumô, babô’. Estes trechos foram traduzidos como *blew a fuse*, *began to howl* e *drooling, frothing at the mouse*. Estas traduções trouxeram a imagem das ações, mas não a linguagem popular. É interessante ressaltar neste trecho que houve o acréscimo de *not a trace of it in the house*. Este acréscimo indica a tentativa das tradutoras em aproximar a linguagem popular.

Tabela 74 - Representação da fala popular e suas traduções 2

A obscena senhora D, p. 64-65	The Obscene Madame D, p. 38-39
<p>virge nossa e a pretinha, cês não lembra? qual? aquela que era preta e se atirô no cal, tô dizendo que pega credo qual? pois a única preta aqui da vila que ficô branca ahnnn, aquela, mas aquela não tava loca não, queria zarpá mesmo pro outro lado virge tá todo mundo mal, ontem também senti uns troço aqui por dentro tu precisa é metê, Dia Dez não me chama de Dia Dez, tu sabe que eu não gosto. por que hen pai chamam ele de Dia Dez? porque ele grita pra mulher todo dia: hoje não, só dia dez por que pai?</p> <p>a muiê qué metê, menino, e ele só mete de cabeça</p>	<p>blessed virgin. and the little black girl, do you remember? what little black girl? the one who was black and went and threw herself into the lime, I’m telling you, it’s catching Jesus, which one? come on, the only black girl here, in the neighborhood, who turned all white ahnnn, her, but she wasn’t crazy, she really wanted to cross over to the other side sweet mary everyone is in a bad state, yesterday again I felt something there inside what you need Tenth-Of-The-Month is to fuck don’t call me Tenth-Of-The-Month, you know I don’t like it daddy why do they call him Tenth-Of-The-Month, eh?</p> <p>because every day he screams to his wife: not</p>



<p>fresca, no dia do pagamento dele: dia dez</p> <p>cala boca, nhola pai, tu sabe qual é o cúmulo da paciência? não, idiotinha, qualé? é cagá na gaiola e espera a bosta cantá. que cara, pai, que cara tu faz pra mim, eu não pedi pra nascê, tu é que me fez, e passarinho que come pedra sabe o cu que tem.</p>	<p>today, only on the tenth</p> <p>why daddy?</p> <p>because his wife wants him to stick her, boy, and he only sticks when he's light-headed, on payday; the tenth of the month</p> <p>be quiet,</p> <p>daddy, do you know what the epitome of patience is?</p> <p>no, little cretin, what is it?</p> <p>it's shitting in a cage and waiting for the shat to sing. what a face, dad, what a face you're making at me, I didn't ask to be born, you're the one who made me, and little bird that eats rock knows what kind of asshole it has.</p>
--	--

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Também neste trecho, podemos encontrar esta característica cultural da linguagem popular brasileira, com os exemplos: se atirô, ficô branca, queria zarpá, , é cagá, cantá e nascê. ‘Se atirô’ ficou *threw herself*, no qual apresenta uma tradução literal. ‘Ficô branca’ como *who turned all white* e ‘queria zarpá’ como *she really wanted to cross over the other side* foram traduzidos com explicação da ação, configurando mais palavras do que na obra de partida. ‘É cagá’ e ‘nascê’ foram traduzidos literalmente para *it's shitting* e *be born*. É possível concluir que o aspecto do registro informal coloquial da língua não foi contemplado na tradução desta característica. Ainda pude observar a tradução variada, neste trecho, de ‘virge nossa’, ‘virge’ e ‘nhola’ para *blessed virgin, sweet mary* e a omissão de uma tradução para ‘nhola’. Isto traz também que, apesar de omitir alguns aspectos da linguagem popular, as tradutoras tentaram trazer de outras maneiras estes aspectos.

Ainda sobre esse tópico, outro trecho chama a atenção do processo tradutório:

Tabela 75 - Representação da fala popular dentro de expressão idiomática e sua tradução

A obscena senhora D, p. 58	The Obscene Madame D, p. 34
vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta	fuck off mind your business, or else watch your balls

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Neste trecho, temos dois elementos do registro informal em um mesmo trecho: ‘vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta’ tem tanto uma expressão idiomática como a marca da linguagem informal. Tal trecho foi traduzido

como *fuck off mind your business, or else watch your balls*, ou seja, completamente com expressões que transmitem mesma ideia da expressão idiomática.

Hilst utiliza a figura de linguagem, onomatopeia, ao utilizar a grafia de sons feitos pelas vozes das personagens. Estes trechos foram mantidos, mas com referência aos sons da língua inglesa da seguinte forma:

Tabela 76 - Representação de onomatopeia e sua tradução

A obscena senhora D	The Obscene Madame D
alma chiii morte chiii (p. 26)	the soul shhhh! death shhhh! (p. 10)
he boi he boi (p. 27)	gee up gee up (p. 11)
ai ai senhora D! (p. 28)	ow ow! Madame D (p. 12)
ó Antônia, ó Tunico (p. 28)	hey Antonia! hey Tunico! (p. 12)
hen? (p. 56)	you're saying? (p. 32)

Fonte: HILST, Hilda. *A obscena senhora D* (2001) e HILST, Hilda. *The Obscene Madame D* (2012).

Assim, descrever, muito mais que prescrever, uma tradução é um trabalho analítico que traz considerações relevantes sobre a importância da tradução, afinal, da tradução ninguém está livre (BERMAN, 2013, p. 31). Assim, com todos os trechos e escolhas lexicais analisados, podemos chegar às considerações finais respondendo as questões que alicerçaram esta pesquisa.

## 5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa propôs analisar descritivamente a obra traduzida *The Obscene Madame D*, focando em três principais aspectos: os dados preliminares, os aspectos de nível macro e microtextuais, com a premissa de que a tradução traria os aspectos peculiares da obra mais próximos à cultura de chegada. Com esta análise, é possível acrescentar aos Estudos Descritivos da Tradução questionamentos sobre a própria tradução e sua contínua permanência na periferia do sistema da cultura de chegada.

É por meio da tradução que uma obra permanece viva no mundo. Afinal, segundo Benjamin

Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quanto lhe devem existência. Nelas, a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento. (BENJAMIN, 2008, p. 69)

Assim, segundo Even-Zohar em ‘The Position of Translated Literature within the Literary System’ (1990, p. 196), a posição ‘normal’ assumida pela literatura traduzida tende a ser periférica<sup>72</sup>. Isto decorre por conta da cristalização da relação entre os diversos tipos de textos que compõem um sistema cultural literário, o que acaba por marginalizar a tradução em seus mais diferentes níveis. Tal marginalização atravessa séculos de traduções que seguem as mais variadas formas e normas.

Para um melhor proveito das teorias e fundamentações referentes a tradução, esta pesquisa foi organizada em três capítulos principais, além da Introdução e das Considerações finais.

O segundo capítulo, ‘O ESTILO HILSTIANO E SEU LUGAR NA LITERATURA BRASILEIRA TRADUZIDA’, apresentou uma compilação de dados a respeito das obras autora paulista, Hilda Hilst, seu estilo *hilstiano* e sua obra *A obscena senhora D*, com seus questionamentos metafísicos, sua fixação pelo corpo remetendo ao pornô chic, suas idiossincrasias presentes no seu estilo e suas dificuldades de publicação. Em seguida, trouxe os caminhos que a literatura brasileira percorreu para conseguir ser traduzida, caracterizada como uma pequena literatura, no mapa-múndi das literaturas, e que trazem pouca vista internacional para sua tradução.

O terceiro capítulo trouxe a Metodologia utilizada para esta pesquisa. Nele, foi explicado esclarecido o que é considerado tradução e o percurso dos Estudos

---

<sup>72</sup> indicates that the “normal” position assumed by translated literature tends to be the peripheral one.

Descritivos da Tradução. Além disso, baseado na dissertação de Folgueira, trouxe os principais agentes para conseguir a realização da tradução da obra *A obscena senhora D* para *The Obscene Madame D*, com suas principais impressões quanto tradutores e conhecedores do mercado editorial americano. Por fim, o capítulo trouxe as premissas que nortearam a pesquisa com os tópicos definidos por Lambert e Van Gorp (1985) para realizar o estudo descritivo da tradução da obra.

O quarto capítulo apresentou a pesquisa em si. Baseada nos primeiros capítulos, o quarto capítulo mostrou como ficou o trabalho das tradutoras, suas escolhas tradutórias, trechos problemáticos e dificultosos, focando na leitura da própria obra e suscitando as possíveis explicações, indagações e consequências da leitura da tradução.

Assim, respondendo a primeira pergunta desta pesquisa, “a tradução é caracterizada como tradução através dos elementos paratextuais”, posso afirmar que, no primeiro encontro com a capa, a tradução não fica clara em ser uma tradução. Tal escolha editorial permeia as características presentes no mercado editorial estadunidense por não ter tanta abertura a obras estrangeiras. A tradução fica marcada como tradução na contracapa. A introdução sugere também que a narrativa necessita de explicação ao leitor, que possivelmente não estará habituado ao que ela apresenta.

A respeito da segunda pergunta da pesquisa, ‘a tradução conseguiu manter o ritmo de fluxo de consciência da protagonista?’, pude observar que as tradutoras conseguiram manter o ritmo de fluxo de consciência da protagonista, apesar de quebrarem o fluxo de consciência com os espaçamentos acrescentados, e que trouxeram uma obra traduzida consistente, com escolhas tradutórias difíceis e problemáticas, tais como trechos mais explicados, acréscimos e poucas exclusões de termos. Tais escolhas pretenderam manter o estilo *hilstiano* bem como serviram de ponte para o texto alcançasse a cultura de chegada.

O acesso a literaturas estrangeiras por meio da tradução inova e empresta novo fôlego à literatura que as abriga. Even-Zohar (1990, p. 193) esclarece este fenômeno ao falar que

tradução torna-se normalmente um dos meios de elaborar novos repertórios. Através de obras estrangeiras, aspectos (tanto princípios quanto elementos) são introduzidos na literatura nativa que não existiam antes. Isto inclui a possibilidade não apenas de novos modelos de realidade para substituir os antigos que não são mais efetivos, mas uma gama de outros aspectos tais como nova língua (poética), ou técnicas e padrões componentes. É claro que os princípios de seleção de obras a serem traduzidas são determinados pela situação regente do polissistema (nativo): os textos são escolhidos de acordo

com a sua compatibilidade com novos métodos e de papel supostamente inovadores que eles assumem dentro da literatura alvo.<sup>73</sup>

Destarte, posso afirmar que a tradução da obra de Hilst no mundo anglófono traz inovações decorrentes de suas peculiaridades, o que nos leva a responder a terceira pergunta da pesquisa, ‘a tradução carrega características mais exotizantes pertencentes à língua de partida ou mantém uma relação mais próxima com a literatura de chegada?’.

A *obscena senhora D* apresentou, no seu processo tradutório, impasses pertinentes aos seus elementos exóticos e de construção peculiar provenientes do estilo *hilstiano*. Às tradutoras, coube a incumbência de aproximar o estilo à cultura de chegada. Isto ficou refletido em diversos trechos analisados, quando as tradutoras optaram por manter ou retirar elementos da obra. Tais decisões foram permeadas por considerações vastas dentro da cultura de chegada, como, por exemplo, ao traduzir expressões idiomáticas com imagens similares entre as línguas estudadas. Este fenômeno corrobora com o que Lambert (2011, p. 54) explica

O aspecto interessante é que, na situação de tradução, pelo menos do ponto de vista do estudioso, há justaposições geralmente nítidas de princípios de valor provenientes de vários *backgrounds* culturais, o que pode levar os conflitos de valor a se tornarem sistemáticos em questões lexicais, sintáticas, socioculturais, genéricas etc. Situações de conflito tendem a ser resolvidas a partir de certos princípios, o que acaba por fazer com que as tendências se tornem previsíveis (por exemplo, o tratamento de nomes estrangeiros, de dialetos, de linguagem arcaica ou técnica, do discurso oral). Em vez de ser uma questão de mera comunicação técnica (ou apenas de sistemas de linguagem), as atividades tradutórias são inevitavelmente influenciadas por tradições e normas de TODOS os tipos.

Também pude observar que as tradutoras propuseram na tradução ignorar determinados aspectos da obra, como a aglutinação de ‘porisso’, ‘derepente’, ‘vezenquando’ e características do linguajar popular representadas pelo uso do acento no final da palavra ‘depená’, ‘começô’, e não contemplaram estes elementos. Isto ocorre porque na tradução também há certas expectativas que alicerçam padrões esperados, como esclarece Even-Zohar (ANO, p. 195) “a tradução, pela qual novas ideias, itens,

---

73 *translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature.*

características podem ser introduzidas na literatura, torna-se um meio de preservar o gosto tradicional”<sup>74</sup>.

Esta pesquisa contemplou três dos quatro aspectos levantados por Lambert e Van Gorp (1985), o que trago como sugestão de novos estudos a respeito de *The Obscene Madame D* com foco na análise sistêmica e na sua repercussão da obra no mercado literário e com os leitores. Também, com o crescente interesse de traduções em língua inglesa de Hilst, outro estudo seria a comparação entre as escolhas lexicais pornográficas desta obra com as outras traduzidas, pertencentes ao conjunto pornô chic de Hilst, como *Letters from a Seducer* (Cartas de um Sedutor), afim de analisar como foram feitas estas escolhas.

Por fim, espera-se que esta pesquisa tenha contribuído para o ramo dos Estudos Descritivos da Tradução ao ampliar seus horizontes e descrever a tarefa da tradução, pois como acerta Even-Zohar (1990, p. 197) “a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e limites são determinados de uma vez por todas, mas uma atividade dependente nas relações dentro de um certo sistema de cultura.”<sup>75</sup>

---

74 translation, by which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste.

75 translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, W. Hilda Hilst: Não tenho alegria em ser brasileira. Suplemento Cultural ao Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Recife, ano IX, out. 1995

ABREU, Caio Fernando. *Sobre A Senhora D.* São Paulo, julho de 1982. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>> Acesso em: 21/02/2018

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor.** In: A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. BRANCO, Lucia Castello (org). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. pp. 67-69.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.* Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012

BLUMBERG, Mechthild Blumberg. “Sexualidade e riso: a trilogia obscena da Hilda Hilst”. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). Em torno de Hilda Hilst. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, pp. 121-138.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras.* Trad. Marina Appenzeller. Sao Paulo: Estacao Liberdade, 2002, p. 356.

CHIARA, Ana. “Respirei teu mundo movediço”. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). Em torno de Hilda Hilst. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, pp. 99-114.

D’ALEMBERT, Jean. “Observações sobre a arte de traduzir em geral” (1763) [Trad. Francisco Lafarga]. In: **El discurso sobre la Traducción en la História. Antología Bilingüe.** EUB: Barcelona, 1996, p. 219.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies.* In: *Poetics Today* Vol. 11:1 (1990).

FOLGUEIRA, Laura. *The Obscene Madame D: um levantamento sobre a tradução de A obscena senhora D, de Hilda Hilst, nos Estados Unidos.* Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

GLEDSON, John. “Brazilian Prose from 1940 to 1980”. In: ECHEVARRIA, Roberto; PUPO-WALKER, Enriue (Editors). *The Cambridge history of Latin American literature.* 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 189-206.

GILES, Daniel. The Institutionalization of TS. In: *Handbook of Translation Studies: Volume 3.* GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (Orgs). Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2012, pp. 73-80

HILST, Hilda. **A obscena senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. *The Obscene Madame D.* Traduzido por Nathanael e Rachel Gontijo Araújo. Ed. Nightboat Books & A Bolha, New York, Rio de Janeiro. 2012.

HOLMES, James. The Name and the Nature of Translation Studies. In: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, 2000.

Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n2p254/31741>>.

LAMBERT, José & Hendrik VAN GORP. 'On describing Translations'. In Theo HERMANS (ed.). *The Manipulations of Literature. Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

MORAES, Eliane Robert. 'Figurations of Eros in Hilda Hilst'. In: MORRIS, Adam; CARVALHO, Bruno (Editors). *Essays on Hilda Hilst: Between Brazil and World Literature*. 1ª ed. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 59-74.

MORRIS, Adam; CARVALHO, Bruno (Editors). *Essays on Hilda Hilst: Between Brazil and World Literature*. 1ª ed. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

PÉCORA, ALCIR. "Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst!" In: *Pesquisa Fapesp*. Edição 97, março de 2004. Pp. 86-89.

PYM, Anthony et al. *Exploring Translations Theories*. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 214-317, set. 2016

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015

STAËL, Madame de. "Do espírito das traduções" (1820-21) [Trad. Francisco Lafarga]. In: *El discurso sobre la Traducción en la História. Antología Bilingüe*. EUB: Barcelona, 1996, pp. 366-77.

TEIXEIRO, Alva Martínez. "Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst". In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, pp. 75-98

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário. História e Crítica*. Supervisão da tradução de Germana Henriques Pereira de Sousa. Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa. Tubarão: Ed. Copiart, Florianópolis, PGET/UFSC, 2014.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 1995.

VALIM DE MELO, C., (2017). *Mapping Brazilian Literature Translated into English*. *Modern Languages Open*. , p.None. DOI: <http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.124>

VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. London: Routledge, 2004.

WEIZMAN, Elda & Shoshana Blum-Kulka. 1987. 'Identifying and Interpreting Translated Texts: On the Role of Pragmatic Adjustment'. G. Toury, ed. *Translation Across Cultures*. New Delhi: Bahri Publications. 61-73.