



O PRESENTE VOLUME, O SEGUNDO DA COLEÇÃO
TRANSELETRAS, REÚNE ARTIGOS DO SIMPÓSIO DE LITERATURA
TRADUZIDA: TRADUÇÃO COMENTADA E COMENTÁRIOS
DE TRADUÇÃO, QUE ACONTECEU EM BELÉM,
EM JULHO DE 2015 NA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO PARÁ DURANTE O CONGRESSO INTERNACIONAL
ORGANIZADO PELA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
LITERATURA COMPARADA – ABRALIC.

A presente coleção, que
foi criada no início de 2016 pelos
organizadores Luana Ferreira de
Freitas, Marie-Hélène Catherine
Torres e Walter Carlos Costa, se
chama TransLetras, e trata de
pesquisas sobre Literatura
e Tradução – tradução lembrada
pelo logotipo do leão de São
Jerônimo.

ISBN: 978-85-69643-06-7



Literatura Traduzida

TRADUÇÃO COMENTADA E COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO - VOLUME DOIS

Literatura Traduzida

TRADUÇÃO COMENTADA E COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

volume dois



COLEÇÃO
TRANSELETRAS



organização

LUANA FERREIRA DE FREITAS
MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES
WALTER CARLOS COSTA

substância



Literatura Traduzida

TRADUÇÃO COMENTADA E COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

volume dois



**Coleção
TransLetras**

© Substansia, 2017

Coordenação Editorial:

Madjer Pontes, Nathan Matos & Talles Azigon

Conselho Editorial da Coleção TransLetras

Alexandra Lopes (Universidade Católica Portuguesa- Lisboa)

Amina di Munno (Università degli Studi di Genova)

Bertold Zilly (Freie Universität Berlin/PGET-UFSC)

Denise Merkle (Université de Moncton)

Elizabeth Ramos (UFBA)

Germana Henriques Pereira (UnB)

Graciela Ravetti (UFMG)

Inês Oseki-Dépré (Université de Provence)

Juliana Steil (UFPEL)

Julio Cesar Monteiro (UnB)

Luana Ferreira de Freitas (UFC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC)

Marta de Senna (Casa Rui Barbosa/RJ)

Martha Pulido (Universidad de Antioquia/PGET-UFSC)

Maurício Cardoso (UFPR)

Maurício Santana Dias (USP)

Paulo Henriques Britto (PUC-Rio)

Philippe Humblé (VUB – Bruxelles)

Sinara de Oliveira Branco (UFCEG)

Sylvia Trusen (UFPA)

Walter Carlos Costa (UFC/UFSC)

Revisão:

Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Walter Carlos Costa, Clarissa Prado Marini e Kall Lyws Barroso Sales

Projeto Gráfico:

Nathan Matos

Diagramação:

Rita Motta, sob coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Capa:

Lily Oliveira

1ª edição, Fortaleza, 2017.

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções. /

Organizadores: Marie-Hélène Catherine Torres;

Luana Ferreira de Freitas; Walter Carlos Costa.

1. ed. Fortaleza. Substância, 2016. 316 p. | 21 cm

ISBN 978-85-69643-06-7

I. Título

CDD B869.4

Índices para catálogo sistemático

1. Ensaaios brasileiros

IMPRESSÃO GRÁFICA E EDITORA COPIART | TIRAGEM 500 EXEMPLARES

Literatura Traduzida

TRADUÇÃO COMENTADA E COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

volume dois

Organização

LUANA FERREIRA DE FREITAS
MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES
WALTER COSTA



**Coleção
TransLetras**



Sumário

Nota dos organizadores	9
<i>TransLetras, 2</i>	11
Por que e como pesquisar a tradução comentada?	
<i>Marie-Hélène Torres</i>	15
<i>A Sentimental Journey</i> em tradução: pontuação e notas	
<i>Luana Ferreira de Freitas & Walter Carlos Costa</i>	37
Etnotradução	
José Guilherme dos Santos Fernandes	57
“<i>Dos amores apaixonados</i>”, XI Sobre BÍblis: tradição, alusão e tradução	
<i>Orlando Luiz de Araújo</i>	73
Descrever a imaginação ou imaginar a descrição: um conto de Thomas Hardy em tradução	
<i>Carolina Paganine</i>	87
O obsceno escatológico na tradução matuta do prólogo da comédia <i>A Paz</i> de Aristófanes	
<i>Ana Maria César Pompeu</i>	103

**A tradução de recursos humorísticos nos *Sueños* de Quevedo:
o caso das homonímias em português, inglês e francês**

Andréa Cesco & *Gilles Jean Abes* 115

**Literary Translation and Humour within an Inter-American
Context**

Davi Silva Gonçalves & *Luciana Wrege Rassier* 133

**A visibilidade da tradutora chantal wright em *Portrait of a
Tongue* de Yoko Tawada**

Rosvitha Friesen Blume 163

**A Tradução das oralidades na literatura beur: Azouz Begag e
as traduções de *Le Gone Du Chaâba* (1986)**

Kall Lyws Barroso Sales 175

**Sobre Antônio Jose Falcão de Frota: *El olvidado traductor de
un libro raro***

Martha Pulido 193

**A retradução dos *Pensieri* de Giacomo Leopardi ao português
brasileiro**

Andréia Riconi & *Andréia Guerini* 241

***Avalovara* em tradução francesa**

Germana Henriques 265

Um sonho afro-baiano de uma noite de verão

Elizabeth Ramos 291

Sobre os autores 309

Nota dos organizadores

A presente coleção, TransLetras, foi criada no início de 2016 por Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Carlos Costa, e abriga pesquisas sobre Literatura e Tradução – tradução lembrada pelo logotipo do leão de São Jerônimo.



Apresentação

TransLetras, 2

O presente livro é o resultado de um simpósio que ocorreu em julho de 2015 na Universidade Federal do Pará durante o Congresso Internacional organizado pela Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. A tradução comentada adquiriu, ao longo dos 15 últimos anos, um formato acadêmico, principalmente na UFSC e na UFC. Trata-se basicamente de traduzir um texto, geralmente literário, inédito em português do Brasil e comentar a partir de teorias da tradução, mas não somente. A estrutura recorrente em estudos desse gênero é que original e tradução são incorporados ao corpo textual em apresentação bilíngue e em colunas como capítulo da dissertação ou da tese. A análise que segue a tradução representa o aparato crítico, isto é, o comentário de tradução que permite entender como funciona o processo de elaboração da tradução e traz argumentos teóricos quanto às escolhas que o tradutor-pesquisador fez bem como os efeitos destas no texto traduzido.

Os capítulos que compõem o livro se inscrevem nessa linha e pretendem abrir o caminho para a crítica da tradução, aliando prática e teoria e dar visibilidade e voz ao tradutor. O primeiro capítulo intitulado “Por que e como estudar a tradução comentada?” de Marie-Hélène Torres introduz o tema e tenta estabelecer

as principais características da tradução comentada apreendida como um gênero acadêmico-literário.

O segundo capítulo “*A Sentimental Journey* em tradução: pontuação e notas” de autoria de Luana Ferreira de Freitas e Walter Carlos Costa trata da experiência de tradução de *A Sentimental Journey* e, mais especificamente, da pontuação idiossincrática e das notas de tradução.

“Etnotradução” é o título do terceiro capítulo de José Guilherme dos Santos Fernandes que faz um histórico dos primeiros atos etnográficos e atos tradutórios na região amazônica e traz para a área da tradução os conceitos de Etnografia-tradutória ou tradução-etnográfica.

Em “*Dos amores apaixonados*, XI Sobre BÍblis: tradição, alusão e tradução”, título do quarto capítulo, Orlando Luiz de Araújo analisa os elementos alusivos e intertextuais identificados na obra do poeta grego Partênio de Niceia *Dos amores apaixonados*, buscando estabelecer um diálogo com a tradição e propõe a tradução da história de BÍblis acompanhada de notas e comentários.

Em “Descrever a imaginação ou imaginar a descrição: um conto de Thomas Hardy em tradução”, quinto capítulo do livro, Carolina Geaquinto Paganine discute a sua própria tradução para o português do conto “An Imaginative Woman” de Thomas Hardy, enfocando os efeitos provocados pela hipotipose no texto em inglês.

O sexto capítulo “O obscuro escatológico na tradução matuta do prólogo da comédia *A paz*, de Aristófanes” de Ana Maria César Pompeu apresenta a tradução matuta cearense da comédia *A paz* de Aristófanes acompanhados de comentários e notas do prólogo de *A paz*.

Andréa Cesco e Gilles Jean Abes buscam mostrar e comentar no sétimo capítulo “A tradução de recursos humorísticos nos *Sueños* de Quevedo: o caso das homônimas em português, inglês e francês”, estratégias utilizadas na tradução de alguns recursos

humorísticos em três traduções da obra *Sueños* de Quevedo em português do Brasil, inglês e francês.

Davi Silva Gonçalves e Luciana Wrege Rassier, num capítulo escrito em inglês, “Literary Translation and Humour within an Inter-American Context” [Tradução Literária e Humor no contexto Interamericano] fazem uma tradução comentada do humor no romance Canadense de Stephen Leacock *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) a partir de conceitos como o de americanidade e de hibridização.

O nono capítulo de Rosvitha Friesen Blume “A visibilidade da tradutora Chantal Wright em *Portrait of a Tongue* (2013) de Yoko Tawada” parte da tradução experimental de um texto alemão da escritora japonesa radicada na Alemanha Yoko Tawada, *Portrait einer Zunge* (2002), ao inglês pela professora e tradutora americana Chantal Wright, *Portrait of a Tongue* (2013), focalizando-se os comentários que integram essa tradução.

Em “A tradução das oralidades na literatura beur: Azouz Begag e a tradução de *Le Gone du Chaâba*”, Kall Lyws Barroso Sales confronta algumas soluções encontradas pelos tradutores estadunidenses e pela tradutora espanhola do romance escrito em francês *Le gone du Chaâba* (1986) de Azouz Begag e apresenta seus comentários das traduções, principalmente concernente ao processo comunicativo e oralidade.

Martha Pulido comenta no décimo capítulo “Sobre Antônio Jose Falcão de Frota: El olvidado traductor de un libro raro”, escrito em espanhol, duas traduções para o espanhol de duas obras brasileiras, *Prólogo* do tradutor Antônio Jose Falcão de Frota e *O esquecido tradutor de um livro raro* de Oswaldo R. Cabral.

Em “A retradução dos *Pensieri* de Giacomo Leopardi ao português brasileiro”, Andréia Guerini e Andréia Riconi refletem acerca das temáticas e da estrutura com que os *Pensieri* se apresentam e de alguns dos desafios encontrados no processo de retradução da obra.

O décimo segundo capítulo, “Avalovara em tradução francesa” de Germana Henriques Pereira de Sousa questiona as diferentes vozes do texto traduzido e sua consequente hibridez, quer seja com relação à tradução de nomes próprios, ou das estratégias de tradução reveladas pelas notas de tradutor, quer seja com relação à própria natureza do texto original ou de sua tradução.

O último capítulo é “Um sonho afro-baiano de uma noite de verão” de Elizabeth Ramos faz um estudo comparativo e cultural entre a peça de teatro *Midsummer night's dream* (1595), de Shakespeare e a premiada tradução encenada pelo Bando de Teatro Olodum, em 2006, sob a direção tradutor e dramaturgo de Márcio Meirelles.

Os organizadores desse livro entregam aos seus leitores esse rico material de reflexões sobre o pensar a tradução na sua relação com o comentário.

Os organizadores

Por que e como pesquisar a tradução comentada?

Marie-Hélène Torres

Universidade Federal de Santa Catarina

A filosofia da Tradução Literária, para mim, poderia ser definida como sendo um saber crítico a respeito das traduções literárias, buscando seus fundamentos através de uma investigação sistemática acadêmico-científica. Os principais objetivos da filosofia da tradução literária são proceder à crítica de tradução, proceder à avaliação do papel da tradução na esfera internacional, discutir e estabelecer a epistemologia da tradução – ligada à lógica e à ciência da tradução – e à deontologia da tradução – referente aos valores éticos – e estabelecer critérios para uma história da tradução.

Pensar sobre a tradução é a essência da filosofia da Tradução. Essa semana vamos filosofar juntos e pensar sobre a tradução literária e mais especificamente sobre a tradução literária comentada. Textos fundadores foram geralmente traduzidos e comentados.

Pode-se considerar a tradução de textos sagrados como fundadora da tradução comentada que é cada vez mais estudada e pesquisada na academia, pois além de partir do exercício da tradução em si, trabalha com a crítica e a história da tradução e promove uma autoanálise por parte do tradutor-pesquisador acerca da tradução na sua relação com o comentário.

Minha contribuição, hoje, nessa comunicação será a de tentar estabelecer as principais características da tradução comentada que apreendo como um gênero acadêmico-literário, bem como considero que o comentário explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores. E como o comentário

consiste fundamentalmente na análise da tradução de um texto original, ilustrarei minhas reflexões teóricas com um exemplo, a tradução que fiz do conto “O Cônego ou Metafísica do Estilo” de Machado de Assis para o francês.

Começo com um questionamento: Traduzir e/ou comentar

Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro* (1984, p. 20) tenta delimitar o campo de ação da tradução e do comentário e situa a tradução como o espaço da leitura original e singular pela qual um tradutor transplanta um texto em outra cultura, iniciando uma recepção nova do autor que ele traduz em outro sistema literário e cultural. Berman considera ainda que não existe comentário sem interpretação, ou seja, que “está se incluindo numa nova categoria de escritos junto ao comentário: a dos textos considerados como segundos em relação a textos considerados como primeiros”.

Ele apreende o comentário como glosa, como esclarecedor de sentido, de figura e de interpretação ao redor de um texto. O comentário de uma tradução auxilia a interpretação e a primeira vista, esta seria a principal função do comentário.

Ambos os verbos, *traduzir* e *comentar* remetem a um olhar comparatista e historicista. Traduzir e comentar, ao meu ver, não são duas ações tão distintas, pois podem ser intercambiáveis.

No entanto, existe alguma confusão entre os dois termos, que às vezes podem se substituir: fala-se às vezes de tradução de um texto para assinalar um comentário e, ao contrário, algumas traduções são verdadeiros comentários.

A tradução ainda tem uma vantagem sobre o comentário, uma vez que transporta com ela, quando bem sucedida, a polissemia do texto “original”, original entre aspas, pois considero a tradução também como um original.

As relações entre tradução e comentário são relações de similaridade e de diferença. O comentário pode anteceder a tradução. Pode também a suceder.

Na prática o comentário feito pelo próprio tradutor é anterior à tradução. Para traduzir precisa comentar, explicitamente, implicitamente... Precisa interpretar antes de traduzir.

O comentário é apreendido como glosa (comentário de teor explicativo) de um texto traduzido, o outro original.

Pela sua secundariedade (tradução e comentário vêm sempre após um outro texto), estes dois gêneros têm em comum sua relação com a interpretação, ou seja, com a leitura. Há, portanto, uma relação intrínseca entre leitura, comentário e tradução.

Também ainda ao meu ver, tradução e comentário têm em comum essa qualidade incoativa – que se refere ao que inicia, que começa –, sempre em processo, nunca acabado, num outro espaço e tempo, com outros leitores, outras línguas/culturas.

Passo agora à Tipologia de tradução comentada.

Confrontar textos traduzidos é um modo de produzir uma espécie de comentário subjacente, a partir de uma certa ideologia, teoria, revelando o processo de leitura.

Parto da premissa de que não existe comentário sem leitura, e como há uma multiplicidade de leitura possível, uma polissemia inerente a todo texto, posso afirmar que não existe um só comentário possível/existente. Tradução e comentário são, portanto, críticos.

Entre a 1ª tradução e a retradução há um comentário, explícito ou não. A nota do tradutor, quando existir, é um comentário ao texto, apreendido como metatexto, o texto dentro do texto, ao contrário do que Genette afirma (e qualifica como paratexto).

Para mim, a nota (a nota de rodapé) não é uma ruptura do texto ou dentro do texto, mas sim uma leitura em paralelo, uma leitura hipertextual.

Segundo Sardin (2007, p. 121-136), professora na Universidade de Bordeaux, (em tradução minha)

“Com a nota exegetica (o que considero que explica ou interpreta obra literária), o tradutor dá ao leitor as ferramentas

contextuais necessárias para uma compreensão imediata do texto. O tradutor busca, fora do texto, esclarecê-lo, produzindo mais conhecimento do que sentido.”

Há também a função *meta*, metatextual, da nota, na qual acredito. Aqui, o tradutor discute, explica, comenta. O comentário, neste sentido, está dentro da tradução quando a nota cumpre sua função *meta*.

Principais características da Tradução Comentada como gênero

Segundo Bernard Croquette (2015) – Professor na Université de Paris-VII – o comentário é um gênero literário. O comentário de tradução, na minha opinião, pode ser considerado também como um gênero acadêmico-literário, como o resumo é um gênero acadêmico, a tese, o artigo, etc. O caráter literário do comentário de tradução dependerá do seu autor e do objeto em estudo.

Cada gênero se define a partir de um conjunto de características.

Na minha opinião, o gênero *tradução comentada* poder ser definido por algumas características que tento elencar aqui:

O caráter autoral: o autor da tradução é o mesmo do comentário;

O caráter metatextual: está na tradução comentada incluída a própria tradução por inteiro, objeto do comentário; a tradução está dentro do corpo textual (o texto dentro do texto);

O caráter discursivo-crítico: o objetivo da tradução comentada é mostrar o processo de tradução para entender as escolhas e estratégias de tradução do tradutor e analisar os efeitos ideológicos, políticos, literários, etc. dessas decisões;

O caráter descritivo: todo comentário de tradução parte de uma tradução existente e, portanto, reflete sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões de tradução.

O caráter histórico-crítico: todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução.

Para Antoine Berman (1986, p. 88), é necessário que a tradução saiba assumir uma função especulativa para que ela se torne “crítica e comentário de si mesma”. Berman diz ainda que “Onde a tradução termina (e toda tradução conhece um ponto de parada) começa o comentário (1986, p. 105-106).

Para ilustrar a minha teoria com a prática, pretendo mostrar como traduzo e analiso “O Cônego ou Metafísica do Estilo” de Machado de Assis.

Para ilustrar o meu *pensar* sobre tradução literária, trago aqui uma possível leitura de ‘O Cônego ou Metafísica do Estilo’ de Machado de Assis que traduzi em francês, acompanhado do meu comentário. Uma espécie de método científico de tradução literária comentada.

O que podemos analisar na literatura comentada? Eu responderia que depende. Depende do texto e depende do tradutor-comentarista-pesquisador. O que é certo é que não dá para comentar e analisar tudo. Deve-se fazer escolhas em função dos objetivos prefixados e das prioridades estabelecidas.

O meu comentário explica e teoriza sobre parte do processo de tradução, sobre os modelos de traduções existentes e sobre algumas das minhas escolhas de tradução justificadas.

Contextualizando rapidamente: ‘O Cônego ou Metafísica do Estilo’ de Machado de Assis (1894) foi publicado no jornal Gazeta de Notícias em 22 de novembro de 1885 e integra o livro de contos *Várias Histórias* (1896). No site <http://www.machadodeassis.net>, site da Fundação Casa Rui Barbosa, ou melhor dito, site da pesquisadora Marta de Senna, que disponibiliza todos os romances e contos de Machado de Assis com links para as referências neles identificadas. É um belo projeto onde há sempre uma NOTA introdutória acompanhando a EDIÇÃO ELETRÔNICA.

Tem explicações sobre todas as citações e alusões do texto: tanto as de natureza simbólica (autores, obras de arte, personagens, fatos

históricos referidos por Machado de Assis), como as menções a lugares e instituições não-ficcionais (bairros e ruas da cidade do Rio de Janeiro, lojas, teatros, cafés que as personagens machadianas frequentam).

Fiz então a tradução.

Apresento a seguir minha tradução para o francês do conto de Machado de Assis “O cônego ou metafísica do estilo”, seguida da análise da tradução por mim proposta.

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>- “Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem... As mandrágoras deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda a casta de pombos...”</p> <p>- “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor...”</p> <p>Era assim, com essa melodia do velho drama de Judá, que procuravam um ao outro na cabeça do cônego Matias um substantivo e um adjetivo... Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar.</p> <p>Nesse dia – cuido que por volta de 2222 – o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum. Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver.</p>	<p>– Viens du Liban, mon épouse, viens du Liban, viens ... Les mandragores ont exhalé leur parfum. Il y a à nos portes toutes sortes de fruits...</p> <p>– Je vous en conjure, filles de Jérusalem, si vous trouvez mon bien-aimé, faites-lui savoir que je meurs d’amour.</p> <p>C’était donc avec cette mélodie du vieux drame de Judas, que se cherchaient l’un l’autre dans la tête du Chanoine Mathias un substantif et un adjectif ... Ne m’interromps, lecteur pressé; je sais que tu crois pas du tout ce que je vais dire. Je le dirai, quand même, malgré ton manque de foi, parce que le jour de la conversion publique doit arriver.</p> <p>Ce jour-là – je suppose vers 2222, – le paradoxe ôtera ses ailes pour porter la veste d’une vérité commune. Alors cette page méritera, plus que qu’un remerciement, une apothéose. Ils doivent la traduire dans toutes les langues. Les académies et instituts en feront un livret, en usage pour les siècles des siècles, papier en bronze, tranche dorée, lettres en opale incrustées et couverture en argent mat. Les gouvernements décrèteront qu’on l’enseigne dans les collèges et lycées. Les philosophies brûleront toutes doctrines antérieures, même les plus définitives, et adopteront cette psychologie nouvelle, l’unique véritable, et ce sera tout. D’ici là, on me prendra pour un idiot, comme on va le voir.</p>

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>Matias, cônego honorário e pregador efetivo, estava compondo um sermão quando começou o idílio psíquico. Tem quarenta anos de idade, e vive entre livros e livros para os lados da Gamboa. Vieram encomendar-lhe o sermão para certa festa próxima; ele, que se regalava então com uma grande obra espiritual, chegada no último pacote, recusou o encargo; mas instaram tanto, que aceitou.</p> <p>- Vossa Reverendíssima faz isto brincando? disse o principal dos festeiros.</p> <p>Matias sorriu manso e discreto, como devem sorrir os eclesiásticos e os diplomatas. Os festeiros despediram-se com grandes gestos de veneração, e foram anunciar a festa nos jornais, com a declaração de que pregava ao Evangelho o Cônego Matias, “um dos ornamentos do clero brasileiro”. Este “ornamento do clero” tirou ao cônego a vontade de almoçar, quando ele o leu agora de manhã; e só por estar ajustado é que se meteu a escrever o sermão.</p> <p>Começou de má vontade, mas no fim de alguns minutos já trabalhava com amor. A inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma. De repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio. Subamos à cabeça do cônego.</p>	<p>Mathias, chanoine honoraire et prédicateur titulaire, était en train de composer un sermon quand commença l'idylle psychique. Il a quarante ans, et vit parmi les livres et les livres du côté de Gamboa. Ils sont venus lui commander le sermon pour une fête prochaine; lui qui se régalaît alors avec une grande œuvre spirituelle, arrivée par le dernier bateau, refusa la demande; mais ils ont tant insisté qu'il accepta.</p> <p>- Ce sera un jeu d'enfant pour Monsieur le Chanoine, dit le principal organisateur de la fête.</p> <p>Mathias sourit doux et discret, comme doivent sourire les ecclésiastiques et les diplomates. Les organisateurs de la fête se sont retirés avec de grands gestes de vénération, et partirent annoncer la fête dans les journaux, avec la mention que prêcherait selon l'Évangile le Chanoine Mathias « l'un des ornements du clergé brésilien ». Cet « ornement du clergé » a enlevé au chanoine l'envie de déjeuner, quand il l'a lu ce matin; et c'est seulement parce que tout était réglé, qu'il se mit à écrire le sermon.</p> <p>Il commença de mauvaise volonté, mais au bout de quelques minutes il travaillait déjà avec amour. L'inspiration, avec les yeux au ciel, et la méditation, avec les yeux au sol, se sont placés des deux côtés du dossier de la chaise, en disant à l'oreille du chanoine mille choses mystiques et graves. Mathias se met à écrire, parfois lentement, parfois rapidement. Les bandes de papier lui échappent des mains, animées et polies. Certaines ont peu de rajout, d'autres aucun. Tout à coup, au moment d'écrire un adjectif, il s'arrête; il en écrit un autre et le raye; encore un autre qui n'a guère plus de chance. Là est le centre de l'idylle. Montons dans la tête du chanoine.</p>

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>Upa! Cá estamos. Custou-te, não, leitor amigo? É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura é tal, que o homem fica sendo cousa nenhuma. Opinião pânica e falsa, falsa como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. Nem Corcovados, nem Himalaias valem muita cousa ao pé da tua cabeça, que os mede. Cá estamos. Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem no da esquerda. Descoberta minha, que, ainda assim, não é a principal, mas a base dela, como se vai ver. Sim, meu senhor, os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro, e toda a sorte de vocábulos está assim dividida por motivo da diferença sexual...</p> <p>- Sexual?</p> <p>Sim, minha senhora, sexual. As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psico-léxico-lógica, em que exponho e demonstro esta descoberta. Palavra tem sexo.</p> <p>- Mas, então, amam-se umas às outras?</p> <p>- Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo. Senhora minha, confesse que não entendeu nada.</p> <p>- Confesso que não.</p> <p>Pois entre aqui também na cabeça do cônego. Estão justamente a suspirar deste lado. Sabe quem é que suspira? É o substantivo de há pouco, o tal que o cônego escreveu no papel, quando suspendeu a pena. Chama por certo adjetivo, que lhe não aparece: “Vem do Líbano, vem...” E fala assim, pois está em cabeça de padre; se fosse de qualquer pessoa do século, a linguagem seria a de Romeu: “Julietta é o sol... ergue-te, lindo sol.” Mas em cérebro eclesiástico, a linguagem é a das Escrituras. Ao cabo, que importam fórmulas? Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma, como acontece com o táler ou o dólar, o florim ou a libra, que é tudo o mesmo dinheiro.</p>	<p>Hop la! Nous y voilà. C’était dur, n’est-ce pas, ami lecteur? C’est pour que tu ne croies pas les gens qui vont au Corcovado, et disent que l’impression de hauteur est telle que l’homme en devient insignifiant. Avis panique et faux, faux comme Judas et autres diamants. N’y crois pas cher lecteur. Ni le Corcovado, ni l’Himalaya ne valent pas grand chose au pied de ta tête, qui les mesure. Nous y voilà. Regarde bien ce qu’est la tête du chanoine. Nous avons le choix entre l’un ou l’autre des hémisphères cérébraux; mais allons par ici, là où naissent les substantifs. Les adjectifs naissent dans celui de gauche. Une des mes découvertes, qui n’est toutefois pas la principale, mais en est la base, comme on va le voir. Oui, monsieur, les adjectifs naissent d’un côté, et les substantifs de l’autre, et tous les autres vocables sont ainsi divisés en raison de leur différence sexuelle ...</p> <p>- Sexuelle?</p> <p>Oui, madame, sexuelle. Les mots ont un sexe. Je suis en train de terminer ma grande mémoire psycho-lexico-logique, où j’expose et démontre cette découverte. Les mots ont un sexe.</p> <p>- Mais alors, ils s’aiment les uns les autres?</p> <p>- Ils s’aiment les uns les autres. Et se marient. Leur mariage est ce que nous appelons style. Chère madame, avouez que vous n’y comprenez rien.</p> <p>- J’avoue que non.</p> <p>Entrez donc aussi dans la tête du chanoine. Ils sont justement en train de soupirer de ce côté. Savez-vous qui soupire? c’est le substantif de tout à l’heure, celui que le chanoine a écrit sur le papier, quand il arrêta sa plume. Il appelle un certain adjectif, qui ne lui vient pas: «Viens du Liban, viens ... » Et il parle ainsi, parce qu’il est dans la tête d’un prêtre; si c’était de n’importe quelle personne du siècle, le langage serait celui de Roméo: «Juliette est le soleil... lève-toi, beau soleil. » Mais dans un cerveau ecclésiastique, le langage est celui des Ecritures. En fin de compte, qu’importent les formules? Les amoureux de Vérone ou de Judas parlent tous la même langue, comme c’est pour le thaler ou le dollar, le florin ou la livre sterling, qui est le même argent.</p>

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>Portanto, vamos lá por essas circunvoluções do cérebro eclesiástico, atrás do substantivo que procura o adjetivo. Silvio chama por Sílvia. Escutai; ao longe parece que suspira também alguma pessoa; é Sílvia que chama por Sílvio.</p> <p>Ouvem-se agora e procuram-se. Caminho difícil e intrincado que é este de um cérebro tão cheio de cousas velhas e novas! Há aqui um burburinho de ideias, que mal deixa ouvir os chamados de ambos; não percamos de vista o ardente Silvio, que lá vai, que desce e sobe, escorrega e salta; aqui, para não cair, agarra-se a umas raízes latinas, ali abordoa-se a um salmo, acolá monta num pentâmetro, e vai sempre andando, levado de uma força íntima, a que não pode resistir.</p> <p>De quando em quando, aparece-lhe alguma dama – adjetivo também – e oferece-lhe as suas graças antigas ou novas; mas, por Deus, não é a mesma, não é a única, a destinada ab eterno para este consórcio. E Sílvio vai andando, à procura da única. Passai, olhos de toda cor, forma de toda casta, cabelos cortados à cabeça do Sol ou da Noite; morrei sem eco, meigas cantilenas suspiradas no eterno violino; Sílvio não pede um amor qualquer, adventício ou anônimo; pede um certo amor nomeado e predestinado.</p> <p>Agora não te assustes, leitor, não é nada; é o cônego que se levanta, vai à janela, e encosta-se a espairecer do esforço. Lá olha, lá esquece o sermão e o resto. O papagaio em cima do poleiro, ao pé da janela, repete-lhe as palavras do costume e, no terreiro, o pavão enfuna-se todo ao sol da manhã; o próprio sol, reconhecendo o cônego, manda-lhe um dos seus fiéis raios, a cumprimentá-lo. E o raio vem, e para diante da janela: “Cônego ilustre, aqui venho trazer os recados do sol, meu senhor e pai.” Toda a natureza parece assim bater palmas ao regresso daquele galé do espírito. Ele próprio alegra-se, entorna os olhos por esse ar puro, deixa-os ir fartarem-se de verdura e fresquidão, ao som de um passarinho e de um piano; depois fala ao papagaio, chama o jardineiro, assoa-se, esfrega as mãos, encosta-se. Não lhe lembra mais nem Sílvio nem Sílvia.</p>	<p>Allons donc par ces circunvolutions du cerveau ecclésiastique, rechercher le substantif qui cherche l’adjectif. Silvio appelle Sílvia. Écoutez; de loin, on dirait que soupire aussi quelqu’un; c’est Sílvia qui appelle Silvio.</p> <p>Ils s’entendent maintenant et se cherchent. Chemin difficile et sinueux que celui d’un cerveau plein de choses anciennes et nouvelles! Il y a là un bourdonnement d’idées, qui permet à peine d’entendre les appels de chacun; ne perdons pas de vue l’ardent Silvio, qui arrive, descend et monte, glisse et saute; ici, pour ne pas tomber, il s’accroche à des racines latines, là, il récite un psaume, ensuite, il grimpe sur un pentamètre, et poursuit toujours son chemin, emporté d’une force intime, à laquelle il ne peut résister.</p> <p>De temps en temps, il apparaît une dame – adjectif aussi – et lui offre ses grâces anciennes et nouvelles; mais, par Dieu, ce n’est pas la même, ce n’est pas l’unique, la destinée <i>ab eterno</i> à cet hymen. Et Silvio poursuit son chemin, à la recherche de l’unique. Passez, yeux de toutes les couleurs, forme de toute caste, cheveux coupés à la tête du Soleil ou de la Nuit; mourez sans écho, douces ballades soupirées dans l’éternel violon; Silvio ne demande pas n’importe quel amour, fortuit ou anonyme; il demande un certain amour nommé et prédestiné.</p> <p>Maintenant, n’ai pas peur, lecteur, ce n’est rien; c’est le chanoine qui se lève, va à la fenêtre, et s’adosse pour distraire son effort. Là il regarde, là il oublie le sermon et le reste. Le perroquet sur son perchoir, sur le bord de la fenêtre, lui répète les mots habituels, et, dans la cour, le paon fait la roue sous le soleil du matin; le soleil lui-même, reconnaissant le chanoine, envoie un de ses fidèles rayons le saluer. Et le rayon vient et s’arrête devant la fenêtre: «Illustre Chanoine, je t’apporte les messages du soleil, mon seigneur et père.» Toute la nature semble ainsi applaudir le retour de ce galérien de l’esprit. Lui-même se réjouit, roule les yeux vers cet air pur, les laisse se rassasier de légumes et autres primeurs, au son d’un oiseau et d’un piano; ensuite il parle au perroquet, appelle le jardineur, se mouche, se frotte les mains, s’adosse. Il ne se souvient plus ni de Silvio ni de Sílvia.</p>

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>Mas Sílvio e Sílvia é que se lembram de si. Enquanto o cônego cuida em cousas estranhas, eles prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba nem suspeite nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando. Dê-me a Upa! Cá estamos. Custou-te, não, leitor amigo? É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura é tal, que o homem fica sendo cousa nenhuma. Opinião pânica e falsa, falsa como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. a mão, agarre-se o leitor a mim, e escorreguemos também.</p> <p>Vasto mundo incógnito. Sílvio e Sílvia rompem por entre embriões e ruínas. Grupos de ideias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras ideias, grávidas de ideias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras ideias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias piás e familiares cruzam-se e confundem-se. Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura.</p> <p>- Vem do Líbano, esposa minha... - Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém...</p>	<p>Mais Silvio et Silvia se souviennent l'un de l'autre. Alors que le chanoine s'occupe de choses étranges, ils poursuivent leur recherche de l'autre, à son insu, sans qu'il s'en doute. Maintenant, pourtant, le chemin est noir. Nous passons de la conscience à l'inconscience, où se fait l'élaboration confuse des idées, où les réminiscences dorment ou somnolent. Ici pullule la vie sans formes, les germes et les détritres, les rudiments et les sédiments; ce sont les combles immenses de l'esprit. Là, ils sont tombés, à la recherche de l'autre, s'appelant et soupirant. Donnez-moi lectrice votre main, tenez-vous lecteur à moi, et glissons aussi.</p> <p>Vaste monde inconnu. Silvio et Silvia se séparent parmi les embryons et les ruines. Des groupes d'idées, se déduisant à la manière des syllogismes, se perdent dans le tumulte des réminiscences de l'enfance et du séminaire. D'autres idées, enceintes d'idées, se traînent lourdement, soutenues par d'autres idées vierges. Les choses et les hommes s'amalgament; Platon porte les lunettes d'un greffier de la chambre ecclésiastique; des mandarins de toutes les classes distribuent des pièces de monnaie étrusques et chiliennes, des livres anglais et des roses pâles; si pâles, qu'elles ne ressemblent pas à celles que la mère du chanoine a planté lorsqu'il était enfant. Souvenirs pieux et familiers se croisent et se confondent. Voilà les voix lointaines de la première messe; voilà les chants bucoliques qu'il entendait chanter par les noires, à la maison; des lambeaux de sensations dissipées, ici une crainte, par là un goût, là-bas un désagrément de choses qui sont venues une par une, et qui à présent gisent d'une grande unité impalpable et obscure.</p> <p>- Viens du Liban, mon épouse... - Je vous en conjure, filles de Jérusalem...</p>

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>Ouvem-se cada vez mais perto. Eis aí chegam eles às profundas camadas de teologia, de filosofia, de liturgia, de geografia e de história, lições antigas, noções modernas, tudo à mistura, dogma e sintaxe. Aqui passou a mão panteísta de Spinoza, às escondidas; ali ficou a unhada do Doutor Angélico; mas nada disso é Sílvio nem Sílvia. E eles vão rasgando, levados de uma força íntima, afinidade secreta, através de todos os obstáculos e por cima de todos os abismos. Também os desgostos hão de vir. Pesares sombrios, que não ficaram no coração do cônego, cá estão, à laia de manchas morais, e ao pé deles o reflexo amarelo ou roxo, ou o que quer que seja da dor alheia e universal. Tudo isso vão eles cortando, com a rapidez do amor e do desejo.</p> <p>Cambaleias, leitor? Não é o mundo que desaba; é o cônego que se sentou agora mesmo. Espaireceu à vontade, tornou à mesa do trabalho, e relê o que escreveu, para continuar; pega da pena, molha-a, desce-a ao papel, a ver que adjetivo há de anexar ao substantivo.</p> <p>Justamente agora é que os dous cobiçosos estão mais perto um do outro. As vozes crescem, o entusiasmo cresce, todo o Cântico passa pelos lábios deles, tocados de febre. Frases alegres, anedotas de sacristia, caricaturas, facécias, disparates, aspectos estúrdios, nada os retém, menos ainda os faz sorrir. Vão, vão, o espaço estreita-se. Ficai aí, perfis meio apagados de paspalhões que fizeram rir ao cônego, e que ele inteiramente esqueceu; ficai, rugas extintas, velhas charadas, regras de voltarete, e vós também, células de ideias novas, debuxos de concepções, pó que tens de ser pirâmide, ficai, abalroai, esperai, desesperai, que eles não têm nada convosco. Amam-se e procuram-se.</p>	<p>On les entend de plus en plus prêt. Voici qu'ils atteignent les profondes couches de la théologie, philosophie, liturgie, géographie et de l'histoire, leçons anciennes, notions modernes, tout en mélange, dogme et syntaxe. Par ici est passée la main panthéiste de Spinoza, en cachette; par là sont restées les marques d'ongles du Docteur Angélique; mais rien de tout cela n'est ni Sílvio ni Sílvia. Et ils continuent à déchirer, emmenés par une force intime, affinité secrète, à travers tous les obstacles et par-dessus tous les abîmes. Les chagrins aussi devront survenir. Regrets sombres, qui ne restèrent pas dans le cœur du chanoine, les voilà, à titre de taches morales, et à leur pied le reflet jaune ou pourpre, ou autre couleur de la douleur d'autrui et de l'univers. Tout cela ils le coupent, avec la rapidité de l'amour et du désir.</p> <p>Tu vacilles, lecteur? Ce n'est pas que le monde qui s'écroule; c'est le chanoine qui vient juste de s'asseoir. Il a rêvé à son aise, est retourné à son bureau, et a relu ce qu'il a écrit, pour continuer; il prend sa plume, la trempe, la fait descendre jusqu'au papier, pour voir quel adjectif il devra annexer au substantif.</p> <p>C'est justement maintenant que les deux amoureux sont plus proches l'un de l'autre. Les voix grandissent, l'enthousiasme grandit, tout le <i>Cantique</i> passe par leurs lèvres, épris de fièvre. Phrases joyeuses, anecdotes de sacristie, caricatures, facéties, balivernes, aspects incongrus, rien ne les retient, et encore moins sourire. Allez, allez, l'espace se rétrécit. Restez là, profils à demi-effacés de sots qui firent rire le chanoine, et qu'il a complètement oublié; restez, rides disparues, vieilles charades, règles de jeu de cartes, et vous aussi, cellules d'idées nouvelles, ébauches de conceptions, poussière qui doit devenir pyramide, restez, bougez, attendez, désespérez, car ils n'ont rien à voir avec vous. Ils s'aiment et se cherchent.</p>

<p>“O cônego ou metafísica do estilo”, Machado de Assis, 1989 (texto estabelecido por Adriano da Gama Kury)</p>	<p>Le chanoine ou la métaphysique du style, Marie-Hélène C. Torres, 2015</p>
<p>Procuram-se e acham-se. Enfim, Sílvia achou Sílvia. Viram-se, caíram nos braços um do outro, ofegantes de cansaço, mas remidos com a paga. Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência. “Quem é esta que sobe do deserto, firmada sobre o seu amado?”, pergunta Sílvia, como no Cântico; e ela, com a mesma lábia erudita, responde-lhe que “é o selo do seu coração”, e que “o amor é tão valente como a própria morte”.</p> <p>Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena, cheia de comoção e respeito, completa o substantivo com o adjetivo. Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvia, no sermão que o cônego vai pregar um dia destes, e irão juntinhos ao prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe.</p>	<p>Ils se cherchent et se trouvent. Enfin, Sílvia a trouvé Sílvia. Ils se sont vus, tombèrent dans les bras l’un de l’autre, essoufflés de fatigue, mais rachetés par leur dû. Ils s’unissent, entrelacent leurs bras, et repartent en palpitant de l’inconscience à la conscience. «Qui est celle qui arrive du désert, penchée sur son bien-aimé», demande Sílvia, comme dans le <i>Cantique</i>; et elle, avec la même facilité érudite, lui répond qu’« il est le sceau de son cœur », et que « l’amour est aussi courageux que la mort elle-même. »</p> <p>Sur ce, le chanoine tremble. Son visage s’illumine. Sa plume, pleine de commotion et de respect, complète le substantif avec l’adjectif. Sílvia marchera à présent au pied de Sílvia, dans le sermon que le chanoine va prêcher un de ces jours, et ils iront ensemble à la presse, s’il rassemble ses écrits, ce dont on ignore.</p>

Iniciando a Tradução Comentada do conto, analiso em 1º lugar: A questão da retradução.

Por que retraduzir? Devo dizer que todo tradutor procura saber se existem outras traduções do texto que vai traduzir, seja na mesma língua na qual traduz, seja em outras línguas que ele domina. Essas traduções servem de modelo segundo os descritivistas como Toury ou Lambert. Muitos contos de Machado nunca foram traduzidos em francês, mas, este, especificamente, já o foi em 1910 pelo tradutor Adrien Delpech num livro reunindo vários contos de Machado, sob o título de *Le chanoine ou métaphysique du Style* e em 2013, por Emilie Audigier na revista *Scientia Traductionis*.

Como Delpech foi um dos grandes tradutores de Machado do início do século XX, farei algumas referências a essas traduções durante a análise. Além dos contos, Adrien Delpech também traduziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Conforme pesquisas

anteriores (Torres, 2004), Delpech (1867-1942) era escritor e tradutor de origem francesa, vivendo no Brasil. Ele se naturalizou em 1891 e dava aula de sociologia e de literatura no Colégio Dom Pedro II no Rio de Janeiro.

A retradução implica um fazer outro, diferente. Penso que a tradução de Delpech foi uma tradução-introdução, já que foi a primeira. E, como acredito que as traduções não são a-históricas, que elas foram feitas num determinado tempo e espaço, levo em conta o que o próprio Delpech escreveu a respeito da sua tradução dos contos de Machado no prefácio. Ele confessa a impotência do tradutor que tenta superpor sua mentalidade à do Machado. Ele deplora a fatalidade da naturalização do texto traduzido e conseqüentemente a intraduzibilidade das expressões idiomáticas e a dificuldade de traduzir literalmente, conceitos ligados à visão tradicional da fidelidade da tradução.

A questão da retradução é essencial segundo Berman (*A tradução e a letra ou o albergue longínquo*, 2013). Ele distingue dois espaços (e dois tempos) de tradução: as primeiras traduções e as retraduições. Ainda de acordo com Berman, qualquer tradução envelhece, principalmente as traduções dos clássicos da literatura mundial. Para ele, a retradução tem um sentido histórico e cultural específico, o de reabrir o acesso a obras apagadas, esquecidas. Acredito que a tradução envelhece, pois não responde mais às expectativas de um novo público-leitor: os gostos mudam, as convenções literárias mudam, as línguas estão em constante processo de mudanças, provocando a necessidade de ter uma nova tradução.

É como se as primeiras traduções fossem consideradas como traduções-introduções e as retraduições, pelo contrário, teriam como função mostrar a outra cultura sem naturalizar tanto o texto traduzido. O estatuto das retraduições vem do fato de que textos e autores já são canonizados no sistema literário e cultural de origem.

Tem uma passagem exemplar a esse respeito: *Sodome et Gomorrhe*, Marcel Proust se questiona sobre a reação que teria sua avô frente a uma nova tradução das *Mil e uma noites* em francês.

<i>Sodome et Gomorrhe</i> , Proust, 1924	<i>Sodoma e Gomorra</i> , Proust, Tradução Mario Quintana, 1954 (p.188)
Or si une Odyssée d'où étaient absents les noms d'Ulysse et de Minerve n'était plus pour elle l'Odyssée, qu'aurait-elle dit en voyant déjà déformé sur la couverture le titre de ses Mille et une Nuits, en ne retrouvant plus, exactement transcrits comme elle avait été de tous temps habituée à le dire, les noms immortellement familiers de Shéhérazade, de Dinarzade, où, débaptisés eux-mêmes, si l'on ose employer le mot pour des contes musulmans, le charmant Calife et les puissants Génies se reconnaissaient à peine, étant appelés l'un le « Khalifat », les autres les « Gennis »?	Ora, se uma <i>Odisséia</i> de onde estivessem ausentes os nomes de Ulisses e de Minerva não era mais para ela a <i>Odisséia</i> , que não teria dito ao ver já deformado na capa o título das suas <i>Mil e uma Noites</i> , não mais encontrando, exatamente transcritos como sempre estivera habituada a dizê-los, os nomes imortalmente familiares de Xerazade, de Dinazarde, e onde, eles próprios desbatizados, se é que se pode aplicar o termo a histórias muçulmanas, mal se podiam reconhecer o encantador Califa e os poderosos Gênios, estando aquêles denominado "Khalifat" e estes "Gennis".

A retradução, para mim, é uma manifestação de subjetividade por parte do (re)tradutor, principalmente a nível microestrutural, onde ele desfruta de sua liberdade de escolhas e decisões. Traduções e Re-traduições escrevem a memória histórica de um texto de outra cultura, escrito em outro tempo e espaço.

Apresento, portanto, pontos que considero importantes para justificar essa nova tradução francesa do conto 'O Cônego ou Metáfísica do Estilo' de Machado de Assis.

A intertextualidade com a Bíblia

Na parte inicial do conto, nas primeiras linhas, o leitor já se depara com uma forte referência à Bíblia, ou seja, Machado de Assis faz um pastiche bíblico do *Cântico dos Cânticos*, livro que faz parte dos livros poéticos do Antigo Testamento, escrito por Salomão, filho do Rei Davi. O livro contém cantos de amor,

talvez cantados em festas de casamento. No seu livro *O Cântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*, Geraldo Holanda Cavalcanti (2005, p. 168) afirma que no conto “O Cônego ou Metafísica do Estilo”, o “personagem [de Machado] prepara um sermão encomendado para uma boda e toma como epígrafes alguns versículos do Cântico.” Machado elabora a teoria de que as palavras têm sexo: “Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo.”

Para fazer a minha tradução, usei várias traduções existentes da Bíblia em português, em inglês e em francês como o menciono nas referências bibliográficas e também as traduções existentes do conto de Machado em inglês, espanhol e francês.

Machado toma emprestado várias referências ao Cântico como por exemplo no Capítulo 4, Versículo 8 e 16; Capítulo 7, Versículo 13 e Capítulo 5, Versículo 8:

Machado de Assis, 1885	Trad. Adrien Delpech, 1910	Trad. Emilie Audigier, 2013	Trad. Marie-Hélène, Torres, 2015
<p>“Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem... As mandrágoras deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda a casta de pombos...”</p> <p>- “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrades o meu amado, Ihe façais saber que estou enferma de amor...”</p>	<p>Tu viens du Liban, ô mon épouse, tu viens du Liban, tu viens ... Les m a n d r a g o r e s ont exhalé leur parfum. Nous avons à notre porte toute la lignée des colombes.</p> <p>«Je vous en conjure, filles de Jérusalem, si vous rencontrez mon bien-aimé, dites-lui que je suis malade d’amour...»</p>	<p>- Viens du Liban, mon épouse, viens du Liban, viens...Les mandragores ont exhalé leur parfum. Nous avons devant nos portes toute une variété de colombes...</p> <p>- Je vous en conjure, filles de Jérusalem, si vous rencontrez mon bien-aimé, faites-lui savoir que je suis malade d’amour...</p>	<p>- Viens du Liban, mon épouse, viens du Liban, viens ... Les mandragores ont exhalé leur parfum. Il y a à nos portes toutes sortes de fruits...</p> <p>- Je vous en conjure, filles de Jérusalem, si vous trouvez mon bien-aimé, faites-lui savoir que je meurs d’amour ...</p>

*grifo meu.

Machado usa ‘pombos’ que poderia ser traduzido literalmente por ‘pigeons’, pois “colombes” são pombas. Nas diversas traduções do Cântico, há vários capítulos e versículos que trazem essas passagens emprestadas e hibridizadas por Machado, como por exemplo os capítulos 2 e 4:

Levanta-te, vento norte, e vem tu, vento sul; assopra no meu jardim, para que destilem os seus aromas. Ah! entre o meu amado no jardim, e coma os seus **frutos** excelentes! (4:16)
(<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ct/4>)

Levante-se, vento norte!
Venha, vento sul! Sobre sobre o meu jardim e encha o ar de perfume.
Deixe que o meu querido venha ao seu jardim e coma as suas melhores **frutas**. (4:16)
(<https://www.bible.com/pt/bible/211/sng.4.nthl>)

Levanta-te, vento norte; vem, vento do sul; vem soprar no meu jardim.
Que se espalhem os seus perfumes. O meu amado entrará no seu jardim e comerá os seus **frutos** deliciosos. (4:16)
(http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Ct_4)

Levez-vous aquilons.Venez autans! Soufflez sur mon jardin, et que ses baumiers exsudent! Que mon bien-aimé entre dans son jardin, et qu’il mange de ses **beaux fruits**! (4 :16)
(<https://bible.catholique.org/le-cantique-des-cantiques/4519-chapitre-4>)

Tragam passas para eu recuperar as minhas forças e **maças para me refrescar, pois estou desmaiando de amor**. (2:5)
(<https://www.bible.com/pt/bible/211/sng.2.nthl>)

Soutenez-moi avec des **gateaux de raisin**, fortifiez-moi avec des **pommes, car je suis malade d’amour**. (2:5)
(<https://bible.catholique.org/le-cantique-des-cantiques/4517-chapitre-2>)

Acredito que Machado usou “pombos” no lugar de “pomos” de forma irônica: **Pom(b)os**. Infelizmente, a tradução em francês não consegue valorizar a letra do texto. Optei por traduzir por *fruits* pelo contexto.

Por exemplo, no início do conto, Machado, além da intertextualidade, ironiza ao substituir pomos por pombos, como explicitarei acima. Inicialmente, havia conservado *bruits* mas no intuito de ironizar e manter o texto num ambiente ambigualmente sensual, decidi traduzir pombos por *fruits*. É menos sugestivo do que no original brasileiro, mas pelo menos a solução pretende sugerir algo sensual.

No início do conto, Machado, além da intertextualidade, ironiza ao substituir *pomos por pombos*. Acredito que Machado usou “pombos” no lugar de “pomos” de forma irônica: Pom(b)os. Infelizmente, a tradução em francês não consegue valorizar a letra do texto. Inicialmente, eu havia conservado *bruits* mas no intuito de ironizar e manter o texto num ambiente ambigualmente sensual, decidi traduzir *pombos por fruits*. É menos sugestivo do que no original brasileiro, mas pelo menos a solução pretende sugerir algo sensual.

Poderia também ter traduzido “lhe façais saber que estou enferma de amor...” por *faites-lui savoir que je suis malade d’amour...* Mas preferi fazer uma referência literária de um monólogo conhecido do público-leitor francês ao traduzir por: “faites-lui savoir que je meurs d’amour ...”, o que remete a famosa tirada de Monsieur Jourdain “Belle marquise, vos yeux me font mourir d’amour”, que declina em todas as possibilidades que lhe oferece a língua, já que descobriu que sabe falar em prosa!

Bela marquesa, seus olhos me fazem morrer de amor
Seus olhos, bela marquesa, me fazem morrer de amor
De amor, seus olhos, bela marquesa, me fazem morrer
Morrer de amor, Bela marquesa, seus olhos me fazem...etc.

A outra intextualidade litúrgica no texto traduzido, e que não existe no texto em português, é a referência ao final das preces na missa (e pelos séculos dos séculos...) *en usage pour les siècles des*

siècles, já que a temática religiosa é essencial no conto, ou pelo menos é pretexto do conto.

A função da tradução literal

Fiz, quando oportuno, uma tradução literal no sentido bermaniano da palavra. Relembro que Berman tem uma concepção de tradução literária não-convencional, porque para ele, ela tem o objetivo de revelar o outro, ou seja, de mostrar que o texto é um texto traduzido. Berman ilustra sua teoria da literalidade com a tradução de provérbios frente aos quais o tradutor tem duas possibilidades: ou procura um provérbio “equivalente” na língua e cultura para a qual ele traduz ou procura traduzir o provérbio literalmente. Tudo isto é possível e não significa que o tradutor desconhece o provérbio existente na língua para a qual traduz. Dependendo do caso, o efeito produzido será totalmente distinto. Traduzindo por um “equivalente” que corresponderia ao “original”, seja no caso dos provérbios ou não, o tradutor apaga e neutraliza a presença do texto estrangeiro na tradução, mostrando um texto que não possui traços de tradução, um texto no qual não se sente a tradução. Mas é justamente este tipo de tradução que a maioria dos leitores tem o hábito de ler. Eles não querem perceber, durante a leitura, que se trata de uma tradução. O efeito principal deste tipo de tradução é tornar invisíveis as características do texto primeiro, o “original” a partir do qual se traduz. O efeito da tradução seria oposto se o tradutor revelasse, ao contrário, as idiosincrasias do texto estrangeiro na tradução.

Mas traduzir um provérbio é também traduzir seu ritmo, suas aliterações, suas sonoridades. É traduzir a letra. Enfim, toda a sua poeticidade. Podemos assim, de certa maneira, enxergar ao outro ao traduzir literalmente, no lugar de vermos a nós mesmos ao traduzir por um “equivalente”.

Na minha tradução, privilegiei o ritmo com frase curtas como as do Machado e mantive as repetições. A tradução é literal também em relação à ordem das palavras, às inversões, como em:

Machado de Assis, 1885	Trad. Adrien Delpech, 1910	Trad. Marie Helene, Torres, 2015
Era assim, com essa melodia do velho drama de Judá, que procuravam um ao outro na cabeça do cônego Matias um substantivo e um adjetivo...	C'est aux accents de cette mélodie du vieux drame de Judas, qu'un adjectif et un substantif se cherchaient l'un l'autre dans la cervelle du chanoine Mathias	C'était donc avec cette mélodie du vieux drame de Judas, que se cherchaient l'un l'autre dans la tête du Chanoine Mathias un substantif et un adjectif ...

Gostaria ainda de salientar que tentei manter as repetições e paralelismos tão caraterísticos do estilo machadiano, como por exemplo,

Cá estamos/ Nous y voilà;
Sílvio vai andando/ Silvio poursuit son chemin;
suspirar/soupirer.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. “Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot)” in: *Poésie*, vol. 37, Paris: Librairie classique Eugène Belin, 1986.

BERMAN, Antoine. “Da translação à tradução”. Trad. Marie Helene Torres e Marlova Aseff. In: *Scientia Traductionis*, Florianópolis, 2011.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tubarão: Copiart, 2013.

CROQUETTE, Bernard «Commentaires, *genre littéraire*», In: *Encyclopædia Universalis* Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/commentaires-genre-litteraire/>. Acesso em 10/05/2015.

LAMBERT, José & Van Gorp, Hendrik: “On Describing Translations”, in Theo Hermans, ed. *The Manipulation of Literature. Essays in Translation Studies*, London: Croom Helm, 1985.

HOLANDA, Geraldo Cavalcanti. *OCântico dos Cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo : Edusp, 2005.

AUDIGIER, Emilie. «Tradução Comentada do Conto “O Cônego ou A Metafísica do Estilo” de Machado De Assis para o Francês». In: *Scientia Traductionis*, Florianópolis, 2013.

SARDIN, Pascale. “De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et pretexte”. In: *Palimpseste 20*, Paris, 2007.

TORRES, Marie-Hélène C. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Lille : Artois Presses Université, 2004.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Bíblia online

<http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html> (trad. version Louis Segond 1910)

<http://www.onlinebible.org/html/fre/> <http://www.lexilogos.com/bible.htm>

Dicionários

<http://aulete.uol.com.br/> <http://www.bibliaon.com/>

<http://www.labibleenligne.com/bible/cantique-des-cantiques-7.html>

<http://www.sensagent.com/>

[http://lirenligne.net/livre/William% 20 SHAKESPEARE/
Rom%C3%A9o%20et%20Juliette/534](http://lirenligne.net/livre/William%20SHAKESPEARE/Rom%C3%A9o%20et%20Juliette/534) (Ato II, Cena II)



***A Sentimental Journey* em tradução: pontuação e notas¹**

Luana Ferreira de Freitas²

Walter Carlos Costa³

*Manuale del sentimento del patetico, del viaggio nell'io,
oppure singolarissimo 'elogio' della gioia, del gioco,
della fuga dell'io nel mondo.⁴*

Laurence Sterne, morto em 1768, apenas duas semanas depois da publicação de *A Sentimental Journey*, é considerado até hoje um dos grandes revolucionários da literatura ocidental e um mestre da narrativa, aclamado, entre outros, por Virginia Woolf, James Joyce e pelo formalista russo Viktor Chklóvski. Trataremos aqui da experiência de tradução de *A Sentimental Journey*, mais especificamente, da pontuação idiossincrática e das notas de tradução.

O romance no século XVIII inglês

O estabelecimento do que se entende por romance desde o século XVIII na Inglaterra deve-se, sobretudo, às mudanças socioculturais ali acontecidas, como a redução do índice de analfabetismo e a industrialização já estabelecida daquele

¹ Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado de Luana F. Freitas, orientada por Walter C. Costa, que teve como um dos seus produtos uma tradução anotada de *A Sentimental Journey through France and Italy* de Laurence Sterne.

² Professora de literaturas em língua inglesa na Universidade Federal do Ceará. Atua na POET (UFC) e PGET (UFSC).

³ Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua nos programas de pós-graduação da PGET (UFSC) e da POET (UFC).

⁴ (Bulgheroni, 1998, p. xix).

lado do canal. Em um primeiro momento, o romance atraía leitores diferentes daqueles da literatura tradicional. O romance funcionava para os jovens imigrantes recém-chegados ou para aqueles que planejavam ir a Londres como um guia para a vida urbana e um manual de civilidade ou sofisticação.

Novels became, for tens of thousands of young men and women in eighteenth-century England, guides to many practical decisions about life (...) One reason that the social norms of novels had such cultural power in the eighteenth century was that they usually reflected the values of “modern” London life. (Hunter, 1996, p. 23)

Os romances dirigiam-se a estes leitores, tratavam dos seus interesses. O leitor reconhecia personagens e contexto, o romance buscava identificar leitor e enredo, narrando histórias corriqueiras, contemporâneas. A verossimilhança, característica do romance, garantia o seu êxito. O leitor reconhecia-se na ficção, que priorizava o cotidiano, o particular e o individual.

For the novel, the ordinary and the specifically and concretely experiential come in this new world of narrative to define the absolute boundaries or limits of reality and by extension of moral significance. (...) The novel tends to validate the perspective of the newly conceptualized modern individual, whose particularized and personalized view of the world is explored. (Richetti. 1996, pp. 4-5)

Apesar da resistência inicial ao romance por parte de alguns intelectuais, como Pope e Johnson, os escritores viram no gênero um meio de sobrevivência. Muitos autores foram atraídos pela crescente popularidade da ficção realista e tiraram proveito da situação. Mais tarde, de acordo com Hunter, escritores que desejavam se dedicar a outros gêneros, como Fielding e Smollett, que se interessavam por teatro, viam-se impelidos a escrever romances. E então “by 1750 the novel had become culturally significant enough to influence (and in many cases determine)

the careers of anyone, male or female, interested in writing.” (Hunter, 1996, p. 28). Este prestígio adquirido pelo romance vai refletir-se no alcance do seu público: “The characteristic feature of novel readership was its social range, not its confinement to a particular class or group.” (id. p. 19)

A partir de então pode-se falar em uma profissionalização do escritor. A Inglaterra de meados do século XVIII já tem um mercado literário sofisticado e estabelecido e é nesse cenário que Sterne escreve *A Sentimental Journey*.

Sterne e a publicação de *A Sentimental Journey*

O pastor Laurence Sterne teve sua primeira experiência como escritor por volta dos trinta anos como jornalista político. Esta experiência pareceu-lhe desestimulante e, por conseguinte, não resistiu muito tempo. A partir de então, escreveu um poema⁵, quase que totalmente ignorado, alguns sermões, dois dos quais publicados, que passaram igualmente despercebidos e, em janeiro de 1759, publicou *A Political Romance*, que, por abordar a ganância de alguns membros do clero, teve todos os seus exemplares recém-publicados incinerados por ordem do arcebispo de York⁶. Até então Sterne tivera pouco sucesso em suas incursões literárias. Contudo, em dezembro do mesmo ano, os dois primeiros volumes de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* são publicados em York, em uma edição limitada de cerca de 500 cópias e, em dois meses, Sterne já é uma celebridade. O sucesso tão esperado por Sterne não foi fortuito,

for virtually a year before the first instalment of *Tristram Shandy* went on sale Sterne had been writing and rewriting his work as well as considering, in finely calculated commercial detail, what profit it might bring and how best it might be marketed (Ross. 2001, p. 5)

⁵ “The Unknown World”, publicado na *Gentleman’s Magazine*.

⁶ Ver Ross, Ian C. Laurence Sterne: A Life. Oxford. Oxford University Press, 2001.

Segundo Mullan, “Sterne was acutely conscious of public taste and sensitivity” (1996, p. 239). O nível de comprometimento do autor com a estética vigente pode ser resumida em uma frase da correspondência de Sterne: “I write not to be fed, but to be famous.” (1935, p. 90) Sterne estava atento para o que o público queria e desejava ser reconhecido como escritor, o que acabou se concretizando: “Sterne was one of the most celebrated figures of his day, famous not merely among a literary elite but as a celebrity known even to those who never read a word he wrote” (Ross. 2001, p. 5).

Sterne, aproveitando a fama, publica dois volumes de sermões, *The Sermons of Mr. Yorick*, em maio de 1760, e outros dois volumes em janeiro de 1766. Os volumes de *Tristram Shandy* aparecem de maneira mais ou menos regular até o último, o IX, em janeiro de 1767. Neste interregno de sete anos, entre o reconhecimento e o lançamento do último volume de *Tristram Shandy*, Sterne viaja duas vezes para o continente, visita a França e a Itália, por períodos mais ou menos longos, a primeira com duração de quase dois anos e a segunda de oito meses. A partir destas viagens Sterne coleta material para escrever passagens de *Tristram Shandy* e *A Sentimental Journey*.

Sterne ressuscita Yorick, personagem de *Tristram Shandy*, morto no capítulo XII do volume I, lançado em 1759, com cujo nome ele assina *The Sermons of Mr. Yorick*, em 1760, volumes I e II, e em 1766, volumes III e IV. Em 1768, publica os dois primeiros volumes de *A Sentimental Journey* sob o mesmo pseudônimo. Yorick, em *Tristram Shandy*, é pastor e descende diretamente do bufão shakespeariano de *Hamlet*⁷. Esta combinação de religião e comicidade, na figura do “laughing cleric” (Goring, 2001, p. xvi), parecia agradar a Sterne que gostava de ser confundido com Yorick⁸.

⁷ Ver *Tristram Shandy*, volume I, página 23.

⁸ Ver introdução de Paul Goring de *A Sentimental Journey*.

Tradução

Passamos a discutir aspectos ligados ao processo de tradução de *A Sentimental Journey*, atentando, sobretudo, para o lapso temporal entre a sua primeira publicação e a tradução aqui proposta. Este distanciamento temporal demanda um posicionamento diante do texto a ser traduzido que pode ir desde uma tentativa de simplificação do texto até uma de reverência para com o texto original. Para efeito de análise, discutiremos não só as estratégias da tradução, mas também, cotejaremos trechos desta com as outras traduções brasileiras do romance⁹. O exame aqui proposto, porque pautado neste lapso, versará sobre a pontuação e o papel das notas de tradução.

A preocupação com a distância temporal não se deve a uma tentativa de análise fundamentada na recepção do texto de Sterne no século XVIII; deve-se antes à consciência da relevância do contexto de então para o ato tradutório porque dependente de um entendimento do ambiente em que se inseria. O exame desta inserção temporal de *A Sentimental Journey* é importante na medida em que explícita, por exemplo, algumas estratégias da escrita de Sterne. De acordo com Jauss,

a verificação deste “ser diferente”, da distância estranha na contemporaneidade da obra literária, exige uma leitura reconstrutiva que inicie com a procura daquelas perguntas – geralmente difíceis de reformular – às quais o texto dava a resposta em sua época. (2002, p. 882)

Acreditamos que um dos principais desafios da tarefa tradutória esteja em transcender a tendência à cisão do texto em forma e

⁹ No Brasil, além da nossa, há três traduções publicadas de *A Sentimental Journey*: *Viagem sentimental na França e na Itália* da editora Athena, tradução de Berenice Xavier de 1939; *Uma viagem sentimental através de França e Itália* da Cultrix, tradução de Anna Maria Martins de 1963, reimpressa duas vezes, e *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* da Nova Fronteira, tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro de 2002.

conteúdo e enxergar a complementaridade de ambos os aspectos no texto. Esta transcendência evitaria eventuais simplificações, desmembramentos e deformações do texto, que geram amiúde traduções que mais parecem explicações, adaptações ou pastiches do texto original.

De acordo com Berman, a prosa literária caracteriza-se pela multiplicidade linguística que encerra, já que “elle mobilise et active la totalité des ‘langues’ coexistent dans une langue” (p. 50) e por uma certa informidade consequente de uma enorme combinação de línguas que coexistem na narrativa. Esta informidade gera um texto em desalinho, em que várias vezes operam simultaneamente, desafiando a tradução e muitas vezes levando o tradutor a estratégias que visam o apagamento ou a correção deste descompasso no texto original. Berman acredita que é neste descompasso mesmo que está a riqueza do texto.

Estas observações de Berman são bastante relevantes para a discussão da tradução de *A Sentimental Journey*, uma vez que sua narrativa é marcada por uma coexistência de registros, que, por vezes, distingue o que o autor considera prosaico do que ele considera sublime ou sentimental, com a ressalva de que por vezes ele ironiza este mesmo sublime. Berman afirma que o principal problema da tradução da prosa é respeitar a multiplicidade de discursos do romance e, em consonância com ele, acreditamos que, na tradução em questão, é importante manter a alternância proposta por Sterne, uma vez que é partindo do próprio desalinho que se estabelece um dos traços distintivos da sua escrita: o humor.

Passamos agora a examinar alguns aspectos da tradução de *A Sentimental Journey*, em especial daqueles que impõem uma tomada de decisão por parte do tradutor ou uma estratégia específica dada a idade do texto ou a alguma idiossincrasia do romance.

Pontuação

Uma questão pertinente à organização da narrativa sterniana é a sua estruturação em parágrafos e a formação dos períodos. O romance é permeado por uma profusão de parágrafos longos, às vezes, formados por um único período. Há ocorrências de parágrafos que correspondem a capítulos inteiros, como “The Monk: Calais” (p. 140) e “The Desobligeant: Calais” (p. 140), bem como períodos que correspondem a parágrafos, como o segundo do capítulo “The Monk: Calais” (p. 138) formado por um único período de 294 palavras. Esta organização proposta por Sterne faz parte do seu esquema consciente de representação subjetiva das experiências relatadas ao longo do texto. Os parágrafos e os períodos longos legitimam a aproximação com o real e o fluxo do pensamento explorados pelo autor e imprimem ao texto a velocidade das associações. Nestas ocorrências, observa-se o ritmo que Sterne imprime à narrativa, que é de uma rapidez e uma espontaneidade próprias do discurso oral, “the order of ideas, their suddenness and irrelevancy, is more true to life than to literature” (Woolf. 1963, vii).

É o fluxo do pensamento que dita o ritmo da narrativa. Se o tradutor ignora este mecanismo ou não se dá conta dos procedimentos de que Sterne lança mão para alcançar este efeito, ele corre o risco de privar a tradução de uma das qualidades distintivas do texto de Sterne, a representação realista da associação de ideias. Na tradução aqui proposta, procuramos manter a mesma organização do original, preservar a divisão dos parágrafos e a extensão dos períodos. Buscamos, dessa maneira, imprimir à tradução um ritmo próximo àquele do original.

Xavier reproduz a organização em parágrafos do original, mas segmenta os longos períodos do texto, estratégia que se mostra coerente com a sua opção de aglutinar capítulos. A atenção

de Xavier parece voltar-se sobretudo à legibilidade do texto traduzido e as opções da tradutora parecem priorizar um texto mais próximo do seu público.

A tradução que mais se afasta do original quanto à organização dos parágrafos é a de Martins, que decompõe tanto parágrafos quanto períodos. O texto de Sterne apresenta diálogos embutidos nos longos parágrafos, marcados por travessões e capitulares. O autor não abre parágrafos para marcar os diálogos, estratégia que parece corroborar a agilidade que o autor imprime à narrativa. Martins desmembra os parágrafos justamente nas ocorrências de diálogos, produzindo, dessa forma, um texto preso às regras de paragrafação do português. Onde há a alternância de interlocutores no corpo do parágrafo, a tradutora abre outro parágrafo, como se quisesse “disciplinar” o texto, ou lhe conferir uma organização mais rígida, mais depurada.

Exponho a seguir um dos exemplos mais significativos desta fragmentação de Martins:

Sterne	Martins
<p>The fair <i>fille de chambre</i> came close up to the bureau where I was looking for a card—took up first the pen I cast down, then offered to hold me the ink: she offer'd it so sweetly, I was going to accept it—but I durst not—I have nothing, my dear, said I, to write upon.—Write it, said she, simply, upon any thing.— (p. 276)</p>	<p>A formosa <i>fille de chambre</i> aproximou-se da escrivanhinha onde eu procurava um cartão, apanhou primeiramente a pena que eu largara, e então ofereceu-se para para segurar-me o tinteiro. Ofereceu-se de maneira tão meiga, que eu ia aceitá-lo mas não ousei.</p> <p>– Não tenho nada, minha cara, – falei – em que possa escrever.</p> <p>– Escreva sobre qualquer coisa – disse ela com simplicidade. (p. 113)</p>

Ao longo de todo o capítulo “The Temptation – Paris”, Sterne vai criando uma tensão, preparando o trecho final, em que faz uma alusão ao envolvimento sexual entre Yorick e a *fille de chambre*. Todo o processo é lento e cuidadoso e a percepção da cena parece ter um papel central em cada movimento explorado. Watkins disse que Sterne “visualizes his characters and his scenes,

and he makes us visualize them as clearly as if they were before our eyes” (1968, p. 174).

A tensão que vai sendo criada com gestos, olhares, pensamentos e interlocuções é representativa do estado psicológico que se estabelece no capítulo. Ao fragmentar o parágrafo, Martins faz baixar a tensão, diminui a sensação de urgência de Yorick e quebra o erotismo da cena.

Acreditamos que uma das questões mais espinhosas ligadas à atividade tradutória seja reconhecer o que Ricoeur chamou de “irredutibilidade do par próprio e estrangeiro” (2004, p. 19). O tradutor se vê com frequência diante de situações em que forçosamente tem que optar entre naturalizar o texto, neste caso adequando a paragrafação às normas vigentes, ou estrangeirizá-lo, reproduzindo a disposição presente no original. No caso da paragrafação, a estratégia adotada terá consequências para o ritmo do texto na língua de chegada.

Na tradução proposta na pesquisa, procuramos preservar a estrutura do texto por entender que a regularidade de repetições e inserções e a extensão de parágrafos e períodos propostas por Sterne têm um propósito. Berman afirma que “les grandes oeuvres en prose se caractérisent par un certain ‘mal écrire’, un certain ‘non-contrôle’ de leur écriture. (...) Mais son ‘mal écrire’ est aussi sa richesse” (1999, p. 51). Procuramos manter a lógica que organiza o texto de Sterne, este pretensão ‘non-contrôle’, sem, esperamos, agredir a língua de chegada, mas buscando na língua mesma meios de estendê-la, ou de ampliar seus limites. Na tradução procuramos não comprometer o acesso ao texto, sem, contudo, negar o estranhamento do texto de Sterne.

Notas

O paratexto, de maneira paradoxal, potencia o alcance do texto sem fazer parte dele, fazendo a mediação entre texto e público.

O paratexto é, dessa forma, de uma maneira geral, um satélite do texto, tangenciando-o nesta mediação que faz. Esta mediação apoia o texto na medida em que lhe dá acesso em maior ou menor grau. Prefácios e notas são mais representativos deste acesso que dedicatórias, por exemplo.

Genette conferiu três características básicas ao paratexto: a natureza funcional, a subordinação ao texto a que se refere e a descontinuidade. De acordo com ele,

The paratext in all its forms is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d'être*. (...) the paratextual element is always subordinate to "its" text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence (2001, p. 12).

A descontinuidade, por sua vez, associa-se a esta funcionalidade, uma vez que a utilidade do paratexto depende de contingências temporais e socioculturais, que definem a validade, ou a necessidade, do paratexto.

Em relação à nota, que é o elemento paratextual em análise, este caráter circunstancial pode ser demonstrado por um breve exame de algumas edições de um mesmo romance, em uma determinada língua. A edição da Oxford da coleção *The World's Classic* de *A Sentimental Journey*, datada de 1963, por exemplo, não apresenta uma nota sequer além das sete propostas por Sterne, ao passo que a edição da Penguin, datada de 2001, apresenta um total de 243 notas, além das notas do próprio autor.

Este caráter instável da nota pode estar ligado a uma série de fatores, e destacamos entre eles: a preferência do autor, quando for o caso, ou da editora; o público que se pretende atingir, no caso de edições acadêmicas [scholarly editions]; a presença de dialetos ou línguas estrangeiras no texto e o lapso temporal entre a escrita do texto e uma edição atual.

A nota normalmente traz um tipo de informação muito precisa a respeito de um trecho do texto. Esta precisão da nota estabelece um paralelo evidente com o prefácio, como Genette chamou a atenção, na medida em que podem tratar das mesmas questões, retomando a nota o que o prefácio já tinha preparado, contudo este de uma maneira mais genérica e aquela mais específica.

A nota, dada a sua especificidade, tem como alvo o leitor do texto, mas não qualquer leitor. O leitor de notas é um leitor especial, curioso, que se interessa pelo processo de escrita do texto, ou pelas conexões que o autor estabelece entre o texto que o leitor tem diante de si e, por exemplo, outros textos, culturas ou tendências. Apesar da autonomia do texto em relação à nota, o tipo de informação que ela transmite o amplia ao mesmo tempo em que lhe é acessório, sendo portanto facultativo, tendo uma função relativa e dependente do tipo de leitor do texto.

O conteúdo das notas varia de acordo com o autor das mesmas. As notas do autor, de uma maneira geral, podem justificar ou esclarecer o texto em si, e, como lembra Genette, surgem habitualmente em edições posteriores, como uma resposta à crítica; as notas do editor, em uma publicação póstuma, podem, por exemplo, esclarecer conjunturas econômicas, sociais e políticas e estabelecer relações intertextuais.

As notas do tradutor podem explorar, além das questões relacionadas às notas do editor, questões próprias do processo tradutório, como eventuais dificuldades decorrentes da distância cultural, linguística ou temporal entre o original e sua conjuntura e o texto de chegada e a conjuntura deste.

Pode-se estabelecer, assim, uma relação entre nota e tradução, na medida em que ambas, de uma forma geral, tangenciam os textos a que se referem e têm a mesma natureza instável. Ao mesmo tempo em que instituem uma interpretação, tanto as notas quanto as traduções estão constantemente sofrendo mudanças e

tornando-se supérfluas de acordo com as conjunturas. Benjamin chamou a atenção para o caráter esgotável da tradução se comparada ao original: “pois enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução da sua língua e a soçobrar em sua renovação” (2001, p. 197).

Há dois tipos de notas que serão examinados: as notas de Sterne e as notas das tradutoras de *A Sentimental Journey* para o português do Brasil. Sterne lança mão de sete notas, seis das quais esclarecem palavras ou expressões em francês¹⁰. Como o autor morreu semanas depois do lançamento do romance, suas notas não foram resultado de críticas, mas sim uma mediação deliberada, uma decisão tomada antecipadamente. Dividiremos a análise das notas em duas partes: as notas de Sterne e das tradutoras que resultam das ocorrências em francês na narrativa e as outras notas de tradução.

Uma possível causa de ininteligibilidade manifesta-se quando há mais de uma língua em um texto a ser traduzido. A exigência de uma intervenção do tradutor para a compreensão de trechos em língua estrangeira dependerá, em grande medida, do público a que se destina o texto, da proximidade entre a língua de partida e a de chegada e da inserção daquele segundo código na cultura para a qual o texto será traduzido.

Em *A Sentimental Journey*, há trechos de extensões variadas ao longo de toda narrativa em francês. Sterne, quando escreveu o romance, entendeu que seu público prescindia de tradução a não ser em seis ocorrências, são elas: *droits d'aubaine* (p. 132), *desobligeant* (p. 140), *bidet* (p. 188), *bouquet* (p. 298), *fiacre* (p. 300) e *couvert* (p. 306). Nos outros casos, o autor não fornece tradução, nem mesmo no caso da carta que La Fleur oferece como modelo para que Yorick escreva a Madame de L*** às páginas

¹⁰ A sétima nota de Sterne é intertextual.

202 e 204, indicando uma expectativa de compreensão da língua estrangeira naquele momento e para aquele público. Segundo Benstock, “footnotes appear to be (and often are) afterwords, appended to a text that is not in itself fully accessible to readers; the notes allow the writer to anticipate readers’ needs, to answer potential questions” (1983, p. 204). Assim, não acreditamos que houvesse uma estratégia de opacidade pretendida, uma vez que o autor julgou necessário traduzir determinadas passagens.

Esta expectativa, claro, varia de acordo com o tempo, o que se pode demonstrar com a edição de *A Sentimental Journey* da Penguin de 2001, que usamos para a tradução do romance. Nesta edição, Paul Goring, responsável pela introdução e notas, achou pertinente traduzir para o inglês todos os trechos em francês.

Examinamos a seguir as estratégias adotadas pelas tradutoras para estes excertos em francês em *A Sentimental Journey*. Para tal, abordaremos em primeiro lugar as passagens que o autor traduziu, por meio de notas, e, em seguida, os outros trechos em francês do romance.

Estas análises distintas justificam-se na medida em que a postura da tradutora diante das notas propostas pelo autor pode ser reveladora do seu grau de reverência para com o autor e com o texto de partida e, por outro lado, sua postura em relação às outras passagens em francês pode, de certa forma, refletir uma determinada estratégia de tradução. Por fim, pode-se comparar as duas estratégias de uma mesma tradutora, o que pode ser reveladora da sua postura em relação à atividade que exerce.

Na tradução da Athena, Xavier traduziu apenas três das seis traduções propostas por Sterne: *droits d’aubaine*, *desobligeant* e *bidet*. Acreditamos que esta opção deva estar fundamentada no fato de que as outras três palavras fazem parte do léxico da língua portuguesa com o mesmo sentido proposto por Sterne nas suas notas. Ainda que *bouquet* apresente uma variação em relação à

grafia local, a palavra é prontamente reconhecível. Acreditamos que a mesma estratégia tenha sido aplicada para a tradução de *bidet*, uma vez que o vocábulo seria provavelmente associado ao bidê, peça sanitária.

Interessante observar que apesar de a etimologia indicar que *bidet* como peça sanitária data de 1739, bastante próximo da publicação do romance, e *bidet* como cavalo data de 1564, Sterne julgou necessário explicitar o sentido pretendido, evitando, assim, uma interpretação enviesada.

Na tradução da Cultrix, Martins parece optar por uma não-estratégia. A tradutora traduz apenas as primeiras notas de Sterne, as referentes a *droits d'aubaine* e *desobligeant*. *Bidet* e *bouquet* são traduzidos para o português como cavalo e buquê no corpo do texto. Já *couvert* e *fiacre* passam sem menção e em itálico para chamar a atenção para o fato de estarem em francês. Tem-se, pois, três posturas distintas em um mesmo texto traduzido por uma única pessoa. A tradução das duas primeiras notas de Sterne parece indicar um caminho que não se confirma com a tradução no texto de *bidet*. Contudo, mais intrigante ainda é a opção de traduzir ou aportuguesar *bouquet* e grafar as duas outras palavras, *fiacre* e *couvert*, legítimas integrantes da língua de chegada, em itálico, ressaltando que se tratam de palavras estrangeiras.

Na tradução da Nova Fronteira, Pinheiro traduziu todas as notas do autor, porém as dividiu em dois grupos e, para cada grupo, a tradutora adotou uma estratégia específica. Para o primeiro grupo composto por *droits d'aubaine*, *desobligeant* e *bidet*, a tradutora, a exemplo de Xavier, traduziu as notas de Sterne. Para o segundo composto por *bouquet*, *fiacre* e *couvert*, a tradutora optou por preservar a tradução fornecida por Sterne em inglês e, entre parênteses, forneceu a tradução ou uma explicação da nota do autor. Parecem-me obscuras as razões que levaram a tradutora a optar pela separação dos grupos.

Bouquet, por exemplo, à página 129, é mantido em francês e em itálico e na nota tem-se: “*Nosegay*. (Ou seja, ramalhete de flores perfumadas – N. T.)” Interessante observar que, justamente nas ocorrências identificáveis pelo leitor brasileiro no sentido pretendido pelo autor, Pinheiro tenha julgado necessário valer-se de notas explicativas, como aquela referente a *fiacre*: “*Hackney-coach*. (Em português é comum o uso do francês *fiacre*, já incorporado ao nosso léxico – N.T.)” (p. 131). Pinheiro, ao explicitar entre parênteses que *fiacre* já faz parte do léxico da língua portuguesa, mostra-se consciente da sua estratégia de usar a nota de Sterne, ainda que se prove desnecessária. Contudo, mais interessante ainda é observar, por meio desta estratégia, a reverência que Pinheiro demonstra ter pelo original e pelo autor. O receio do desvio, ainda que em uma nota, revela-se mais poderoso que o bom senso e parece indicar que a tradutora ignora o caráter circunstancial e cultural da nota.

A tradução que propomos, a exemplo da tradução de Xavier, apresenta apenas as três primeiras notas propostas por Sterne: *droits d'aubaine*, *desobligeant* e *bidet*. As outras três traduções do francês, que Sterne julgou necessário fornecer para o seu público, não julguei relevantes para a compreensão do texto, já que *bouquet*, apesar de grafado de maneira diferente de buquê, é prontamente reconhecível e *fiacre* e *couvert* fazem parte do léxico da língua de chegada, inclusive com o sentido explicitado pelo autor. Justificamos nossa opção de ignorar as três últimas notas do autor sobretudo por entender a nota como um elemento cultural localizado temporalmente e, portanto, fugidio e instável por natureza.

Ainda que a noção de bom senso encerre em si uma parcela substancial de subjetividade, acreditamos que a nossa estratégia, bem como a de Xavier, esteja mais ligada ao bom senso que à coerência. Ainda que a tradução tenha ignorado três notas do

autor, entendemos que as notas, de uma maneira geral, têm valor circunstancial e por isso optamos pela não-tradução. Já a aleatoriedade de Martins inviabiliza a identificação de uma estratégia por trás das suas opções, que, acreditamos, não primam pela coerência nem pelo bom senso. A escolha de Pinheiro de traduzir as notas ininteligíveis para o público brasileiro e de transcrever as notas inteligíveis de Sterne em inglês com uma explicação parentética surpreende pela assimetria aparentemente gratuita e parece igualmente carecer tanto de coerência quanto de bom senso.

O primeiro desafio para um tradutor diante de um texto em que há uma simultaneidade de línguas é a exigência de uma capacidade mínima de compreensão instrumental da segunda língua presente no texto fonte. O desafio seguinte será definir uma estratégia para lidar com estes trechos no texto traduzido. É de se esperar que as passagens continuem na segunda língua, uma vez que no texto fonte as línguas fonte e estrangeira coexistem. Contudo, como as traduções são, em geral, resultado de uma demanda, há de se pensar no leitor e no seu acesso a estes trechos.

A necessidade de mediação do tradutor entre leitor e texto variará de acordo com o grau de proximidade entre a segunda língua do original e a língua de chegada e da inserção daquela cultura na cultura de chegada. Esta intervenção estará condicionada a uma determinada conjuntura e, por isso mesmo, terá uma configuração definida temporalmente, ou seja, há possibilidades distintas de lidar com esta questão em diferentes traduções do mesmo texto ao longo do tempo.

As traduções brasileiras de *A Sentimental Journey* ilustram a questão neste romance em que há uma profusão de trechos em francês. Há cerca de cem ocorrências em francês ao longo da narrativa e variam de palavras isoladas a uma carta, a carta de amor de La Fleur (p. 202-204).

Na sua tradução, de 1939, Xavier apresenta apenas uma nota em que providencia a tradução de uma palavra francesa, *fripier*. Em 1963, Martins julgou necessário traduzir apenas a carta de amor que La Fleur empresta a Yorick (p. 71), *salique* (p. 77) e *plus badinant* (p. 131), cujas notas não são propriamente tradução mas, no primeiro caso, uma explicação (“Sállica – referente à Lei Sállica”) e no segundo, um direcionamento do significado supostamente pretendido pelo autor (“No sentido em que emprega o autor, quer dizer ‘mais à vontade’”).

A tradução brasileira seguinte, a de Pinheiro, teve que esperar quarenta anos para surgir, em 2003. Pinheiro traduziu quinze ocorrências em francês do romance, catorze das quais foram em nota e uma no corpo do texto. Intrigante esta tradução de “Le Dimanche – Paris”, título de um capítulo, por “Domingo – Paris” (p. 122), já que Sterne usou o francês em alguns títulos de capítulos e a tradutora optou por traduzir apenas este. Há três capítulos intitulados “The Remise Door – Calais”, por exemplo, que ela traduz por “A porta da Remise – Calais” e, em nota, dá a tradução de *remise*, já para o capítulo “Le Patisser – Versailles” a tradutora mantém o mesmo título do original sem tradução em nota.

A estratégia de mediação limitada das duas primeiras tradutoras, Xavier e Martins, pode ser decorrente da inserção mais significativa da língua e da cultura francesa no Brasil na época em que as traduções foram produzidas. Parece não haver uma estratégia de mediação da segunda língua estrangeira na tradução proposta por Pinheiro, que parece seguir um esquema aleatório, uma vez que *vis à vis* merece tradução ao passo que *voilà un persiflage*, por exemplo, não merece.

Na tradução proposta, traduzimos em nota todas as ocorrências do francês a primeira vez que apareceram, com exceção de casos em que o mesmo vocábulo apresentava significados distintos. Esta estratégia de tradução foi tomada antes da tradução do

romance e tem como fundamento proporcionar ao leitor com uma compreensão limitada ou nula do francês o acesso aos trechos escritos nesta língua no texto traduzido.

Além de fornecer a tradução destes fragmentos em notas finais, atualizamos no próprio texto o francês de Sterne, cuja competência no idioma demonstrou-se duvidosa, o que se confirma com dados biográficos¹¹. Este esquema de mediação empregado na tradução do romance decorre da percepção de que não há razão para dificultar o acesso a um texto que já é complexo por si só. De outra forma, apenas um leitor do francês com competência suficiente para identificar os deslizos de Sterne e a grafia do idioma no século XVIII entenderia todos os fragmentos. Acreditamos que a atualização e a tradução em notas dos fragmentos em francês que constam na narrativa conferem ao leitor, seja ele versado no idioma ou não, os elementos necessários para o acesso ao romance. Como não pretendemos que a tradução tivesse sido escrita no século XVIII, pareceu insensato um texto escrito em português contemporâneo com trechos em francês setecentista.

O papel mediador da tradução entre texto e leitor tem nas notas um mecanismo de ampliação, possibilitando um aprofundamento da compreensão do texto. A necessidade de ampliação e aprofundamento varia de acordo com alguns fatores, a distância temporal, por exemplo, caso do romance de Sterne em análise. Quanto maior o lapso de tempo transcorrido entre um texto e uma nova tradução, mais oportuna será uma intensificação deste processo de intervenção do tradutor.

Em *A Sentimental Journey*, Sterne faz referência a personagens, textos, e pessoas nem sempre reconhecíveis para o público brasileiro das últimas oito décadas, período em que há tradução

¹¹ Sterne escreveu: "I splutter French so as to be understood". (Correspondência, p. 178). Richard Phelps, em uma carta a Henry Egerton datada de abril de 1762, comentou que Sterne seria considerado um grande gênio na França também "if he would learn to speak before he attempts talking".

do romance no país. Há, igualmente, além das referências apresentadas pelo autor, aquelas que dizem respeito a questões circunstanciais que, óbvias naquele momento, parecem obscuras hoje. Um exemplo representativo desta opacidade decorrente da conjuntura de então é o episódio do passaporte e o temor do narrador de ficar preso na Bastilha dada a Guerra dos Sete Anos entre a Inglaterra e a França.

A análise que se segue das notas de tradução ignora as notas de tradução do francês já examinadas. As dez notas que a tradução da Athena apresenta são aparentemente de Xavier, uma vez que não há indicação de autoria. As notas da tradução da Cultrix são atribuídas a Jorge de Sena, porém, das cinco notas apresentadas apenas uma não está acompanhada da sigla N. da T. As cinquenta e sete notas da tradução da Nova Fronteira são atribuídas a Marta de Senna e a tradução que proponho conta com sessenta e três notas nossas.

Entre as dez notas de Xavier, duas referem-se a pessoas (Elizabeth Drapper, suposta amante de Sterne e mencionada no romance, e Guido Reni, pintor barroco italiano); quatro são explicativas (peripatético, benefício de clérigo, jâmbico e heléboro); duas referem-se a vocábulos em italiano (cicisbeo e vetturino) e duas são intertextuais (Bíblia e Cato).

A tradução da editora Cultrix apresenta cinco notas: uma de Sena e quatro de Martins. Sena, na sua nota, esclarece que Santiago (p. 64) é Santiago de Compostela. Duas das notas de Martins traduzem do italiano os mesmos vocábulos traduzidos por Xavier, uma é explicativa (heléboro) e outra refere-se a *Much Ado about Nothing* de Shakespeare.

As notas de Senna que acompanham a tradução de Pinheiro denotam leitura cuidadosa e rigor de pesquisa. Há quinze notas intertextuais, trinta explicativas, quatro linguísticas ou sobre o processo tradutório, sete referem-se a pessoas, e uma traduz

um vocábulo em italiano. Apesar do caráter fundamental da intertextualidade no texto de Sterne, Senna optou por priorizar questões contextuais e históricas em suas notas, o que se justifica não apenas pelo tempo transcorrido entre a publicação do original e a tradução de Pinheiro, como também por uma preocupação de suprir a ausência de intermediação entre texto e público das traduções anteriores.

As notas que acompanham nossa tradução classificam-se da seguinte maneira: sete fazem menção a pessoas, trinta e nove são intertextuais, doze são explicativas, cinco dizem respeito ao processo tradutório e linguístico, uma refere-se a um vocábulo holandês e uma a um italiano. Priorizamos, sobretudo, questões intertextuais nas notas. Esta opção deve-se a uma preocupação em ressaltar o percurso literário de Sterne, os textos que, de uma maneira ou de outra, o ajudaram na sua formação como escritor e dos quais ele se apropriou na escrita do romance.

Pode-se perceber, através de um exame das notas das traduções brasileiras de *A Sentimental Journey*, o redimensionamento da prática tradutória ao longo destes quase oitenta anos de tradução do romance no país, que passa de um tanto diletante para uma atividade mais profissional e intelectualizada. Vê-se uma preocupação crescente com o papel mediador da tradução e das notas, que trazem desde informações contextuais e linguísticas aos diálogos que Sterne estabeleceu entre *A Sentimental Journey* e outros textos: a intertextualidade.

Etnotradução

José Guilherme dos Santos Fernandes

Universidade Federal do Pará

O reflexo é um desenho que imita a gente

(Maíra Fernandes, 5 anos de idade)

Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza y son muy membrudas y andan desnudas en cuero, tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos haciendo tanta guerra como diez indios, y en verdad que hubo mujer destas que metió un palmo de flecha por unos de los bergantines y otras qué menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín (CARVAJAL, 2011, p. 52)

A epígrafe acima, muito possivelmente, revela a certidão de batismo, por ninguém mais do que um frei, de um dos maiores biomas intertropicais, a Amazônia, a partir da narração realizada pelo religioso dominicano Gaspar de Carvajal da expedição ocorrida entre 1541 e 1542, e capitaneada pelo espanhol Francisco Orellana, desde a cidade de Quito, no Equador, até a desembocadura do rio Amazonas, entre os estados do Amapá e do Pará; o religioso foi o escriba-mor e, segundo Gondim, este foi “o primeiro documento que se conhece sobre a penetração do europeu no maior rio da Amazônia” (1994, p. 78). Além desse protagonismo, a importância da crônica de viagem, entendida como uma correspondência aos superiores com a minuciosa enumeração dos feitos e fatos de descoberta de novas terras – daí o subtítulo da obra dizer-se “relación” –, ganha realce se reconhecermos que é mais que um documento acerca do Outro, da terra e dos indígenas: o que se põe subliminarmente é o encontro de desejos e valores dos próprios colonizadores, em atitude que imiscui o ato etnográfico e o ato tradutório, o que vem a ser a prerrogativa deste texto.

Porque ao relatar sobre realidade tão desconhecida aos receptores de além-mar, na Europa, muitos são os episódios em que o texto claramente “etnográfico” de Carvajal implica em atitudes tradutórias, no afã de ser compreensível para os seus pares leitores. Assim é que na falta de um termo que dê a exata medida do que seja um lhama (originariamente na língua indígena quíchua *llama*), assim se pronuncia o escriba: “En esta tierra este señor tiene muchas ovejas de las del Perú” (p. 41). Ora, a ovelha não é originária do Peru, e a editora da versão aqui utilizada reconhece que as “ovelhas do Peru” são lhamas andinas. Aqui nos deparamos com uma tradução etnocêntrica, em que a “infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*. O sentido é captado na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 2013, p. 45). Mas o que nos confere a hipótese maior das aproximações entre o ato etnográfico e o ato tradutório é a autêntica adaptação, isto é, a livre tradução que implica a substituição da realidade de partida pela realidade de chegada, o que é promovido pelo cronista ao incluir no mundo indígena recém-descoberto a presença de guerreiras amazonas provenientes da mitologia grega¹, em descrição que corrobora destreza e beleza de supostas indígenas, que configuravam uma sociedade matriarcal de mulheres que se bastavam e usavam os homens somente para a procriação, como as confrades gregas:

cuando les viene aquella gana, juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres, y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja y, después que se hallan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal, y después, cuando viene el tiempo

¹ As amazonas aparecem na mitologia grega como um reino independente, governado por rainhas, e existente na ilha de Lemnos. Eram conhecidas por serem excelentes caçadoras e guerreiras. Estas mulheres somente coabitavam com os homens com finalidade de procriação, após captura-los em batalhas e os terem somente durante o tempo de serem fertilizadas. Pelo reino teriam passado Jasão e os Argonautas, que por pouco não foram seduzidos e mortos pelas amazonas.

que han de parir, si paren hijo le matan y lo envían a sus padres y, si hija, la crian con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra (CARVAJAL, 2011, p. 58).

Ao basear a descrição de sua aventura expedicionária no que havia de mais verdadeiro para a humanidade europeia no século XVI – o discurso mitológico e o discurso cristão – o escriba realiza também uma **citação** tal e qual o discurso científico, na atualidade, necessita da ancoragem em disciplinas e discursos para referendar-se como autêntico, pois a disciplina “é aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados. Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas” (FOUCAULT, 1996, p. 30). Além de se apoiar em textos veriditórios e disciplinares, e de adaptar a realidade descrita e narrada ao mundo de chegada dos receptores europeus, atos tradutórios a meu ver, Carvajal acresce a isso o ato etnográfico do estar-lá, no que me amparo em Geertz:

Os etnógrafos precisam convencer-nos (...) não apenas de que eles mesmos realmente “estiveram lá”, mas ainda (...) de que, se houvéssemos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram (GEERTZ, 2005, p. 29).

Afirmando um dos preceitos antropológicos modernos, que é a observação *in loco* de povos e comunidades, ou seja, a etnografia, Carvajal de outro modo reconhece um quê de heroísmo dos expedicionários espanhóis, que implicitamente são reconhecidos como argonautas (viajantes da nau Argos, embarcação que levou os heróis em busca do velocino de ouro, na mitologia grega), ou pelo menos como grandiosos guerreiros e viajantes que partem em busca de riquezas, como heróis épicos. O que não fica somente no campo do subliminar, pois o escriba afirma a riqueza da terra e da gente habitante da província de San Juan, como nomearam

os viajantes ao território através do qual se depararam com as supostas amazonas:

entre todas estas mujeres hay una señora que es subjeta y tiene todas las demás debajo de su mano y jurisdicción, la cual señora se llama Coñori. Dijo que hay muy grandísima riqueza de oro y de plata y que todas las señoras principales y de manera, no es otro su servicio sino oro o plata, y las demás mujeres plebeyas se sirven en vasijas de palo, excepto lo que llega al fuego, que es barro (CARVAJAL, 2011, p.58).

E também afirma a fertilidade da terra:

la tierra es tan buena, tan fértil y tan al natural como la de nuestra España, que nosotros entramos en ella por San Juan y comenzaban los indios a quemar los campos. Es tierra templada, adonde se cogerá mucho trigo y se darán todos los frutales; de más desto, es aparejada para criar todo ganado, porque en ella hay muchas yerbas, como en nuestra España, como orégano y [...] de unos pintados y a rayas y otras muchas yerbas muy buenas. Los montes desta tierra son encinales y alcornoques que llevan bellotas, que nosotros las vimos, y robledales; la tierra es alta y hace lomas, todas de sabanas, la yerba no más alta de hasta la rodilla: hay mucha caza de todos géneros (CARVAJAL, 2011, p. 54)

O que podemos crer é que o texto de Carvajal pode ser entendido como uma narrativa de fundação, e como tal preceitua o nascimento de um mundo; mas não somente isso, a novidade do encontro colonial e entre culturas nos revela a possibilidade de uma escritura transitória entre tradução e etnografia; ou seria o oposto?

Etnografia-tradutória ou tradução-etnográfica?

Após Carvajal a região amazônica terá muitos outros cronistas-viajantes, mas vou deter-me especificamente em Cristóbal de Acuña, outro religioso, dessa feita jesuíta, que acompanhou a expedição do português Pedro Teixeira, da cidade de Quito, no Equador, à cidade de Belém, capital do Pará, estado da Amazônia

brasileira, no ano de 1639, na condição de observador das autoridades espanholas, uma vez que, até o ano de 1640, Portugal e Espanha estiveram sob o domínio de um mesmo rei, e por, por consequência, sob a égide de desconfianças políticas e econômicas recíprocas. É significativo observar a atitude mais prudente de Acuña ao evitar afirmar peremptoriamente que entrou em contato direto com mulheres guerreiras amazonas; o religioso tão somente afirma que os “índios tupinambás” dão informações sobre as possíveis amazonas:

Con el dicho también de estos tupinambás, confirmamos las largas noticias que por todo este río traíamos de las afamadas Amazonas, de quienes él tomó el nombre desde sus primeros principios, no conociéndole por otro ninguno sino por éste todos los cosmógrafos que de él hasta hoy han tratado (ACUÑA, 1994, p. 176)

Ao que parece, Acuña age mais como um etnógrafo-tradutor, na medida em que posta-se como um observador participante e não como um protagonista que se assume como narrador direto das ações, mesmo que esteja investido de escriba das ações do capitão da nau, Pedro Teixeira, da mesma forma que Carvajal. Mais cuidadoso, mas não menos persuasivo, Acuña ao mesmo tempo em que se protege de possíveis acusações de exagero tenta afirmar o caráter veriditório de sua narração mediante a imputação da voz da verdade a quem é fiel vivente da região, os indígenas, de quem ouviu informes acerca das guerreiras. Assim é que nos diz:

Sólo echo mano de lo que oí con mis oídos, y con cuidado averigüé desde que pusimos los pies en este río. En que no hay generalmente cosa más común, y que nadie la ignora, que decir habitan en él estas mujeres, dando señas tan particulares, que conviniendo todas en unas mismas, no es creíble se pudiese una mentira haber entablado en tantas lenguas y en tantas naciones, con tantos colores de verdad (ACUÑA, 1994, p. 178).

Sua persuasão reside não propriamente na averiguação factual da verdade, mas na capacidade do simbolismo mítico penetrar o

pensamento e a organização social das muitas nações indígenas de então, o que vem a ser uma novidade, pois a comprovação de sua tese decorre da lógica do pensamento e da manipulação da linguagem do Outro, por mais que a atitude silogística seja sua, o que pressupõe os primórdios do pensamento científico positivista e universalista, do geral para o particular, mediante o raciocínio dedutivo de que estar em presença do Outro – o “estar-lá” geertziano – implica em entender o Outro e sua verdade, e tudo o que ele fala será, por conseguinte, sinal que o que eu ouvi, por ser falado, tornou-se verdade: o testemunho. E o testemunho será a garantia da presença do sujeito na cena do passado, por mais que haja a manipulação do Outro em conformidade com o que eu quero atestar e comprovar, em nosso caso a existência do *El Dorado*. Afirmado na experiência do Outro, para afirmar-se enquanto experiência da Verdade, o escriba cria pela linguagem, daí o silogismo, a lógica da verdade pela experiência e narração:

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável (...). A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a atualizar-se (SARLO, 2007, p. 24-25).

E, é bom reiterar, a partir da experiência “possivelmente” comunicável pelos indígenas funda-se a narração das amazonas americanas, mas é bom lembrar que a construção da narrativa, a narração, é obra de alhures, do colonizador e tradutor, preenche de seu etnocentrismo.

Em resumo, existem questões não resolvidas de todo pela proposição de Acuña, tais como: só por ouvir devo crer que seja a verdade? Ou o que é a verdade e a partir de que ponto de vista ela existe? Neste ponto, o fato do contato de Acuña com os indígenas reporta-nos a uma das questões cruciais da tradução, que é um certo sentido de intraduzibilidade de uma mensagem de uma

língua a outra: “as línguas não são diferentes apenas pela sua maneira de recortar o real, mas também pelo modo de o recompor no âmbito do discurso” (RICOEUR, 2011, p. 60). Por não sabermos exatamente o sentido de uma expressão linguística, por não sermos falantes nativos, é natural que tentemos uma transformação formal desde um texto de nosso conhecimento, de nossa cultura, considerando “um outro texto já existente” (BERMAN, 2013, p. 40). Então a tradução é impossível, visto a babélica existência de múltiplas línguas e culturas? Se considerarmos esta premissa, teríamos que acabar este texto por aqui mesmo; mas o que observamos é que em todos os tempos, e em todas as culturas sempre houve, e acreditamos que haverá, o contato intercultural, e este inclusive é um fator de existência do mundo moderno, em suas diásporas ou em seus mecanismos de intercâmbio e cooperação. Por isso, mais uma vez, estar consciente que o ato tradutório é um ato etnográfico, não obrigatoriamente etnocêntrico, e minha busca, aqui, é tentar minimamente deslocar a atitude etnocêntrica da tradução em contatos interculturais. Por mais que, naquele momento colonial, esta questão não seja muito frequente.

Dessa feita, podemos crer que Acuña realiza uma tradução etnocêntrica em sua etnografia-tradutória, pois “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores” (BERMAN, 2013, p. 39). Assim, o procedimento básico em Acuña é a **adaptação**, uma vez que ao construir seu texto como um hipertexto remete a outro por imitação, assimilando a realidade focada à sua cultura mitológica e cristã, reeditando o mito do paraíso terrenal, apenas adaptando-o ao Novo Mundo, não mais estando aquele presente no Oriente Médio. E isso com o testemunho de muitos indígenas, mesmo que estes apenas o tenham indiciado a existência, mas que indiciam a abundância ao largo do rio das amazonas:

Del Río de las Amazonas se puede afirmar que sus orillas son en la fertilidad paraísos, y si el arte ayuda a la fecundidad del suelo será todo él unos

apacibles jardines (...). No necesitan las provincias vecinas al Río de las Amazonas de los extraños bienes; el río es abundante de pesca, los montes de caza, los aires de aves, los árboles de frutas, los campos de mieses, la tierra de minas, y los naturales que le habitan de grandes habilidades y agudos ingenios para todo lo que les importa, como iremos viendo en el discurso de esta historia (ACUÑA, 1994, p. 74).

O que depreendemos é que, para além do paraíso terrestre, de viés cristão, o texto de Acuña reflete autêntica defesa de uma causa que implica mais que uma tradução de uma realidade, mas uma tradução comentada, marcada pela afirmativa final: “como iremos viendo en el discurso de esta historia”. Então, Acuña torna-se mais que um escriba objetivo, mas um propriamente historiador e fundador de uma realidade, um tradutor etnocêntrico.

Um último autor que gostaria de referir-me quanto à existência das amazonas na região, no período colonial – período em que se dão os contatos interculturais e mais intensos, proporcionadores dos primeiros atos etnográficos e atos tradutórios na região amazônica –, é o francês Charles-Marie de La Condamine, que após realizar trabalhos geodésicos para definir a forma esférica e a grandeza da terra, partiu de Tarqui, no Peru, em maio de 1743, para uma viagem de volta à Europa pelo rio Amazonas, até aportar em setembro do mesmo ano em Belém do Pará. Interessante é saber que o cientista francês faz referência aos dois demais viajantes no início de seu relato, o que nos leva a crer que, mesmo a despeito de outros já terem realizado a descoberta e redescoberta, como anuncia Acuña (Novo Descobrimento), a curiosidade do pesquisador é primordial, pois que se iguala ao tradutor:

os homens de uma cultura sempre souberam que havia estrangeiros com outros costumes e línguas. E o estrangeiro sempre foi inquietante: então há outras maneiras de viver diferentes da nossa? É essa “prova do estrangeiro” que a tradução sempre foi uma respostas parcial (RICOEUR, 2012, p. 62).

E a “prova do estrangeiro” encontra guarida na curiosidade científica de La Condamine, ao dizer: “Eu me proponha a tornar

útil essa viagem, com levantar uma carta desse rio, e recolher observações de todo gênero que tivesse ocasião de fazer num país tão pouco conhecido” (2000, p. 43). Vindo às Américas não com o intuito de ser um etnógrafo, antes um astrônomo, La Condamine se deixa contaminar pelo tradutor-etnógrafo por ter a preocupação em relatar sem envolver-se com seu objeto, postura que é diferente das posturas de Carvajal e de Acuña, estes mais envolvidos com os sujeitos interatuantes, daí estes tenderem mais para o etnógrafo do que para o tradutor.

Com a visão de homem da ciência positivista, objetivo, La Condamine não determina a verdade quanto à existência das amazonas americanas; por isso, não procura realizar expedições de busca, identificar testemunhas de ou relatar encontros com elas, contentando-se em estabelecer interpretação plausível sobre uma possível existência pretérita de tais mulheres, como uma reação natural às condições de subjugação de pessoas/sociedades, como poderemos verificar abaixo:

Se para negar a lenda (**das amazonas**) alguém alega a falta de verossimilhança, e a quase impossibilidade moral de poder estabelecer-se e subsistir uma tal república, eu não insisto no exemplo das antigas amazonas asiáticas, nem das amazonas africanas modernas, pois aquilo que lemos nas histórias antigas e modernas é, pelo menos, misturado de muitas fábulas, e sujeito a contestações. Contento-me de assinalar que se alguma vez pode haver amazonas no mundo, isso foi na América, onde a vida errante das esposas que acompanham os maridos à guerra, e que não são mais felizes no lar, lhes deve ter feito nascer a ideia e ocasião frequente de se furtarem ao jugo dos tiranos, buscando fazer para si um estabelecimento onde pudessem viver na independência, e pelo menos não serem reduzidas à condição de escravas e bestas de carga (LA CONDAMINE, 2000, p. 84).

O que fica latente é que a tradução acerca das amazonas, feita pelo francês, está pautada na possibilidade da traduzibilidade, pois, particularidades à parte, a possibilidade de existência das amazonas vem de sua condição sócio-histórica de estarem sob o jugo masculino: qualquer outro grupo feminino faria o mesmo sob as mesmas condições. Por isso, em meu entender, na tradução

de La Condamine está latente a **anexação**, pois aqui reitera-se que a tradução deva ser produzida em uma língua normativa – em nosso caso, da ciência positivista, que busca explicar universalmente a condição humana, independente das particularidades culturais –, sem estranhamentos: “a tradução deve oferecer um texto que o autor estrangeiro teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução” (BERMAN, 2013, p. 46). Ao trasladar seu pensamento e valores para a língua e cultura de partida, o “tradutor” La Condamine encerra qualquer outra possibilidade de entendimento e representação do Outro, explicando a condição das amazonas desde sua reflexão, pois refletir, neste sentido, é o desenho que imita a si próprio, à sua própria cultura interpretativa. Neste momento, já não existe uma cultura diversa, apenas a cerrada visão etnocêntrica em relação ao Outro, a anexação da cultura distinta à cultura do tradutor.

Etnotradução ou a etnografia como tradução comentada

Qual seria, pois, uma possibilidade que minimizasse, não decretasse a extinção, do caráter etnocêntrico da tradução? Em todas as letras, a existência de uma condição intercultural entre culturas em contato. Quando digo isso, seria a capacidade de interlocutores de línguas e culturas diferentes falarem suas línguas próprias, mas de compreenderem a língua de outrem, mesmo que respondessem em suas línguas. Mas essa idealização implicaria em desapegar-se da identidade particularizante e adentrar em um processo de identificações, o que se tornaria perigoso na constituição do estado-nação e mesmo legaria um estado de ser-camaleônico. Não que isso não seja de todo benéfico na utopia do Bom Viver², mas implica em esforço concentrado para

² Para uma consideração do Bom Viver (BV), optamos por Escobar: “el BV pretende introducir una filosofía de vida diferente de la visión de sociedad. Esto hace posible una ética del desarrollo que subordina los objetivos económicos a criterios ecológicos, a la

entendermo-nos e ao Outro, inclusive no estabelecimento de homologias.

Referente ao trabalho do tradutor, creio que um possível caminho para a construção babélica da tradução “camaleônica” seja a tradução comentada, que, a meu ver, é uma etnotradução. Por quê? O antropólogo Clifford Geertz (1989) afirma que a etnografia pressupõe uma descrição densa no sentido de estabelecer uma hierarquia estratificada de estruturas significantes. Por isso, o etnógrafo é um intérprete de sistemas simbólicos (culturas) e os textos antropológicos são interpretações,

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão; é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de fictio – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento (GEERTZ, 1989, p. 26).

Partindo-se dessa premissa, intento compreender o texto etnográfico – aqui visto, em sentido amplo, como qualquer produção escrita em que são representados fatos e modelos sociais, sejam textos literários ou não literários – como uma tradução comentada, em que existe a transplantação de um “texto nativo”, entendido como valores e práticas culturais, em outra cultura “estrangeira”. Mesmo com a pretensa funcionalidade e subordinação do texto de destino ao texto de origem, o que se quer

dignidad humana y a la justicia social. El desarrollo como Buen Vivir busca articular la economía, el medio ambiente, la sociedad y la cultura en nuevas formas, llamando a las economías sociales y solidarias mixtas; introduce temas de justicia social e intergeneracional en los espacios de los principios de desarrollo; reconoce las diferencias culturales y de género, posicionando la interculturalidad como principio rector; y permite los nuevos énfasis político-económicos, tales como la soberanía alimentaria, el control de los recursos naturales y un derecho humano al agua (...). El BV también está influenciado por las corrientes críticas del pensamiento occidental, y su objetivo es influir en los debates globales. Dicho esto, existe un amplio reconocimiento de que los conocimientos indígenas y afro han sido sometidos a procesos de marginación de larga data, o lo que en algunas de las perspectivas actuales de América Latina se reconoce como ‘colonialidad’. El BV, de esta manera, busca revertir la colonialidad del poder, del conocimiento y del ser que han caracterizado al sistema mundo moderno/colonial desde la conquista” (ESCOBAR, 2012, p. 35).

problematizar, nessa relação etnográfica, é a descontinuidade im-
petrada pelo tradutor-etnógrafo, dadas as contingências espaço-
temporais e socioculturais que orientam sua interpretação-ficção,
por isso não constrói a verdade, mas uma versão, uma ficção re-
presentativa de um sistema simbólico. Pode-se mesmo garantir
que as aproximações entre etnógrafo e tradutor se revelam mais
incisivas quando consideramos que em ambos há um pouco de
autor e de escritor: “o autor cumpre uma função (...); o escritor
exerce uma atividade. O autor participa do papel do sacerdote
(...), o escritor, do papel exercido pelo escriba” (GEERTZ, 2005,
p. 32). Mas a distinção não implica em valorização e superioridade
de um sobre o outro, pois o que pode ser uma inicial escritura
pode gerar novas possibilidades e regras de formação de textos
como “primeiros tradutores”, implicando na inicial tarefa de de-
monstrar, explicar e instruir, e mais adiante refletir, apanágios es-
tes de uma autêntica tradução-comentada “intercultural”.

A pesquisa etnográfica baseia-se na observação e levantamen-
to de hipóteses, onde o etnógrafo procura descrever e interpretar
o que está ocorrendo no contexto pesquisado, por isso a presença
física do pesquisador e a observação *in loco*, indo a campo, estan-
do lá, como já referido neste texto. A observação participante leva
o participante a experimentar, em corpo e intelecto, as vicissitudes
da tradução. Ela requer um árduo aprendizado linguístico, algum
grau de envolvimento direto e conversação, e frequentemente um
“desarranjo” das expectativas pessoais e culturais. Contínua à ex-
periência do etnógrafo, ocorre a interpretação, momento em que
ele se configura efetivamente como um tradutor, um intérprete
do Outro:

A experiência está intimamente ligada à interpretação (...), a “experiência”
etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum
de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e
inferências (CLIFFORD, 2011, p. 34).

Intuição, percepção, inferência? Quanto existe de tradutor no trabalho do etnógrafo? Basta lembrar-nos de Ricoeur, ao dizer que a boa tradução é uma tradução presumida, “não fundada numa identidade de sentido demonstrável” (2011, p. 64). Talvez aqui resida a crise do etnógrafo e do tradutor: entre deixar ser/deixar ver e comentar! Opto pela última atitude, pois entendo que, tanto um como outro, não estão definitivamente ocultos em seus trabalhos, também participam da autoria sobre a realidade a qual relatam, traduzem, descrevem. Por isso, ambos não são apenas escritores, que tão somente buscam demonstrar, explicar, instruir; também podem ser, eventualmente e por quererem, autores ao fundarem discursividades. E isso ocorre quando o etnógrafo-tradutor inscreve sua experiência na textualidade: “esta tradução da experiência da pesquisa num *corpus* textual separado de suas ocasiões discursivas de produção tem importantes consequências para a autoridade etnográfica” (CLIFFORD, 2011, p. 39). Apresentando uma experiência deslocada de sua ocasião de produção, o etnógrafo-tradutor torna-se misto de escritor e de autor, pois a única possibilidade de encontro com aquela realidade desenhada é mediante sua escrita, por isso se tornar um sacerdote-escriva com a única possibilidade da existência pela sua ficção inscrita no discurso social: “ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente” (GEERTZ, 1989, p. 29).

É quando se postula outra questão: fidelidade *vs.* traição, pois o inefável se posta na construção do passado, restando-se o risco da tradução lacunar para por ordem ao caos, na possibilidade de conciliação entre o disperso e o confuso: “Grandeza da tradução, risco da tradução: traição criadora do original, apropriação igualmente criadora pela língua acolhida; construção do comparável” (RICOEUR, 2012, p. 68). Ao chegarmos a este ponto, professo a

possibilidade final de entender a tradução comentada como etnotradução, uma vez que conciliando as duas áreas – etnografia e tradução – poderemos considerar a **ampliação** como a técnica de tradução mais presente no trabalho do etnógrafo, com a introdução de informação explicativa que não está no texto de partida. Vejo que isso ocorre na etnografia mais contemporânea, em que o escritor, para além de ser um autor, procura estar presente no discurso: por ter estado-lá ele não se imiscui no aqui-e-agora do texto, antes se problematiza, não como um autor etnocêntrico, mas como um interlocutor que instaura o comparável de si mediante o outro: conhecer o outro profundamente implica em fazer-me conhecer o que sou a vista dele, conhecer-me por fora. Assim, quedo-me amplificado, a mim e ao outro, em rede de interpretações, trabalho etnográfico em sua natureza primordial: “o antropólogo aborda caracteristicamente tais interpretações mais amplas e análises mais abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos” (GEERTZ, 1989, p. 31). Construindo comparáveis chega-se à presunção da equivalência, partida e chegada da tradução. O etnógrafo contemporâneo se assume participante do texto que produz, estando par-e-passo com seu objeto, o Outro de sua observação. É o que utilizou Roberto Malighetti, em seu trabalho de campo realizado em comunidade quilombola no Maranhão, em meados dos anos 90 do século XX, assumindo tal postura:

Tal dinâmica convida representar a realidade social dos outros pela análise de nossa própria experiência no mundo deles e a considerar a prática etnográfica, enquanto prática social, como essencial à pesquisa e ao trabalho de textualização. Em tal sentido, a subjetividade do antropólogo torna-se parte integrante de sua relação com o Outro e da experiência humana que ele trata de compreender. Do mesmo modo, a experiência do informante é vista à luz da experiência que este adquire do antropólogo, segundo uma dinâmica de observação do observador (2010, p. 29)

E diria mais, somente pela comparação evoca-se a ampliação, na figura do híbrido, visto que o hibridismo “trata-se de um

processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa em sua indecibilidade” (HALL, 2003, p. 74), e porque não dizer em sua intraduzibilidade, mas que, contrariamente, se faz possível pela comparação: por isso que para Hall, apoiado em Bhabha, ambivalência e antagonismo são atos da tradução cultural, e que quero crer da etnotradução, também uma prática de tradução cultural.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Pe. Cristóbal. *Novo descobrimento do rio Amazonas*. Montevideo: Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, 1994.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CARVAJAL, Gaspar. *Descubrimiento del río de las Amazonas*; por el capitán Francisco de Orellana. Edición y notas de María de las Nieves Pinillos Iglesias. Madrid: Babelia; Biblioteca Nacional de España, 2011.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

FOUCALT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

ESCOBAR, Arturo. *La invención del desarrollo*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. *Da diáspora; identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas*. Brasília: Senado Federal, 2000.

MALIGHETTI, Roberto. *O Quilombo do Frechal*. Brasília: Senado Federal, 2010.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado; cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

**“*Dos amores apaixonados*”, XI Sobre
Bíblis: tradição, alusão e tradução¹
Orlando Luiz de Araújo**

Introdução

À primeira vista, as trinta e seis narrativas que constituem *Dos amores apaixonados*, de Partênio², não têm uma unidade sequencial que nos permita perceber uma conexão entre elas, impossibilitando, assim, o leitor de empreender uma leitura em termos de unidade de composição arquitetônica da obra, pois cada história parece estruturar-se de forma completamente independente uma da outra, sem que haja qualquer relação entre elas que possa formar um todo homogêneo capaz de definir o seu tema central. Entretanto, se o conjunto da obra for analisado a partir da afirmação do seu autor na carta-prefácio que dedica ao amigo, o poeta

¹ Nosso agradecimento à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por seu apoio ao projeto « Dos amores apaixonados, de Partênio de Niceia: Tradução, alusão e diálogos de gêneros» (Processo Nº 99999.000773/2015-08).

² A enciclopédia *Suda* é a principal fonte biográfica para a vida de Partênio, apesar de não mencionar dados importantes como a data de nascimento do autor, limitando-se a informar apenas que ele foi capturado por Cina, quando Mitridates foi derrotado pelos romanos. Sabe-se que durante as guerras com Mitridates aumentou, significativamente, a entrada de intelectuais e de livros gregos em Roma, entre esses pode ter estado Partênio que, tendo chegado a Roma como escravo, logo é reconhecido como erudito e notável seguidor de Calímaco e de Eufóron. Desse modo, Partênio coloca-se na fronteira da cultura romana e a grega ocupando, especialmente, o papel de mediador da poesia helenística junto dos poetas latinos. Sabe-se que Partênio foi levado da Bitínia para Roma por Cina, que pode ser tanto o poeta Hélios Cina, quanto o pai desse. Dependendo de quem o tenha levado, pode-se deduzir mais ou menos a época em que Partênio chega a Roma 73 ou 66 a.C. e ali tenha feito a sua carreira literária.

latino Cornélio Galo (69-26 a.C.), podemos deduzir que se trata de uma seleção (ἄθροισιν, 1.2) de narrativas de amores apaixonados (ἔρωτικῶν παθημάτων, 1.2).

Desse modo, a escolha de Partênio não é aleatória, mas muito bem fundamentada, visto que ele delimita o escopo da sua temática – os amores apaixonados –, e se baseia em trechos ou peças literárias de autores conhecidos da tradição poética grega. As histórias de BÍBLIS, por exemplo, assim como a maioria do *corpus* parteniano, explicita sua filiação: a história de BÍBLIS se apoia na obra *Sobre Mileto*, de Aristócrito, e na *Fundação de Cauno*, de Apolônio de Rodas.

A história de BÍBLIS e Cauno tem a paixão que leva a um desfecho trágico como tema da narrativa. A paixão como causa de destruição e de aniquilamento faz parte da tradição literária grega. O “amor mortífero de Fedra”, como bem observa Calame (1996, p. 11), é paradigmático, quer pela posição que ela ocupa como esposa de Teseu, o herói fundador da cidade clássica, quer pela gratuidade do sentimento em relação a Hipólito, seu enteado. Nesse caso, o que está em jogo é a recusa. Ainda, diz-nos Calame (1996, p. 11) que Hipólito merece a morte por recusar, obstinadamente, os prazeres da maturidade do desejo amoroso ofertados por Afrodite.

A recusa ao sentimento amoroso leva aos infortúnios das personagens. Essa temática será o motor das narrativas de Partênio na seleção *Dos amores apaixonados*. Assim sendo, o autor da coletânea manterá um profícuo diálogo com a tradição citando, nominalmente, os poetas, historiadores e filósofos a que faz menção na sua obra. O diálogo com a tradição, leva Partênio a utilizar recursos intertextuais e alusivos, a fim de fornecer a seu leitor, especialmente, a Cornélio Galo, uma seleção de amores apaixonados a mais completa possível, daí optar pela forma breve de apresentação dessas narrativas.

Por essa razão, escolhemos a história de Bíblis para tentarmos mostrar de que forma Partênio manipula o material com o qual ele está dialogando e de que forma reconstrói, por meios de recursos retóricos e literários, especificamente, por meio da intertextualidade e da alusão, uma nova obra. Para ilustrar o que tencionamos dizer, apresentamos o texto de *Dos amores apaixonados*, no qual contém a história de Bíblis, no original grego e sua tradução para o português.

Do amor apaixonado de Bíblis por Cauno

ΙΑ΄ Περὶ Βυβλίδος³

Ἱστορεῖ Ἀριστόκριτος περὶ Μιλήτου καὶ Ἀπολλώνιος ὁ
Ῥόδιος Καῦνου κτίσει

(1) Περὶ δὲ Καῦνου καὶ Βυβλίδος, τῶν Μιλήτου παίδων, διαφόρως ἰστορεῖται. Νικαίνετος μὲν γάρ φησι τὸν Καῦνον ἐρασθέντα τῆς ἀδελφῆς, ὡς οὐκ ἔληγε τοῦ πάθους, ἀπολιπεῖν τὴν οἰκίαν καὶ ὀδεύσαντα πόρρω τῆς οἰκείας χώρας πόλιν τε κτίσαι καὶ τοὺς ἀπεσκεδασμένους τότε Ἴωνας ἐνοικίσαι. (2) λέγει δὲ ἔπεισι τοῖσδε·

αὐτὰρ ὅ γε προτέρωσε κιῶν Οἰκούσιον ἄστν
κτίσσατο, Τραγασίην δὲ Κελαινέος ἦγετο
παῖδα
ἧ οἱ Καῦνον ἔτικτεν ἀεὶ φιλέοντα θέμιστας·
γείνατο δὲ ῥαδαλῆς ἐναλίγκιον ἀρκεύθοισι
Βυβλίδα. τῆς ἦτοι ἀέκων ἠράσσατο Καῦνος.

5

³ *Hellenistic Collection* (Philitas. Alexander of Aetolia. Hermesianax. Euphorion. Parthenius). Loeb Classical Library. Edited and Translated by J.L. Lightfoot. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

βῆ δὲ φερένδιος φεύγων ὀφιώδεα Κύπρον
καὶ κάπρος ὕλιγενὲς καὶ κάρια ἰρὰ λοετρά

ἔνθ' ἦτοι πτολίεθρον ἐδείματο πρῶτος Ἴωνων.
αὐτὴ δὲ γνωτὴ ὀλολυγόνος οἶτον ἔχουσα
Βυβλὶς ἀποπρὸ πυλῶν Καῦνου ὠδύρατο νόστον. 10

(3) οἱ δὲ πλείους τὴν Βυβλίδα φασὶν ἐρασθεῖσαν τοῦ Καῦνου λόγους αὐτῷ προσφέρειν καὶ δεῖσθαι μὴ περιῖδειν αὐτὴν εἰς πᾶν κακὸν προελθοῦσαν. ἀποστυγῆσαντα δὲ οὕτως τὸν Καῦνον περαιωθῆναι εἰς τὴν τότε ὑπὸ Λελέγων κατεχομένην γῆν, ἔνθα κρήνη Ἐχενηΐς, πόλιν τε κτίσαι τὴν ἀπ' αὐτοῦ κληθεῖσαν Καῦνον. τὴν δὲ ἄρα ὑπὸ τοῦ πάθους μὴ ἀνιεμένην, πρὸς δὲ καὶ δοκοῦσαν αἰτίαν γεγονένα Καῦνῳ τῆς ἀπαλλαγῆς, ἀναψαμένην ἀπὸ τινος δρυὸς τὴν μίτραν ἐνεθῆναι τὸν τράχηλον. (4) λέγεται δὲ καὶ παρ' ἡμῖν οὕτως·

ἢ δ' ὅτε δὴ <ρ' > ὀλοοῖο κασιγνήτου νόον ἔγνω,
κλαίειν ἀ<η>δονίδων θαμινώτερον, αἶ τ' ἐνὶ
βήσσης
Σιθονίῳ κούρῳ πέρι μυρίον αἰάζουσιν.
καὶ ῥα κατὰ στυφελοῖο σαρωνίδος αὐτίκα μίτραν
ἀψαμένη δειρὴν ἐνεθήκατο· ται δ' ἐπ' ἐκείνη 5
βεύδεα παρθενικαὶ Μιλησίδες ἐρρήξαντο.

φασὶ δὲ τινες καὶ ἀπὸ τῶν δακρύων κρήνην ρύηναι αἰδίων τὴν καλουμένην Βυβλίδα.

XI Sobre BÍblis

Aristócrito⁴ conta a história no livro *Sobre Mileto*,
e Apolônio de Rodas⁵, no *Fundação de Cauno*

(1) Sobre Cauno e BÍblis, os filhos de Mileto, conta-se uma história diferente. Com efeito, Nicêneto afirma que Cauno, estando apaixonado pela irmã a tal ponto de não poder controlar sua paixão, deixou sua casa e, partindo para muito longe da terra natal, fundou uma cidade, estabelecendo, ali, os jônios que até então viviam dispersos. (2) E o poeta nos diz isso nos seguintes versos:

E ele⁶, indo para bem longe, funda a cidade
ecusiana, e desposa Tragasia, a filha
de Celeneu,
com quem gera Cauno, sempre amante da lei,
e concebe, símile aos frutos do róseo zimbro,
BÍblis, por quem Cauno se apaixonou contra sua vontade. 5

Partiu⁷ ao meio-dia, fugindo para a serpentina Chipre,
depois para a arborizada Capro, e a Cária de sacras torrentes.

Nesse lugar aí, foi o primeiro dos jônios a edificar a cidade.
Mas BÍblis, a irmã infortunada, dando gritos de dor,
diante das portas, lamenta-se de saudade de Cauno. 10

(3) No entanto, a maioria afirma que BÍblis, apaixonada por Cauno, declarou-se a ele, pedindo-lhe que não a deixasse prosseguir

⁴ Historiador mitológico de Mileto, pode ser comparado como um seguidor, em prosa, dos poetas alexandrinos.

⁵ Poeta épico, escreveu os *Argonautas*, mas da obra referida por Partênio nada chegou até nós.

⁶ Trata-se de Mileto, o fundador da cidade.

⁷ Trata-se de Cauno.

nessa loucura. E assim, para evitar que algo mais terrível acontecesse, Cauno partiu para a terra habitada pelos Léleges, onde há a fonte Equénia e, ali, fundou a cidade chamada de Cauno em sua homenagem. E a moça⁸, por ainda não estar curada da paixão e por achar que o exílio de Cauno era culpa sua, amarrando a faixa do vestido num carvalho, enrolava-a em volta do pescoço. (4) E eu, também, conto a história da seguinte forma:

E quando, então, ela⁹ soube o que o irmão pretendia fazer,
chorou muito mais do que os rouxinóis que, num vale
profundo,
o jovem sitônio lamentam mil vezes.
Então, pegando seu cinto, amarrou-o bem firme num
carvalho
e enlaçou-o no pescoço; e por ela as virgens milésias 5
rasgam as suas vestes.

Alguns também dizem que das suas lágrimas jorra, incessantemente, uma fonte chamada BÍBLIS.

A paixão de BÍBLIS por Cauno tornou-se célebre na literatura do ocidente por meio de Ovídio (*Metamorfoses*,¹⁰ IX 452-455¹¹,

⁸ Trata-se de BÍBLIS.

⁹ Trata-se de BÍBLIS.

¹⁰ As traduções, aqui, apresentadas são as da edição Ovídio. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

¹¹ Referindo-se a Mileto, quando esse conheceu Ciãnee, a filha do Meandro, diz-nos Ovídio que ela “Deu à luz dois gêmeos, / BÍBLIS e Cauno, dois jovens de uma beleza extraordinária. / BÍBLIS é aviso para as moças: não amem o que é interdito, / pois BÍBLIS foi tomada de desejo pelo irmão, neto de Apolo.”

467¹², 532-534¹³, 580-582¹⁴, 635-637¹⁵, 641-644¹⁶, 649-651¹⁷, 655-658¹⁸ e 659-665¹⁹). No entanto, a história do amor apaixonado dos irmãos já era conhecida bem antes do autor latino, possuindo uma longa tradição que remonta, pelo menos, ao mito de fundação de importantes cidades no mundo grego. O mito de BÍBLIS e Cauno tem relação com o mito fundador da cidade de Mileto na Ásia menor. Segundo uma versão, Mileto, o herói epônimo da cidade, teve que fugir no meio da noite, temendo que Minos o violentasse, devido a sua beleza. Na fuga, chegou à Cária, onde fundou Mileto.

Partênio parece aproveitar o tópico da fuga, para compor a narrativa do amor de BÍBLIS, provavelmente, motivado pela posição que Mileto ocupava no período helenístico, quando estabeleceu contratos com um grande número de outras cidades; entretanto, ele subverte a história, oferecendo novo tratamento ao

¹² Sobre as investidas de BÍBLIS contra o irmão, Ovídio as descreve da seguinte forma: “Já lhe chama seu senhor, já odeia os nomes de parentesco, / já prefere que ele a trate por BÍBLIS em vez de irmã.”

¹³ Ovídio anuncia a audácia da moça: “E se queres saber o que desejo, prouvera que a minha causa / pudesse ser defendida sem o meu nome e que não soubesses / que sou BÍBLIS, até a esperança dos meus votos estar segura.”

¹⁴ “Este foge espavorido e vai contar à senhora as palavras / iradas de Cauno. Empalideces, BÍBLIS, ao ouvir a rejeição, / e o teu corpo fica em pânico, tomado por um frio glacial.”

¹⁵ Então sim, dizem que a desolada filha de Mileto perde / totalmente a razão; então sim, arranca as vestes do peito / e, fora de si de fúria, massacrrou os próprios braços.”

¹⁶ Ovídio compara BÍBLIS a um bacante: “E tal como as Bacantes do Ísmaro, pelo teu tirso / aguilhoadas, ó filho de Sêmele, celebram tua festa bienal, / assim viram BÍBLIS as mulheres de Búbaso, aos guinchos / pelos extensos campos.”

¹⁷ E diante da desesperança e da fuga, e cansada de buscar um lugar onde pudesse repousar, BÍBLIS começa a fenecer: “Já não havia mais bosques, quando, exausta pela busca, / caís no chão, BÍBLIS, e ficas deitada, os cabelos espalhados / sobre o duro solo, o rosto premindo as folhas mortas.”

¹⁸ Aconselhada pelas ninfas dos Léleges, “BÍBLIS jaz em silêncio. Nas unhas agarra em verdes ervas / e humedece as plantas com uma corrente de lágrimas. / Dizem que por baixo deste regato as Náíades colocaram / um canal para que jamais secasse.”

¹⁹ Por fim, Ovídio diz como BÍBLIS se metamorfoseou em fonte: “De imediato, tal como as gotas de resina do corte na casca, / ou como brota o pegajoso betume da terra prenhe, / ou como, com a doce chegada do sopro do Favónio, / amolece sob o sol a água que congelara com o frio, / assim BÍBLIS, a neta de Febo, se consome em lágrimas / e se transforma em fonte. E ainda hoje, naqueles vales, / tem o nome da sua dona e jorra sob uma azinheira negra.”

mito, com o propósito de contar não a história da fundação de uma cidade, mas a causa, o αἴτιον, do sofrimento de BÍBLIS. Para o autor, que deseja recolher material com a finalidade de compor elegias, é, sem dúvida, interessante mencionar as fontes literárias das quais extraiu a história, porém o faz apenas com o intuito de balizar seu trabalho, recorrendo à autoridade, no caso Aristócrito e Apolônio de Rodes, como deixa claro bem antes de iniciar a narrativa. Ele não pretende rejeitar ou reafirmar sua fonte, uma vez que o essencial não é a fundação de Cauno ou a de Mileto – tema dos trabalhos de Apolônio de Rodes e de Aristócrito, respectivamente, mas procurar a causa do amor de BÍBLIS pelo irmão. Com efeito, a descrição que Aristócrito faz de Mileto como um filho de Apolo que foge, temendo o ciúme de Minos, e a da fundação de uma cidade na CÁRIA²⁰ serve de motor para que Partênio introduza o tema do exílio como a origem dos infortúnios de BÍBLIS e, conseqüentemente, sua metamorfose em rio.

Além das duas fontes citadas, diretamente, Partênio reconhece que a história de BÍBLIS é contada de diversas formas, referindo-se não apenas aos já citados autores, mas também a Nicêneto que também escreveu acerca dos amores de BÍBLIS e parece ter voltado sua atenção muito mais para o mito da fundação de Cauno – parecendo aproximar-se bem mais da narrativa de Apolônio de Rodes que da de Aristócrito.

Nos versos de Nicêneto, o autor descreve Mileto, proposital e rapidamente, como o fundador da cidade de Ecúsia, esposo de Tragasia e pai de Cauno e BÍBLIS, para introduzir o que realmente parece ter importância para a composição da narrativa: apresentar as personagens de Cauno e BÍBLIS. Ambos representados como modelos de justiça e de beleza, Cauno como o amante da justiça (φιλέοντα θέμιστας, v.3), enquanto BÍBLIS é comparada à beleza

²⁰ Cf. PATTERSON, L. E. *Kinship Myth in Ancient Greece*. Austin: University of Texas, Press, 2010, p. 142.

dos frutos do róseo zimbro (ῥαδαλῆς ἀρκεύθουσι, v.4). Logo após anunciar a virtude de cada um dos irmãos, Nicêneto alude à condição trágica a que Cauno é imposto: apaixonar-se contra sua vontade pela própria irmã.

Os versos seguintes focalizam a figura de Cauno e retomam o *tópos* da fuga/exílio, tratando da sua partida, por não conseguir dominar o sentimento que nutre pela irmã. Não há uma narração detalhada das vicissitudes que o herói sofrerá, todavia os epítetos relacionados à Chipre, a Capro e à Cária fornecem material suficiente para que seja possível antever o périplo do herói.

Enquanto Cauno foge ao meio-dia, para evitar a paixão que o domina, num ato de bravura e justiça, Búblis se lamenta, diante das portas da casa, sentindo-se responsável pelo exílio do irmão. À versão de Nicêneto, diz-nos Partênio, há uma maioria que se lhe contrapõe, ao afirmar que Búblis é quem se apaixona pelo irmão. Nessa variante, a única novidade diz respeito ao sujeito da paixão, já que Cauno deve, também, fugir da irmã, para que o sentimento se arrefeça.

Partênio parece estar de acordo com a opinião da maioria, visto que a história que ele apresenta em seu nome guarda muitos pontos de contato com a versão apresentada pela maioria, especialmente, com a maneira cruel com que Búblis termina sua vida. Torna-se relevante o fato de apresentar sua própria versão da narrativa em diálogo direto tanto com os autores nominalmente citados, quanto com aqueles mencionados de forma coletiva. O recurso utilizado por Partênio nos permite ter acesso a fontes literárias do período helenístico que, muitas vezes, decorrem de outro ciclo mítico que não seja o da tradição que vem desde Homero.

A versão da história de Búblis e Cauno, contada por Partênio, é objeto de retextualização. Quando Partênio explicita na carta-prefácio a sua intenção de coligar excertos de obras poéticas, ele está, claramente, em comunicação com a tradição, ao mesmo

tempo que está reprocessando os textos com os quais está dialogando. As fontes literárias a que Partênio se alia estão (para) textualmente inseridas na obra como uma informação a mais para o leitor, a fim de que possa lhe oferecer, talvez, uma chave de leitura, ainda que nos pareça, muitas vezes, que o autor de *Dos amores apaixonados* esteja emulando com a tradição.

Na maioria das historietas, os nomes da obra e do autor donde o fragmento foi extraído estão referenciados. Contudo, isso não é suficiente para identificarmos, com exatidão, a fonte real de onde a referência foi retirada, já que, muitas vezes, a informação é genérica. Ora, se o texto *Dos amores apaixonados* for visto no seu contexto de produção, com o objetivo de ser uma antologia de temática amorosa, dedicada a um poeta elegíaco, para que esse possa reprocessar a coleção, podemos encontrar em categorias como alusão e intertextualidade mecanismos que nos permitam, pelo menos a grosso modo, encontrar procedimentos utilizados pelo autor que sejam eficientes para uma interpretação da coletânea. Nesse sentido, os conceitos de alusão e intertextualidade afiguram-se como recursos que dão a cada uma das historietas um caráter unitário e independente enquanto tecido textual. Cejudo (2013, p.248-249) chama a atenção para alguns procedimentos empregados por Partênio, por exemplo, a citação literal de um fragmento da fonte poética que transmite a mesma história.

Para a teoria da intertextualidade, consoante Still & Worton (1990, p.1), um escritor é também um leitor, antes de ser um criador de textos. Se partirmos dessa observação, inevitavelmente, temos que considerar a obra literária como um produto das referências, citações e influências de toda espécie. No caso da história de BÍblis, Partênio explicita a fonte na qual se baseou: *Sobre Mileto* e a *Fundação de Cauno*. Contudo, a informação que nos dá Partênio pode ser interpretada como um recurso estilístico, a fim de melhor adornar sua narrativa. Note-se que Partênio cita as fontes dos excertos com o intuito de tornar evidente para

seu leitor especializado – Cornélio Galo –, sua habilidade e seu conhecimento com os textos do passado, além de inserir sua obra no contexto da produção literária recente ora em voga.

Além da referência bibliográfica, Partênio faz a citação direta dos poetas, apropriando-se dos versos de Nicêneto ao transcrevê-los:

E ele, indo para bem longe, funda a cidade
ecusiana, e desposa Tragasia, a filha
de Celeneu,
com quem gera Cauno, sempre amante da lei,
e concebe, símile aos frutos do róseo zimbro,
Bíblis, por quem Cauno se apaixonou contra sua vontade. 5

Partiu ao meio-dia, fugindo para a serpentina Chipre,
depois para a arborizada Capro, e a Cária de sacras torrentes.

Nesse lugar aí, foi o primeiro dos jônios a edificar a cidade.
Mas Bíblis, a irmã infelizmente, dando gritos de dor,
diante das portas, lamenta-se de saudade de Cauno. 10

Ao intitular a 11ª história de *Dos amores apaixonados* como *Sobre Bíblis*, Partênio não desconhece a tradição, ele a reafirma, construindo, a partir dela, uma nova versão, um novo texto. E como faz questão de deixar claro, ele dialogará com os autores que lhe antecederam, para que seja possível (re)pensar novos temas, por isso fará a coletânea para que o amigo e poeta Galo possa fazer, a partir daí, suas elegias. Em relação à história de Bíblis e Cauno, destacamos a paixão e, conseqüentemente, o exílio que decorre dela.

Aqui, entra em cena uma nova categoria que, muitas vezes, confunde-se com a própria intertextualidade, trata-se da noção de alusão. Tomamos de empréstimo a definição do *The Oxford Dictionary of Allusions*, editado por Andrew Delahunty, Sheila Dignen e Penny Stock, que define alusão como a menção a que se faz a um nome de uma pessoa real, de um evento histórico ou

de um personagem literário, cuja referência não se faz por meio direto. Assim sendo, podemos encontrar, no texto de Partênio, além das referências diretas aos nomes dos autores nos quais sua obra está calcada, aspectos alusivos que podem escapar à primeira leitura, mas que são relevantes para a composição arquitetônica da obra.

Partênio alude ao verso de Nicêneto no qual o poeta afirma que Cauno estava apaixonado contra a sua vontade. O verso serve muito bem ao propósito da coletânea de Partênio, visto que esse se dedica a juntar fragmentos acerca do amor apaixonado. Apesar da citação direta a Nicêneto, não significa que ele tenha sido o único poeta a ter essa percepção, visto que outros poetas mais antigos também se serviram de tal recurso, por exemplo, Eurípides, como já mencionamos acima, e a paixão de Fedra contra sua própria vontade. Ao utilizar o exemplo de Nicêneto (... τῆς ἦτοι ἄέκων ἠράσσατο Καῦνος v.5), Partênio escolhe um modelo – o verso mais curto, como apreciado à época helenística –, e um recurso intertextual – numa referência nominal direta –; todavia, do ponto de vista mais amplo, alarga o sentido do verso, optando por uma alusão indireta e pelo diálogo com a tradição por meio do *tópos* literário do amor apaixonado sem correspondência.

Outros dois *tópoi* presentes na obra de Partênio é o da fuga e do lamento incessante. Em relação à fuga, o amante deve fugir, para evitar concretizar o amor espúrio, geralmente, por um parente, como é o caso de Cauno por Bóblis e, pondo-se em fuga (φεύγων v. 6), tornar-se-á um fundador de cidades, como nos exemplos que se multiplicam nas narrativas míticas, cuja história de Cadmo é o modelo paradigmático. Quanto ao tema do lamento incessante (Βυβλὶς ἀποπρὸ πυλῶν Καύνου ὠδύρατο νόστον,

v. 10), nós o encontramos na *Odisseia* (19.518-523)²¹, de Homero, e no *Agamêmnon* (1142-1145)²², de Ésquilo.

Esses processos alusivos permitem que Partênio construa uma atmosfera ascendente que culmina na elaboração da sua própria versão da história de Cauno e BÍblis. Após ter promovido a tradição por meio de citações, referências e alusões; após ter aplaidado o terreno e tê-lo semeado, a colheita será o resultado desse processo que começa por anunciar as diferentes histórias sobre BÍblis e Cauno e termina por apresentar sua própria versão dos fatos. Nos sete versos que Partênio atribui a si mesmo, ele resume, bem ao gosto do poeta Calímaco, que estimava a narrativa curta e o poema limado, a história contada pela tradição e, numa única palavra, distancia-se dos seus antecessores. Assim como na tradição, a BÍblis de Partênio lamenta seu irmão, amarra as vestes da cinta num carvalho, mas apenas a BÍblis de Partênio é excessiva na sua paixão, visto que chora muito mais do que os rouxinóis que lamentam incomensuravelmente o jovem sitônio.

²¹ “Como quando a filha de Pandareu, a filomela do verde, / com graça canta ao postar-se, recente, a primavera, / sentada entre as folhas copiosas das árvores, / ela que, amiúde modulando, verte som bem ecoante, / deplorando o filho, o caro Ítilo, que um dia, com bronze, / matou por engano, o filho do rei Zeto (...)”. Tradução de Christian Werner.

²² “Sófrego de lamúria miserando / a prantear com “Ítis”, “Ítis”, / a sorte dobrada de males”. Tradução de Jaa Torrano.

REFERÊNCIAS

CALAME, Claude. *L'Eros dans la Grèce Antique*. Paris: Éditions Belin, 1996.

CEJUDO, Rafael J. Gallé. La Prosificación Poética en los *Amores Apasionados* de Partenio: El Ejemplo de la Canción y la Maldición, *Les Études Classiques* 81 (2013), p. 247-275.

DELAHUNTY, Andrew; DIGNEN, Sheila; STOCK, Penny. *Oxford Dictionary of Allusions*. Oxford: University Press, 2001.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HELLENISTIC COLLECTION. (Philitas. Alexander of Aetolia. Hermesianax. Euphorion. Parthenius). Loeb Classical Library. Edited and translated by J.L. Lightfoot. Harvard: University Press, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PATTERSON, L. E. *Kinship Myth in Ancient Greece*. Austin: University of Texas, Press, 2010.

STILL, Judith & WORTON, Michael. Introduction. In. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: University Press, 1990.

Descrever a imaginação ou imaginar a descrição: um conto de thomas hardy em tradução

Carolina Paganine¹

Universidade Federal Fluminense

A obra ficcional de Thomas Hardy (1840-1928) é bastante conhecida pelas ricas descrições das paisagens, dos cenários e dos ambientes, as quais não são um mero pano de fundo para o enredo, mas funcionam como imagens simbólicas, que auxiliam nossa compreensão e interpretação dos significados e temas subjacentes, ora enfatizando aqueles já conhecidos, ora iluminando novos eixos temáticos. Essas descrições representam um traço especial do estilo de Hardy: o caráter altamente visual de suas narrativas, que, por meio do uso elaborado de palavras e expressões denotando cores, iluminação e descrição, induz à visualização do quadro apresentado.

Um crítico de Hardy, Michael Irwin, chega a dizer que as descrições, que enfatizam luzes, sombras e se esmeram pela formação de um quadro visual que conduz o olhar do leitor, são um dos traços mais singulares do modo de representação do escritor inglês, chegando a diferenciá-lo de seus pares: “a maioria dos romancistas estão preocupados, principalmente, com o que suas personagens fazem, dizem e pensam. A ênfase de Hardy tende a ser no que elas (e também seus leitores) veem e ouvem” (2002, p. 7)². Essa ênfase nos sentidos – em primeiro lugar, a visão e,

¹ UFF – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem – Niterói – RJ – carolinagg@id.uff.br.

² “[m]ost novelists are essentially concerned with what their characters do, say and think. Hardy’s emphasis tends to be on what they (and with them his readers) see and hear”. Salvo indicação do nome do tradutor, todas as traduções neste artigo são de minha autoria.

depois, a audição – revela uma preocupação com o aspecto sensorial de suas narrativas, que passa antes pela construção simbólica e sugestiva de temas das obras e de sentimentos das personagens do que por uma tentativa de pintar um quadro realista das paisagens ou dos ambientes.

Esse destaque que Hardy confere ao potencial visual das suas narrativas relaciona-se com alguns dados de ordem pessoal do autor, que começou a trabalhar como arquiteto e restaurador de igrejas góticas antes do sucesso como romancista lhe proporcionar o sustento. São conhecidos tanto seu apreço pelas visitas aos museus de Londres, pelos quadros de William Turner e pela obra de John Ruskin, quanto suas notas e comentários sobre arte e história da arte. A propósito das interseções entre os diferentes meios artísticos, em sua autobiografia Hardy chega a afirmar que “poucos críticos literários discernem a solidariedade entre todas as artes” (1984, p. 321)³ para justificar a importância de sua obra poética para além da ficcional.

O potencial visual na obra de Hardy também se encontra na organização espacial das narrativas em que a descrição de paisagens e vilarejos é ancorada em lugares reais da região de Wessex, fato que deu origem a um mapa do território com marcação de cidades e de relevos geográficos e cuja primeira versão apareceu junto com o romance *The Return of the Native* em 1878 e que foi revisada por Hardy pela última vez para a edição completa de suas obras de 1912 (figura 1). O mapa, que costuma acompanhar as edições em inglês, ajuda o leitor a visualizar a configuração dos espaços nas histórias, os quais não servem apenas como cenário para os enredos, mas que, combinados com o trabalho sobre a perspectiva, a luz e a cor das descrições, passam a ter um caráter mais integrado e correlacionado às ações da narrativa.

³ “few literary critics discern the solidarity of all the arts”.



Figura 1: Mapa “Thomas Hardy’s Wessex”

Fonte: *Thomas Hardy’s Wessex* (2003). Disponível em: <<http://www.st-andrews.ac.uk/~bp10/wessex/evolution/maps/we.shtml>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Esse caráter multifacetado do espaço é reiterado em diversos momentos por Hardy, não só com a localização de momentos cruciais do enredo em lugares históricos, como a captura da personagem Tess, do romance homônimo, em Stonehenge, ou com a associação mitológica de Egdon Heath à lenda do rei Lear, como também por meio dos constantes comentários histórico-sociais do narrador que registram as diversas mudanças que estavam ocorrendo no meio rural em razão da industrialização da sociedade.

Ao se traduzir Hardy, portanto, há de se levar em conta esse recurso estilístico, que é um dos mais singulares de sua obra. Neste texto⁴, discuto a minha tradução do conto “An Imaginative Woman” (1894/1912), dando especial atenção à tradução desse recurso, também conhecido na Retórica como hipotipose.

⁴ Este artigo é baseado em parte de um capítulo da minha tese de doutorado, “Três contos de Thomas Hardy: tradução comentada de cadeia de significantes, hipotipose e dialeto”, defendida em 2011 na Universidade Federal de Santa Catarina.

Sobre a hipotipose, sabe-se que é uma figura de linguagem cujo efeito retórico é capaz de “pintar os fatos dos quais se fala como se o que se diz estivesse, de fato, diante dos olhos; mostrar, por assim dizer, aquilo que se conta” (DUMARSAIS, 1775, p. 151, minha tradução). Umberto Eco, que discute a tradução desse recurso, observa a circularidade das definições do termo dadas pela Retórica, resumidas sob a tutela de: “figura mediante a qual se apresentam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais” (ECO, 2007, p. 232).

Um bom exemplo da hipotipose na obra de Hardy está em *The Return of the Native* (1878). Neste romance, o primeiro contato com uma das personagens centrais, Eustacia Vye, acontece mediante a observação de outra personagem, Diggory Venn, um minerador de ocre.⁵ Mas, antes de chegar até ela, o narrador vai construindo a descrição do prado de Egdon de modo a culminar em Eustacia, localizada no topo de uma colina:

The scene before the reddleman's eyes was a gradual series of ascents from the level of the road backward into the heart of the heath. It embraced hillocks, pits, ridges, acclivities, one behind the other, till all was finished by a high hill cutting against the still light sky. The traveller's eye hovered about these things for a time, and finally settled upon one noteworthy object up there. It was a barrow. [...]

As the resting man looked at the barrow he became aware that its summit, hitherto the highest object in the whole prospect round, was surmounted by something higher. [...]

There the form stood, motionless as the hill beneath. Above the plain rose the hill, above the hill rose the barrow, and above the barrow rose the figure. Above the figure was nothing that could be mapped elsewhere than on a celestial globe.

Such a perfect, delicate, and necessary finish did the figure give to the dark pile of hills that it seemed to be the only obvious justification of their outline. (HARDY, 2006, p. 15)⁶

⁵ Em inglês, “reddleman”, segundo o *OED*, variante de “raddleman”: “a digger of, or dealer in, raddle”.

⁶ Minha tradução: Ante os olhos do minerador de ocre, a cena era uma série gradual de subidas a partir do nível da estrada, rumo aos recantos mais íntimos do prado. Abarcava outeiros, escavações, montanhas, colinas, uma atrás da outra, até que todas se encerravam

Pelos olhos de Diggory Venn, o narrador conduz o foco visual da região mais baixa do prado até Eustacia no topo de uma colina – a sucessão entre cada elemento descritivo é feita de maneira tão interconectada que a conclusão necessária a que chega o narrador, ao final dessa cena, é a completa integração de Eustacia com o ambiente que a cerca:

The scene was strangely homogeneous, in that the vale, the upland, the barrow, and the figure above it amounted only to unity. Looking at this or that member of the group was not observing a complete thing, but a fraction of a thing. (HARDY, 2006, p. 15)⁷

Nos dois trechos apresentados, o narrador utiliza a palavra “scene”/“cena” para demarcar o espaço visual, fazendo supor que o leitor implícito seja como um expectador conduzido pelas sequências de quadros que formam o panorama geral da imagem. É difícil precisar os recursos empregados pela hipotipose, ainda mais, como Eco ressalta, por ser uma técnica dependente da vontade e do compromisso interpretativo do leitor, ou seja, o receptor da mensagem literária. No entanto, algumas imagens podem ser inferidas a partir de procedimentos recorrentes na literatura, apontados por Eco em seu texto: a hipotipose por denotação, por descrição detalhada, por listagem e por acúmulo de eventos ou de personagens (2007, p. 232). No trecho apresentado, podem-se identificar alguns desses recursos, como a denotação inferida

em uma montanha alta cortando o céu ainda claro. O olhar do viajante pairou sobre essas coisas por um tempo e, por fim, assentou-se sobre algo notável mais acima. Era um morro. [...] Enquanto descansava, o homem, que olhava para o morro, tomou consciência de que a crista, até então o ponto mais alto nos arredores de todo o panorama, era encimada por algo ainda mais elevado. [...] Lá estava a forma, imóvel como a colina abaixo. Acima da planície elevava-se a colina, acima da colina elevava-se o morro, e acima do morro elevava-se a figura. Acima da figura nada havia que pudesse ser mapeado além do globo celeste. A figura dava um acabamento tão perfeito, delicado e necessário ao amontoado escuro de colinas que parecia ser a única razão óbvia para a existência de seus perfis.

⁷Minha tradução: A cena era estranhamente homogênea, pois o vale, o planalto, o morro e a figura no topo formavam somente um todo único. Observar este ou aquele membro do grupo não era como observar uma coisa completa, mas a fração de uma coisa.

através da distância evocada por meio de detalhes geográficos – “a gradual series of ascents from the level of the road backward into the heart of the heath”; a listagem de elementos do relevo – “hillocks, pits, ridges, acclivities, one behind the other, till all was finished by a high hill cutting against the still light sky”; e uma descrição detalhada e cumulativa – “Above the plain rose the hill, above the hill rose the barrow, and above the barrow rose the figure”.

Na hipotipose, mais que as palavras, o que conta são as imagens que elas sugerem. É por isso que, para Umberto Eco, a dificuldade em traduzir esse recurso encontra-se quando a imagem sugerida não faz parte do conhecimento de mundo do leitor. Mas, na maioria dos casos, o autor italiano admite, “a hipotipose é capaz até mesmo de criar a recordação de que necessita para poder se realizar” (ECO, 2007, p. 235), – mesmo quem nunca tenha visto ou caminhado por um prado (“heath”) do sudeste inglês é capaz de evocar imagens de outros prados e colinas e, assim, colaborar na formação da imagem.

Talvez essa qualidade de demandar do leitor um envolvimento evocativo e sensorialmente visual a partir das palavras tenha por consequência aproximar o leitor da história, dando-lhe a sensação de estar observando e assistindo ao drama das personagens através de quadros sucessivos. Essa sensação de observação, às vezes, torna-se tão explícita que, em diversos momentos na obra de Hardy, encontra-se um “observador casual” – algum espectador fictício que testemunha o quadro apresentado ou visualiza a cena, como pode-se observar no trecho anterior em que a cena se descortina “ante os olhos do minerador de ocre” e é narrada a partir de seu ponto de vista.

O conto “An imaginative woman” faz parte da antologia *Life’s Little Ironies*, tal como Hardy a reconfigurou em 1912. A história aborda o tema da mulher que, depois do casamento, se descobre

frustrada e entediada com a rotina doméstica de sua nova situação. Além das questões do tédio, da insatisfação com a rotina doméstica e do adultério, este conto compartilha com *Madame Bovary* e *O primo Basílio* uma reflexão sobre a inclinação das mulheres protagonistas a transformar a realidade através da fantasia.

A protagonista de “An imaginative woman” (doravante, AIW) é Ella Marchmill, cujo primeiro nome ecoa aquele de sua irmã francesa, Emma Bovary. Ella é casada com William Marchmill, um próspero fabricante de armas, com quem tem três filhos. Depois do casamento, Ella descobre a incompatibilidade existente entre ela e o marido e passa a refletir sobre sua situação. Acaba, então, nutrindo um desprezo interno pelo marido e por tudo ligado a ele, inclusive as crianças, e se afundando ainda mais em suas leituras e em suas fantasias. Filha de um homem de letras, Ella possui pretensões literárias, tendo publicado alguns poemas sob o pseudônimo de John Ivy. Essa ambição literária e o desejo por uma aventura romântica são avivados em Ella quando o casal e os filhos vão passar o verão num balneário e acabam se hospedando nos quartos de Robert Trewe⁸, um poeta cujos poemas Ella já conhecia e admirava. O poeta não está na cidade, mas sua presença se faz sentir por seus objetos pessoais, seus livros e seus rascunhos. A partir desses itens, Ella fantasia um romance com o artista que, apesar de várias tentativas, a mulher nunca chega a conhecer.

No conto, percebe-se uma série de palavras relacionadas ao tema central – *imaginative* – que formam a rede lexical mais significativa da história e vêm justamente contribuir para a qualificação da protagonista Ella Marchmill como uma mulher de

⁸ Importante notar a simbologia dos nomes das personagens, para além da associação de Ella com Emma: Marchmill sugere, por um lado, militarismo com o uso de *march* e, por outro, o materialismo com *mill*. O pseudônimo de Ella, John Ivy – hera, remete ao caráter pouco maduro e dependente de modelos dos seus escritos poéticos. Já o sobrenome do poeta, Trewe – verdadeiro/verdade, é uma clara contraposição à sua presença imaginativa e imaterial.

inclinações mais abstratas e sentimentais que materiais e racionais. Este tema também dá origem às hipotiposes mais significativas do conto e cria uma espécie de metalinguagem ao trazer para quem lê a tarefa de imaginar os sonhos e fantasias da protagonista.

Mas o jogo da imaginação, da observação sugestionada e um certo voyeurismo não são características só da personagem principal, eles envolvem também as personagens masculinas, o marido William Marchmill e o poeta Robert Trewe, e, como já se disse, o leitor, convidado a ver e ouvir a história sob a perspectiva de Ella. Na história, é-se requisitado a imaginar os encontros nunca realizados entre Ella e Trewe por meio das fantasias e da encenação da própria Ella, enquanto Trewe, por sua vez, imagina uma mulher para salvar-lhe da solidão, a qual nunca chega a conhecer, e William imagina que o caso da esposa é real e supõe ver no filho mais novo a prova desse fato. Isso leva a um caso de espelhamento em que o adjetivo *imaginative* pode ser atribuído a qualquer um dos envolvidos.

Dada a ênfase no que se vê e no que se crê ver, no conto abundam termos relacionados à visão para invocar luz e cores e outros relacionados à audição com a finalidade de “fazer ver” não um quadro estático, mas um quadro em movimento, “em que concorrem a narração e a descrição num mesmo ato discursivo” (MOISÉS, 2004, p. 224) para constituir a hipotipose. Diferentemente do exemplo apresentado com o romance *The Return of the Native*, no conto em tela a hipotipose está mais relacionada à descrição do imaginário da protagonista do que à descrição de paisagens, ainda que estas não estejam ausentes em suas fantasias.

O melhor exemplo talvez esteja justamente no clímax do conto, quando a imaginação de Ella Marchmill é despertada pelos inscritos poéticos de Robert Trewe na parede de seu quarto. Esta cena é central por concentrar, em uma passagem narrativa, toda a rede lexical em torno do tema *imaginative*, que vinha sendo

construído ao longo do conto. Nesse momento, o poder da imaginação de Ella é tão “real” e intenso que, de certa maneira, “concretiza” sua paixão por Trewe, ações que são desencadeadas por meio da hipotipose. Tal recurso é trabalhado aos poucos pelo narrador que prepara o terreno do qual brotará a percepção visual da cena.

Primeiro, o narrador nos antecipa o caráter erótico do momento dizendo que Ella é “uma mulher de ardores intensos” e adepta da “luxúria sutil das fantasias” (2008, p. 18), mas que, mesmo assim:

*she had refrained from **incontinently** rushing upstairs and, opening the picture-frame; preferring to reserve the inspection till she could be alone, **and a more romantic tinge be imparted to the occasion by silence, candles, solemn sea and stars outside**, than was afforded by the garish afternoon sunlight.* (2008, p. 18, grifo meu)

a jovem mulher absteve-se de correr **incontinentemente** para o andar de cima e abrir o porta-retratos, preferindo retardar a inspeção até que pudesse estar sozinha e **dar um tom mais romântico à ocasião através do silêncio, da luz de velas, do mar solene e das estrelas lá fora**, ao contrário do que era oferecido pela berrante luz vespertina.⁹ (grifo meu)

Na primeira parte, observa-se o uso da dupla acepção do advérbio *incontinently* que ilustra a ação e reforça a conotação erótica do episódio devido à referência, em inglês e em português, tanto a uma falta de controle de comportamento quanto a uma falta de controle do apetite sexual. Já na segunda parte da oração, o narrador antecipa para esse momento a descrição do que seria um ambiente romântico ideal para Ella, em vez de narrá-lo quando de fato a mulher chega a admirar a fotografia. Tal estratégia faz parte da preparação para o “encontro” e seu deslocamento evita um apelo a um sentimentalismo extremo. Os termos destacados contribuem para a hipotipose na medida em que evocam cores (*tinge/tom*), luz (*candles/luz de velas; stars/estrelas; garish*

⁹ Tradução inédita.

afternoon sunlight/berrante luz vespertina), o sentido auditivo (*silence*/silêncio) e a ambientação (*romantic*/romântico; *solemn sea*/mar solene; *stars outside*/estrelas lá fora).

A cena propriamente dita começa com Ella colocando as crianças para dormir e se ajeitando para o “encontro”, quando lê alguns poemas de Trewé e resolve, finalmente, observar o retrato do poeta:

It was a striking countenance to look upon. The poet wore a luxuriant black moustache and imperial, and a slouched hat which shaded the forehead. The large dark eyes, described by the landlady, showed an unlimited capacity for misery; they looked out from beneath well-shaped brows as if they were reading the universe in the microcosm of the confronter's face, and were not altogether overjoyed at what the spectacle portended. (2008, p. 18)

Era uma fisionomia atraente de se olhar. O poeta usava um luxuriante bigode preto e uma pera, além de um chapéu caído relaxadamente sobre a cabeça, sombreando a testa. Os grandes olhos pretos, descritos pela senhoria, revelavam uma inclinação sem limites para a tristeza; sob a sobranceira bem feita, seu olhar parecia ler o universo no microcosmo do rosto de quem o encarasse e demonstrava não estar de todo radiante com o que o espetáculo predizia.

Neste trecho, o narrador realiza uma espécie de éfrase imaginária, figura retórica com a qual se descreve um objeto visual, realizando uma tradução de uma imagem para um texto visual (ECO, 2007, p. 245). Aqui, além da descrição de detalhes físicos – o bigode, os olhos, a sobranceira –, tem-se também uma tentativa de interpretação da imagem qualificando o poeta com um caráter vigoroso, porém melancólico, e inquisitivo. Este último cria um efeito de *mise en abyme*, isto é, um procedimento artístico em que uma imagem se duplica em outra que a contém provocando um jogo de espelhamento abismal¹⁰, pois o narrador descreve um retrato tal como uma das personagens o vê e o retratado, em tal descrição, olha de volta para o espectador/leitor do conto.

¹⁰ Cf. MOISÉS, 2004, P. 297-298.

A contemplação do retrato intensifica os sentimentos passionais de Ella que se deita na cama para admirar os rascunhos de Trewe na parede, como se vê na ilustração a seguir, retirada da primeira publicação do conto em revista, e no parágrafo correspondente:



"Then she scanned again . . . the half-obliterated pencilling on the wall."

Figura 2: "Then she scanned again... the half-obliterated pencillings on the wall". Litografia de Arthur J. Goodman para *The Pall Mall Magazine*, Vol II, Abril, 1894. Disponível em: <<http://thethomashardyassociation.org/Illustrations/Shorts/IMAGINATIVE/imaginative.htm>> Acesso em 12 dez. 2015.

Then she scanned again by the light of the candle the half-obliterated pencillings on the wallpaper beside her head. There they were—phrases, couplets, bouts-rimes, beginnings and middles of lines, ideas in the rough, like Shelley's scraps, and the least of them so intense, so sweet, so palpitating, that it seemed as if his very breath, warm and loving, fanned her cheeks from those walls, walls that had surrounded his head times and times as they surrounded her own now. He must often have put up his hand so—with the pencil in it. Yes, the writing was sideways, as it would be if executed by one who extended his arm thus.

These inscribed shapes of the poet's world,

*“Forms more real than living man,
Nurslings of immortality,”*

were, no doubt, the thoughts and spirit-strivings which had come to him in the dead of night, when he could let himself go and have no fear of the frost of criticism. No doubt they had often been written up hastily by the light of the moon, the rays of the lamp, in the blue-gray dawn, in full daylight perhaps never. And now her hair was dragging where his arm had lain when he secured the fugitive fancies; she was sleeping on a poet's lips, immersed in the very essence of him, permeated by his spirit as by an ether. (2008, p. 19)

Então perscrutou de novo, à luz da vela, os escritos a lápis quase apagados na parede ao lado. Aí estavam – frases, dísticos, *bout-rimés*, inícios e meados de versos, ideias brutas, como os fragmentos de Shelley e, por menor que fossem, eram tão intensos, tão encantadores e palpantes, que se tinha a impressão de que a própria respiração, o calor e o carinho de Trewe irradiavam das paredes para o rosto de Ella, paredes que abrigaram o poeta muitas e muitas vezes tal como a abrigavam agora. Quantas vezes ele estendera a mão assim... segurando o lápis. Sim, a escrita estava de lado, como se houvesse sido feita por alguém que esticasse o braço dessa maneira.

Estes registros escritos do mundo do poeta,

*“Formas mais reais que um homem vivo,
Crianças da imortalidade,”*

eram, sem dúvida, os pensamentos e as aflições espirituais que haviam lhe aparecido na calada da noite, quando podia se deixar levar e não temer a frieza dos críticos. Sem dúvida foram quase sempre escritos precipitadamente sob o luar, sob os raios da lâmpada, no azul acinzentado do amanhecer, mas talvez nunca em plena luz do dia. E agora seu cabelo se derramava onde o braço dele se inclinara para registrar as fantasias fugazes; dormia nos lábios de um poeta, imersa na própria essência dele, permeada por seu espírito como por um éter.

Como a descrição do ambiente externo já fora apresentada alguns parágrafos antes (o silêncio, o mar, as velas, as estrelas da primeira citação), neste momento o narrador pode se concentrar em descrever o quarto e os inscritos do poeta. O caráter altamente visual da descrição é sugerido através de várias enumerações; a primeira delas faz referência ao vocabulário poético – “frases,

dísticos, *bout-rimés*, inícios e meados de versos, ideias brutas, como os fragmentos de Shelley”. A partir dessa acumulação, outras se sucedem: os rascunhos são qualificados três vezes – “tão intensos, tão encantadores e palpitantes” – e a presença de Trewe é sentida através de sua “respiração”, “calor” e “carinho”. A luz sob a qual Trewe trabalhava também é descrita profusamente – “sob o luar, sob os raios da lâmpada, no azul acinzentado do amanhecer, mas talvez nunca em plena luz do dia” – e, por último, três orações, que provocam três diferentes imagens, sucedem-se para dar a dimensão da força da presença do poeta: “dormia nos lábios de um poeta”, “imersa na própria essência dele” e “permeada por seu espírito como por um éter”. Estas três últimas expressões, juntamente com os dois versos destacados do texto, são uma referência intertextual ao drama lírico *Prometheus Unbound* [*Prometeu Desacorrentado*] de Percy B. Shelley, poeta já mencionado no conto. Tal recurso pode ser considerado como intensificador da hipotipose na medida em que, por alusão, invoca o trabalho imaginativo de outro poeta e demanda aquilo que Jiri Levy chamou de a “cooperação intelectual do leitor” (2012, p. 66).

Também contribuem para a formação da hipotipose a predominância de substantivos concretos, como *pencilings*, com sua extensa exemplificação, e *walls*; o uso de substantivos referentes ao corpo humano – *breath, cheeks, head, hand, arm* (duas ocorrências), *hair, lips*; a sugestão visual das luzes e cores da noite e da madrugada; e a utilização de verbos que indicam o estado físico de Ella – *sleeping, immersed e permeated*.

Esse uso superlativo da linguagem, até mesmo com alguns momentos de elevação poética, sugere que o está sendo lido são os próprios pensamentos de Ella Marchmill, realizados com a ajuda do discurso indireto livre. Esse recurso apresenta a fala ou os pensamentos da personagem sem as marcações costumeiras do discurso direto, como os verbos de elocução e a introdução por aspas ou travessão, e nem é introduzido por conjunção subordinativa como nos casos de discurso indireto (MARTINS,

2008, p. 250). O discurso indireto livre permite que a imaginação de Ella flua sem obstáculos descrevendo não só o que ela vê, mas também o que sente tatilmente em seu rosto: a presença física do poeta com sua respiração, calor e carinho.

A imaginação de Ella, mais uma vez, produz um efeito de *mise en abyme* na medida em que a descrição de sua imaginação é a descrição do comportamento de Trewe e os dois aspectos acabam se fundindo na narração dos acontecimentos. Para todos os efeitos, parece que a fantasia se torna realidade, mas o que acontece é um processo narcisístico em que uma personagem vê na outra aquilo que ela própria deseja.

É a partir da profusão de detalhes precisos, estruturados de maneira a resultar em um acúmulo cada vez mais envolvente, e dos jogos de espelhamento que a hipotipose se apresenta neste trecho. Para a tradução, é preciso reconstruir a força das imagens em todos os seus detalhes, por isso, procurou-se dar importância não só à escolha dos vocábulos adequados, mas também reproduzir a estrutura de acumulação, de retórica poética e de discurso indireto livre que se depreende da leitura em inglês.

Com os exemplos ora apresentados, é possível entender o que Umberto Eco quer dizer quando escreve que “[a] hipotipose usa as palavras para convidar o destinatário a construir uma representação visual” (ECO, 2003, p. 186), de modo que o mais importante não é tanto a narração em si, mas “fazer ver” através das palavras. Para tanto, na tradução ora apresentada, buscou-se a hipotipose principalmente através da não omissão de palavras ou de conotações que pendessem para a descrição visual, dando ênfase a uma certa literalidade na tradução de termos que expressassem cores ou luz. É necessário, por fim, dizer que a observância da tradução da hipotipose nos textos de Hardy revela uma preocupação com a produção de sentido em nível macrotextual no texto traduzido. Naturalmente, a hipotipose não depende apenas de uma palavra, mas sim de orações ou sequência de orações que, em seu conjunto, incitam o caráter visual da descrição.

REFERÊNCIAS

DUMARSAIS, César Chesneau. *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. 3 ed. Paris: Chez Pascal Prault, Libraire Rue de Tournon, 1775. Disponível em <<https://archive.org/details/lestropesdedumar01duma>> Acesso em 10 dez. 2015.

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

HARDY, Thomas. *Life's Little Ironies*. Alan Manford (Ed.). Norman Page (Introduction). New York: Oxford World's Classics, 2008.

_____. *The Life and Works of Thomas Hardy*. Michael Millgate (Ed.). London: Macmillan, 1984.

_____. *The Return of the Native*. Phillip Mallett (Ed.). New York: Norton, 2006.

IRWIN, Michael. Seen in a New Light: Illumination and Irradiation in Hardy. *Thomas Hardy: Texts and Contexts*. Ed. Phillip Mallet. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. p. 1-17.

LEVY, Jiri. Terá a teoria da tradução ser ventia aos tradutores?. Trad. Alice Leal. In: *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. p. 61-71. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p61/22524>> Acesso em 12 dez. 2015.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. 4. ed. rev. São Paulo: Edusp, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAGANINE, Carolina. *Três contos de Thomas Hardy: tradução comentada de cadeia de significantes, hipotipose e dialeto*. 2011. 365 p. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: < http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Carolina_Geaquinto_Paganine_-_Tese.pdf>. Acesso em: 23 nov 2015.



O obsceno escatológico na tradução matuta do prólogo da comédia *A Paz* de Aristófanes

Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará – UFC

Estabelecemos uma equiparação dos rituais dionisíacos agrários com as festas juninas do nordeste brasileiro, pelo reconhecimento dos seus traços estruturais comuns, na forma de festivais agrários de fertilidade e manifestações espetaculares.

A concretização da pesquisa será feita pela tradução da comédia *Paz* de Aristófanes, do texto original grego de 421 a. C., com a versão matuta cearense dos camponeses aristofânicos, em consonância com a leitura e tradução de *Acarnenses*, de 425 a.C., já estabelecidas por nós, no reconhecimento da forte inspiração da Musa da comédia na cultura cearense.

***Acarnenses*: uma tradução “etno-ética”¹**

Nossa tradução não se caracteriza como etnocêntrica, a que, “fundada sobre a primazia do sentido, [...] considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar” (BERMAN, 2013, p. 45), pois busca a fidelidade e a aproximação ao original grego:

a) Por manter a exatidão dos versos e da primeira palavra de cada linha (1-8):

¹ Recortes da nossa pesquisa *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*, publicada em livro em 2014, pela Editora Appris de Curitiba.

Δικαιόπολις

ὄσα δὴ δέδηγμαί τήν ἑμαυτοῦ καρδίαν,
ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα:
ἄ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργα.
φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαιρηδόνος;
ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών,
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱπέεας
διὰ τοῦτο τοῦργον: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.

Justinópolis

Tanta dô tem despedaçado meu coração,
alegria é pôca, bem poquinho, conto nos dedo;
mas sofrimento é grão-centas-ruma-de-areia.
Dêxa eu vê qual foi uma alegria de deleite.
Já sei! Foi no dia q'eu fiquei veno e lavei a alma,
com aquele' cinco talento que o Cleão botô
prá fora.
Vixe! Com'eu briei, e eu só doido pelos
Cavalêro
Por causa desse feito, do tamãe da Grécia.

Abaixo, transcrevemos, para comparação, a tradução do mesmo trecho pela Professora Maria de Fátima Silva (ARISTÓFANES, 1980):

Δικαιόπολις

ὄσα δὴ δέδηγμαί τήν ἑμαυτοῦ καρδίαν,
ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα:
ἄ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργα.
φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαιρηδόνος;
ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών,
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱπέεας
διὰ τοῦτο τοῦργον: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.

Diceópolis

Quantos desgostos tenho eu tido a roerem-me a alma!
Lá Alegrias, essas são poucas, bem poucas mesmo,
uma meia dúzia Delas! Mas aflições! ...às centenas,
como de areias tem o mar. Ora bem, vejamos!
Que alegria tive eu que se possa dizer um "deleite"?
Ah, bem sei! Foi um espetáculo que me encheu de prazer
o coração: aqueles cinco talentos que Cléon deitou cá para fora. Que alegrão não senti naquele momento!
Muito admiro eu os cavaleiros por causa dessa proeza!
Um golpe de sorte para a Grécia!

b) Por manter os termos históricos ou característicos da cultura grega: Acarnenses, “Cidadãos do povoado ou demo ateniense de Acarnes”; Teoro, Sitalques, Nicarco, Sicofanta, o delator do mercado; Canéfora, a carregadora do cesto de oferendas, por exemplo. Traduzimos o nome próprio Lâmaco (*mákhe*, “combate”; *La*, “prefixo enfático), que se torna “Batalhão”, militar ateniense, com o sentido muito relevante para a peça, representando a própria guerra e o principal antagonista de Justinópolis.

c) Por traduzir os nomes próprios, com relevância semântica para o enredo da peça, na aproximação sonora dos termos originais, por exemplo, *Dikaiópolis* (*díkaios*, “justo”; *pólis*, “cidade”) passa para Justinópolis (comparado a Florianópolis), o protagonista de *Acarñenses*, que é o cidadão justo ou a cidade justa; Anfiteos (*amphí*, “de um lado e do outro, ao redor”; *theós*, “deus”) passa para Ambídeus, o único que pode promover as tréguas entre atenienses e espartanos; Pseudártabas (*pseûdos*, “falso”; *artábe*, “medida persa”) passa para Falsidâmetro, enviado do rei persa que revela todo o engano das embaixadas atenienses a seu país.

d) Por trazer notas que referenciam e explicam as opções de tradução: “Aí eles todos gritavam: “Ó seu mundiça grande” (ὦ μιαρώτατε, Ô miarótate, ó impuríssimo.).

e) Por ter a intenção explícita de aproximar as festividades juninas do Nordeste brasileiro às Dionísias Rurais da Grécia antiga pelo reconhecimento dos traços estruturais comuns, por serem rituais agrários de fertilidade e manifestações espetaculares, através da tradução da comédia *Acarñenses* de Aristófanes, do texto original grego de 425 a. C. para o falar matuto cearense, reconhecendo a forte inspiração da Musa da comédia na cultura cearense.

O Cearensês

O falar matuto cearense da nossa tradução usa apenas uma marca do plural (os prítane), “tu” com o verbo na terceira pessoa (tu vai), na queda dos erres finais e substituição por acento na vogal anterior (aceitá, embaixadô); faz o mesmo com as terminações em -ou (falô), há a eliminação da sílaba inicial do verbo está (tô, tá), repetições de não, mudando a primeira forma (tu num tá vendo não), “home” por homem, o “lh” por “i” (muié por mulher, aio por alho), usa o diminutivo, substituindo -inho por -in (desse tamanhin), “pra”, “pros, pras” em vez de “para”, “para os” e “para

as”, usa as interjeições características (oxente! Arre égua! Vixe!), e ênfases (euzin aqui ó, abestaiadin, vô é batê na porta), “mermo” por “mesmo”, retira o “l” final de algumas palavras (miserave por miserável, terrive por terrível), entonações características (Pense numa sacudida grande!). As alterações ou criações objetivam ressaltar a expressividade, são intensificadores do sentido.

Na tradução, algumas palavras não foram alteradas, para que se façam entender melhor, já que não há mais matuto que fale completamente diferente dos cidadãos, e estes fazem graça imitando o falar matuto a ponto de integrar alguns modos de expressões no cotidiano, na comunicação com os mais próximos, que reconhecem o código linguístico, também não exclusivo de uma região ou cidade. Verificamos, sem dúvida, o uso mais intenso de algumas características de falares em determinadas regiões. Os meios de comunicação, especialmente a telenovela, têm divulgado falares diversos dos matutos, nordestinos ou não, do Brasil através do mundo.

De acordo com Maria de Fátima Silva, no prefácio de *Dioniso matuto* (POMPEU, 2014):

A língua, à partida uma barreira para uma comunhão plena de sentimentos e de experiências, pode ajustar-se com a busca de palavras que, sentidas como naturais e profundamente enraizadas em um determinado contexto cultural dos nossos dias, deem réplica ao que o velho grego clássico exprimia. E quanto prazer não resulta de traduzir, em tom que o nosso universo sente como seu, os tons com que os atenienses do passado vibraram perante a criatividade de um dos seus melhores poetas!

Personagens matutas de *Acarnenses*

O protagonista de *Acarnenses* é Diceópolis (traduzido por Justinópolis), que vem do campo e se sente deslocado na cidade (28-36): “Euzin aqui, ó, chego sempre primêro que todo mundo/ na assemblea e fico sentado. E aí, como tô só mermo, lastimo, fico de boca aberta, dô uma ispriguiçada, peido [...]”

O coro de *Acarnenses* representa os camponeses do povoado ateniense de Acarnes e entra na orquestra de forma violenta, querendo matar o homem que fez tréguas com os peloponésios (204-218): “Por aqui vocês tudin, cace o home e pergunte por ele/ Pra todo passante; [...]”

Dercetes de File (traduzido por Vercertin da Tribo; Dercetes, do verbo *dérkomai*, “olhar bem”; Filásio, do demo ou povoado de nome File, de *Phýle*, “tribo”), é um agricultor que está representando todas as tribos de Atenas. Ele pede um pouco de paz a Justinópolis, para reaver sua junta de bois (1027-1029): “Perdi foi os doi’zói chorano os boi./ Mar se tu t’importa cum Vercertin da Tribo,/ lambuza de paz os meu’zói, avaxadin.”

O servo de Lâmaco (traduzido por Batalhão) (960-2) vem comprar produtos do mercado de Justinópolis para o seu patrão; o servo do sacerdote de Dioniso (1085-94) vem convidar Justinópolis para a Festa dos Cângios, e o servo de um noivo (1051-3) pede um pouco de paz para que seu patrão possa ter sua noite de núpcias:

Ao megarense foi atribuído um falar mais matuto ainda, por representar a “comédia megarense”, considerada uma fase mais rústica do gênero cômico, mas com acento à fala do homem do campo ou do caipira de outras regiões brasileiras (729-34):

MEGARENSE

Meicado d’Atanas, saive, amiga dos megarense;
sintia farta di ti, pur o deuso d’amizade, cuma duma mãe.
Mar, ó miserave fiinhas d’um desgraçado pai,
sub’aqui pru mode o pão, si incrontá argum.
Iscut’intão, bote o bucho pra funcioná;
rocéis acha mió sê vindida ô tê a fome da peste?

Igualmente foi feito ao falar caipira do beócio, com características diferenciadas do megarense, pois no grego de Aristófanes há acentos diversos para os dois por não serem atenienses e falarem outros dialetos (860-3):

BEÓCIO

Tã vendio Hércules qui dei um mal jeitio nu ombrio.
Bota aí o poejo divagarin no chão, Ismínias.
E rocêis tudin flautista qui lá de Tebas tão atrás de nóise
cum estias flautias, rão soprá nu cu dum cão!

Os cidadãos

Manteve-se a fala normal ou culta para as personagens mais cidadinas, como Eurípides e seu servo, o Arauto (Locutor), Lâmaco (Batalhão), outro servo de Lâmaco, que fará o papel de um mensageiro da tragédia, e as falas dos sicofantas (delatores/fiscais do mercado). Também não foram alterados de um modo geral os nomes próprios de lugares ou pessoas ou ainda nomes que identifiquem traços característicos da cultura grega.

O bárbaro

O bárbaro dúbio parece revelar a Justinópolis a verdadeira enrolação dos embaixadores, por não concordar exatamente com as afirmações destes, apesar de não falar grego (98-109):

EMBAIXADOR

Avia, homem, diz logo o que o rei mandou
Tu dizer pros atenienses, ó Falsidâmetro.

FALSIDÂMETRO

IartamaneXarxasapiaonasatra.

EMBAIXADOR

Tu aí entendeste o que ele tá dizendo?

JUSTINÓPOLIS

Pelo deus que me alumia! Eu não.

EMBAIXADOR

Ele tá dizendo que o Rei envia ouro pra nós.

Fala, agora, bem direitin sobre o ouro.

FALSIDÂMETRO

Não receber ôro, os cu foló de Iona.

JUSTINÓPOLIS

Ai coitado de mim, tá claro é demais.

EMBAIXADOR

O que é que ele tá dizendo agora?

JUSTINÓPOLIS

O quê? Tá dizeno que os jônio são uns cu foló,
Se tão isperano ôro dos bárbaro.

EMBAIXADOR

Não, ao contrário, ele tá falando é dos quilos de ouro.

JUSTINÓPOLIS

Que quilo o quê? Tu é um grande inrolão.

A Paz

A primeira parte de *Paz*, em que a Guerra reina no lugar dos deuses olímpicos, é caracterizada por alimentos impróprios e malcheirosos: o escaravelho é um besouro que come fezes, Pólemos, a Guerra, prepara uma mistura de todas as cidades gregas, a serem trituradas em um pilão. Depois que a deusa Paz é libertada, todos os alimentos são agradáveis assim como os cheiros. O escaravelho inverte sua situação, pois passa a puxar o carro de Zeus e a comer a ambrosia de Ganimedes (722-4), da mesma forma que a situação da Grécia, que era dominada pela guerra, vista como sinônimo de morte, passa a ser de alegrias da bebida, da comida, da fartura no campo, do sexo, enfim, da vida.

Apresentamos parte da tradução matuta com os comentários e notas do prólogo de *Paz*.

Οικέτης A²

αἶρ' αἶρε μάζαν ὡς τάχιστα κανθάρφ.

Οικέτης B

ἰδοῦ. δὸς αὐτῶ, τῶ κάκιστ' ἀπολουμένῳ

καὶ μήποτ' αὐτῆς μάζαν ἠδίω φάγοι.

Οικέτης A

δὸς μάζαν ἐτέραν, ἐξ ὀνιδῶν πεπλασμένην.

Οικέτης B

ἴδου μάλ' αὖφισ. ποῦ γὰρ ἦν νῦν δὴ ἴφηρες;

κατέφαγεν;

Οικέτης A

οὐ μὰ τὸν Δί' ἀλλ' ἐξαρπάσας

ὄλην ἐνέκαψε περικυλίσας τοῖν ποδοῖν.

ἀλλ' ὡς τάχιστα τρίβε πολλὰς καὶ πυκνάς.

CRIADO 1

Taca taca bolo ligerin pro rola-bosta!

CRIADO 2

Tai! Dá pra ele, pra vê se essa coisa ruim morre e nunca vai cumê bolo docin que nem esse.

CRIADO 1

Dá ôto bolo, das bosta amassada dos burro.

CRIADO 2

Tai mais de novo. Cadê o que tu já trôxe?

Cumeu tudo?

CRIADO 1

Não, pur Zeus, mas agarrou foi

tudin, fez os bolin cuns pés e inguliu.

Mas ligerin amassa umas ruma bem miudinha.

Οϊκέτης Β
 ἄνδρες κοπρολόγοι προσλάβεσθε πρὸς θεῶν,

¹⁰εἰ μὴ με βούλεσθ' ἀποπνιγέστα περιδεῖν.

Οϊκέτης Α
 ἑτέραν ἑτέραν δός, παιδὸς ἡταιρηκός:
 τετριμμένης γάρ φησιν ἐπιθυμῖν.

Οϊκέτης Β
 ἰδοῦ.

ἐνὸς μὲν ἄνδρες ἀπολελύσθαι μοι δοκῶ:
 οὐδεὶς γὰρ ἂν φαίη με μάττοντ' ἔσθιεν.

Οϊκέτης Α
 15αἰβοῖ, φέρ' ἄλλην χάτέραν μοι χάτέραν,
 καὶ τριβ' ἔθ' ἑτέρας.

Οϊκέτης Β
 μὰ τὸν Ἀπόλλω 'γὼ μὲν οὐ:
 οὐ γὰρ ἔθ' οἶός τ' εἴμ' ὑπερέχειν τῆς
 ἀντλίας.

Οϊκέτης Α
 αὐτὴν ἄρ' οἶσω συλλαβῶν τὴν ἀντλίαν.

Οϊκέτης Β
 νῆ τὸν Δί' ἐς κόρακάς γε καὶ σαυτὸν γε
 πρὸς.

20ὐμῶν δέ γ' εἴ τις οἶδ' ἐμοὶ κατειπάτω,
 πόθεν ἂν πριαίμην ρίνα μὴ τετριμμένην.
 οὐδὲν γὰρ ἔργον ἦν ἄρ' ἀθλιώτερον
 ἢ καθάρῳ μάττοντα παρέχειν ἔσθιεν.
 ὅς μὲν γάρ, ὥσπερ ἂν χέση τις, ἡ κύων
²⁵φαύλως ἐρείδει: τοῦτο δ' ὑπὸ φρονήματος
 βρενθύεται τε καὶ φαγεῖν οὐκ ἀξιοί,
 ἦν μὴ παραθῶ τρίψας δι' ἡμέρας ὅλης
 ὥσπερ γυναικὶ γογγύλην μεμαγμένην.

ἀλλ' εἰ πέπαιται τῆς ἐδωδῆς σκέψομαι

³⁰τηδὶ παροιῖας τῆς θύρας, ἵνα μὴ μ' ἴδῃ.
 ἔρειδε, μὴ παύσαιο μηδέποτ' ἔσθιων
 τέως ἕως σαυτὸν λάθοις διαρραγείς.
 οἶον δὲ κύψας ὁ κατάρατος ἔσθιει,
 ὥσπερ παλαιστής, παραβαλῶν τοὺς
 γομφίους,

³⁵καὶ ταῦτα τὴν κεφαλὴν τε καὶ τῷ χεῖρὲ πῶς
 ὦδι περιάγων, ὥσπερ οἱ τὰ σχοινία
 τὰ παχέα συμβάλλοντες ἐς τὰς ὀλκάδας.

μιαρὸν τὸ χρῆμα καὶ κάκοσμον καὶ βορόν:

χῶτου ποτ' ἐστὶ δαιμόνων ἢ προσβολῆ

⁴⁰οὐκ οἶδ'. Ἀφροδίτης μὲν γὰρ οὐ μοι
 φαίνεται,

οὐ μὴν Χαρίτων γε.

Οϊκέτης Α
 τοῦ γάρ ἐστ';

Οϊκέτης Β
 οὐκ ἔσθ' ὅπως

τοῦτ' ἔστι τοῦ τέρας οὐ Διὸς καταβάτου.

CRIADO 2

Homes ajuntadô de'strume, ajude pelos deus,
 Se ocês num quiser me vê morrê sem fogo!.

CRIADO 1

Dá ôta e mais ôta, dum rapaz prostituto:
 amassadinha, ele diz que gosta assim.

CRIADO 2

Tai.

D'uma coisa, ó homes, tô livrin da silva:
 num tem quem diga qu'eu como o qu'eu faço.

CRIADO 1

Ai ai! Traz mais ôto e ôto e mais ôto,
 e amassa mais ôtos.

CRIADO 2

Deus alumiadô, eu mermo não!

Num guento mais não o fedô da privada.

CRIADO 1

Todinha intão eu vô é levá a privada.

CRIADO 2

É, pai do céu, pros urubu e também pra tu!

E ocês, se argum subê me vá dizem,
 onde é qu'eu compro umas venta sem buraco.

Pois num tem serviço mais mulesto
 do que pr'um rola-bosta amassá o de cumê.

Um porco ou um cão do jeitin que um caga
 sem s'importá, cai em riba; mas isso aí de orgui⁵

só que sê as prega e num qué comê,
 s'eu num lhe dé dispois de amassá o dia todin,

do jeito qu'amasso uma torta pr'uma muiezinha.
 Mas se ele acabô o de comê eu vô é ispiá

daqui, abro um tiquin a porta, pr'ele num me vê.
 - Cai em riba, que num acabe nunca de cumê

inté que se espoque sem nem num notá.

Como ele s'intorta pra cumê, o mardito,

do jeito dum lutadô, arreganhano os dente,
 e isto cum a cabeça e cum as duas mão

assim inrolano, do jeitin dos que as corda

grossa vão rebolano nos navi de carga.

Mundiça a coisa, fedorenta e glutona,

e de qual é dos deuse esse prodijo

num sei. D'Afrodita é que num me aparenta,

nem das Graça mermo.

CRIADO 1

De quem é?

CRIADO 2

Num tem como

isso num sê o sinal de Zeus caiga raio⁶.

Οϊκέτης Α

οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι
νεανίας δοκησίσοφος, τὸ δὲ πρᾶγμα τί;
⁴⁵ὁ κἀνθάρος δὲ πρὸς τί; κἄτ' αὐτῶ γ' ἀνήρ
Ἴωνικός τις φησι παρακαθήμενος:
'δοκέω μὲν, ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται,
ὡς κείνος ἀναιδέως³ τὴν σπατίλῃν ἐσθίει.'
ἀλλ' εἰσῶν τῶ κανθάρφ δώσω πιεῖν.

Οϊκέτης Α

⁵⁰ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις
καὶ τοῖσιν ἀνδρίοις καὶ τοῖς ἀνδράσιν
καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν φράσω
καὶ τοῖς ὑπερῆνορέουσιν ἐτι τοῦτοισ μάλα.
ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον,
55οὐχ ὄνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν
πάνυ.

δι' ἡμέρας γὰρ ἐς τὸν οὐρανὸν βλέπων
ὠδὶ κεχηνῶς λοιδορεῖται τῶ Διὶ
καὶ φησιν, ὦ Ζεῦ τί ποτε βουλεύει ποιεῖν;
κατάθου τὸ κόρημα: μὴ ἴκκορει τὴν Ἑλλάδα.
⁶⁰ἔα ἔα.

σιγήσαθ', ὡς φωνῆς ἀκούειν μοι δοκῶ.

CRIADO 1

Intão um dos ispectadô já pode é dizê,
um rapaz ispertaião, “que diabê isso?
O rola-bosta é pra quê?” Aí pra ele um home
da Jônia diz sentado pertin dele:
“Tenho pra mim que isso é pra lembrá o Cleão,
pois ele sem vergonha come é merda de home.”
Mas eu vô é entrá e dá de bebê pro rola-bosta.

CRIADO 2

E eu o causo pros meninin
e pros homenzin e pros home
e pros home superiô vô xplicá
e pros superômi ainda mais pra eles.
O meu sinhô tá doido dum jeito novo,
nã do jeito de ocês, mas de ôto muito novo.
pois de dia fica oiando pro céu,
assim de boca aberta, dando carão em Zeus
e diz: “Ô Zeus, o que é que tu quê fazê?
Sigura a vassoura, num varre a Grécia nã.
Ai! Ai!
Cala a boca que eu acho qu'escuto a voz dele.

Conclusão

Traduzimos, com o Grupo de Estudos Aristofânicos – GEA, 600 versos dos 1357 que compõem a peça *Paz*, e, desses, vertemos 300 versos para a linguagem matuta. Com o processo de traduzir o texto grego primeiro da forma mais literal possível, cotejando outras traduções da peça em português (a de Maria de Fátima Silva, 1989, em Portugal, as dissertações de mestrado de Greice Drummond, UFRJ, 2002, e Marcos Cardoso Gomes, USP, 1984, no Brasil), e a seguir, retraduzir ou traduzir dentro da mesma língua, do

² Hall and W.M. Geldart (1907).

³ ἐν Αἵδεω, “no Hades”, na edição de Olson (1998): “pois ele no Hades come é merda de home.”

⁴ Fôlego.

⁵ Orgulho.

⁶ Καταβάτης, “que cai sobre a terra (o raio)”, é um epíteto comum de Zeus, mas lido com o sigma final de Διός lembra σκατ- de σκῶρ, “estrume, fezes”, e o contexto impulsiona o sentido escatológico. Optamos por sugerir, pela linguagem matuta, Zeus caiga raio = Zeus carrega raio (cf. Zeus caga raio, na tradução de Marcos Cardoso Gomes, 1984).

português formal para a linguagem matuta, que mais se aproxima da linguagem oral do cotidiano, a precisão do verso grego bem como a expressividade e a musicalidade das palavras e expressões nos levam a um entendimento muito mais aprofundado da língua e da cultura grega, além de nos proporcionar uma maior conscientização da nossa própria cultura e modo de falar, ao buscar as diversas expressões regionais mais antigas ou mais recentes e o seu contexto dentro do texto aristofânico. Desse modo, somos diretamente atingidos pelo dionisíaco e apolíneo de que o teatro se compõe: o autoconhecimento pela experiência com o outro.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

ARISTOPHANES. *Acharnians*. Edited with introduction and commentary by S.Douglas Olson. Oxford: 2002.

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 1. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.

ARISTOPHANES. *Peace*. Edited with introduction and commentary by S.Douglas Olson. Oxford: 1998.

BELTRAMETTI, Anna. Le couple comique. Des origines mythiques aux derives philosophiques. In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000, p. 215-226.

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

DOURADO, Otoniel Ajala; MELO, Karen Alves. *Dicionário de cearês e matutês*. 2. Ed. Fortaleza: SOS Direitos Humanos, 2013 (1ª edição 2011).

DRUMOND, Greice Ferreira. *A realidade ficcional em A Paz de Aristófanes*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GOMES, Marcos Cardoso. *Paz: tradução e comentário*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1984.

PLATTER, Charles. *Aristophanes and the carnival of genres*. Johns Hopkins, 2007.

POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Editora Appris, 2014.



A tradução de recursos humorísticos nos *Sueños de Quevedo*: o caso das homonímias em português, inglês e francês

Andréa Cesco¹

Gilles Jean Abes²

Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução

O conceito de discurso satírico, segundo Lia Schwartz (1983), é construído com o jogo de palavras ou metáforas (ou uma combinação destas com outras figuras) no intuito de produzir riso no leitor e, no caso dos *Sueños* de Quevedo, de convidá-lo a refletir sobre a terrível realidade que se apresenta naquele momento na Espanha.

A obra *Sueños* foi publicada por Francisco de Quevedo y Villegas em 1631 com o título de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*. No prólogo, o autor arremete contra os editores piratas e declara que a intenção destes escritos é denunciar os “abusos, vicios y engaños de todos los oficios y estados del mundo”. Em outras palavras, os tipos e figuras criticados por Quevedo são a antítese dos valores que, como humanista e escritor, propõe-se a defender.³ São produto dos desenganos que o autor padece nesses anos; dizem que não há nobreza nem verdade no mundo e que tudo é horrível e feio.

¹ Professora Doutora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Professor Doutor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina.

³ Lia Schwartz. “Las sátiras de Quevedo y su recepción”. Centro virtual Cervantes. Site consultado em 5 de janeiro de 2005. http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo/introduccion.htm

Os jogos de palavras, recurso humorístico utilizado satiricamente por Quevedo, apresentam uma grande regularidade na obra *Sueños* (1993). Os textos são extremamente criativos no uso da linguagem coloquial, dos provérbios e expressões criadas na fala cotidiana de um grupo de pessoas de um local e época específica. Borges enfatiza o lugar central ocupado pela forma nos escritos quevedianos:

Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Joyce, la palabra es lo intrínseco (in QUEVEDO Y VILLEGAS, 1985, p. 15).

Assim, busca-se no presente trabalho, destacar e comentar estratégias utilizadas na tradução o recurso da homonímia em três traduções da obra *Sueños* (1993): para o português do Brasil, de Liliana Raquel Chwat (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006), para o inglês, de Wallace Woolsey (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, de 1976), e para o francês, de Annick Louis e Bernard Tissier (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003).

A homonímia como recurso humorístico

Nesta passagem do “Sueño del Juicio”, o boticário, que é acusado de armeiro do médico, vai ser julgado: o vocabulário usado alude à guerra. Os medicamentos, para Quevedo, são vistos como armas ofensivas, e os médicos são assassinos, com a cumplicidade dos boticários, que vendem e preparam os medicamentos receitados.

Alegó un ángel por el boticario que daba de balde recado a los pobres, pero dijo un diablo que hallaba por la cuenta que habían sido más dañosos dos botes⁴ en su tienda que diez mil de pica en la guerra, porque todas sus medicinas eran espurias, y que con esto había hecho liga con una Peste y destruido dos lugares (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 141).

⁴ As homonímias mencionadas serão destacadas, nos exemplos, em negrito.

Bote, em espanhol, segundo o *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*⁵ (doravante *NTLLE*) de 1726, se refere tanto aos recipientes que levam os medicamentos elaborados pelos boticários, quanto aos golpes sofridos por aqueles que os usam. Ou seja, são homônimos homógrafos. Na comparação: dois “potes/golpes” do boticário causariam mais dano do que “dez mil [golpes] de lança”. Nesse exemplo temos ainda a omissão do substantivo *bote*, mas que está subentendido. Na tradução para o português, de Chwat, a comparação bélica e nociva dos medicamentos é mantida, porém sua escolha acaba eliminando tanto os homônimos homógrafos quanto a elipse:

Alegou um anjo pelo boticário que dava aos pobres, porém disse um diabo que haviam sido mais danosos dois potes de sua loja que dez mil lutando na guerra, porque todas as suas medicinas eram espúrias, e que com isso havia ligado a peste e destruído dois lugares (QUEVEDO Y VILLEGAS 2006, p. 34).

Em sua tradução, Louis/Tissier inserem um vocábulo que se torna cômico ao empregar a hifenização: *médicamenteuse* (feminino de *médicamenteux*), torna-se *médica-menteuse*, destacando *médicament* (medicamentos) e *menteuse* (mentirosa). O termo em si já possui duplo sentido pois significa: 1. De caráter ou propriedades medicinais; 2. Que é provocado pelos efeitos nocivos de alguns remédios. É o remédio passível de curar ou provocar outras doenças com seus efeitos colaterais. Também aproveitam o duplo sentido de *poudre* para atrelar à comparação explosiva de Quevedo: uma pitada de pó (*poudre*) medicinal é mais mortal que mil barris de pólvora (*poudre*) de canhão.

⁵ Esse dicionário contém, dentro de um entorno informático de consulta, os fac-símiles digitais das obras lexicográficas de Antonio de Nebrija, fray Pedro de Alcalá, Sebastián de Covarrubias, Francisco del Rosal, César Oudin, Esteban Terreros, Ramón Joaquín Domínguez, Vicente Salvá, Elías Zerolo, Aniceto de Pagés, etc., além de toda a lexicografia acadêmica, desde o *Diccionario de autoridades* até a 21ª edição do *Diccionario de la Real Academia Española*, passando pelas diversas edições do *Diccionario manual e ilustrado* e o publicado do *Diccionario histórico de 1933-1936*. Site consultado em 29/10/2015. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>

Un ange argua en faveur de l'apothicaire que celui-ci donnait gratis aux pauvres, mais un diable dit que pour sa part il estimait qu'une seule pincée de ses poudres médica-menteuses causait plus de pertes que mille caques de poudre à canon, [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2003, p. 47).

Outro jogo semelhante ao anterior acontece com a palavra *asiento*, que conforme verificado no *NTLLE* de 1770, se refere tanto ao objeto ou lugar onde as pessoas se sentam, banco, sofá, cadeira, como o “contrato u obligación que se hace para proveer de dinero, viveres o géneros a algún ejército, provincia etc.”. De acordo com Crosby (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993), em nota de rodapé, este “era un sistema de crédito que España se vio obligada a emplear a lo largo de dos siglos, para regularizar la corriente de numerario (los acreedores eran los genoveses)”. A capacidade de encontrar e de aplicar rapidamente o sentido estrito e concretamente literal da palavra e de substituí-lo pelo mais amplo e geral que está na mente do interlocutor constitui um tipo de argúcia.

En esto llegaron tres o cuatro genoveses ricos muy graves pidiendo asientos, y dijo un diablo: -¿Aun con nosotros piensan ganar en ellos? pues eso es lo que les mata. Esta vez han dado mala cuenta y así no hay donde se asienten, porque quebrado es el banco de su crédito (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 142).

Em sua tradução, Chwat esteve atenta aos efeitos do texto quevediano. Ela manteve “assento” que vale tanto para “objeto ou lugar para sentar”, como “categoria de bens, atos ou fatos jurídicos, atividades econômicas ou profissionais etc., que são objeto de tributação” (*Aurélio*)⁶; estabelece nele uma conexão com o duplo sentido do substantivo “banco” e do verbo que encerra a ação: quebrou (arruinou financeiramente/despedaçou).

⁶ *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2004), em CD-ROM.

Chegaram três ou quatro genoveses ricos pedindo assentos, e disse um diabo: – Eles pensam em ganhar? Pois é isso que os mata. Desta vez se deram mal e não têm onde sentar, porque quebraram o banco de seu crédito (QUEVEDO Y VILLEGAS 2006, p. 34).

O inglês e o francês permitem a Woolsey e a Louis/Tissier o uso do duplo sentido – financeiro e moral – de crédito. O final dos trechos traduzidos não é prejudicado pela impossibilidade de se dizer “el banco de su crédito”, como o faz Quevedo – pelo contrário, talvez a ausência enriqueça as traduções, já que “banco”, apesar da função que desempenha quando relacionado a *asientos*, soa como glosa desnecessária a crédito. A pergunta dos diabos, contudo, necessita do duplo sentido de *asientos*: Woolsey opta por uma solução simples, e seus diabos perguntam aos homens se pretendem ganhar dinheiro com os assentos: “Do you expect to make money on the seats?” Insere ainda uma glosa ao fato de que ninguém dará crédito aos genoveses – que, a propósito, identifica apenas como “homens de uma terra estrangeira” –: “This time they have kept poor accounts”; nela, *accounts* transita entre os sentidos de “conta bancária” e o de “explicação, justificativa (dos próprios atos)” (Michaelis, 1989, p. 3).

Three of four rich men from a foreign land arrived on the scene and asked for seats. One of the ministers said: “Do you expect to make money on the seats? Well, that is the very thing that has been the death of those men. This time they have kept poor accounts, and now they don't have any seats because they have ruined their credit.” (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1976, p. 18).

Entrèrent alors trois ou quatre riches Génois qui se déclarèrent prêts à négocier, et dit alors un diable:

« Pensent-ils gagner? Voilà ce qui les tue. Cette fois ils ont failli gravement, personne leur fera crédit? » (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2003, p. 48).

Louis/Tissier, talvez mais acertadamente, mudam a fala dos genoveses, que se declaram prontos a fazer negócio, conferindo-lhes a disposição de negociar a salvação ou questionar a condenação, como fazem outros condenados ao longo dos *Sueños*; os diabos não respondem diretamente aos genoveses (*pensez-vous*:

vocês pensam), mas, como em Quevedo, depreciativamente, falam entre si (*pensent-ils*: eles pensam). Todavia, há uma perda clara nesse trecho, por causa da diferença dos idiomas que impossibilita manter exatamente o mesmo jogo de palavras com a homonímia de *asiento*. Uma opção talvez tivesse sido a de empregar a palavra *banque*, que em francês remete ao “banco” (instituição financeira), mas também ao “assento onde o banqueiro senta num jogo de cartas”. Para finalizar o trecho na tradução de “onde sentar”, poder-se-ia traduzir por *où siéger* (tomar assento), que resgata o assento (*siège* em francês) e também tem sentido de “ter sede”. Mantendo-se o duplo sentido de “crédito”, como os tradutores fizeram, reforçar-se-ia a relação do financeiro com a questão moral. A palavra *banque*, mesmo que de modo mais indireto, recriaria a ideia de assento e banco, agregando ainda a do jogo de cartas. É evidente que o jogo de palavras aqui seria bastante sutil e mereceria um comentário num paratexto. É por esse motivo que a expressão *casser la banque* aparece para estabelecer um campo lexical do jogo. Há novamente duplo sentido no verbo *casser* (quebrar), que pode ser positivo ou negativo. O trecho ficaria assim:

Entrèrent alors trois ou quatre riches Génois qui demandèrent à s’asseoir à la banque, et dit alors un diable: « Pensent-ils gagner? Voilà ce qui les tue. Cette fois ils ont cassé la banque et n’auront où siéger, personne ne leur fera crédit? » (Trad. nossa)

Em «Alguacil endemoniado», a palavra assento voltará a aparecer quando o diabo fala dos banqueiros genoveses; entretanto, além do significado acima comentado, de sistema de crédito, ele agora fará alusão ao «traseiro».

Y al fin han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de asientos, que como significan traseros, ni sabemos cuando hablan a lo negociante ni cuando a lo bujarrón (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, pp. 175-6).

Segundo Crosby, traseiro é paródia de homossexual, pois se refere à parte posterior não já de uma pessoa, mas de um animal, e alude à fama que os italianos tinham de homossexuais. Ressalta-se que apenas as edições de James Crosby (1993) e Felipe Maldonado (1982) mencionam a palavra traseros. Já nas edições de Felicidad Buendía (1981, p. 153) e Ignacio Arellano (1999, p. 161), que trabalham com outros manuscritos, essa linguagem, provavelmente considerada imprópria pela Inquisição, é substituída: “Y en fin, han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de asientos, que como significan otra cosa que me corro de nombrarla, no sabemos cuándo hablan a lo negociante o cuándo a lo deshonesto”. Na tradução de Chwat para o português, seguindo essa mesma linha, temos:

Afinal, fizeram entre nós suspeito esse nome, que como significa outra coisa que não quero nomear, não sabemos quando falam como negociante ou quando são desonestos (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2006, pp. 43-45).

Nesse contexto a tradutora acaba suprimindo a palavra *asientos*, tornando a frase a seguir sem sentido para o leitor, sem o referencial para sua compreensão. Isso também aconteceria, entretanto, se ela a incluísse, porque sem uma nota de rodapé – que poderia ter vindo já no exemplo anterior, para esclarecer o duplo sentido – explicando a situação política e econômica entre os espanhóis e os genoveses, a palavra não faria sentido.

They have made the word “contract” a thing of suspicion among us, for it also means something else that I won’t name, and we don’t know when they are speaking of business, and when they are using improper language (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1976, p. 33).

Et finalement, parce qu’ils ont rendu suspect à nos yeux la notion de commerce, auquel ils s’adonnent quand bien même (je rougis de le dire) il serait contre nature, nous ne savons plus qui, du négociant ou du déshonnête, s’exprime par leur bouche (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2003, p. 64).

Nessas traduções, o significado de *asientos* é substituído pelos de *contract* no inglês e *commerce* no francês; o conceito anatômico

de *asientos* vai “sub nocte per umbram” no inglês, mas se aproxima da homofobia original no francês. No inglês, a relação entre *contract* e o uso de *improper language* (linguagem de baixo calão) é obscura; muito provavelmente se refere à homografia entre *CONtract* (contrato) e *CONTRACT* (contrair): neste caso, o que se contrai é possivelmente uma doença venérea (nos dicionários consultados não foi encontrado indício de que a palavra *contract*, quando isolada, adquira conotação necessariamente sexual, como o inglês *do it* ou o verbo “dar”).

O francês explora a palavra *commerce*, que pode significar tanto “atividade rentável”, quanto (em um sentido arcaico, compartilhado também pelo inglês) “convívio social” (D’OLIM MAROTE, 2001, p. 79). Tomando, portanto, o segundo sentido, e seguindo linha de pensamento semelhante a que, em português, faz da “mulher pública” uma prostituta, o francês brinca com a possibilidade de “(*faire*) *commerce*” significar práticas sexuais (ou, mais diretamente, prostituir-se). Contudo, não fala de qualquer prática, mas daquelas *contre nature*⁷ – expressão típica para descrever reprobatoriamente o intercurso homossexual. Haveria novamente a possibilidade de empregar a palavra *siège* em francês, que significa “assento”, “sede” (inclusive de empresas) e, do ponto de vista anatômico, “o lugar onde se senta”: o traseiro. Nossa tradução: “Et finalement, parce qu’ils ont rendu suspect à nos yeux la notion de siège, qui signifie derrière, nous ne savons plus qui s’exprime dans ce commerce contre nature, du négociant ou du coquin.” Mantendo a expressão *contre nature* com a palavra *commerce*, conseguiríamos reproduzir o jogo de palavras de Quevedo, eliminando a deformação de alongamento que ocorre na tradução francesa, certamente devido à tentativa de reproduzir os

⁷ Ver: CESCO, Andréa. “O homossexualismo na Espanha no século XVII e na obra *Sueños y Discursos*, de Quevedo y Villegas”, em *Terra roxa e outras terras*, *Revista de Estudos Literários*, Volume 18 (out. 2010). http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol18/TRvoll18e.pdf

sentidos do texto de partida. A palavra *coquin*, típica dos textos literários do Classicismo francês, tem a vantagem de significar tanto a desonestidade, quanto a questão da homossexualidade, mesmo que de maneira menos evidente. De fato, existe a expressão *être en coquine*, que significa «ser homossexual». O jogo não é explícito, mas precisamos lembrar de que este trecho se encontra no contexto maior da obra, na qual uma introdução seria de grande auxílio para entender o universo quevediano.

Neste outro exemplo do “Sueño del Juicio” Quevedo joga ironicamente com outros homônimos homógrafos:

- De codicia es para el infierno el mancebo. Preguntáronle que ¿qué pretendía? dijo que ser salvado, y fue remitido a los diablos para que le moliesen, y él sólo reparó en que le ajarían el cuello (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 144).

Quando o mancebo pede para ser “salvo”, está querendo que lhe deem salvação, livrando-o assim das penas do inferno; entretanto, irônica e intencionalmente os diabos se aproveitam do outro sentido da palavra, pois *salvado*, em espanhol, é também a casca do grão dos cereais amassada pela moenda. E por isso o mancebo é enviado aos diabos para ser moído, conforme seu desejo. Porém, como ele só está preocupado com a aparência, apenas pensa no colarinho que ficará amassado.

Na tradução de Liliana Raquel Chwat o duplo sentido se perde, pois o leitor não consegue saber o porquê do mancebo ter sido levado e moído pelos diabos: “Perguntaram a ele o que pretendia, e respondeu: – Ser salvo – e foi mandado para que os diabos o moessem, e ele só percebeu que amassariam seu colarinho” (QUEVEDO Y VILLEGAS 2006, p. 35).

«Voilà un joli garçon qui brûle d’aller parader en enfer!» On s’enquit de ce qu’il désirait et il répondit : «Le salut!» Les diables payèrent incontinent d’une courbette, puis l’ayant saisi du corps ils l’entraînèrent, au grand dam du Don qui criait qu’on lui gâtait le col (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2003, p. 49).

Nesta passagem, os literais e silenciosos diabos de Quevedo são substituídos, na tradução para o francês, por diabos mais debochados. Como em Quevedo, Louis/Tissier conseguem aproveitar de forma criativa o duplo sentido de *salut* – salvação e saudação –, o que faz com que seus diabos se ajoelhem cerimoniosamente perante o condenado antes de arrastá-lo a um castigo não especificado. Não é necessário nomear o castigo, pois “au gran dam du Don” (“para a infelicidade do nobre”: note-se aqui a aliteração que torna mais expressiva a passagem) o ato de ser arrastado já lhe amassa a gola. Não obstante, os tradutores tendem a enobrecer a escrita quevediana, sem que se perceba algum motivo para essa escolha. Assim, o verbo perguntar, torna-se *s'enquerir* ao invés de simplesmente *demander*; para amassar, ao termo *froisser*, de registro médio, preferem *gâter* (registro alto). O verbo *froisser* teria ainda criado uma dupla aliteração em “R” (froi-) e “s” (-sser) que lembraria o som da gola sendo amassada.

Apesar disso, Louis/Tissier conseguem desenvolver um minucioso trabalho de recriação do texto, pois a prosa dos *Sueños* é tão elaborada quanto a da poesia, e exige um esforço de recriação por parte do tradutor. Como afirma Paulo Henriques Britto “a tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (in BERNARDO, 2002, p. 54). Acredita-se que essa tarefa de recriar não seja exclusiva do tradutor de poesia, pois, de acordo com Britto, “quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada” (in *Cadernos de Tradução*, 2001, p. 66).

No trecho seguinte, do “Alguacil endemoniado” quando o diabo fala sobre a acomodação das pessoas no inferno, feita de forma ordenada, levando em conta as afinidades que as combinam, Quevedo volta a utilizar ironicamente os homógrafos.

Y en el infierno están todos aposentados con tal orden que un artillero que bajó allá el otro día, queriendo él que lo pusieran entre la gente de guerra, como al decir el oficio que había tenido, dijese que hacer tiros, fue remitido al cuartel de los escribanos, pues son los que hacen tiros en el mundo. Un sastre, porque dijo que había vivido de cortar de vestir, fue aposentado con los maldicientes; [...] (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1993, p. 167).

Na primeira parte, que se refere ao soldado de artilharia, o diabo diz que ele queria que o pusessem entre gente de guerra, porque seu ofício havia sido dar *tiros*, disparar projétil; porém foi enviado para onde estavam as tropas de escrivães,⁸ porque *tiro* significa também, segundo o *NTLLE* de 1739, furto, ou grave dano físico ou moral; ou ainda “chasco, o burla, con que se le engaña a alguno maliciosamente”. Ou seja, os escrivães são acusados de alterar os depoimentos das testemunhas, agem de má-fé, porque o que importa e prevalece não é a verdade e sim a vontade de quem os suborna. Chwat em sua tradução mantém “artilheiro”, mas duplica a palavra “mundo”.

E no inferno estão todos hospedados assim, tanto que um artilheiro que desceu lá outro dia, querendo que o pusessem entre o pessoal da guerra, como quando lhe perguntaram seu ofício respondeu que atirava no mundo, foi enviado ao quartel dos escrivães, pois são os que atiram em todo mundo (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2006, p. 41).

Aqui a tradutora aproveita as várias dimensões e sentidos do vocábulo “mundo”. Quando ela se refere ao artilheiro que atira “no” mundo, dá um sentido mais amplo à palavra, referindo-se ao universo, planeta. Porém, quando se refere aos escrivães, que atiram “em todo” mundo, o sentido é figurado e mais restrito, remetendo às pessoas de maneira geral. A ligação dos escrivães com a ação de “atirar” é porque estes, quando subornados, arremessam suas injúrias e injustiças nos depoimentos das testemunhas.

⁸ Ver: CESCO, Andréa. “A sátira nos chamados agentes da lei, nos *Sueños* de Quevedo”, in *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, nº 17, 2007. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4932468>

Na sequência, o alfaiate também será encaminhado para o lugar certo no inferno, com aqueles que armam intrigas ou confusões; e isso porque ele viveu de *cortar de vestir*, ou seja, maldizer, difamar. O *NTLLE* de 1729 nos mostra dois significados para essa expressão: “vale lo mismo que hacer vestidos, cortarlos y coserlos: lo que es propio del oficio de los Sastres”, ou “metafóricamente se toma por murmurar y decir mal de alguno”.

Na tradução de Chwat, esse jogo não está claro: “um alfaiate, porque disse que havia vivido de cortar e vestir, foi alojado com os maledicentes” (QUEVEDO Y VILLEGAS, 2006, p. 41). Para não perder o duplo sentido da expressão, poder-se-ia dizer que o alfaiate viveu de cortar e alfinetar, já que “alfinetar” significa tanto “marcar (uma costura) com alfinete”, quanto “fazer crítica mordaz, satirizar; magoar ou ofender com palavras” (*Houaiss*)⁹. Então, baseado na segunda definição, o alfaiate poderia ser acomodado com os “linguарudos e fofoqueiros”. Ou ainda, dizer que se trata de uma costureira que viveu de “fazer fuxicos” (cerzidura ou remendo malfeito / intriga, mexerico). Inclusive, o fuxico é uma técnica artesanal bastante conhecida e atual.

Na tradução de Woolsey, o *artilleryman* responde aos diabos que sua profissão é *shooting* (atirar), e é colocado junto aos *notaries*, pois estão sempre “taking shots at people”. É um tanto difícil estabelecer se a tradução é apenas literal e infeliz, ou se houve a tentativa de um jogo de sentidos: “to take a shot at something” poderia significar “dar uma chance”, mas isso faz pouco sentido quando pensamos no tipo de crítica que Quevedo faz aos escrivães.

Louis/Tissier, por sua vez, são novamente capazes de encontrar um substituto com duplo sentido: *artifices* se aproxima tanto de “explosivos” como de “artimanhas” (*Wordreference*).¹⁰

⁹ *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2002), em CD-ROM.

¹⁰ Site consultado em 20/10/2015. <http://www.wordreference.com/fres/artifice>

And in hell they are all assigned places like that. An artilleryman came down the other day, and he wanted to be with military people. When they asked him what his business had been, he said that it was shooting; so he was put in the section with the notaries since they are always taking shots at people. A tailor who said that he had made his living cutting up clothes was placed among the slanderers who spend their time cutting up reputations (QUEVEDO Y VILLEGAS 1976, p. 28).

Et l'on aura idée des règles auxquelles obéit l'établissement en enfer d'après cet artilleur descendu l'autre jour et désireux d'être logé avec les gens de guerre, lequel, ayant déclaré – comme l'on s'enquérirait de son poste – être experts en artifices, fut dirigé vers le quartier des greffiers, donc de ceux qui sur terre sont les maîtres en cet office. Un tailleur, pour avoir dit qu'il subsistait en habillant autrui de toutes pièces, fut mis avec les médisants (QUEVEDO Y VILLEGAS 2003, pp. 59-60).

Quanto ao *sastre* alojado junto aos *maldicientes*, Woolsey joga com o verbo *to cut up*, empregando-o tanto para roupas quanto para reputação. O verbo frasal *to cut up* traz a conotação de “cortar em pequenos pedaços; retalhar”, e, portanto, os *slanderers* “destrinchariam” ou “destroçariam” reputações. Uma pesquisa on-line em busca de ocorrências de *cut reputations* revelou poucas ocorrências, nenhuma das quais relacionada a *cut up reputations* ou *cut reputations up*. *Cut his reputation* retornou o maior número de resultados, e não parece se referir a denegrir, mas a construir a própria reputação – *cut* sendo talvez empregado como próximo a “lapidar” ou “burilar”. Como os exemplos on-line mais antigos datam de 2003 e a tradução de Woolsey é de 1976, é possível que seu uso de *cut up reputations* seja uma inovação para garantir o jogo de palavras.

Finalmente, os *tailleurs* de Louis/Tissier vestem as pessoas *de toutes pièces*: isoladamente, *pièces* pode se referir a peças de roupa e remete à artilharia (*pièces de canon*); a locução *de toutes pièces*, contudo, é empregada usualmente com os verbos *inventer*, *créer*, *forger* etc, significando “inventar sem qualquer apoio na realidade” (D'OLIM MAROTE, 2001, p. 249). Assim, o verbo *habiller* assume a conotação metafórica de envolver as pessoas em uma vida que não é sua, ou seja, mentir, caluniar, difamar.

Na passagem seguinte do “Inferno”, vamos encontrar vários jogos alusivos. Nela o diabo acusa os comerciantes de ladrões

porque estes, em vida, sempre procuraram tirar vantagem de qualquer negócio realizado, usando as “varas” (antiga unidade de medida de comprimento / instrumento de madeira usado para medir) fraudulentas e impostoras. Faz alusão a uma passagem da *Bíblia* em que Moisés, estando em Herobe, fere a rocha com sua vara (bastão) e dali retira água para o povo beber (Êxodo, capítulo 17, versículos 2 a 10). Os comerciantes, segundo o diabo, querem fazer o mesmo que Moisés, e “tirar água de pedras”, ou seja, através das varas fraudulentas eles usam todos os meios e se empenham para conseguir o que querem: lucrar com base na fraude. Na sequência, outra expressão é usada, *por sus pulgares*, para em seguida se conectar a *pulgaradas*, e assim lançar mais um jogo de palavras (paronomásia).

-Pensaron los ladronazos que no había más, y quisieron con la vara de medir hacer lo que Moisés con la vara de Dios, y sacar agua de las piedras. -Éstos son -dijo-, los que han ganado como buenos caballeros el infierno por sus pulgares, pues a puras pulgaradas los más se vienen acá (QUEVEDO Y VILLEGAS 1993, p. 214).

Chwat preserva o uso de “vara” na tradução, mas substitui literalmente *por sus pulgares* e *pulgaradas* por “seus polegares” e “polegadas”, perdendo o sentido que havia no original de fazer algo sem a ajuda dos outros.

- Pensaram os ladrões que não havia mais e quiseram com a vara de medir, fazer o que fez Moisés com a vara de Deus, e tirar água das pedras. Esses são – disse – os que ganharam como bons cavaleiros o inferno por seus polegares, pois medindo as polegadas chegaram aqui (QUEVEDO Y VILLEGAS 2006, p. 57).

Uma expressão que a tradutora poderia ter usado no lugar de *por sus pulgares* é “por suas próprias mãos”, indicando que alguém fez alguma coisa sem a ajuda dos outros, seguida da expressão “palmo a palmo” que significa “gradualmente; pouco a pouco” (*Aurélio*), estabelecendo uma ligação entre as duas (mãos/pal-

mo). Além disso, “palmo” também é uma unidade de comprimento que vai da ponta do polegar à do mínimo, e uma antiga unidade de comprimento, que equivale a oito polegadas (22 cm).

They thought that that was all there was, and they tried with their yardsticks to get water out of stones. These are the ones,” he said, “that like good gentlemen have gained hell with their thumbs, for entirely by giving false measure with their thumbs they do come to us (QUEVEDO Y VILLEGAS 1976, p. 54).

Les fieffés voleurs! au peu ils préféraient le trop, usant à cet effet d’un batôn à auner et frauder qui, à leurs yeux cupides, n’était pas doué de moins de vertus que le batôn de Dieu grâce auquel Moïse fit jaillir l’eau du rocher. Ceux-là ont gagné l’enfer par leurs œuvres, et de rien ne leur servirait de se mordre les pouces dont si souvent ils donnèrent un coup à la balance (QUEVEDO Y VILLEGAS 2003, p. 86).

Novamente Woolsey é mais literal e Louis/Tissier se aproveitam de expressões idiomáticas. *Por sus pulgares* é traduzido literalmente para o inglês por *with their thumbs*, e conforme o sentido da expressão original para o francês por *par leurs œuvres* (em virtude de suas ações). A seguir, ambas as traduções fazem referência ao hábito de adulterar as balanças utilizando os polegares: Woolsey o utiliza para explicar a afirmação de que os comerciantes chegaram ao inferno “com os polegares”. Louis/Tissier apresentam os comerciantes mordendo os polegares, talvez em sinal de nervosismo, medo ou remorso; a menção ao polegar lhes serve de gancho para introduzir a informação de que davam um *coup à la balance* (batiam na balança), e aqui há um sutil jogo com expressões idiomáticas. Em francês, pode-se dar *un coup de pouce* (uma batidinha com o polegar) a várias coisas: a uma obra (finalizando-a), a uma estória (distorcendo ligeiramente os fatos), ou a alguém (favorecendo-o ou auxiliando-o em seu progresso, talvez de modo desonesto). *Coup de pouce*, portanto, soa na tradução como a descrição de um modo ilícito ou incorreto de se levar vantagem. No entanto, há novamente deformação na tradução francesa, tanto de enobrecimento (*les fieffés voleurs* ao invés de ladrões / *auner* no lugar de *mesurer*) quanto de clarificação (acréscimos: *d’un batôn à auner et frauder* / *à leurs yeux cupides*,

n'était pas doué de moins de vertus que) e, em consequência, há um alongamento excessivo se compararmos os trechos.

Considerações finais

Neste trabalho procuramos destacar a arte verbal de Quevedo, através de uma pequena, mas significativa seleção de jogos de palavras, que explorou a homonímia nas traduções dos *Sueños*, para o português do Brasil, de Líliliana Raquel Chwat (*Os sonhos*. São Paulo: Escala, 2006), para o inglês, de Wallace Woolsey (*Dreams*. New York: Barrons Educational Series, de 1976), e para o francês, de Annick Louis e Bernard Tissier (*Songes et discours*. Paris: José Corti, 2003). Foram analisadas e confrontadas as escolhas dos tradutores, identificando as diferentes estratégias utilizadas. Afirma-se que eles construíram, cada um a seu modo, um texto, uma obra.

Na prática, sem cair num subjetivismo ou objetivismo absoluto, somos capazes de descrever, com um mínimo de objetividade, as soluções e decisões dos tradutores, apontando escolhas engenhosas, atalhos, perdas, ganhos, argumentação com a qual outro leitor poderá não concordar. Neste sentido, pode-se citar um dos princípios de Paulo Henriques Britto na sua reflexão sobre tradução, encontrado em seu livro *A tradução literária*:

Não temos acesso a certezas absolutas, em nenhuma atividade e nenhum ramo do conhecimento, mas isso não quer dizer que não podemos afirmar coisa alguma com o mínimo grau de segurança (2012, pp. 29-30).

O que se percebeu é que Chwat optou por uma tradução mais literal, chegando às vezes à exclusão de palavras ou até de frases inteiras, quando a sua reprodução não foi possível. Poucas vezes o texto foi recriado, de forma a manter os jogos de palavras; porém, algumas passagens só são divertidas porque brincam com o duplo sentido, e quando são traduzidas literalmente acabam até comprometendo a compreensão do leitor.

Os tradutores franceses, Louis/Tissier, e Woolsey, do inglês, demonstraram ser conhecedores de Quevedo. Os dois primeiros, sabem que a arte do escritor espanhol é a arte da proeza estilística, da ambiguidade, do duplo sentido, do indefinível, do acúmulo e da repetição, justificando, assim, com muito talento e faculdade inventiva, a tentativa de reproduzir o texto recriando-o, para manter os jogos de palavras. Inspiram-se em recursos e movimentos da língua de Quevedo para dar livre curso à imaginação, seja através de neologismos ou expressões idiomáticas. Woolsey, por outro lado, mostra que um texto não se dá como unidade fechada e sim em função do modo como entendemos a sua relação com outros textos. O tradutor soube verter para o inglês grande parte dos jogos de palavras, recriando o texto e incorporando expressões que realçaram o estilo quevediano.

Finaliza-se esse artigo afirmando que é fundamental compreender que um texto como esse, do século XVII, envolve uma enorme empreitada, com muito estudo e sensibilidade por parte do tradutor, que precisa ser criativo, inovador e ao mesmo tempo se preocupar em preservar características do texto de partida, garantindo um texto compreensível aos seus leitores. Como afirma Britto, “traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*”. (2012, pp. 18-19) Portanto, a tradução da escrita de Quevedo representa um desafio à criatividade dos tradutores.

Por outro lado, percebe-se como uma situação de aparente intraduzibilidade acaba por possibilitar outras leituras, outros jogos de palavras, enfim, uma sobrevida ao texto de partida que se multiplica em várias versões. Frente à intraduzibilidade, eis que os tradutores se saíram melhor do que imaginavam. Se “toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita [...]” (BRITTO, 2012, p. 67), então a tradução da prosa quevediana exemplifica perfeitamente esse radicalismo.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Paulo Henriques. “Desconstruir para quê?”, in *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001, v. 2, n. 8, pp. 41-50.
- _____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, in *As margens da tradução*. BERNARDO, Gustavo (org.). Rio de Janeiro. Caetés, 2002, pp. 54-69.
- _____. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- D’OLIM MAROTE, João Teodoro. *Minidicionário francês-português, português-francês*. 6ª ed, 2ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2001.
- GUERRERO SALAZAR, Susana. *La parodia Quevediana de los mitos. Mecanismos Léxicos*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- Michaelis: pequeno dicionário inglês-português, português-inglês*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Dreams*. Tradução de Wallace Woolsey. Woodbury: Barron’s Educational Series, 1976.
- _____. (edição de Felicidad Buendía). *Obras completas: Obras en Prosa*. V. 1. Madrid: Aguilar, 1981.
- _____. (edição de Felipe C. R. Maldonado). *Sueños y Discursos*. Madrid: Castalia, 1982.
- _____. (prólogo e seleção de Jorge Luis Borges). *Antología poética*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. (edição anotada de James O. Crosby). *Sueños y Discursos*. Madrid: Castalia, 1993.
- _____. (edição anotada de Ignacio Arellano). *Los sueños*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- _____. *Songes et discours*. Tradução de Annick Louis, Bernard Tissier. Posfácio de Marie Roig-Miranda (Coleção Ibéricas) Paris: José Corti, 2003.
- _____. *Os sonhos*. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27. Tradução de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2006.
- SCHWARTZ LERNER, Lia. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1983.

Literary Translation and Humour within an Inter-American Context

Davi Silva Gonçalves

(CAPES/UFSC)

Luciana Wrege Rassier

(CAPES/UFSC)¹

*There can be no break in continuity between the child's
delight in games and that of the grown-up person. Now,
comedy is a game, a game that imitates life.*

(Bergson 38)

Introduction: A drift of opinions

If one stops to think of literature in English, in terms of the productions emerging from varied nations, one thing is certain: it is a given that, even within the Anglophone literary tradition, not many Canadian writers are remembered. Perhaps, as the first pair of Canadian authors to achieve acknowledgment, we could pinpoint the names of George Monro Grant, with his book *Ocean to Ocean* (1819) and Paul Kane, with *Wanderings of an Artist among the Indians of North America* (1839). After that, a few poets appeared to have gained some recognition – at least in what regards the context of North America. Isabella Valancy Crawford is one of them, with her collection of poems in *Malcolm's Katie* (1884); George Frederick Cameron is another, with *Lyrics on Freedom, Love and Death* (1887); Archibald Lampman also does

¹ Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC)

not pass unnoticed, especially after he published *Lyrics of Earth* (1893); and Marjorie Pickthall shall be, likewise, recollected, with her *Drift of Opinions* (1914). Moreover, when it goes to former novelists and writers of short stories, besides Stephen Leacock – the author of our object of research – some names that might be highlighted in the Canadian literary tradition are the ones of William Lighthall, with the book *The Master of Life* (1905); Theodore Goodridge Roberts, with *The Red Feathers* (1907); and Lucy Montgomery, with perhaps the most enduring one: *Anne of Green Gables* (1908), which would be translated into several languages and adapted numberless times both to film and television series.

It is the surfacing of contemporary writers, nonetheless, that has brought Canada into the global scene as an active cultural centre of literary and filmic productions; it was at the end of the XX century and beginning of the XXI that names of writers which were capable of traveling overseas, with their far-ranging tales, became a reality. Michael Ondaatje, with *The English Patient* (1992), is perhaps the most prominent one – having written the book which was adapted into the greatly awarded homonymous film, receiving many prizes and ultimately entering the canon of cinema to stay; Margaret Atwood, well-known for writing non-fiction works about Canadian literature and fictional ones generally with a dystopian and anti-capitalist critique – such as *Oryx & Crake* (2001) – is another. In an even more contemporary level, however, the two names that perhaps translate the great importance Canadian literature have achieved best are the ones of Yann Martel, with *Life of Pi* (2002)² – due, especially, to its

² It is worth mentioning that Yann Martel's *Life of Pi* (2002) is an overt plagiarism of a book written by the Brazilian writer Moacyr Scliar, originally entitled *Max e Os Felinos* (1981). There is a vast body of discussion on this matter, but the narrative line of both stories are unquestionably close to one another. I have no need to enter such ground over here, but, nonetheless, we see it as an important move to bring that into light (especially as Brazilian researchers), inasmuch as it clearly demonstrates how the margin versus centre dichotomy

hugely awarded adaptation into film (again) – and Alice Munro, with many collections of short stories such as *Dear Life* (2012) – this one due to her being awarded the Nobel Prize in Literature (2012), which has made her the first Canadian writer to have been granted with the prize.

All this having been said, one can affirm that, notwithstanding the previous examples, the legacy to Western culture, left by Canadian literature throughout the passage of time, could have been far less limited, if only it had been given sooner a chance to contribute. In the end, in comparison to British and/or U.S.A. literary pieces, works produced in Canada were mainly restricted to the English speaking world, since the translations of books by authors such as Stephen Leacock have never, if you will, reached the magnitude they deserve given their literary quality (i.e. according to our idea of such quality). But, for this matter, Leacock is not to blame at all, inasmuch as, actually, the response to his legacy is nothing but a symptom of the commercial and profiteering functioning of the literary market, especially when it goes to minor countries, countries in the “same” – it is never the same – social and political position where Canada found itself by the time Leacock published *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912)³. Leacock’s temporal and spatial configuration at

can take us to directions which are difficult to be diverted. What I mean is that after Canada moved onto a more hegemonic level this gave Martel the opportunity to take a narrative from the Brazilian marginal sphere into his own without any need to be afraid of any legal activity against him – we all know if the logic was inverse the results would be rather distinct than they were. After all, Imperialism is a piece of clothing that we might wear when we please: and that is precisely what Martel, at least in our view, has done. For more discussions on such issue many sources can be checked; one of them is the website that follows: www.nytimes.com/2002/11/06/books/tiger-in-a-lifeboat-panther-in-a-lifeboat-a-furor-over-a-novel.html; theguardian.com/world/2002/story/Life-Of-Pi-Credit

³ *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) is regarded by some critics as a collection of short stories and by others as a novel. In our research we opt for the latter designation inasmuch as, simply, that is how we have read it – despite the fact that it might be considered, at least as we see it, as both (depending exclusively on the reader, given the subjectivity of literary categories). The book, in a nutshell, describes scenes taking place within the fictional town of Mariposa – and also around its surroundings; moreover, such scenes

the time, it is worth mentioning, was rather different from the context whence Yann Martell and/or Alice Munro came into scene (for, throughout the passage of the former to the latter, this ex-American dwarf has grown and is now only shorter than its “big brother”, if you know what we mean). Those who write from within spaces where no voice is given, and whose features are generally forgotten or, worse, homogenised and mitigated by more powerful and hegemonic countries thriving nearby, are not guilty for their usual marginalisation. In the case of Canada, after England, the villain hindering its autonomy and capacity to speak for itself has generally been the U.S.A., as it has assimilated the culture of North America (when not of America as a whole).

However, notwithstanding the unquestionable impact of the United States regarding any American country in the terms of national symbols and identity, one is forced to believe no one who faces the giant should naively try to fight against its influence – in the end such influence is inevitable if globalisation gets onto the arena. What should and must indeed be rethought is how to receive such influences and how to respond to them, and for this to be achieved effectively Marc Charron and Louise von Flotow suggest that “Americanization should be theorized in terms of the influences wrought by the culture of the USA, whether these be negative or positive, while ‘américanité’ ought to be considered as the symbolic confluences that characterize the cultures of the Americas” (2012, p. 123-124). This is because, in the words of the authors, studying what he calls the *américanité* of a given community “involve not only ‘dialogue’ but also opposition to the

highlight the sense of community shared by its inhabitants and their eagerness to develop (both personally and collectively). The story is, as a whole, in consonance with the period wherein it was written – i.e., it envelops a discussion on the process of Canada’s revolution from a rural into an urban nation, as well as the political turmoil related to Canadians’ growing interest in achieving a higher level of autonomy in terms of its fading dependence to European and U.S. needs. None of the sketches have ever been translated into Portuguese, even though this book is generally deemed Leacock’s masterpiece.

globalizing consensus” (CHARRON; FLOTOW, 2012, p. 124). That is, Canadian literature must be understood as influenced, therefore, by other cultures, and carefully theorised as not to reaffirm the superiority of hegemonic ones, but also, and perhaps especially, to problematise the main pillars of their structure: “The literatures of the Americas are constructed under the sign/influence of hybridization, with the European heritage very present on the one hand, and this same heritage being criticized and undermined, on the other” (CHARRON; FLOTOW, 2012, p. 125).

This matter of heritage deserves some attention. In *A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-Speaking Canada* (1989, p. 16), William J. Keith poses that terms such as “colonial mentality” and “imperial domination” end up reflecting “the typical unease of a country responding to the oppressive literary influence of an older one; but there are positive aspects of this relationship”. What the author means is that the colonial heritage of Canadian culture is potentially capable of allowing the country’s identity to reconstruct itself in a different manner; the liability desired by the Imperialist influence of hegemony is, paradoxically, what enables the assets of Canadian idiosyncrasies to emerge in literature for they are “developing in response to the impact of unique geographical and social factors on their inherited tradition [...and emerging...] in company with maturity and confidence [...], ultimately becoming recognizably distinctive” (KEITH, 1989, p. 17). It is important to mention over here that, by no means, we believe or intend to convince any readers that there is indeed anything close to a colonial mentality supposedly symptomatic of any colonised region; what exists, nonetheless, is of course the overwhelming process of imperial domination: one whereby the coloniser is eager to convince the colonised that there are such categorical and narrow mentality divisions. This is to say that terms are, contrary to what some might believe, indeed

very important; to be subjugated, marginalised, and/or peripheral is a factual condition, but to be underdeveloped, 3rd world, and/or provincial is, on its turn, a rather subjective definition. The fact that a space is marginalised is, on the other hand, the very event that gives it the opportunity to evade the idea of a supposedly given mentality. It is by experiencing a different entrance onto globalisation that the “otherised” is given the opportunity to look at itself in a different fashion, to make out its role in the binary systems of colonised versus coloniser as to problematise rather than to reinforce binarisms such as these. We can only defeat our ghosts if we learn they do not exist.

Replacing displacements: You are my sunshine, but not my only sunshine

Sunshine Sketches of a Little Town (1912) seems to be indeed trying to address Canadian values in a rather different fashion; therein Stephen Leacock deals, for instance, “with those three taboos of polite conversation: business, religion, and politics” (LYNCH, 1984, p. 2). Notwithstanding its approach on these issues taken by Lynch (1984) as social taboos – such as business, religion, and politics – the prejudiced bias of people who have been understanding humorous literature or comedies as idle means of “saying nothing” or, perhaps, of saying less than a literary piece with a few more status would be able to say unfortunately still prevails, hindering their gaze to go beyond the joke. This is very unfortunate, nonetheless, inasmuch as those who look at literature a bit more carefully can effortlessly realise that, historically, humorous artifices are some of the most recurring artistic implements responsible for bringing forward criticisms against systems of dominance, regardless of the general occurrence of such insights during idle and unexpected moments

– that is, regardless of the fact that such criticisms usually come through the “back door”. Here one could think, for instance, of Shakespeare’s comedy *The Merchant of Venice* (1596-1598) and/or of Oscar Wilde’s *The Importance of being Earnest* (1895) as evidences of such political and social worry taking place through humorous narratives which might, at the same time, be regarded as apparently simple and devoid of any of these worries by those who read them naively. Comedy has always been political, and the laughter it produces has consequently always been synonymic of the support of or critique against a certain political matter. We can never laugh neutrally; we can only laugh if we agree or disagree with the joke – i.e., honestly or ironically.

Lynch (1984) is able to grasp the complexity of Leacock’s mastering of the tragic plus comic literary artifact; and he notes well that, within the narrative, the ambitions of Mariposa inhabitants already secured the fate of the city; Leacock’s criticism thus does not seem to aim at the simple idealization or ridiculing of his characters, but to inform readers about the impact that a questionable imaginary (in this case that “the big city is bad and the small town is good”) can have on a community which learns to need what the reader himself becomes convinced that it does not necessarily need. The narrator gives us all the tips for us to get to this or that conclusion, but s/he him/herself is curiously never able to do so. Given that this debate is far from over, as the temporal and spatial linearity accompanying the notion that the will to grow and develop are mainly associated with any possibility of identity chronology available for a town like Mariposa, traditionally and currently, the translation of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) for the Brazilian public seems to be an important step. This not only due to its rich textual quality or for the dissemination of a classic of Canadian literature; in addition to its potential to contribute to what concerns these two

mentioned areas, this work of Leacock (1912) translated into Brazilian Portuguese would give Brazilian readers, among other things, the opportunity to approach matters differently. Through an ironic and satirical vision about developmentalist linearity and social incongruence – still accompanying our temporal and spatial definitions, but that, since 1912, Leacock had already understood as being problematic – the narrator of the sketches is asking us to help; and s/he does so by showing us what the problem is in the very first place.

We have nonetheless failed so far to explain the reason for our usage of Americanity instead of another concept already brought into the field with more frequency. In our reading, the Anglophone Canadian alarm against the notion of American union (in response to the physical and emotional investments of U.S.A. within the country) is no longer justifiable; to be afraid of connection has always been a mistake (no matter how scared one might feel when face to face with the threat of the other), since it is through experiencing the other that the self can be potencialised, empowered, and reinforced. Oblivious to our impression regarding such issue, America knows we belong to it – at this point, as we are human beings, we are also Americans, cognisant of our resemblances and, of course, particularities. That is what makes a discursive position effective, its capacity to unite without losing its local specificity – its ability to show the world how pertinent its idiosyncrasy is. In this sense, and bearing in mind that Americanity is a concept which seems much closer to the British heritage of the Anglophone Canada and to its political, social, financial and even ideological connection to the U.S. (which does not need to be feared any longer), we do not see how *américanité*, *americanidade*, or *americanidad* could be more plausible than the idea of Americanity. Each of these words address a specific experience within America, and to borrow any of them would be to set aside the specificities involved with the distinct American development of the places wherefrom they emerged.

After all, perhaps it is fair to say that, often, those who resist assimilation far too hardly end up “assimilating resistance” – i.e. the excessive endeavor to protect oneself might end up causing one’s identity to suffocate and implode from the inside. What we are trying to demonstrate is that the all-embracing idea of the continental union does not need to be understood as an attempt to universalise meanings to the detriment of the local colour – for such colour not to be overlooked one can and has to be aware of the specific colour of each American corner. In this sense, taking into account that “the strength of the discourse is not in its combat against countries which are regarded as ‘dominant’” (BAHIA, 2006, p. 31), we can only see benefits in the possibility of using the concept of Americanness as for such useless war to get closer to a denouement – not through the dismissal of local meanings, but through their usage as material weapons in the battle. To put it differently: what makes us strong is not the armour that protects us from our outer monsters, but the tools that we are given to outbrave and stand up to them, face to face. In this sense, what is fruitful in the employment of Americanness as a concept is the opportunity it gives to the Anglophone Canada for it to be rethought as the experience of Brazil, Hispanic America, and Quebec have all already been reflected upon. The concept would allow the Americanness of this significant part of America to reposition itself before its American neighbours, inasmuch as it emphasises “its pragmatic use for the promotion of cultural openness and continental proximity in the Americas” (BAHIA, 2006, p. 32).

Notwithstanding such wrapping up that Bahia’s (2006) view on how commendable an identity interchange among the nations within the continent could be taken as, the articulation of Americanness as a concept would also contribute for the Anglophone Canadian experience to embrace its opportunity and responsibility to providing another view on the matter of its

own identity. Americanity, in this sense, shall not be deemed an attempt to define us, but, more likely, a chance for us to understand how we are connected in our pursuit for identity and in our will to avoid pre-given statuses. It is a response to definitions, and not simply one more of them. Regardless of the difficulties that might be encountered in the path of everyone who, like us, advocates in favour of a better understanding among regions and continents, Americanity appears as an honest aid; it comes to the scenery as a reminder that “the possibilities and intentions will always be there, waiting to be accomplished [...]. After all, this is what utopias are made for: to be indefinitely dreamed, continuously pursued, and never achieved” (BAHIA, 2006, p. 33). Dreams are what give us perspective; and utopia, consequently, emerges as subjects’ source for further movement. It is better, in the end, to be utopian doing what you believe in than to be a realist who can only move in the direction s/he was tamed to move. To live the reality of our daily lives, awake and skeptical, is what makes us survive and mature, but to dream while we sleep at night, hopefully and imaginatively, is what makes us long for waking up in the following morning, as to try and turn such dreams into reality. Without such dreams, there would be no reasons for one to live another day.

Interaction among America(s) is hence unavoidable, as well as rather urgent. Nevertheless, some details are necessary to be taken into consideration for this dialogue between our different equals to occur without the suppressing of the self and without the preeminence of the other, which is what the Anglophone Canada might be afraid of (and, to a certain extent, no one can say it should not). The dialogue made available by the literary translation bridge within the American scenery is a dialogue of transformation, a dialogue of change and reconstruction – not one of mere repetition or egotistical reaffirmation. There is no universal versus local as well as no local versus universal (antagonistic approaches are no longer helpful – if they have ever been); there is only an opportunity for both these spheres to

notice the presence of one another, an opportunity to listen and be listened. It is thus not the wall nor a hole on the wall, but a mirror that covers a hole in the wall what may best represent such moment. We explain: when, through translation, we look in the direction of the other, we do not see the other as s/he is (the hole in the wall) and we do not fail to acknowledge his/her presence (the wall): we see in this other a negative or positive reflection of us, a version of ourselves, a response to our gaze, a representation of our material subjectivity (the mirror that covers the hole in the wall). This is nonetheless far from being a static mirror, as to translate is to be reflected by the mirror of the traveller; one which is in constant movement, producing no concrete images, no equivalence, only the imagetic mutability of source and target volatile identities. One who crosses the bridge is one who travels, embarking on journeys which “displace meanings from their original context into another. Not only is accuracy at stake, but also the process of transference that heightens the sense of movement, of contingency” (YOUNGS, 2013, p. 10). Translation is thus a mirror in constant movement.

For part of his articulation of a critique on travel writing, Youngs (2013) proposes a very interesting metaphorical bridge putting the translator in parallel with the traveller – which seems pertinent to our argumentation on Americanness as a translation tool. When a decision is made, about how to translate, such decision is close to that of how to travel – in the end the translator is also travelling constantly from one culture into another and vice versa. Effectively, it is fair to say that “like travel itself, translation can produce violence or cooperation, conflict or exchange; it also leads to the creation of an intermediate ground on which newly formed meanings find their own space” (YOUNGS, 2013, p. 11). It is exactly this intermediate ground, wherein the translator finds him/herself, whence translation choices surface – the place that provides the translator an opportunity either to cooperate or to violate, to domesticate or to foreignise, and, ultimately, to change or to be changed. However, even though when we travel we might

try to decide how much adventure we are willing to welcome thereby, in many occasions we cannot control everything and the trip ends up surprising us: challenging us more or less than we believed we would be challenged. Furthermore, the translator, or traveller, is taken here as if s/he were always in the medial position, as if the train never got to its destination and as if the bridge never came to an end. A quest for the lack of spatial and temporal belongingness, in this sense, is of paramount importance for both the traveller and translator, inasmuch as “[t]ranslators and travellers may be seen as liminal figures moving between cultures, not quite or wholly belonging to any one exclusively” (YOUNGS, 2013, p. 12). The trip is about to begin, and as translators ourselves we invite readers to accompany us during the journey to nowhere. What we mean is that our proposal for analysing Leacock’s novel and its translation is indeed one that endeavours not to nourish any feeling of belongingness within either source or target contexts – we hope, on the contrary, to remain hovering in-between them. Let us see if we can.

“Everybody is in everything”: Reading and translating a hybrid Mariposa

It is clear for everyone, right from the beginning of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), that its narrator’s affection towards the town and his/her attachment to it shall always interfere in his/her ability to remain distant from the stories that s/he tells us. The memories of this inhabitant of Mariposa are confusing; these are recollections filled with emotions and eagerness, detail which makes it very easy for lies to get mixed with the truth (if only we believed in such truth) – since, depending on the occasion, no brain is capable to divide in simple terms what is that has happened and what is that we would or not like to have happened. Intradiegetic narrators are never reliable – and, compared to this one, perhaps no narrator has ever

fitted best in such description. In the way we see it, the supposed “real” and “concrete” identity of Mariposa is problematised by the narrator’s will to turn Mariposa into the city s/he would like it to be as events are narrated to us. Moreover, his/her effervescent connection with the town suggest that there can in fact be no political, financial, social, and, especially, identity universalisms for Mariposans if their local is ignored in the process.

This fallacious universalism is brought forward by the figure of Smith, whose characterisation is extremely political and plausible also to our contemporary context (that is, something pertinent not only within Canada but also in any other country). This is so for such character’s “altruistic” generosity towards the inhabitants of Mariposa is utilised by him as a manner of gaining power and status, as a mere procedure to promote himself. The desires of Mariposans to see their town transformed into a city, as they are willing to receive with open arms everything development is supposed to give them, create a strong admiration for this character, who rapidly realises that and uses such admiration to his benefit, helping out Mariposa as a consequence, but not as motivation. Such is deeply elaborated in his candidacy for the conservative party: “Smith’s election victory is the product of his industrious manipulation of Mariposan illusions and delusions of grandeur” (LYNCH, 1984, p. 11). What Lynch (1984) calls Smith’s industrious manipulation of Mariposan delusions of grandeur is something that shall accompany the book from its beginning to end, and also consists in a pivotal motivating factor that raises several issues regarding the dualisms city/countryside, educated/ignorant, urban/rural, etc. The discourse Leacock (1912) makes use of within the narrative is one whereby humour is applied as for his critique on such delusions of grandeur to be evinced; in this sense, one of the clearest evidences of his ironic tone occurs in the chapter describing the elections – an event that exposes rather well the hypocrisy which surrounds it.

The first reports showed that Edward Drone, the Independent candidate, was certain to win. You should have seen how the excitement grew upon the streets when the news was circulated. Everybody came up to Drone and shook hands and congratulated him and told him that they had known all along that what the country wanted was a straight, honest, non-partisan representation. But Drone's hour was short. Even before the poll had closed in Mariposa, the news came sweeping in, true or false, that Bagshaw was carrying the county. Everybody crowded round Bagshaw and shook his hand and said they were proud to see the day and that the Liberal party was the glory of the Dominion and that as for this idea of non-partisan politics the very thought of it made them sick. Right away in the committee rooms they arranged for a huge bouquet to be presented to Bagshaw on the platform by four little girls (all Liberals) all dressed in white. But with the telegraphic despatch that Josh Smith was reported in the city to be elected the voters hesitated no longer. They had waited, most of them, all through the day, not wanting to make any error in their vote, but when they saw the Smith men crowding into the polls and heard the news from the outside, they went solid in one great stampede, and by the time the poll was declared closed at five o'clock there was no shadow of doubt that the county was saved and that Josh Smith was elected. I wish you could have witnessed the scene in Mariposa that evening. It would have done your heart good – such joy, such public rejoicing as you never saw. It turned out that there wasn't really a Liberal in the whole town and that there never had been. They were all Conservatives and had been for years and years, and behind them was a perfect forest of flags. They presented a huge bouquet of flowers to Mr. Smith, handed to him by four little girls in white – the same four that I spoke of above, for it turned out that they were all Conservatives. (LEACOCK, 1912, p. 147-148)

Os primeiros informes mostravam que Edward Drone, o candidato independente, venceria. Você precisava ver o alvoroço que tomou as ruas com a notícia. Todo mundo veio ao encontro de Drone para apertar sua mão, as pessoas o felicitavam e diziam saber desde o início que o país precisava de um homem honesto, que não fosse representado por nenhuma porcaria de partido político. O momento de Drone, porém, durou pouco. Mesmo antes das cabines de votação fecharem as portas, outra notícia, verdadeira ou falsa, começava a correr em Mariposa: a de que na verdade era Bagshaw quem estava recebendo a maioria dos votos. Todos cercaram Bagshaw o cumprimentado, sem esconder o orgulho por verem, finalmente, o Partido Liberal se tornando a glória do *Dominion*, já que a simples ideia de uma política não-partidária sempre os deixaram com náuseas. Imediatamente, nas salas das comissões, providenciaram um enorme buquê que seria trazido até a plataforma de Bagshaw por quatro meninas vestidas de branco, todas elas liberais. Mas, após a chegada de mais um telegrama, informando que era Josh Smith o candidato com mais chances de vencer, os eleitores já não tinham porque hesitar. Mais da metade da cidade havia esperado o dia todo para votar, não querendo cometer o deslize de votar em algum perdedor, mas quando viram as pessoas se aglomerando ao redor de Smith nas urnas e ouviram as notícias que vinham do lado de fora, eles finalmente se decidiram, se acotovelando em direção às cabines. Quando a contagem dos votos chegou ao fim, às cinco horas, já não havia sombra de dúvida de que o município havia sido salvo: Josh Smith havia sido eleito. Eu queria que você tivesse testemunhado aquela noite, ela teria feito bem ao seu coração – tal regozijo público você nunca viu igual. Descobri-se que na verdade nunca havia existido nenhum liberal em toda a cidade. Éramos todos conservadores já há muitos anos, e as bandeiras vermelhas estavam lá para mostrar. Trouxeram um enorme buquê de flores para Smith, entregue a ele por quatro meninas de branco – as mesmas quatro sobre as quais falei há pouco, pois na verdade elas eram todas conservadoras.¹

¹ All translations of Leacock's novel into Portuguese are ours.

One cannot avoid thinking, after reading such excerpt, of the following rhetoric question: Wouldn't Leacock's (1912) acid irony be also feasible in the Brazilian context when his novel emphasises the lack of political awareness shared by Mariposans? How about in what regards the corrupt and hypocritical behaviour of the politicians running as candidates for the town's mayor? This issue is not demonstrated in this specific excerpt, but, previously (before the elections' day), during the campaigns – when Bagshaw, Drone, and Smith compete, the former and the latter only gain the recognition of Mariposans because of blackmail and bribery. Drone is the only honest candidate and, as such, is completely left aside for he fails to give Mariposans anything in return for their votes – which is seen by the narrator as a mistake of his part. Leacock (1912) makes fun of a pattern, and one which, like it does in his novel, has been institutionalised and is still capable of thriving in our very space and time – i.e. regardless of the 105 years and 5.770 miles separating source from target contexts. In every political campaign taking place in Brazil we, to start with, only get to know those candidates who had already been preselected by a very unjust and unequal (un)natural selection. Such selection preconditions our votes as it puts forward, through media (e.g. as they are invited to take part in television programmes, debates, interviews, articles, talk shows, etc.), politicians who have a privileged structure that provides their candidacy with unflappable strength. In addition, the buying and selling of votes still operate rather well, as subjects are still given gifts and made promises for them to support certain candidates. In the novel, that is how things work because, traditionally, that is how Mariposans believe politics work. Who can say they are wrong?

In this sense the expansion of the novel's range as one perceives its applicability within diverse contextual atmospheres endorses the questioning proposed by the narrator him/herself regarding

the notions of time and space as chronologically predefined and linear, for the scenes of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) sometimes puzzle readers' perception regarding these realms – ultimately pressurising them to reflect upon such realms – and, in many occasions, surprise us given how familiar they seem to be. Translation, in this sense, does not really build a connection between times and spaces: it only allows such connection to be seen – the bridge is not constructed, it has always been there. The natural order of identity, in this sense, is for them to be translated, for there is no original if there is no translation – as there is no text without retextualisation. What teaches Mariposans to admire the elected candidate, Mr. Smith, so unequivocally, and to see the possibility of Mariposa being transformed into a great metropolis as the only and best path for their town to take, ultimately to voting for the election of the less apt person to suit any position wherein the “others” are supposed to be considered before the “self”, is a phenomenon which deserves to be translated – we still need to make fun of what troubles us. But do not misinterpret us, readers, Smith himself is not to blame whatsoever, after all he is nothing but a mere embodiment of all those Smiths that exist within us – he is that ambition which makes us help others so that we ourselves might get something in return. Unquestionably, therefore, making fun of the cosmopolitan future which supposedly expects every place to be developed is something one is tempted to do.

If something is enveloping everything, is high time we start mocking the envelope itself. It does not matter how uncertain or threatening a cosmopolitan future might be – as the one approaching Mariposa seems to be; to the hegemonic logic the local can only be improved as long as it is universalised. What this bigoted – and, in our view, irrational – ratiocination has been incapable of taking into account is nonetheless the very simple fact that, actually, any of “our modes of reasoning and our forms of cultural and political actions are rooted in particular moral

communities and historical traditions as well as in our wider engagements” (TOMANEY, 2012, p. 663). In the master thesis *From Local to Global: The Trajectory of Dionne Brand’s Political Engagement* (2008, p. 4), Silvestre suggests that “identity and unity are a common link in any kind of culture; however [...], particularly in Canada, identity is seen as local or regional, that is, it is rooted in the perception of culture”. Identity is thus usually limited to the local while the national sphere is capable of allowing unity to thrive, even though both notions are a common link in any kind of culture. The fact that identity is seen as local or regional, particularly in Canada, is a symptomatic result of colonial consciousness, and the fact that such local has to be necessarily opposed to universal concepts follows the same line of reasonable thinking. Still according to Silvestre (2008, p. 41), there is nonetheless a seemingly clear reason for this to happen inasmuch as any localisms or singularities are ideological tools which remain where they are for rather epistemological matters: “the term unity is seen as national in reference, international in perspective, and rooted in a political feeling; the assimilation of identity with unity produces an empty gesture of nationalism”.

Controversially, expanding the locals within the universe of a nation would perhaps weaken what has universalised it in the first place. As a result of this anachronic conceptualisation of nation as unitary – thoroughly questioned in contemporary views on the matter, and while every national identity is doomed to be assimilated – we return to the problem arising due to such unnecessary and exclusive notion of cultural identity. Our stubborn view on identity ends up “intensify[ing] the sense of separatism – the social tension in the country” (SILVESTRE, 2008, p. 68). That is the paradox: our endeavour to understand ourselves as equal, from top bottom, can only be successful when we fail to acknowledge the presence of the other. Inclusion and separatism go hand in hand, and not as opposed to one another. It is this sense of separatism that *Sunshine Sketches of a Little Town*

(LEACOCK, 1912) does not seem to be much worried about respecting, as it allows the regional time and space constraints to elaborate on subjects and discussions which transgress Mariposa borders. It seems, at least in Leacock's (1912) novel, that there is perhaps no better way to harm the reputation of this notion of national identity as a unitary stance than simply making fun of such an idea. Trying to structure its identity upon a sense of separatism from its neighbour and European giants, the characters endeavours to develop their own and autonomous national identity as a sovereign community (in material and subjective ways) end up doing quite the opposite. Every time characters try to manifest the pureness of their Canadian identity, what surfaces from their attitudes is the hybridity it comprises. Their sense of identity, developed and exposed during the narrative, seems to be everything but autonomous – no matter how convinced they might feel. Literary evidence, as usual, shows the narrator's examples only exemplify the very contrary of what he believes in.

In Mariposa practically everybody belongs to the Knights of Pythias just as they do to everything else. That's the great thing about the town and that's what makes it so different from the city. Everybody is in everything. You should see them on the seventeenth of March, for example, when everybody wears a green ribbon and they're all laughing and glad,—you know what the Celtic nature is, — and talking about Home Rule. On St. Andrew's Day every man in town wears a thistle and shakes hands with everybody else, and you see the fine old Scotch honesty beaming out of their eyes. And on St. George's Day! — well, there's no heartiness like the good old English spirit, after all, why shouldn't a man feel glad that he's an Englishman? Then on the Fourth of July there are stars and stripes flying over half the stores in town, and suddenly all the men are seen to smoke cigars, and to know all about Roosevelt and Bryan and the Philippine Islands. (LEACOCK, 1912, p. 42)

Em Mariposa, praticamente todo mundo faz parte dos *Knights of Pythias*, assim como de tudo que se possa imaginar. Essa é a maior vantagem da cidade em relação à Cidade Grande. Todo mundo faz parte de tudo. Você devia ver, por exemplo, no dezessete de março, todos carregando uma fita verde e caminhando por aí sorridentes e satisfeitos — você conhece a natureza Celta, não é mesmo? — e conversando sobre a *Home Rule*. No *St. Andrew's Day* os homens da cidade colocam um cardo em suas camisas e cumprimentam todos que passam por eles, e você pode então ver aquela velha e linda honestidade escocesa no brilho dos seus olhos. Ah, claro! Temos também o *St. George's Day*! Bem, não existe cordialidade maior do que aquele belo e tradicional espírito inglês, afinal de contas por que um homem não se orgulharia de ser inglês? Então no dia quatro de julho você começa a ver aquelas estrelas e listras voando por sobre mais da metade das lojas da cidade, e de repente aparecem todos os homens a fumar seus charutos e a conversar sobretudo acerca de Roosevelt e as Ilhas Filipinas.

There are many elements in this excerpt which deserve our attention and thorough analysis. As Jack the Ripper said, however, let us go by parts. Every Mariposan got into the atmosphere of Saint Patrick's Day, both in their clothing – by wearing a green ribbon – and in their behaviour – by feeling and demonstrating to be glad. In a similar fashion, on St. Andrew's Day every man in town wears a thistle and shakes hands with everybody else, and you see the fine old Scotch honesty beaming out of their eyes. These Canadian men, who could curiously give shape to their Celtic nature and exhibit their Scotch eyes, now make the readers nonetheless confused since they might start asking themselves what nation really represents such people. Ireland? Scotland? Oh, no, we are talking about Canada, that is it. The matter is not only not solved, but actually enhanced in the following utterances when the narrator says that during St. George's Day what surfaces is the good old English spirit. When could the national spirit of an Irish, Scottish, Canadian, and now English subject be even more complicated? What spirit is that? Well, as if it was not enough, on the fourth of July, when there are flags flying over half the stores in town, men smoking cigars, and talking about Roosevelt and the Philippine Islands, it is the identity of their big brother that surfaces. Now the Canadian men with their Celtic nature, their Scotch honesty, and the good old English spirit were all surrounded by U.S.A. flags and talking about the U.S. president. Yes, the narrator was right, undoubtedly in Mariposa everybody is everything – especially when it goes to their fluid sense of identity which was actually rather postmodern for the moment when the novel was written.

The Canadian identity evinced in the narrative is an identity potpourri, a miscellany of identifications that intensify the influences of migration, cosmopolitanism, and cultural assimilations in the country. Therefore, in order to grasp how Leacock's (1912) treatment of these symbolic events briefly

described as a manner to problematise and hybridise the national discourses and representative icons is developed, one has first to understand their nature. For that reason, and given the fact that most of the commemorative dates mentioned by the narrator probably mean nothing all to target readers (i.e. Brazilian readers from the XXI century) if one takes into account their spatial and temporal completely distinct systems of meaning, translator's notes are in our view also required for the following information to be conveyed. After all, the excerpt is only funny because the behaviour exposed by the characters described in the narrative is directly related to the specific day that the narrator is talking about. So let us take a look at such references. Firstly, when the narrator brings forward that on the seventeenth of March everybody wears a green ribbon, it is important for the reader to be aware that what is celebrated on the seventeenth of March is Saint Patrick's Day, a celebration that comes from Ireland and that carries the name of this saint since he is the most significant one in the country. It is very common to celebrate such date in every British country and in the ones that were born from its ex-colonies (such as, in this case, Canada) and, as the narrator observes, in Mariposa people would be laughing and glad thereby, while they talked about Home Rule.

Apropos, and even though this is not directly related to what we are discussing at this point, it is worth mentioning that another note would be required for target readers to become aware that "Home Rule" is a British expression meaning an autonomous self-governing entity – to which, unfortunately, there is no available translation. Such term was created when the possibility of a self-government of British nations other than England (Wales, Scotland, and Ireland) began to be discussed. The term could be translated perhaps as *federalismo*, but there are considerable differences in some details; after all, the autonomy given to Brazilian states differs in manner and magnitude from

that which was given to British nations. The autonomy provided by the main state government varies immensely from case to case, depending on its constitutive and institutional laws; so providing a note and defining the expressions seems more didactic and less detrimental than an easier and simpler adaptation would perhaps be. Back to the cultural references, though, the second commentary readers are provided with concerns Saint Andrew's Day, when every man in town wears a thistle. Celebrated on the thirtieth of November, this is now not an Irish, but Scottish feast day – actually, it is Scotland's official national day. In this case, it is curious that, even though such celebration has a general association with Anglophone regions (such as Saint Patrick's Day), Saint Andrew is actually culturally present in many other countries – like Russia, Greece, and Ukraine.

Still, the holiday is much more common in English speaking nations – among them, of course, especially in Scotland, wherefrom it has originally come in the first place. In the previous excerpt of the narrative, the reference to Andrew's Day has nonetheless another important information, which is to the fact that Mariposan people wear a thistle on their shirts during the event. Why is that relevant to be taken into account for the Brazilian version? Well, because even though “thistle” is a very common flower in North America, in our context it is very distant from that. Nevertheless, there is a translation of the flower into Portuguese, which, in comparison, is the rarely used word *cardo*. Therefore, and regardless of the fact that the flower probably does not really mean much for Brazilian readers, our decision hitherto has been to use the available translation of the term in the translated novel. We are aware that thistles are not that common in Brazil; here they have no subjective meaning as in places where to Scottish travellers have paid a visit. Hence the probability that no target reader shall make any automatic connection between the flower and Saint Andrew's Day. The word could have been kept in

English, as it has been done in other occasions of this translation, but it seemed in this case more interesting to bring the word in Portuguese and explain the reference in a note, discussing its nature and symbolic meaning. There are reasons for that choice: if the usage of the word *cardo* is not common in Brazil, perhaps the translation of Leacock's novel, by employing the term, might contribute for such picture to change.

At this point of this chapter you, reader, if you do not know thistles, might be rather curious to know how it looks like. So, before you go to the internet, let us try to explain – after all, imagination is much richer than facts, or are we wrong? The flower is generally purple and has leaves with sharp prickles. Historically, it has been thoroughly used as a symbol of nobleness and honour first by the Celts and, later, by most communities descending from Celtic roots. Assuming different levels of importance in each of these communities, the thistle would ultimately become the national symbol of Scotland, given that it is one of the most Celtic countries (if not the most) of our contemporaneity. This is due to the historical influences of the Celts therein, which resulted in their tradition being brought to the cornerstone of Scotland's foundation. Hence the importance of celebrating the country's national day with the Celtic flower, that can actually be spotted in several Scottish institutions – it is the symbol of hundreds of sport clubs of all kinds, of the Scottish police service, and even of the Encyclopaedia Britannica. In the case of Canada, the flower can already be thought of as a symbol of the British crown and of its connection with its former colonies. Of course the thistle does not play for the crown the same role that it plays in Scotland, but it can also be found in some Canadian institutions and symbols as well – such as Montreal's flag.

Finally, the two last references readers have in this rather intricate excerpt are firstly to Saint George's day, when every Mariposan felt glad they were Englishmen (even though they were not). Celebrated on the twenty-third of April, the date is a

festivity which takes place mainly in every Anglophone nations, with some variations depending on what is its Christian Church (Anglican, Orthodox, etc.). But, in most regions, the celebration follows the tradition of being associated to the final part of the Eastern week. Finally, there is the eventual reference to the fourth of July, where there are stars and stripes and people talking about the American president Roosevelt. The fourth of July is the U.S. Independence Day, which celebrates the country's independence from the British Crown – taking place in 1776. Curiously, therefore, what we seem to have is a portrait of Mariposans celebrating all sorts of national holidays, from Irish, Scottish, English, and U.S. roots, but none of them are specifically Canadian. Everything that they are is, actually, what they are not. This can be read in two manners, as we see it. On the one hand, perhaps Leacock (1912) wanted to emphasise the cultural hybridity of the country, showing how so many cultures interact thereby and how liquefied is the idea of a national spirit therein. Such spirit travels from one time and space into another depending on what day it is, on what origins we are proud of at this or that moment. On the other hand, Leacock (1912) could be criticising the fact that marginal regions, like he believed Canada was at the time, are not really given a history of themselves; they are only supposed to repeat those already merited narratives of hegemonic historiography, having the same holidays hegemony has and fighting the same wars hegemony asks them to.

In the end it does not really matter nonetheless to us what Leacock (1912) was “really” thinking when he set forth this or other discussions, what matters is the fact that the text is potentially capable of raising both issues. Whatever the reader decides, this is a rather pertinent reflection for our contemporary moment, given the Donald Trump reality (in the case of North Americans) and the Bolsonaro threat (in the case of South Americans. Yes, run to the mountains). That is to say, we must welcome discussions

such as the one deployed by literary moments such as this one, for their articulation puts into question belief systems based on the fairy tale of cultural purity triggered by the idealisation of the national and the vilification of the foreign. In the case of Leacock's (1912) novel, the narrator would later explain how all these identity connections are frequent in Mariposa, especially to the U.S. and British nations, since many of the characters have some personal bond with such places. S/he says we, the readers, would also understand it if we had the chance of going to Mariposa and consequently learn everything s/he already knows. What has been making the task of giving shape to the idea of nation for him/her even harder is the fact that Canada, like Brazil, does not need only to build its "national" character, it has actually to rebuild it. That is, those countries that are given less political power are generally consequently less able to define themselves in advance, being typically defined by more powerful entities. We become what the other wants us to be.

This is, after all, precisely how stereotypes are born, for some of us are previously given the status of capable of generating our own meanings, while others are already inserted in patterns wherein they have never decided whether to be there or not. This situation does not remain only at the ideological sphere, but is also strongly affecting, in the specific case tackled by this chapter, the Canadian literary market. Edward Dewart, in his introduction to the book *Selection from Canadian Poets* (1864, p. ix), suggests that, in Canada, "our mental wants are supplied by the brain of the Mother Country, under circumstances that utterly preclude competition". These mental wants supplied by the brain of the Mother Country, hence being bestowed almost as if out from a sacred and impervious source, are, thus, a major hindrance in the path of Canadian literary emancipation. However, and notwithstanding how intricate such attempt at emancipation might be, the emergence of translation as a possibility for the

de- and reconstruction of identities might finally provide the necessary threshold for both Brazil and Canada to evade the supremacy of national stereotypes when trying to answer to who they are. Translating the other is to construct a reflective mirror – it is an endeavour to look at the self from another perspective. If literature is responsible for inviting travellers to unknown continents, literary translation is the means of transportation for such journey to take place. The translation, in this sense, is nothing but a trip whereto we are willing to take any reader interested in accompanying us: a trip to Mariposa, the town that has been waiting since 1912.

Final remarks: “Beyond the verisimilar possibilities”

Leacock’s (1912) insights, evinced in the ironic tone of his humorous narrative, have indeed been very pertinent for the critique he elaborates; he was, for instance, able to unveil the core of hegemonic interests when Canada started being invited to entering the globalising tunnel of a cosmopolitan future. For such process to take place, imperialist ambitions and enterprises require genuine identities to be forgotten and fake ones to be adopted by those who are to become the new “costumers” of modernity. Nevertheless, and specially concerning immigrants such as Leacock (1912), who has come from England as a child and ended up living in Canada for most of his life (before moving to the U.S.A and returning thereto), “an identity is not something which one steps into, like a pair of shoes. There is an identity which, in the form of a label, is pre-given to the immigrant in the name ‘immigrant’” (ITWARU, 1990, p. 26). There are indeed hundreds of identities awaiting Canadian subjects to “fit in”, but what they are confronted with “cannot possibly be a blank; nebulosity perhaps, a series of disorientations, new and uncomfortable definitions, differing and perplexing notions of

the self and others” (ITWARU, 1990, p. 27). However, among varying ideologies there is a privileged one which might be said to have been ready-made. “It is the American dream of monetary success; many [...] writers indicate this and the failure of this ideological promise” (ITWARU, 1990, p. 28). Stephen Leacock has, at least as far of *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) is concerned, proven to be one of these writers.

Our analysis and translation proposal contributes to the autonomy not of national identities, but of the literary text to – through fiction – reclaim its right to recreate reality as an opportunity to criticise and, perhaps, change it. As Antonio Berrío García (1992, p. 57) has put it, the communicative characteristic of “poetic faith”, or what he calls “verisimilar credibility, as an *entendu* between author and reader, is the general principle which, until now, has sustained all the efforts towards formulating a pragmatic explanation of literary activities”. What this seems to make clear, therefore, is that it does not matter how “real” or “false” is Leacock’s town: it becomes a truthful depiction of something by the time it is conceived and disclosed to the readers. In this sense it is not as if we were striving to discover the hidden shadows of a real town hidden in the backdrop of Leacock’s (1912) narrative: actually the town gains palpability through our reading; that is, it is as if the process of reading were able to transform the fantasy into reality. It is irrelevant, therefore, to waste any more time discussing if Mariposa is or not based on Orillia, the Canadian town where Leacock has lived as a child. Fictional? Real? Well, literature is the means whereby a lie is given the chance to tell a different truth, a tale different from the one that has developed in the supposedly “real scope”. My translation proposal, therefore, has nothing to do with trying to translate the “real text” behind Leacock’s narrative – there is no truth and no reality; our hope, on the contrary, is to keep up with his fiction as

it is: fictional. After all, the most truthful texts are the ones who are not telling the truth.

As we see it, in *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) humour is used as a tool to problematise what, since the beginning, has always been problematic; and the exaggerated plus ironic tone which permeates the atmosphere of the sketches scenes is of paramount importance for such problematisation to occur successfully. Literature is a lie which needs to convince its readers to be willingly deceived. As well noticed by García, though, “one can find fault with this claim that verisimilar fiction is the only perlocutionary principle to confer specificity on the poetic message, not to mention the case of literary communication” (1992, p. 57). Literary communication, it seems, is similar to any other sort of communication inasmuch as it embodies an interpretation of something else – a symbolic stance wherefrom neither writer nor reader are capable of escaping. The fact that there is no verisimilar discourse in literature is, at the same time, an evidence that verisimilitude is, in itself, a fictional stance. As a result, no fiction is doomed to be supposed to “tell the truth” – or to, at least, make sure that what is not true is being invented (in the end, in human terms, nothing is but an invention). The perlocutionary principle of literature, in this sense, would be the armour through which the literary is allowed to transgress the supposed nonfictional – to apply the immaterial as for the material to be distinctively gazed upon. In the end, the antagonism represented by the real versus the imaginative has never been clear-cut – reality is no given, it is but an impression which literature should not be worried about respecting; if there is something literature might do to reality it is putting it into question.

The paradox, the ambivalence enveloping this parallelism between what happens and what is imagined, is all-embracing;

the frontier dividing what is from what could have been is one that cannot be taken for granted, but, likewise, neither should it be underlined as if it were a critical issue when it goes to any sort of literary analysis. In this direction, García (1992, p. 343) would conclude that “the characters, events, times, and scenery capable of persuading beyond the verisimilar possibilities and conveniences of their individual histories are convincing signs”. Acting as convincing signs, then, the literary artifacts brought forward by the one whose fiction is being devised end up giving shape to what García (1992, p. 344) names an anthropophagic-imaginary identification. According to his analysis, “in this final anthropophagic-imaginary identification of symbolic values, the purely verisimilar forms of fiction and the true expressions of the lyrical are united in their common mediating condition as meaningful messages”. Framing these meaningful messages in a painting that could only be drawn with the advent of this mediating blending of physical and metaphysical imaginaries, the writer puts forth a text that is not a faithful representation of the world that surrounds him/her: but a singular understanding of his/her specific experience within such world. This is why it would not be farfetched to assume, as García (1992, p. 445) does, that “the value of poetic aestheticity is a principle of anthropological communicative experience, unattainable by any other instance of meaningful transmission”. What thus makes literature so unchained is what chains it to the genre whereto it has ever luckily belonged. Literature thus frees us from the social and political chains that might hinder our progress as autonomous and collective subjects; and translation is what allows us, as already freed subjects, to interact with one another – and that is precisely the main ambition of our enterprise.

REFERENCES

- ATWOOD, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.
- _____. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto, Ontario: House of Anansi Press Limited, 1982.
- _____. *Oryx & Crake*. New York: O.W. Toad, Ltd, 2003.
- BAHIA, Marcio. Americanidad: Towards the Mapping of a Concept. *Americas' Worlds and the World's Americas*, ed. Chanady, Amaryll, George Handley and Patrick Imbert. Ottawa: Legas, 2006. p. 23-33.
- BERGSON, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London, Macmillan: 1914.
- CAMERON, George Frederick. *Lyrics on Freedom, Love and Death*. Kingston: Queen's University, 1887
- CHARRON, Marc; Flotow, Louise. From Quebec to Brazil: translation as a fruitful dialogue between 'américanité' and 'americanidade'. *Cadernos da Tradução* v. 2, n. 30, 2012.
- CRAWFORD, Isabella. *Malcolm's Katie*. Canada: University of Toronto Libraries, 1884.
- DEWART, Edward. *Selections from Canadian Poets*. Montreal: Lovell, 1864.
- GARCÍA, Antonio Berrío. *A Theory of The Literary Text*. New York: De Gruyter, 1992.
- GRANT, George Munro. *Ocean to Ocean: Sandford Fleming's Expedition Through Canada*. Toronto: Rose Belford Publishing Company, 1872.
- ITWARU, Arnold Harrichard. *The Invention of Canada: Literary Text and the Immigrant Imaginary*. Toronto, Ontario: TSAR Publications, 1990.
- KANE, Paul. *Wanderings of an Artist among the Indians of North America*. London: Longman, 1859.
- KEITH, William John. *A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-Speaking Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- LAMPMAN, Archibald. *Lyrics of Earth*. Boston: Copeland and Day, 1895.
- LEACOCK, S. *Sunshine Sketches of a Little Town*. Toronto: Bell & Cockburn, 1912.

LIGHTHALL, William. *The Master of Life: A Romance of the Five Nations*. Michigan: University of Michigan Library, 1909.

LYNCH, Gerald. Sunshine Sketches: Mariposa vs. Mr. Smith. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Volume 09, Number 2, 1984.

MARTEL, Yann. *Life of Pi*. Canada: Mariner Books, 2003.

MONTGOMERY, Lucy. *Anne of Green Gables*. Canada: SLP Rep Edition, 1998.

MUNRO, Alice. *Dear Life*. Knopf: First Edition, 2012.

ONDAATJE, Micheal. *The English Patient*. Toronto: McClelland and Stewart Inc, 1992.

PICKTHALL, Marjorie. *The Drift of Opinions*. Montreal: University Magazine, 1913

ROBERTS, Theodore Goodridge. *The Red Feathers*. Toronto: McClelland and Stewart, 1983.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. 1597. UK: Folger Library Shakespeare, 2002.

SILVESTRE, R. From Local to Global: The Trajectory of Dionne Brand's Political Engagement. MA Thesis. Florianópolis: UFSC. 2008.

TOMANEY, John. Parochialism: A Defense. *Progress in Human Geography*. UK: University College London, 2012. pp. 658–672

WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest*. 1895. London: Bibliolis Books, 2010.

YOUNGS, Tim. *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. UK: Cambridge University Press, 2013.

A visibilidade da tradutora chantal wright em *Portrait of a Tongue* de Yoko Tawada

Rosvitha Friesen Blume

Universidade Federal de Santa Catarina

Chantal Wright, natural da Inglaterra, é *assistant professor* para tradução e estudos transculturais no departamento de inglês da Universidade de Warwick. Também já ministrou aulas nas universidades de Alberta e Mount Allison no Canadá e Wisconsin-Milwaukee nos EUA. Além disso é tradutora literária do alemão e do francês ao inglês, havendo recebido, já, alguns importantes prêmios por esse trabalho. Seus interesses de pesquisa são “teoria e prática de tradução literária, estilística, literatura exofônica, de migração e intercultural, particularmente no contexto alemão.” (Website da Warwick University).

Yoko Tawada, nascida em 1960, é uma escritora japonesa radicada na Alemanha há mais de 30 anos e que publica tanto em japonês quanto em alemão. Ela aprendeu o alemão somente na fase adulta, uma *exophonic writer*, conforme Wright (2013) a define. Tawada publica poemas, romances, contos e ensaios. Uma característica marcante da obra da autora como um todo é a auto-ficcionalidade (WRIGHT, 2013). Uma voz feminina, geralmente identificada como japonesa, fala em seus textos em prosa e comenta suas experiências na Alemanha, Europa ou também na América do Norte. Essa narradora vê coisas ou situações conhecidas ou familiares para leitores ocidentais com um olhar estranho, aparentemente ingênuo (*naiv*), o que leva os leitores, por sua vez, a ver essas coisas ou situações de modo totalmente novo. (WRIGHT, 2013, p. 6).

Os temas de Tawada gravitam em torno da Linguagem, da experiência do estranho na e através da linguagem, mas também em torno do rompimento de barreiras na e através da linguagem, em torno da fluidez das línguas e culturas. *Porträt einer Zunge* (Retrato de uma língua) é um dos textos da coletânea de ensaios *Überseetzungen* (línguas de além mar). Já esse neologismo aponta para o gosto de Tawada pelo jogo linguístico e pela tematização da linguagem por si (“Übersee-Zungen” – além-mar-línguas, ou seja, línguas de outros países, vocábulo semelhante a “Seezunge”, um peixe que lembra uma língua, o linguado). Vale observar que a água é uma de suas principais metáforas, a água como ligação entre os continentes e não como separação. Também não se pode esquecer a proximidade do vocábulo com a tradução – apenas uma letra diferente gera a palavra “Übersetzungen” (traduções). Para a autora a tradução oferece possibilidades criativas que ela descreve, ao contrário de qualquer ideia de perda, com o conceito de transformação. (TAWADA, 1998, p. 7) A “rede das línguas” não deixa que nada se perca. É uma de minhas autoras contemporâneas de língua alemã favoritas e cabe muito bem no contexto desse congresso, sobre os fluxos e correntes, os trânsitos e traduções.

O conteúdo de *Portrait einer Zunge* consiste em notas ou descrições associativas de pequenas situações relacionadas à linguagem da narradora-protagonista que se encontra nos EUA por alguns meses. Ela é acompanhada constantemente pela personagem P que vive há muitos anos nos EUA. Em certo trecho do texto a narradora observa: “[...] não sou nada mais do que um ser vivo com órgãos dos sentidos, uma colecionadora de palavras, uma incessante anotadora.”¹ (TAWADA, 2002, p. 148)

Possivelmente tenha sido esse prazer da autora pela experimentação linguística que motivou a tradutora a realizar uma tradução experimental de um de seus textos. A seguir queremos

¹ “[...] ich bin nichts weiter als ein Lebewesen mit Sinnesorganen, eine Wörtersammlerin, eine pausenlose Aufschreiberin.”

lançar um olhar sobre a tradução do referido texto de Tawada por Chantal Wright, que já na capa é descrita com esse adjetivo. Enfocaremos aqui a forma como a tradutora se torna visível no texto em língua inglesa e qual a natureza dos seus comentários de tradução. Buscaremos, assim, mostrar o que há de “experimental” nessa tradução.

As orelhas do livro, capa e demais paratextos

As informações sobre a autora não aparecem, como é usual, na primeira orelha do livro, mas na segunda. Na da frente aparecem os dados da tradutora cujo nome, aliás, já aparece em letras maiores do que o da autora na própria capa do livro. Na contracapa é explicado que o texto de Tawada aparece respectivamente na parte esquerda das páginas e que “o diálogo da tradutora com o texto [se situa] no lado direito.” Também há a informação de que a tradução se constitui numa abordagem criativa do texto, em que a “interação entre o texto e a leitora-tradutora” e o novo “ambiente geográfico e linguístico” resultante da tradução é levado em conta e representado.

Antes da tradução em si há dois paratextos da tradutora Chantal Wright. O primeiro é uma introdução à obra de Tawada e o segundo, uma introdução ao seu próprio trabalho de tradução desse texto. Paratextos como esses podem ser encontrados em muitas outras traduções e não representam nada de inovador ou experimental. Estas características, entretanto, se destacam nos comentários de tradução, alocados sempre à direita do próprio texto traduzido.

Os comentários de tradução

Os comentários da tradutora sobre o texto de Tawada ou sobre problemas específicos de tradução são formulados pela tradutora

num estilo semelhante ao do texto de partida. Assim, a tradutora, por assim dizer, se inscreve no texto de Tawada; ela amplia o texto; torna-se co-autora. O comentário de tradução abaixo ilustra bem o quanto a tradutora sente-se parte do texto de Tawada traduzido por ela:

The word play and the linguistic contrasts in this text derive from the relationships that exist between three different languages – the narrator’s “invisible” Japanese, the German spoken by both the narrator and P, and the English used by P, by the Americans that surround her **and by this translation**. (WRIGHT, 2013, p. 53, grifos meus)

A tradutora, portanto, vê sua tradução como parte integrante de um diálogo intercultural complexo, que envolve três línguas muito diferentes e diversos personagens, entre os quais, de certa forma, se encontra a tradutora.

A invenção de alguns “personagens” pela tradutora

O ensaio literário de Tawada contém uma narradora-protagonista que vive na Alemanha e que vai para os EUA por alguns meses. Ali ela procura “desenhar” o retrato de uma mulher que, entretanto, possui vida própria desde o início e que afirma chamar-se Piroshka. A narradora-protagonista acha esse nome muito estranho e chama a personagem simplesmente de “P”, “P for permanent and provisional, poetic and practical.” (WRIGHT, 2013, p. 40).

Já a tradutora escreve em um de seus comentários que pediu ajuda a alguém para realizar essa tradução: “J, an American colleague who teaches Japanese, tells me that this word play is not literally translated from the Japanese.” (WRIGHT, 2013, p. 36-37)

Mais tarde aparecem outros interlocutores da tradutora, que de certa forma influenciam sua tradução. Um é “K, a German acquaintance of mine...” e outro é “B, a German professor once

explained me...” (WRIGHT, 2013, p. 59), e mais uma outra: “I asked D, who speaks Japanese...” (WRIGHT, 2013, p. 52).

Essa maneira da tradutora, de representar os nomes de pessoas com quem ela dialogou a respeito da tradução apenas com a letra inicial, como o faz o texto de partida de Tawada, é apenas um exemplo de como as duas colunas das páginas são estilisticamente semelhantes, fazendo com que os comentários da tradutora pareçam tão “auto-ficcionais” quanto o texto de Tawada.

Novos jogos de palavras da tradutora

A tradutora constrói jogos de palavras semelhantes aos da autora. Num comentário ao uso, por Tawada, da palavra alemã “einen Bekannten” (um conhecido), a tradutora diz o seguinte:

There is a clear difference between *Bekannte(r)* [conhecido] [acquaintance] and *Freund(in)* [amigo(a)] in German that is difficult to uphold in English. The English word “acquaintance” is rarely used these days, whereas *Bekannte(r)* is used a great deal in German. The English word “friend” can express a variety of degrees of acquaintance, perhaps therefore doing away with the need for other terms. K, a German acquaintance of mine, once introduced his mistress at a party as “meine Bekannte” [minha conhecida]. **All parties at the party were party to the deceit.** (WRIGHT, 2013, p. 58-59. Grifos meus)

Os jogos de palavras ao longo do texto de partida estimulam a tradutora a fazer um trabalho de tradução linguisticamente muito aguçado e a estender o jogo de palavras aos comentários.

Pluralidade de vozes

Ler evidentemente provoca associações com outros textos ou situações que tenham relação com o tema em questão. Tais associações podem contribuir para uma melhor compreensão do texto. Em sua tradução Chantal Wright explicita essas associações de leitura deixando seus leitores participarem do processo. Assim,

ela cita em seus comentários outros autores, que disseram algo semelhante sobre o assunto em questão em alguma passagem de Tawada. Wright reflete, por exemplo, a respeito de uma passagem do texto de Tawada: “If [...], then this may be described as an instance of what exophonic writer Franco Biondi (cf. Biondi 1995) refers to as [...]” (WRIGHT, 2013, p. 43) Ou, em outra passagem: “In her memoir *Lost in Translation*, Polish-born Eva Hoffman writes [...]”. (WRIGHT, 2013, p. 45) Ou ainda: “In Neil Gaiman’s fantasy novel *American Gods*, a story about [...]”. (WRIGHT, 2013, p. 49)

A tradutora também menciona outros textos da própria Tawada que teriam relação com esse em determinadas passagens, de modo que os leitores obtêm uma visão mais ampla da obra de Tawada. Quando a narradora-protagonista de *Portrait einer Zunge* diz, por exemplo, “es gibt nicht Schöneres für mich, als im Theater zu sitzen und stundenlang einer Sprache zuzuhören, die ich nicht verstehe” (TAWADA, 2002, p. 148) (não há nada mais belo para mim, do que estar sentada no teatro, ouvindo uma língua que não compreendo, por horas a fio), a tradutora tece o seguinte comentário:

In an essay entitled “Europa und Mehrsprachigkeit” [...], Tawada argues that “it’s not important that a person learn a lot of languages, but rather that he or she keeps an open ear.” She tells how, at a conference on her work organized by her French translator Bernard Banoun, participants gave papers in many different languages, and everyone listened to everyone else whether or not they understood what was being said. “They were present in body and soul, and this gave rise to a symphony of unsynchronized languages.” (WRIGHT, 2013, p. 131-132)

Wright também inclui em seus comentários de tradução reflexões teórico-literárias sobre a obra de Tawada, baseadas em pesquisadores da área. Entre outros, ela visibiliza a forte influência de Roland Barthes e de Walter Benjamin na obra de Tawada. Assim, insere uma citação de Benjamin em seus comentários à fala

da narradora-protagonista “[...] und ich hatte das Gefühl, dass mir nie etwas verlorengehen könnte, weil wir in einem Netz der Sprachen leben” (TAWADA, 2002, p. 150) (e eu tinha o sentimento de que jamais poderia perder algo, pois vivemos numa teia de línguas) Wright acrescenta uma citação de “A tarefa do tradutor”, na qual Benjamin desenvolve essa ideia das línguas individuais como elementos complementares de uma língua pura, universal. (WRIGHT, 2013, p. 138)

Desse modo a tradutora traz para o seu diálogo com o texto de partida as mais diversas vozes, formando, ao longo de seus comentários, uma polifonia que extrapola em muito uma compreensão tradicional de tradução.

Questionamentos e divergências de opinião da tradutora

Em algumas situações a tradutora confessa abertamente suas dúvidas em relação às possibilidades de interpretação do texto de partida e deixa os leitores tomarem suas próprias decisões sobre o sentido da passagem: “When the narrator states that she began meeting P on a daily basis, does she mean in real life or in the pages of her manuscript?” (WRIGHT, 2013, p. 40)

Sobre a expressão alemã “jemanden auf den Schlips treten” [pisar na gravata de alguém], que a narradora-protagonista de Tawada usa, a tradutora a explica em seu sentido literal e figurado: “to stand on a man’s tie”/ it means to insult, give offense or annoy”. E então faz uma pergunta irônica, em termos de política de gênero: “How would you go about insulting a woman?” (WRIGHT, 2013, p. 84)

Em algumas passagens a tradutora expressa muito claramente sua divergência de opinião. Por exemplo, no comentário ao parágrafo final de *Portrait einer Zunge*, em que a narradora-protagonista de Tawada diz: “Ja, mein Herz, sagte sie manchmal zu mir.

Ich war verlegen, wenn ich das Wort “Herz” hörte. Es war mir zu warm und verletzbar. Das Wort “Artischockenherz” bereitete mir hingegen immer Freude.” (TAWADA, 2002, p. 152) [“É, meu coração”, dizia ela às vezes. Eu ficava constrangida quando ouvia a palavra “coração”. Era muito quente e vulnerável. A palavra “coração de alcachofra”, por outro lado, sempre me trazia alegria.] A tradutora faz o seguinte comentário, um tanto espantoso ou mesmo irritante, se pensarmos em padrões tradicionais de tradução: “Artichokes are the one food to which I am allergic.” (WRIGHT, 2013, p. 144) [Alcachofra é o alimento ao qual sou alérgica.]

Explicações de ordem linguística e cultural

A tradutora oferece uma explicação de natureza linguística sobre o seguinte comentário da narradora de Tawada: “Man sagt: “graue Haare haben”. Wie seltsam. Man sagt, lange Beine haben, einen dicken Bauch haben, Falten im Gesicht haben, Schmerzen haben, ein schönes Leben haben.” (TAWADA, 2002, p. 123) [Diz-se: “ter cabelos grisalhos”. Que estranho. Diz-se: ter pernas compridas, ter uma barriga gorda, ter rugas no rosto, ter dores, ter uma vida bela.] Sobre isso a tradutora comenta:

Why is this strange? I asked D, who speaks Japanese, and she told me that in Japanese one would express some of these things as “being” rather than “having”, depending on who or what was the subject of the sentence. The German expressions I have translated into English here all use *haben* [to have], and I encountered no problems translating them into English with the verb “have”. There are, however, two expressions where you could use the verb “be” in English. You can *have* lines on your face in English, but you can also *be* wrinkled. Although you can *have* an ache, you would generally specify what type of ache it was (headache, earache). The more natural, non-specific equivalent of *Schmerzen haben* [to have pains] would be “to be in pain.” (WRIGHT, 2013, p. 52-53)

Assim a tradutora integra em seu texto comentários comparativos entre as línguas em questão, curiosidades, informações

que poderiam interessar os leitores de um texto estrangeiro. Tudo isso, imitando, na verdade, exatamente o texto de Tawada, que é recheado de reflexões e de curiosidades sobre as línguas e culturas.

Expansão do texto de partida

Quando a narradora-protagonista de Tawada diz: “Einige Frauen bleiben im Ausland ewig jung, weil sie eine Distanz zu ihrer Muttersprache haben. Sie lieben ihre alte Mutter und deren Sprache aus der Ferne, ohne davon erschöpft zu werden” (TAWADA, 2002, p. 121) [Algumas mulheres permanecem eternamente jovens no estrangeiro, pois mantém uma distância de sua língua-mãe. Elas amam a velha mãe e sua língua à distância, sem ficarem esgotadas com isso] a tradutora faz um comentário sobre essa interessante “restauração semântica da ligação entre “língua mãe” e “mãe”. Em seguida ela continua escrevendo, associativamente, contando a respeito de um acontecimento que tem relação com esse tema da transformação das línguas em situações migratórias:

I and M, Prague ‘68ers who fled to Germany after the Russian invasion, are examples of asylum seekers turned immigrants. In conversation with their adult son on a trip to Prague, they talked about how their Czech is very different from the Czech spoken in Prague today. They suspect that this divergence did not come about through a gradual linguistic evolution but is the result of an overt attempt by the authorities to erase traces of the Prague Spring from everyday life by replacing the old radio and television voices with new ones in the early 1970s. [...] (Wright, 2013, p. 46-47)

Dessa maneira as associações de leitura da tradutora são integradas ao novo texto e proporcionam aos leitores uma melhor compreensão e, ao mesmo tempo, uma extensão do texto de partida.

Conclusão

Retomemos os pontos centrais da nossa proposta nessa comunicação, que eram mostrar a maneira como a tradutora se torna visível no texto de chegada, qual seria a natureza de seus comentários de tradução e, o que haveria de “experimental” em tudo isso.

A tradutora optou por uma estratégia bastante incomum de encurtar a enorme distância entre as três línguas/culturas envolvidas no texto em questão. Através da colocação lado a lado do texto de partida e de seus próprios comentários de tradução, os leitores podem ler as colunas em zigue zague, de modo que os comentários se tornam parte integrante do texto de chegada. Wright explica que “se trata de uma tentativa de mostrar o que fazem tradutores quando leem e também se trata de uma ampliação da subjetividade do tradutor que sempre encontra o seu caminho para dentro da tradução, ainda que tipicamente permaneça despercebida.”² (WRIGHT, 2014, p. 1).

Sobre a subjetividade do tradutor no processo de tradução, Sigrig Kupsch-Losereit afirma o seguinte em seu artigo intitulado “Übersetzen als transkultureller Verstehens- und Kommunikationsvorgang: andere Kulturen, andere Äusserungen” (Tradução como processo de compreensão e de comunicação: outras culturas, outras expressões):

A localização histórica, o conhecimento cultural prévio, as posições, intenções e interesses do/a tradutor/a determinam em grande medida a compreensão do TP. Durante o processo de compreensão a informação textual é integrada às próprias estruturas de conhecimento e de ação, bem como ao próprio mundo textual. (2007, p. 1-2)³

² It's an attempt to show what translators do when they read and it's also a magnification of the translator's subjectivity, which always finds its way into translation but typically goes unacknowledged.”

³ Der historische Standort, das kulturelle Vorwissen, die Einstellungen, Intentionen und Interessen des/ der Übersetzer(s)in determinieren wesentlich das Verstehen des AT. Bei diesem Verstehensprozess wird die textuelle Information in die eigenen Wissens- und Handlungsstrukturen sowie die eigene Textwelt integriert.

Enquanto uma compreensão tradicional de tradução classificaria como falha grave qualquer intromissão da subjetividade do tradutor no original, a posição manifestada por Kupsch-Losereit é lugar comum entre teóricos contemporâneos da tradução, o mais tardar desde a assim chamada ‘virada cultural’ (sobre esse conceito, SNELL-HORNBY, 2010, p. 366).

Entretanto, o experimentalismo nesse caso reside no fato de a subjetividade da tradutora ser explicitada dessa maneira tão radical, integrando-se, praticamente, seus comentários ao texto de chegada por meio de sua disposição lado a lado com o texto, o que surte um efeito muito diferente do que, por exemplo, notas de rodapé ou outros paratextos que se diferenciam claramente do texto traduzido em si.

E, para finalizar, poderíamos questionar em que medida esse experimento poderia ou deveria ser empregado na prática tradutória de textos literários ou não literários. A meu ver esse tipo de abordagem tradutória faria sentido especialmente no caso de textos semelhantes a esse de Tawada, que possui um elevado grau de metalinguagem e que, evidentemente, interessa mais àqueles leitores que têm uma especial sensibilidade para com os processos da linguagem e da tradução; mas, também a leitores monolíngues de um modo geral, que só poderiam compreender realmente um texto dessa natureza através de uma presença mais marcante de um tradutor.

Experimentos desse tipo também poderiam ser úteis para fins de didática da tradução, no sentido de explicitar processos tradutórios e mostrar a relevância, a variedade e as formas possíveis de comentários de tradução.

REFERÊNCIAS

AUTHORS & TRANSLATORS. “Chantal Wright and her Authors” [Interview]. <http://authors-translators.blogspot.it/2014/01/chantal-wright-and-her-authors.html>

KUPSCH-LOSEREIT, Sigrid. Übersetzen als transkultureller Verstehens- und Kommunikationsvorgang: andere Kulturen, andere Äusserungen. Disponível em: <http://www.fask.uni-mainz.de/user/kupsch/transkult.html> Acesso em: 20/06/2015.

SNELL-HORNBY, Mary. The turns of Translation Studies. In: GAMBIER, Yves; Doorslaer, Luc van.. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V., Volume I, 2010, p. 366-370.

TAWADA, Yoko. (Hg.) *Verwandlungen*. Erzählungen – Essays – Szenen – Gedichte. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1998.

TAWADA, Yoko. Porträt einer Zunge. In: _____. *Überseetzungen*. Tübingen: konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 2002.

WRIGHT, Chantal. *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2013.

A Tradução das oralidades na literatura beur: Azouz Begag e as traduções de *Le gone du Chaâba* (1986)

Kall Lyws Barroso Sales

Universidade Federal de Santa Catarina

A manutenção das oralidades nas traduções da literatura beur¹ exige dos tradutores uma reflexão sobre elementos que mesclam convenções escritas e oralidades. Estes textos, cheios de interferências, sotaques e línguas em contato, usam como recurso literário a modelagem das palavras e a transformação de termos da língua francesa, acrescentando sons das línguas árabes. Essas modificações, que se apresentam estranhas ao leitor, são um desafio particular no momento da tradução, pois elas são imprescindíveis para marcar o elemento distintivo da estética beur (LARONDE, 1993). Para tanto, as traduções de textos beur geralmente vêm circundadas de material paratextual, de comentários, de notas explicativas para situar o leitor da tradução e de suas características. Analiso aqui algumas soluções encontradas pelos tradutores estadunidenses e pela tradutora espanhola do romance *Le gone du Chaâba* (1986) e apresento os comentários das traduções que são essenciais para que se tenha conhecimento das modificações realizadas na língua para qual se traduz.

Dessa forma, apresento Azouz Begag² como um dos romancistas que representam o fenômeno literário beur (LARONDE,

¹ Termo usado para fazer referência aos descendentes de migrantes magrebinos.

² Azouz Begag compõe o quadro de autores do fenômeno beur estudados por Laronde e por Hargreaves. Nascido em 1957 à Villeurbanne, é pesquisador no CNRS e foi eleito Ministro delegado à promoção da igualdade de oportunidades em 2005. Com seu texto *Le gone du Chaâba* de 1986 teve grande reconhecimento pelo público francês que recebeu uma adaptação para o cinema em 1997 por Christophe Ruggia.

1993). Autor de estudos sobre literatura, sobre fenômenos sociológicos, e sobre educação, Begag apresenta em *Écritures marginales en France: être écrivain d'origine maghrébine*,³ um estudo da linguagem no texto beur a partir do ensino de literatura na escola francesa. Depois das políticas francesas de integração na década de 80, os migrantes na França evidenciavam a necessidade do multiculturalismo e do plurilinguismo no cenário educacional francês, pois a partir da integração de massas migratórias africanas, a magrebina em particular, muitos estudantes que frequentavam as escolas francesas tinham origens culturais distintas e, muitas vezes, falavam outras línguas no ambiente familiar (BEGAG, 1999, p. 62). Evidenciava-se, assim, uma complexa relação das literaturas de expressão francesa produzida em território francês com aquelas produzidas no Magrebe. Era necessário separar a produção literária de expressão francesa da periferia de autores já consagrados como Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Driss Charaïbi, Mohamed Dib, que já faziam parte do ensino regular de literatura, elencando o panorama das literaturas francófonas. Estes textos, apesar de sua importância para o cânone da literatura de expressão francesa, não mais representariam os filhos de migrantes que frequentavam a escola na França, já que leitores e escritores não compartilhavam mais a mesma história, nem as mesmas palavras e nem as mesmas realidades sociais (1999, p. 63). Depois de anos como escritor de literatura beur, e como pesquisador de ciências sociais, Begag teve a oportunidade de trabalhar com os jovens da escola e de se especializar na literatura para jovens e, dessa forma, perceber o caráter positivo da literatura beur ensinada nos estabelecimentos de ensino. Essa nova literatura de expressão francesa permitia aos estudantes, descendentes de migrantes ou não, brancos ou não, o conhecimento das

³ Artigo publicado no periódico *Tangence*, nº 59, 1999, p. 62-76. Texto disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/025992ar>. Acesso em: 20/10/2015.

populações marginalizadas e desfavorecidas em território francês, reconheciam sua linguagem e se identificavam com os sotaques representados em suas páginas (1999, p. 63).

Assim, algumas pesquisas foram realizadas nos espaços urbanos franceses, cujo objetivo era a análise das práticas linguísticas das periferias e das HLM⁴. Como exemplo das publicações realizadas, temos a revista *Écarts d'Identité* que publicava artigos sobre língua e literatura que tinham como objeto de estudo a linguagem dos migrantes, ou seja, a linguagem das periferias. Os apontamentos feitos reivindicavam que tais formas de linguagem era um fenômeno sócio-urbano e, para Begag, não há como dissociar as práticas linguísticas dos jovens com a exclusão que estes viviam na sociedade francesa (1999, p. 64).

Essa linguagem que povoava as favelas e as periferias francesas é marca frequente dos romances beurs e se aproximava mais da realidade dos leitores da escola, das palavras usadas no dia-a-dia, do que os textos literários de migrantes de uma geração anterior à sua. Mesmo que a literatura dos descendentes de migrantes ainda compartilhem com os textos magrebinos elementos sociais, culturais e linguísticos. A linguagem da periferia evidenciava um problema no ensino de língua francesa nos bairros, e, com as particularidades de uso da língua, os sotaques excluía os estudantes de forma social e territorial. Essa exclusão era enfaticamente direcionada aos magrebinos, em especial aos argelinos, pois “ser argelino na França e ser italiano, espanhol, ou português não são situações comparáveis. [...] a situação e o futuro dos magrebinos na França depende mais do fato de que eles constituem uma minoria étnica em um contexto pós-colonial do que pelo fato de que são imigrantes⁵”.

⁴ Habitation à loyer *modéré*, ou habitação de aluguel moderado, tradução proposta por Cristina Murachco.

⁵ Être Algérien en France et être Italien, Espagnol ou Portugais ne sont pas des situations comparables. [...] La situation et l'avenir des Maghrébins en France dépendent davantage

Por isso, guetos e favelas eram particularmente associados à comunidade árabe, entendida como uma minoria étnica e, dessa forma, quando se apresentam estudos sobre o falar das favelas, ou o falar da periferia, estes estudos estavam se referindo às interferências dos falantes do árabe do que propriamente de outras línguas. Begag faz uma crítica a alguns destes estudos acadêmicos e também de algumas produções literárias e cinematográficas de pessoas externas às comunidades, pessoas que, segundo ele, se “alimentavam desses fenômenos socio-culturais inovadores” (1999, p. 64). Seu posicionamento quanto à “linguagem da favela”, ou à “linguagem dos jovens da favela” era o de que a educação dos jovens apresentava um empobrecimento considerável dos códigos sociais de comunicação. Enquanto que nos estudos elas eram analisadas como criativas, dinâmicas, representantes do meio social, essas linguagens para Begag causava um aprisionamento dos jovens em situações de exclusão social e territorial (1999, p. 65). Então, ele buscava levantar a problemática linguagem associadas às periferias francesas, que além de marcar uma comunidade linguística também marca a característica mais intrigante das obras beur. Essas periferias, consideradas por ele como espaços de confusão, são marcadores de uma comunidade oriunda em sua maioria do Magrebe e, ao se misturar com imigrantes de outras comunidades, acabaram por criar uma linguagem própria, com vocabulário emprestado das variantes da língua árabe, marcado na literatura através de textos como *Le thé au harem d'Archy Armed* de Mehdi Charef de 1983, um dos textos pioneiros que exemplifica a estética do romance Beur (LARONDE, 1993). Hargreaves afirma que o texto de Charef foi o primeiro romance de um autor com origem na migração que teve amplo sucesso nas mídias (2002, p. 234). Após o lançamento desse romance, muitos

du fait qu'ils constituent une minorité ethnique dans un contexte post-colonial qu'au fait qu'ils sont immigrés. (BELBAHRI, 1982, p.8)

outros textos literários de autores *beur* surgiram, transformado a década de 80 na década *beur*⁶. A partir do texto de Charef e de suas marcas da oralidade das periferias muitos autores se engajaram na escrita de uma literatura que representasse esse falar característico (BEGAG, 1999, p. 74). Muitos autores de períodos pós-coloniais diversos utilizaram-se do texto literário para promover a difusão de culturas marginalizadas, de suas línguas e das modificações provocadas nas línguas quando duas ou mais línguas se encontram.

Dessa forma, como a manifestação da oralidade é fator primordial na obra de Begag, então, como foram realizadas as traduções dessas oralidades? Como uma tradução comentada se coloca nesse sistema de línguas em contato? Sabemos que quando falamos em traduzir um sotaque ou uma marca de oralidade entram em jogo vários elementos da produção oral como, por exemplo, a distância entre uma pronúncia marginalizada daquela que encarna a representação da norma lingüística (BUCKLEY, 2000, p. 266).

Por isso, a tradução de sotaques exige do tradutor uma reflexão sobre oralidades e de escritas artesanais dessa oralidade – ou seja, realidades linguísticas produtivas em campo oral, mas que geram estranhamentos se representadas na escrita – bem como de transcrições fonéticas artesanais, que nem sempre seguem a lógica das transcrições fonéticas convencionais, e sobre os diferentes dialetos que possam estar representados na literatura.

Na tradução, é comum fazermos uma separação entre aquilo que pode e deve ser traduzido daquilo que não pode nem deve ser traduzido. Essa separação geralmente atrelada à ideia da universalidade linguística, geralmente classificada como universal no sentido em que há uma variação de prestígio. Sabendo disso, dialetos, gírias, palavrões e sotaques, exclusivamente associados à

⁶ «l'avènement de la décennie du Beur». (BEGAG; CHAOUITE, 1990, p. 20)

manifestação oral, quando são apresentados nas obras literárias numa realidade escrita causam estranhamento, pois como podem tais elementos ser apresentados em forma escrita? E quando aparecem se configuram, muitas vezes, como palavras intraduzíveis. Assim, os membros das classes mais modestas permanecem raros, problemáticos ou ilegítimos na tradução. Podemos até afirmar que as traduções tendem a um conservadorismo linguístico em relação às obras originais, pois a partir do momento que uma literatura apresenta elementos que outrora estavam resguardados à tradição oral, ela perturba a língua materna e a língua para a qual se traduz, pois são textos que “se aventuram perigosamente” sobre o terreno do oral, dos dialetos, ou das escritas fonéticas artesanais (BUCLEY, 2000, p. 276).

Podemos dizer que a discussão entre a linguagem da literatura, aquilo que deve ser escrito, e da fala, aquilo que deve ser apenas dito, é um questionamento que remonta às origens das primeiras obras literárias escritas e, como no caso da literatura beur, bem como as literaturas latino-americana, italiana e norte-americana do século XX (BERMAN, 2012, p. 82) o uso do vernacular tem uma razão de ser dentro da prosa. Os exemplos de traduções literárias que apresentam a manifestação de elementos orais na escrita são abundantes: *As mil e uma noites* em língua árabe, *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain em língua inglesa, *Zazie no Metrô* de Queneau em língua francesa, *Amanhã numa boa* de Faïza Guène também em língua francesa e que representa a produção beur dos anos 2000. Destarte, a tradução das oralidades em textos como esses permitem que o tradutor não só confronte a ideia de norma escrita, mas também permite uma abundância de situações literárias que fogem às convenções da escrita.

Muitas das características da literatura beur estão reservadas à língua falada, algo que geralmente não se escreve em

língua francesa, como, por exemplo, o caso das “liaisons” realizadas unicamente no campo oral, mas que se manifestam por vezes na literatura beur em forma escrita “Emma, les zeux! [les oeufs] La corrigeais-je sans cesse” (BEGAG, 1986, p. 146).

Em *Le gone du Chaâba* o leitor francófono se depara a todo instante com estruturas nada habituais da língua francesa escrita e, muitas vezes, exige do leitor a pronúncia de algumas passagens para compreender seu sentido. Sabendo disso, a edição de 1986 do romance, publicado pela Seuil apresenta três elementos paratextuais⁷ para ajudar o leitor a adentrar no mundo dessas novas palavras: um guia fraseológico e dois glossários. Separados por tipo, o autor apresenta ao final do romance um guia fraseológico de termos bouzidianos, ou o falar dos nativos de Sétif, apresentando elementos que são estranhos à língua francesa e que marcam graficamente o sotaque dos falantes árabes.

Por isso, apresento agora as soluções encontradas na tradução das oralidades em duas edições do romance de Begag uma para a língua inglesa e outra para língua espanhola, para discutir e apresentar como os tradutores de textos beur solucionaram as problemáticas passagens em que se registram os sotaques, as gírias, dizeres coloquiais e formais.

As propostas tradutórias das oralidades

Em 2007 o professor Alec G Hargreaves⁸ e Naïma Wolf publicam a primeira tradução do romance para língua inglesa, que

⁷ Uso aqui o termo paratexto segundo o entendimento de Genette em sua obra *Paratextos Editoriais* de 2010, tradução de Álvaro Faleiros.

⁸ Hargreaves é professor de francês e diretor do Instituto Winthrop-King de francês moderno e estudos francófonos na Universidade da Flórida. Especialista em estudos da cultura francófona, seus trabalhos tem como temas política, cultura e aspectos midiáticos das minorias pós-coloniais na França. Tem um considerável número publicações: livros, artigos e traduções do francês para o inglês, e textos que versam sobre a cultura beur. Suas obras são referência fundamental para estudiosos que tiveram como pesquisas a literatura ou movimento beur. Na produção da tradução teve a parceria de Naïma Wolf.

também foi a primeira tradução realizada do texto de Begag. Com o trabalho, os tradutores apresentaram valiosos comentários quanto ao processo tradutório e as escolhas para traduzir as marcas de oralidade. Na introdução assinada apenas por Hargreaves, além da análise do processo tradutório o leitor também encontra informações sobre o autor, sobre a década de 80 e ainda sobre a condição migrante e dos descendentes de migrantes na França.

Em sua introdução, Hargreaves atenta para a complexidade de se traduzir os textos produzidos por filhos de migrantes e, em particular, o texto de Azouz Begag, *Le gone du Chaâba*. Segundo o tradutor, é traço característico do texto de Begag não só as palavras árabes escritas no alfabeto latino “Salam oua rlikoum par-ci, Salam oua rlikoum par-là” (BEGAG, 1986, p. 143), mas também a pronúncia do francês marcada do sotaque de seus pais “Si pas. Moi bâs barli roumi. Bas couprand...” (1986, p. 123), as gírias de Lyon “on va piquer un braque” (1986, p. 195), e a escolha de registros diversos durante a narrativa, ora formal “Te moquerai-tu de moi? Lis, j’ai dit!” (1986, p. 128), ora coloquial “Qu’est-ce que tu fous là? Demande-t-il.” (1986, p. 182). Ainda na sua introdução, ele afirma que a tradução em língua inglesa poderia se valer das gírias e das construções de línguas em contato que o inglês também apresenta com o espanhol, com o socioleto de Porto Rico, ou com o falar dos paquistaneses em Londres (2007, p. xviii). Entretanto, tal estratégia domesticadora poderia deixar o texto sem algumas das especificidades da literatura de Begag e da relação entre francês e árabe dentro do texto.

Então, a tradução americana prefere apresentar as palavras árabes, as gírias de Lyon e o sotaque dos migrantes tais quais estes são apresentados no texto de partida. Na tradução, todas essas marcas de oralidade são apresentadas em itálico dentro da narrativa, seguidos de sua tradução do sentido para o inglês apresentada

entre colchetes dentro do texto. O tradutor também apresenta um conjunto de glossários, que são traduções dos paratextos da edição de 1986, com modificações e ampliações do léxico que foram realizadas com a consulta do autor (2001, p. xviii).

Na tradução estadunidense podemos perceber que o tradutor preferiu marcar os termos característicos da literatura de Begag como estrangeirismos, diferenciando sua grafia do restante da narrativa através do itálico como no uso das palavras árabes seguida da tradução do sentido apresentada em colchetes. Por exemplo, o tradutor apresenta “*Salam oua rlikoum*’ [Good-day to you] here, ‘*Salam oua rlikoum*’, there” (2007, p. 116). Ele usa o termo tal qual apresentado no texto de partida para, então, apresentar a tradução do sentido em colchetes na sua primeira aparição, estratégia presente em todos os termos que são marcadamente oriundos da língua árabe.

O uso de itálico também está presente no francês com sotaque árabe dos pais de Azouz, e o tradutor usa a mesma estratégia gráfica durante quase todo o texto para marcar as frases escritas em francês marcadamente pronunciado por um falante árabe: “‘Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines zi ba bou bour li zafas! [Y’re right, Louisa. We gotta get’em outta here, the bitches. Bitaines (hookers) is no good for the kids!]” (2007, p. 37).

Todavia, na passagem “‘Dunno. Me no speak French. No undestan’” (2007, p. 99) temos uma exceção à sua estratégia, pois o tradutor modificou a grafia da língua inglesa para apresentar ao leitor anglófono uma proposta de tradução do contato da língua francesa com a língua árabe. Isso causa desentendimentos entre os falantes de francês na diegese e, nesse excerto, o tradutor marca estranhamentos de ordem gramatical, escrita e fonética.

Continuando com as modificações do texto literário, o uso do itálico também aparece para marcar as gírias e as palavras da variante de Lyon “On what? I don’t have a *braque* [bike]” (2007, p. 160) e, logo depois da primeira aparição, o termo “braque” continua sendo usado no texto sem ser marcado pelo itálico e sem sua tradução, exigindo do leitor sua memorização “We’re gonna lift a braque for you” (2007, p. 160).

O leitor da edição estadunidense, respaldado pelos comentários do processo tradutório nos comentários feito pelo tradutor percebe que a literatura de Begag é profundamente marcada pela diversidade linguística, cultural e, nas palavras do tradutor, “temperada” com palavras em árabe argelino, gírias de Lyon e outras formas não padrão da língua francesa. Ao mostrar essa consciência ao leitor, também adverte que a tradução em inglês apresenta comentários e esclarecimentos acrescidos, pois sem esse acompanhamento, haveria mais dificuldades em identificar certos termos.

Ainda sobre as propostas de tradução da oralidade em Begag, temos, em 2011, na Espanha, a publicação de *El niño de las chabolas*, tradução de Elena García-Aranda⁹ que apresenta uma proposta de tradução diferenciada dos tradutores estadunidenses. A tradutora seleciona alguns termos transcritos árabes para elencarem as trinta palavras que constam em seu glossário ou “pequeno diccionario de las palabras de Bouzid (hablar de los originários de Sétif). Assim, todos os termos oriundos do árabe serão apresentados no glossário ao final do livro (BEGAG, 2011, p. 199). Portanto, todos os termos que foram entendidos pela tradutora modificados por causa da sonoridade serão apresentados da mesma forma em espanhol, com uma grafia do espanhol que

⁹Elena García-Aranda é licenciada em teoria literária e literatura comparada, mestre pela Universidade de Salamanca-Grupo. Suas informações ficaram limitadas ao livro e ao site da Editora que a apresenta como tradutora do francês de outras obras literárias.

foge as regras de escrita e que tenta representar graficamente as mudanças dos sons nas falas dos personagens.

Dessa formas, os termos entendidos como árabes são apresentados na narrativa espanhola em itálico, indicando ao leitor que tais termos estarão presentes no glossário do livro “*Salam aleikum* por allí, *salam aleikum* por allá” (BEGAG, 2011, p. 120). Nesse exemplo, a tradutora não só apresenta o termo estrangeiro em itálico como também o apresenta modificado pois a grafia em francês de “Salam oua rlikoum par-ci, Salam oua rlikoum par-là” (BEGAG, 1986, p. 143) poderia ser escrita com a forma canonizada em francês “Assalamu alaykoum”, mas o autor modifica as pronúncias também do árabe, pois a língua dos personagens não é a variante de prestígio, nem no francês nem no árabe. Em espanhol, o termo “Salam Aleikum” é a transcrição já canonizada da saudação da comunidade, portanto, essa expressão poderia ser usada por falante árabe genérico e não especificamente de Sétif.

Para marcar a pronúncia diferenciada das personagens, a tradutora, diferentemente do uso de itálico, prefere apresentar uma modificação na escrita do espanhol e usar aspas para destacar o termo, elemento inexistente no texto de partida: “Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines zi ba bou bour li zafas!” (BEGAG, 1986, p. 50) que foi traduzido por “Tienes ‘razún’, Louise. Hay que echar de aquí a essas ‘butas’. No es bueno para los ‘niñus’ ” (BEGAG, p. 45). Assim, a tradutora escolhe alguns termos dentro da frase, e não a oração completa, e modifica suas grafias para causar estranhamento na convenção escrita. Então, “razún”, “butas” e “niñus” perderam a grafia com “o” e ganharam em espanhol a letra “u” e a troca da letra “p” para “b”. Essas modificações do som “o” para “u” e de “p” para “b” é um traço característico da pronúncia do sotaque dos falantes árabes

dentro do texto, portanto é importante que essa marca esteja presente na tradução, pois, caso contrário, a estética do texto beur ficaria sem a representação de seus sotaques, tão representativos na literatura dos descendentes de migrantes.

Como percebemos no texto literário, o sotaque é importante para que a diegese aconteça, pois marca na narrativa as relações das línguas. Na passagem “Si pas. Moi bâs barli roumi. Bas couprand...” a proposta de tradução do espanhol apresenta “No sé. Yo no hablar francés. No entender...” (BEGAG, 2011, p. 104). Aqui é preciso evidenciar que além do desvio quanto à norma escrita do francês a oralidade exerce o papel de marcar uma comunidade linguística diferente, ou seja, os desvios quanto à norma padrão são desvios de um estrangeiro cuja língua materna é outra que o francês. Nesse sentido, a tradutora apenas apresentou estranhamentos no sentido gramatical e não no sentido fonético.

Quanto à tradução das gírias de Lyon a tradutora as apresenta em espanhol sem causar nenhum estranhamento ao leitor, pois, apesar de serem gírias de um local específico, as palavras encontram-se dicionarizadas e são entendidas pelos falantes do francês de modo geral. Por isso, diferente da tradução estadunidense, ela sugere a tradução de “on va piquer un braque” (1986, p. 195) para “vamos a mangar una bici. Quieres o no quieres bici?” (BEGAG, 2011, p.161). Assim, os oito termos apresentados no pequeno dicionário de termos dos falantes de Lyon, estão traduzidos em espanhol e não causam estranhamento ao leitor seja por meio da grafia, seja por meio da pronúncia.

Para melhor visualização das estratégias de tradução da oralidade, apresento uma tabela com as categorias de oralidades e registros do texto de partida, com exemplos de tradução sublinhados:

Categoria	Le gone du Chaâba (1986)	Shantytown Kid (2007)	El ninõ de las chabolas (2011)
Palavras de origem árabe argelino grafadas em alfabeto romano.	Je vais dire a <u>Abboué</u> que tu as dit que c'était un demon, quand il rentrera. (p. 31)	"I'll tell <u>Abboué</u> [<u>Dad</u>] you said he was a devil when he comes home" (p. 20)	- Cuando vuelva <u>Abué</u> , le voy a contar que has dicho que es un demonio. (p. 30)
Palavras francesas com marca de oralidade do falante árabe	C'est vrai, Bouzid, je mentirais si je disais le contraire, mais rends-toi compte que tu n'as rien. (p. 157) <u>ici, pas d'ittriziti...</u>	All that is true, Bouzid. I would be lying if I said the opposite, but you have to admit that you have nothing here, no <u>litriziti</u> [electricity] (p.128)	Es verdad, Bouzid mentiría si dijese lo contrario, pero date cuenta de que aquí no tienes nada, <u>no hay "litricidad"...</u> (p. 131)
Palavras do registro de Lyon	Je peux continuer a marcher sur le chemin de l'école, <u>avec les gones du Chaaba</u> . (p. 18)	I could continue walking to school <u>with the rest of the gones</u> [kids] from Le Chaâba (p.10)	Puedo continuar andando camino de la escuela, <u>con todos los ninõs</u> de la Chaâba. (p. 19)
Registro formal	<u>Di zbour? Te moquerais-tu de moi?</u> Lis, j'ai dit! (p. 133)	<u>Di zbour? Are you trying to make fun of me?</u> Read, I said." (p. 108)	" <u>Diborte?</u> Te burlas de mí? He dicho que leas! (p. 112)
Registro informal	<u>Qu'est-ce que tu fous là? Demande-t-il.</u> (p. 182)	<u>"What on earth are you doing here?"</u> he asked (p. 149)	<u>Qué demonios estás haciendo aquí?</u> - pregunta. (p. 51)

Como percebemos, nos exemplos da tabela, as quatro categorias aqui apresentadas receberam propostas diversas na tradução de Hargreaves e na tradução de García-Aranda.

Na tradução estadunidense a palavra de origem árabe “abboué” é mantida tal qual no texto de partida, porém é escrita em itálico seguida da tradução do sentido “[Dad]”, mantendo, dessa forma, o estrangeirismo.

Os termos que estão em francês, mas com uma grafia artesanal da pronúncia dos falantes árabes “ici, pas d'ittriziti...” são também apresentados em itálico como se fossem estrangeirismos “no *litriziti* [electricity]” e o leitor só percebe que essas palavras são palavras francesas com marca da pronúncia árabe com a leitura dos comentários do tradutor.

No exemplo com as palavras do registro de Lyon, o tradutor mantém a palavra “gone”, entendida como gíria de Lyon, em

itálico da mesma forma como se fosse uma palavra árabe “*gones* [Kids]”. Assim, ao usar a estratégia do itálico no texto, o leitor poderia pensar que o termo se trata de uma palavra árabe, o leitor só entenderá que o termo se trata de uma palavra em francês graças aos comentários do tradutor e do glossário apresentado ao final do romance.

Ao traduzir os registros formais, a edição estadunidense escreve em língua inglesa sem nenhuma marca de oralidade graficamente representada, por isso, a tradução “*Di zbour? Te moquerais-tu de moi?, Lis, j'ai dit!*” foi traduzida por “*Di zbour? Are you trying to make fun of me? Read, I said.*” Nessa passagem, o texto literário apresenta uma palavra em itálico para marcar o estrangeirismo sem ser seguida pelos colchetes com a tradução do sentido, pois o termo já apareceu antes na narrativa. A mudança de registro entre “*di zbour*” e “*te moquerais-tu*”, mostram que o falante que tem o sotaque representado não é alguém que não entende francês, ou que fale um francês incorretamente, mas alguém que domina a língua francesa e que expressa essa língua com um sotaque diferente, marcado no texto através de uma grafia fonética artesanal.

A tradução para o espanhol escolheu como proposta tradutória a manutenção dos termos de origem árabe grafados no alfabeto latino para elencar o grupo de palavras estrangeiras, apresentadas em itálico no texto, como exemplo o termo “*Abboué*”, que foi traduzido por “*Abué*”. A tradutora não só escolheu manter o termo, como também realizou em língua espanhola uma adaptação fonética aos sons do espanhol, trocando o “*b*” duplicado do francês por um único “*b*” e “*ou*” apenas por “*u*”, por causa de seu som. Na narrativa espanhola os únicos termos que aparecem em itálico como estrangeirismos são as palavras de origem árabe.

Na tradução do sotaque, a tradutora também recriou no falar das personagens seguindo as transformações gráficas para

representar os sons das personagens. A passagem “ici, pas d’ilitriciziti...” foi traduzida por “no hay “litricidad””, expressão da tradutora que modificou a grafia da palavra em espanhol e a apresentou no texto entre aspas. Essa transformação será utilizada para todas as passagens do texto em que o sotaque for presente, a tradutora seleciona alguns elementos da frase, modifica sua grafia, escrevendo sua pronúncia no lugar de escrever a palavra como no registro dicionarizado.

Ainda na tradução espanhola, todos os termos referentes às gírias e ao falar específico de Lyon foram traduzidos para o espanhol sem estranhamento e, por isso, “les gones” foi traduzido em espanhol por “los niños”, sem apresentar, nem mudança na grafia, nem a apresentação de sinais gráficos.

Na tradução dos registros formais e coloquiais a tradutora espanhola também marcou a diferença entre a pronúncia “Dizbour” que foi traduzida por “Diborte” enquanto que na frase seguinte o texto espanhol apresenta uma grafia que segue as convenções de escrita. “Diborte”? Te burlas de mí?. Da mesma forma, na tradução de expressões de cunho oral como “qu’est-ce que tu fous là?”, a tradutora, assim como na tradução estadunidense, manteve a diferenciação do registro informal em “qué démonios estás haciendo aquí?” ao acrescentar à pergunta a palavra “démonios”.

Pode-se perceber que as duas traduções, apesar de propostas distintas, apresentam aos leitores estranhamentos na grafia e na representação dos sons. Com anotações e comentários, a tradução estadunidense apresenta textos e glossários detalhados sobre o processo tradutório, mostrando a importância de se manter as palavras com a grafia francesa e com a marca de oralidade. De forma diferente, a tradução espanhola apresenta apenas um glossário com termos oriundos do árabe e deixa a cargo do leitor identificar na narrativa as particularidades da escrita dos sotaques na obra de Azouz Begag.

Como vimos, a partir do momento em que o leitor tem contato com obras que apresentam grafias das oralidades, as noções de escritas, de regras e de pronúncias são abaladas pelo provocativo contato com a representação de uma variante da língua que *grosso modo* não deveria existir na modalidade escrita. Esta oralidade representada, muitas vezes entendida como intraduzível, coloca tradutor e leitor entre o universal e o cultural que, em muitos casos, são entendidos como traduzível e intraduzível respectivamente. Poderíamos, então, afirmar que oralidades jamais seriam traduzidas corretamente, pois fazem parte do cultural. Entretanto, as traduções existentes evidenciam que se traduz oralidade e que essas oralidades são essenciais para a construção da narrativa e da estética literária *beur* e, portanto, traduzíveis.

Traduzir as oralidades permite que o tradutor explore o processo comunicativo de forma ampla e mostra que a tradução se torna possível, ou impossível, assim como a comunicação se mostra realizável ou não.

REFERÊNCIAS

- BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*. Éditions du Seuil, Paris, 1986. Reimpressão 2001.
- _____. *Le gone du Chaâba*. Éditions du Seuil, Paris, 1986. Reimpressão 2005.
- _____. *Shantytown Kid*. Tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf. Lincoln: Univeristy of Nebraska Press Bison Books, 2007.
- _____. *El niño de las Chabolas*. Tradução de Elena Garcia-Aranda. Madrid: Ediciones Siruela Coleção Las Tres Edades, 2011.
- BEGAG, Azouz; CHAOUIE, Abdellatif. *Écarts d'Identités*. Éditions du Seuil: Paris, 1990.
- Belbahri, Abdelkader. *Immigration et situations postcoloniales; le cas des Maghrébins en France*, Paris: Éditions de l'Harmattan, 1982.
- BUCKLEY, Thomas. Oralité, distance sociale et universalité. In: BALLARD, Michel. *Oralité et Traduction*. 2000. p. 265
- LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. L'Harmattan, Paris, 1993.
- HARGREAVES, Alec G. *Immigration and Identity in Beur Fiction. Voices from the North African Immigrant Community in France*, New York-Oxford: Berg, 1997.
- _____. *Introduction* In: *Shantytown Kid*. BEGAG, Azouz. Tradução de Alec G. Hargreaves e Naïma Wolf. Lincoln: Univeristy of Nebraska Press Bison Books, 2007.
- GENETTE, G. G. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução de Cristina Murachco. Edusp, São Paulo, 1998.



Sobre Antônio Jose Falcão de Frota: *El olvidado traductor de un libro raro*¹

Martha Pulido

UFSC / Universidad de Antioquia

1. El Comentario

Introducción

En el corto prólogo que escribe Antônio Jose Falcão de Frota a su traducción al portugués en 1838 de la obra de Jeremy Bentham (1748-1832), *Teoría das penas legais e tratado dos sofismas políticos*,² el traductor sienta su posición traductora con el *Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres* de Horacio. La dicha sentencia ha sido objeto de innumerables variables. Más adelante, cuando presente mi traducción del prólogo del traductor en este artículo, transcribiré fielmente las palabras que el utilizó. Esta la tomé de una edición bilingüe publicada en Brasil.³ Aunque, probablemente, el poeta no pretendía normativizar – precisamente utiliza esta fórmula en un escrito epistolar –, se ha convenido en traductología, tomarla como propuesta a la

¹ Presenté reflexiones preliminares sobre este tema en *VIII Seminário de Pesquisas em Andamento* “Pesquisa em Tradução: relatos de professores visitantes na UFSC”, Diciembre 2015.

² Presento original portugués y traducción al español de este *Prólogo del Traductor*, consultado en la edición *Teoria das penas legais e tratado dos sofismas políticos*. Jeremy Bentham. Trad. Antonio José Falcão de Frota [1838]. São Paulo: Ed. Cultura, 1943.

³ Tomé la fórmula de *Epistula ad Pisonem/ Epístola aos Pisões* ed. bilíngüe. Org. Bruno Maciel, Darla Monteiro, Júlia Avelar, Sandra Blanchet, FALE/UFMG Belo Horizonte 2013 nec uerbo uerbum curabis reddere fidus interpres nec desilies imitatur in artum /nem, intérprete servil, cuide-se de traduzir palavra por palavra, nem, imitador, lance-se num beco p. 24-25

utilización de la estrategia de traducción libre por oposición a la traducción literal: “No te ocupes de traducir palabra por palabra, fiel intérprete, sino sentido por sentido” (*Epístola Ad. Pisones*). Utilizo entonces la sentencia de Horacio desde esta perspectiva traductológica, entendiéndola como la necesidad de Falcão de Frota de tranquilizar a sus lectores, asegurándoles que ha sido fiel intérprete de la obra del jurista inglés. Las diversas interpretaciones de la sentencia, más cercanas a la época del poeta latino, han sido ampliamente comentadas; señalo como ejemplo la que aparece en “Poética crítica” de J.J. Breitinger en el libro *Textos clásicos de la traducción* (VEGA Cernuda, ed. 2004), donde Horacio es citado así: *Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*; allí Breitinger desarrolla su argumentación aseverando que “estas palabras hay que entenderlas en su contexto. Horacio quiere mostrar aquí la gran diferencia que existe entre una imitación libre y una traducción ceñida al original” (Breitinger “Poética Crítica” en VEGA Cernuda, 2004, p. 189). Los comentarios sobre las variaciones en las transcripciones y en las interpretaciones de esta sentencia serían motivo de otro artículo y no tienen lugar en el espacio de esta reflexión, en la que nos proponemos comentar y traducir el comentario de Cabral, y traducir el Prólogo de traductor Falcão da Frota sobre quien el comentador llamó nuestra atención. A propósito, resulta curioso que Cabral,⁴ no haya incluido esta cita de Horacio cuando presentó al público catarinense la obra de Bentham en traducción; pues el asunto de la fidelidad, en sus diferentes variantes conceptuales, ha sido una preocupación primera de críticos y detractores de traducciones y de los traductores mismos. Preocupación aún mayor cuando se trataba de presentar a una comunidad política bien determinada, las ideas de un filósofo inglés, que podían crear controversia entre

⁴ CABRAL, Osvaldo R., 1903. “O esquecido tradutor de um livro raro”. Blumenau Fundação “Casa Dr. Blumenau” 1973: [s.n.]. [10]. Blumenau 1973: [s.n.] Traduzido, e dedicado à Nação Brasileira por Antônio José Falcão da Frota (1780-1849/50).

los miembros de las incipientes, pero numerosas, Asambleas Legislativas Caterinenses de mediados del siglo XIX.

Contribución para una historia de la traducción caterinense: 1838

Cabral llama la atención sobre una traducción del inglés al portugués, editada por la Tipografía Provincial en 1838: “constaba de 383 páginas, más 6, que contenía una traducción realizada por Antônio José Falcão da Frota, del *Tratado dos Sofismas Políticos* de Jeremías Bentham [...] cuya mayor importancia, para nosotros en el momento, era precisamente la fecha de la impresión del libro aquí – 1838”.⁵

Me interesé en el artículo, “O esquecido tradutor de um livro raro”, cuya traducción al español presento [El olvidado traductor de un libro raro], puesto que la fecha de su publicación parece marcar un comienzo para una historia de la traducción caterinense, por lo menos de traducción amparada por la institucionalidad. Se trata de un comentario de Oswaldo R. Cabral sobre Falcão de Frota, traductor de Jeremy Bentham, publicado por la Fundación “Casa Dr. Blumenau” en 1973. Consulté varias ediciones de Bentham en las que no se menciona el nombre del traductor, y menos aún, se publica el prólogo de Falcão de Frota. Finalmente, encontré la edición con el prólogo de traductor que menciona Cabral, en la biblioteca de Derecho de la Universidad de São Paulo,⁶ quedando un tanto decepcionada de que toda su reflexión cupiese en una cuartilla. No obstante, el hecho de que Falcão de Frota, en 1838, haya cerrado su prólogo con la sentencia de Horacio, nos sitúa hoy en la traductología, y en esa rama del

⁵ Así cita el título Cabral en su comentario: *Tratado Dos Sofismas políticos* por Jeremias Bentham autor de *Tática das Assembleias*.

⁶ Fue el Magistrado Jerônimo Grigoletto Goellner, quien me puso sobre la pista hacia la Biblioteca de Derecho de la USP para procurar este *Prólogo*. Le debo agradecimientos.

comentario, planteada por Berman desde *Pour une critique des traductions: John Donne*⁷ y de cuyo florecimiento, se hubiese, sin duda, regocijado el traductólogo.

Estructura del comentario de Cabral

El comentador Oswaldo R. Cabral, comienza narrando las favorables circunstancias que le permitieron tener acceso a la traducción de Antônio José Falcão da Frota, dando cuenta de las importantes relaciones de las que se beneficiaba a nivel político e intelectual. Y, mostrando su integridad intelectual, para presentar el libro de Falcão da Frota, confiesa una inexactitud suya, cometida en la publicación de su obra *Nossa Senhora do Desterro* [Nuestra Señora del Destierro],⁸ en donde escribió – puesto que desconocía en ese momento la publicación de la traducción de Antônio José Falcão da Frota– que seguramente el 23 de noviembre de 1853, sería la fecha del primer libro impreso en la Isla del Destierro;⁹ presentando a los lectores del comentario la rectificación del caso. Cabral se sirve de esta rectificación como estrategia narrativa para lanzar su descubrimiento y dice –aunque manteniendo siempre el beneficio de la duda– que en realidad la primera obra impresa en Destierro es la traducción del inglés para el portugués de una obra de Jeremy Bentham, realizada por Antônio José Falcão da Frota en 1837.

Continúa presentando al autor traducido, Jeremy Bentham, resaltando sus altas cualidades intelectuales, y especialmente, señalando un hecho para invitar a la lectura: la obra estuvo a punto de ser indexada debido a sus peligrosas ideas filosóficas;

⁷ BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

⁸ CABRAL, Oswaldo R. *Nossa Senhora do Desterro*, 4 vol. Florianópolis: Imprensa Universitária, 1971.

⁹ Nombre dado a la ciudad de Florianópolis.

sin embargo, no se arriesga en discusiones en lo que se refiere a los aspectos conceptuales de la obra benthamiana.

Luego, en el segmento que titula “La obra y su traducción”, en realidad, pasa a describir las circunstancias de impresión de la obra. En primer lugar, aduciendo que se trata de una traducción amparada, en buena medida, por el gobierno del momento; la Tipografía Provincial, argumenta el autor del artículo, era de propiedad del Gobierno, “los *Sofismas* fueron impresos con el *imprimatur* o con el *nihil obstat* del Brigadier Parda, Presidente de la Provincia”; y, en segundo lugar, arguyendo que sería el primer libro publicado por la Tipografía Provincial. Así pues, según la información proveída por Cabral, resalto este hecho para la historia de la traducción caterinense: **el primer libro publicado oficialmente en Santa Catarina, en una imprenta gubernamental caterinense, en 1838, fue una traducción, que contenía además prólogo de traductor.** No es un hecho a desconsiderar, a pesar de que no se habla allí de traducción como esperábamos, sino de asuntos circunstanciales para la manufactura del libro, lo que también despierta nuestro interés, ya que son temas escasos en los Estudios de Traducción y que afectan la traducción como producto final.

Por último, se dedica a hacer un verdadero retrato de la vida del traductor, lo que es realmente su interés, puesto que dice Cabral, las tesis de Bentham ya han sido superadas. No se trata entonces de promover en 1973, cuando Cabral escribe el artículo, las ideas de Bentham, sino de mostrar la personalidad y la vida – que Cabral historiza de manera elogiosa – del traductor de este controvertido filósofo. A decir verdad, Cabral despliega en este segmento todas sus habilidades de historiador. Es importante anotar que Cabral no menciona ninguna otra traducción realizada por Falcão da Frota. Al parecer, su biógrafo, el padre jesuita José da Frota Gentil, de donde él toma la información, tampoco lo hace.

El comentador

Supe de la existencia de Oswaldo R. Cabral, dado que es el autor de una obra sobre los franciscanos en Santa Catarina.¹⁰ Siendo una referencia necesaria para mi estudio sobre los franciscanos en Brasil, indagué además sobre algunas de sus otras obras. En la sección de Libros Raros de la Biblioteca Pública de Santa Catarina, encontré su nombre en un paquete de revistas “Blumenau”; en el formato de Cuadernillo, las revistas presentaban las contabilidades con la rendición de cuentas de diferentes administraciones. Me fui, entonces, guante en mano a ver como mi autor, recién descubierto, había articulado franciscanismo con contabilidades; y fue así como, para mi gran sorpresa, llegó a mis manos “El olvidado traductor de un libro raro” que correspondía al número asignado al cuadernillo de Cabral en ese paquete de revistas. Los catálogos bibliográficos registran 59 obras suyas publicadas, la mayoría en temas de historia; entre ellas encontramos una historia descriptiva, *História de Santa Catarina*,¹¹ que ha sido objeto de tres ediciones, siendo la última póstuma; se trata de un libro distribuido en todas las escuelas del Estado de Santa Catarina, para uso pedagógico.

Se interesó también por el folklor y la música. La Comisión caterinense de folklor, publica una cartilla de una presentación hecha por Cabral en el 2º Congreso Nacional de Folklor en 1953, en la que transcribe las partituras, acompañadas de las letras de Villancicos, cantados por niños, con el propósito de recoger manifestaciones de poesía y músicas populares para su conservación.¹²

¹⁰ CABRAL, Oswaldo R. *A venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Ilha de Santa Catarina: notas históricas comemorativas do segundo centenário da sua fundação*. Florianópolis: [s.n.], 1945. 100pp.

¹¹ CABRAL, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*, apéndice de Celestino Sachet. 3ª ed. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1987.

¹² CABRAL, Oswaldo R. *Cantos de Natal*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1953.

Escribo también sobre medicina e higiene. Ivanir Ribeiro menciona a Cabral, en su disertación de Maestría en Educación, defendida en 2012 en la UDESC, en el capítulo titulado “Marcas del Proyecto higienista”,¹³ un capítulo en el que discute sobre los cambios en el comportamiento de la población catarinense a raíz de los proyectos higienistas de comienzos del siglo XX, influenciados por los modelos higienistas franceses.¹⁴ No me es posible en el marco de este trabajo detenerme en este interesante tema. En cambio, me beneficio de la nota biográfica que Ivanir Ribeiro trae sobre Cabral, la cual transcribo y traduzco, para cerrar el fragmento sobre el comentarador:

Oswaldo Rodriguez Cabral nació en Laguna, S.C. en 1903. Comenzó su carrera como profesor de Escuela Primaria en 1919, en la ciudad de San Francisco del Sur, S.C., luego de haber concluido el curso de habilitación para el magisterio primario en la Escuela Normal Catarinense. Formado en Medicina en 1929, actuó posteriormente como historiador, profesor universitario y político. Fue autor de varios libros sobre Santa Catarina, en las áreas más diversas, desde temas ligados a la medicina, hasta el folklor y la ficción, siendo su producción ampliamente reconocida por el Estado. Actuó como Catedrático de Medicina Legal en la Facultad de Derecho en 1952 y, posteriormente, enseñó en varias áreas de las Humanidades. Fue idealizador, fundador y primer director del Museo Universitario de Santa Catarina, denominado en su homenaje, a partir de 1993, “Museo Oswaldo Rodrigues Cabral”. En el área política, fue Diputado del Estado de Santa Catarina de 1947 a 1951, además de haber ocupado el cargo de Director de la Asistencia Municipal de Florianópolis, durante el Estado Nuevo. Falleció en 1978, a los 74 años de edad.¹⁵ (RIBEIRO, 2012, pp. 30-31).

¹³ RIBERIO, Ivanir. “Sem uniforme não entra”: o uniforme escolar na Escola Técnica Federal de Santa Catarina (1962-1983). Disertación de Maestría en Educación, UDESC, 2012, pp. 26-33

¹⁴ Permiséme una digresión pertinente: La influencia de los modelos higienistas franceses en las políticas higienistas en el Brasil de comienzos del siglo XX, sería un tema de interés para la traductología, en la medida en que se puedan analizar las obras traducidas del francés que dieron sustancia a esas políticas. Surge, además, la inquietud sobre la lengua en la que Cabral leyó sobre los higienistas franceses. ¿Leyó traducciones? ¿Habrà el mismo incursionado en la traducción sin confesarlo?

¹⁵ Oswaldo Rodrigues Cabral nasceu em Laguna – SC, em 1903. Começou sua carreira como professor primário em 1919, na cidade de São Francisco do Sul – SC, após ter concluído o curso de habilitação no magistério primário da Escola Normal Catarinense. Formado

Luego de la sucinta y precisa presentación de Ribeiro, además importante por todo lo que significa para la UFSC, en donde actuó como profesora visitante del Programa de Posgrado en Traducción, solo añadiré para terminar este segmento que Cabral incursionó entonces en la ficción con el pseudónimo de Egas Godinho, utilizando el aparente anonimato para no desconcertar a sus lectores habituales y poder desplegar una narración original y picante, sirviéndose de una estrategia recurrente en la literatura: la figura del personaje hijo de nadie, sin historia conocida, cuya naturaleza le daba el derecho a expresar abiertamente todo lo que pensaba sin temor al desparpajo. Es lo que hace Cabral (Egas Godinho) en *Chuva de Pedra* [Lluvia de Piedra].¹⁶

Vemos pues, que el autor del comentario que nos interesa, es un intelectual reconocido, con un riguroso recorrido en escritura histórica e irrumpiendo en la escritura literaria, lo que ciertamente representa un valor agregado al trabajo suyo que aquí presentamos.

El traductor y su prólogo

Sobre el traductor Antônio José Falcão da Frota (1808 -1849/50), objeto del comentario de Cabral, voy a decir poco, pues ya el comentador le dedica una buena parte del artículo que traduzco y presento en el marco de este trabajo. Eso me da

em medicina em 1929, atuou posteriormente como historiador, professor universitário e político. Foi autor de vários livros sobre Santa Catarina, nas mais diversas áreas, desde temas ligados a medicina, até folclore e ficção, sendo sua produção amplamente reconhecida no Estado. Atuou como livre docente de medicina legal, na Faculdade de Direito, em 1952, e posteriormente lecionou em várias áreas de humanidades. Foi idealizador, fundador e primeiro diretor do Museu Universitário de Santa Catarina, denominado a partir de 1993, de “Museu Oswaldo Rodrigues Cabral”, em sua homenagem. Na área política, ocupou a legislatura de Deputado Estadual no período de 1947 a 1951, além de ter ocupado o cargo de diretor da Assistência Municipal de Florianópolis, durante o Estado Novo. Faleceu em 1978, aos 74 anos de idade. (RIBEIRO, Nota 21, pp. 30-31)

¹⁶ CABRAL (pseud. Egas Godinho). *Chuva de Pedra*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1978.

espacio para, en las líneas que siguen, hacer mención a detalles específicos del prólogo. De manera que puedo dedicar la siguiente sección a presentar características específicas de la difusión de la obra benthamiana pertinentes para la discusión traductológica.

El traductor, Antônio José Falcão da Frota, considera la obra de Jeremy Bentham “indispensable para los oradores de las Asambleas” por eso hace la traducción. No obstante, se lee en portugués en el *Prólogo* que cita Cabral: “Estoy persuadido de que muchos no **necesitarán** [precisarão] de la presente traducción...”, con lo que estaría dando razón a Benjamín, sin saberlo, cuando Benjamín dice que la obra de arte no comunica, o por lo menos, que la comunicación no es su primera preocupación. De hecho, lo dice Cabral, los lectores no eran la preocupación primera de Falcão da Frota. Influenciados como estamos los traductólogos hoy con las traducciones de los postulados de Benjamín (que siguen necesitando revisiones), me regocijé con el enunciado anterior, satisfecha de poder mencionar a Benjamín en este escrito. Empero, leyendo la descripción que hace Cabral del traductor, me parecía que su personalidad no iba con las ideas de Benjamín, de la no-comunicabilidad de la obra. Así que, interpretar que Falcão da Frota se había tomado el trabajo de traducir la obra de Jeremy Bentham, sin preocuparse de quienes iban a ser sus lectores, o siquiera, de si sería leído, no dejaba de parecerme un desacierto. Cuando encontré el prólogo original, leí: “muchos no **necesitarían** [precisariam] de la presente traducción”, una *í* (tildada en español, sin tilde en portugués), que hace toda la diferencia. Una ligera negligencia de Cabral, que no resta en nada al trabajo realizado, pero que cobra sentido en un análisis de traducción, razón por la cual hago mención. Una sutileza lingüística del traductor con un toque de elegancia hacia sus potenciales detractores.

En realidad, lo que el traductor pretende con el prólogo es convencer a su público de que el libro debe ser leído. Continúa

entonces así, dejando percibir una posición traductora: “que a pesar de algunos defectos, considero fiel, sin que haya dejado de lado el precepto de Horacio: *Nec verbum verbo curibus reddere. Fidus interpret* (Epist. Ad Pisones)”. El traductor, Falcão da Frota, hace énfasis, en el hecho de haber ido a buscar en los conceptos novedosos de Jeremy Bentham, y en la utilidad de su perspectiva para las discusiones en las Asambleas que se desarrollaban en la tierra de acogida, y no en la rígida traducción palabra por palabra. Y previendo que algún lector avezado, por un azar, conociese la obra original, refuerza la idea sobre la estrategia que utiliza, que no es de ninguna manera palabra por palabra; porque aquél que utiliza esta última estrategia no es un traductor verdadero, según Horacio. Y, por el contrario, seguro del interés que despertará la traducción que él prologa, escribe para terminar: “!CONCIUDADANOS! Dignaos leer la obra y sed indulgentes con el traductor. Santa Catarina, 15 de junio de 1837” (Falcão da Frota, “Prólogo” in BENTHAM, [1838], 1943).

Sobre los avatares de la obra traducida

Cabe señalar que la obra de Jeremy Bentham experimenta un curioso recorrido, de interés para la traductología. Su obra se lee primero en francés, gracias a la traducción del ginebrino Étienne Dumont. Específicamente, *Tactique des Assemblées législatives, suivie d'un Traité des sophismes politiques* data de 1816. Las traducciones del francés al inglés comienzan a aparecer entre 1825 y 1830, con ligeras variaciones en los títulos. Existe una traducción de esta obra al inglés de John Neal de 1830,¹⁷ que en la época es prácticamente desconocida. La segunda traducción que

¹⁷ NEAL, John, *Principles of Legislation: From the Ms. Of Jeremy Bentham... by M. Dumont, Translated from the Second Corrected and Enlarged Edition; with Notes and a Biographical Notice*. (Boston, 1830). Referenciado en Bhikhu Parekh (ed.) *Jeremy Bentham. Critical Assessments*, vol. 1. Londres, Nueva York, Routledge, 1993, p 326.

realmente se conoce es la del estadounidense Robert Hildreth, de 1864.¹⁸ Esto nos permite concluir que el traductor Antônio José Falcão da Frota, en 1837, – al igual que John Neal, antes que él en 1830, y Robert Hildreth, después de él en 1864, – tradujo de la versión francesa de Etienne Dumont; llevando a cabo lo que en traductología llamamos una traducción indirecta.

En el artículo “Étienne Dumont (1759-1829) o el espíritu cartesiano al servicio del juriconsulto Jeremy Bentham”,¹⁹ Lee-Jahnke narra cómo estos dos pensadores se prestaron servicio mutuo, Dumont dando estilo y claridad a la escritura y al pensamiento de Bentham; Bentham abriendo un camino inexplorado para Dumont, el de la traducción. Algún tiempo después de conocerse, Bentham envió una de sus obras a Dumont con el propósito de que ésta fuese traducida al francés:

En 1789, Bentham envió a su amigo, que a la sazón se encontraba en París, su *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Dumont trató, sin éxito, de que traductores acostumbrados a traducir al francés obras de filosofía se interesaran en este libro. Los traductores consultados consideraron que la obra era ilegible, intraducible y demasiado árida para los lectores franceses. Entonces Dumont, que nunca había practicado la traducción, decidió producir él mismo una versión francesa de la obra de Bentham. [...] Podría causar admiración el hecho de que una inteligencia superior, tan curiosa e independiente como la de Dumont se entregara a un estado de sumisión tal a otro ingenio, sin importar cuán brillante fuera éste. Esta abnegación de parte de Dumont se explica sin duda por el hecho de que tenía la convicción profunda, por una parte, de encontrar la verdad en Bentham y, por otra, de realizar una obra de utilidad pública. A través de su devoción por Bentham, Dumont ponía en práctica de alguna manera la teoría del utilitarismo; el otrora pastor predicaba con el ejemplo. (Lee-Jahnke, trad. Juan Guillermo Ramírez, 2012, p. 487).

¹⁸ Jeremy Bentham, *Traité de Législation civile et pénale* (1802), ed. Etienne Dumont; trans. Robert Hildreth as *The Theory of Legislation* (1864). London: Routledge and Kegan Paul, 1931.

¹⁹ LEE-JAHNKE, H. “Étienne Dumont (1759-1829) o el espíritu cartesiano Al servicio del juriconsulto Jeremy Bentham”, trad. Juan Guillermo Ramírez in *Mutatis Mutandis*. Vol. 5, No. 2. 2012. pp. 483-518. Artículo originalmente publicado en francés en *Portraits de Traducteurs*. Delisle, Jean (ed.). Ottawa: PUO et Artois Presses Université, 1999.

Se trató sin duda de un acto de amistad. La “Nota de traducción” que la editorial Universidad de Antioquia me permitió incluir en mi traducción al español del libro de Diogo Sardinha *Orden y tiempo en la filosofía de Foucault*, comienza: “Qué es traducir sino –como dice Blanchot– un acto de amistad. Amistad que el traductor establece con el texto fuente, con el autor y con el texto meta, bien se trate de autores clásicos o de autores contemporáneos”.²⁰ Un asunto sobre el que he venido reflexionando sobre todo en relación con el “intercambio” lingüístico que se dió en la América de la Conquista y la Colonia, entre las lenguas europeas y las lenguas indígenas. Quiero pensar que el verdadero acto de traducción tiene lugar cuando se realiza como un acto de amistad. En el caso Dumont-Bentham, es claro. Muy probablemente, sin ese lazo fraternal, la obra de Bentham no hubiera logrado difundirse.

Una amistad en la que Dumont hacía gala de extrema tolerancia hacia el jurista inglés. En la edición de 1987 de *The Theory of Legislation by Jeremy Bentham*, publicada bajo la dirección de C.K. Ogden, (Littleton: Colorado, 1987), Ogden²¹ deja clara la actitud de Bentham con palabras de éste: “La idea era que Dumont tomara mis manuscritos inconclusos como los encontrara (la mitad en inglés, la otra mitad en una mezcla de inglés y francés) e hiciera lo que mejor pudiera en francés ginebrino, sin causarme más molestias al respecto. Pero en lugar de ello, este perezoso ladino viene a mostrarme todo lo que escribe y me importuna para que llene cualquier vacío que hubiera encontrado”.

!Bentham, esperaba que su traductor aclarara sus ideas y su lenguaje, y hasta terminara de escribir el texto! Dumont,

²⁰ PULIDO, Martha. “Nota de traducción” en SARDINHA, Diogo. *Orden y tiempo en la filosofía de Foucault*. Trad. de Martha Pulido. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, 2014, p. 13.

²¹ Citado por Lee LEE-JAHNKE, H, *Ibid*, p. 494.

respetuoso del conocimiento y en un decidido gesto de amistad, convertido en traductor dedicado, lo consigue.

Conclusión: Utilidad del comentario para la traducción

El mismo Dumont muestra la utilidad del comentario, pues es en realidad lo que él hace con el manuscrito de Bentham. En un primer momento, lee el manuscrito que llega a sus manos, al percibir las falencias lingüísticas y los vacíos conceptuales, lo comenta con el malhumorado autor. Y para realizar el mejor de los comentarios lleva a cabo la traducción del ilegible manuscrito. La traducción puede llegar a ser el mejor comentario de un texto, o bien, no existe comentario sin traducción, intra o interlingüística.

Berman da prueba de ello en *L'âge de la traduction*, [La edad de la traducción] desarrollando ese magnífico comentario-traducción del texto de Benjamín. Al reseñar la obra de Berman en 2010, Laurent Lamy utiliza palabras de Benjamín para presentar la relación entre comentario y traducción: “El comentario y la traducción tienen con el texto las mismas relaciones que el estilo y la mimesis con la naturaleza; el mismo fenómeno considerado de manera diferente. Sobre el árbol del texto sagrado, los dos no son más que hojas crujendo eternamente; sobre el árbol del texto profano, los frutos que caen a su debido tiempo.” (Benjamín, 1972, citado por Lamy, 2010: 210).²² (La traducción es nuestra).

Esperemos que el comentario y las traducciones que entrego sean de alguna utilidad.

²² Antoine Berman. *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Intempêtes », 2008 par Laurent Lamy *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 23, n° 1, 2010, p. 210-258.

REFERENCIAS

BENTHAM, Jeremy. *Tratado Dos Sofismas políticos* por Jeremias Bentham autor de Tática das Assembleias.. Blumenau, Fundação Casa Dr. Blumenau 1973: [s.n.] Traduzido, e dedicado á Nação Brasileira por Antônio José Falcão da Frota (1780-1849/50).

BENTHAM, Jeremy. *Teoria das penas legais e tratado dos sofismas políticos*. Trad. Antonio José Falcão da Frota [1838] São Paulo Ed Cultura : 1943.

BENTHAM, Jeremy.. NEAL, John, *Principles of Legislation: From the Ms. Of Jeremy Bentham... by M. Dumont, Translated from the Second Corrected and Enlarged Edition; with Notes and a Biographical Notice*. (Boston, 1830). Referenciado en Bhikhu Parekh (ed.) *Jeremy Bentham. Critical Assessments*, vol. 1. Londres, Nueva York, Routledge, 1993, p 326

BENTHAM, Jeremy. *Traité de Legislation civile et pénale* (1802), ed. Etienne Dumont; trans. Robert Hildreth as *The Theory of Legislation* (1864). London: Routledge and Kegan Paul, 1931.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint- Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Intempestives», 2008.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / Typographia Nacional, 1970. Disponible en: <http://200.144.255.123/Imagens/Biblioteca/HL/Media/HL24.pdf>

BREITINGER, J.J. “Poética crítica” (*Del Arte de la traducción*) (1740)” in *Textos clásicos de la traducción*. VEGA Cernuda, Miguel Ángel, ed. Madrid: Cátedra 2004, pp. 188-192.

CABRAL, Oswaldo R. História de Santa Catarina, apêndice de Celestino Sachet. 3ª ed. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1987.

CABRAL, Oswaldo R. (pseud. Egas Godinho). *Chuva de Pedra*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1978.

CABRAL, Oswaldo R. *Nossa Senhora do Desterro*, 4 vol. Florianópolis: Imprensa Universitaria, 1971. Reeditado por Editorial Lunardelli, 1979

CABRAL, Oswaldo R. *Cantos de Natal*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1953.

CABRAL, Oswaldo R. *A venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Ilha de Santa Catarina: notas históricas comemorativas do segundo centenário da sua fundação*. Florianópolis: [s.n.], 1945. 100 p.

LAMY, Laurent. Reseña: *Antoine Berman. L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Intempêtes», 2008 par Laurent Lamy. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 23, n° 1, 2010, p. 210-258.

LEE-JAHNKE, H. “Étienne Dumont (1759-1829) o el espíritu cartesiano al servicio del jurisconsulto Jeremy Bentham” in *Mutatis Mutandis*, vol. 5 # 2, 2012, pp. 483-518.

MACIEL, Bruno; MONTEIRO, Darla; AVELAR, Júlia; BLANCHET, Sandra. *Epistula ad Pisones/ Epístola aos Pisões* FALE/UFMG Belo Horizonte 2013.

PULIDO, Martha. “Nota de traducción” en SARDINHA, Diogo. *Orden y tiempo en la filosofía de Foucault*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, 2014, p. 13-14.

RIBEIRO, Ivanir. “Sem uniforme nao entra”: o uniforme escolar na Escola Técnica Federal de Santa Catarina (1962-1983). *Disertación de Maestría en Educación*, UDESC, 2012.

2. Las traducciones

Traducción al español seguida del texto original portugués, del *Prólogo de traductor*, consultado en la edición *Teoria das penas legais e tratado dos sofismas políticos*. Jeremy Bentam. Trad. Antonio José Falcão de Frota [1838]. São Paulo: Ed. Cultura, 1943.

¡CONCIUDADANOS! Ignoro si tenemos esta obra de Bentham traducida al portugués. Mas sé que difundir los buenos libros es siempre un trabajo benéfico. Sería yo audaz si hiciera aquí una apología de esta producción de J. Bentham, en la cual se reúnen filosofía y política; el nombre de su autor y la lectura seria de todas sus composiciones, son sus elogios mejor ganados.

Tenemos en Brasil diecinueve Asambleas Legislativas (¡Dios no quiera que reventemos de hartura!) o, a decir verdad, tenemos veinte, teniendo en cuenta la subdivisión de la Asamblea General en dos Cámaras.

¿No sería entonces de algún provecho *El Tratado de los sofismas políticos*, que por así decir, debería llamarse el catecismo indispensable para la controversia de temas tan importantes y en los que tantos ciudadanos deben tomar parte? Bien persuadido estoy de que muchos no necesitarían de la presente traducción (la que a pesar de tener algunos, o bastantes defectos, juzgo que es fiel, sin que me olvide del precepto de Horacio*), pero aún así, ahorro a aquellos trabajo y tiempo, dándoles ya el espíritu genuino de la obra en esta versión fácil de leer; y a los otros, les suministro un medio cómodo de instruirse en puntos de gran interés en las discusiones que se suscitan siempre en todos los cuerpos deliberantes.

Si el estudio de esta obra es indispensable para que los oradores de las Asambleas fácilmente conozcan los falaces medios de que

acaso se puedan servir los oradores sus adversarios, también lo es para los mismos curiosos de las galerías, que instruidos sobre lo que este libro en sí contiene, con facilidad pueden saber cuáles son los Representantes que excluyen o dilatan medidas buenas y necesarias con falsos argumentos y elaboradas impugnaciones; y cuáles aquellos que sustentan las que son malas con pruebas inconsistentes o caducas.

¡Mas para nadie es tan preciso y útil el estudio de esta obra como para los Ministros de la Corona! No tengo que dar explicaciones para esto. Las primeras y algunas otras sesiones de la Cámara temporal, principalmente la de este año de 1837, a las que asistieron los Ministros, explican esta aseveración; y leyendo atentamente lo que dijeron algunos de los principales oradores, nos duele pensar que pudiendo ellos ser Demóstenes, prefirieron ser Esquilo. ¡Lejos, lejos de nosotros y para siempre el uso y abuso de tantos sofismas...! Con malos medios no se consiguen buenos fines.

¡CONCIUDADANOS! Dignaos leer la obra y sed indulgentes con el traductor.

Santa Catarina, junio 15 de 1837

**Nec verbum curibis reddere.*

Fidus interpres. HORACIO, Epistola Ad Pisones

PRÓLOGO DO TRADUTOR

CONCIDADÃOS! Ignoro se temos esta obra de Bentham traduzida em nossa língua; mas sei que vulgarizar os bons livros é sempre um trabalho proveitoso. Audácia fôra em mim fazer aqui a apologia desta produção de J. Bentham, na qual se reúnem filosofia e política: o nome do seu Autor, e a leitura bem meditada de tôdas as suas composições, são os seus mais bem tecidos encômios.

Temos no Brasil dezenove Assembléias Legislativas (queira Deus não rebentemos com tanta fartura...!) ou, pròpriamente falando, temos vinte, atenta a subdivisão da Assembléia Geral em duas Câmaras.

Não será pois de algum proveito o Tratado dos Sofismas Políticos que, por assim dizer, deve chamar-se o catecismo indispensável para a controvérsia de matérias tão importantes, e em que tantos cidadãos devem tomar parte? Bem persuadido estou de que muitos não precisariam da presente tradução (que apesar de alguns, ou bastantes defeitos, julgo estar fiel, sem que me esquecesse do preceito de Horácio (*) mas, ainda assim, poupo a êsses trabalho e tempo, dando-lhes já a intelligência genuína na comezinha versão; e aos outros, subministro fácil meio de se instruírem em pontos que tanto importam às discussões que se suscitam sempre em todos os corpos delibérantes.

Se é o estudo desta obra indispensável aos oradores das Assembléias, para fácilmente conhecerem os falazes meios de que se possam acaso servir os oradores seus adversários, também o é para os mesmos curiosos das galerias, que instruídos do que êste livro em si contém, com facilidade podem conhecer quais os Representantes que excluem ou dilatam boas e necessárias providências, com falsos argumentos e sofisticas impugnações; e quais aquêles que sustentam as que são más com provas inconsistentes ou caducas.

Mas para ninguém é tão preciso e útil o estudo desta obra como para os Ministros da Coroa! Tenho por escusado dar as razões disto: as primeiras e algumas outras sessões da Câmara temporária, principalmente neste ano de 1837, às quais os Ministros assistiram, explicam esta asserção; e lendo atentamente o que disseram alguns dos principais oradores, òem nos magoamos de que podendo êles ser Demóstenes, preferissem ser Êsquinos. Longe, longe de nós, e para sempre, o uso, e abuso de tantos sofismas...! Com maus meios não se conseguem bons fins.

CONCIDADÃOS! Dignai-vos ler a obra, e sêde indulgentes com

O Tradutor

Santa Catarina, 15 de junho de 1837.

(*) Nec verbum verbo curibus reddere.
Fidus interpres.

Epist. ad Pisones

Prologo do tradutor
El Olvidado traductor de un libro raro
Por Osvaldo Rodrigues Cabral
Traducción al español: Martha Pulido

El anuncio

El Sr. Carlos Ficker, un estudioso de asuntos caterinenses referentes a la colonización, habiendo ya dado a luz una excelente *História de Joinville*, cuyo prefacio tuve la honra de elaborar, además de las contribuciones, unas interesantes, otras valiosas para el asunto, inclusive en lo que se refiere al desafortunado movimiento de la colonia belga, empresa que fracasó como iniciativa colonizadora, pero que dejó en la Provincia algunas familias, que no solo se volvieron brasileras, sino que han sido también ilustres e importantes – el sr. Carlos Ficker, decía yo –, es también un bibliófilo consciente de estar reuniendo en su biblioteca algunos ejemplares raros de obras que merecen respeto de una u otra manera, pasatiempo muy útil, sin duda, pero que depende tanto de recursos como de buena suerte...

Hace poco tiempo, en un gesto gentil que me cautivó, a pesar de estar acostumbrado a ellos, tuvo la oportunidad de ofrecerme una copia de una obra que considero, hasta el presente, la más antigua de cuantas han sido editadas en Santa Catarina, y cuyo conocimiento no solo para mi constituía novedad, sino también para otros estudiosos, pues no había encontrado, hasta hacía poco, ninguna referencia a esta edición en ninguno de nuestros más minuciosos investigadores ni en nuestros más conspicuos historiadores.

En mi reciente obra *Nossa Senhora do Desterro* [Nuestra Señora del Destierro]²³ Vol. III, Memórias, págs. 94-95, llegué a plantear dos presupuestos, que me veo obligado hoy a rectificar, lo que hago no solo con espíritu científico, señalando el error, para no inducir a otros a seguirlo, sino también con satisfacción; pues si en la primera admito que “no había tipografía en Destierro que imprimiese” (el poemario de Marcelino A. Dutra intitulado

²³ N. de T.: Nuestra Señora del Destierro, actual Florianópolis.

A *Assembleia das aves*), completo mi pensamiento luego en la página siguiente, cuando afirmo, aun con mas certeza, que “a 23 de noviembre de 1853, surgió seguramente el primer libro editado en Destierro, la *Memória histórica do Extinto Regimento de infantaria de linha da província de Santa Catarina* [Memoria histórica del extinto regimiento de Infantería de Línea de la Provincia de Santa Catarina], de Manoel Joaquim de Almeida Coelho, impreso en la Tipografía del Destierro, de propiedad de Germano Antônio Maria”.

Ahora bien, el hecho de afirmar que no había tipografía en Destierro capaz de editar un volumen, no quería decir necesariamente que nunca antes hubiese. Pero, de hecho, mi intención fue afirmar que no solo no había, sino que nunca antes había existido, pues de otra forma, no se hubiese podido considerar como pionera de nuestras pequeñas publicaciones la monografía estrella de nuestro primer historiador, cuya inexactitud ahora se comprueba.

Para orgullo nuestro podemos decir que ya en 1838 se editaba en Santa Catarina. Que ya había en Destierro una tipografía capaz de lanzar al mercado un libro de 384 páginas, y que si no fue el primero que aquí surgió – pues ahora no tengo la osadía de plantearlo con absoluta certeza – fue, por lo menos, uno de los primeros. Por el momento no conozco obra anterior a esta publicada aquí.

El libro en consideración fue editado por la Tipografía Provincial en 1838; constaba de 383 páginas y seis más; está citado en Sacramento Blake (Dr. Augusto Vitorino Alves Sacramento Blake – *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* – Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1883) Vol. I, p. 214; era de formato 7,5 x 13,5 cms., y contenía una traducción realizada por Antônio José Falcão da Frota al portugués *Tratado dos sofismas políticos* de Jeremías Bentham autor de la *Tática das Assembleias*. La hoja que reproducimos en este artículo corresponde al ejemplar adquirido

por el bibliófilo Carlos Ficker en una librería de viejo en Lisboa, según se dignó informarme.

Tan pronto fue recibida la novedad de la cubierta del libro de Bentham, cuya mayor importancia, para nosotros en ese momento, era precisamente la fecha de impresión aquí –1838 – inmediatamente se tuvo cuidado de limitar en la medida de lo posible su carácter de inédito, pero nos aguardaba todavía otra sorpresa: la obra, rarísima, porque no se tenía ninguna referencia de ella en los últimos setenta años, sin embargo ya había sido catalogada por Sacramento Blake y por el biógrafo, al mismo tiempo un descendiente del traductor, el padre jesuita José da Frota Gentil, quien lo cita, y reproduce la cubierta del libro en otro ejemplar que encontró en el gabinete Portugués de Lectura de Rio de Janeiro. La consulta del libro *Os Frota*, de autoría del padre Gentil me fue facilitada por el genealogista caterinense, nuestro más dedicado estudioso y la mayor autoridad en asuntos de esa naturaleza, Antônio Taulois de Mesquita, amigo dedicado a quien fui a mostrar la oferta de Carlos Ficker, a sabiendas de que unos años atrás, él había encontrado los registros de nacimiento de los dos hijos de José Antonio Falcão da Frota, y quien además proveyó sobre ellos los datos más exactos con respecto a su origen.

No obstante, el hecho de que algunos autores dieran noticia de la obra ni aumenta ni disminuye el interés que se pueda mostrar por la misma, como curiosidad bibliográfica y por la persona del traductor mal conocida entre los caterinenses, en donde vivió por lo menos veinte años de su vida y donde se constituyó en tronco de una estirpe ilustre.

El autor

Jeremías Bentham, filósofo y jurista londinense (1748-1832), fue considerado niño prodigio, de un talento realmente precoz; de él se cuenta en la *Enciclopedia Británica*, enunciado

reproducido luego por la *Enciclopedia Católica* (Vaticano), que a los tres años ya leía sobre historia de Inglaterra, a los cuatro se inició en el estudio del latín – lo que nos parece, en relación con otros casos semejantes, posible de admitir en el segundo caso, pero sobre el primero quedan algunas dudas –; es un hecho que se admite más como leyenda que como realidad... Mas se dice de él, según la *Enciclopedia*, que algunas de sus obras estaban “infectadas de ideas filosóficas” avanzadas que estaban entonces tomando curso e impulso. La Iglesia intentó incluirlas en el Índice de obras prohibidas.

De todas maneras, es indiscutible la genialidad de Jeremías Bentham, cuya obra se difundió rápidamente haciéndolo célebre no solo en Europa sino también en América, hasta el punto que le fue otorgada la ciudadanía honoraria en Francia. Formado en Oxford, Licenciado y Maestro en Artes, Bentham reveló desde temprana edad su tendencia por el estudio del Derecho y la Filosofía observando las teorías de Locke, Hume, Beccaria, Montesquieu, Helvetius y otros maestros de ambos campos (lo que se afirma en la *Enciclopedia del Vaticano*). Publicó varias obras de valor considerable, citando entre ellas, *Introducción a los principios de la moral y de la legislación*, *Principios del código civil y penal*, *Tratado de pruebas jurídicas*, *Deontología* – y posiblemente muchas más, que no se alinean en las informaciones de las fuentes que consultamos– obras que lo proyectaron en el campo jurídico y filosófico de tal manera que por mucho tiempo se escribió a su respecto, buscando interpretaciones de sus ideas, y de sus principios, tanto así que, la prohibición de algunas de sus obras por la Iglesia provocaba controversia y discusión.

No se pueden dar aquí mayores informaciones con respecto a las ideas de Jeremías Bentham, pues excederían nuestras intenciones. Pero el padre José Frota Gentil afirma que las obras del jurista y filósofo “son ricas fuentes de ideas legislativas, estudiadas

por políticos y juristas e influenciaron varias legislaciones de Europa y América”, afirmación basada en lo que al respecto aduce la Enciclopedia Católica.

O tratado dos sofismas políticos llamó la atención de su traductor brasileiro, quien consideraba la obra “un catecismo indispensable para la controversia” “indispensable para los oradores de las Asambleas”, luego dice él, en el Prólogo del traductor con el que abre la obra, “tenemos en Brasil 19 Asambleas Legislativas, quiera Dios que no reventemos con tanta hartura”; vale decir, que había mercado de lectores grande para que la obra pudiese ser meditada y absorbida en sus conceptos. No es de dudar que, aun hoy, – siendo el Poder Legislativo mucho más numeroso, no por esto se liberó de algunos *boquirrotos* y de muchos *contemplativos*, unos que no paraban de hablar respecto de lo que fuere, otros que no se cansaban de meditar, en verdadero silencio de monjes trapistas –, los *Sistemas* contarían con posibilidades de venta. Tanto así que, como ya en aquellos tiempos – el poder legislativo continúa siendo siempre el mismo – el poder Legislativo frente al Ejecutivo, que es un poder armado del Jurídico, desarmado este, no dejó siquiera un momento de ser, en ciertos sistemas, el eterno poder temeroso, sospechando la aproximación de la indeseable hora de su dispensa o de su extinción...

La obra y la traducción

El descendiente y biógrafo del traductor de *O tratado dos sofismas políticos* no esconde su sorpresa por la preferencia de su antepasado, ni tampoco le son extrañas las limitaciones intelectuales del medio en que fue impresa la obra, en el momento de su lanzamiento. Dice él que “curiosa es sin duda, la aparición de un libro de esos en Santa Catarina, en 1838” – en lo que tiene toda la razón – “ya por el asunto, ya por la circunstancia

de ser él traductor y secretario del Brigadier Pardal. Sin duda no podría esperar muchos lectores en aquel medio estancado en el tiempo, ni tendría tantos recursos para costear las ediciones”. Y, pregunta con propiedad: “¿Lo habría ayudado el gobernador o algún amigo?”. Pero, es claro, que aun hoy, sin tales auxilios no se pueden conseguir medios de publicar ninguna obra, por más necesaria o interesante que sea. Sin Gobernador y sin amigos, nada de publicaciones. Tampoco es, como me decía tiempo atrás en Joinville un ingenuo colega, que en la Capital se consigue publicar alguna cosa porque para eso se utilizan los presupuestos del ICM,²⁴ sospecha que no debería brillar en pensamientos intelectuales. Pero no queda duda que las publicaciones de ciertas obras no podrían llevarse a cabo sin la cooperación del gobierno (limitada, sin duda) o de los amigos que el escritor conquista en las Universidades, las Empresas y Organizaciones. El Sr. Carlos Ficker, por ejemplo, nunca hubiera podido lanzar su magnífica *História de Joinville* sin la cooperación financiera de una poderosa entidad industrial. Estos *Cadernos*, que hacen honra a Santa Catarina, no podrían ser publicados, con la excelencia de sus artículos y con la puntualidad deseada, si no se contase con la comprensión de las entidades locales que los subsidian.

Falcão da Frota seguramente no prescindió del auxilio oficial para la publicación de dicha traducción, aun mas cuando hacía parte del gobierno y la Tipografía Provincial también. No para imprimir gratuitamente, sino para obtener las facilidades justas y posibles para la diseminación de obras y valores culturales.

La tipografía Provincial era de propiedad del Gobierno.

El material que se publicaba allí provenía de la tipografía de la Sociedad Patriótica del Destierro, sirviendo hasta entonces a la pequeña imprenta que mantenía (habiendo publicado el periódico “O Expositor”, según aparece en Provincia) y que fuera hipotecado al Gobierno en la crisis de aperturas.

²⁴ N.de T.: ICM en Brasil es un impuesto departamental a bienes y servicios.

En 1836, según el libro de Actas de la Sociedad, devolvió los tipos al Gobierno que pasó a administrar la tipografía, instalada en una de las salas del Cuarto del Campo de Manejo, según nos informa Martinho Calado Júnior en su *Resumen Histórico de la Imprenta Catarinense* (Santa Catarina – Grafipar – Vol. III, págs. 129), entregándosela a la administración de Domingo Dias de Souza Medeiros, pero solo fue abierta en marzo de 1843 “para el uso particular, independiente del consentimiento del presidente de la Provincia, para cualquier publicación, dadas las disposiciones que regulan la libertad de imprenta, pagando los gastos y el trabajo de la impresión”.

Con estos dispositivos, que Martinho Calado Júnior transcribe de la Ley nº 176 del 20 de marzo de 1845, es de imaginar que los *Sofismas* fueron impresos con el *imprimatur* o con el *nihil obstat* del Brigadier Pardal, Presidente de la Provincia y que la experiencia, si en realidad es como se imagina, con el primer libro publicado por la Tipografía Provincial, dio buen resultado, si no financiero, por lo menos como trabajo gráfico.

En cuanto a los lectores, de los cuales se preocupa el descendiente del traductor, y que de hecho, hoy es la preocupación dominante, pues sin ellos no se concluye la inversión, parece que no preocuparon mucho a Antônio José Falcão da Frota. Decía él en su prólogo:

“bien persuadido estoy de que muchos no necesitarán de la presente traducción (la que a pesar de tener algunos, o bastantes defectos, juzgo que es fiel, sin que me olvide del precepto de Horacio) pero aún así, les ahorro trabajo y tiempo, dándoles ya el espíritu genuino de la obra en esta versión fácil de leer; y a los otros, les suministro un medio cómodo de instruirse en puntos que tanto importan en las discusiones, que se suscitan siempre en todos los cuerpos deliberantes. Si el estudio de esta obra es indispensable para que los oradores de las Asambleas fácilmente

conozcan los falaces medios de que acaso se puedan servir los oradores sus adversarios, también lo es para los mismos curiosos de las galerías, que instruidos sobre lo que este libro en sí contiene, con facilidad pueden saber cuáles son los Representantes que excluyen o dilatan medidas buenas y necesarias con falsos argumentos y elaboradas impugnaciones ...”

Helo ahí. Un libro que serviría tanto a los que se sentasen en las plenarias, como a los que se alojasen en las galerías, debería, es forzoso admitir, tener un curso fácil y venta asegurada. Pero en esto no podemos asegurar nada. Sin querer extendernos en citas, quiero recordar que el traductor Frota, luego de recomendar su lectura a los Ministros de la Corona, pedía a los conciudadanos que se dignasen leerlo y ser indulgentes con su traducción.

El prólogo está datado de 15 de junio de 1837 – seguramente escrito cuando se decidió la impresión del libro – y la fecha de edición es del año siguiente, por lo que se deduce que el proceso de impresión tomo más de seis meses. Para la época, la tipografía fue bastante diligente al hacer el pequeño libro de bolsillo (su tamaño autoriza la clasificación), y fue cuidadosa en la manufactura, pues el traductor se eximió de publicar una errata, “tan pocos e insignificantes” fueron los errores que escaparon a las primeras páginas de la presente edición; considerando que “sería ocioso y superfluo hacer mención particular de las erratas”. Hoy en día, difícilmente se diría eso. Al contrario, después de lidiar con revisores y tipógrafos, todavía se le pediría disculpas al “lector atento e inteligente”, por las fallas que aun así descubriese. Es de resaltar el trabajo de la tipografía de sus tipógrafos y sus revisores.

Para completar la información sobre la obra traducida, es necesario dejar hablar al padre Frota Gentil:

“El filósofo y jurista inglés estaba entonces en la cima de su fama (a pesar de que cuando la traducción fue publicada ya él había muerto, su fama persistió) y llamó la atención (del mundo intelectual) por *O tratado dos*

sofismas políticos. Según él, estos sofismas, o falsos fundamentos de la vida social, son ideas positivas y negativas de los antepasados, el miedo a la innovación, a las leyes, a las consideraciones, a los cuestionamientos, el número de los que defienden una opinión, y la autoridad personal, etc.” (Lo que adelanta con fundamento otra Enciclopedia, el *Nouveau Larousse Illustré* en la entrada “Bentham”).

El traductor

Tal vez la parte más importante para nosotros, después del anuncio de que ya se podía, aquí en Nuestra Señora del Destierro, publicar una obra en los años 1838, incluso en formato de libro de bolsillo, una vez las tesis de Bentham superadas por el tiempo, no solo por la evolución de la concepciones doctrinarias del Derecho, bien en el campo civil, bien en el terreno criminal penal, sino también por la adopción de nuevos patrones parlamentarios, tal vez la parte más importante decía yo, para nosotros, sea precisamente la personalidad del traductor, quien vivió en la insignificante ciudad del Destierro de la Isla de Santa Catarina, o en sus proximidades, después de haber ocupado importantes cargos en la vida militar y en la vida diplomática en nuestra joven patria.

Antônio José Falcão da Frota era português. Nació en Lisboa, alrededor de 1780, vino a Brasil en 1808 con la familia real, por ocasión de su transferencia para este lado del Atlántico, con la invasión napoleónica. Era oficial de marina, hizo la Campaña de Cisplatina y en 1817, recibió la condecoración de Comendador de San Benito de Avis, una de las órdenes militares concedida por diversos servicios.

Fue un hombre de alto perfil y de gran capacidad. Ocupó en Buenos Aires el cargo de Cónsul del Brasil, y en Montevideo el de Capitán de Puerto, interino en 1819, efectivo en 1824. Fue Agente político del Imperio junto al gobierno de Buenos Aires. Había sido además en 1826, encargado de los negocios de Brasil en Chile, puesto diplomático que parece no llegó a asumir,

quedando sin efecto, para poderse mantener en la Capitanía del Puerto de Montevideo.

Reformándose del servicio activo con la patente de Capitán de Mar y Guerra, en el año de 1829, resolvió establecerse en Santa Catarina, seducido por su belleza y sobre todo por su tranquilidad, que conoció seguramente cuando pasó por aquí, integrando la columna de 4.600 hombres del General Carlos Frederico Lecor, más tarde Primer Barón y Vice Conde de Laguna.

Falcão de Frota, vino para residir en San Miguel de Tierra Firme con justas razones, hoy fácilmente comprobables con respecto a la belleza y la tranquilidad, trayendo su compañera y esposa, Da. Tomasa Vivas, natural de Buenos Aires, hija del Teniente Coronel Lucas Vivas y de su esposa Da. Gabriela Lavendeus.

Taulois de Mesquita, quien recorrió los archivos de nuestra Curia con aquel cuidado que todos sabemos y le reconocemos, en busca de asentamientos de los hijos de la pareja, los encontró bautizados aquí, a pesar de haber nacido en San Miguel – uno de ellos dado como hijo natural (lo que explica que Henrique Boiteux no hubiese consignado en sus volúmenes sobre *Santa Catarina no Exército* [Santa Catarina en el Ejército] el nombre de la madre de sus biografiados), el otro figura como hijo legítimo – lo que hace suponer que Frota padre, al final resolvió situar legalmente a la esposa madre de sus hijos, además numerosos, lo que no había hecho anteriormente, se me ocurre, únicamente debido a sus creencias religiosas, un tanto ausentes, y por no haber, en la época, otro tipo de casamiento que no fuera el religioso.

En cierta época de su vida tuvo que haberse residenciado en Destierro, pues hizo parte integrante de la Sociedad Patriótica de facción política anti-restauradora (o anti-caramurú, como la llamaban los liberales), interesándose entonces por los asuntos de la imprenta, tanto así que, en octubre de 1832, cuando la Sociedad se ocupó de comprar la tipografía que fuera de “El Catarinense”

– la misma que años más tarde tuvo que hipotecar al gobierno con el fin de publicar el periódico *El Expositor*, para el que fue justamente escogido Antônio José Falcão da Frota, junto con Diogo Duarte Silva, portugués como él y diputado a la Cámara General por nuestra Provincia, y con Jerónimo Coelho, como redactor de la nueva hoja, en la que permaneció hasta el año siguiente, cuando pidió ser exonerado de tales funciones (Libro de Actas de la Sociedad).

Su nombre figuraba entonces sin el apellido Frota, de la misma forma que en 1834 figura en el Decreto # 32, del 16 de septiembre cuando la Regencia confirmó la concesión de una pensión vitalicia de 120 mil reales para el “Capitán de Mar y Guerra” Antônio José Falcão, entre otros militares a quien fuere otorgada.

Residente aquí, hombre ilustrado, que hablaba varios idiomas, con buena formación humanística, en 1835 se vio electo Suplente Diputado de la Asamblea legislativa Provincial, mas convocado en ese año como en 1837, se excusó de tomar asiento en el legislativo, con el fin de verificar y poner en práctica, o reprimir, los sofismas de Bentham, precisamente cuando se inauguraba el nuevo Poder, debido al Acto Adicional a la Constitución del 25 de marzo, que instituiría las Asambleas legislativas Provinciales. Escogido para esta primera legislatura, recusándose en dos sesiones, no volvió a ser elegido para las subsecuentes.

Estas situaciones no han sido hasta ahora reveladas por su biógrafo, ni por su descendiente, lo que mientras tanto tenemos la satisfacción de hacer, sin temor a equivocarnos, debido al levantamiento que realizamos de todos los parlamentarios caterinenses desde la instalación del Poder Legislativo Provincial en 1835, hasta 1955.

De la actuación de Antônio José Falcao da Frota como Agente diplomático del Brasil en la Plata habla con detalle la obra de João Pardiá Calogeras “La política Exterior del Imperio – 1er Reinado”,

número especial de la *Revista del Instituto Histórico y geográfico brasileiro, tomo II*, lo que da cuenta de la alta categoría de que se revestía el traductor de Jeremías Bentham, que escogiera el refugio tranquilo de Santa Catarina para pasar los últimos años de su vida, entre sus lecturas y sus hijos.

En la vida política fue compañero de nombres ilustres de Santa Catarina, llevados al Legislativo en 1835-1838, pero aún así no quiso tomar parte en los debates parlamentarios, y Dios sabe de qué argumentos y de cuántos empeños se habrá servido el Presidente João Carlos Pardal, para convencerlo de aceptar ser Secretario de su gobierno cuando, en 1837, vino a sustituir en la Presidencia a su colega, el Brigadier Joaquim Machado de Oliveira.

El Brigadier João Carlos Pardal no disfrutó de las simpatías de nuestros historiadores, quienes criticaron su falta de preparación para el cargo en ocasión de graves perturbaciones de orden político. Entretanto, se callan sobre la persona del Secretario de Gobierno, evidentemente una eminencia a considerar, dada su alta capacidad, su alto cargo, aunque reformado, y su elevada clase intelectual. Poco se sabe incluso tanto de sus actividades políticas como sociales.

Sacramento Blake dice constar que Antônio José Falcão da Frota falleció en 1849 o en 1850, a pesar de que los registros de la Curia, relativos a la parroquia de la Capital, como a la feligresía de San Miguel, que examiné recientemente con toda minucia, nada revelan al respecto.

Dejó, entretanto, prole tan ilustre como él, ilustre que era desde sus orígenes, pues era hijo del Sargento Mayor José Felix Falcão da Frota (y de su mujer Francisca Helena Falcão da Frota), de famosa prosapia y blasón colorido. Entre sus hijos cabe destacar los siguientes:

Antônio José Falcão da Frota, nacido en San Miguel de Tierra Firme el 10 de septiembre de 1834, y bautizado en Destierro el 26

de marzo de 1835 (Taulois de Mesquita) y que estuvo casado con Doña Ana do Vale e Almeida, hija del Capitán Boaventura Leitão de Almeida y de D^a Maria Joana do Vale (GENTIL). Fue militar, ingresó al ejército en 1850, participó en la guerra del Paraguay. Fue Ministro de Guerra de Deodoro, (22/1/1891 a 23/11/1891), dejó descendencia y falleció en Pelotas, Río Grande del Sur, el 21 de marzo de 1900 (GENTIL).

Júlio Anacleto Falcão da Frota – nació en S. Miguel de Terra Firme el 27 de octubre de 1836, bautizado en Destierro el 28 de diciembre del mismo año. Fue también militar, del Cuerpo de Ingenieros, participó en las campañas contra Rosas y en las campañas del Paraguay, donde se distinguió, al igual que su hermano. Sirvió en el Gabinete del Mariscal Osório y fue el primer oficial brasileiro en recibir los bordados del generalato, después de proclamada la República. Participó en la vida política de Río Grande del Sur, siendo su Gobernador de 1890 a 1891, Senador de la República de la primera legislatura republicana, reelecto hasta 1909. Se reformó como Mariscal en 1906, portador, como su hermano, de una brillante hoja de servicios y de numerosas condecoraciones. Falleció el 5 de marzo de 1909.

Además de estos dos elementos exponenciales de la familia, Antônio José Falcão da Frota padre de Manoel Antônio y de Pedro Emilio, fue el primer ingeniero militar que consta haber residido algún tiempo en Laguna; y según se dice, falleció en Argentina a los 110 años de edad, lo que le da la gloria de ser, sino el mas ilustre, por lo menos, sin duda, el mas longevo de su estirpe.

Es importante señalar un hecho que me llamó la atención, cuando compuse mis volúmenes sobre Nuestra Señora del Destierro. Los nombres de Antônio Nicolau y Júlio Anacleto Falcão da Frota no figuran entre los caterinenses que participaron en la guerra del Paraguay. Ni fueron grabados en la Columna Conmemorativa, que se elevó en la plaza principal de la Capital,

para honrar a nuestro héroe, ni los registra la prensa de varias épocas, de donde recogí tantos elementos sobre la referida campaña. Si incluí sus nombres entre nuestros militares ilustres, aquí nacidos, nuestros coterráneos, es porque los Boiteux, Henrique y Lucas, no se olvidaron de nombrarlos, el primero escribió la biografía de ambos, en páginas que tanto honran al autor como consagran a los biografiados.

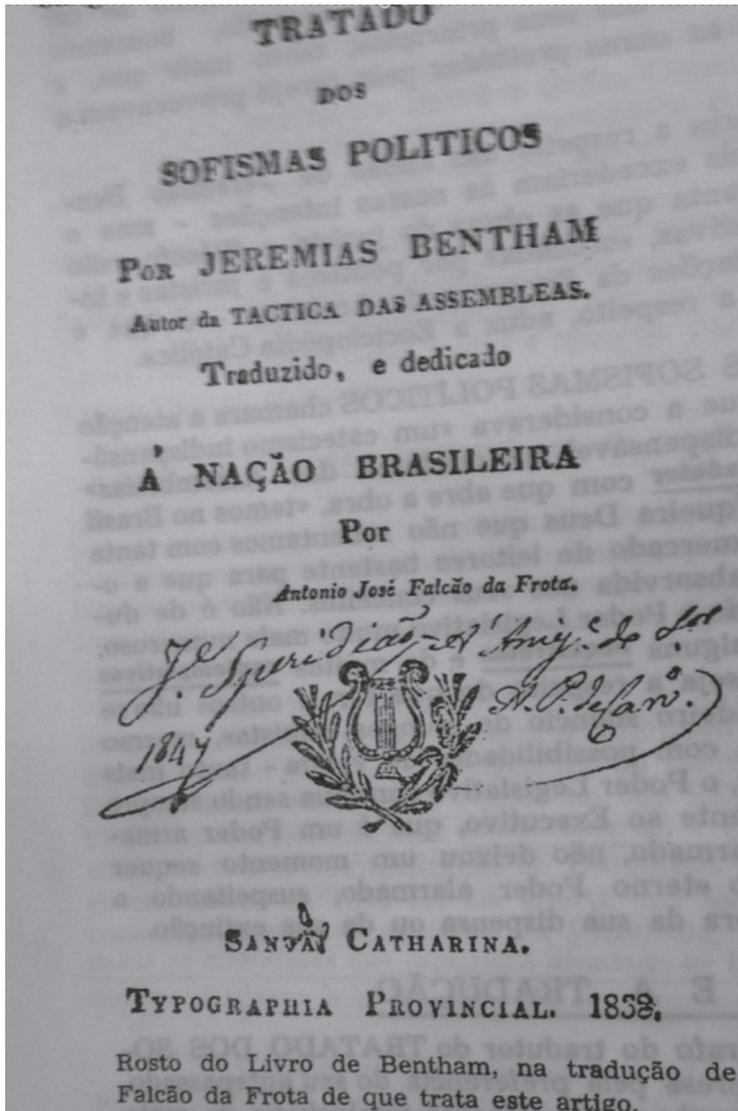
Creo que el hecho de que se hubieran instalado en Río Grande del Sur, tanto los dos militares como sus hermanos, acabó por apagar todos los trazos de su paso por el país y el recuerdo de sus nacimientos en nuestra tierra, convirtiéndose así en olvidados por sus contemporáneos (que los tomaban por gauchos), y desconocidos de las generaciones que no los consideraban, como debería ser con toda justicia, legítimos barrigas-verdes.²⁵

REFERENCIAS

CABRAL, Osvaldo Rodrigues, 1903. “O esquecido tradutor da um livro raro”. Blumenau Fundação “Casa Dr. Blumenau” 1973: [s.n.]. [10].

BENTHAM, Jeremias. *Tratado Dos Sofismas políticos* por Jeremias Bentham autor de Tática das Assembleias. Blumenau, Fundação Casa Dr. Blumenau 1973: [s.n.] Traduzido, e dedicado á Nação Brasileira por Antônio José Falcão da Frota (1780-1849/50).

²⁵ N. de T. : Barrigas-verdes: gentilicio para nombrar a los nacidos en Santa Catarina, motivo de orgullo para sus habitantes.



Carátula de la traducción del libro de Bentham que cita Rodriguez Cabral

Oswaldo Rodrigues Cabral

O esquecido tradutor de um livro raro

Fundação “Casa Dr. Blumenau”

Publicação Nº 3

Blumenau, S.C. 1973

O Esquecido Tradutor de um Livro Raro

Oswaldo R. Cabral

A NOTÍCIA

O sr. Carlos Ficker, estudioso de assuntos catarinenses referentes à colonização, tendo dado já a lume uma excelente *História de Joinville*, que tive a honra de prefaciar, além de contribuições, interessantes umas e valiosas outras, ao assunto, inclusive a que se refere ao mal afortunado movimento da Colônia Belga, empreendimento fracassado como iniciativa colonizadora, mas que deixou na Província algumas famílias que não se tornaram apenas brasileiras, mas até mesmo ilustres e importantes – o sr. Carlos Ficker, dizia eu, é também um bibliófilo consciente, que está reunindo em sua biblioteca alguns exemplares raros de obras que nos dizem respeito, desta ou daquela maneira, passatempo muito útil, sem dúvida, mas que depende não apenas de recursos como também de sorte...

Há pouco tempo, num gesto gentil que muito me cativou, apesar de já acostumado a eles, teve a oportunidade de oferecer-me uma cópia em *xerox* da folha de rosto de uma obra que reputo, até o presente momento, a mais antiga de quantas tenham sido editadas em Santa Catarina, e cujo conhecimento não só para mim constituía novidade, como a outros estudiosos, pois não havia encontrado, até havia pouco, qualquer referencia à sua edição em

qualquer dos nossos mais minuciosos pesquisadores como nos mais conspícuos historiadores.

Na minha recente obra *Nossa Senhora do Desterro* (Vol. III, Memórias, págs. 94 e 95) cheguei a avançar duas proposições, que me vejo na obrigação, hoje, de não confirmar, retificando-as, o que faço não apenas com espírito científico, apontando o erro, para não induzir outros a acompanhá-lo, mas também com satisfação pois, se na primeira delas admito que “não havia tipografia no Destêrro que o imprimissem” (ao poemeto de Marcelino A. Dutra intitulado *A Assembléia das Aves*), completo o meu pensamento logo a seguir, na página adiante, quando afirmo, embora com menor certeza, que “a 23 de novembro 1853, surgiu talvez, o primeiro livro editado no Destêrro – a *Memória Histórica do Extinto Regimento de Infantaria de Linha da Província de Santa Catarina*, de Manoel Joaquim de Almeida Coelho, tendo saído da Tipografia Desterrense de propriedade de Germano Antônio Maria”.

Ora, aí está, e embora afirmar que não havia tipografia no Desterro capaz de editar um volume não quisesse dizer necessariamente que jamais houvera – foi, de fato, esta, a minha intenção: afirmar que não só não havia, naquele momento, como não houvera antes, pois de outra forma não daria, logo a seguir, como pioneiro das nossas publicações em forma de livro, a pequena monografia de estréia do nosso primeiro historiador – o que agora se comprova não ser exato.

Para gáudio nosso podemos dizer que já em 1838 se editava em Santa Catarina, que já havia no Destêrro uma tipografia capaz de lançar no mercado um livro de 384 páginas – e que se não foi o primeiro que aqui surgiu (pois agora já não me encorajo a fazer outra afirmativa tão ousada) foi, pelo menos, um dos primeiros. No momento, entretanto, não lhe conheço obra anterior aqui publicada.

O livro em apreço foi editado pela Tipografia Provincial, em 1838; constava de 383 páginas e mais 6; vem citado em Sacramento Blake (Dr. Augusto Vitorino Alves Sacramento Blake – *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* – Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1883) no seu 1º Volume, à pág. 214; era de formato 7,5 x 13,5 cms.; e, o conteúdo, uma tradução feita por Antônio José Falcão da Frota do *Tratado Dos Sofismas Políticos* de Jeremias Bentham, autor da *Tática das Assembléias*. O exemplar cuja folha de rosto reproduzimos foi adquirido pelo bibliófilo Carlos Ficker, segundo se dignou informar-me, em Lisboa, num antiquário.

Tão logo foi recebida a novidade, isto é *xerox* da capa do livro de Bentham, cuja maior importância, para nós no momento, estava justamente na data da sua impressão aqui – 1838 – imediatamente se cuidou de limitar a extensão do seu ineditismo – e mais uma surpresa nos atingiu: a obra, embora raríssima, pois não permitiu nenhuma referência nestes últimos setenta anos, mais, já fora catalogada por Sacramento Blake e pelo biógrafo e, a um tempo, seu descendente, o padre jesuíta José da Frota Gentil, que o cita e reproduz a folha de rosto de outro exemplar, que encontrou no Gabinete Português, de Leitura do Rio de Janeiro. A consulta do livro *Os Frota*, de autoria do padre Gentil me foi facilitada pelo ilustre genealogista catarinense, o nosso mais conceituado estudioso e a nossa maior autoridade em assuntos dessa natureza, Antônio Taulois de Mesquita, amigo dedicado, a quem eu fora mostrar a oferta de Carlos Ficker, por saber que, há anos encontrara ele, Mesquita, os registros de nascimento de dois filhos de José Antônio Falcão da Frota – e que foi, aliás, quem forneceu sobre eles os dados mais exatos a respeito da sua origem.

Não obstante, o fato de alguns Autores darem notícia da obra não retira nem diminui o interesse que desperta, como curiosidade bibliográfica e pela pessoa do tradutor, mal conhecida entre os catarinenses, onde viveu pelo menos vinte anos da sua vida e onde se constituiu tronco de uma estirpe ilustre.

O Autor

Jeremias Bentham, filósofo e jurista londrino (1748-1832), foi tido como menino prodígio, de um talento deveras precoce, dele contando a *Enciclopédia Britânica*, que se vê reproduzida aí, pela *Enciclopédia Católica* (Vaticano), que aos três anos já lia a História da Inglaterra e aos quatro se iniciara no estudo do latim – coisa que, nos parece, à vista de outros casos semelhantes, possível de admitir no segundo caso, mas bastante de duvidar no primeiro, que a gente aceita mais como lenda do que como realidade... Mas, é o que dele contam como também noticia a segunda das Enciclopédias, que algumas das suas obras, “infectadas pelas ideias filosóficas” avançadas que então tomavam curso e impulso, a Igreja tratou de incluí-las no INDEX das obras proibidas.

De qualquer forma, é indiscutível a genialidade de Jeremias Bentham, cuja obra rapidamente se difundiu tornando-o célebre não só na Europa como na América, a ponto mesmo de lhe abrirem a cidadania honorária em França. Formado em Oxford, bacharel e mestre em Artes, Bentham cedo revelara os seus penhores pelo estudo do Direito e pelo da Filosofia observando as teorias de Locke, Hume, Beccaria, Montesquieu, Helvetius e outros mestres de ambos os campos (é a mesma Enciclopédia Vaticano que o afirma) – e publicou várias obras de indisfarçável valor, citando-se entre elas, *Introdução aos Princípios de Moral e de Legislação*, *Princípios do Código Civil e Penal*, *Tratado das Provas Judiciárias*, *Deontologia* – e possivelmente outras mais, que não se alinham nas informações que forma as nossas fontes – obras que lhe projetaram no campo jurídico e filosófico de tal maneira que por longo tempo se escreveu a seu respeito, buscando interpretações das suas ideias e dos seus princípios, tanto mais que, a colocação de algumas entre as obras proibidas pela Igreja provocavam a controvérsia e a discussão.

Informações maiores a respeito das idéias de Jeremias Bentham não caberiam aqui, pois excederiam as nossas intenções – mas o padre José Frota Gentil adianta que as obras do jurista e filósofo “são ricas fontes de idéias legislativas, estudadas por políticos e juristas e influenciaram em várias legislações da Europa e da América” – o que é afirmado com base no que, a respeito, aduz a *Enciclopédia Católica*.

O *Tratado dos Sofismas Políticos* chamara a atenção do seu tradutor brasileiro, que a considerava “um catecismo indispensável para a controvérsia”, “indispensável aos oradores das Assembléias” pois, diz ele, no “Prólogo do Tradutor” com que abre a obra, “temos no Brasil 19 Assembléias Legislativas (queira Deus que não rebentamos com tanta fartura” – vale dizer, havia mercado de leitores bastante para que a obra pudesse ser meditada e absorvida nos seus conceitos. Não é de duvidar que, mesmo hoje, quando o Poder Legislativo muito mais numeroso, nem por isto se libertou de alguns *boquirrotos* e de muitos *contemplativos* uns que não param de falar seja a respeito do que for, e outros não se cansam de meditar, em verdadeiro silêncio de monges trapistas, mesmo hoje os *Sistemas* contariam com possibilidades de venda – tanto mais que, como já naqueles tempos, o Poder Legislativo continua sendo sempre o mesmo – um Poder que, frente ao Executivo, que é um Poder armado do Judiciário, que é o desarmado, não deixou um momento sequer de ser, em certos sistemas, o eterno Poder armado, suspeitando a aproximação da indesejável hora da sua dispensa ou da sua extinção..

A OBRA E A TRADUÇÃO

O descendente e biógrafo do tradutor do *Tratado dos Sofismas* não esconde a sua surpresa pela preferéncia do seu antepassado, tanto mais que não lhe são estranhas as limitações intelectuais do

meio em que foi impressa a obra, na era do seu lançamento. Diz ele que “curiosa é, sem duvida, a aparição de um livro desses em Santa Catarina, em 1838” – no que lhe assiste a mais inteira razão – “já pelo assunto, já pela circunstância de ser o tradutor o então Secretário do Brigadeiro Pardal. Sem dúvida ele não poderia esperar muitos leitores naquele meio acanhado do tempo, nem teria tantos recursos para custear edições”. E, pergunta com propriedade: “Tê-lo-ia ajudado o Governador, ou algum amigo?”. Mas, é claro que ainda hoje, sem tais auxílios não se arranja meios de publicar obra qualquer, por mais necessária ou interessante que seja. Sem Governador e sem amigos – nada de publicações. Também não é como me dizia tempo atrás em Joinville, um ingênuo confrade, que na Capital ainda se consegue publicar alguma coisa por que para tanto são empregadas as verbas do ICM- Suspeita que não deveria brilhar em pensamentos intelectuais. Mas, não resta dúvida que a publicação de certas obras não seria possível sem a cooperação do Estado (limitada, sem dúvida) ou dos amigos que o escritor conquista nas Universidades, nas Empresas e Organizações. O sr. Carlos Ficker, por exemplo, jamais teria podido lançar a sua magnífica *História de Joinville* sem a cooperação financeira de poderosa entidade industrial. Nem estes *Cadernos*, que fazem honra a Santa Catarina, não poderiam ser publicados, com a excelência dos seus artigos e com a pontualidade desejada, se não contasse com a compreensão das entidades locais, que o subsidiam.

Falcão da Frota não deve ter prescindido do auxílio oficial para a publicação da dita tradução – tanto mais que fazia ele parte do Governo e a Tipografia Provincial também. Não para imprimir de graça no peito – mas com as facilidades justas e cabíveis para a disseminação das obras e dos valores culturais.

A Tipografia Provincial era de propriedade do Governo.

Seu material provinha da tipografia da Sociedade Patriótica do Desterro, servindo até então à pequena imprensa que mantinha

(tendo publicado o jornal “O Expositor”, segundo aparecido na Província) e que fora hipotecado ao Governo em crise de aperturas.

Em 1836, segundo o Livro de Atas da Sociedade, devolveu os tipos ao Governo que passou a administrar a tipografia, que mandar instalar numa das salas do Quarto do Campo do Manejo, segundo nos informa Martinho Calado Júnior no seu *Resumo Histórico da Imprensa Catarinense* (Santa Catarina – Grafipar – Vol III, pgs. 129) entregando-a à administração de Domingos Dias de Souza Medeiros – mas só em março de 1843 foi ela aberta “ao uso particular, independente de consentimento do Presidente da Província, para quaisquer publicações dadas as disposições que regulam a liberdade de imprensa, pagando as despesas e o trabalho da impressão”.

Com estes dispositivos, que Martinho Calado Júnior transcreve da Lei nº 176 de 20 março de 1845, é de imaginar-se que os *Sofismas* foram impressos com o “imprimatur” ou com o “nihil obstat” do Brigadeiro Pardal, Presidente da Província e que a experiência se é que foi, como se imagina, o primeiro livro publicado pela Tipografia Provincial, deu bom resultado, se não financeiro, pelo menos como trabalho gráfico.

Quanto aos leitores, dos quais se preocupa o descendente do tradutor, e que, de fato, hoje é a preocupação dominante, pois sem eles não se conclui o investimento, parece que não preocupou muito a Antônio José Falcão da Frota. Dizia ele no seu Prólogo:

“Bem persuadido estou de que muitos não precisarão da presente tradução (que apesar de alguns, ou bastantes, defeitos, julgo estar fiel, sem que me esquecesse do preceito de Horácio) mas ainda assim, poupo a esses trabalho e tempo, dando-lhes já a inteligência genuína na comezinha versão; e aos outros, subministro fácil meio de se instruírem em pontos, que tanto importam às discussões, que se suscitam sempre em todos os corpos deliberantes. Se é o estudo desta obra indispensável aos oradores das Assembléias para facilmente conhecerem os falaces meios de que se possam acaso servir os oradores seus adversários, também o é para os mesmos curiosos das galerias, que instruídos do que este livro em si contém com facilidade podem

conhecer quais os Representantes que excluem ou dilatam boas e necessárias providências com falsos argumentos e sofisticas impugnações...”

Aí está. Um livro que tanto serviria aos que se sentassem nos plenários, como aos que se alojassem nas galerias, deveria, é forçoso admitir, ter curso fácil e vendagem assegurada. Mas, quanto a isto, nada poderemos assegurar – e, sem querer alongar por demais as citações, quero lembrar que o tradutor, depois de recomendar à leitura dos Ministros da Coroa, Frota pedia aos concidadãos que se dignassem de ler o livro e de ser indulgentes para com ele, tradutor.

O “Prólogo” está datado de 15 de junho de 1837 – certamente feito quando a impressão do livro fora decidida – e a data da edição é do ano seguinte, pelo que se deduz que pelo menos levou a sua composição e impressão mais de seis meses. Foi, para o tempo, diligente a Tipografia, no fazer o pequeno livro de bolso (o seu tamanho autoriza a classificação) e cuidadosa na sua feitura, pois o tradutor eximiu-se de publicar uma Errata, “tão poucas e insignificantes” foram as gralhas que escaparam nas primeiras páginas da presente edição; considerando que “seria ocioso e supérfluo fazer delas (erratas) menção particular”. Hoje em dia, dificilmente diria isto – bem ao contrário, depois de esculachar com revisores e tipógrafos, ainda pediria desculpas ao leitor atento e inteligente”, pelos pasteis que ainda descobrisse. O fato depõe em favor da Tipografia, dos seus tipógrafos e revisores.

Completando a informação sobre a obra traduzida, já cabe deixar falar ao padre Frota Gentil:

“O filósofo e jurista inglês estava então no auge da sua fama (aliás, quando a tradução foi publicada já ele havia morrido, o que não obstante, não impede que a sua fama persistisse) e “chamo a atenção (do mundo intelectual) pelo *Tratado dos Sistemas Políticos*. Segundo ele estes sofismas, ou falsos fundamentos da vida social, são ideias positivas e negativas dos antepassados, o medo das inovações, as leis, considerações, interrogáveis, o número

dos que defendem uma opinião, e autoridade pessoal, etc.” (O que adianta alicerçado numa outra Enciclopédia, *O Nouveau Larousse Illustré* verbete “Bentham”).

O tradutor

Talvez a parte mais importante para nós, depois da notícia de que já se podia, aqui no Destêrro, publicar uma obra nos idos de 1838, mesmo do formato livro de bolso, uma vez que as teses de Bentham supero-as o tempo, não só pela evolução das concepções doutrinárias do Direito, quer no campo civil, quer no terreno criminal penal, como também pela adoção de novos figurinos parlamentares, talvez a parte mais importante, dizia eu, para nos, seja justamente a personalidade do tradutor, vivendo na insignificante cidade do Desterro da Ilha de Santa Catarina, ou nas suas proximidades, depois de haver ocupado importantes cargos na vida militar e na vida diplomática na nossa jovem pátria.

Antônio José Falcão da Frota era português, nascera em Lisboa, mais ou menos por volta de 1780, e veio para o Brasil em 1808, com a Família Real, por ocasião da sua transferência para este lado do Atlântico, com a invasão napoleônica. Era Oficial de Marinha, fez a campanha da Cisplatina e, em 1817, recebia a Comenda de São Bento de Aviz, uma das Ordens Militares que eram concedidas por serviços distintos.

Foi homem de relevo e capacidade, pois ocupou em Buenos Aires o cargo de Cônsul do Brasil, e em Montevidéu o de Capitão de Porto, interino em 1819, efetivo em 1824. Foi Agente político do Império junto ao Governo de Buenos Aires, tendo sido ainda, em 1826, encarregado dos negócios do Brasil no Chile, posto diplomático que parece não ter chegado a assumir, tornando sem efeito para poder ser conservado na Capitania do Porto de Montevidéu.

Reformando-se do serviço ativo, com a patente de capitão de mar-e-guerra, no ano 1829, resolveu fixar-se em Santa Catarina,

certamente seduzido pela sua beleza mas sobretudo pela sua tranquilidade –que conhecera, possivelmente, quando passara por aqui, integrando a coluna dos 4.600 homens do General Carlos Frederico Lecor, depois 1er Barão e Visconde de Laguna.

Falcão de Frota veio para residir em São Miguel da Terra Firme com justas razões, hoje facilmente comprováveis o respeito da beleza e da tranquilidade, trazendo a sua companheira ou esposa, Da. Tomásia Vivas, natural de Buenos Aires, filha do Tenente Coronel Lucas Vivas e de sua esposa, Da. Gabriela Lavendeus.

Taulois de Mesquita, que percorreu os arquivos da nossa Cúria com aquele cuidado que todos sabemos e lhe reconhecemos, em busca de assentamentos dos filhos do casal, encontrou-os batizados aqui, embora nascido em São Miguel – um deles dado como filho natural (o que explica não ter consignado Henrique Boiteux nos seus volumes sobre *Santa Catarina no Exército* o nome da mãe dos seus biografados), enquanto o outra já figura como filho legítimo – o que faz supor que Frota pai, afinal, resolvera situar legalmente a esposa, mãe de seus filhos, aliás numerosos, que anteriormente não fizera, quero crer, unicamente devido às suas crenças religiosas, um tanto ausentes, e não haver, à época, outro tipo de casamento que não o religioso.

Em certa época da sua vida deve ter tido residência no Destêro, pois fez parte integrante da Sociedade Patriótica do feição política anti-restauradora (ou anti-caramurú, como a chamavam os liberais) – e já se interessar pelas coisas da imprensa tanto assim que, em outubro de 1832, quando a Sociedade cuidou de comprar a tipografia que fora de “O Catarinense” – a mesma que mais tarde teve de hipotecar ao Governo afim de publicar o jornal que justamente o Expositor, foi Antonio José Falcão da Frota escolhido com Diogo Duarte Silva, português como ele e deputado à Câmara Geral pela nossa Província e com Jerónimo Coelho, para redator da nova folha, nela ficando até o ano seguinte, quando pediu exoneração de tais funções, (Livro de Atas da Sociedade).

Seu nome figurava, então sem o apelido Frota – da mesma forma que, em 1834, figura no Decreto nº 32, de 16 de setembro quando a Regência confirmava a concessão de uma tença de 120 mil reais feita “ao Capitão de Mar-e-Guerra Antônio José Falcão”, entre outros militares a quem fora outorgada.

Aqui residente, homem ilustrado, falando vários idiomas com boa formação humanística, em 1835 viu-se eleito Suplente Deputado de à Assembléia Legislativa Provincial, mas, convocado nesse ano como no de 1837, escusou-se de tomar assento no legislativo, de ali verificar e colocar em prática, ou reprimir, os sofismas de Bentham, justamente quando se inaugurava o novo Poder, devido ao Ato Adicional à Constituição de 25 de março, que instituía as Assembléias Legislativas Provinciais. Escolhido para esta primeira legislatura, recusando-se em duas sessões, não voltou a ser eleito nas subseqüentes.

Estas situações não foram até aqui reveladas pelos seus biógrafos, nem mesmo o seu descendente, o que, entretanto temos satisfação em fazer-lo, sem temor de engano, devido ao levantamento que realizamos de todos os parlamentares catarinenses desde a instalação do Poder Legislativo Provincial em 1835, até 1955.

Da atuação de Antônio José Falcão da Frota como Agente diplomático do Brasil no Prata fala com detalhes a obra de João Pardiá Calogeras *A Política Exterior do Império – 1º Reinado*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Tomo II Especial, o que depõe do alto gabarito de que se revestia o tradutor do Jeremias Bentham, que escolhera o refúgio tranquilo de Santa Catarina para os derradeiros anos da sua vida, entre as suas leituras e os seus filhos.

Foi aqui, na vida política, companheiro dos nomes ilustres de Santa Catarina, levados ao Legislativo em 1835 – 1838 mas mesmo assim não quiz tomar parte nos debates parlamentares e sabe Deus de que argumentos e de quantos empenhos se terá valido o

Presidente João Carlos Pardal, para convencê-lo a vir Secretariar o seu governo, quando, em 1837, veio substituir na Presidência o seu colega, Brigadeiro Joaquim Machado de Oliveira.

O Brigadeiro João Carlos Pardal não desfrutou das simpatias dos nossos historiadores, que não lhe pouparam o despreparo para o cargo, assumido em ocasião de graves perturbações da ordem política. Entretanto, silenciam sobre a pessoa do Secretário do Governo, evidentemente uma eminência a considerar, dada a sua alta capacidade, o seu alto posto, embora reformado, e o seu elevado gabarito intelectual. Pouco se sabe, mesmo, das suas atividades, políticas como sociais.

Sacramento Blake diz constar que Antônio José Falcão da Frota faleceu em 1849 ou 1850, sendo que os registros da Cúria, quer relativos à paróquia da Capital, que os da freguesia de S Miguel, por mim recentemente examinados, com toda a minúcia nada revelaram a respeito.

Deixou, entretanto, prole ilustre, como ilustre era ele, desde as suas origens, pois era filho do Sargento-mor José Felix Falcão da Frota (e de sua mulher Francisca Helena Falcão da Frota), de falada prosápia e colorido brasão. Dentre os seus filhos cumpre destacar os seguintes:

Antônio José Falcão da Frota – nascido em S. Miguel da Terra Firme a 10 de setembro de 1834 e batizado no Destêrro a 26 de março de 1835 (Taulois de Mesquita) e que foi casado com D. Ana do Vale e Almeida, filha do Capitão Boaventura Leitão de Almeida e de D^a Maria Joana do Vale (Gentil). Foi militar, tendo entrado para o Exército em 1850, participando da guerra do Paraguai. Foi Ministro da Guerra de Deodoro, (22-1-1891 a 23-11-1891), deixando larga descendência e tendo falecido em Pelotas, Rio Grande do Sul, a 21 março de 1900 (Gentil).

Júlio Anacleto Falcão da Frota – nascido em S. Miguel da Terra Firme a 27 outubro de 1836, batizado no Destêrro, no mesmo ano

a 28 de dezembro. Foi também militar, do Corpo de Engenheiros, participou das campanhas contra Rosas e do Paraguai, onde se distinguiu como o irmão. Serviu no Gabinete do Marechal Osório e foi o primeiro Oficial brasileiro a receber os bordados do generalato, depois de proclamada a República. Teve participação na vida política do Rio Grande do Sul, sendo seu Governador de 1890 a 1891, Senador da República da primeira legislatura republicana, reeleito até 1909. Reformasse em 1906 como Marechal, portador, como o seu irmão, de brilhante folha de serviços e numerosas condecorações. Faleceu a 5 de março de 1909.

Além destes dois elementos exponenciais da família, foi ainda Antônio José Falcão da Frota pai de Manoel Antônio e de Pedro Emilio – o primeiro engenheiro militar, que consta haver residido algum tempo em Laguna; e o segundo, ao que se diz, falecido na Argentina aos 110 anos de idade – o que lhe dá a glória de, se não pode ser considerado o mais ilustre, pode sem qualquer dúvida, disputar o de ser o mais longevo da sua estirpe.

Cumprir assinalar um fato que me chamou a atenção, quando compus os meus volumes sobre *Nossa Senhora do Destêrro*. Os nomes de Antônio Nicolau e Júlio Anacleto Falcão da Frota não figuram entre os catarinenses que participaram da guerra do Paraguai. Nem foram gravados na Coluna Comemorativa, que se elevou na Praça principal da Cidade Capital, para honrar os nossos heróis, nem a imprensa, de várias épocas, onde recolhi tantos elementos sobre a referida campanha, os registra. Se incluí os seus nomes entre os nossos militares ilustres, aqui nascidos, nossos conterrâneos, foi porque os Boiteux, Henrique e Lucas, não se esqueceram de nomeá-los, tendo o primeiro escrito a biografia de ambos, em páginas que tanto honram a Autor como consagram os biografados.

Acredito que a circunstancia de se haverem fixado no Rio Grande do Sul, tanto os dois militares como seus irmãos, acabou

por apagar todos os traços da passagem dos seus pais e a lembrança dos seus nascimentos em nossa terra – tornando-se assim esquecidos dos seus contemporâneos (que os tomavam por gaúchos) e desconhecidos das gerações que não os consideravam, como deviam e seria de justiça, legítimos barrigas-verdes.

REFERENCIAS

CABRAL, Osvaldo Rodrigues, 1903. “O esquecido tradutor da um livro raro”. = Blumenau Fundação “Casa Dr. Blumenau” 1973: [s.n.]. [10].

BENTHAM, Jeremias. *Tratado Dos Sofismas políticos* por Jeremias Bentham autor de Tática das Assembleias.. Blumenau, Fundação Casa Dr. Blumenau 1973: [s.n.] Traduzido, e dedicado á Nação Brasileira por Antônio José Falcão da Frota (1780-1849/50).

A retradução dos *Pensieri* de Giacomo Leopardi ao português brasileiro

Andréia Riconi

UFSC/CNPq

Andréia Guerini

UFSC/CNPq

Introdução

Desde muito cedo, Giacomo Leopardi (1798-1837) mostrou-se um escritor de grande versatilidade. Tal característica fica nítida na facilidade com que Leopardi transitou entre diferentes gêneros e temáticas e, embora seja lembrado, principalmente, por ser o poeta dos *Cantos*, o universo da escrita leopardiana perpassou diferentes gêneros: ensaio, tratado, escrita memorialística, dissertações filosóficas, aforismas e máximas. Ou seja, o seu legado em prosa é consideravelmente maior e não menos importante que o da poesia. O que nos parece, entretanto, é que, em Leopardi, as linhas que dividem um estilo de escrita do outro não sejam tão facilmente demarcáveis. Isso porque, mesmo naqueles escritos que prescindem da segmentação em verso, Leopardi deposita certa “carga poética”, que parece ser inerente ao seu pensamento e à sua concepção de literatura. Resultado disso, são textos com uma estética que confere identidade própria à escrita leopardiana, atestando o caráter idiossincrático de sua obra.

Essa característica do texto leopardiano possivelmente contribuiu para que seja ainda mais consolidada a visão de um Leopardi mais poeta do que prosador ou ensaísta. No próprio contexto italiano como mostra Giuseppe Sangirardi, Leopardi sempre foi mais lembrado pela poesia, isso talvez se explique, segundo ele,

pela “[...] indiscutível primazia do verso na tradição literária italiana até o século XIX” (2012, p. 41), ou, até mesmo, pela “[...] própria postura de Leopardi, que várias vezes declarou e mostrou uma afeição secreta e mais visceral por uma linguagem poética” (2012, p. 41).

No Brasil (assim como na maioria dos países que “importaram” Leopardi), a realidade não é diferente. Em nosso país, não se pode afirmar que Leopardi seja um autor amplamente difundido, mas ao longo dos anos, alguns nomes como Rui Barbosa, Machado de Assis, Vinícius de Moraes, Haroldo de Campos, entre outros, incumbiram-se de trazer o autor de Recanati para o sistema cultural brasileiro. Nessa inserção, no entanto, a força com que a poesia aparece, em relação à prosa, é consideravelmente maior. Nessa conjuntura, atesta-se, por consequência, o papel que tem a tradução na importação de certos gêneros de determinados autores, pois traduções e retraduições contribuem para a consolidação de certas obras e formas literárias em determinado sistema cultural.

No que concerne à prosa leopardiana, os textos mais discutidos pela crítica são as *Operette Morali* e, mais recentemente, o *Zibaldone di pensieri*, possivelmente pelo rico panorama que essas obras são capazes de traçar acerca dos mais variados assuntos e por sua impressionante lucidez e atualidade. Esses escritos revelam justamente a fluidez com que a narrativa leopardiana se apresenta, ao liquefazer as fronteiras entre poesia e prosa, reflexão filosófica e texto literário. Mas a prosa de Leopardi não se encerra nessas duas produções. Menos conhecida, mas não menos expressiva em termos temáticos e estilísticos, é *Pensieri*, uma coletânea de cento e onze aforismos¹, que discute, entre outros, as relações humanas e as dinâmicas sociais que os homens estabelecem entre si. Publicados

¹ Utilizaremos o termo “aforismo” para nos referirmos ao estilo de escrita de *Pensieri*, mas sempre levando em consideração a linha tênue que o separa de outros gêneros, como a máxima, por exemplo. A esse respeito, confira TOPA, 1998, disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/6948>.

postumamente², no ano de 1845, esses pensamentos tiveram origem em reflexões e anotações desenvolvidas a partir de temáticas já presentes e (re)elaboradas do *Zibaldone di pensieri*, e se destacam por sua atualidade, já que essa coletânea pode ser lida e discutida em confronto com diferentes temáticas da sociedade atual.

Os *Pensieri* estão presentes no sistema literário nacional desde 1996, com tradução de Vera Horn. O texto foi publicado, juntamente com outras traduções de obras do autor e materiais da fortuna crítica, no livro *Giuseppe Leopardi: Poesia e Prosa*, organizado por Marco Lucchesi. Dada a necessidade de se reatualizar algumas obras, neste texto propomos discutir a retradução de *Pensieri*, no qual pontuamos alguns dos desafios no processo tradutório. Retraduzir essa obra de Leopardi se justifica pela ideia de que traduções e retraduições são capazes de atestar a importância do autor e da obra a ser inserida ou reinserida em determinado sistema literário. No caso específico de Leopardi, acreditamos que a atividade tradutória, ainda, “[é] o melhor posto de observação sobre as estratégias de linguagem [...]” (MESCHONNIC, 2010, p. XXII) que o autor emprega, no intuito de desvelar como a poeticidade se apresenta, mesmo nos textos em prosa. Dessa forma, ao discorrer sobre alguns dos desafios enfrentados na tradução dos *Pensieri*, buscamos também, a partir de uma análise da obra, demonstrar como a escrita leopardiana engendra mecanismos que revelam o caráter híbrido de sua produção. Essa hibridização se revela numa escrita em que poesia e prosa muitas vezes se interseccionam.

***Pensieri*: aspectos estilísticos e temáticos**

Formado por cento e onze aforismos nos quais Leopardi discorre sobre suas percepções acerca do mundo que o circundava, os

² O texto dos *Pensieri* foi deixado como “herança” para Antonio Ranieri, amigo de Leopardi, que decidiu publicá-lo após a morte do autor.

Pensieri carregam um caráter filosófico e histórico, funcionando como um compêndio da visão que tinha Leopardi da sociedade na qual vivia. Leopardi foi um crítico de sua época e, ao idealizar essa coletânea, criou um manual da vida e das dinâmicas do homem enquanto ser social, desnudando sua falta de confiança na bondade e na solidariedade entre os homens. Na concepção do autor, o mundo é formado por um grande grupo de homens maus que não tardam em tirar vantagem daqueles tidos como mais fracos e bondosos. Essa visão vem à tona já no primeiro pensamento, ao afirmar que “o mundo é uma aliança de birbantes contra os homens de bem, e de vis contra os generosos³”, consolidando a ideia de que a gênese de *Pensieri* também se situa nessa dinâmica entre os sujeitos bons e maus.

Porém, ainda que o cerne da obra seja essa perversidade levada a cabo pelos tais “birbantes”, não se pode ignorar a presença de um fio de esperança num mundo melhor. Escritos provavelmente entre os anos de 1830 e 1835, os *Pensieri* são fruto de uma fase do pensamento do autor em que algumas das “verdades” nas quais acreditava sofrem uma mudança significativa. O pessimismo que, até então, se revelava num campo mais metafísico (no qual a natureza, tida mais como uma entidade mística do que material, se apresentava com a grande causadora de todos os males), agora considerava também o social e concreto como causadores de infelicidade. A grande reviravolta se dá, todavia, no sentido de que Leopardi, ao considerar o ser humano como agente mais atuante, acaba por demarcar quase um paradoxo: por um lado, desvela uma sociedade doente; por outro, mostra ter ainda esperança de que os homens sejam capazes de operar mudanças em sua vida e na de seus semelhantes. Nesse período, o último do arco de sua curta vida, vê-se materializada sua natureza heroica

³ “il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi”. Quando não indicado, todas as traduções são de nossa autoria.

e combativa que, segundo Walter Binni (2014, p. 241), encontra sustentação “[...] na sua vontade de resistência e contraste, de não resignar-se, na devida tentativa de refundar sobre suas amargas verdades uma sociedade diferente [...]”⁴. Logo, ainda que continuasse a considerar sua sociedade fútil e perversa, transparece na escrita de Leopardi a possibilidade de que essa mesma sociedade carregue no seu âmago uma combatividade. É essa combatividade que pode levar seus sujeitos a um estágio de evolução social capaz de operar mudanças significativas, tanto no modo de pensar dos indivíduos, como nas estruturas de poder.

A caráter de exemplo, pode-se confrontar duas passagens, que externam esses dois lados dessa reflexão filosófica de Leopardi, como é o caso desses fragmentos retirados do Pensamento I e do Pensamento XXV, respectivamente:

Quando dois ou mais birbantes se encontram pela primeira vez, facilmente e, como por sinais, se reconhecem por aquilo que são; e logo se entendem; ou se os seus interesses não favorecem isso, certamente mostram inclinação um pelo outro, e tem entre si um grande respeito. Se um birbante tem contratações ou negócios com outros birbantes, frequentemente porta-se com lealdade e não os engana; já com pessoas honradas, é impossível que não lhes falte com a boa-fé [...]

Ninguém é tão completamente desenganado do mundo, nem o conhece tão a fundo, nem lhe tem tanta ira, que olhando um traço desse com benignidade, não se sinta, em parte, reconciliado; como ninguém é visto por nós como tão malvado, que saudando-nos cortesmente não nos aparente menos malvado que antes.

No fragmento à esquerda, referente ao Pensamento I, temos a constatação de que os homens maus se unem para tirar proveito da fragilidade daqueles bons, tornando as feridas da sociedade consequência dessa conduta desleal de seus membros. No da direita, por sua vez, Leopardi induz os leitores a perceberem que

⁴ “[...] nella sua volontà di resistenza e contrasto, di non rassegnazione, nel doveroso tentativo di rifondare sulle sue amare verità una diversa società [...]”. Quando não indicado, todas as traduções são de nossa autoria.

existem traços de benignidade no mundo, que podem fazer com que os homens se “sintam reconciliados”, ainda que em partes, com sua realidade. Ainda que tal pensamento não se apresente, de fato, como uma constatação de que há esperança nos homens, esse sentimento, contudo, parece aparecer nas entrelinhas, no fato de que se pode, ainda que apenas em partes, extrair do mundo algo de bom.

Essa característica é mais uma contestação que serve para afirmar que em Leopardi nada se revela de maneira absoluta. A própria estrutura escolhida para expor essa coletânea de pensamentos se configura como híbrida, já que o gênero aforístico também é um modelo que se situa numa espécie de “entrelugar” dos gêneros literários. Como afirma Topa, “[...] o produto textual que hoje conhecemos sob a designação genológica de aforismo resulta do cruzamento, em determinados pontos do seu devir, com gêneros como o ensaio e o fragmento [...]” (1998, p. 26). Ou seja, a escrita aforística nasce da intersecção de gêneros distintos que, para além daqueles mais associados ao viés literário, também toca em estruturas que são mais comumente ligadas à filosofia e à moral. Sendo assim, não somente o gênero se manifesta como híbrido, mas também toda a sua construção temática, já que abarca, além dos discursos próprios da literatura e da arte, também aqueles de aplicação mais prática, como o que diz respeito à filosofia, à sociologia e ao direito – como é o caso da máxima e da sentença. Em virtude dessa característica, “[o] verdadeiro aforismo será então, mais do que um acto do pensamento, um *pensamento em acto* que, a dado momento, toma corpo textual, evidenciando assim uma dupla identidade, filosófica (lato sensu) e literária” (TOPA, 1998, p. 24). Essa “dupla identidade”, portanto, permeia a obra leopardiana e, no caso específico de *Pensieri*, emerge tanto da linguagem quanto da forma e das temáticas sob as quais Leopardi se debruçou.

Os desafios da (re)tradução brasileira

O próprio Leopardi é, em sua essência, uma tradução dessa linha liquefeita que permeia sua vida e obra. Por ser considerado um “[...] clássico por excelência entre os românticos” (Sainte-Beuve, 1996, p. 49), a personalidade de Leopardi não deixa de ser, logo, tão híbrida quanto sua própria figura. Dotado de uma ampla erudição, Leopardi foi um grande estudioso das línguas, da literatura e da arte como um todo, mas também dos costumes da sociedade e dos homens. Afortunadamente, muitos de seus estudos resultaram em reflexões que estão ao alcance dos leitores contemporâneos⁵ (pelo menos, a princípio, ao alcance daqueles que dominam a língua italiana) e trazem pistas significativas a respeito das concepções que Leopardi desenvolveu sobre arte, literatura e sociedade ao longo de seu amadurecimento intelectual. É a partir dessas pistas deixadas pelo próprio autor e de uma cuidadosa análise do texto de *Pensieri* que os desafios e escolhas tradutórias que destacaremos aqui nascem. Importante ressaltar que não é só a análise dessa obra em específico que nos faz conjecturar tais escolhas, mas também em virtude de notarmos que as características que identificamos em *Pensieri* se manifestam em outros escritos do autor – o que nos faz acreditar em recorrências quanto ao seu estilo de escrita, com construções próprias, especialmente no âmbito das colocações, o que o torna um autor bastante singular.

É também importante perceber como Leopardi trata seus temas de forma cíclica, seja dentro de uma mesma obra ou, mesmo, em outras obras. Quando se adentra mais a fundo nessa dinâmica da obra leopardiana, torna-se claro que alguns temas sempre foram caros à sua reflexão e formam a base, por assim dizer, de

⁵ Possivelmente os textos que trazem mais diretamente a visão de Leopardi a respeito de temáticas variadas estão no *Zibaldone di Pensieri* (1817-1832).

muitas de suas opiniões, anseios e conjecturas acerca do mundo. Exemplos disso são as temáticas relacionadas à natureza, ao tédio, à razão e à ilusão. Pode-se considerar que Leopardi tenha desenvolvido uma espécie de “sistema filosófico” devido a tais temáticas, já que a partir delas idealizou parte de suas argumentações mais metafísicas e relacionadas à existência humana. A respeito desse sistema, Cesare Luporini afirma que “[...] há uma coerência, ou, ao menos, uma correlação sistemática entre as atitudes fundamentais do seu [de Leopardi] pensamento [...]” (1996, p. 112), justamente pela constante correlação que estabelecem a “natureza”, a “razão”, a “ilusão” e o “tédio” entre si e com a vida humana nas narrativas do autor. Muitas dessas temáticas “nasceram” nos escritos do *Zibaldone* e foram retomadas nos *Pensieri*, nas *Operette Morali* e, até mesmo, em alguns *Canti*.

Assim, percebe-se que a obra leopordiana como um todo tem um fio condutor, uma correlação íntima entre os seus “motivos essenciais”. Dessa forma, esse contato com outras obras do autor torna-se uma rica ferramenta no processo tradutório, na medida em que colabora para esclarecer e aprofundar questões que, muitas vezes, no texto a ser traduzido encontra-se em estado ainda não suficientemente compreensível. Essa dinâmica é uma maneira de atestar a tradução como uma atividade que compreende pesquisas e aprofundamentos teóricos, que ajuda, para usar uma metáfora benjaminiana, a compor os pedaços do “vaso quebrado”.

Ao tratar mais especificamente dos desafios da tradução dos *Pensieri* para o português brasileiro, não encontramos em *Pensieri* questões próprias da cultura italiana a serem acomodadas no seio da cultura brasileira. Isso porque, mesmo que Leopardi externe no decorrer de cada um de seus pensamentos uma característica ou um contexto no qual se encaixam os sujeitos da sociedade de sua época, tal constatação não se apresenta como uma exclusividade italiana. Ao contrário, a perversidade que Leopardi

condena nessa obra pode, em muito, ser confrontada com a realidade de outros lugares de sua época, bem como – considerando devidamente a distância temporal – provocar reflexão acerca da condição da sociedade contemporânea, ultrapassando assim fronteiras temporais e geográficas.

Dessa forma, o texto da tradução torna-se rico e desafiador na medida em que procura se revestir de marcas da própria escrita de Leopardi, que se revelam nas escolhas linguísticas cuidadosas e na sintaxe peculiar e ajudam a refletir acerca das características da escrita do autor e das suas concepções, por isso esse projeto de tradução visa dar a devida importância às marcas estilísticas, uma vez que, de acordo com o que o próprio Leopardi defende em *Parini*, “[...] se despojares um escrito famoso do seu estilo, cujo valor pensavas que estivesse no conteúdo, tu o reduzirás a tal condição que te parecerá uma obra de ínfimo valor” (1992, p. 130). Não se está, todavia, colocando o conteúdo em segundo plano, mas sim enaltecendo o fato de que prosa leopardiana apresenta características que nos levam a acreditar que parte de sua beleza e relevância residem no cuidado que Leopardi trabalha os aspectos linguísticos e estruturais. Trata-se, portanto, não de uma valorização da linguagem/forma em detrimento do sentido – mas sim da tentativa de compreender a ligação que, para Leopardi, ambos sempre tiveram.

A partir disso, os desafios que relataremos aqui se situam em dois planos distintos: o linguístico, que compreende questões inerentes às escolhas lexicais, aos arcaísmos, ao emprego de vocábulos doutos e aos termos essenciais que permeiam a discussão dessa obra, até porque como assevera Ricoeur “[...] a tarefa do tradutor não vai da palavra à frase, ao texto, ao conjunto cultural, mas ao inverso; impregnando-se por vastas leituras do espírito de uma cultura, o tradutor desce novamente do texto à frase e à palavra [...]” (2011, p. 61); e o formal/estilístico, que diz respeito à

organização do texto em termos estruturais, que demonstram que Leopardi possui uma grande preocupação com a forma. Através desses planos, apresentamos, então, alguns exemplos de momentos da tradução dos *Pensieri* que nos levaram a refletir mais profundamente acerca das escolhas.

Giacomo Leopardi é, como já referido, um autor que trabalha a língua de maneira particular, explorando suas diversas possibilidades expressivas e sintáticas, criando uma língua própria. Possivelmente por seu constante contato com línguas e literaturas antigas, sua capacidade de transitar entre o antigo e o moderno se desenvolveu e o resultado disso são obras que celebram a língua italiana em sua potencialidade, colocando em uso palavras e expressões que, de modo geral, já haviam sido abandonadas pelo linguajar da época. Logo, ao explorar a escrita leopardiana, o leitor se depara com esse contraste, pois Leopardi, jogando com a língua, consegue posicionar o texto em um entrelugar do tempo, em um espaço imaginado entre o novo e o antigo. Leopardi liquefaz mais uma fronteira, mesclando o presente e o passado, na medida em que as “[...] palavras antigas voltam a ressoar como novas sem atenuar o fascínio de sua distância”⁶ (PRETE, 2011, p. 12).

O uso de vocábulos doutos em detrimento daqueles mais usuais e contemporâneos, no entanto, não é um artifício poético aplicado de modo ingênuo por parte de Leopardi. Ainda que seu fluxo de pensamento pareça ser, em muitas situações, involuntariamente poético, seu apreço pelas palavras de uso mais literário nasce de uma concepção pessoal acerca da língua e do fazer literário. Nas páginas do *Zibaldone*, Leopardi afirma que “[a]s palavras e modos que mais contribuem para a evidência, eficácia, força, graça etc. das línguas são sempre e incontestavelmente, as antigas

⁶ “[...] parole antiche tornano a risuonare come nuove senza attenuare il fascino della loro lontananza”.

[...]”⁷ (LEOPARDI, 1991, p. 274). Sendo assim, essa mescla de vocábulos e formas de diferentes épocas e raízes é uma preocupação que Leopardi apresenta. Procurar transportá-los para a tradução é uma maneira de tentar trazer, para o texto traduzido, também parte dessa “força” e “graça” da qual o autor se refere. Portanto, procuramos trazer na tradução brasileira alguns elementos dessa natureza, a fim de que o leitor brasileiro também tenha a possibilidade de fazer essa ponte com o passado da língua portuguesa. Essas “pinceladas” de palavras douradas foram feitas com base em comparações com o uso em italiano e em pesquisas das datações de algumas delas. No entanto, não podemos afirmar que os casos que optamos por verter os vocábulos de maneira “mais literária” sejam os mesmos sobre os quais Leopardi operou sua tentativa de atribuir as ditas “evidência” e “eficácia” à língua. Algumas das situações em que empregamos palavras de baixo uso, dos pensamentos I e XXIV, respectivamente:

[...] pare uno scandalo che un uomo conosciuto per birbante sia veduto nella miseria; perché questa dal mondo, che sempre in parole è onoratore della virtù, facilmente in casi tali è chiamata gastigo, cosa che ritorna in obbrobrio, e che può ritornare in danno, di tutti loro.

Ancora in questa parte il mondo è simile alle donne: con verecondia e con riserbo da lui non si ottiene nulla.

[...] parece um escândalo que um homem conhecido por birbante seja visto na miséria; porque essa pelo mundo, que sempre em palavras é honorificador da virtude, em casos tais facilmente é chamada castigo, algo que resulta em desonra, e que pode resultar em dano para todos eles.

Ainda nesta parte o mundo é similar às mulheres: com verecúndia e com discricção, dele não se obtém nada.

No caso do primeiro exemplo, vê-se em destaque duas palavras. A primeira, *birbante*, muito recorrente no texto, é, segundo o dicionário Devoto-Oli (2009), datada do século XVII, e em português brasileiro teria como possíveis equivalentes as palavras

⁷ “le parole e modi che maggiormente conferiscono alla evidenza, efficacia, forza, grazia ec. delle lingue sono sempre, e incontrastabilmente le antiche [...]” Tradução de Andréia Guerini, Anna Palma e Tânia Mara Moysés in www.zibaldone.cce.ufsc.br

“patife”, “canalha” ou “mau-caráter”. Porém, menos usual é o correspondente “birbante” que, na Língua Portuguesa, de acordo com o dicionário *Houaiss*, data também do mesmo século e significa “que ou aquele que é pouco recomendável, ladino e desonesto; tratante” (2001, p. 295). É fato que no português brasileiro essa palavra não é de uso corrente. O que buscamos levar em consideração aqui ao fazer essa escolha é porque em italiano esse uso também é restrito a esferas menos coloquiais. Nossa tentativa, portanto, se baseia no preceito exposto pelo próprio Leopardi, ao afirmar que as palavras antigas são capazes de reforçar o caráter forte e vivo da língua. Similar é o caso da palavra “honorificador” para verter o vocábulo italiano “onoratore”. Nesse caso, todavia, a escolha resultou em dar voz à polissemia das línguas envolvidas nesse processo tradutório. “Onoratore” poderia ser, sem perdas semânticas, traduzida por “merecedor”, porém, a palavra “meritatore” – que seria um correspondente, por assim dizer, mais imediato – também faz parte do arsenal linguístico italiano. No caso do português brasileiro o funcionamento é o mesmo, já que também dispomos de duas palavras para designar esse mesmo significado. Análogo a esse caso, é o que concerne à palavra “verecúndia”, grifada no segundo exemplo. Tanto em italiano quanto em português, existem meios diversos de expressar o mesmo sentimento (no italiano *verecúndia/vergogna*; em português *verecúndia/vergonha*) e, por isso, a opção pelo menos usual vem no sentido de dar voz à característica marcante da escrita leopardiana de colocar novamente em circulação palavras que já estavam “esquecidas” no vocabulário. Sendo assim, a opção por “honorificador” e “verecúndia” se dá justamente por essa amplitude que as duas línguas apresentam, em virtude de sua raiz, por serem ambas capazes de transmitir o mesmo significante através dos mais diversos signos e ainda poder manter o estilo leopardiano.

Outra característica que se nota ao explorar a escrita de Leopardi é a frequência com que aparecem adjetivos flexionados no grau absoluto sintético, como é o caso de: *spessissimo* (frequentíssimo), *paurosissimi* (medrosíssimos), *pochissimo* (pouquíssimos), *odiatissimi* (odiadíssimos), *prontissimi* (prontíssimos). Tal emprego parece não ser feito de modo intencional mas, antes disso, ser um traço que indica parte do funcionamento da escrita de Leopardi, que parece seguir uma espécie de fluxo de pensamento. Esse fluxo seria algo próximo daquilo que Riccardo Tesi chama de linguagem falada “literariamente reconstruída” (2009, p. 122). Isso porque o uso do grau absoluto sintético é mais comum na linguagem oral aplicada em contextos mais coloquiais, enquanto na narrativa leopardiana esses termos aparecem “reconstruídos” em uma estrutura mais formal e literária. Não se pode, todavia, negar que existem construções de adjetivos nessa flexão que são parte de uma expressividade mais culta e menos usual, como seria o caso de palavras como “savissimi” ou “amarissimi” – que são, respectivamente, os absolutos sintéticos de “sábios” (sapieníssimos) e “amaro” (amaríssimos). Nota-se que os adjetivos nesse grau são mais cultos na medida em que estão condicionados à sua raiz latina e, em virtude da raridade do uso em contextos orais, acabam por permanecerem mais atrelados a uma linguagem literária. No entanto, salvo algumas raras exceções como essas que citamos, a grande maioria dos casos em que tal flexão aparece em Leopardi é referente a casos mais comuns na linguagem oral. No português brasileiro, ao contrário da língua italiana, é mais frequente o uso do grau superlativo absoluto analítico, em que a flexão é feita com um advérbio de intensidade (muito, extremamente, super, etc.), formando assim casos como “muito frequente”, “muito medrosos”, etc. A opção de manter o superlativo absoluto sintético sempre que possível vem no sentido de permitir que o texto em português dê voz a essa hibridização entre oral e literário, com

vistas ao fato de que, além de tal uso ser parte marcante do estilo de escrita do autor e da própria forma mais comum em italiano, é também uma maneira de mostrar como a língua por si só é híbrida e plena de potencial expressivo.

Ainda no campo mais linguístico, aparecem em *Pensieri* casos em que as palavras comportam acepções muito diferentes de acordo com o contexto – casos esses que também são comuns na língua portuguesa. Mesmo que essa não possa ser considerada, de fato, uma barreira ou uma dificuldade em termos de tradução, julgamos importante trazer algumas passagens no intuito de demonstrar como Leopardi se utiliza da língua de modo, muitas vezes, pouco óbvio. Exemplo desse uso menos óbvio é o caso dos termos “corpo”, bem como de seu plural “corpi”, que podem sem traduzidas livremente como “corpo” e “corpos”. Ambas estão aplicadas no trecho a seguir:

[...] come nei **corpi** degli animali la natura tende sempre a purgarsi di quegli **umori** e di quei principii che non si confanno con quelli onde propriamente si compongono essi **corpi** [negritos nossos], così nelle aggregazioni di molti uomini la stessa natura porta che chiunque differisce grandemente dall'universale di quelli, massime se tale differenza è anche contrarietà, con ogni sforzo sia cercato distruggere o discacciare.

[...] porque, assim como nos **grupos** dos animais, a natureza tende sempre a purgar-se daqueles **humores** e daqueles principios que não se adaptam àqueles com que propriamente se compõem esses **grupos**, nas agregações de muitos homens a mesma natureza faz com que qualquer um que difira grandemente do universal, sobretudo se tal diferença é também contrariedade, com todos os esforços, seja destruído ou banido.

Nota-se aqui, que o emprego que Leopardi faz dos termos, no entanto, não é referente às suas acepções mais usuais. “Corpo” e “corpi” aparecem nesse trecho no sentido de “corporação”, sugerindo uma ideia de agrupamento ou agregação. Esse é um típico caso em que não está em jogo o conhecimento da língua ou do autor a ser traduzido, mas o fato de que a tradução deve trabalhar com base no texto em sua estrutura macro, já que a própria narrativa responde à ambiguidade do termo. Nesse caso, a

resposta se encontra neste mesmo trecho, com a palavra “umori”, também destacada em negrito. Assim como as duas anteriores, essa palavra carrega um significado duplo, uma vez que pode tanto – dependendo do contexto – significar “humor” no sentido de disposição de ânimo, quanto “humor” no sentido de secreção do corpo dos animais. Assim, ao fazer essa análise do texto enquanto uma unidade macro de significado, nota-se que a segunda opção é a mais coerente, o que, por consequência, vem a confirmar a escolha de “grupo” para a palavra “corpo”. Isto porque, em termos biológicos, os grupos de animais sentem o odor dos fluídos (humores) de outra espécie e saem a perseguir o “inimigo”. Além disso, existem também grupos de animais que matam ou se alimentam dos mais fracos para garantir a sobrevivência do resto do bando, logo, “purgam-se” dos humores mais fracos.

Poucas são as palavras da língua italiana em *Pensieri* para as quais não se encontram correspondentes no português brasileiro, ainda que nos dois sistemas linguísticos tais palavras possam ter se desenvolvido de forma distinta, com usos e acepções variáveis, mesmo que com uma estrutura formal equivalente. Os desafios da tradução estão mais relacionados aos aspectos do uso e da colocação de palavras⁸ do autor. Como demonstrado até aqui, fica claro que Leopardi era minucioso na escolha vocabular e, por isso, os seus textos trazem significantes expressados através dos mais diversos signos. Na grande maioria das situações em que a mesma acepção é externada por diferentes palavras, o português brasileiro permite o mesmo jogo, já que se configura como um idioma rico em possibilidades. No entanto, no caso de *Pensieri*, um caso ainda encontra-se como uma questão em aberto: a tradução dos sinônimos “noia” e “tedio”, sem esquecer que “noia”

⁸ Para mais informações sobre “colocação” no caso da poesia traduzida de Leopardi e outros, ver Guerini, Andréia e Costa, Walter Carlos. “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. In *Tradução em Revista*, n. 3, 2012.

é uma palavra/conceito dentro do “sistema” leopardiano e que para Bloom é intraduzível⁹. Em linhas gerais, poderíamos verter os dois da mesma maneira, usando o correspondente “tédio” em ambas as situações, porém, essa opção parece generalizadora em trechos como o que segue, extraído do Pensamento XXI:

Parlando, non si prova piacere che sia vivo e durevole, se non quanto ci è permesso discorrere di noi medesimi, e delle cose nelle quali siamo occupati, o che ci appartengono in qualche modo. Ogni altro discorso in poca d'ora viene a **noia**; e questo, ch'è piacevole a noi, è **tedio** mortale a chi l'ascolta.

Aqui ambos os termos aparecem na mesma frase, não apenas como sinônimos, mas como complementares um ao outro, como se tédio estivesse “reforçando” um sentimento que se associa a ele. Ainda não chegamos a uma conclusão a esse respeito, dada a amplitude semântica do termo. A *noia*, em linhas gerais, parece ser uma resultante do ímpeto humano de mover-se, de tomar atitudes em situações em que movimentar-se ou reagir é impossível¹⁰. Nossa busca por uma tradução para esse termo aparentemente intraduzível se dá no sentido de procurar no português brasileiro uma palavra capaz de preservar essa ideia de complementaridade entre os termos, bem como de manter a amplitude dessa *noia*, tão presente nos escritos leopardianos.

Mas não só em termos linguísticos residem as inquietações acerca da tradução de *Pensieri*. Uma outra especificidade da escrita do escritor de Recanati é o uso particular da sintaxe, pois remete novamente à ideia de narrativa oral “literariamente reconstruída”, como defende Tesi, já que a fluência do texto parece acompanhar, como que “em tempo real” as reflexões do autor,

⁹ Ver Bloom, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 421.

¹⁰ Segundo Bloom, “noia” é “desejo onde e quando não há o que desejar [...], significa a dor e o sofrimento impostos a qualquer homem ou mulher naturais, inseridos em um mundo natural, a *noia* de Leopardi e absolutamente natural [...]” (Idem, p 241).

fazendo com que a narrativa siga algo que arriscamos chamar “fluxo de pensamento”, com pontuação escassa, entre outros recursos. Logo, temos um texto de estrutura ímpar que, ainda que seja por vezes complexa, quase truncada, determina ao texto um ritmo e uma fluência que lhe são característicos. Um exemplo disso se encontra já na primeira passagem do Pensamento I, na qual sua escrita acompanha a reflexão mental (logo, é natural e espontânea), permitindo que o autor faça digressões no texto para justificar suas colocações:

Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto, perché, **oltre che la natura mia era troppo rimota da esse, e che l'animo tende sempre a giudicare gli altri da se medesimo** [negrito meu], la mia inclinazione non è stata mai d'odiare gli uomini, ma di amarli¹¹.

Vê-se aqui, no exemplo, as orações subordinadas intercaladas (assinaladas em negrito), que se constituem em uma digressão opositiva, mas concessiva, sobre as “coisas” que Leopardi recusa-va serem verdadeiras. Tal intercalação interrompe a introdução das causas de sua recusa em considerar tais “coisas” verdadeiras, pois a quarta oração, apenas anunciada pela conjunção respectiva (*perché*), é interrompida pelas três orações destacadas, e, só então, continuada (*la mia inclinazione non è stata mai [...]*). Esse é um breve exemplo de como Leopardi se permite divagar enquanto escreve, demonstrando que, ainda que possa ser proposital essa estruturação, há uma ininterrupção no fluxo de pensamento. Dessa forma, o que se percebe é que em aspectos de correspondência semântica não são muitos os obstáculos, uma vez que o português brasileiro é amplo em possibilidades.

¹¹ Eu, por muito tempo, recusei-me a acreditar verdadeiras as coisas que direi aqui, porque, ademais a natureza minha estava muito distante delas, e a alma tende sempre a julgar os outros por si mesma, a minha inclinação não foi nunca a de odiar os homens, mas de amá-los.

Ainda que existam formas mais padronizadas de organização frasal – que, possivelmente, visam uma maior compreensão lógica do conteúdo – a sintaxe não é estanque, permitindo que o autor jogue com seus elementos e crie uma nova cadência que foge ao que é usual. Casos como o mencionado acima são recorrentes na escrita de Leopardi como um todo, mas não são os únicos; o fluxo de pensamento de Leopardi é vivo e essa vivacidade se reflete diretamente em seus modos de expressão. O exemplo anterior demonstrava uma divagação composta por três orações consecutivas, agrupadas em meio a afirmação principal, composta de outras orações que tiveram seu fluxo interrompido por tal divagação. No caso do Pensamento LIV tem-se uma nova estrutura frasal, na qual além de a afirmação principal ter seu fluxo interrompido, a própria divagação aparece fragmentada, como se lê abaixo:

Abbiassi per assioma generale che, salvo per tempo corto, **l'uomo**, non ostante qualunque certezza ed evidenza delle cose contrarie, **non lascia mai** tra se e se, ed anche nascondendo ciò a tutti gli altri, **di creder vere quelle cose, la credenza delle quali gli** è necessaria alla tranquillità dell'animo, e, per dir così, a poter vivere.

Tenha-se por axioma geral que, salvo por um tempo curto, **o homem**, não obstante qualquer certeza e evidência das coisas contrárias, **não deixa nunca**, mesmo escondendo isso de todos os outros, **de acreditar verdadeiras aquelas coisas cuja crença lhe é necessária à tranquilidade do ânimo e, por assim dizer, para poder viver.**

Nota-se que as orações que compõem o cerne da afirmação estão intercaladas por outras orações que apenas complementam a ideia principal. Apresenta-se, com isso, uma frase que parece acompanhar o pensamento do autor, remetendo a um tom de conversa.

Por fim, outra característica que pode trazer ao texto uma fluência própria é a maneira com a qual o autor trabalha a pontuação, o que em última instância vai definir o “ritmo” do texto. Em linhas gerais, a língua italiana apresenta algumas omissões de vírgulas, pontuação escassa e diferenças estruturais em relação ao português. Paulo Ronái, em seu livro *A tradução vivida* (1981),

alerta para a questão da pontuação, alegando não haver necessidade de reproduzir o uso empregado no texto de partida no texto de chegada, para os casos em que a questão da pontuação não é parte do estilo de escrita do autor. No caso de *Pensieri*, a pontuação do texto leopardiano não é distante dos padrões do português brasileiro, mas é comum, todavia, casos nos quais uma mudança nos padrões de pontuação poderia significar um texto mais “legível”, como é o exemplo deste trecho do Pensamento L:

In un libro che hanno gli Ebrei di sentenze e di detti vari, tradotto, come si dice, d'arabico, o più verisimilmente, secondo alcuni, di fattura pure ebraica, fra molte altre cose di nessun rilievo, si legge, che non so qual sapiente, essendogli detto da uno, io ti vo' bene, rispose: oh perché no? se non sei né della mia religione, né parente mio, né vicino, né persona che mi mantenga.

Em um livro que têm os hebreus, de sentenças e de ditos variados, traduzido, como se diz, do árabe, ou mais precisamente, segundo alguns, de fabricação também hebraica, entre muitas coisas de nenhum relevo, se lê, que não sei que sábio, ouvindo de alguém, eu te quero bem, respondeu: oh, por quê? se não és da minha religião, nem parente meu, nem vizinho, nem pessoa que me mantenha.

Em contrapartida, quando se atenta ao estilo de escrita de Leopardi nos *Pensieri* – que compreende a já mencionada sintaxe própria – nota-se que, em muitas situações, alterar a pontuação seria também quebrar aquele fluxo de pensamento e o ritmo que é característico do autor. Nesse caso, além dos pontos e vírgulas, poderiam ter sido utilizadas aspas para grifar as frases referentes às falas dos personagens em questão, bem como travessões. Leopardi, contudo, optou por produzir um texto corrido, no qual as pausas são produzidas apenas pela “respiração” do leitor. Por isso, sempre que essas marcações, em nossa leitura, grifam parte da estética leopardiana a opção é por manter o texto traduzido o mais próximo possível do uso do texto de partida.

Considerações finais

O exercício de explicitar os desafios que se encontram no processo tradutório é, sem dúvida, uma maneira de legitimar o

trabalho do tradutor como um trabalho crítico por excelência. Não basta conhecer as línguas, é preciso compreender os atributos mais íntimos aos universos de cada cultura e de cada autor e, a partir dessa compreensão, articular possibilidades de reestruturar o texto sem deixar de lado a importância desses universos – e, da mesma forma, sem deixar de lado o espaço que o autor parece ocupar em ambos os universos. Escolher, portanto, é também sempre abdicar de algumas possibilidades; as decisões do tradutor não são, necessariamente, pelo certo ou pelo errado, e sim pelo que ele julgou mais ou menos apropriado em um determinado momento. Paul Ricoeur afirma que a felicidade da tradução reside justamente nessa abdicção: não existe tradução perfeita, não existe “a” escolha certa. Para Ricoeur, o tradutor só atinge essa felicidade no momento em que aceita as distâncias que existem entre o materno e o estrangeiro e assume a impossibilidade de um absoluto linguístico (2011, p. 29). Nessa relação de aproximar e distanciar as línguas e as culturas, o tradutor opera pelo seu olhar, pela sua leitura, que é sempre posicionada em uma época, cultura e contexto muito específicos. O que procuramos com essa tradução, portanto, foi encontrar meios de expressar a riqueza que existem dos dois lados desse encontro: tanto na maneira como Leopardi usa sua língua e se expressa, como no potencial significativo e expressivo que reside no português brasileiro.

Empreender uma tradução de um autor de traços tão particulares não poderia, de modo algum, ser uma tarefa simples. Seu posicionamento limítrofe entre o clássico e o moderno, a literatura e a filosofia, a prosa e a poesia, o formal e o coloquial, fragmentos, aforismas, máximas, demonstram as inúmeras abordagens que podem ser exploradas no interior de sua obra e o caráter liquefeito a ela inerente. Se, assim como afirma Walter Benjamin, é nas traduções que “[...] a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto

desdobramento” (2001, p. 209), é a partir do olhar do tradutor que esses desdobramentos se concretizam, é pela leitura subjetiva que a obra “renasce” em uma nova casa, em uma nova época. Por isso, nossa proposta se configura como um outro olhar para o escrito de Leopardi, que leva em consideração aquilo que em nossa leitura do texto pareceu relevante e significativo, e não a suposta essência original do texto – já que essa essência, se um dia existiu, se tornou inacessível a partir do momento em que a obra foi colocada em circulação. Nesse sentido, buscamos não a “restauração” do “original” leopardiano, mas a oportunidade de renová-lo, de permitir a continuidade de seu legado e o desdobramento que merece. Nossa tradução se constrói sobre a proposta de se trazer para o sistema literário brasileiro não *o* Leopardi e sim *mais um* Leopardi, partindo da premissa de que a tradução se configura como uma nova versão de um novo texto que, tangenciando o “original”, passa a ter seus próprios atributos e a formar o seu próprio público. A tradução, portanto, não seria a escrita final do “original”, mas sim, mais uma leitura deste.

Italo Calvino (1982), a propósito, afirma que traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto, pois na tradução torna-se possível revisitar as características mais profundas que a obra carrega consigo, seja nos significantes, no peso das palavras ou no impacto que causou na sua língua de origem. Traduzindo, portanto, pudemos explorar algumas nuances da escrita de Leopardi que, em uma leitura mais despreocupada, poderiam passar despercebidas. Explicitando esse percurso e admitindo que a tradução é permeada de desafios, visibilizamos nossa atividade e reafirmamos alguns dos motivos pelos quais Giacomo Leopardi é tão reconhecido no cenário literário italiano – e, conseqüentemente, tal importância justifica nosso ímpeto de (re)inserir-lo no nosso. Pode-se concluir, portanto, que a retradução dos *Pensieri* tem muito a contribuir não apenas para reafirmar a importância de Leopardi

no sistema literário brasileiro, mas para dar a ele a oportunidade de manter sua fluidez operante dentro de tal sistema. Ou seja, nossa retradução não visa “impor” nossa versão de Leopardi no contexto de chegada, mas sim demonstrar que qualquer versão dele não seria estática ou última. Isso porque se a tradução de Vera Horn acaba por não se configurar como sendo a primeira e última tradução dos *Pensieri* para o português, nosso objetivo tampouco seria esse; o intuito da retradução nunca foi, nem nunca será, o de dar um destino final ao “original” – e sim o de permitir que ele continue a viajar.

REFERÊNCIAS

- AULETE, Caldas. *Dicionário Aulete*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital>.
- BELUCCI, N.; D'INTINO, F.; GENSINI, S. *Lessico leopardiano 2014*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2014.
- BINNI, Walter. *Leopardi: Scritti 1969-1997*. Firenze: Il ponte editore, 2014.
- BLOOM, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CALVINO, Italo. "Tradurre è il vero modo di leggere un testo". In: _____, *Saggi (1945-1985)*. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3ª ed. V. II. Milano: Mondadori, 2001.
- DEVOTO-OLI. *Vocabolario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier, 2009.
- GUERINI, Andréia e COSTA, Walter Carlos. "Colocação e qualidade na poesia traduzida". In *Tradução em Revista*, n. 3, Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2012.
- HOUAISS, A. et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão CD 1.0. São Paulo: Instituto Antônio Houaiss; Objetiva, 2001.
- LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri*. In: *Tutte le opere*, vol. I. Firenze: Sansoni Editore, 1969. [disponível em: <http://www.classicalitaliani.it/index058.htm>]
- _____. *Poesia e prosa*. LUCCHESI, Marco (org). [Traduções: Affonso Félix de Sousa, Alexei Bueno et al.] Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- _____. *Zibaldone di Pensieri*. A cura di Giuseppe Pacella. V. I, II e III. Milano: Garzanti, 1991.
- LUPORINI, Cesare. "Leopardi e a desilusão histórica". In: LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*.
- LUCCHESI, Marco (org). [Traduções: Affonso Félix de Sousa, Alexei Bueno et al.] Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 112-121.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MOYSÉS, Tânia Mara. *A língua bilingue do tempo nas estratégias de tradução do Zibaldone de Leopardi*. Revista Appunti Leopardiani: Ed. 2012. [Disponível em: http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition03/artigosphp/a_linha_bilingue_do_tempo.php]

PRETE, Antonio. *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 2006.

PRETE, Antonio. *All'ombra dell'altra lingua*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

RICOEUR, Paul. *Sobre a Tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SAINTE-BEUVE. “Retrato do Poeta”. In: LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. LUCCHESI, Marco (org). [Traduções: Affonso Félix de Sousa, Alexei Bueno et al.] Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 49-52.

SANGIRARDI, Giovanni. “Perfil de Leopardi prosador”. Tradução de Andréia Riconi e Andréia Guerini. *Revista Appunti Leopardiani*: Ed. 2/2012. [disponível em: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition04/artigos/perfil-de-Leopardi-prosador.php>]

SOLMI, Sergio. *Il pensiero in movimento di Leopardi*. In: LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Milano: Mondadori, 1983.

TESI, Riccardo. *Storia dell'Italiano: La lingua moderna e contemporanea*. Bologna: Zanichelli editore, 2009.

TOPA, Helena. Das fronteiras de gênero às fronteiras discursivas: aforismo, fragmento e ensaio. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 11, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 23-33. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/6948>.

Avalovara em tradução francesa

Germana Henriques

Universidade de Brasília

Avalovara: romance-poesia

Obra-mestra de Osman Lins, *Avalovara* (1973) aparece na crítica como indecifrável. Lançando um desafio ao leitor, como a esfinge, *Avalovara* e a obra de Lins ainda permanecem no horizonte da literatura brasileira como interrogação. A quinta edição do romance, publicada pela Companhia das Letras em 1995, com prefácio de Antonio Candido, intitulado “A espiral e o quadrado”, retoma no texto de contracapa algumas das perguntas feitas por Candido no prefácio, e que ressaltam o aspecto inusitado do romance, inclusive com relação ao gênero literário do texto:

Poema? Romance? Ensaio ficcional? Fábula metalinguística? Mais de vinte anos de sua publicação, a obra máxima do pernambucano Osman Lins continua a instigar novos leitores. Livro único, que desafia os gêneros, *Avalovara* é, antes de mais nada, um mergulho vertiginoso no cerne da linguagem: lá onde os nomes fecundam-se mutuamente à espera de realidades que ainda não nasceram. Com habilidade magistral, que modula cada frase, cada som, Osman Lins intercala oito temas narrativos que atravessam tempos e espaços distintos, saltando de Amsterdam a Recife, de Recife à Roma Antiga, daí a São Paulo e vice-versa, formando um esplêndido conjunto, no qual o próprio livro, enquanto concepção, tratamento e conjunto, torna-se uma imagem de totalidade, cosmogonia (texto da contracapa, sem autor).

Acerca do gênero híbrido da obra, Candido indaga, com efeito:

Romance? Poesia? Tratado da narrativa? Visão do mundo? No universo sem gêneros literários da literatura contemporânea, o livro de Osman Lins se situa numa ambiguidade ilimitada. A começar pela linguagem, que varia também com o movimento da espiral, indo da simplicidade das expressões até a paráfrase do Cântico dos Cânticos, do tom de arrolamento metódico aos voos largos da poesia (CANDIDO, 1995, p. 11).

Candido afirma que o modelo do livro imita a “geometria rigorosa e oculta” do poema em latim que lhe serve de inspiração (CANDIDO, 1995, p. 9) e também a compara a um relato de Borges. Às perguntas e observações feitas no prefácio somam-se reflexões e tentativas de muitos críticos de decifrar esse enigma. A respeito de *Avalovara*, Dalcastagnè (2000) resume um de seus primeiros e mais importantes desafios:

Junção de um quadrado palindrômico e de uma espiral, *Avalovara* abriga toda uma concepção, sofisticada e erudita, do fazer literário. Matematicamente elaborado, permitindo que uma sucessão de temas se entrelace com perfeição, o romance contempla sua própria trajetória, desde os primeiros narradores até as mais modernas inovações técnicas. Seus protagonistas, confeccionados a partir do amálgama de bichos, homens, cidades ou mesmo de personagens alheias, habitam não um mundo recriado pela palavra, mas um romance meticulosamente construído a partir de uma visão do universo (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 14).

A partir do jogo da espiral e do quadrado (Figura 1), montado em cima do palíndromo *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*, Lins tece as linhas narrativas (Figura 2) que ganham a indicação das letras contempladas no palíndromo como vias ou rotas de leitura e narrativas:

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS é uma frase inventada por um escravo frígio de Pompeia, feita de cinco palavras, cada uma com cinco letras, que se pode ler igualmente nos dois sentidos, e em cuja composição entram oito letras, que, distribuídas pelos quadrados menores, constituem as linhas narrativas. Nos vinte e cinco quadrados que formam o quadrado grande, onde se contém a espiral, as palavras se sobrepõem horizontalmente, mas também se estendem em colunas verticais, pois a frase pode ser lida

indiferentemente da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima, em diversos rumos (CANDIDO, 1995, p. 10).

O romance é dedicado “a Julieta” (de Godoy Ladeira), mulher de Lins. As epígrafes do romance são retiradas da obra de Zunthor, medievalista francês; Eliade, etnógrafo romeno; Gusdorf, filósofo francês de origem alemã; Fouchet, escritor e jornalista; e Curtius, historiador e arqueólogo alemão (Figura 2).

Lins resume nas epígrafes o cerne do romance, a arte medieval da canção de gesta, gestando a origem do romance, o cosmos e o sagrado, a palavra transfigurada em discurso, o absoluto: a pluralidade e a unicidade dialéticas, e, enfim, o número como ordenação cósmica.

Candido (1995) cerca esses aspectos-chave do romance ao procurar resumir o enredo e o alicerce que lhe dá vida e sustentação.

Como num relato de Borges, o modelo deste livro seria um poema lírico em latim, e que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza... O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalinguístico do leitor, e que dá à narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. O limite está no fato de a espiral ser contida num quadrado, que por sua vez se reparte em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. O traçado da espiral vai tocando sucessivamente as letras, e cada uma destas corresponde a uma linha da narrativa, voltando periodicamente em segmentos cada vez maiores.

As linhas são oito, e o seu desdobramento se traduz na história de um homem e das mulheres que amou: uma na Europa, uma em Recife e sobretudo uma, em São Paulo, que de certo modo recebe a experiência amorosa vivida com as anteriores. As duas primeiras seriam passado, mas funcionando como presente; a última é um presente que se forma a cada instante do passado. Toda a narrativa converte para a plenitude amorosa, numa espécie de gigantesca câmara lenta, que concentrasse o tempo no espaço limitado e no limitado instante em que a plenitude é buscada (CANDIDO, 1995, p. 9).

Nesse prefácio, Candido (1995) ressalta ainda o valor estético da obra, destacando-a como exemplo do amadurecimento da literatura brasileira contemporânea:

Avalovara representa na literatura brasileira atual um momento de decisiva modernidade, porque o Autor (como diz a certa altura) exerce “uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (CANDIDO, 1995, p. 11).

O romance seria um exemplo de prosa poética na literatura brasileira, que, como a obra de Clarice Lispector ou Guimarães Rosa, suscita questões acerca de sua recepção, tanto dentro quanto fora do país.

Tradução e criação

A tradução parece já encenada no projeto de criação da obra: a dialética do quadrado e da espiral representando a finitude e infinitude do espaço-tempo, e, por aí, da criação artística, da temporalidade e atemporalidade, do possível e do impossível, do definido e do indefinido, em que ambas as formas, quadrado e espiral, se unem numa relação (im)possível para dar forma a uma obra única. Não seria essa relação dialética a metáfora mesma da tradução? Tradução num horizonte do possível, porque necessária, e, simultaneamente, impossível, porque é perda e melancolia.

Para Benjamim, a tradução é, antes de tudo, forma (CASTELLO BRANCO, 2008). Mas é também uma possibilidade de aproximação entre as línguas, num desejo mítico, bíblico, do reencontro da *reine Sprache*, ou “pura língua”. Numa de suas muitas metáforas presentes n’ *A tarefa do tradutor*,¹ para representar a tradução e sua relação no mínimo conflituosa com o original, Benjamin vê a tradução como um vislumbre, entre a forma original de um vaso, na sua integridade primeira, e antes de sua queda, no esfacelamento dessa forma, a imagem da tradução, recolagem de pedaços, forma (im)perfeita, porém que dá a ver, no intermédio entre a forma primeira e a queda, o vaso reconstituído. Assim seria, pois, a tradução – cópia (im)perfeita, mas que busca

¹ Cf. CASTELLO BRANCO (2008).

imitar a forma do original. Criando a obra de arte, Lins reflete sobre a criação literária, “maquinismo montado”, “livro que não tem medo de se relevar como livro” (CANDIDO, 1995, p. 10). Podemos dizer que o tema aí é também a tradução, já que esta é processo e inacabamento, efemeridade, e, todavia, é também criação artística, e como diria Haroldo de Campos (2006), é, como criação, uma crítica à obra original e a todas as obras como possível e impossível. A tradução é efêmera, mas o original, não. Embora o seja, ela não deixa de existir, e desafia o próprio tempo, como viagem, passagem, transitoriedade e permanência (pela necessidade humana).

Segundo Hazin (2010), “(...) é precisamente isso que Osman Lins tem a intenção de mostrar por meio do que denomina ‘alegoria da arte do romance’. É de literatura que ele fala o tempo todo” (HAZIN, 2010, p. 26).

O narrador Abel, falando sobre o tempo, fala também (sem explicitar) de tradução:

Imaginei uma viagem fluvial. O barqueiro da nascente ao estuário segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem (DALCAS-TAGNÊ, 2000, p. 24).

A alegoria do relógio é explicitada à tradutora francesa de *Avalovara*: “Aliás, o relógio, no romance, aparece como um símbolo do próprio romance, deste romance, e como símbolo do cosmos, da arte, etc.”²

A obra de Lins é apresentada sempre como inclassificável, labiríntica, joyceana, como criação da linguagem, em que o verbo e sua construção sintática são postos à prova – uma arte que se

² Trecho de carta de Osman Lins à tradutora francesa Maryvonne Lapouge, datada de 05 de julho de 1972 e depositada no arquivo do Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (*apud* HAZIN, 2010, p. 26).

esgota e se lança para o futuro num movimento espiral sustentado pela finitude do quadrado, no qual está encerrada a espiral. Como não poderia deixar de ser, e assim como outras obras literárias paradigmáticas que põem em xeque a linguagem estereotipada do cotidiano e da comunicação para lançar mão do opaco e do indizível como formas artísticas – Joyce, Guimarães, Perec, para citar apenas alguns autores inventores da linguagem –, a obra osmaniana lança um desafio ao tradutor. Babélica em essência, já constitui em si uma espécie de tradução do mundo, pela profusão de nomes³, pelos personagens sem nome, pelas formas humanas que são apenas escritas – modos de escritura, de escrever o mundo, apreender o infinito. *Avalovara*, forma híbrida por natureza, parece querer lançar como desafio ao leitor do original – “deciframe ou devoro-te”. Para o leitor da tradução, o desafio parece ser o mesmo desdobrado em outro, o da distância cultural. A tradutora francesa de *Avalovara*, Maryvonne Lapouge, pouco se inscreve nas margens do texto, deixando seu traço em poucas notas de tradutor, como veremos a seguir, com o intuito de buscarmos pistas de seu trabalho tradutório.

Maryvonne Lapouge, tradutora de Osman Lins na França

Maryvonne Lapouge é a única tradutora de Osman Lins, na França, em três editoras: Denoël, Gallimard, Actes Sud. *Le fléau et lapierre* (1989), tradução de *O fiel e a pedra* (1961), foi a única tradução feita em colaboração com Claude Barusse, pela Editora Actes Sud. Com relação à qualidade estética de suas traduções, é possível citar o estudo de Michel Peterson (1992). Segundo Peterson, a tradução de Lapouge de *Rainha* é “excelente”⁴

³ Dalcastagnè faz um glossário de todos os nomes próprios contidos na obra em *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins* (2000, p. 245-280).

⁴ “On pourra ainsi se référer à la fois à l’original en portugais et à l’excellente traduction française de Maryvonne Lapouge” (PETERSON, 1992-1993, p. 82, nota 3).

(PETERSON, 1992-1993, p. 82, nota 3), e as demais traduções dos romances de Lins são consideradas pelo crítico como “*superbement*” realizadas:

Quatre romans de Lins ont déjà été superbement traduits en français par Maryvonne Lapouge. Il s’agit de *Nove, Novena* (*Retable de Sainte Joana Carolina*), *Avalovara*, *A Rainha dos cárceres da Grécia* (*La Reine des prisons de Grèce*), *O fiel e a pedra* (*Le fléau et la pierre*)⁵ (PETERSON, 1992-1993, p. 81, nota 1).

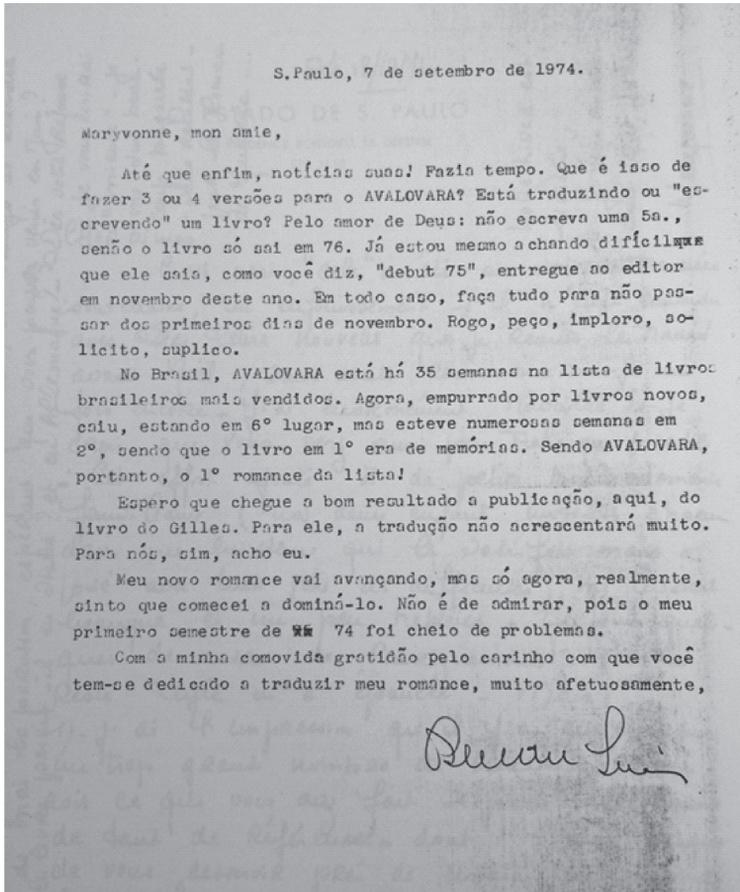
Segundo Torres (2004, p. 322), Maryvonne Lapouge é uma tradutora experimentada em tradução de obras literárias de língua portuguesa. E traduziu, entre outras obras, incluindo-se as de Lins:

<i>Aimer, verbe intransitif</i> (1995), de Mário de Andrade.
<i>Rue de la miséricorde</i> (1996), de Adolfo Caminha.
<i>Les ivrognes et les somnambules</i> (1998), de Bernardo Carvalho.
<i>P...comme Polydore</i> (1986), de Paulo Emílio Salles Gomes.
<i>Avalovara</i> (1975), de Osman Lins.
<i>La Reine des prisons de Grèce</i> (1980), de Osman Lins.
<i>Diadorim</i> (1995;1997), de Guimarães Rosa.
<i>L’heure nue</i> (1991), de Lygia Fagundes Telles.
<i>Le fléau et la pierre</i> (1989), de Osman Lins, em colaboração com C. Barusse.
<i>Retable de Sainte Joana Carolina</i> (1971), título traduzido do conto homônimo retirado de <i>Nove, novena</i> .

Na França, *Avalovara* é publicado pela Denoël, na coleção “*Lettres nouvelles*”, em 1975, apenas dois anos após a sua publicação brasileira, pela Editora Melhoramentos, em 1972, o que demonstra em caráter duplo o interesse por uma literatura nova

⁵ “Quatro romances de Lins já foram brilhantemente traduzidos em francês por Maryvonne Lapouge. Trata-se de *Nove, novena* (*Retable de Sainte Joana Carolina*), *Avalovara*, *A Rainha dos cárceres da Grécia* (*La Reine des prisons de Grèce*), *O fiel e a pedra* (*Le fléau et la pierre*)” (PETERSON, 1992-1993, p. 81, nota 1, tradução nossa).

e a capacidade tradutória de Lapouge. A essa altura o escritor já havia sido traduzido na França, como vimos. Havia uma urgência de Lins em publicar *Avalovara* em francês, como se vê na carta que troca com Lapouge em 07 de setembro de 1974 e que reproduzo a seguir⁶:



⁶ Agradeço a Lorena Torres Timo, minha ex-orientanda de Mestrado, o fac-símile da correspondência trocada entre Lins e Lapouge, depositada no arquivo do Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Lorena Timo pesquisou sobre as traduções americanas de *Avalovara*.

De fato, Lins insta Lapouge para que termine a tradução e para que não faça mais uma versão de seu trabalho, ironizando: “Está traduzindo ou ‘escrevendo’ um livro?”. Ao ressaltar uma possível diferença entre “traduzir”, trabalho mais rápido, e “escrever”, trabalho possivelmente mais lento, Lins, na verdade, brinca com sua amiga-tradutora (“mon amie”), para que ela entregue logo a tradução ao editor. Finalmente, a tradução sai em 1975, como prometido por Lapouge a Lins, que se desdobrou em pedidos: “Rogo, peço, imploro, solicito, suplico.” Por essa lista de súplicas o autor pernambucano se coloca numa posição invertida com relação à importância do trabalho da tradutora: esta é mais importante do que ele, escritor, daí as aspas no verbo “escrever”. Logicamente, toda essa carta, com as súplicas redobradas, pode ser colocada sob o símbolo da ironia, mas também releva a pressa com que os autores brasileiros, como Lins, dependiam da boa vontade de seus tradutores para fazer conhecidas suas obras no exterior⁷. O mesmo se dá com Guimarães Rosa, que adula seus tradutores, porque sabe, assim como Lins, das dificuldades que sua literatura⁸ representa para a tradução.

A capa da primeira edição da Denoël traz uma cinta (*jaquette*) com a menção em maiúsculas: “un grand romancier brésilien”; e na capa, a referência ao gênero literário e à língua de partida: “Traduit du brésilien par Maryvonne Lapouge”; assim como o título da coleção, na qual o romance parece se enquadrar à *merveille*: “Les lettres nouvelles”. Essa mesma coleção publicou também *Nove, novena*, em 1971, cujo título em francês é *Retable de Sainte Joana Carolina*. E publica autores estrangeiros,

⁷ O mesmo se dá com relação à tradução norte-americana, conforme relata Lorena Torres Timo acerca da tradução de Rabassa, que só é finalmente publicada após a morte de Osman Lins. Timo, L.T. *Avalovara nascido e nascido: o voo do pássaro*. Dissertação de Mestrado, defendida em abril de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) e orientada por mim. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/20835>>. Acesso em: 10 set. 2016.

⁸ Cf. SOUSA (2011, p. 38-60).

de todos os continentes, do porte de Juan Rulfo, Borges e Bioy Casares (para citar apenas os latino-americanos). Há, portanto, confluência com respeito ao relevo da obra no sistema literário brasileiro e sua apresentação ao sistema literário francês. O título, pelo inusitado, é mantido.

Essa edição da Denoël traz apenas três epígrafes, todas em francês, já que seu original era escrito nessa língua; a epígrafe do original brasileiro era, na verdade, uma tradução. Não apresenta prefácio nem posfácio. O texto da contracapa serve de abre-alas à obra de Lins junto ao público leitor de língua francesa; aproximando *Avalovara* do *Ulysses*, de Joyce, o romance vertido em francês vem cercado de cuidados. Faltou um prefácio, tal como o de *Candido*, que pudesse fazer uma introdução maior ao complexo universo romanesco encenado na obra. O autor é conhecido na França como inovador, ao lado de Clarice Lispector e Guimarães Rosa – representantes de uma literatura brasileira madura. Num texto que festeja a publicação da versão francesa de *Rainha dos Cárceres da Grécia*, em 1980, Lins é citado como um escritor que faz parte da “grande escola realista brasileira”, cujo representante traduzido na França é Jorge Amado. Lins é mais uma vez aproximado a outros escritores, como Borges, de quem o texto do jornal *Le Monde* o considera como um afilhado intelectual:

Essayiste, homme de théâtre, enseignant, le Brésilien Osman Lins, mort brusquement en juillet 1978 à l'âge de cinquante-quatre ans, s'est fait connaître, en France, par un recueil de nouvelles, *Rebelle de Sainte Joana Carolina*, et par un roman, *Avalovara*, tous deux traduits aux “Lettres nouvelles”. Il s'y ajoute, aujourd'hui, le dernier roman écrit par Lins avant sa mort, *La Reine des prisons de Grèce*. Avec celle de Clarice Lispector, disparue elle aussi récemment et prématurément, l'œuvre d'Osman Lins constitue en quelque sorte le contrepoint à la grande école réaliste brésilienne, dont le représentant le plus connu en France est incontestablement Jorge Amado. Comme pour Borges – dont il reconnaîtra à plusieurs reprises et particulièrement dans ce dernier livre la paternité intellectuelle –, la vie est, pour Osman Lins, “hasard et chaos”. Il n'est donc pas question de “réfléter” le vécu, il faut le recomposer, le dissoudre dans un “espace dédoublé”, dans

l'ordre écrasant du cosmos, dans "les amplitudes reflétées par les miroirs du temps"⁹ (FELL, 1975, [s.p.]).

Por fim, o texto ressalta, como vimos acima, a temática do tempo, que não só aparece em *Avalovara*, como mencionado antes, mas também em *Rainha*. Esse tempo fragmentado e renegado seria mais uma metáfora da tradução, sempre diferida, mas sempre presentificada pela equiparação textual que permanece em seu horizonte de não acabamento.

Como anteriormente citado, as notas de tradutor que acompanham a versão francesa de *Avalovara* são 14 no total, com a numeração recomeçando em cada página, e dizem respeito a referências e a territórios culturais, como o pastoril e o mangue:

- 1. Mangue: Terres marécageuses en bordure des lacs et des fleuves, propices à la culture des mangues, où s'entassent les populations déshéritées (N.d.T). [p. 180];
- 2. Pastoril: Spectacle populaire, illustrant d'ordinaire un thème religieux ou édifiant, où un bouffon relance l'action en interpellant aussi bien les "pastoras" qui miment le thème en dansant et en chantant que le public. (N.d.T). [p. 182];
- 3. Matagal: forêt clairsemée près des agglomérations (N.d.T). [p. 275].

⁹ "Ensaísta, homem de teatro, professor, o brasileiro Osman Lins, morto repentinamente em julho de 1978, com 54 anos de idade, ficou conhecido na França, graças à publicação de uma coletânea de novelas, *Requete de Sainte Joana Carolina*, e por um romance, *Avalovara*, traduzidos na coleção 'Lettres nouvelles' [Editora Denoël]. Hoje, acrescenta-se a essas publicações, o último romance escrito por Lins antes de sua morte, *La Reine des prisons de Grèce*. Juntamente com a de Clarice Lispector, que também faleceu recente e prematuramente, a obra de Osman Lins constitui, de certo modo, o contraponto à grande escola realista brasileira, cujo mais reconhecido representante na França é incontestavelmente Jorge Amado. Como para Borges – cuja paternidade intelectual ele reconheceu em várias ocasiões e particularmente com relação a esse último livro –, a vida é, para Osman Lins, 'acaso e caos' Não se trata, pois, de 'refletir' o vivido, é preciso recriá-lo, dissolvê-lo num 'espaço desdobrado', na ordem esmagadora do cosmos, nas 'amplitudes refletidas pelos espelhos do tempo'" (FELL, 1975, [s.p.]).

No primeiro caso, Lapouge parece confundir “mangue”, em português, o espaço geográfico, típico de Recife e adjacências, com “manga”, a fruta, cuja tradução em francês é *mangue*, já que nos manguezais há toda uma fauna e flora típicas e não mangueiras. Digo, “parece”, pois a relação é muito estranha para alguém que conhecia tão bem o português, e pode ser ainda apenas uma repetição do termo em português “mangue”, porém sem os itálicos ou as aspas que determinariam a palavra estrangeira no contexto em francês. A passagem do romance a que se refere em português é a seguinte (LINS, *Avalovara*, 1995, p. 181):

tam.” Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é — ao contrário de mim — um ser à margem. Suas horas de trabalho, e mesmo, não raro, as horas da tarde, estão ligadas às atribuições dos que povoam os mangues e os bairros afastados — Água Fria, Chacon, Vasco da Gama.

A segunda nota não precisa que o Pastoril não é apenas um espetáculo popular, mas uma peça-chave da cultura pernambucana, e que o pastoril profano difere do pastoril apresentado nas festas religiosas. Ambas as notas exibem com clareza a questão da hibridez na e da tradução, mostrando a dificuldade da passagem entre culturas, como veremos mais adiante. No último caso, “matagal”, definido como floresta pouco densa perto de aglomerações, também não corresponde ao uso do substantivo em português do Brasil, pois o “mato”, ou o “matagal”, pode estar também em zonas rurais. Enfim, o trabalho da anotação é delicado e tem como consequência vazios ou desvios de significado dos termos em destaque.

As notas de tradutor se referem ainda a nomes de lugares, onde se vê adaptação fonética do nome próprio, caso de: Santo-Antônio, Igarassù, Fernando Pessoa, Camoens, com um uso bem particular, inclusive do til:

- 1. Cloître Santo-Antônio: Le couvent de Santo-Antônio, à Igarassu, chef-d'œuvre de l'architecture baroque, haute en couleur, propre au XVIII e Brésilien (N.d.T). [p. 203];
- 2. Le poète portugais Fernando Pessoa, “super-Camoens”, poète de fabuleuses navigations imaginaires (N.d.T). [p. 152].

No caso da referência a Pessoa, vale lembrar que se trata de uma clarificação da tradutora, pois o poeta não é citado diretamente no texto de Lins, como se vê na passagem abaixo (LINS, *Avalovara*, 1995, p. 154):

Assis e Arezzo. Por outro lado, estou convicto, como aquele tão versado em buscas e viagens, de que para certos empreendimentos “uma desordem bem meditada constitui o verdadeiro método”. A

Refere-se, ainda, a nomes de animais e às combinações construídas por Lins a partir deles:

- 1. Lavandière: ici le hochequeue ou bergeronnette (N.d.T). [p. 85].

Com relação à lista de pássaros combinados do trecho em português (LINS, *Avalovara*, 1995, p. 88):

Prosegue a música de Hermelinda, a que os pássaros respondem. Levanto-me da rede. Olho de uma em uma as gaiolas de junco fabricadas pelas velhas, algumas de formato original, com suas aves cantantes (corto e cruzo nomes de pássaros: papa-campinas, xéunas, os, galos de capins, rios, curinás, caxéus, sagrabiás); rodeio a galo de campina, xéxeu, sabiás, papacaps, graúnas.

Lapouge fez a seguinte nota de rodapé para restabelecer os nomes dos pássaros em francês, após tê-los combinado no texto, conforme o jogo de Lins em português, explicitado no próprio texto – “corto e cruzo nomes de pássaros”. Pela nota, vê-se que a intenção da tradutora é esclarecer o nome em francês de cada

pássaro. Observe-se que aqui não estamos nos referindo a uma equivalência entre espécies de pássaros, mas apenas à clarificação dos nomes, a nosso ver, dispensável, já que todo o trabalho de construção estética do jogo de palavras foi bem-sucedido:

- 1. Rétablir: rouge-queues – cacatoès – gouras et paradisiens – gobe-mouches – canaris – pies-grièches – roitelets et cinis. (N.d.T) [p. 85].

E refere-se também a jogos de palavras, tidos como “intraduzíveis” por Lapouge, como no caso abaixo:

- 2. Arc rompu – jeu de mots en portugais: ar corrompido – arco rompido, irrécupérable en français (N.d.T) [p. 226].

No texto em francês, a tradutora verte “ar corrompido” – *air corrompu* –, e intervala com *arc rompu*. Se não reproduziu perfeitamente o jogo de palavras, pelo menos manteve uma certa aliteração, o que já em si um ganho.

Somam-se às notas apontadas acima, algumas outras, de igual teor e calibre, que não convém reproduzir. O que se extrai do trabalho de anotação, tendo em vista a dimensão da tradução em si no corpo do texto, é que as notas são desnecessárias, já que o trabalho da tradução é, no geral, bem-sucedido, em nossa opinião.

Com relação à tradução dos nomes próprios, Lapouge segue uma série de estratégias diferentes, entre adaptação fonética, não tradução e adaptação. Como dissemos acima, os nomes próprios têm grande importância no romance, tanto que Regina Dalcastagnè elenca e define todos os nomes próprios citados no romance. No glossário que constitui, e ao qual já nos referimos, após o nome, a autora informa em que linha narrativa o verbete aparece, indicando “a letra e o número identificadores da linha narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 245). A autora faz exceção de Abel,

☺, Roos e Cecília, protagonistas do romance. São 594 verbetes no total. Selecionei desse conjunto alguns nomes próprios e alcunhas dos personagens; nomes de personagens históricas brasileiras; nomes de eventos históricos brasileiros (movimentos sociais, por exemplo); topônimos, como nomes de ruas, praças, etc., e monumentos históricos. Trata-se de termos próprios a uma cultura determinada (culturemas, segundo Lungu-Badea, 2009). E as estratégias tradutórias empregadas para verter esses culturemas indicam a visada do tradutor e seu horizonte tradutório.

No glossário de Dalcastagnè, os 594 verbetes são organizados segundo as categorias a que os nomes próprios pertencem:

- a. Top: topônimos;
- b. Log.: logradouros;
- c. Mit.: figura ou local mitológico;
- d. P.H.: personagem histórica;
- e. *anteposto a um nome: remissão a outro verbe;te;
- f. Personagem anônima (que não tem nome) incluídas no verbe;te que tem relação mais próxima a ela, ex. Abel (ex-mulher de Abel).

Eliminei dos 131 nomes próprios que levantei inicialmente os nomes das regiões brasileiras, nomes de estabelecimentos bancários, escolas. Segue, no quadro abaixo, apenas alguns logradouros e topônimos, assim como o nome de alguns personagens. A estratégia básica da tradutora é manter os nomes próprios, na maior parte dos casos, fazendo em alguns momentos adaptações fonéticas, caso dos acentos em sílabas tônicas abertas; hífen juntando dois termos. A tradutora traduz os tipos de logradouros, ruas, praças, mas em alguns casos não traduz, ou traduz tudo, como em *Quai de la Douanne* para “Cais das Alfândega”, o que indica uma certa irregularidade na abordagem:

Nomes próprios	
Original	Tradução
Alfândega, Cais da (log.; T12)	quai de la Douanne
Alto da Sé (top.; T17)	hauteurs de Sé [la vision de Recife des hauteurs de Sé, illuminée, Cecilia serre ma main, ele rit, p. 266]
Apolo, Cais (log; T11)	quai Apolo
Ponte das Bandeiras (log. R19)	Pont das Bandeiras
Beberibe (top; T11)	Fleuve Beriberibe (<i>sic</i>)
Boa vista, ponte da (log. T13)	Pont Boa-Vista
Bom Jesus, Rua (log; T12)	Rue Bom Jesus
Buarque de Macedo, ponte (T11)	Pont Buarque de Macedo
Campo Grande (top; T13), favela	Campo Grande
Capibaribe, rio (top; T11)	Capibaribe
Casa Forte, bairro (top; T1, T14)	Casa-Forte
Cenira (T3)	Cenira
Cesarino (T3)	Cesarino
Chá, Viaduto do (log; TR22)	Viaduc du Chà
Cruz Cabugá	Cruz Cabugà
Rio Branco, Avenida (log; T11)	Avenue Rio Branco
Praça do Entroncamento	Praça do Entroncamento
Abel	Abel
Cecilia	Cecilia
Roos	Roos
Gorda	Dodue
Tesoureiro	Trésorier
Ser [Furado-às-Avevas, Assomo Anônimo, Não sendo, Não ser]	L'Étre

Antropônimos permanecem idênticos, sem adaptação ou tradução; as alcunhas e os designativos de profissão são traduzidos, como “Gorda” por *Dodue*, e “Tesoureiro” por *Trésorier*.

Pelos exemplos acima, elencados de modo não exaustivo, vê-se que a tradutora lança mão de estratégias diversas para subtrair de seu texto os elementos que causam hibridez textual, e, ao fazê-lo,

incorre em outra série de interferências, tanto no corpo do texto, caso dos nomes, quanto nas margens do texto, caso das notas.

Hibridez textual da tradução

A hibridez da obra traduzida se situa e pode ser observada nos níveis autoral, referencial e poético¹⁰: no nível autoral, trata-se de dois autores, autor da tradução e autor do original, que podem ser pensados em conflito ou em coabitação, dependendo de como se dá a luta pela voz autoral na tradução – duas vozes que se sobrepõem ou duas vozes que se complementam de certa forma.

A obra traduzida traz as marcas dessa dupla enunciação que costumo chamar, numa referência cultural brasileira ao título de uma canção de Chico Buarque, “a voz do dono e o dono da voz”. Quem seria o tradutor, quem seria o autor? Ambos podem ser donos da voz: o dono da voz autoral é o autor do original, mas também o tradutor da tradução; a voz do dono é aquilo que um crítico de tradução, mas também um crítico literário, procura observar e analisar na obra traduzida.

Os discursos que circulam em torno dessa enunciação dupla, que Lefevere (2007) chama de “reescrita” (e antes disso de “refração”), também implicam uma autoria e uma enunciação, sobretudo quando o tradutor tece um autocomentário crítico a respeito de sua produção, a exemplo de Pound, Haroldo de Campos, ou Inês Oseki-Dépré, para citar apenas alguns nomes. A enunciação dupla também fica visível nos discursos de acompanhamento¹¹ que cercam e delimitam um espaço literário, discursivo e ficcional da obra, quer seja traduzida ou não. Na obra traduzida, esses discursos de acompanhamento ganham mais importância porque dão a ver a hibridez textual do texto traduzido, e por aí permitem perceber a visibilidade da literatura estrangeira, e como o texto

¹⁰ Cf. RISTERUCCI-RUDNICKY (2008).

¹¹ Cf. TORRES (2011).

estrangeiro é aclimatado ou não à cultura receptora. Os determinantes que asseguram um lugar de legitimidade ou autenticidade para esses textos traduzidos e os caminhos que podem percorrer na cultura receptora também podem ser pressentidos nos textos de acompanhamento que revelam uma estratégia de atuação da editora e tradutor, às vezes mais daquela do que deste.

Segundo Risterucci-Roudnicki (2007, p. 56), a hibridez no plano referencial é de natureza cultural. É visível nos sinais que remetem explicitamente (tipograficamente ou pelas notas) ao texto original em sua ancoragem cultural: palavras não traduzidas, *realia*, e onomástica (antropônimos, topônimos), como vimos nos exemplos acima apresentados. Pode-se analisar esse aspecto no modo como as traduções francesas vertem os *culturemas* brasileiros, e quais estratégias os tradutores convocam para lidar com essa concretude da matéria local: não tradução, omissão, adaptação, tradução, equivalência funcional e dinâmica, entre outras. Já no plano poético, a hibridez é de natureza estética. Ela é constituída pelo intertexto estrangeiro (observável nas alusões e citações de modos diversos), pela presença de línguas vernaculares ou estrangeiras em posição significativa.

A hibridez autoral remete à relação tecida entre o autor e o tradutor, o autor estrangeiro e o tradutor. A obra literária estrangeira chega em nossas mãos no original ou por meio de uma tradução, o que pressupõe já ter sido lida previamente por outro – o tradutor. O tradutor é, ao mesmo tempo, o dono da voz da mediação entre leitor nacional e autor estrangeiro e a voz do dono, ou seja, o porta-voz, *porte-parole* desse alhures do autor estrangeiro e da língua dele, esse alhures que configura seu espaço imaginário, criador, literário e poético.

A concepção da tradução pelo tradutor desempenha, segundo Risterucci-Roudnicki (2008), um papel fundamental na disseminação do texto literário; constitui um *medium* que determina sua recepção na língua de chegada. Vale lembrar que muitas

vezes essas traduções transformadoras ou manipuladoras do texto original, as *belles infidèles*, ainda que não “exatas”, determinam a recepção de um texto e o ancoram num universo de chegada. É o caso de algumas traduções brasileiras dos anos de 1940/1950, ou das traduções francesas do romance russo.

Às vezes, essa voz autoral da tradução é sentida no próprio estilo do texto literário traduzido. Assim, o Jorge Amado de Alice Rillard, para citar um autor brasileiro muito traduzido na França, seria o mesmo Amado de Georges Boisvert? Ou de Violante do Canto? Podemos dizer que, no texto em francês, trata-se ainda do estilo literário de Jorge Amado? Ou trata-se de uma língua literária francesa – transculturada/híbrida – forjada coletivamente pelos tradutores e traduções que se consultam reciprocamente para manter essa língua? É possível arriscar uma resposta negativa imediata, embora isso possa ser objeto de comprovação em casos particulares de traduções anteriores como texto-fonte da (re)tradução ou da nova tradução. No caso da obra de Osman Lins vertida para o francês apenas por uma tradutora, com exceção e um caso de coautoria já citado, essa questão poderia estar minimizada; porém, apenas pelos exemplos citados, já se vê que a questão da hibridez permanece. Resta verificar se a tradutora mantém essa mesma dinâmica de tradução nos demais textos, tarefa ainda por fazer.

Risterucci-Roudnicki (2007) cita ainda como espaço de revelação da voz autoral da tradução ou da hibridez entre essas vozes a correspondência trocada entre o autor e seu tradutor; um caso emblemático nas letras brasileiras é a correspondência entre Rosa e seus tradutores italiano e alemão, reveladoras de um jogo chamado por Rosa de “traduzadaptar”. No caso em tela, como vimos, o autor Osman Lins apela para a urgência da publicação da tradução, e, em outros momentos, dá “dicas” de tradução de algumas passagens mais delicadas de sua obra, com relação à construção linguística e poética.

Considerações finais

A voz do tradutor, seu horizonte tradutório, ou inconsciente tradutório, pode ser trabalhada criticamente a partir da experiência primeira da tradução, no seu autocomentário crítico – misto de relato autorreflexivo da experiência tradutória, prefácio auto-crítico à moda haroldiana. Essa voz do tradutor é possível de ser percebida de modo mais veemente no confronto da experiência da (re)tradução. Essa experiência da retradução pode ser reveladora da historicidade da tradução, no sentido bermaniano, mas sobretudo benjaminiano. Para Risterucci-Roudnicki (2008), mas também para Berman (2002; 2007), a análise da tradução deve atribuir um lugar importante ao tradutor, à sua história pessoal, à sua formação e concepção da tradução, como forma de lhe devolver/atribuir o lugar da enunciação, que, por mais que negada interna e externamente ao espaço da obra, não pode deixar de ser levada em conta, sob pena de se cair numa hipocrisia perigosa, etnocêntrica, que nega qualquer processo de alteridade e, por aí, destrói não só a mediação da tradução, mas sobretudo a mediação do texto literário, sempre possível por mais que seja supostamente intraduzível.

Obra híbrida por excelência, a tradutora sobrepõe mais hibridiz ao romance *Avalovara* pelo acréscimo de uma outra língua às línguas do texto, em suas margens, por meio das notas de tradutor, ou no corpo do texto, pela (não)tradução ou adaptação dos nomes próprios. Ao mesmo tempo que procura reduzir a estranheza do texto original, a tradutora mantém outros tantos volteios poéticos do texto de Lins, como no caso da tradução corte-cruzada dos nomes de pássaros, da reprodução das inúmeras listas e das descrições repletas de referências culturais brasileiras e estrangeiras, estratégias que mantém em inúmeras passagens da tradução.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andrea Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de (1967). Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. Prefácio: “A espiral e o quadrado”. In: LINS, Osman. *Avalovara*. 5. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p. 9-11.

CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Editora UnB, 2000.

FELL, Claude. Un tableau de la culture brésilienne. *Le Monde*, Paris, 31 oct., 1980.

HAZIN, Elizabeth. O binômio viagem/escrita em *Avalovara*, de Osman Lins. *Kalíope*, São Paulo, ano 6, n. 12, p. 8-28, ago./dez. 2010.

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

LINS, Osman. *Avalovara*. Tradução de Maryvonne Lapouge. Paris: Denoël, 1975.

LINS, Osman. *Avalovara*. 5. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LUNGU-BADEA, Georgiana. *Traduire le culturème*. Traductions n. 1: Traduire le culturème. Timisoara: Editura Universitatii de Vest, 2009.

PETERSON, Michel. Pour un nomadisme de la lecture: notes sur *La Reine des prisons de Grèce* d’Osman Lins. *Etudes Littéraires*, v. 25, n. 3, p. 81, nota 1, hiver 1992-1993.

RISTERUCCI-ROUDNICKI, Danielle. *Introduction à l’analyse des œuvres littéraires traduites*. Paris: Armand Collin, 2008. (collection “Cursus”).

SOUSA, Germana H. P. Artíficos da oralidade na escrita literária – “traduzadaptar” ou a tradução da tradução. In: SANTOS, C. A. B. *et al.* (Org.). *Tradução e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. v. 1. p. 38-60.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Lille: Artois Presses Université, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário*. Paratextos e discurso de acompanhamento. Tradução do francês de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão, SC: Copiart, 2011. v. 1.

ANEXO

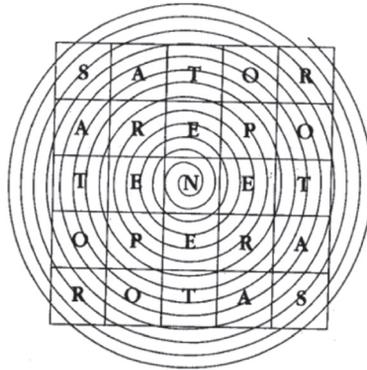


Figura 1: Espiral e quadrado (verso da página de dedicatória e epígrafe)
(Lins, 5ª edição, Cia das Letras, São Paulo, 1995).

LINHAS NARRATIVAS ^a	definição em "A espiral e o quadrado", pp. 95-6
R - ∞ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações (22)	"a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos"
S - A Espiral e o Quadrado (10)	"confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organização do próprio livro"
O - História de ∞, Nascida e Nascida (24)	"a natureza dupla (angélica e carnal) do homem"
A - Roos e as Cidades (21)	"a Cidade de Ouro"
T - Cecília entre os Leões (17)	"o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso"
P - O Relógio de Julius Heckethom (10)	"o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes"
E - ∞ e Abel: ante o Paraíso (17)	"a peregrinação humana em busca da sabedoria"
N - ∞ e Abel: o Paraíso (2)	"representa a comunhão dos homens e das coisas"

^a Entre parênteses está indicado o número de vezes em que a linha narrativa aparece no texto.

Figura 2: Linhas Narrativas (Dalcastagnè, 2000, p. 19)
[em cima da primeira edição, Editora Melhoramentos, São Paulo, 1973].

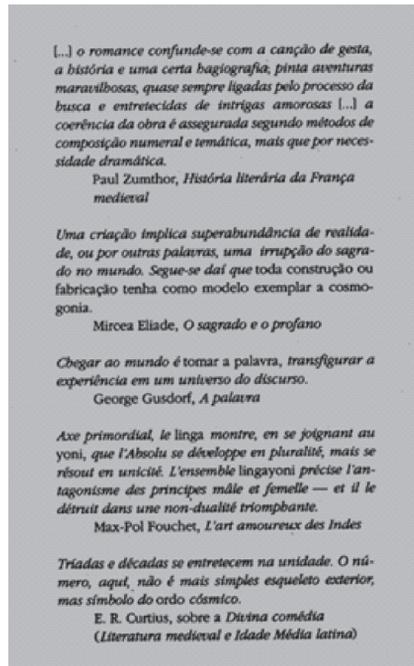


Figura 3: Epígrafes (Lins, 5ª edição, Cia das Letras, São Paulo, 1995).



Figura 4: Capa brasileira (Lins, 5ª edição, Cia das Letras, São Paulo, 1995).

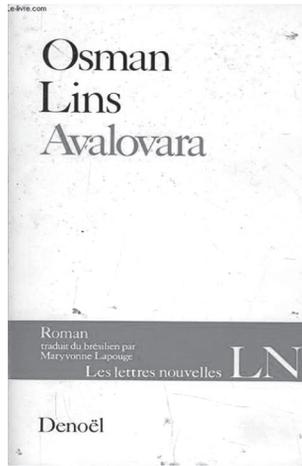


Figura 5: Capa francesa (Lins, 1ère édition, Denoël, Paris: 1975).



Um sonho afro-baiano de uma noite de verão

Elizabeth Ramos¹

“Deus que o abençoe, Bobina! Você está transmudado”², diz o carpinteiro Quina, no texto dramático *Sonho de uma noite de verão*, Ato 3, Cena 1, quando o personagem vê o tecelão Bobina dotado da cabeça de um burro, resultado de uma das muitas estripulias levadas a cabo pelo delfo Puck, na floresta.

Tomo, então, as palavras do personagem para metaforizar meu entendimento das performances encenadas no palco como traduções, transmutações, transformações de textos dramáticos escritos. Dessa forma, dentre as muitas encenações de *Midsummer night's dream* (1595), uma das mais populares comédias de William Shakespeare, contemplo, aqui, a premiada tradução encenada pelo Bando de Teatro Olodum, em 2006, sob a direção de Márcio Meirelles, que desdobra este projeto a partir do convite de Werner Herzog, para co-dirigir *Sonho de uma noite de verão*, no Rio de Janeiro, em 1992.

Catorze anos mais tarde, o diretor baiano decidiu, ele próprio, levar a peça ao palco, em sua terra natal, Salvador, problematizando o fato de que, embora 80% da população da cidade fosse

¹ Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) em Estudos da Tradução, e Mestrado e Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde é Professora Associada no Departamento de Letras Germânicas. Conduz pesquisa no campo dos Estudos Shakespearianos e de Tradução concentrados nas relações entre literatura e outras artes. Nesses campos, orienta Mestrandos e Doutorandos.

² Tradução de Barbara Heliodora de: “Bless thee, Bottom! Bless thee! Thou art translated”

constituída por afrodescendentes, o número de atores e atrizes negros não correspondia ao percentual.

Dessa forma, Meirelles concluiu que nada seria melhor do que fazer o elogio ao amor, encenando com um grupo de atrizes e atores negros uma das comédias que, na galeria de textos de William Shakespeare, mais traduz esse sentimento. O Bando de Teatro Olodum, referência na luta contra a discriminação e o racismo no teatro brasileiro, rompendo posicionamentos tradicionais sobre encenações teatrais, aceitou o desafio de temperar o texto shakespeariano com traços culturais marcadamente afro-baianos, como o Carnaval, as cores, a dança, a música e os rituais religiosos do Candomblé. O amor seria então performatizado por um grupo de teatro negro, que traduziria para o século XXI a peça escrita na Inglaterra renascentista, no intuito de ensinar uma reflexão sobre a discriminação e popularizar Shakespeare para uma plateia baiana eminentemente negra, confirmando o fato de que o teatro é de todos e para todos.

Aqui, é relevante lembrar que o caráter discriminatório e de marginalização do termo ‘bando’ era usado para denominar os grupos de escravos fugidos no início do século XIX. Na contemporaneidade baiana, “bando” adquire conotação irônica, convergindo simultaneamente com uma segunda fonte de vítimas de discriminação: aquela de que eram objeto os atores da Inglaterra renascentista considerados vagabundos, dentre outras razões porque, no seu trabalho de encenação, travestiam-se como mulher, preenchendo a lacuna imposta pela proibição da presença de atrizes no palco inglês da época.

A convergência entre os diferentes cenários de discriminação e de afirmação indica e confirma o fato de que a leitura cuidadosa do conjunto das comédias de William Shakespeare aponta para um autor que está longe de ser apenas o dramaturgo da inocência e das veleidades amorosas. Tanto quanto nas tragédias é possível

observar que suas comédias chamam a atenção para o vasto espectro da experiência humana nas suas leviandades, dores, tristezas, alegrias e mordacidade, ensejando reflexões que se traduzem também na nossa contemporaneidade. Ignorando o discurso imposto e aceitável pela aristocracia, as comédias inglesas renascentistas mais populares traziam ao palco combinações de opostos – nobres e camponeses, crença e magia, corpos grotescos e graciosos – e a fruição da comicidade não necessariamente implicava o risível. Suplantava-o. A graça das cenas era identificada, porque os espectadores reconheciam no palco situações que lhes eram familiares, estratégia que permitia que o público de maneira geral tivesse a oportunidade de apreciar a peça, a despeito da sua escolaridade, condição socioeconômica, profissão, gênero.

No mais, convém não esquecer que as comédias shakespearianas possibilitavam que o espectador revivesse a beleza e a leveza da alegria, num universo, às vezes imaginário, outras, vivenciado. Longe das tensões intelectuais, o público divertia-se com os absurdos de um mundo que não podia consertar, fugindo das agruras do cotidiano e relaxando ao ver que, no palco, encontrava a solução para os problemas e a restauração da ordem, situação tão cara à aristocracia, que via na desordem um traço próprio das classes menos privilegiadas da sociedade. Ao brincar com os temas, o dramaturgo almejava, mera e sutilmente, agradar plateias extremamente diversas, compostas de cerca de três mil pessoas, que na Londres elisabetana, assistiam a quase duzentas peças em cada temporada e demandavam variedade temática e estética. No espaço teatral, ricos e pobres, nobres e plebeus, homens e mulheres buscavam o encantamento e a diversão, e precisavam ser correspondidos no seu anseio.

E como não havia o que hoje conhecemos como efeitos especiais, a plateia estava habituada também a apurar o olhar para

interpretar os gestos, a mímica e a fala dos atores, que também recriavam de forma extraordinária e sem o recurso de cenários, lugares e mundos invisíveis e desconhecidos.

As situações pautadas sobre os enredos múltiplos, os exageros, os embaraços, as imitações, as degradações, as repetições, os disfarces e os desmascaramentos, que fazem emergir o cômico, agem como se burlassem a censura do que era interdito ao espectador distante do conforto socioeconômico. Daí emerge o prazer da diversão. O trabalhador descobria-se destrinchador de enigmas.

Assim, nos embates entre razão e emoção, na busca do equilíbrio entre as forças apolíneas e dionisíacas, até a restauração da ordem, a plateia assistia às encenações que traduziam a vida real, com seus personagens dotados de humanidade, compaixão e crueldade na sua observação do mundo. A solução dos conflitos externos ou internos resultantes das ações dos personagens ou de suas dúvidas e crises de consciência dava lugar à tranquilidade possibilitada pela liberação da tensão intelectual. Solucionadas as dificuldades, o final da peça é de conciliação e restauração do equilíbrio, embora nem sempre otimista. No entanto, a diversidade de possibilidades comprova ser artificial e excludente a visão de que a comédia shakespeariana constrói-se apenas sobre a perspectiva de otimismo. (GAY, 2008)

Mesmo experiente e conhecedora dos modelos de textos e personagens, da transitoriedade das confusões, da correção dos erros por meio do humor e da eventual resolução dos problemas, a plateia cativa, alegre e atenta ainda era capaz de surpreender-se e rir de si própria. Divertia-se, sabendo que, a despeito das intrigas e desentendimentos entre os personagens, o final poderia ser de felicidade para os amantes, como é o caso de *Sonho de uma noite de verão*, comédia “lírica e fantasiosa, misto de romance, mágica e ingênuo humor popular”. (HELIODORA, 2009, p. 333)

A peça shakespeariana

Sonho de uma Noite de Verão (1595) foi encenada para celebrar uma festa de casamento (HELIODORA, 2009, p. 334). A peça traz, de início, os preparativos para as núpcias entre Hipólita e Teseu, Duque de Atenas, interrompidos quando três jovens são trazidos por Egeu à presença do nobre, para a resolução de um problema: Hérmia, filha de Egeu, é prometida a Demétrio, mas não o ama e se recusa a desposá-lo. Seu coração só tem lugar para Lisandro, que corresponde ao amor, mas é alvo da paixão de Helena.

Por não acatar o desejo do pai, Hérmia deve ser julgada e punida pelo Duque com a morte ou o eterno celibato.

Impossibilitados de viver seu amor, Hérmia e Lisandro fogem para a floresta, seguidos por Demétrio e Helena. Na mata povoada por seres mágicos e invisíveis, os enamorados se encontram sob os poderes de Oberon, seu elfo Puck, além das fadas e sua rainha Titânia, criaturas que protagonizam uma relação conflituosa que tem como pomo da discórdia Oberon e Titânia.

Sensibilizado pelo rechaço de Demétrio por Helena, o rei da floresta, delega a Puck a tarefa de pingar uma poção mágica nos olhos do rapaz, enquanto ele estivesse dormindo, para que, ao despertar, se apaixonasse pela moça, a primeira pessoa que veria. Puck, no entanto, confunde os apaixonados e pinga a poção nos olhos de Lisandro, acirrando o conflito e a confusão, ao fazer com que ambos, Demétrio e Lisandro, ficassem enlouquecidos de amor por Helena.

Enquanto isso, chega à floresta o grupo dos artesãos Bobina e Sanfona, acompanhados de Quina, Fominha, Bicudo e Justinho, com o objetivo de ensaiar a peça *Píramo e Tisbe* que pretendem encenar como interlúdio, por ocasião dos festejos do casamento de Teseu e Hipólita, em Atenas.

Reforçando os desencontros próprios da comédia shakespeariana, Bobina adormece e, sob os poderes de Oberon, adquire,

no lugar de suas características humanas, a cabeça de um burro. Puck, seguindo as instruções do seu mestre, pinga uma gota da poção mágica nos olhos de Titânia que, ao acordar, apaixonou-se pelo artesão dono da cabeça transformada.

Como ocorre na maioria das comédias shakespearianas, depois de muitos disparates, a trama retoma o equilíbrio com a celebração dos três casamentos – Hérnia e Demétrio, Helena e Lisandro, Hipólita e Teseu – uniões comemoradas com a performance dos artesãos.

A tradução afro-baiana e a magia dos deslocamentos



A tradução homônima da peça de William Shakespeare emerge no palco do Teatro Vila Velha, em Salvador, envolta numa atmosfera alegre e divertida construída por atores e atrizes que cresceram longe das esferas privilegiadas da sociedade e iniciaram a carreira, em sua maioria, sem qualquer experiência de palco. Alguns tiveram a oportunidade de estudar artes dramáticas formalmente, outros aprenderam encenando, remetendo-nos a certos tipos de plateias locais que pensam como o personagem Filostrato de *Sonho de uma noite de verão*:

Atenienses de mãos calejadas
Que estreiam hoje no trabalho o cérebro,
Aplicando memórias destreinadas
Nesse espetáculo pras suas bodas. (5.1)

Para situar a construção da performance é preciso recorrer ao nosso imaginário brasileiro que associa uma noite no meio do verão ao Carnaval, nossa festa mais popular dessa época do ano, em que, nas ruas, se misturam fantasias, liberdade sexual, identidades múltiplas, independente da origem socioeconômica dos foliões. A festa, portanto, se adequa perfeitamente à fala de Hipólita, no Ato I, Cena 1:

Quatro dias em breve serão noites;
Quatro noites do tempo farão sonhos:
E então a lua nova, arco de prata
Retesado no céu, verá a noite
De nossas bodas.

A tradução de *Sonho de uma noite de verão* de Meirelles torna-se, pois, “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 1988, p. 62) A peça é, pois, encenada num palco afro-brasileiro, durante o Carnaval, privilegiando referências culturais baianas, mantendo, simultaneamente, fortes vínculos com o texto shakespeariano de partida, particularmente em relação ao tema do amor. Por se tratar de uma comédia, o espectador diverte-se com os múltiplos enredos e as identidades confundidas por meio de trocas de papéis que entram em cena, por estranho que possa parecer, para ensejar a resolução de um problema, possibilitando o final feliz, em que os amantes comemoram a união.

Claro está que, ao nos depararmos com um texto produzido no século XVI e traduzido no século XXI, apenas no plano da utopia poderia a tradução ser idêntica ao texto de partida, visto que os deslocamentos temporal e geográfico impõem ao tradutor escolhas derivadas da sua singularidade e de suas particularidades, além, naturalmente, das interpretações que faz do texto shakespeariano. Tradutores oriundos de histórias de vida diferentes e com visões de mundo distintas, certamente deixam as marcas de seu tempo e lugar de fala, nas inúmeras versões tradutórias da peça aqui considerada.

Na condição de sujeito-tradutor, Márcio Meirelles, necessariamente, se apropria do texto shakespeariano, ocupando o tempo e o espaço de William Shakespeare, para levá-lo transformado a novos territórios, em outras épocas, num movimento que exige exercícios de interpretação, recriação, deslocamentos e reconfiguração da obra de partida para a nossa cultura e as nossas tradições. Dessa forma, todas as traduções são únicas e, portanto, originais, resultantes da interpretação de um sujeito igualmente único – o tradutor-leitor. Sob esse viés, torna-se difícil pautar reflexões sobre as traduções a partir de conceitos como autenticidade e originalidade, ambos tão caros à tradição, que ignora não apenas a condição de pluralidade das produções artísticas, como também a inesgotável condição dessa pluralidade. Afinal, se um autor deseja evitar a recuperação de sua obra, melhor não escrevê-la, conforme sugere Roland Barthes (1987:35).

A performance do Bando, um grupo multifacetado de artistas que atuam, dançam e tocam vários instrumentos musicais, incorpora diferentes signos culturais dentre os quais o Candomblé – que, tal qual o misticismo da Inglaterra renascentista – recorre a elementos da natureza, poções mágicas, seres míticos.

A encenação dos encontros e desencontros entre os jovens enamorados afro-atenienses, que se aventuram no bosque controlado e manipulado por fadas, duendes e outros seres sobrenaturais, à véspera do casamento dos nobres negros Teseu e Hipólita, será complementada pela participação dos artesãos Bobina e Sanfona, acompanhados de Pedro Quina, Fominha, Bicudo e Justinho, atores de ‘Píramo e Tisbé’.

Pontuando a clara relação destes e dos demais personagens com o mundo real, sua base de construção, Meirelles os associa a diferentes ritmos afro-brasileiros, convidando a plateia a expandir sua perspectiva ocidental e admirar a mistura de música com outros sistemas de encenação. O público se depara com personagens shakespearianos que se movimentam no palco ao som do *Ijexá*, um ritmo nigeriano suave, em que os atabaques são tocados com as mãos para marcar o compasso; do *samba-reggae*, resultante da mistura de samba, reggae e funk executado com diferentes tipos de percussão e guitarras; do galope, um tipo animado de música muito apreciado nas ruas durante os dias de Carnaval em Salvador; e do *rap*, que na encenação proposta por Meirelles pode ser observado em cenas de transgressão, dado o seu caráter de denúncia. Portanto, ritmos africanos e percussão permeiam esta alegre versão de *Midsummer Night's Dream*, como se respondendo à pergunta feita por Teseu no Ato V, Cena 1: “[...] O que temos para encantar a noite, / Teatro ou música? Como encurtar / Esta demora senão com prazeres?”

O Bando traz então, para o deleite da plateia, teatro e música traduzidos nos vigorosos movimento de corpo que sacodem tecidos leves e coloridos agitados no palco sob efeitos de luz e som, dando ao público a impressão de que os personagens flutuam no ar, tal qual num sonho. Como de praxe em performances da África

negra, música, encenação e movimentos de dança não podem ser dissociados um do outro. Música demanda movimento. Ornamentos dourados decoram as cabeças dos personagens; contas, pérolas de vidro adornam os pescoços e colos; braços e pernas musculosos e potentes facilitam os movimentos das fadas do mundo verde da floresta.

Deslocada para a Bahia, a comédia shakespeariana revela um lugar cuja cultura é construída de maneira estereotipada sobre três pilares: camaradagem (um conceito ambivalente numa sociedade marcada pela desigualdade), sensualidade (associado à naturalização de papéis e atitudes) e religiosidade (geralmente revelado como misticismo numa sociedade tradicional) (MOURA, 2001). A Bahia é então apresentada como lugar de gente simpática e alegre, viril e feminina, ingredientes que, juntos, identificam uma cultura construída sobre a sensualidade e a religiosidade. A inserção de movimentos de corpo mostra-se, portanto, essencialmente crítica nesta performance, que apresenta fortes deslocamentos de braços, pernas e quadris, corpos que se põem de pé frente-a-frente, contorcendo-se sensualmente, especialmente no universo dos enamorados e das fadas. A vertente da camaradagem fica claramente demonstrada pelo grupo dos artesãos, para quem a formalidade parece ser um conceito desconhecido. Os uso de atabaques e o posicionamento dos atores e atrizes sentados à direita e à esquerda fora dos limites do palco, quando não estão atuando ou tocando instrumentos musicais, aludem ao cenário dos rituais de Candomblé, traduzindo a cultura da religiosidade.

O palco desta tradução de *Sonho de uma noite de verão* aparece, pois, sob um conjunto de árvores cujos galhos são compostos por fitas coloridas que nos remetem às serpentinas de Carnaval e, simultaneamente, constroem o teto de um boteco popular, onde atores e atrizes abrem o espetáculo dançando desordenadamente ao som alto e alegre de um ritmo carnavalesco, sob a proteção dos olhos atentos de William Shakespeare ao fundo.



Vemo-nos, pois, diante de uma cena de celebração, anunciando, já na abertura, o final feliz da peça. Aqui, as duas temporalidades da comédia – os humanos e os seres sobrenaturais – misturam-se, dançando e cantando em ritmo de samba de fundo de quintal a canção composta pelo também diretor musical Jarbas Bittencourt.

O melro negro no peito
tem o bico alaranjado.
Curió³ canta direito.
Pintassilgo é pintado.
O pardal e a cambaxirra,
o cuco que mal emposta,
com quem todo mundo embirra,
mas ninguém dá a resposta.⁴

³ Barbara Heliodora traduz *throstle* por 'tordo'. Meirelles opta pelo 'curió', mais conhecido na cultura baiana.

⁴ Tradução de: *The ousel cock so black of hue,
with orange-tawny bill;
The throstle with his note so true,
The wren with little quill.
The finch, the sparrow, and the lark,
The plainsong cuckoo grey,
Whose note full many a men doth mark,
And dares not answer 'Nay' –*

Como no texto shakespeariano a canção é cantada por Bobina, no Ato 3, Cena 1, o deslocamento e a transformação em relação ao texto de partida se fazem presentes, portanto, desde o início, expressos numa nova organização do texto, no figurino, no ritmo do samba, no cenário do palco e nos movimentos dos atores e atrizes, como que anunciando uma peça em que as identidades se confundem e o final será feliz.

Quanto mais a comédia se afasta da ironia e mais se regozija no movimento livre de sua sociedade feliz, mais prontamente se refugia na música e na dança. Conforme a música e o cenário aumentam de importância, a comédia ideal atravessa a fronteira do drama espetacular e se transforma na máscara. (FRYE, 2014, p. 447)

O volume da música aos poucos vai diminuindo e o silêncio se instala. Ao mesmo tempo, os atores e atrizes vão saindo, retirando do palco as mesas e cadeiras que compunham o ambiente do boteco. A partir desta cena, a performance repetirá a ausência do cenário, mantendo apenas alguns elementos e referências indicativos do espaço, traços próprios do teatro elisabetano.

Um ator – aquele que mais tarde saberemos se tratar de Bottom ou, nesta tradução, Bobina – deita-se no chão como se estivesse dormindo e é acordado por um grupo de jovens acrobatas que cambalhotam – na realidade, três Pucks – que adentram o palco. Bobina acorda e se levanta, saindo atrás dos três meninos. A cena de alguma forma antecipa as palavras finais de Puck, no Ato 5, Cena 1: “E que este tema bisonho, / Apenas criou um sonho.”

Como o espaço marca o cenário, o vazio do palco expressa a mudança de ambiente, confirmando que no teatro, a encenação configura um tipo específico de tradução: a tradução cênica, resultante da relação entre o ator e os demais elementos da peça.

Num claro movimento de *double bind*, aqui sob a perspectiva derridiana com relação ao texto de partida, a primeira temporalidade de *Sonho de uma noite de verão*, aquela das criaturas

humanas, é imediatamente estabelecida. Os olhos do público se deparam com uma destemida Hipólita de pé no palco e um bravo e forte Teseu, com seus longos *dreadlocks*, de pé na plateia. Ambos declaram o júbilo que antecede seu casamento. Os movimentos de corpo não são enfatizados e as cores se limitam ao preto e um pouco de branco, exceto com relação a Hipólita, que se mostra rica e sensualmente vestida em preto e vermelho.

O pai de Hérnia, o negro Egeu, entra em cena vestindo uma túnica preta, apresentando a filha, Demétrio e Lisandro. Ao observar o palco escuro, onde os movimentos de corpo são mínimos, a plateia é levada a antecipar a gravidade da cena. Teseu continua de pé, fora do palco, junto ao público, agora em companhia de Hipólita, anunciando o castigo de Hérnia caso a moça insista em se rebelar contra o desejo do pai de vê-la casada com Demétrio.

Sendo *Midsummer night's dream* uma comédia shakespeariana romântica, “segue uma tradição estabelecida por Peele e desenvolvida por Greene e Lyly, que tem afinidades com a tradição medieval da peça ritual sazonal. Podemos chamá-lo de drama do mundo verde, estando seu enredo incorporado ao tema ritual do triunfo da vida e do amor sobre a terra devastada”. (FRYE, 2014, p. 321). No caso, o deslocamento que ocorre entre a temporalidade das criaturas humanas para a dos deuses e fadas da floresta é expresso nesta produção afro-baiana, na maior parte das vezes, por meio de movimentos corporais vigorosos e sensuais, ao som de grande diversidade de ritmos, ornamentos e cores, em particular o vermelho e o amarelo para Titânia e suas quatro poderosas fadas, que se vestem todas com um mesmo figurino e portam ornamentos africanos no pescoço e na cabeça.

Oberon também é um personagem forte, com maquiagem étnica no rosto, capacete dourado e túnica negra que expõe seu corpo vigoroso. Dois outros atores replicam sua imagem e se movimentam como se fossem sua sombra ao longo da encenação

deste mundo imaginário, construindo um triplo Oberon. Aqui, a tradução opera uma remissão a Hécate, deusa trina da mitologia grega associada à lua, à magia, ao conhecimento de ervas e venenos, entre outras características, conforme informa Márcio Meirelles no programa da peça.

Nesse novo universo, o público é também surpreendido com a existência de três Pucks no palco – encenados pelos mesmos três jovens vistos no início da performance. Tal qual os Oberons, esses também se parecem e se movimentam no “mundo verde” como num teatro de malabares e saltimbancos – parecendo ecoar a fala de Oberon no Ato 5, Cena 1 – “E quem dali viver o dia / Terá fortuna e alegria. E assim os três casais de amantes / Sempre serão no amor constantes; [...]”. Portanto, três Pucks para os três casais, cuja relação é afetada pela magia das gotas aplicadas nos olhos – Hermia e Demétrio, Helena e Lisandro, Titânia e Oberon – e um Puck para cada Oberon.

As roupas escuras que, no início da performance, cobriam os corpos dos dois jovens casais dão agora lugar a túnicas leves e soltas, reforçando a leveza da concórdia encontrada na floresta, local onde, nas comédias shakespearianas, os problemas dos personagens são solucionados através da derrota ou da conversão. “A ação da comédia inicia-se em um mundo representado como um mundo normal, entra no mundo verde, passa ali por uma metamorfose em que o desenlace cômico é atingido e retorna para o mundo normal”. (FRYE, 2014, p. 321)

Resolvidos os desentendimentos, o palco remete o público de volta à temporalidade humana ou mundo normal, onde Teseu e Hipólita, além dos jovens enamorados de pé, surgem diante da plateia vestidos de branco, como se prontos para o casamento.

Confirma-se o retorno da história à normalidade e o equilíbrio das forças apolíneas e dionisíacas.

Os artesãos, livres de suas roupas de trabalho, aparecem agora no centro do palco, cobertos de fitas coloridas e outros adereços,

para encenar *Píramo e Tisbe*, zombando do amor, por meio da metateatralidade. Bobina (Bottom) e Sanfona (Flute), em companhia de Pedro Quina (Peter Quince), Fominha (Starveling), Bocado (Snout) e Justinho (Snug), com seus novos nomes de certa forma relacionados às profissões que desempenham de tecelão, consertador de foles, carpinteiro, alfaiate, funileiro e marceneiro, retomam a tradição popular brasileira. Fominha, no papel de Luar, traz nos braços um dragão de brinquedo e uma espada. Afinal, de acordo com a tradição, São Jorge habita a lua, e lá, trava sua luta constante com o monstro. Por sua vez, Pedro Quina leva à cabeça a réplica de uma igreja de Salvador, numa clara alusão ao sincretismo religioso baiano.

Com a performance, os atores amadores mostram ao público, tal qual no texto shakespeariano, “o charme, as delícias e os perigos do teatro: a maneira como nos diz verdades sobre nós mesmos e a maneira como nos comportamos diante das encenações dos nossos hábitos e convenções sociais”. (GAY, 2008, p. 46)

Quando Teseu, ao fim da performance dos artesãos, conclama os presentes ao baile, todos dançam juntos ao som da mesma canção que abriu o espetáculo. As criaturas do mundo verde, além de Bobina e do resto do elenco, acompanham. As fitas, galhos de árvores que antes serviam de teto do palco, caem para abraçar os atores e atrizes. Desfaz-se o sonho.

Finda a peça.

Por meio de um processo dual de apropriação e recuperação, de interpretação e criação de algo novo, Meirelles se mostra um dramaturgo contemporâneo, entendendo a contemporaneidade como “uma singular relação como o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]”. (AGAMBEN, 2013, p. 59)

O diretor demonstra claramente que cultura é um conceito que implica coletividade e deve ser fruída por todos. Novas ma-

neiras de ver e pensar o mundo trouxeram à luz uma miríade de novas expressões culturais populares, que refletem e representam comunidades historicamente silenciadas pelas parcelas dos chamados centros de cultura. Impossível ignorar que hoje, muito frequentemente, nos deparamos com produtos e comportamentos das classes dominantes da nossa sociedade adaptados daqueles oriundos dos extratos menos privilegiados e excluídos das zonas de poder – sendo o rap, certamente, um bom exemplo disso. Inebriados pelo teatro, vemo-nos transformados e, tal como Bobina, não temos mais a mesma cabeça. A arte não tem como escapar da história. “Realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história”. (PLAZA, 2003, p. 5)

O tradutor Márcio Meirelles, dramaturgo e diretor que pensou em encenar uma peça baseada no amor, foi ele próprio afetado pelo amor e, com sua tradução, afetou o texto de partida também por amor. Numa conjunção amorosa, suas soluções acabam por fazer um elogio à plateia, ao permitir que, tal como acontecia no período elisabetano, o público reconhecesse no palco situações que lhe são familiares, apurando o olhar para interpretar os movimentos, as canções e a fala dos atores, recriando e tornando visível, de forma extraordinária, uma África negra tão presente e tão distante.

Tal é o processo de tradução.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2013.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. IN: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

GAY, Penny. *The Cambridge Introduction to Shakespeare's comedies*. New York: Cambridge University Press, 2008.

MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 536 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de fronteiras*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003

SANTOS, Geraldo Francisco dos. Revista Científica da FAP, Curitiba, v. 7, p. 77/98, jan./jun. 2011.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Ática, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Midsummer night's dream*. IN: SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Edited by Stanley Wells and Gary Taylor. New York: Oxford University Press, 2005.



Sobre os autores

Ana Maria César Pompeu é doutora em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2004). Realizou um estágio pós-doutoral (Letras Clássicas) na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Ceará, atuando em dois programas de Pós-graduação: PPGLetras (Literatura Comparada) e POET (Estudos da Tradução). Publicou os livros: *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês* (2014); traduziu *Lisístrata* (1998; 2010) e *Tesmoforiantes* (2015), organizou os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Identidade e alteridade no mundo antigo, Oralidade, escrita e performance na Antiguidade* (ambos de 2013) e *Grécia e Roma no universo de Augusto* (2015).

Andréa Cesco é professora da Universidade Federal de Santa Catarina, na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) e nos cursos de Graduação em Letras – Espanhol (presencial e EaD). Tem doutorado em Literatura e Licenciatura em Letras – Português/Espanhol pela UFSC. Fez parte do doutorado na Universitat de Barcelona. É líder do grupo de pesquisa no CNPq “Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro” e pesquisadora nos grupos de pesquisa do CNPq “Estudos e Traduções de Teatro Espanhol Clássico e Contemporâneo” e “Tema Didático –

Tecnologia, Educação e Materiais Didáticos”. Coordena na UFSC o curso extracurricular de Espanhol e o Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro. Vem estudando e traduzindo particularmente a obra satírica de Francisco de Quevedo y Villegas.

Andréia Guerini possui pós-doutorado pela Università degli Studi di Padova (2010) e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001). É professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Teoria, crítica e história da Tradução, Literatura Italiana, Literatura Traduzida, Literatura Comparada. Desde 1999, vem se dedicando ao estudo da obra do escritor italiano Giacomo Leopardi, especialmente os ensaios do *Zibaldone di pensieri*. Desde 2010, coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq de Estudos Leopardianos, com a participação de professores brasileiros e estrangeiros. Desde 2002, é editora-chefe da revista *Cadernos de Tradução* e a partir de 2011 da revista *Appunti Leopardiani*. É autora de capítulos de livros, artigos e resenhas sobre literatura italiana, literatura traduzida, literatura comparada. É bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) do CNPq.

Andréia Riconi possui graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010) e graduação em Letras e Literatura Italiana pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012). Atualmente é doutoranda do programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Teoria, Crítica e História da tradução. Cursa também especialização em Psicopedagógica pela Universidade Católica Dom Bosco. Seus principais interesses estão voltados para os seguintes temas: Tradução Literária e/ou Literatura Traduzida,

Literatura em Língua Italiana, Literatura Comparada, Literatura e Educação.

Carolina Paganine é bacharel em Letras Tradução Inglês pela Universidade de Brasília e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Desde fevereiro de 2013, é professora adjunta da Universidade Federal Fluminense, estando lotada no Departamento de Ciências da Linguagem, onde atua no setor de Teorias da Tradução. Sua pesquisa está vinculada aos estudos sobre literatura inglesa do século XIX – em especial, a obra ficcional de Thomas Hardy – e, também, tradução comentada, estilo e oralidade na tradução literária e circulação literária.

Davi Silva Gonçalves possui Licenciatura em Letras Inglês e Literaturas Correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (2010); Bacharelado em Tradução em Língua Inglesa pela mesma instituição (2011); e Mestrado, com bolsa CAPES, em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGI/2014) – tendo a tradução feita por John Gledson do romance *Dois Irmãos* (Hatoum, 2000) como enfoque de sua dissertação. Atualmente, também na UFSC e também com bolsa CAPES, é doutorando na área de Teoria, Crítica e História da Tradução (PGET/2016) – sendo sua pesquisa sobre a relação entre o humor e a literatura. Entre seus trabalhos como tradutor é válido ressaltar a tradução dos seguintes artigos científicos: “Intérpretes e Tradutores em Zonas de Guerra: Narrados e Narradores”, de Mona Baker, traduzido em parceria com Lincoln Fernandes para o livro *Tradução e Relações de Poder* (Copiart, 2013) e “O Materialismo de Leopardi e o Mundo Animal”, de Pamela Williams, traduzido em 2014 para o periódico *Appunti Leopardiani*. Além destes artigos, traduziu o livro *O Coelho de Veludo: Quando uma Coisa De Mentira vira algo De Verdade* (Poetisa, 2015) e os contos “A Coisa Perversa”, “A

Casa das Máquinas” e “Sombras de Carcosa”, de Ambrose Bierce, que integram a coletânea Sombras de Carcosa: Contos de Terror Cósmico (Poetisa, 2015). No momento está em via de finalizar a tradução comentada do romance canadense Sunshine Sketches of a Little Town (Leacock, 1912), o qual, a propósito, figura como objeto de análise de sua tese.

Elizabeth Ramos é Mestre e Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (1999 e 2003, respectivamente), onde é Professor Associado II, no Departamento de Letras Germânicas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Desenvolve pesquisa no campo dos Estudos Shakespearianos e da Tradução (literária e intersemiótica), dedicando-se, em particular, às relações entre a obra de William Shakespeare e o cinema. Nesses campos, orienta alunos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado. Em paralelo, dedica-se, esporadicamente, a pesquisas relacionadas a Graciliano Ramos. Em março de 2014, concluiu estágio de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolveu pesquisa sobre a tradução da obscenidade na comédia shakespeariana.

Germana Henriques Pereira de Sousa é Professora Associada do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, da Universidade de Brasília (UnB), desde 1992. Foi coordenadora do Mestrado Acadêmico em Estudos da Tradução (POSTRAD) de 2011 a 2012 e de 2015 a 2016, e é atualmente coordenadora do Núcleo de Estudos em História da Tradução e Tradução literária (NETHLIT), também da UnB. Desde dezembro de 2016 é Diretora da Editora UnB. Tem trabalhos publicados sobre a obra das autoras Nathalie Sarraute e Carolina Maria de Jesus, das quais é especialista. É co-organizadora de Tradução na sala de aula (Editora UnB, 2014) e Tradução e Cultura (7Letras, 2011).

E é organizadora da Coleção Estudos da Tradução, da Editora Pontes. Pesquisa a relação tradução e sistema literário e estuda o papel dos escritores brasileiros tradutores na formação da literatura brasileira, possuindo vários artigos publicados acerca da temática. É desde 2011 editora-chefe da Revista Belas Infieis (B2), vinculada ao POSTRAD e voltada para os Estudos da Tradução.

Gilles Jean Abes é professor adjunto na Universidade Federal de Santa Catarina onde atua no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (Francês) e professor permanente do Programa em Estudos da Tradução (PGET). Realizou um doutorado e pós-doutorado no mesmo programa com uma pesquisa sobre a correspondência de Charles Baudelaire. Tem publicado artigos com ênfase em tradução comentada e teoria da tradução, com base nas reflexões de Antoine Berman, e igualmente sobre a recepção do poeta das Flores do mal e de sua obra, sobretudo sob a ótica de suas cartas. Traduziu artigos em revistas e o livro de Émile Durkheim, Educação e sociologia, publicado em 2016 pela editora Edipro.

José Guilherme dos Santos Fernandes, possui doutorado em Literatura Brasileira (UFPB, 2004) e pós-doutorado em colaboração intercultural pela Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Buenos Aires, 2014). É Professor Associado da Faculdade de Letras da UFPA (Campus de Castanhal), atuando também como Coordenador do PPG em Estudos Antrópicos na Amazônia (PPGEAA/UFPA) e Vice-Coordenador do PPG em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA/UFPA). Autor dos livros O Boi de Máscaras (2007), Teoria do Texto Poético (2008) e Pés que Andam, Pés que Dançam (2011). Atua nas seguintes linhas de pesquisa: literatura da Amazônia, interculturalidade e tradução, literatura oral e história oral, estudos culturais e cultura popular, estudos da narrativa.

Luciana Wrege Rassier fez pós-doutorado em Literatura e Memória em Contextos Multi e Transculturais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015) e pós-doutorado em Literatura Comparada e Tradução pela Universiter de Rennes 2, França. Doutorado em Línguas Românticas: Literatura Brasileira pela Universiter Mont Pellier III, em regime de co-tutela com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Lecionou no departamento de Línguas e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Paul-Valéry (Mont Pellier III) de 1994 a 2003. De 2003 a 2010, lecionou como professora adjunta no departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade de La Rochelle. Atualmente, é docente-pesquisadora no Departamento de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando principalmente nos seguintes temas: identidades e auteridades, americanidade, tradução, estudos culturais, literatura e cinema.

Kall Lyws Barroso Sales é doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Estudos da Tradução pela Universiadde Federal de Santa Catarina. Foi professor de Língua Francesa e Literatura Francesa na Universidade Estadual do Ceará. Professor das Disciplinas de Frânces do Curso de Hotelaria do IFCE. Especialista em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará. Tem se dedicado ao Ensino de Francês, à Tradução e ao Ensino de Língua Portuguesa e Produção textual.

Luana Ferreira de Freitas é professora de Literaturas em língua inglesa e Tradução literária na Universidade Federal do Ceará no curso de graduação Letras-Inglês e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução, POET, da qual é uma das fundadoras e primeira coordenadora. Tem se dedicado à autoria, estilo, a obra de

Laurence Sterne traduzida e à literatura brasileira traduzida, sobretudo a obra de Machado de Assis e Clarice Lispector.

Marie-Hélène Catherine Torres é professora associada de Literatura Francesa e de Tradução na Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina e tem publicado artigos sobre tradução literária em revistas na França, no Canadá, na Bélgica e no Brasil. Como tradutora e crítica de tradução publicou, entre outros: *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes* (pela Artois Presses Université na França em 2004), o *Dicionário de Tradutores Literários do Brasil* (em coautoria online), *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento* (pela Copiart em 2011), *Traduzir o Brasil Literário história e crítica* (em coautoria, pela 7Letras no Rio de Janeiro em 2014). *Traduziu obras teóricas A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* de Antoine Berman em 2007 e 2013 (2ª edição revisada). E mais recentemente, traduziu para o público infanto-juvenil: *Cantos para os meus Netos*, Poemas de Victor Hugo, *Bela e a Fera*, e *L'Aliéniste*, Machado de Assis. Organizou os números temáticos das Revistas *Aletria*, *Tradução Comentada*, em 2015 e de *Cadernos de Tradução, Tradução e Literatura Infantil e Juvenil* em 2016. É bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) do CNPq.

Martha Lucía Pulido Correa possui doutorado em Ciências literárias y humanas – Université Paris. Atualmente é professora – pesquisadora – Universidad de Antioquia e professora – pesquisadora visitante PGET da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Didática da tradução, tradução literária e história da tradução e a sua pesquisa está focada na História da Tradução no Brasil. Publicações: *Œuvre narrative de Maurice Blanchot*, Paris: l'Harmattan 2015. *Filosofia e Historia en*

la práctica de traducción, 2ª ed. MutatisMutandis ebooks, 2015. Participação como coordenadora na elaboração do *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Lafarga y Pegenau-te, (ed), Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2013. Tradução: francês-espanhol do livro *Orden y tiempo en la filosofía de Foucault*, de Diogo Sardinha, Ed. Universidad de Antioquia, 2014. Tradução inglês-espanhol do livro *La economía aun necesita de la filosofía* de Martha Nussbaum. Editorial Universidad de Antioquia 2015. Coordenadora da tradução francês-espanhol do livro *La misa de San Gregorio, taller de San José de los naturales, México 1539*, de Malgoyures, De Courcelles, Louis-Combet. Tradutores: Pulido; Calle; Monsalve; Arbeláez; Marín. Editorial Universidad de Antioquia 2015.

Orlando Luiz de Araújo é Professor Associado da Universidade Federal do Ceará onde atua na graduação em Letras, Filosofia e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada, e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução/POET. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura e em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega e tradução de textos clássicos, mitologia grega e gêneros literários na Antiguidade Greco-Romana. Traduziu *Electra* de Sófocles e organizou em coautoria *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo*, *Performance e Oralidade no Mundo Antigo*, *O Riso no Mundo Antigo* e *Ensaio em Estudos Clássicos*. É membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ), Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ) e Tradução e Recepção dos Clássicos (UFC/CNPQ). Desenvolve o projeto Gêneros em Diálogos na Literatura Grega Antiga, especificamente, a tradução de *Dos amores apaixonados*, de Partênio de Niceia, e o estudo da relação literatura, teatro, história e mitologia nas narrativas de amor.

Realiza, atualmente, um Pós-Doutorado com bolsa CAPES (Processo N° 99999.000773/2015-08) no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o projeto intitulado *Dos Amores Apaixonados, de Partênio de Niceia: Tradução, Alusão e Diálogos de Gêneros*.

Rosvitha Friesen Blume é doutora em Literatura (UFSC, 2005) e realizou estágio pós-doutoral na Alemanha (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2012-2013). É professora associada da UFSC, atuando no curso de Letras Alemão e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Trabalha com literaturas de língua alemã e com tradução literária, especialmente de prosa curta e de poesia brasileira e alemã contemporâneas. Tem pesquisas em andamento sobre escritas autobiográficas contemporâneas e sobre as relações de poder envolvidas nos processos tradutórios. Publicações de e sobre tradução: *Contos de Gabriele Wohmann* (seleção e tradução). Florianópolis: editora UFSC, 2008; *Seis décadas de poesia alemã. Do pós-guerra ao início do século XXI* (Organização e tradução). Florianópolis, editora UFSC 2012; *Tradução e Relações de Poder* (Organização). Tubarão: Copiart, 2013; Müller, Herta. *O rei se inclina e mata*. (Tradução). São Paulo: Globo Livros, 2013; *Sem mais nem menos e outras histórias inesperadas de Julia Frank, Silke Scheuermann, Judith Hermann* (Organização e tradução). Florianópolis: Insular – no prelo). Como projeto de extensão organiza, desde 2013, oficinas de tradução literária do alemão ao português do Brasil.

Walter Carlos Costa estudou filologia românica na Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica, tem doutorado sobre as traduções de Borges para o inglês pela University Of Birmingham, Reino Unido, e Pós-Doutorado pela UFMG. É professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisando literatura hispano-americana (sobretudo a obra de Jorge Luis Borges), literatura comparada,

estudos da tradução (especialmente a conexão entre literatura traduzida e literatura nacional) e literatura fantástica francesa. Foi presidente da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução) na gestão 2010-2013). Atualmente está em colaboração técnica no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará. É bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) do CNPq.



