

## Traição produtiva: uma análise de duas traduções do conto *Undine geht* de Ingeborg Bachmann

Andréa Biaggioni<sup>1</sup>  
Rosvitha Friesen Blume<sup>2</sup>

### SOBRE A AUTORA

Ingeborg Bachmann é uma das mais importantes escritoras de língua alemã do séc. XX. Nascida em 1926, em Klagenfurt, Áustria, Bachmann doutorou-se em filosofia em 1950. Entre suas obras destacamos os livros de poemas *Die gestundete Zeit* (1953) e *Anrufung des grossen Bären* (1956), a coletânea de contos *Das dreissigste Jahr* (1961), onde foi publicado *Undine geht*, e o romance *Malina* (1971). A autora recebeu diversos prêmios literários de grande renome, entre eles o “Georg-Büchner-Preis” em 1964. Bachmann faleceu em 1973, em virtude de queimaduras sofridas num incêndio em seu apartamento em Roma. Em 1977 foi criado o “Ingeborg-Bachmann-Preis”, conferido até os dias de hoje pelo concurso literário de Klagenfurt e considerado um dos mais importantes prêmios de literatura dos países de língua alemã. (VAHSEN, s/d)

### SOBRE O CONTO *UNDINE GEHT*

No conto *Undine geht* Bachmann parte da figura mitológica Undine, uma ninfa das águas; ela não é humana, é um ser elementar que faz parte do imaginário alemão e do inconsciente coletivo da humanidade. Certamente por isso, sua presença é recorrente nas artes.

No conto de Bachmann, Undine é a protagonista, a ninfa-mulher que tem Hans como antagonista, aquele que representa os homens e, num certo sentido, a humanidade inteira. Hans é também o personagem masculino do conhecido conto fantástico *Undine* (1811) de Friedrich de La Motte Fouqué, escritor romântico alemão, a partir do qual Bachmann cria a sua Undine.

Trata-se de um conto escrito em primeira pessoa, em que a narrativa flui como um desabafo, um acerto de contas. Undine apresenta suas considerações sobre os seres humanos, mais especificamente os do sexo masculino. Num monólogo intenso, ela revive acontecimentos em passagens envoltas por sentimentos, sensações e percepções. Todo o texto é, assim, uma reflexão, um momento de catarse existencial. É, também, um julgamento da sociedade, que inclui e desterra, que erra e que, eventualmente pode acertar.

O tempo da ninfa-mulher deste conto é puramente psicológico. Há, entretanto, uma coerência na descrição dos fatos que ela julga importantes. Há uma seqüência clara: ela reporta-se à sua saída das águas e à aparição de ‘Hans’, descreve-o(s),

<sup>1</sup> Graduada em História pela USP. Mestranda em Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>2</sup> Graduada em Letras/Alemão pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Linguística e doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, instituição em que atua como docente. E-mail: blume@cce.ufsc.br

posiciona-se diante dele(s), explicita suas queixas, apresenta-se nostálgica e, depois, parte.

O espaço do conto é, ainda, bastante sugestivo. A ninfa-mulher estabelece dois mundos distintos, representados pela terra e pela água, sendo a terra o lugar da 'realidade' humana, o lugar das relações sociais. Já "a água - o espaço de Undine - seria a utopia, o lugar não existente". (BLUME, 2000, p.74) E a ninfa faz a passagem da água para a terra em direção a Hans:

Sempre que passava a clareira e os ramos se entreabriam, que os vimes flexíveis me açoitavam e sacudiam água dos meus braços, que as folhas me lambiam as gotas dos cabelos, dava de cara com alguém chamado Hans. (BACHMANN, s/d, p.190)

Embora Hans a chame e a deseje como 'a outra', ou seja, deseje conhecer um outro mundo, é ela quem faz a travessia. É a mulher que toma as decisões mais importantes da história, a de entrar e a de partir de um mundo que não é o seu.

Apesar de descrever suas experiências pessoais com os homens, ou com apenas um, pois que "[...] todos vocês se chamam Hans, uns após os outros e, no entanto - só há um [...]" (BACHMANN, s/d, p.189) a protagonista não é propriamente humana. Enquanto figura mitológica, a Undine de Bachmann distancia-se do homem e aponta suas infidelidades, crueldades, incongruências e a absoluta impossibilidade de comunicação entre esses dois mundos representados pelos binômios água/terra e feminino/masculino.

A contraposição feminino/masculino perpassa todo o texto e não se esgota no relacionamento amoroso homem-mulher. 'Hans' representa todos e cada homem - maridos, namorados, pais, irmãos, amigos - e, de modo subjacente, representa a sociedade patriarcal em que vivemos, que é composta e sustentada também por mulheres; a manipulação dos desejos e sentimentos femininos pelos homens e o comportamento feminino reflexo é igualmente tematizado:

Iracíveis, as mulheres dos homens afiam as suas línguas e lançam chispas pelos olhos; doces, as mulheres deixam correr algumas lágrimas silenciosas que também surtem o seu efeito. (BACHMANN, s/d, p.191)

No texto de Bachmann, o homem não tem voz. Não tem uma única frase ou pensamento. Existe apenas através da protagonista feminina, a quem cabem as considerações acerca dos relacionamentos. Undine acusa, defende e julga a humanidade, ou os homens especificamente, mas é a si mesma que condena ao isolamento.

O título *Undine geht*, (*Ondina parte* ou *O Adeus de Ondina*) revela sua saída de cena, intencional e refletida. A decisão é feminina. Há uma subversão do mito, que sempre foi focado de um ponto de vista masculino, como "[...] o feminino fantasmagórico, não humano, que traz a destruição para o homem [...]". (BLUME, 2000, p.74)

A linguagem no texto de Bachmann é densa, "uma linguagem lírico-figurada", como constata Bartsch (1983, p. 91). O monólogo, forma pela qual a

protagonista se expressa, aponta para a total introjeção da personagem, convidando para um mergulho profundo nas ilações da ninfa-mulher Undine.

A linguagem é tematizada no texto pela própria personagem, que faz uma distinção entre o modo de falar dos homens, que seria agressivo e mortífero, e o seu próprio:

Seus monstros, como se a vossa maneira de falar não bastasse, ainda precisam de recorrer às expressões que as mulheres usam, para que não vos falte nada, para que o mundo continue redondo. (BACHMANN, s/d, p.192)

Oh vós, monstros, com o vosso linguajar, que procurais vos expressar no linguajar das mulheres, para que nada vos falte, para que o mundo seja perfeito e acabado. (KAHLE, 1969, p.297)

E ainda:

Pois voltei a ver-vos mais uma vez, ouvi-vos falar numa linguagem que não deveis usar para comigo. (KAHLE, 1969, p.301)

Voltei a ver-vos mais uma vez e ouvi-vos falar uma língua que não deveriam nunca falar comigo. (BACHMANN, s/d, p.196)

Ingeborg Bachmann não se considerava uma escritora feminista, mas sua obra teve bastante repercussão no meio por sua temática - os conflitos de relacionamentos entre homens e mulheres e, não por último, as feministas tinham no estilo de vida da autora um exemplo de mulher emancipada.

O texto em análise tem um forte conteúdo feminista que vai além de considerações sobre relacionamentos em conflito. *Undine geht* é um manifesto pelo poder feminino: o poder de decidir, de ir e vir, de autodeterminar-se. Undine “não precisava de sustento, nem de apoio, nem de segurança, só ar, ar da noite, brisa marítima, ar limite, para poder respirar e renovar o fôlego [...]”. (BACHMANN, s/d, p.190)

## **SOBRE A TEORIA FEMINISTA DA TRADUÇÃO**

As Teorias Feministas e os Estudos da Tradução estabeleceram-se, ambos, a partir dos anos 70 do séc. XX e encontraram afinidades a partir de sua preocupação teórica comum com a linguagem, objeto de investigação caro a diversas áreas do conhecimento a partir desse período. Sherry Simon (1996, p.8) chama a atenção para o fato de que as feministas têm trabalhado, nas últimas décadas, com uma concepção de linguagem “como campo de significados contestados, como uma arena na qual sujeitos testam e provam a si mesmos” e que as Teorias Feministas influenciaram os Estudos da Tradução nesse sentido.<sup>3</sup> Questões centrais para as teóricas feministas, como “a desconfiança em relação a hierarquias tradicionais e papéis gendrados, uma profunda suspeita com relação a regras que definem fidelidade e o questionamento de padrões universais de significado e valor” (SIMON, 1996, p.8), têm sido igualmente importantes

<sup>3</sup> Tejaswini Niranjana questiona o que tem sido, segundo ela, a “principal obsessão” em questões de tradução ao longo dos séculos e, por vezes, até nos dias atuais: as discussões em torno das oposições fiel/infiel, liberdade/escravidão, lealdade/traição. Ela mostra como esse tipo de discussão se fundamenta numa noção de representação baseada em concepções clássicas de autor, significado e arte como mimesis, que vê a tradução como mera transmissora de um significado essencial, perfeitamente apreensível pelo tradutor. (NIRANJANA, 1992, p.50-55)

para os Estudos da Tradução. Para estes, as polaridades extremas entre original/cópia, autor/tradutor vem sendo superadas por uma concentração maior no processo tradutório, onde a identidade do sujeito da tradução não é vista como fixa, mas como variável e performativa, conforme acentua Simon (1996, p.13).

A teorização da tradução especificamente, no âmbito dos Estudos Feministas, é um campo bastante recente, tendo a sua origem em trabalhos conjuntos realizados por feministas do Canadá de língua inglesa e do Quebec a partir dos anos 80 do séc. XX. O primeiro livro que apresenta de modo sistemático os diferentes trabalhos de pesquisadoras sobre o assunto surge em 1996, escrito por Sherry Simon, *Gender in Translation*, seguido por outro de Luise von Flotow em 1997, *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*.

A pesquisa feminista da tradução tem atuado, a nosso ver, em quatro áreas distintas. A primeira seria a da investigação a respeito das tradutoras ao longo da história. Nesse âmbito se tem buscado realizar não somente um levantamento extensivo e cuidadoso de mulheres que trabalharam como tradutoras, especialmente de literatura, no passado, mas também se tem indagado, porque elas tiveram acesso a esse trabalho em determinadas épocas e, principalmente, qual foi a relevância do seu trabalho para o desenvolvimento das literaturas nacionais. Através desse esforço de tornar visível o trabalho de tradução de mulheres no passado, as teóricas feministas têm exposto o caráter historicamente gendrado da atividade da tradução, isto é, elas têm mostrado como “o papel do(a) tradutor(a) está imbricado com valores sociais e como posições da hierarquia social se refletem no campo literário.” (SIMON, 1996, p.3)

A segunda área de atuação da pesquisa feminista da tradução abrange a crítica de tradução de obras literárias ou também de textos teóricos. Por um lado esse trabalho de crítica procura analisar traduções de obras de mulheres, especialmente de feministas. Escrutina-se como foram realizadas essas traduções, se há suavizações, reduções ou deturpações do potencial crítico, inovador ou subversivo dessas obras. Por outro lado também se faz a crítica de tradução de obras canônicas masculinas, no que diz respeito à retextualização, no processo tradutório, de suas personagens femininas e de seu eventual conteúdo misógino.

A terceira área envolve questões de política da tradução; aqui as pesquisadoras indagam o que é traduzido, por quem, onde e de que maneira. A influência do cânone literário na escolha de textos a serem traduzidos e as exigências do mercado editorial são algumas questões. Por haverem constatado que também no campo das obras traduzidas a primazia continua sendo masculina, tradutoras feministas têm realizado projetos de tradução de textos de mulheres, como um ato político e de solidariedade entre mulheres. (FLOTOW, 1997, p.19)

A quarta área abrange o desenvolvimento de estratégias de tradução especificamente feministas, estratégias essas que representem uma alternativa ao exercício da tradução como uma atividade servil, subordinada e feminina, como ela tem sido vista tradicionalmente.

Discutindo as metáforas sobre a tradução mais recorrentes ao longo da história, Lori Chamberlain mostra como essas metáforas eram provenientes quase

sempre do âmbito da sexualidade e da família. Assim, a originalidade e a criatividade autoral eram ligadas à paternidade e à autoridade, enquanto a tradução e o tradutor, femininos, tinham um papel secundário ou derivado, quando não eram considerados falsos e traidores. Chamberlain mostra também como a conhecida expressão *les belles infidelles* (as belas infiéis), que orientou a concepção de tradução na França nos últimos séculos, representa uma espécie de luta edípica pelo direito de paternidade, onde o tradutor usurpa o papel do autor, a fim de garantir a originalidade de seu trabalho. Nesse caso o texto é feminizado, e o tradutor passa a figurar como galanteador do texto, a amante, que se tornará bela, e sem dúvida infiel. Por outro lado, o tradutor estará produzindo, assim, um texto fiel à sua língua mãe, o que lhe renderá um filho legítimo, e não bastardo. (CHAMBERLAIN, 1988, p.34-38)

O problema de todo esse sistema de representação da tradução é a sua subordinação à concepção de original, conforme explica Chamberlain. Ela apresenta a teoria da tradução de Jacques Derrida como inovadora no sentido de uma ruptura com a binaridade original e reprodução. Parafraseando esse teórico, Chamberlain diz que a “tradução é regulada por um *double bind* representado pela ordem “não me leia”: o texto tanto requer quanto proíbe a sua tradução. [...] a tradução é tão original quanto secundária, incontável e transgredida ou transgressora.” E quanto ao papel da tradutora, ela cita Derrida:

a tradutora nesse caso não é apenas subordinada, não é a secretária do autor. É também aquela a quem o autor ama e a única base sobre a qual a escritura torna-se possível. Tradução é escritura, isto é, não se trata de tradução apenas no sentido de transcrição. Trata-se de uma produção escrita convocada pelo texto original. (DERRIDA *apud* CHAMBERLAIN, 1988, p.50)

Referindo-se a essa prática do *double bind* (duplo vínculo) de Derrida, Chamberlain diz que a teoria feminista da tradução “deveria apoiar-se não no modelo da luta edípica na família, mas no duplo fio da navalha da tradução como colaboração, em que autor e tradutor trabalham juntos, tanto no sentido de cooperação quanto de subversão.” (CHAMBERLAIN, 1988, p.51) Uma tradução feminista representa, pois, uma prática de produção textual, “uma produção fluída de sentido, semelhante a outras formas de escritura” (SIMON, 1996, p.12) e não mera reprodução; o sujeito que traduz é visível e se insere consciente e ativamente no novo texto, de modo a colaborar com o mesmo ou de subvertê-lo, conforme o caso, explicitando sempre o processo tradutório através de paratextos como prefácios, posfácios, notas de rodapé etc., mas de modo diferente do uso convencional desses textos, que normalmente servem apenas para que o tradutor justifique ou explane sua dificuldade em reproduzir o texto da forma mais fiel possível e com isso reafirmando, na verdade, o seu desejo de invisibilidade.

O uso consciente e intensivo de metatextos nas traduções é uma das estratégias específicas que Flotow (1991) identifica quando analisa as traduções realizadas por tradutoras feministas canadenses de obras de escritoras feministas do Quebec. Depêche chama esse uso de metatextos de “intervenção didática”. A tradutora

agiria, nesse caso, “como cúmplice da autora”, procurando “transmitir todas as estranhezas do texto e explicitar os múltiplos sentidos que poderiam perder-se na tradução.” (DÉPÊCHE, 2002, p.16)

Outra estratégia mencionada por Flotow é a de “supplementing” ou “sobretadução”. Trata-se de uma intervenção da tradutora, não simplesmente no sentido de compensar eventuais diferenças entre as línguas, o que tradicionalmente é conhecido como “compensação”, mas muito mais no sentido de acentuar certos traços do texto, relevantes do ponto de vista feminista. Dépêche chama essa estratégia de “traição produtiva” (2002, p.15).

A terceira estratégia que Flotow menciona é o “hijacking” (sequestro). Trata-se de intervenções radicais e audaciosas no processo de tradução, configurando-se esta como a estratégia mais polêmica empregada pelas feministas. Conforme Simon é “uma apropriação do texto, cujas intenções não são necessariamente feministas, pela tradutora feminista” (1996, p.15). Simon pondera, entretanto, que, mesmo essa estratégia tem como objetivo uma “colaboração entre texto, autor(a) e tradutora”, onde “sua obra entra num diálogo de influência recíproca”, de modo a “ampliar e desenvolver a intenção do texto original, e não de deformá-lo.” (2002, p.16).

As três estratégias descritas por Flotow representam uma nova compreensão do exercício tradutório como produção textual, que inclui a inserção consciente da subjetividade de quem traduz e que serve necessariamente a algum propósito, no caso em questão aqui, à causa feminista.

## **SOBRE DUAS TRADUÇÕES DE *UNDINE GEHT* PARA O PORTUGUÊS**

O conto *Undine geht*, de Ingeborg Bachmann, foi publicado na coletânea *Das Dreissigste Jahr* em Munique, 1961. Essa coletânea foi traduzida integralmente por Leonor Sá, e publicada sob o título *Trinta Anos*, pela editora Relógio D’água em Lisboa e o conto em questão recebeu o título *O adeus de Ondina*.

*Ondina Parte*, tradução brasileira de Íris Strohschoen e Betty Margarida Kunz, foi publicada na *Antologia do Moderno Conto Alemão* pela editora Globo em Porto Alegre, 1968. O conto de Bachmann encontra-se entre outros de autores diversos da literatura alemã dos anos cinquenta e sessenta do século XX, representando jovens escritores do pós-guerra.

O texto de Bachmann é rico em elementos para discussão feminista. O fato da própria autora não se reconhecer como feminista pode desvinculá-la pessoalmente do movimento político-social, mas não impede que suas obras repercutam e disseminem outras leituras. Neste conto, a questão do relacionamento entre homens e mulheres é o foco da narrativa. Os conflitos estão todos postos e expostos. A leitura de uma perspectiva feminista é quase compulsória. Impossível negá-la.

No que tange às traduções, encontramos interpretações que acentuam o tom da narrativa original; ambas, aliás, feitas por mulheres. Mesmo não conhecendo pessoalmente as tradutoras e não dispondo as traduções de quaisquer paratextos explicativos a respeito do processo tradutório, acreditamos tratar-se, nas duas

traduções em questão de bons exemplos da “traição produtiva” referenciada acima, o que procuraremos demonstrar na análise a seguir.

A tradução brasileira, de Íris Strohschoen e Betty Margarida Kunz, mostra, já no início, uma clara ênfase feminista com o título *Ondina parte*. A escolha é significativa, pois conserva a noção de decisão do sujeito que é sugerida no original: é Ondina quem parte. A mulher é o sujeito de seu próprio destino.

O primeiro parágrafo desta tradução também é muito significativo. A composição “Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer” é traduzida por “Oh, homens! Oh, Monstros”. Strohschoen e Kunz traduzem ‘Menschen’, que, em alemão, significa ‘homens’ (no sentido genérico), ‘seres humanos’ ou ‘pessoas’,<sup>4</sup> por ‘homens’. Fazem, deste modo, uma opção, intencional ou não, pela sexualização do debate.

O segundo parágrafo traz a tradução do nome do antagonista numa decisão coerente com a anterior, relativa ao nome da protagonista. Há uma tentativa de aproximação do texto ao/à leitor/nacional, pois ‘Undine’ torna-se ‘Ondina’ e ‘Hans’, ‘João’. Em princípio, a transposição dos nomes próprios não seria necessária, uma vez que o texto faz parte de uma antologia de contos alemães, em que os leitores possivelmente esperam nomes estrangeiros. Porém, o procedimento de tradução domesticadora, nesse caso, surte um efeito de maior aproximação e identificação do público alvo, já que se trata de um dos nomes mais comuns na cultura brasileira. Assim, a forte função apelativa do texto é mantida.

Vislumbra-se também uma orientação feminista na tradução do sexto parágrafo. No cerne da temática feminista - questões de maternidade, independência financeira e afetiva - as tradutoras explicitam a figura da mãe e a passividade feminina, que são apenas sugeridas no original, negando-as expressamente: “Ich habe keine Kinder von euch [...]” [eu não tive crianças suas] foi assim traduzido:

**Não sou a mãe** de vossos filhos, porque não conheci perguntas, nem exigências, nem precauções, intenção, nem futuro e porque não soube como tomar um lugar dentro de uma vida. (KAHLE, 1969, p.296 grifos nossos)

E logo a seguir, “Ich habe keinen Unterhalt gebraucht [...]” [eu não precisei de sustento], recebeu a tradução:

**Não necessitei ser sustentada**, nem precisei de reiteraões e promessas, só de ar, ar noturno, ar dos litorais, das fronteiras, para sempre poder voltar a tomar fôlego para novas palavras, novos beijos, para uma confissão incessante: Sim. Sim.<sup>5</sup> (KAHLE, 1969, p.296 grifos nossos)

A escolha pela voz passiva explicita mais ainda a questão da libertação da protagonista de sua dependência de uma figura masculina.

<sup>4</sup> Dicionário de Bolso Alemão-português. Langenscheidt, 1993.

<sup>5</sup> „Ich habe keine Kinder von euch, weil ich keine Fragen gekannt habe, keine Forderung, keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft und nicht wusste, wie man Platz nimmt in einem anderen Leben. Ich habe keinen Unterhalt gebraucht, keine Beteuerung und Versicherung, nur Luft, Nachluft, Küstenluft, Grenzenluft, um immer wieder Atem holen zu können für neue Worte, neue Küsse, für ein unaufhörliches Geständnis: Ja. Ja.“ (BACHMANN, 1961, p.54)

No sétimo parágrafo há, ainda, elementos sugestivos da orientação seguida. “Die heftigen **Menschenfrauen** [mulheres humanas] schärfen ihre Zungen [...] die sanften **Menschenfrauen** lassen [...]” (BACHMANN, 1981, p.55, grifos nossos). A tradução é:

As **fêmeas humanas** coléricas afiam suas línguas e seus olhos faíscam, as **fêmeas humanas** dóceis derramam silenciosamente algumas lágrimas, estas também produzem o efeito desejado. (KAHLE, 1969, p.297, grifos nossos)

As tradutoras acentuam a diferença que a protagonista faz entre as mulheres humanas que ficam e a que parte - a própria Undine. Na tradução, as que ficam são animalizadas (‘fêmeas’), são seres sem decisão, embora manipuladores. (BACHMANN, 1961, p.55)

A tradução portuguesa, de Leonor Sá, embora pareça menos comprometida, apresenta igualmente certos traços de ênfase feminista.

A opção de tradução do título por *O Adeus de Ondina* parece deixar em segundo plano a idéia central do conto. O mesmo acontece no primeiro parágrafo, quando Sá traduz “Ihr **Menschen**. Ihr Ungeheuer” por “**Seres Humanos!** Monstros”. (BACHMANN, s/d, p.189, grifos nossos) A expressão “**Menschenfrauen**” é traduzida por “**as mulheres dos homens**” e na repetição do termo apenas por “**as mulheres**” (BACHMANN, s/d, p.191), o que diminui a força reiterativa que o termo possui no texto em alemão.

Entretanto, no segundo parágrafo, a tradutora portuguesa utiliza um recurso de linguagem muito significativo para a temática em tela. Ela traduz “Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!” [Vocês, monstros chamados Hans!] para “Seus Monstros chamados Hans!”, explicitando mais a acusação. E repete o mote por cinco vezes. A Ondina portuguesa é, portanto, mais assertiva e acusativa.

Cabe ainda observar que, na maior parte do texto, ambas as traduções conservam-se lineares; seguem o texto original sem modificações relevantes e, entre uma e outra, notam-se apenas diferenças de decisões tradutórias instrumentais e diferenças de estilo.

Ao passo que as sutilezas da política, vossas idéias, vossos pensamentos, opiniões, sim, estas eu compreendi, compreendi-as muito bem e alguma coisa mais. E justamente por isso eu não compreendia. Compreendi tão perfeitamente as vossas conferências, vossas ameaças, argumentações e defesas, a ponto delas se tornarem incompreensíveis. E precisamente era isso que vos agitava, a incompreensibilidade de tudo isso. (KAHLE, 1969, p.299)

Eu compreendia a vossa subtil política; as vossas idéias, o vosso modo de pensar, as vossas opiniões, essas compreendia muito bem, talvez até bem demais. Por isso mesmo é que não podia compreender. Compreendia tão bem as vossas deliberações, as vossas ameaças, os vossos argumentos, as vossas esquivas, que estas se tornavam incompreensíveis. E era afinal isso mesmo que vos movia, a impossibilidade de as compreender. (BACHMANN, s/d, p.194)

Em ambas as traduções analisadas foram mantidos conteúdo e forma do texto original. Os textos são perfeitamente percebidos pelo público como conto e todas as nuances da história original estão presentes nas traduções. O monólogo e seus desdobramentos estilísticos foram preservados.

O vocabulário utilizado nas traduções, bem como seu contexto lingüístico, está ligado a seus respectivos momentos (década de 1960) e locais (Brasil e Portugal).

As tradutoras brasileiras mudaram o registro da expressão “Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer”, que foi transposta para “Oh, homens! Oh, Monstros”. Por sua vez, a tradutora portuguesa transpôs “Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!” para “Seus Monstros chamados Hans!”. Ambas visivelmente mais impactantes na língua alvo que o original alemão.

Conforme já indicamos acima, não conseguimos qualquer informação biográfica sobre a tradutora portuguesa, nem sobre as duas brasileiras; não sabemos se as tradutoras são ou eram simpatizantes ou militantes feministas. Por conseguinte não podemos afirmar que esta “traição produtiva” tenha sido um ato consciente e intencional por parte das tradutoras. Porém, o que o nosso trabalho de crítica de tradução dos textos procurou demonstrar, foi que, como é inevitável em qualquer tradução, existem marcas interpretativas nas traduções em questão; e que, nesse caso, essas marcas potencializam o ideário feminista do conto de Bachmann.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BACHMANN**, Ingeborg. Trinta Anos. Tradução de Leonor de Sá. Lisboa: Relógio D'água, sem data.

**BACHMANN**, Ingeborg. Das dreißigste Jahr. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.) Verteidigung der Zukunft. Deutsche Geschichten 1960 bis 1980. München: dtv, 1986, p.53-60.

**BARTSCH**, Kurt. Sichtwechsel? Zur Opposition von feminin-emotionalen Ansprüchen und maskulin-rationalem Realitätsdenken bei Ingeborg Bachmann. In: Jurgensen, Manfred (Ed.). Frauenliteratur. Autorinnen - Perspektiven - Konzepte. Frankfurt: Peter Lang, 1983, p.85-100.

**BLUME**, Rosvitha F.. Literatura alemã de mulheres e o novo movimento feminista. In: Fragmentos, número 18, p. 71-83. Florianópolis, jan-jun 2000.

**CHAMBERLAIN**, Lori. Gênero e a metafórica da tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: Ottoni, Paulo (org.). Tradução. A prática da diferença. FAPESP/UNICAMP: Campinas, 1998.

**DÉPÊCHE**, Marie-france. As traduções subversivas feministas ontem e hoje. Labrys, estudos feministas, número 1-2, julho/ dezembro 2002. Disponível em [http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/mfd1.html](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/mfd1.html) (acesso em 13/05/2009).

**FLOTOW**, Luise von. Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

**FLOTOW**, Luise von. Feminist Translation. TTR (Traduction, Terminologie, Redaction). 4, 2, P. 69-85, 1991.

**GODARD**, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. In: Bassnett, Susan; Lefevere, André. Translation, History & Culture. London: Pinter Publishers Limited, 1990.

**KAHLE**, Sigrid (Introd. e notas). Antologia do moderno conto alemão. Prefácio de Heinrich Böll. Tradução de Iris Stroschoen e Betty Margarida Kunz. Porto Alegre: Globo, 1969.

**NIRANJANA**, Tejaswini. Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context. Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1992.

**SIMON**, Sherry. Gender in Translation. London: Routledge, 1996.

**VAHSEN**, Mechthilde. Ingeborg Bachmann/Biographie. Disponível em: <http://www.xlibris.de/Autoren/Bachmann/Biographie?page=0%2C2> (acesso em: 14/10/2009).

Recebido em 30/10/2009

Aceito em 26/11/2009