



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE

INTERDISCIPLINAR

Revista de Estudos em Língua e Literatura

ISSN 1980-8879

DOI: 10.47250/intrell

Ano XVIII, Volume 40
São Cristóvão, jul-dez 2023

**Tradução em Perspectiva:
teoria, prática, crítica e
outros discursos**

INTERDISCIPLINAR

REVISTA DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA

**Tradução em Perspectiva:
teoria, prática, crítica e outros discursos**

ISSN 1980-8879

**Ano XVIII, V. 40
Jul-Dez 2023**

Copyright "©" Todos os direitos são reservados aos seus respectivos autores.

CONSELHO EDITORIAL E CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Profa. Dra. AINA PÉREZ FONTDEVILA, *Universitat Autònoma de Barcelona*
Profa. Dra. ANÉLIA PIETRANI, *UFRJ*
Prof. Dr. ANTÔNIO DE PÁDUA, *UEPB*
Prof. Dr. CARLOS MAGNO GOMES, *UFS/CNPq* | **Editor GERAL**
Profa. Dra. CATHERINE DUMAS, *Univ. de Paris III*
Profa. Dra. CHRISTINA RAMALHO, *UFS*
Profa. Dra. EDAIR MARIA GORSKI, *UFSC*
Prof. Dr. EDUARDO DUARTE, *UFMG/CNPq*
Profa. Dra. ELIANE CAMPELLO, *FURG*
Profa. Dra. GESSILENE S. KANTHACK, *UESC*
Profa. Dra. ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO, *UFS*
Profa. Dra. LEILANE RAMOS DA SILVA, *UFS*
Profa. Dra. LÚCIA ZOLIN, *UEM*
Profa. Dra. MARIA ALICE TAVARES, *UFRN*
Profa. Dra. MARIA APARECIDA FONTES, *Università degli Studi di Padova, Itália*
Profa. Dra. MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES, *Colorado State University*
Profa. Dra. MARIA JOSÉ BARBOSA, *University of Iowa*
Profa. Dra. MÁRLUCE COAN, *UFC*
Prof. Dr. OSMAR MOREIRA DOS SANTOS, *UNEB*
Profa. Dra. RAQUEL MEISTER KO. FREITAG, *UFS/CNPq*
Profa. Dra. ROSALICE PINTO, *Universidade Nova de Lisboa*

EQUIPE EDITORIAL

Editor geral: Carlos Magno Gomes
Diagramação: Julio Gomes de Siqueira

FICHA CATALOGRÁFICA

161r	Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura. Desde jul/dez de 2006. Ano XVIII, v. 40, jul-dez 2023. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS), 2023; 18 cm Semestral. Organizadores: Mirella do Carmo Botaro, Joyce Palha Colaça e Valter Cesar Pinheiro. Publicação interdisciplinar na área de Letras (UFS). ISSN 1980-8879. 1. Linguística. 2. Literatura. 3. Literatura brasileira. I. Editor. CDU 811:82(8) (05)
------	--

As informações contidas nos textos publicados por esta revista são de responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Cidade Univ. Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze São Cristóvão/SE CEP 49100-000

 **10.47250/intrell**



Esta obra está sob uma Licença **Creative Commons**
Atribuição – Não Comercial – 4.0 Internacional

SUMÁRIO

7 APRESENTAÇÃO

Tradução em Perspectiva: teoria, prática, crítica e outros discursos

Mirella do Carmo Botaro, Joyce Palha Colaça e Valter Cesar Pinheiro

Tradução em Perspectiva: teoria, prática, crítica e outros discursos

- 13 **Transferência e diferença. Condição do tradutor, condição da tradução**
Michel Riaudel/Tradução: Raquel Peixoto do Amaral Camargo
- 21 **Do Bem-Viver de Ailton Krenak ao *Porã-Poranga* de “Meu tio, o laualetê”:
cosmopoéticas em tradução**
Álvaro Silveira Faleiros
- 45 **Davi Kopenawa e Ailton Krenak em tradução: oralidade e escrita de autoria
indígena entre a França e o Brasil**
Clarissa Prado Marini
- 61 **Entre guerras e traduções: literatura brasileira em inglês, a Usia e Alfred A. Knopf**
Marly D’Amaro Blasques Tooge
- 75 **Retraduções de *Anne of Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, em português**
Patrícia Rodrigues Costa e Germana Henriques Pereira
- 91 **Dois romances africanos no Brasil**
Mirella do Carmo Botaro
- 107 **Pensar/Classificar – Georges Perec**
Aline Leal Fernandes Barbosa e Anne Louise Dias
- 127 **Abordagens tradutórias: João do Rio e Oscar Mendes traduzindo Oscar Wilde**
Matheus Queiroz Pedro e Mirian Ruffini
- 139 **Narrateurs non fiables: de l’écrit à l’écran**
Enora Lessinger
- 155 **Reescrita, Tradução e Legendagem: *Cidade Invisível* em inglês**
Giovana Cordeiro Campos e Luiza Calheiros Marinho
- 171 **A tradução como meio para se ensinar a morfossintaxe, a semântica e o léxico da
língua inglesa**
Juliana Cunha Menezes

APRESENTAÇÃO

Tradução em Perspectiva: teoria, prática, crítica e outros discursos

Mirella do Carmo Botaro¹
Joyce Palha Colaça²
Valter Cesar Pinheiro³

O Conselho Editorial da *Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura* traz a público o volume 40, número 1, **Tradução em Perspectiva: teoria, prática, crítica e outros discursos**, referente ao período de jul-dez de 2023. A organização deste volume temático desponta como mais uma aresta do trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa *Transversal – Tradução literária e outras poéticas translacionais*, iniciado na Universidade Federal de Sergipe, a partir do interesse em comum de pesquisadores dos Estudos da Tradução. Esse campo tem se mostrado cada vez mais diverso e engloba estudos teóricos, análises, historicidade de obras e suas traduções, o processo tradutório em si e até perspectivas sobre a educação linguística a partir da tradução.

Tal diversidade do campo se materializa neste volume temático, de modo que encontramos artigos que dialogam entre si diretamente e outros que se debruçam sobre aspectos diversos, todos igualmente necessários ao desenvolvimento do campo como espaço de disputas e de saberes tradutórios. Estão organizados, na sequência, os onze artigos que compõem este número, dos quais passamos a apresentar um breve resumo.

Parece-nos interessante abrir a Revista com um artigo que é já, por si, resultado da tradução de um texto que trata do próprio ofício do tradutor e de aspectos teóricos do campo. Com esse artigo, damos as boas-vindas às leitoras e aos leitores que se dedicam às questões de tradução como campo científico. Então, iniciando o dossiê, contamos com um texto de **Michel Riaudel**, “Transferência e diferença. Condição do tradutor, condição da tradução”, traduzido por Raquel Peixoto do Amaral Camargo, no qual, tomando como ponto de partida a conhecida noção de

¹ Professora no departamento de Estudos Lusófonos da Université Sorbonne Nouvelle. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9752-668X>. E-mail: botaro.mirella@gmail.com.

² Professora do DLES/UFS. Doutora pela UFF em 2015. Participa dos grupos de pesquisa: DInterLin, Transversal e LED. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4125-5299>. E-mail: joy.palha@gmail.com.

³ Professor Associado do Departamento de Letras Estrangeiras e do PPGL da UFS. Pesquisador do GRUPEBRA/IEA/USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4058-2143>. E-mail: valterpinheiro@yahoo.com.br.



fidelidade, são apresentados dois pressupostos (fábulas) da tradicional fórmula *Traduttore, traditore*: o positivismo redutor que trata a língua como um simples receptáculo e a noção de que a tradução é, necessariamente, pior do que o original. Porém, em um segundo momento, propõe-se um desvio que retira a noção de fidelidade do centro do pacto tradutológico e instala, em seu lugar, a noção de transferência. *Transferir* torna-se então a razão pela qual traduzimos. E, nesse processo, segundo defende o autor, se a noção de identidade é fundadora da tradução, é na diferença que ela se realiza: é nos desvios que ela encontra a sua “condição de existência”.

Partindo do campo da tradução cultural, **Álvaro Silveira Faleiros** nos convida a nos debruçar sobre questões que atravessam uma cosmologia diversa. “Do bem-viver de Ailton Krenak ao porã-poranga de ‘Meu tio, o lauaretê’: cosmopoéticas em tradução” é resultado da tradução no âmbito da mesma língua, mas entre culturas que tratam do sentido de bem-viver. O autor nos apresenta o texto de Ailton Krenak, referente à sua conferência acerca do conceito de bem-viver (*buen vivir* em espanhol ou *sumak kawsay* em quechua), fruto de um convite do Projeto Educar para a Sustentabilidade da Escola. Em sua proposta de tradução do princípio do bem-viver, Krenak mobiliza a ideia de cosmovisão que permite uma leitura outra, realizada através de uma “equivocação controlada” (Viveiros de Castro), dos termos do tupi-guarani *Porã* e *Poranga*, que repercutem na expressão cotidiana guarani *iko porã*, e que se fazem centrais na construção do imaginário do ex-onceiro no conto “Meu tio, o lauaretê”, de Guimarães Rosa.

Além destes dois textos que giram em torno de questões teóricas da tradução, o dossiê apresenta uma série de reflexões e análises práticas do exercício de traduzir. Em “Davi Kopenawa e Ailton Krenak em tradução: oralidade e escrita de autoria indígena entre a França e o Brasil”, mais uma vez ocupam o centro da discussão as questões concernentes aos povos originários. Nesse artigo, **Clarissa Prado Marini** apresenta e compara as histórias das duas obras em que a oralidade, a escrita e a tradução se misturam para fazer ecoar vozes indígenas brasileiras na França e no Brasil. Apesar de os textos indígenas ocuparem um lugar central nos dois artigos, o trabalho tradutório se dá de modo diferente. Marini, em seu estudo, evoca aspectos da tradução entre línguas, visto que, tanto no texto do ativista Ailton Krenak quanto no do xamã Davi Kopenawa, há elementos que atravessam as fronteiras da(s) língua(s) portuguesa(s), da(s) língua(s) francesa(s) e da(s) língua(s) yanomami.



Em “Entre guerras e traduções: literatura brasileira em inglês, a USIA e Alfred A. Knopf”, **Marly D’Amaro Blasques Tooge** discorre sobre as relações políticas e de poder nas quais estiveram envolvidas as traduções de obras brasileiras para o idioma inglês no período da Guerra Fria, e o faz priorizando o trabalho dos tradutores da Alfred Knopf Publishers, em especial de Barbara Shelby, além das restrições de disputas que resultaram na formação de um imaginário brasileiro. A autora salienta questões importantes em *The War Against the Authors* (Guerra contra os autores), que, como o nome já diz, dizem respeito à guerra travada pelo governo estadunidense contra importantes nomes da literatura mundial, ou em *Freedom to Read Statement* (Declaração de Liberdade de Leitura), sobre a resistência de editores e escritores. Tooge destaca também o processo de tradução das obras de Gilberto Freyre, Jorge Amado e Guimarães Rosa, bem como as diferentes contendas entre os agentes envolvidos nas traduções respectivas.

No quinto artigo, “Retraduções de *Anne of Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, em Português”, **Patrícia Rodrigues Costa** e **Germana Henriques Pereira** apresentam a primeira parte de uma pesquisa relacionada às (re)traduções da obra *Anne of Green Gables* (1908), da escritora canadense Lucy Maud Montgomery no Brasil, e tratam da sua redescoberta por meio de suas (re)traduções para o português. Esse trabalho insere-se nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), por realizar não somente o levantamento histórico das (re)traduções para o português da obra de Montgomery, mas também por compreender o porquê de suas traduções no país, articulando-as com o contexto histórico.

Já **Mirella do Carmo Botaro**, em “Dois romances africanos no Brasil”, traz à baila questões acerca das recentes traduções no Brasil dos romances *Pelourinho* e *Copo Quebrado*, publicados respectivamente em 1995 e 2005 na França, buscando discutir e comparar os possíveis efeitos de leitura desses romances e suas diferentes propostas no Brasil, em um movimento não apenas linguístico, mas propriamente intercultural. A autora se questiona sobre o sentido que as imagens do Brasil e da África assumem na tradução desses dois romances e como as leitoras e os leitores brasileiros podem apreendê-las. Podemos dizer que, com essas questões, Botaro caminha pelos aspectos linguísticos e interculturais entre o Brasil e a África francófona que se materializam nos romances.

Em “Pensar/ Classificar – Georges Perec”, **Aline Leal Fernandes Barbosa** e **Anne Louise Dias** abordam a tradução para o português de uma coletânea de ensaios de Perec publicada postumamente, em 1985. Segundo as autoras, nessa obra o autor demonstra seu interesse em percorrer o univer-



so e sua multiplicidade, examinando seus possíveis laços, sondando e questionando um possível princípio organizador das coisas. A reflexão acerca do gosto pelas classificações e do furor de organização que parece tomar a humanidade desde o começo dos tempos está no centro de “Penser/Classer”, na operação de perturbar as convenções das hierarquias sensíveis e estabelecidas, conferindo aos seres e às coisas uma densidade imprevista que perturba e surpreende.

Assim como no artigo anterior, **Matheus Queiroz Pedro** e **Mirian Ruffini** se apoiam em um nome de autor para organizar seu trabalho. Em sua proposta, os autores de “Abordagens tradutórias: João do Rio e Oscar Mendes traduzindo Oscar Wilde” centram-se no nome de Oscar Wilde e no de dois de seus tradutores para discutir a práxis do fazer tradutório – por meio de um viés descritivo – e averiguam como o repertório, a estilística individual e a influência da estética do tradutor se revelam nas escolhas metodológicas de um tradutor frente ao texto-fonte, considerando o recorte histórico no qual ele e leitoras e leitores da época se encontram. Para tal, como aporte teórico, apresentam as discussões empreendidas por Itamar Even-Zohar (2013), André Lefevere (2007), Lawrence Venuti (2002) e Gideon Toury (2012), trilhando sua análise por excertos da obra *The Decay of Lying* (1891) de Oscar Wilde e suas traduções para o português realizadas por João do Rio (1911) e Oscar Mendes (1961).

Os artigos nono e décimo, “Narrateurs non fiables: de l’écrit à l’écran / Narradores não confiáveis: do papel à tela”, de **Enora Lessinger**, e “Reescrita, Tradução e Legendagem: Cidade Invisível em inglês”, de **Giovana Cordeiro Campos** e **Luiza Calheiros Marinho**, respectivamente, debruçam-se sobre a tradução entre línguas e intersemiótica, um campo que cada vez mais aflora nos estudos tradutodógicos. Enora Lessinger explora a adaptação cinematográfica de três romances britânicos caracterizados pelo que chama de narrador pouco confiável, a fim de determinar em que medida e através de quais ferramentas essa estratégia narrativa é mantida na tradução intersemiótica da passagem da palavra escrita para a tela. O corpus é composto por *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, *The Little Stranger*, de Sarah Waters, e *My Cousin Rachel*, de Daphné du Maurier, bem como por suas respectivas adaptações cinematográficas. Como nos mostra a autora, os resultados indicam que a falta de confiabilidade do narrador é geralmente mantida na tela, mas que as técnicas usadas para encenar a narração não confiável se sobrepõem apenas parcialmente às do texto de origem e são, em geral, específicas do cinema: tiques de linguagem, narração, estrutura narrativa, efeitos visuais, efeitos sonoros e ângulo de câmera.



Ainda sobre a tradução entre linguagens, mas em outra perspectiva, Campos e Marinho abordam aspectos do que definem como reescrita, tradução e legendagem para o inglês da série brasileira *Cidade Invisível*. A partir dos Estudos da Tradução, mais especificamente da Tradução Audiovisual (TAV)/ legendagem em sua relação com conceitos como os de reescrita (Lefevere, 1992), domesticação e estrangeirização (Venuti, 1995, 2002, 2021), as autoras analisam a primeira temporada da produção em tela que estreou em fevereiro de 2021 e foi exibida pela Netflix. Campos e Marinho propõem que a série representa formas de reescrita: primeiro a reescrita fílmica, em que mitos e lendas são transportados da natureza de tempos imemoriais para um centro urbano atual, o Rio de Janeiro de 2021; e segundo a reescrita da série para a língua inglesa, a partir da análise das legendas produzidas. A partir do estudo que desenvolvem, sustentam que o roteiro da série prevê o processo de reescrita para contextos estrangeiros já na sua concepção, bem como destacam que a tradução para legendagem em inglês promove formas de diálogo intercultural.

Finalizando o volume, **Juliana Cunha Menezes** propõe o trabalho com a tradução como ferramenta para o ensino da língua inglesa. Em “A tradução como meio para se ensinar a morfossintaxe, a semântica e o léxico da língua inglesa”, a autora objetiva demonstrar como a tradução pode ser mobilizada para construir conhecimento sobre a morfossintaxe, a semântica e o léxico dessa língua. Segundo a autora, é possível abordar questões importantes referentes a variantes linguísticas do inglês, ao preconceito linguístico, à tradução dos gêneros textuais, a letras de música e a legendas de séries para uma proposta de ensino dessa língua. Em seu artigo, a autora também analisa exemplos práticos que, segundo defende, podem ser utilizados em sala de aula, a partir da diversidade acima mencionada.

Como proposta, este volume buscou reunir artigos que refletem a pluralidade dos estudos tradutórios, apontando para a necessidade de articulação de diversos eixos linguísticos, sócio-históricos e geopolíticos. Como resultado, nos chama a atenção a presença de trabalhos que articulam saberes da tradição oral em tradução, bem como de outros a respeito da tradução intersemiótica, além do destaque dado aos estudos de gênero. Essa diversidade demonstra como os estudos no campo da tradução têm avançado e deixado para trás o eixo Europa Ocidental/Estados Unidos-Brasil, fomentando formas de relação menos colonizadoras, que colocam o Brasil tanto como exportador de coisas-a-traduzir – representadas neste dossiê pela presença dos representantes dos povos originários Ailton Krenak e Davi Kopenawa – quanto como exportador de obras cinematográficas que desafiam a poderosa hegemonia estadunidense.



Mirella do Carmo Botaro
Joyce Palha Colaça
Valter Cesar Pinheiro

Convidamos, portanto, as leitoras e os leitores a percorrerem os caminhos deste volume temático, que aposta nas dimensões entre línguas, culturas, linguagens, gêneros, espaços políticos/geográficos e temáticos dentro do campo dos Estudos da Tradução.

São Cristóvão, Dezembro de 2023.



Transferência e diferença. Condição do tradutor, condição da tradução*

Transfert et différence. Condition du traducteur, condition de la traduction

Michel Riaudel¹
Tradução de Raquel Peixoto do Amaral Camargo²

RESUMO: O presente texto, tomando como ponto de partida a conhecida noção de fidelidade, nos apresenta dois pressupostos (fábulas) que justificariam a persistência da tradicional fórmula *Traduttore, traditore*: o positivismo redutor que trata a língua como um simples receptáculo e a noção de que a tradução é, necessariamente, pior do que o original. Num segundo momento, propõe-se um desvio que retira a noção de fidelidade do centro do pacto tradutológico e, em seu lugar, instala a noção de transferência. *Transferir* torna-se então a razão pela qual traduzimos. E, nesse processo, se a noção de identidade é fundadora da tradução, é na diferença que ela se realiza: é nos desvios que ela encontra a sua “condição de existência”.

PALAVRAS-CHAVE: Transferência. Tradução. Diferença.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous partons de la notion très répandue de fidélité pour en tirer deux hypothèses (fables) justifiant la persistance traditionnelle de la formule *Traduttore, traditore*: le positivisme réducteur qui voit la langue comme un simple réceptacle et l'idée selon laquelle la traduction est nécessairement moins bonne que l'original. L'idée est de décentrer, au moyen d'un détournement, la notion de fidélité du pacte traductologique. À sa place, nous installons la notion de transfert. Transférer devient donc la raison par laquelle nous traduisons. Si l'identité est le fondement de la traduction, c'est dans la différence et dans les « détours » qu'elle se réalise, qu'elle trouve sa condition d'existence.

MOTS-CLÉ: Transfert. Traduction. Différence.

¹ Michel Riaudel é Diretor do Departamento de Estudos Lusófonos da Faculdade de Estudos Ibéricos e Latino-americanos (Sorbonne Université) e membro do Centro de Pesquisas Interdisciplinares sobre os Mundos Ibéricos Contemporâneos (Crimic). Email: m.riaudel@orange.fr. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7084-678X>.

² Raquel Camargo é doutora em Letras pela USP, tradutora e editora na Editora 34. Email: raquelcamargo7@hotmail.com.

*Artigo recebido em 28 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



“A equivalência na diferença é o problema
fundamental da linguagem [...]”
Roman Jakobson, Ensaios de linguística geral.

Traduttore, traditore. Seremos perdoados por começarmos essa reflexão por um lugar comum, já tantas vezes explorado? É que, admitamos, é exatamente essa repetição que nos compele a voltar a ele, para sair de um ciclo pretensamente virtuoso que nos faz girar em círculos; para reconsiderar o que parece óbvio, mas que, na realidade, é tudo menos óbvio. A mensagem implícita dessa máxima estaria tão bem embutida que dispensaria explicação? Na realidade, esse implícito circula sem que se tenha consciência dele. Estamos diante de um pensamento pronto que, enquanto tal, convoca uma espécie de arqueologia. Como encontrá-la? Duas fábulas, poderíamos dizer: a *língua positiva* e a *palavra platônica*.

Em um certo aspecto, uma espécie de positivismo reduz a língua a um receptáculo ou uma simples função. As palavras comunicam, dizem um sentido que lhes é exterior ou veiculam esse sentido, o que dá no mesmo quando se trata de postular a autonomia do *significado*. O fato de existir uma diversidade de línguas não muda nada nesse modo de conceber o mundo como o entreposto único das coisas, realidades e noções universais, a serviço das quais foram inventados sintaxes e dicionários: haveria sempre uma transitividade entre os idiomas, uma possibilidade de equivalência. Por trás da descontinuidade dos significantes, estaria a harmoniosa continuidade do fato, da ideia. O tradutor que não se coloca a serviço dessa transparência, peca por diletantismo ou incompetência; ele se liberta do dever de fidelidade apostando na ignorância do seu público de leitores. Não é isso que Du Bellay condena ao transpor a fórmula italiana?

Mas o que direi de alguns, realmente mais dignos de serem chamados de *traditores* do que de tradutores? Pois eles traem aqueles que se comprometem a expor, frustrando-os em sua glória e, pelos mesmos meios, seduzindo leitores ignorantes, induzindo-os a tomar o preto pelo branco. Para serem chamados de eruditos, traduzem a crédito línguas cujos primeiros elementos nunca escutaram [...] (DU BELLAY, s/d).

O curioso é que, passada a frenética francização da cultura modelo do Renascimento, defesa e ilustração obrigam³, a expressão só se populari-

³ Referência à expressão *noblesse oblige*, que, em português, costuma ser traduzida como “a nobreza obriga” [N.T.].



zou entre nós (e depois se estabeleceu) em italiano, de tal modo que, hoje, dificilmente compreenderíamos *traditor*. A paranomásia, que é o charme e a eficácia do adágio, e que na verdade também lhe serve de argumentação, é evidentemente *intraduzível*. Dito de outro modo, há algo que emerge da fórmula, contra a língua instrumental, contra o que ela se propõe a dizer, isto é: não depende unicamente da competência ou da seriedade do tradutor que sua tradução seja igual ao original. Toda tradução, ao passar de um sistema linguístico para outro, está sujeita a deixar na beira do caminho um resto, que apenas determinada forma, determinada língua seria capaz de expressar tal qual. Haveria, portanto, uma opacidade própria à língua.

E com isto jogamos água no moinho da outra fábula, que afirma que uma tradução é necessariamente pior do que o original, que ela sempre decepiona por não saber dar conta de todas as sutilezas do seu modelo. Como a sombra que se agita no fundo da caverna, ela nunca passará de uma pálida cópia, de um simulacro enganador do texto original, e nesse sentido, um sucedâneo que, se pudermos, é melhor dispensar. Por trás da universalidade dos signos, manifesta-se um sentido cujo fio condutor seria sempre rompido na cadeia de transmissão. Do otimismo desatento do racionalismo, aos olhos do qual tudo que se concebe tem o poder de se traduzir claramente, desde que não venha se interpor a falta de habilidade – consciente ou não – do intérprete, passamos à perspectiva mais sombria segundo a qual o único mérito do tradutor seria o de, na melhor das hipóteses, ter evitado o pior. O que fazer, então, com esse lastimável instrumento que é a tradução, se ela está congenitamente fadada à decepção e à infidelidade?

Desse preâmbulo, nosso leitor talvez conclua que, ao buscar a posição razoável, o intérprete tem por missão encontrar um lugar mediano para suas empreitadas, nem confiante demais, nem retraído demais, entre o erro que contraria a norma, imanente ao discurso, e a maldição transcendente, o pecado original herdado de Babel. Mas isso seria parar a análise no meio do caminho. Pois por mais inadequados que os pontos de vista aqui comparados possam parecer, eles podem ser úteis apesar de tudo, e – na medida em que uma ideia não é em si mesma falsa, mas apenas “mutilada” e “confusa”⁴ – igualmente ricos em reflexão. Se eles entreveem apenas parcialmente o que pode estar em jogo numa tradução, seria menos por uma cegueira intrínseca do que pelo ângulo defeituoso que adotam, isto é, nos dois casos, o de uma relação matrimonial com o texto traduzido, que simultaneamente coloca como estática a relação do original com sua tradução. No melhor dos

⁴ “A falsidade das ideias consiste na privação de conhecimento que as ideias inadequadas, isto é, as ideias mutiladas e confusas, envolvem.” (ESPINOSA, s/d).



casos, o objetivo é um jogo de soma-zero, no qual o novo texto (traduzido) terá transposto sem desperdício sua matriz.

Em cada hipótese, uma questão deontológica é colocada em primeiro plano, exigência certamente necessária, mas que logo demanda por um protesto e uma reserva. Primeiro o protesto: nós nos casamos para não trair? Traduzimos *para* sermos fiéis? Se a “fidelidade” é uma condição da tradução, ela não pode ser vista como o seu motor, como a sua finalidade. Ao colocar a fidelidade no centro do pacto, esquecemos para que uma tradução é feita: transferir. Transferir de uma língua à outra, de uma cultura à outra, imagens, uma história, sensações, ideias... Assim como nos casamos por amor – ou por interesse – o ponto de partida e de chegada de uma tradução reside não numa ampliação dos signos (que faria da tradução uma técnica), mas no poder de significar, numa potência: o desejo (o do tradutor ou, no caso de um “casamento arranjado”, o do mandatário que o tradutor terá que contemplar) de compartilhar um prazer de leitura, de dar a conhecer, descobrir...

É nesse aspecto que nem o texto de partida nem o texto de chegada podem sair incólumes dessa experiência, pois algo de cada conjunto (língua, cultura, literatura), pela própria existência dessa tradução, será modificado. Se isso não acontece, é porque a tradução se perdeu no caminho. No coração da atividade tradutória, dessa operação de transferência que é a tradução, é preciso inserir uma *falta* na cultura alvo⁵ ou, o que acaba dando no mesmo, uma *estranheza* na cultura fonte, o elemento literalmente palpitante do traduzir. Fazer do texto o *albergue do longínquo*, submetê-lo à *prova* do descentramento, do deslocamento. Teremos reconhecido de passagem alusões a duas obras centrais, pilares da tradutologia contemporânea, em que se paga nossa dívida com Antoine Berman⁶: tal como o etnólogo, o tradutor tem por tarefa “levar o leitor ao estrangeiro ou levar o estrangeiro ao leitor” (BERMAN, 1985, p. 284)⁷. A fidelidade, por sua vez, ao pairar em algum lugar acima dos rascunhos e esboços em gestação, diz mais sobre o superego do tradutor.

Esqueçamos por um instante o tom de protesto para abordar a reserva anunciada mais acima, que nos permitirá avançar um pouco. Suponhamos mais uma vez que a fidelidade possa ser o alfa e o ômega da tradução. Logo

⁵ Mas também, a bem dizer, uma falta na cultura fonte, que a tradução vem preencher ao desdobrar o que, no original, estava à espera de desenvolvimento...

⁶ *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, col. “Tel”, 1984; e *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, ed. do Seuil, 1999. Citaremos esse texto (abreviado como *Albergue do Longínquo*) em sua primeira edição: Antoine Berman, “La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain”, in Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin et al., *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.

⁷ Não é indiferente que esse descentramento do olhar dirigido à tradução tenha se operado, ele também, por um desvio, o das teorias alemães, inspirado, portanto, numa tradição que “se definiu por oposição à [...] cultura francesa clássica”, *ibid.*, p. 279.



se coloca a questão do complemento. Fiel, que seja, mas a quem, a quê? E assim retornam os eternos debates: devemos manter a rima de um poema ou priorizar o “sentido”? Mas e se consideramos que a rima, a estrutura da estrofe e a métrica também são produtoras de sentido, isto é, compõem com a “base”...? O mesmo dilema embaraça a prosa, no caso dos jogos de homofonia, aliteração ou assonância.

À semelhança da paranomase inicial, podemos acrescentar um exemplo retirado de um trabalho de legendagem. Na versão brasileira de *My Fair Lady*, o exercício fonético ao qual o *pygmalion* dessa comédia⁸, o professor Higgins, submete a florista – pronunciar corretamente “The rain in Spain stays mainly in the plain”⁹ – é restituído como “O rato roeu a roupa do rei de Roma”. Oportuno achado, com toda certeza, pois teria sido um absurdo traduzir a fórmula ao pé da letra. mas que torna incompreensível a sequência do filme. Após semanas de esforços que beiram a tortura, quando Eliza Doolittle, a cobaia, consegue finalmente produzir uma articulação satisfatória, digna da boa sociedade inglesa, todos explodem de alívio e alegria, imitando uma tourada ou improvisando passos de flamengo... O espectador brasileiro não anglófono não perceberá nada da derivação espanhola inspirada na frase.

O episódio é certamente acessório no filme, mas ele dá uma ideia das dificuldades que o tradutor precisa enfrentar. Uma frase cujo alcance inicialmente era apenas fonético, e que poderia ser transposta por uma homofonia da mesma ordem, sem considerar o significado preciso das palavras, desencadeia comportamentos “delirantes”, completamente ancorados na associação semântica. Não é apenas o encontro absurdo entre corrida, flamengo e Roma que causa espanto, mas o desaparecimento do fundo metonímico desse acesso de loucura dos personagens. Podem argumentar, e com razão, a dificuldade de tradução dos jogos de significantes, ainda mais quando neles se enxertam de forma independente jogos de significados. Tomemos, pois, outro exemplo.

Um romance brasileiro, que tem por título *Agosto*¹⁰, foi intitulado em francês *Un été brésilien* [Um verão brasileiro]. Mesmo supondo que a escolha foi feita com todo conhecimento de causa pelos editores (o tradutor, ao que parece, em nada interferiu), com a intenção de conferir ao adjetivo “brasileiro” um valor determinativo que torna aquele verão diferente de um verão no hemisfério norte, mesmo admitindo que se possa qualificar de ve-

⁸ O filme de George Cukor foi adaptado de uma peça de George Bernard Shaw, *Pygmalion*. Poderíamos igualmente comentar a “tradução” cinematográfica do título teatral, em que se perde a associação mitológica com o escultor que dá vida a uma estátua inerte, sugerindo assim o status de objeto contra o qual a florista se rebela.

⁹ Literalmente: a chuva na Espanha cai principalmente na planície.

¹⁰ Rubem Fonseca, *Agosto*, Rio de Janeiro: Record, 1990. *Un été brésilien*, trad. Philippe Billé, Paris, Grasset, 1993.



ção o agosto austral do Rio de Janeiro, não podemos deixar de nos perguntar se o resultado está apto a explicar ao leitor por que o personagem principal treme de frio recorrentemente ao longo de toda a história. No esforço de aclimatar o título a referências familiares, inverte-se as estações, exigindo em contrapartida do leitor, no mínimo, um esforço a mais de leitura.

Vemos aqui abrirem-se brechas de discussões e controvérsias acerca de aspectos ainda menores. Mas abismos de querelas e polêmicas engoliram projetos de tradução muito mais massivos e rigorosamente debatidos em torno dos “grandes” textos: as incontáveis versões de Dante, de Shakespeare...e, claro, da Bíblia. Ainda que deixemos de lado a monumental questão do estabelecimento do texto, que negligenciemos o problema bastante delicado de saber o que se inclui ou não no Antigo Testamento, bem como as ambiguidades que nascem da vocalização incerta da transcrição hebraica, iremos nos deparar com pequenos obstáculos desde o título do primeiro livro do “Pentateuco”. Deve-se escolher a indeterminação de “Gênesis”, a exemplo do genebrino Louis Segond e da “Pléiade”¹¹ ou “A Gênese”, versão católica ligeiramente ampliada¹² Devemos optar por “No princípio” ou “Entête”¹³, numa tradição hebraizante que resiste à helenização das *Escrituras imposta pela tradição cristã*?¹⁴ Ou não escolher, justapondo “Premiers”¹⁵ e “Gênesis”, como na nova tradução publicada pelas edições Bayard?¹⁶

O exercício de comparação e confrontação poderia continuar quase indefinidamente no corpo do texto, como por exemplo, a respeito das traduções “Javé” e “Elohim”, tanto concorrentes, quanto concomitantes... Em cada caso, seria possível esclarecer, explicar cada decisão tomada, cada lógica interpretativa. O recuo do qual dispomos hoje deixa claro que podemos nos digladiar por questões de tradução¹⁷, o que confere ao nosso assunto toda a sua importância e seriedade, mas também mostra que talvez existam

¹¹ *La Sainte Bible* [A Santa Bíblia], traduzida por Louis Segond (Sociedade Bíblica de Genebra) se inscreve, claro, numa tradição protestante. A outra ilustra uma tradição histórico-crítica: *La Bible* [A Bíblia], Édouard Dhorme (org.), Paris, Gallimard, col. “Biblioteca da Pléiade” tomo I: Antigo Testamento, 1956.

¹² Duas versões predominantemente católicas: a versão dominicana, *La Bible de Jérusalem* [A Bíblia de Jerusalém], traduzida pela Escola Bíblica de Jerusalém (org.), Paris, ed. do Cerf, 1998; a outra, que busca promover o ecumenismo cristão, é conhecida pela abreviação “TOB”: *traduction œcuménique de la Bible* [tradução ecumênica da Bíblia], Paris, Le Livre de Poche.

¹³ Tradução literal do hebraico, *bereshit*; em português, pode ser traduzido como: Na cabeça. [N.T.].

¹⁴ Henri Meschonnic: *Au commencement: Traduction de la Genèse* [No princípio: Tradução do Gênesis], Paris, Desclée de Brouwer, 2002; e *La Bible* [A Bíblia], trad. André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1974-1979.

¹⁵ Em português, literalmente, Primeiros [N.T.].

¹⁶ *La Bible* [A Bíblia], Frédéric Boyer (org.), Paris, Bayard, Montréal: Médiaspaul, 2001. Esse primeiro livro foi traduzido por Frédéric Boyer e Jean L’Hour.

¹⁷ Cabe lembrar que essa foi uma das questões do cisma da Reforma, com a versão alemã de Lutero, doravante canônica no espaço germânico, e os defensores da *Vulgata* Latina de São Jerônimo, que já era uma tradução, porém com a vantagem de conservar para o clero “esclarecido” o acesso direto às Escrituras Sagradas.



maneiras mais pacíficas de conceber os debates, para não desembainhar as espadas, nem tampouco renunciar à vivacidade e ao rigor necessários.

Em todo caso, esses exemplos provam que nem sempre podemos decretar facilmente que a tradução falhou, que traiu, e seu responsável também. Boa parte das vezes, ambos passaram por leituras e interpretações, ou seja, fizeram escolhas, deixando na sombra elementos que consideraram pouco importantes e valorizando outros como prioritários. Se adotarmos um ponto de vista normativo, o da “fidelidade”, que prevalece, por exemplo, para atribuir uma nota à tradução de um aluno, podemos sopesar essas arbitrariedades em termos de *falso-sentido* e contrassenso. De um ponto de vista analítico, por outro lado, podemos considerar, mesmo sem partir de uma abordagem axiológica – avaliação, classificação com base no mérito de cada uma das traduções “possíveis” de um mesmo texto –, que a multiplicidade de traduções (e a diversidade de soluções), frequentemente alimentada por um perpétuo movimento de retradução, invalida o postulado de uma “versão verdadeira”¹⁸ entre todas as outras. A rigor, numa perspectiva translativa, considerando a história da recepção crítica do original, podemos enxergar todas essas versões como o conjunto momentâneo, provisório das possíveis declinações de um determinado texto. E, como Lévi-Strauss acerca do mito, podemos falar da justaposição de planos na tradução, das diversas traduções, cujos “planos nunca são rigorosamente idênticos” (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 264).

Essa é, inclusive, a lição do *Albergue do Longíquo*: “em toda tradução” (BERMAN, 1985, p. 65)¹⁹, escreve Antoine Berman, opera um “sistema de deformação”. Porém, ali onde a exegese judaico-cristã lia uma maldição, a tradutologia não verá senão o jogo inevitável e necessário da transferência. A fábrica de identidade é portadora de diferença, uma vez que o tradutor está no cerne de uma tensão essencial entre o nós e o eles, entre o mesmo e o outro. O texto estrangeiro, introduzido numa outra língua, deslocado numa outra cultura, num outro contexto enunciativo, deve, por sua própria natureza (porque estrangeiro e, acrescentaríamos, *a fortiori* porque texto literário), devolver “de nós mesmos uma imagem na qual não nos reconhecemos” (MANIGLIER, 2005, p. 773-774). Sem *eles*, não há tradução. Sem *nós*, não há (re)conhecimento. Nesse entre-dois, a transferência opera seus compromissos. Dito de outra forma, uma tradução é sempre diferencial. Certamente ela aspira à semelhança, mas essa semelhança só pode ser entendida como uma diferença tendendo a \emptyset .

¹⁸ O mesmo discurso é sustentado por Lévi-Strauss a respeito das variantes do mito (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 251).

¹⁹ Itálico do autor.



Logo, a missão crítica do tradutor será a de trazer à consciência essa *curvatura* ou *inflexão* (DELEUZE, 1988, p. 20-21) de sua reescrita. Tal como um antropólogo, o tradutor (mas também o crítico) deve “aprender a se conhecer (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 48)”, iluminar o outro de si, o outro do eu – uma vez que sabemos que *eu é um outro* –, para avançar lúcido no caminho que visa tornar o outro um eu (LÉVI-STRAUSS, p. 49). Buscar compreender e justificar as escolhas feitas em uma tradução conduz não mais a uma alternativa do tipo verdadeiro/falso (com todas as gradações possíveis), mas a uma “*analítica da tradução*” (BERMAN, 1985, p. 46), a atualização do horizonte inscrito nas dobras e cavidades da nova versão. É por isso que, na fórmula “sistema de deformação”, não devemos escamotear a palavra “sistema”, enfatizando apenas a “deformação”. Esse sistema “amplamente inconsciente”, nos diz Berman, se apresenta “como um feixe de tendências, de forças que desviam a tradução da sua visada pura” (BERMAN, 1985, p. 46), mas que, no entanto, são a sua *condição* para existir.

Referências

- BERMAN, A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In: BERMAN, A.; GRANEL, G.; JAULIN, A. *et al. Les tours de Babel: essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985.
- DU BELLAY. *Défense et illustration de la langue française*, s/d.
- DELEUZE, G. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Ed. de Minuit, 1988.
- ESPINOSA. *A Ética*, s/d.
- FONSECA, R. *Agosto*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- FONSECA, R. *Un été brésilien*, trad. Philippe Billé. Paris: Grasset, 1993.
- JAKOBSON, R. *Ensaio de linguística geral*. Paris: Ed. do Seuil, col. «Points», 1978.
- LA BIBLE**, trad. André Chouraqui. Paris: Desclée de Brouwer, 1974-1979.
- LA BIBLE**, Frédéric Boyer (org.). Paris: Bayard, Montréal: Médiaspaul, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, C. Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l'homme. In: **Anthropologie structurale II**. Paris: Pocket, col. «Agora», 1996 [Plon, 1973].
- LÉVI-STRAUSS, C. **Anthropologie structurale**. Paris: Pocket, col. “Agora”, 1974 [1ª ed.: Plon].
- MANIGLIER, P. “La parenté des autres (sobre Maurice Godelier, Métamorphoses de la parenté)”. **Critique**, n° 701, Paris, out. 2005, p. 773-774.
- MESCHONNIC, H. **Au commencement: Traduction de la Genèse**. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.



Do Bem-Viver de Ailton Krenak ao *Porã-Poranga* de “Meu tio, o lauaretê”: cosmopoéticas em tradução*

From Ailton Krenak’s Good Living to the *Porã-Poranga* of “Meu tio, o lauaretê”: cosmopoetics in translation

Álvaro Silveira Faleiros¹

RESUMO: Em junho de 2020, Ailton Krenak foi convidado pelo Projeto Educar para a Sustentabilidade da Escola para falar sobre o Bem Viver (*Buen Vivir* em espanhol ou *Sumak Kawsay* em quechua). Os principais aspectos abordados durante a *live* deram origem ao ebook *Caminhos para a cultura do Bem Viver*, disponibilizado gratuitamente pelo autor. Em sua tradução cultural do princípio do Bem Viver, Krenak mobiliza cosmovisão que, como procuramos observar, permite leitura outra, por equivocação controlada (Viveiros de Castro), dos termos do tupi-guarani *Porã* e *Poranga*; que repercutem na expressão cotidiana guarani – *iko porã*, e que se fazem centrais na construção do imaginário do ex-onceiro no conto “Meu tio, o lauaretê”, de Guimarães Rosa.

PALAVRAS-CHAVE: Ailton Krenak. Bem Viver. *Porã-Poranga*. lauaretê. Guimarães Rosa.

ABSTRACT: In June 2020, Ailton Krenak was invited by the Projeto Educar para a Sustentabilidade da Escola (Educate for School Sustainability Project) to talk about Good Living (*Buen Vivir* in Spanish or *Sumak Kawsay* in Quechua). The main aspects covered in the live streaming event resulted in the ebook *Caminhos para a cultura do Bem Viver* (Paths to a Culture of Good Living), made available for free download by the author. In his cultural translation of the principle of Good Living, Krenak adopts a worldview that, as I argue in this article using Viveiros de Castro’s controlled equivocation, allows for an alternative reading of the Tupi-Guarani terms *Porã* and *Poranga*, which resonate with the common Guarani expression – *iko porã*, and are also central to the construction of the former jaguar hunter’s imaginary in Guimarães Rosa’s short story *Meu tio, o lauaretê* (My uncle, the Jaguar).

KEYWORDS: Ailton Krenak. Good Living. *Porã-Poranga*. Jaguar. Guimarães Rosa.

¹ Álvaro Silveira Faleiros é professor titular em poética da tradução na Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Produtividade do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>. Email faleiros@usp.br.

*Artigo recebido em 25 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Nosso esforço aqui é o de mobilizar certo aparato conceitual, para procurar energizar nossa carga conceitual branca por meio de cosmovisões ameríndias, reconhecendo também sua força política. Desde aí, buscamos nos somar algumas das leituras mais recentes do conto “Meu tio, o lauaretê”.

A origem desta nossa reflexão se deve à leitura do e-book *Caminhos para a cultura do Bem Viver*, de Ailton Krenak. Trata-se de transcrição de fala realizada por esse grande pensador em junho de 2020. Na ocasião, Krenak foi convidado a falar sobre o Bem Viver, tradução para o português do consagrado termo *Buen Vivir*, fartamente utilizado em espanhol, cuja origem é o *Sumak Kawsay* em quechua². Ao longo de sua reflexão, ele se apropria, sem citar suas fontes, desse fundamento, tão caro aos povos andinos.

Ainda que este não seja o tema de Krenak, para ilustrar a importância de tal conceito, lembramos que se trata de conceito-chave tanto na Constituição do Equador, de 2008, como da Constituição da Bolívia, de 2009. Por exemplo, no artigo 275 da Constituição do Equador se lê:

O regime de desenvolvimento é o conjunto organizado, sustentável e dinâmico dos sistemas econômicos, políticos, socioculturais e ambientais que garantem a realização do *buen vivir*, do *sumak kawsay*. [...] O *buen vivir* exigirá que as pessoas, comunidades, aldeias e nacionalidades gozem efetivamente de seus direitos e exerçam responsabilidades no âmbito da interculturalidade, do respeito pelas respectivas diversidades e da convivência harmoniosa com a natureza (*apud SANTOS*, 2019, p. 338).

Um dos muitos pensadores atentos à mudança que esse conceito tem produzido nas reflexões acerca dos direitos dos povos originários e da Terra é Boaventura de Sousa Santos. Em seu livro de 2019, intitulado *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*, a quem devemos também a tradução do artigo da Constituição citado acima, ele observa que “a complexidade dessas inovações constitucionais reside no fato de assinalarem não apenas diferentes identidades, mas também novas economias políticas” (SANTOS, 2019, p. 338).

Boaventura reconhece ainda que “a ambição programática dessas disposições tem um âmbito ainda mais vasto”. Segundo o pensador português, essas Constituições...

Para além de determinarem um novo modelo econômico e político, colocam em cima da mesa a questão do projeto civilizacional. A civilização indígena ancestral faz a sua entrada num documento ocidentalocêntrico moderno e propõe um *modus viven-*

² Ver, por exemplo, *El Buen Vivir: Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otro mundo*. de Alberto Acosta. Barcelona: Icaria Editorial, 2013.



di com os modelos ocidentais (tanto o modelo capitalista como o modelo socialista) de sociedade, econômica e política. O debate civilizacional é representado através do uso de conceitos expressos numa língua não colonial e sem equivalência direta numa língua colonial (SANTOS, 2019, p. 338).

Por não ter “equivalência direta” em línguas coloniais, esse “regime de desenvolvimento” inscrito na Constituição equatoriana tem sido palco de calorosos debates. Não se trata de entrar nos meandros dessa discussão, mas de lembrar que esses conceitos expressos numa língua não colonial deslocam e qualificam o debate civilizacional na América do Sul, fazendo com que outras cosmovisões fecundem nossas perspectivas críticas, produzindo também inevitáveis equívocos, ou melhor, equivocações. Usamos “equivocação” no sentido que lhe é dado por Viveiros de Castro, quando afirma:

Uma equivocação não é apenas uma “falha em compreender” [...], mas uma falha em compreender que compreensões não são necessariamente as mesmas, e que elas não estão relacionadas a modos imaginários de “ver o mundo” mas aos mundos distintos que são vistos... (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 255-256).

Para lidar com esses “mundos distintos que são vistos”, Viveiros de Castro reconhece a importância da tradução. Para o antropólogo,

Traduzir é situar a si mesmo no espaço da equivocação e ali habitar. Não é desfazer a equivocação (uma vez que isto seria supor que a mesma jamais existiu em primeiro lugar), mas precisamente o oposto é verdadeiro. Traduzir é enfatizar ou potencializar a equivocação, isto é, abrir e alargar o espaço imaginado como não existente entre as línguas conceituais em contato, um espaço que a equivocação precisamente ocultava. A equivocação não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que uma equivocação já existe; é comunicar por diferenças... (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 254-255).

Assim é *sumak kawsai* ao ser “equivocado”, ou seja, ao ser traduzido por *buen vivir* e por *bem viver* por Ailton Krenak...

O *bem viver* de Ailton Krenak

No início de sua explanação sobre o *bem viver*, Krenak propõe uma experiência a seu interlocutor. Após constatar que a pandemia criou certa suspensão, produzindo algum “repouso” nas automações da vida contemporânea, ele provoca:



Eu convido vocês a [...] pegarem algum elemento da natureza, como folhas, pedras, terra, um pouco de água, ou outros. [...] Então, mediados por esses materiais, podemos ficar nessa ligação com o que é mineral, com o que é vegetal, com esses elementos da natureza, porque eles estão no nosso corpo também. [...] Podemos fazer uma conexão sensorial, em outros termos, com o propósito desse nosso encontro, porque assim ele fica mais potente e mais animador para todos nós (KRENAK, 2020, p. 04).

O *bem viver* pressupõe primeiramente, para Krenak, a disposição ao contato, a uma experiência sensorial com elementos da natureza para que o encontro seja “animador”, um sopro de vida. Logo após, Krenak se refere à origem do *bem viver*:

A origem do *Bem Viver* tem uma importância tão grande, pois ela chegou para a maior parte de nós, aqui no Brasil, que temos uma língua, que é o Português, mediada por uma outra língua, que é o Espanhol ou Castelhana, fazendo referência a uma prática ancestral dos povos que viviam nessa cordilheira dos Andes. Eles são os nossos parentes Quechua, Aymara, uma constelação de povos que viveram séculos nessa cordilheira e que tinham, em comum, uma cosmovisão, em que essa cordilheira viva, cheia de montanhas e vulcões, todos aparentados uns dos outros, tem um significativo nome de *Pachamama*, Mãe Terra, coração da Terra (KRENAK, 2020, p. 06).

De maneira clara, Krenak começa traçando uma genealogia, atentando para o fato de que, em certo sentido, o termo chega à “língua comum” do brasileiro mediada pelo espanhol para se referir a uma “prática ancestral” contida numa “palavra que é *Sumak Kawsai*”. Segundo Krenak (2020, p. 06):

O *Sumak Kawsai* é uma expressão que nomeia um modo de estar na Terra, um modo de estar no mundo. Esse modo de estar na Terra tem a ver com a cosmovisão constituída pela vida das pessoas e de todos os outros seres que compartilham o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto com a gente. Esses seres todos, essa constelação de seres, é que constituem uma cosmovisão.

A visão de mundo expressa na definição de Krenak é precisada no capítulo posterior, intitulado “O que não é o *Bem Viver*”. Uma vez mais, o pensador indígena coloca a questão a partir da diferença entre línguas-culturas, ao observar que:

Quando tiraram daquela cosmovisão uma ideia traduzindo para o Espanhol e a chamaram de *Buen Vivir*, e depois, para o Português, como *Bem Viver*, a gente já fez tantas pontes, que nós nos aproximamos muito mais de uma coisa que é ocidental. Essa proposta



ocidental não tem a ver com a cosmovisão ameríndia, mas foi a experiência mais avançada que a Europa conseguiu promover depois da II Guerra Mundial (KRENAK, 2020, p. 08).

Krenak demarca uma diferença entre a “proposta ocidental” do bem-estar social e a “cosmovisão ameríndia”, controlando a equivocação ao assinalar o espaçamento que as “tantas pontes” inevitavelmente produzem. Ele se coloca voluntariamente no espaço do traduzir como compreendido por Viveiros de Castro (2018a, p. 250), para quem “uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que a *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova”. Ao longo dos curtos e contundentes capítulos subsequentes, Krenak fecunda a expressão com afirmações como estas:

Bem Viver não é definitivamente ter uma vida folgada. O Bem Viver pode ser a difícil experiência de manter um equilíbrio entre o que nós podemos obter da vida, da natureza, e o que nós podemos devolver. É um equilíbrio, um balanço muito sensível e não é alguma coisa que a gente acessa por uma decisão pessoal (KRENAK, 2020, p. 08).

O Bem Viver não é distribuição de riqueza. Bem Viver é abundância que a Terra proporciona como expressão mesmo da vida. A gente não precisa ficar buscando uma vantagem em relação a nada, porque a vida é tão próspera que é suficiente para nós todos (KRENAK, 2020, p. 17).

Se não formos capazes de nos inspirar para criar corpos vivos para uma Terra viva, nós não vamos experimentar o Bem Viver. O Bem Viver são corpos vivos em uma terra viva. A gente não pode incidir sobre a Terra como se a gente fosse uma máquina retroscavadeira (KRENAK, 2020, p. 19-20).

Assim, no final desse gigantesco e-book de trinta e poucas páginas, Krenak volta ao convite inicial, agora indicando a potencial irmandade existente entre a folha, a pedra, o tronco tocado e o corpo, talvez um pouco mais sensível e animado.

Equivocar-se pelas veredas da novela “Meu tio, o lauretê” acompanhado dessa cosmovisão pode ser, pensamos, uma maneira de traduzi-lo outramente....

Enredos de “Meu Tio, o lauretê”

Antes de entrar no enredo do texto propriamente dito, quero agradecer a Adalberto Müller por ter me chamado a atenção para alguns aspectos importantes a respeito desta narrativa. Primeiramente, de que se trata de



uma novela e não de um conto, pois assim a nomeia Guimarães Rosa, tendo como uma de suas características determinantes um desenvolvimento dramático, sem a síntese temporal e espacial dos contos que precedem a escrita do *Grande Sertão*. Segundo, que o título é “Meu tio, o lauretê”; com a presença de uma vírgula que faz de “o lauretê” um aposto. Terceiro, diferentemente do que se costuma ler em certos escritos a respeito da novela, Guimarães Rosa reconheceu em entrevista ter estudado a gramática do tupi, sendo imprecisa a afirmação de que desconhecia a língua. Feitos esses reparos, voltemos ao enredo que pode ser resumido assim:

...é noite, o narrador encontra-se num rancho em uma localidade erma quando um visitante adentra o local. Embora este último nunca se manifeste textualmente, fica-se sabendo, por meio do discurso do narrador, que o forasteiro viajava a cavalo por aquelas bandas [...] O narrador tenta convencer o homem a passar a noite ali, [...]; o visitante [decide ficar, pois] calcula o risco que há em sair por aquela região, potencialmente repleta de onças, [...] O protagonista... passa, então, a contar diversos episódios de sua vida ao outro homem, desde menções a sua infância até como se tornou um onceiro [...] Prosseguindo, compartilha com o forasteiro como o amor por uma onça – Maria-Maria – fez-lhe abandonar seu ofício de caçador de onças; além do sentimento que passou a nutrir pelo animal, havia, ainda, o laço familiar atestado, posto que o narrador reivindica, ao longo de toda a narrativa, seu parentesco com as onças – parentesco ao qual o texto faz alusão desde seu título –, em função da relação que sua linhagem materna mantém com esse felino. O então ex-onceiro demonstra um conhecimento profundo dos hábitos das onças: descreve as várias maneiras de caçar dos felinos e afirma ter aprendido a esgueirar-se pelo chão como eles. [...] O fato de afirmar diversas vezes ser parente das onças – e ser ele mesmo uma delas – aliás, é, provavelmente, o motivo – ou, pelo menos, um deles – pelo qual o visitante demonstra estar tenso em diversas ocasiões. Dessa tensão resulta que o forasteiro nunca deixa sua arma e ameaça servir-se dela a cada vez que o narrador revela interesse pela mesma ou insinua que poderia, enquanto onça que diz ser, atacá-lo. O ex-onceiro, sentindo que o visitante também pode representar uma ameaça, tenta apaziguá-lo sempre que o sente exasperado, evocando a amizade que supostamente existiria entre ambos, ainda que tenham se conhecido naquela mesma noite. É, aliás, numa dessas tentativas de tranquilizar o homem que se encerra, de modo abrupto, o conto: ao ver que o visitante pega sua arma e a posiciona para um disparo contra ele, o narrador dirige-lhe apelos para que não o faça, ao mesmo tempo em que os sinais de uma potencial metamorfose sua em onça começam a se apresentar. A sequência de grunhidos que compõe as últimas linhas do texto deixa abertura para algu-



mas leituras, desde a transformação do protagonista em felino até um eventual disparo efetuado pelo forasteiro contra seu anfitrião (VIALETO, 2021, p. 34).

A síntese do enredo, que reproduzimos acima, proposta por Victor Camponez Vialeto (2021) em sua tese de doutoramento, nos interessa especialmente pela abertura que traz a respeito do final da novela, que considera ambígua. Antes que essa ambiguidade surgisse em leituras mais recentes, consolidou-se um entendimento de que, no final, o narrador é morto pelo forasteiro. Esse entendimento não impediu, contudo, que se produzisse importante e consistente fortuna crítica, a partir da qual é possível compreender diversos aspectos centrais da narrativa³.

O primeiro desses estudos é a reflexão de Haroldo de Campos, publicada originalmente em 1967 (utilizamos a edição de 2010), intitulada “A linguagem do lauretê”. Em seu ensaio pioneiro, Haroldo caracteriza a novela roseana como o “estágio mais avançado” do seu “experimento com a prosa”. Um dos procedimentos destacados por Haroldo de Campos é “a tupinização, a intervalos, da linguagem” (CAMPOS, 2010, p. 60). Ele observa que esse “hibridismo do fraseado é acentuado sempre que o referente contextual acena para a onça e seus atributos” (CAMPOS, 2010, p. 61). Ele dá como exemplo “Eh catu, bom bonito, porã-poranga!”, que explica assim...

(onde catu = bom; “porã” ou “poranga” = bonito) é a transcrição do “pensamento da onça,” por exemplo. Como explica o onceiro: “Onça pensa uma só coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só...” (CAMPOS, 2010, p. 61).

“O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastos que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose” (CAMPOS, 2010, p. 60); metamorfose que acontece no final, quando o narrador se transmuta em onça, transmutação essa que se dá na e pela linguagem. Nas palavras de Haroldo de Campos: “a transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor” (CAMPOS, 2010, p. 61-62). A linguagem fragmentada do final é, pois, compreendida pelo crítico como a respiração ruidosa e agônica da onça moribunda após sua metamorfose, desdobramento do processo de hibridização entre português e nheengatu; nheengatu que “corrói” o texto “a ponto de ser lido como um quase-tupi ou um grau de aproximação estocástica do tupi verdadeiro” (CAMPOS, 2010, p. 61-62).

³ Edna Tarabori Calobrezzi (2001, pp. 26-33), em seu importante estudo a respeito da novela publicado em 2001, resume essas leituras.



O segundo grande ensaio seminal a respeito da novela é “O impossível Retorno”, de Walnice Nogueira Galvão, publicado em 1975. Logo no início de seu texto, Galvão refere-se a Haroldo de Campos e resume o enredo como segue:

Misturando português com tupi mais onomatopéias de ruídos e rugidos, a própria personagem constrói o enredo numa fala ininterrupta [...] Assim o vemos, recebendo como leitores sua fala emitida para outra personagem que nunca interfere e com ele conversa, transformar-se em onça diante de nossos olhos e atacar seu interlocutor, sendo morto a tiros de revólver (GALVÃO, 1975, p. 517).

Há um claro entendimento de que, no final, o onceiro transformado em onça é morto, derivando daí o argumento central enunciado no título do impossível retorno. A importância do ensaio reside no alentado estudo a respeito da “presença da onça mítica pelas Américas”, assim como na minuciosa reflexão sobre o papel dos nomes em *nheengatu* e de sua tradução para o português. Essa interpretação, afim com a obra de Lévi-Strauss, leva a autora a constatar que a novela de Guimarães Rosa, “colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru” (GALVÃO, 1975, p. 528). A consequência que daí a autora depreende é de que o título da novela, “sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, na novela, a personagem afirmaria: não pertenço à raça branca de meu pai, pertenço ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça” (GALVÃO, 1975, p. 526).

Como já havia notado Haroldo de Campos, a condição híbrida da personagem é performada pelo convívio de línguas ao longo do texto; dentre as quais o tupi não opera apenas no nível lexical. Como assinala Galvão (1975, p. 535), “a proeza, do ponto de vista linguístico, repousa na chance certa que apanha o fenômeno da reduplicação tupi e faz dela o eixo central da composição”. Esse recurso intensificador do que é dito, característica sintática do tupi, faz com que na novela “quase tudo” venha duas vezes, “pode vir duas vezes em tupi, ou duas vezes em português, ou uma em tupi e outra em português”. Segundo a autora, o que garantiria a possibilidade de comunicação seria o procedimento de “reduplicar o vocábulo tupi em português. Sempre que ocorre o tupi, sua ‘tradução’ vem contígua ou próxima” (GALVÃO, 1975, p. 536). Nas palavras da autora:

O caso mais marcante é certamente o de uma dupla reduplicação, devido a sua recorrência que fica fazendo ponteio no texto. Refiro-me ao “porã-poranga - bom-bonito”. Em tupi, tal como



no grego *calós*, poranga tanto pode significar bom como bonito, mesmo que exista também *catu* para belo. [...] No correspondente português, bom e bonito, o sufixo da primeira palavra cai para a reduplicação, transformando-os, tal como no tupi, numa só categoria lógica. Estamos lidando com um homem-onça, índio-branco, bilíngue; e com um grande escritor (GALVÃO, 1975, p. 536).

Galvão retorna a uma das passagens já destacadas por Haroldo de Campos para ilustrar como o tupi na novela serve para “a transcrição do pensamento da onça”, acrescentando-lhe algo mais. Se em Haroldo, “*catu*” equivale a bom e “*porã*” ou “*poranga*” a bonito, em Walnice Galvão “*porã-poranga*” implica uma só categoria lógica que, “tal como no grego *calós*”, pode significar tanto bom como bonito.

Irene Simões, um ano após a publicação de Walnice Nogueira, volta, em seu ensaio “Meu Tio, o lauretê: um enfoque polifônico”, a essa mesma passagem. Partindo de Bakhtin, a autora reconhece a presença de um diálogo oculto, uma vez que a voz não ouvida do forasteiro se reflete no discurso do onceiro através de recursos estilísticos, como grunhidos, resmungos, onomatopeias. Além das interjeições e reticências, destacam-se os termos tupis que, na narrativa, apresentariam duas funções: metalinguística e polêmica.

Ao se interessar pelo modo como o “dialogismo” se dá, ao referir-se à função metalinguística, Simões (1976, p. 137) nota que “os vocábulos tupis ‘traduzidos’ especialmente para o visitante deixam de ter características dialógicas”. Um dos exemplos que dá é justamente: “Eh, *catú*, bom bonito, *porã-poranga!* – melhor de tudo”. Exemplo esse que vem acompanhado da nota: “*Catu* – bom; *Poranga* – belo, bonito. DIAS, Gonçalves – *Dicionário da Língua Tupi*”; incorporando a polissemia de “*poranga*” implicada na “categoria lógica” já identificada por Galvão.

Quanto à função polêmica, para a autora “os termos tupis põem em evidência o conflito existente entre as palavras do sujeito que fala, tornando-a bivocal” (SIMÕES, 1976, p. 136). Um dos exemplos escolhidos é:

É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estainho feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! *Poranga* suú, suú, *jacá-iucá*. Às vezes faz um barulhinho piriri nas folhas secas, pisando nos gravetos, eh-eh, passariinho foge (ROSA, 1961, p. 68).

Debruçando-se sobre o significado dos tupinismos (*Poranga* = belo, bonito; *Suú* = morder; *Jacá, iucá* = matar) a autora verifica que eles, “no discurso, opõem-se aos demais elementos (...). Os termos tupis revelam claramente a ação da onça atacando e mordendo (“*poranga suú, suú, jacá-iucá*”) enquanto os demais expressam apenas a ação da onça aproximando-se”



(SIMÕES, 1976, p. 137). A autora reconhece a presença de duas vozes (Haroldo de Campos já falara em “hibridismo” e Walnice Galvão em “bilinguismo”), que caracterizariam sua personalidade bipartida, homem-onça. Complementa a autora, “os vocábulos tupis entram em choque com os demais termos e, nesse caso, não há *tradução*: a palavra ‘estrangeira’ permanece inalterável”. (SIMÕES, 1976, p. 138). Com efeito, “Poranga suú, suú, jacá-iucá (Bom-bonito morder-mastigar abater-matar) é uma das mais longas sentenças “não traduzidas”, enunciando em tupi o ethos onceiro; intraduzível para ouvidos indispostos a tal escuta.

A fina apreensão da dinâmica bivocal da narrativa não impede Simões (SIMÕES, 1976, p. 138) de replicar o entendimento de que o onceiro morre no final. Em sua conclusão a respeito desses recursos estilísticos – repetições, digressões e negações do fato narrado, que surgem, em fragmentos, ao longo da narrativa –, a autora considera que eles:

... metaforizam, de certa forma, a própria imagem do onceiro: homem, animal, nem homem nem animal, homem. A transformação do homem em animal aos olhos do visitante corresponde à morte da linguagem, no final do conto. Os elementos do discurso desarticulam-se, transformando-se numa linguagem transracional e o homem-animal morre. Permanece o homem, o discurso fora do tempo (SIMÕES, 1976, p. 138).

Depois de um longo intervalo de quase vinte anos, em 1992, surgem dois estudos que merecem ser destacados. Contrariamente às leituras anteriores que insistem na bipartição homem-animal, natureza-cultura, ambos complexificam a recepção do texto ao partir de outras referências indígenas. No primeiro deles, intitulado em “O índio muda de voz: Gaspar Ilóm e Meu Tio o lauaretê” (cujas ideias são revisitadas em “Virar onça para vingar a civilização” e retomadas em *Literaturas da Floresta*), Lúcia Sá aprofunda a pesquisa iniciada por Walnice Galvão e reconhece, tanto nos Kaigang quanto entre os tupi-guarani, a crença de que homens podem virar onça. Em Rosa, conclui a autora, ao devorar os brancos do entorno, o protagonista estaria vingando seus ancestrais “recuperando a terra dos índios e a dignidade perdida” (SÁ, 2009, p. 166), mesmo sendo “assassinado, no final do conto” (SÁ, 2009, p. 166). O excerto que escolhe para ilustrar sua afirmação é: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – tudo meu. Minha mãe haverá de gostar... Quero todo o mundo com medo de mim.”

Devoração e vingança também inspiram a leitura de Suzi Frankl Spreber. Em “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”, a autora ensaia interessantes aproximações entre o lauaretê e os Arawetés estudados por Viveiros de Castro. A antropofagia ritual Tupinambá descrita



pelo antropólogo é “um procedimento que deve ser entendido como ritual alimentar que implica uma animalização simbólica (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 694). Para Spreber (1992, p. 90), “a personagem passa por uma transformação desse tipo. O narrador-personagem de muitos nomes e nenhum, gente e onça, transforma-se em onça, seu inimigo, para transformar-se em inimigo do outro interlocutor”. Esse processo de tornar-se outro, prossegue Spreber (1992, p. 91), “ocorre mediante a palavra, que é dupla: concreta e simbólica, português e tupi. O leitor não sabe que os sons emitidos pela personagem são tupi. Podem ser confundidos com ruídos desconexos, com interjeições”. Os estudos, contudo, comprovam desde Haroldo de Campos a presença de mais de uma centena de vocábulos em tupi; e como aponta a autora, “com sentido reconhecido e vivo dentro da narrativa, palavras dicionarizadas e acessíveis a Guimarães Rosa”. (SPREBER, 1992, p. 91). A presença dessas palavras reforça uma das principais características da novela que é dar voz [ou vozes] ao índio-mestiço, em constante processo transformacional. Em sua aproximação com a mitologia grega, Spreber, seguindo os passos de Walnice Galvão, destaca ainda que:

O Devir que acena sempre para Bacuriquirepa e que leva à metamorfose não é aleatório. Obedece a uma ética.
A ética do onceiro é a mesma da onça. Dizem a onça e o onceiro que o valor máximo é o bom e bonito. Ora, o bom e o bonito corresponde ao conceito de *kálos-kagathos* da paideia grega (SPREBER, 1992, p. 92).

Partindo dessa comparação, a autora acrescenta que, mesmo que a antropologia reconheça um estatuto “mais elevado à cultura indígena”, ainda assim costuma ser raro entre os brancos considerar que indígenas possam ter princípios éticos e estéticos. Para ela, “Guimarães Rosa vira a mesa e muda a perspectiva. O indígena que vive no sertão brasileiro, diz Rosa, tem características civilizadas, como os gregos” (SPREBER, 1992, p. 93). O onceiro “encontra sua verdade na verdade das onças, que apreciam tudo bom e bonito. Bom e bonito, harmonia ideal, existem enquanto as necessidades básicas podem ser atendidas: alimento para o corpo – e, no texto, harmonia estética: beleza para o espírito.” (SPREBER, 1992, p. 93). Compreensão, acredito, que por equivocação também liga pensamento com *sumak kawsai*.

Esse devir onça, performado e explicitado ao longo do texto, contrasta com a falta de ética do branco que, para Spreber, “fica na moita: ouve, silencioso, sem revelar quais são seus pensamentos. E mata”. Isso faz com que as palavras finais do onceiro sejam interpretadas como um “canto ritual e de morte – e do morto (semelhante ao ritual Araweté)” (SPREBER, 1992, p. 94).



Essa compreensão hegemônica de que o onceiro seria assassinado no final começa a ser revista em 2000. Corgozinho Filho (2000) parece ser o primeiro a lançar dúvida sobre essa leitura (cf. PERRONE, 2008). Para Corgozinho Filho (2000, p. 290), trata-se de “final enigmático”, pois “o conto termina sem um ponto final. As reticências utilizadas no final do conto servem não só para indicar uma interrupção violenta da frase – que fica truncada ou incompleta –, como também para, somadas às criptografias onomatopaicas, tornar ambíguo o final da narrativa”.

Alguns anos depois, em 2003, Ubirajara Santiago de Carvalho Pinto recoloca a questão:

... terminada a última linha... o que sucede ao sobrinho do laua-
retê? Transmuda-se em onça e recebe um tiro letal? Teria devora-
do seu ouvinte? Recebe um tiro sendo onça e resiste em silêncio,
onça sem linguagem simbólica? Em todo caso, mantendo-se a
ambiguidade do desfecho, o protagonista vivencia uma constante
tensão... (*apud* PERRONE, 2008, p. 766).

O enigma do final também ressoa em “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, de Viveiros de Castro. Um dos muitos aspectos que explora ao articular a *Pai-xão segundo G.H. com “O Meu Tio, o laua-retê”* é, assim como já observara há décadas Haroldo de Campos, o trabalho sobre a linguagem. Para Viveiros de Castro (2018b, p. 12-13), o texto de Rosa é “um conto espantoso pela sua *veracidade*, sua capacidade de capturar microscopicamente o modo como um índio verbalmente interage com um branco”. Essa interação verbal, como vimos, pressupõe a coexistência de duas vozes, que às vezes se traduzem e às vezes não. Nesse sentido, observa que Rosa “vai passando aos poucos da linguagem sertaneja convencional para a onomatopeia expressiva, dela para a interjeição inarticulada, ao mesmo tempo em que vai mudando do português para o tupi” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 23). Esse processo de mudança do português em tupi corresponde à transformação do onceiro em onça, sendo essa, muitas vezes, compreendida como uma volta à condição animal. Para Viveiros de Castro (2018b, p. 17), contudo, esse “regresso” não seria uma regressão à Natureza:

Não há absolutamente uma volta à Natureza, com “n” maiúsculo [...] O que se dá é uma volta que, ao mesmo tempo, é uma saída; *não é uma volta para trás (para dentro), mas uma volta para fora*. Este ponto é fundamental. [...] no caso do movimento retrógrado do onceiro – trata-se de fato de uma volta à casa “materna”, um retorno à posição indígena, o que não é de forma alguma uma volta à Natureza; é uma recusa antes que uma regressão, uma contra-traição mais que um retrocesso (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 17).



Voltar à posição indígena não implica regresso, pois esse regresso seria impossível. Trata-se de um devir que não se completa. A posição indígena pode, nesse contexto, ser interpretada como um re-torno, uma nova torção. Nas palavras do próprio Viveiros de Castro (2018b, p. 16):

Recordemos: o conto é narrado na voz de um ex-caçador de onças mestiço, filho de um homem branco com uma mulher índia, que renega sua ascendência paterna e reivindica seus laços com a tribo da mãe. Em outras palavras, o onceiro é um mestiço que *volta a ser índio*. Volta e reivindica sua indianidade; é um caboclo que se reindianiza, como, aliás, vamos vendo acontecer em várias regiões do Brasil de hoje, para escândalo e ódio dos donos do poder; um mestiço que se identifica com a figura espectral do Índio e seu duplo teriomórfico, a Onça. O conto termina, como se sabe, em tragédia, embora não saibamos exatamente *como* ele termina.

Em relação ao desfecho, Viveiros de Castro reafirma sua dúvida:

No final, o conto termina em uma situação como a do *freeze-frame* cinematográfico. O onceiro-onça está dando um bote em cima do personagem invisível, que tem um revólver na mão; mas não se sabe se ele atira, se mata ou não mata a fera, se a onça come o outro personagem ou se é morta por ele. A opinião mais comum dos críticos-leitores se inclina para um desfecho em que o onceiro é morto. Eu hesito (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 18).

Quem arrisca uma virada interpretativa mais radical em relação ao final é Davina Marques, no artigo intitulado “Devir em ‘Meu tio o lauretê’: um diálogo Deleuze-Rosa”. Como aponta a autora: “O protagonista mestiço-índio, falando uma língua cheia de desvios, vai se aproximando de um enfrentamento final com seu interlocutor que, assustado com a transformação que testemunha, aponta-lhe uma arma e ouve” (MARQUES, 2007, p. 6):

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? (...) Veio me prender? Ói, tou pondo a mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio (...) Ói a onça! (...) Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenheném... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhòou... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1961, p. 78).

Os termos “Remuaci, rêiucàanacê”, significariam, retoma Marques desde Haroldo de Campos, respectivamente, “amigo, meio irmão; e amigo matar quase parente”...



Davina Marques, mesmo sem base sólida no tupi, vai além e propõe uma leitura um tanto polêmica mas que vale a pena reproduzir, uma vez que autora se deu essa liberdade poética:

Uma pesquisa em um dicionário de “nheêngatu” (STRADELI, 1929) se faz reveladora, principalmente depois da referência ao frio destacado na citação anterior. *Uy* significa “bebido”, *u* é o verbo comer, *êe* é o afirmativo *sim*. O que diria uma onça depois de dar um salto, saboreando um visitante? (MARQUES, 2007, p. 7).

Se considerarmos a leitura de Marques, uma possível transcrição seria:

Você me arranhou... Amigo, meio irmão... Amigo matar quase parente... Uhm... Bebido... Bebido... Comer... Comer... sim... sim... ê... ê...

Como me advertiu Adalberto Müller, cuja língua materna é o guarani, essa leitura esbarra no fato de não haver registro de usos nessa língua de participios e de infinitivos soltos, o que faz com que essa leitura tenha dificuldade de se sustentar. Ele também contesta a tradução de Marcel Ávila e Rodrigo Trevisan (2015, p. 326), que compreendem Remuaci... Rêiucàanacê... como “tenha piedade... você já me matou...”. Para Müller (2022, p. 138):

“Remuaci”, segundo Ávila e Trevisan, é nheengatu: tenha piedade. No guarani, “rembyasy” significa “você tem dó” ou “você sofre/está sofrendo”. Sobre o último termo, “reiucàanacê”, ao contrário das interpretações de Ávila e Trevisan e de H. de Campos, vejo o “cê” como uma partícula modal desiderativa equivalente ao “se” do guarani atual (=querer); reiucà = você mata + ana = parente + cê = desiderativo. O “ana” também poderia ser um modalizador “na” de solicitação, nesse caso a frase seria “você queira por favor me matar” ou “você tem que me matar”. Essa interpretação incluiria o “araã” que vem a seguir na frase: “ereiucanase arã”, você deseja me matar, você tem que me matar. É possível que seja também uma fusão jocosa de reiucà = você me mata + nascer (algo como você me mata e eu vou nascer). Enfim, o verbo “iucà” (juka, no guarani atual) tem uma sintaxe complexa, muitas vezes é difícil distinguir o ativo do passivo, ou seja, quem mata e quem morre. Aqui também o “araaã” pode ser a combinação de “ara” (dia) e ã (alma). Quanto aos “ê” do final, podem ser uma referência jocosa ao final de *Ulysses*, de Joyce, uma vez que o som “ê” é parte do advérbio de afirmação “he’ê”, sim.

Independentemente da tradução proposta, o enigma do final parece apontar para “um retorno à posição indígena” e, nesse sentido, corrobora a interpretação de Lúcia Sá, para quem, ao devorar os brancos do entorno, o protagonista estaria vingando seus ancestrais, “recuperando a terra dos ín-



dios e a dignidade perdida”. Note-se ainda que, se pensarmos com Viveiros de Castro, na narrativa, Rosa captura “microscopicamente o modo como um índio verbalmente interage com um branco”.

Esse parece ser um bom exemplo do que Eduardo Viveiros de Castro chama de perspectivismo indígena. Para Viveiros de Castro (2018a, p. 251), esse perspectivismo “projeta uma imagem da tradução como um processo de equivocação controlada – ‘controlada’ no sentido que caminhar pode ser descrito como um jeito controlado de cair” (*ibidem*). Esse desequilíbrio dinâmico faz do perspectivismo indígena “uma teoria da equivocação, ou seja, da alteridade referencial entre conceitos homonímicos”. *Porã-poranga* / *Bom-Bonito* / *Sumak Kawsai* podem talvez produzir certa equivocação, se esta for compreendida como “o modo de comunicação por excelência entre posições perspectivais diferentes” (*ibidem*).

Porã-Poranga em tradução: por um onço-sonho Iauaretê

Como foi observado acima, algumas das passagens mais citadas, além do enigmático final, envolvem os termos *porã* e *poranga*. Haroldo de Campos já notara haver, em “Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo”, uma transcrição do pensamento da onça. E a passagem que escolhe para complementar seu argumento é: “Onça pensa uma só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só...” Esse pensar bom-bonito, já apontaram Walnice Galvão e Suzi Frankl Spreber, faz com que esses dois sentidos gerem uma categoria lógica, que, por sua vez, dá a ver um espaço que a equivocação precisamente ocultava, que é sua relação tensional com o conceito de *kálos-kagathos* da paideia grega.

Dentro da própria novela, como constatam Marcel Ávila e Rodrigo Trevisan (2015, p. 306), essa polissemia é bastante produtiva. Ao comentar que, no tupi, a reduplicação costuma indicar uma forma superlativa, os autores escolhem como exemplo a forma indígena *porã-poranga*. Destacam ainda que é a partir dessa reduplicação que é “cunhado um equivalente com palavras do português, que é muito repetido ao longo da obra: “bom-bonito” (e seu correspondente feminino “boa-bonita”)”, e logo acrescentam:

A eficácia dessa irreverente tradução poética vale-se do fato de que *poranga* que tem geralmente o significado de ‘bonito’, ‘belo’, no tupi antigo, passa a abarcar também, no nheengatu, a acepção de ‘bom’ e até mesmo de ‘bem’. A abrangência semântica de um mesmo vocábulo do nheengatu, que originalmente corresponde a “bonito” mas passa a ser usado para qualificar algo que é “bom”



ou uma ação que é “bem” executada, deixa também seus rastros em outras falas do narrador mestiço: ‘É bom. Fumo muito bonito, fumo forte.’; ‘Que cheira bom, bonito, é carne’; ‘(...) com as pintinhas bubuiando bom (...); ‘Mata um, mata bonito!’” (ÁVILA e TREVISAN, 2015, p. 306).

É possível notar, ao longo da narrativa, uma reiterada retomada das palavras “bom” e “bonito”, algumas vezes juntas, outras separadamente.

Na primeira ocorrência, no terceiro parágrafo, bom-bonito aparecem juntos, em maiúscula como segue: “... iá-nhã? Bom. Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu – rede.” (ROSA, 1961, p. 66).

Bom-bonito provavelmente se refere ao jirau. Ao surgir ali, justo após a interrogação “iá-nhã?” (que não vem acompanhada de sua tradução por “aquele” ou “aquilo”), performa a tensão permanente, o desequilíbrio dinâmico do mono-diálogo que se instaura. Como bem nota Adalberto Müller (2021, p. 145):

O drama do “lauaretê” não é, portanto, o da dialética do “to be or not to be” (uma dialética essencialmente humana e ocidental). Seu drama é não poder contar com o seu interlocutor. Daí porque a repetição de “Nhém?” no final das falas do lauaretê pode ser entendida como uma mistura da interjeição hem? e do tupi-guarani “(re)ñe’ê ne”, fale, diga alguma coisa para que ele se veja como onceiro e como onça, o que o interlocutor não entende...

Quem fala na novela, sabemos, é apenas Bacuriquirepa, que claramente se posiciona em relação a seu interlocutor, demarcando os lugares. Assim ao referir a “aquilo” (á-nhã) aponta para o jirau que, na maloca, é o lugar do outro: “Cê pode sentar... Jirau é meu não”, e logo acrescenta: “Eu – rede.” (ROSA, 1961, p. 66). É Eduardo Viveiros de Castro (2018b, p. 26) quem comenta:

As invenções linguísticas do “Meu tio o lauaretê” são inúmeras, mas há uma que vale sublinhar: a abolição da cópula. Várias vezes o onceiro, ao falar, retira a cópula: “eu-onça”, “eu-rede”, “eu-longe”, “eu-toda a parte”. De fato, a maioria, senão todas, das línguas tupi não usa o verbo ser como cópula: “eu-onça” diz “eu sou onça”, “eu-toda parte” diz “eu sou de toda parte”. Rosa vai mais longe que o tupi e propõe formas como “eu-rede” para dizer “eu quero [deitar em uma] rede”.

A primeira vez em que há essa abolição é na passagem acima. Antes de “eu – onça”, há “eu – rede”, que é desde onde o “eu” se situa, inclusive sintaticamente (como já ocorre no título devido à presença da vírgula), afastando-se em relação ao forasteiro; mas em relação e comparando-se a ele.



Tanto é que o segundo momento em que “Bom bonito” aparece é no início do próximo parágrafo, na sentença “Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa.” (ROSA, 1961, p. 66), numa interjeição referindo a cachaça. Ainda nesse parágrafo, se lê “Mecê é homem bonito, tão rico”. A cachaça boa de homem bonito difere daquela que prepara: “eu faço de caju, de fruta do mato, de milho. Mas não é bom não. Tem esse fogo bom-bonito não”. (ROSA, 1961, p. 66) Há, certo, comparação, “mas a comparabilidade direta não necessariamente significa tradutibilidade imediata, do mesmo modo que a continuidade ontológica não implica transparência epistemológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 250), daí o efeito, o fogo, ser “bom-bonito”, numa só categoria lógica, na primeira vez em que os dois termos aparecem hifenizados, no desfecho dessa primeira equivocação.

Se na primeira sequência compara-se o caium à cachaça, na segunda tem-se o tabaco. Assim, no sétimo parágrafo, encontra-se: “Hã-hã. É bom. Fumo muito bonito, fumo forte. Nhor sim, a’ pois. Mecê quer me dar, eu quero. Apreceio. Pitume muito bom. Esse fumo é chico-silva? Hoje tá tudo muito bom, cê não acha?” (ROSA, 1961, p. 66) Ao apontar os costumes de Bacuriquirepa, Adalberto Müller (2021, p. 137) verifica que “dois sobressaem: o fumo e a bebedeira. Ambos fazem parte de sua origem indígena, pois remetem à “cauinagem” e à intoxicação por fumo (bastante comum entre os Awaretés)”. A comparação aqui produz uma interessante parataxe – “Fumo muito bonito / Pitume muito bom” –, na qual as línguas se alternam.

A forma superlativa nessa passagem se dá por meio do advérbio “muito” repetido três vezes, intensificando, alternadamente, o “bom e o “bonito”; fazendo com que as palavras se apartem mesmo ressoando uma na outra, até que voltam a se aproximar, no parágrafo seguinte na evocadora sentença: “que cheira bom, bonito, é carne. Tamanduá que eu cacei. Mecê não come? Tamanduá é bom”. (ROSA, 1961, p. 66) O cheiro do tabaco mistura-se ao da carne assando. Ao qualificar o alimento onceiro por excelência – a carne – os adjetivos se reaglutinam; e o fazem ao referir uma caça que o protagonista não come: cheira bom-bonito sim, mas a narinas onceiras.

Na sequência, sobretudo o “bom” vai se deslocando, desdobrando as possibilidades semânticas que contêm no português: “esse é couro bom”, “tá bom”, “poço bom pra a gente nadar”, “bom é encher barriga”, “aproveita o fundo bom de qualquer buraco”, “trem bom”, “não tem faro bom”, “a’bom”... (ROSA, 1961, p. 67-70).

O adjetivo “bonito”, quando usado isoladamente, aparece em circunstâncias mais decisivas para a narrativa. Depois do “Fumo muito bonito”, o adjetivo só volta a aparecer vinte parágrafos à frente, onde se lê “Eu acho triste não. Acho bonito não. [...] lugar nenhum não é bonito nem feio”; e em



mais algumas poucas passagens como “tenho roupa guardada, roupa boa, camisa, chapéu bonito” (ROSA, 1961, p. 72).

A aparição seguinte é o episódio em que se descreve o ataque da onça aos cães. Nele, temos uma das mais extensas passagens em tupi anti-mestiço já assinalada: “Pois é, Apê! Poranga suú, suú, jucá-iacá”... (ROSA, 1961, p. 68).

Seguindo o vocabulário de termos indígenas proposto por Marcel Ávila e Rodrigo Trevisan (2015), temos: *apê* (interjeição de grandeza, “colosso, maravilha”); *poranga*, (bonito, bom, bem); *suú* (a. animal, sobretudo quadrúpedes; b. caça / morder; c. *suú-suú* = nome de onça, mastigar); *jucá* (a. matar; b. *jucá-iacá*, matar repetidamente). Numa tradução livre, podemos ter: “Maravilha! Bem-bom-bonito onça mastigar, matar repetidamente”. Sentença essa precedida de um aviso – “É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo” – e seguida de outro – “Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá redobrada de lado...”.

Irene Simões já identificara que, no trecho acima, na sentença em tupi – Apê ! Poranga suú, suú, jucá-iacá... – os termos revelam claramente a ação da onça atacando e mordendo, enquanto os demais verbos expressam apenas a ação da onça aproximando-se. Nesse caso, já sabemos, “os vocábulos tupi entram em choque com os demais termos e, nesse caso, não há *tradução*: a palavra ‘estrangeira’ permanece inalterável.” (SIMÕES, 1976, p. 138). Esse é certamente um ponto de inflexão: a partir desse *poranga* intraduzível, praticamente todas as ocorrências de “bonita/bonito” vão remeter ao ethos onceiro. Como observa Adalberto Müller (2021, p. 143):

A presença do tupi-guarani se intensifica na medida em que o narrador começa a contar casos de ataques de outras onças, tanto por razões de sonoridade mimética quanto por razões semânticas, pois provavelmente o narrador não encontra a palavra para “traduzir” o que só o tupi-guarani pode expressar.

Antes de retomarmos esses usos, note-se que antropóloga Elisabeth Pissolato, ao se debruçar sobre as dimensões do bonito no cotidiano e na música mbya-guarani, comenta a expressão -Japo porã (fazer bonito). Conforme Pissolato (2007, p. 36):

A palavra -porã pode ser traduzida como “bonito” ou “agradável” (...), adjetivo que qualifica, por exemplo, um cesto bem feito, ajaka porã, ou um lugar de “boa mata”, ka’aguy porã. Pode, também, corresponder ao advérbio “bem”, como em “orovy’a porã” (“ficamos bem alegres”), ou na expressão rotineira de quem pergunta ou afirma um “estar bem”: -iko porã.



Em sua acepção mais sublime, -porã corresponde às próprias divindades mbya: Mba’e Porã kuéry, os “seres bons”, os deuses (...). Qualifica os alimentos, objetos e capacidades que se originam destes: tembi’u porã, a “boa comida” que as divindades teriam deixado aos Guarani, tape porã, o caminho posto pelas mesmas, ou as “belas palavras”, ayvu porã, que dariam origem mesmo à existência dos humanos e a faria continuar na Terra.

Aquilo que é bem-bom-bonito não só qualifica o que é bem feito ou agradável. Há em porã outra acepção – sagrada, sublime. São as “belas palavras”, ayvu porã, a própria origem da linguagem humana. Assim, nessa enunciação anti-mestiça, o existir onceiro performa inteiro, abre-caminho... Tanto é que a próxima circunstância em que surge o adjetivo se encontra no excerto que termina com – é bonito:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual a onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. [...] Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açoite, e pula pulão! – é bonito (ROSA, 1961, p. 69).

É bonito – poranga! é sublime! – fazer igual a onça, sem pressa, deitar no chão, aproveitar fundo o capim, o escondido, escorregar no chão, entrar e sair maciinho e pular pulão! Não estamos distantes do *Sumak Kawsai* como o nomeia Krenak. Algo dessa cosmovisão, desse modo de estar na Terra reverbera... Vida compartilhada com todos os seres que “respiram o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto com a gente”. Essa constelação de seres que constituem a cosmovisão onceira vai desde aí reverberando bem-boa-beleza. Os trechos são os seguintes, na ordem em que aparecem: “Onça é bonito! [...] Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria [...] Maria-Maria – onça bonita, cangussu, boa-bonita”; “Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça!”; “Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos...”; “Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo”; “Ã-hã. Maria-Maria é bonita mecê devia ver! Bonita mais do que alguma mulher. [...] Cara mascarada, pequetita, bonita [...] Eu posso fazer festa, tempão, ela apreceia...” (ROSA, 1961, p. 69-71).

Nessa sequência, que ocorre ao longo de aproximadamente 25 parágrafos indo até a metade da novela, predomina a descrição do viver onça e da boniteza da fêmea. É nesse fragmento que também se encontra a passagem em que se concentra Haroldo de Campos, passagem em que, para retomar Viveiros de Castro, vemos se “alargar o espaço imaginado como não



existente entre as línguas conceituais em contato, um espaço que a equivocação precisamente ocultava”: “catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo”, segundo Rosa (1961, p. 71).

Após essa espécie de ápice, o onceiro se pergunta: “E os machos? [...] Apiponga é pixuna não, é o macho pintado mais bonito”, para, dois parágrafos abaixo declarar: “Nhem? Camarada traz outro garrafão? [...] Mê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, amigo meu”. (ROSA, 1961, p. 72) A rápida aproximação entre o forasteiro e a onça cumpre aqui clara função retórica de agradecimento pela cachaça, sem deixar de ser reveladora da centralidade desse modo de qualificar, típico da cosmovisão onceira, e mais significativa ainda quando se refere a sua mãe:

A’ pois minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacanapéua, muito longe daqui. Caraó, não: caraó medroso, quase todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita... (ROSA, 1961, p. 73).

Índia Tacanapéua, sem medo de onça, Mar’lara Maria é mãe “muito boa”, é “mãe boa, bonita”, carinhosa, corajosa. Uma vez mais os termos se encontram, para tocar o cerne da ascendência do protagonista, chamado primeiramente pela sua mãe de “Bacuriquirepa”. No mesmo parágrafo, ao se referir ao nome que recebe do pai, ele se comporta diferentemente: “Pai me levou para o missionário. Batizou, batizou, Nome de Tônico, bonito, será?” Depois dessa suspensão, o adjetivo volta a aparecer alguns parágrafos abaixo em: “Ói mecê ouviu? [...] É macho Apiponga que caçou bicho grande. [...] Eh – pula um pulo... Toda noite ele caça, mata. Mata um, mata bonito!” (ROSA, 1961, p. 74).

Os usos subsequentes voltam-se uma vez mais à fêmea: “Se mecê topar com Maria-Maria, não vale nada ela ser a onça mais bonita – mecê morre de medo dela. Ói: abre os olhos: ela vem, vem, vem, com a boca meio aberta, língua lá dentro mexendo”. A fêmea onça é fêmea língua – a mãe Mar’lara Maria; a onça Maria-Maria. Tanto que na ocorrência seguinte se lê: “Onça tão bonita, parente meu” (ROSA, 1961, p. 75).

Com bem aponta Viveiros de Castro (2018b, p. 27-28),

“Meu tio o lauaretê” está organizado em torno dos laços de parentesco do onceiro. Ele recusa o parentesco com o branco: “eu não sou branco, eu sou índio, eu sou da família da minha mãe, meu tio é onça”. [...] Ao escolher o lado da mãe, ele se alia à tribo das onças, em particular aos machos da tribo, os tios jaguares. Não é que ele “seja uma onça” – ele se *alia* à tribo das onças; ele diz: “minha



lealdade está com as onças”. O tio materno, então, o tio lauretê, é pai não do onceiro, mas da onça Maria-Maria, ele é mais que uma onça, é a Onça. “Onça é meu tio”. A espécie das onças é meu tio.

O parentesco que se constrói permite ao narrador aliar-se à tribo das onças e, desse modo, compartilhar de seu pensamento onceiro. Caminhamos assim para o fim do conto...

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (ROSA, 1961, p. 75).

Nessa, que é uma das mais citadas passagens desde o estudo seminal de Haroldo de Campos, há uma espécie de síntese do modo onça de viver e que se resume na assertiva: onça pensa só uma coisa – “é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom”... É a única vez no conto que os dois termos se repetem alternadamente, em reduplicação que antecede a sequência de ações a acontecer – e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer...

O adjetivo volta a aparecer rapidamente numa referência ao revólver do forasteiro em “arma boa, bonita, revólver”, sem que ela fosse ainda disparada. A próxima ocorrência, de algum modo, reverbera; ao inverter a posição de predador quando o ex-onceiro fala a respeito de seo Riopôro: “Matei, eu matei? A’pois matei não. Ele ainda tava vivo, quando caiu lá embaixo, quando onça Porreteira começou a comer... Bom, bonito! Eh, p’s, eh porã! Erê! Come esse, meu tio”... (ROSA, 1961, p. 77).

Logo após essa devoração, surge em cena uma terceira Maria: “Mulher Maria Quirinéia me deu café, falou que eu era índio bonito”. Ela tenta seduzi-lo, nesta que é a penúltima sequência em que o adjetivo aparece...

Aquela mulher Maria Quirinéia, muito boa. Deu café, deu de comer. Marido dela doido tava quieto, seo Suruvéio, era lua dele não, só ria, ria, não gritava. Eh, mas Maria Quirinéia principiou a olhar pra mim de jeito estúrdio, diferente, mesmo: cada olho se brilhando, ela ria, abria as ventas, pegou em minha mão, alisou meu cabelo. Falou que eu era bonito, mais bonito. Eu – gostei. Mas aí ela queria me puxar pra a esteira, com ela, eh, uê, uê... Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas!



Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirinéia na Goela. Mas ela que falou: -“Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?” Aquela mulher Maria Quirinéia muito boa, bonita, gosto dela muito, me alembro. [...] Maria Quirinéia falou despedida: - “Mecê homem bom, homem corajoso, homem bonito. Mas mecê gosta de mulher não...” Aí, que eu falei: -“Gosto mesmo não. Eu – eu tenho unha grande...” Ela riu, riu, riu, eu voltei sozinho, beiradeando essas veredas todas (ROSA, 1961, p. 78).

Num só parágrafo, o uso repetido de “boa/bom” associado a “bonita/bonito” cumpre um papel fundamental na estratégia de sedução de Maria Quirinéia. No momento da tentativa de conquista o “bonito, muito bonito” quase seduz o protagonista, que confessa ter até gostado do avanço, antes de ser tomado pela raiva. No instante posterior, ao associar o atributo “boa, bonita” à mãe do ex-onceiro, Maria Quirinéia faz com que esse mesmo atributo lhe seja concedido, o que lhe salva a vida. Em gratidão, no final do episódio, antes de partir, Maria Quirinéia ainda o retoma, ao chamar o protagonista de homem bom, corajoso, bonito, fazendo desse atributo um dispositivo central do movimento narrativo, confirmando o ethos onceiro em jogo.

A última sequência em que se emprega o adjetivo “bonito” se dá durante o relato da última devoração, pouco antes do embate final com o forasteiro:

“Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, ‘manhã?”
A’bom, a’pois... Trastanto que eu tava lá no alecrinzinho com ela, cê devia de ver. Maria-Maria é careteira, raspa o chão com a mão, pula de lado, pulo frouxo de onça, bonito, bonito. Ela ouriça o fio da espinha, incha o rabo, abre a boca e fecha, ligeiro, feito gente com sono... Feito mecê, eh, eh... Que anda, que anda, balançando, vagarosa, tem medo de nada, cada anca levantando, aquele pelo lustroso, ela vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia... (ROSA, 1961, p. 78).

Na imaginação onceira, a coisa “boa-bonita” é matar camarada ruim, claramente o homem branco que o ameaça, Quem surge então na fala é, uma vez mais, Maria-Maria, a “boa-bonita” por excelência. Tanto que é dela o “pulo frouxo de onça, bonito, bonito”, assim como é ela que “vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia”. O ritual de devoração se encerra com um ambíguo “Ô urro!...”, que pode muito bem também ser o dela, Maria-Maria.

Será essa cerimônia, sublime, o prenúncio de uma última devoração? Porã-poranga pensar o conto com esse fim anti-mestiço. Um onço-sonho talvez, experiência sensorial de uma aliança iauaretê...



Referências

- ÁVILA, M. T. e TREVISAN, R. G. Jaguanhenhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê. **Revista Magma**, São Paulo, v. 22 n. 12, p. 297-335, 2015.
- CABRAL, S. A. S.; MEDEIROS, S. Cinema ameríndio: silêncio e esQUIVA em tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 41.2, p. 328-361, 2021.
- CALOBREZI, E. T. **Morte e alteridade em *Estas estórias***. São Paulo: Edusp, 2001.
- CAMPOS, H. A linguagem do Iauaretê. In **Metalinguagem & outras metas**. Petrópolis, Vozes, [1967] 2010, p. 57-64.
- CORGOZINHO FILHO, J. A. A tela gotejante do Iauaretê. In DUARTE, L. P. *et al.* (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: CESPUC, 2000, p. 289-298.
- GALVÃO, Walnice. O impossível retorno. **Língua e literatura**, São Paulo, n. 4, p. 517-537, 1975.
- KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem Viver**. Ebook, 2020. Disponível em: <http://www.culturadobemviver.org>
- MARQUES, D. Devir em ‘Meu tio o Iauaretê’: um diálogo Deleuze-Rosa. **16° COLE**. 2007, p. 1-7. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14p-df/sm14ss04_07.pdf. Acesso em 25 de agosto de 2021.
- MÜLLER, A. Tradução e perspectiva em Guimarães Rosa. In **A imagem sob a imagem: ensaios sobre arte e literatura**. Niterói, Eduff, 2022.
- PERRONE, C. Notas para facilitar a leitura de “Meu tio o Iauaretê”. **Hispania**, Madri, n. 91.4, p. 765-773, 2008.
- PINTO, U. S. C. “Meu tio o Iauaretê”: o retorno poético. **Literaterras**, UFMG, 2003.
- PISSOLATO, E. Dimensões do bonito: cotidiano e música mbya-guarani. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 2.2, p. 35-51, 2008.
- PIZZI, A. P. **Literatura, subjetividade e xamanismos: uma perspectiva para Meu Tio o Iauaretê**. Dissertação de mestrado, UFSC, 2012.
- ROSA, G. Meu tio, o Iauaretê. **Revista Senhor**, Rio de Janeiro, ano 3, número 3, de março de 1961, p. 65-78. [Fac-símile disponibilizado por Adalberto Müller].
- SÁ, L. O índio muda de voz: Gaspar Ilóm e Meu Tio o Iauaretê. **Romance Languages Annual**, Indianápolis, n. 4, p. 564-569, 1992.
- SÁ, L. Virar onça para vingar a colonização: “Meu tio o Iauaretê”. In: L. CHIAPPINI e M. VEJ-MELKA. **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SANTOS, B. S. **O fim do império cognitivo: afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SIMÕES, I. J. G. “Meu tio o Iauaretê” - um enfoque polifônico. **Língua e literatura**, São Paulo, n. 5, p. 131-151, 1976.



SPREBER, S. F. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. **Remate de Males**, Campinas, n. 12, p. 89-94, 1992.

VIALETO, V. C. **L’architecture de la voix fictionnelle amérindienne**. Tese de doutorado. Paris, Sorbonne Nouvelle, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, p. 247-264, 5 (10), 2018a.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Rosa e Clarice, a fera e o fora. **Revista Letras**, Curitiba, n. 98, p. 9-30, 2018b.



Davi Kopenawa e Ailton Krenak em tradução: oralidade e escrita de autoria indígena entre a França e o Brasil*

Davi Kopenawa and Ailton Krenak in translation: orality and writing of native brazilian authorship between France and Brazil

Clarissa Prado Marini¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar e comparar as histórias de duas obras em que a oralidade, a escrita e a tradução se misturam para fazer ecoar vozes indígenas brasileiras na França e no próprio Brasil. As palavras enunciadas pelo xamã Davi Kopenawa foram gravadas, transcritas e traduzidas da língua yanomami e registradas por escrito em língua francesa por Bruce Albert no livro *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami* (2010) e traduzido para o português com o título *A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami* (2015) por Beatriz Perrone-Moisés. Já o intelectual indígena Ailton Krenak teve as suas palavras proferidas em português registradas no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), que poucos meses depois foi traduzido para a língua francesa por Julien Pallotta com o título *Idées pour retarder la fin du monde* (2020b).

PALAVRAS-CHAVE: Escrita indígena. Tradução e antropologia. História da tradução. Davi Kopenawa. Ailton Krenak.

ABSTRACT: The present work aims to present and compare the stories of two books in which orality, writing and translation intertwine to echo Brazilian indigenous voices in France and in Brazil itself. The words spoken by shaman Davi Kopenawa were recorded, transcribed and translated from the Yanomami language and registred in written French by Bruce Albert in the book *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami* (2010) and translated into Portuguese with the title *A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami* (2015) by Beatriz Perrone-Moisés. The indigenous intellectual Ailton Krenak had his words spoken in Portuguese recorded in format in the book *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), which a few months later was translated into French by Julien Pallotta with the title *Idées pour retarder la fin du monde* (2020b).

KEYWORDS: Indigenous writing. Translation and antropology. Translation history. Davi Kopenawa. Ailton Krenak.

¹ Doutora em Estudos da Tradução pela PGET-UFSC. Professora Adjunta de língua francesa da UnB no bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas-LEA. E-mail: clarissamarini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9398-9246>.

*Artigo recebido em 20 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

No presente trabalho, tenho como objetivo apresentar os processos de tradução de duas obras de autoria indígena brasileira, *La chute du ciel : paroles d'un chaman yanomami* (Plon, 2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, sua tradução brasileira *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (Companhia das Letras, 2015), feita por Beatriz Perrone-Moisés, assim como *Ideias para adiar o fim do mundo* (Companhia das Letras, 2020), de Ailton Krenak e sua tradução francesa *Idées pour retarder la fin du monde* (Éditions Dehors, 2020b), traduzido por Julien Pallotta. Ambos os textos têm origem na oralidade e contaram com a escrita e a tradução para fazer circular as palavras de dois líderes indígenas brasileiros para além de suas comunidades Yanomami e Krenak.

Numa lista certamente não exaustiva, Davi Kopenawa e Ailton Krenak figuram junto com Graça Graúna, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara e Kaká Werá Jecupé, na lista dos pensadores e autores indígenas brasileiros pioneiros no que hoje se chama de literatura indígena brasileira. A obra *Literatura Indígena Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção* (2018) inaugura suas considerações iniciais afirmando que

[a] literatura indígena brasileira desenvolvida a partir da década de 1990 é um dos fenômenos político-culturais mais importantes de nossa esfera pública e se insere nessa dinâmica ampla de ativismo, militância e engajamento de minorias historicamente marginalizadas e invisibilizadas de nossa sociedade, que assumem o protagonismo público, político e cultural enquanto núcleo de sua reafirmação como grupo-comunidade e, em consequência, de enfrentamento dessa situação de exclusão e violência vividas e sofridas (DORRICO, DANNER, CORREIA e DANNER, 2018, p. 11).

A escrita indígena é o processo de tomada de protagonismo para falar de si e dos seus depois de tanto terem sido descritos e analisados por não indígenas, é o que Oliveira (2020) chama de literaturas pós-etnográficas. A seguir veremos duas obras da oralidade-escrita indígena pós-etnográfica da chamada “contra-antropologia”.

As palavras de Davi Kopenawa

O livro *La chute du ciel* foi elaborado graças à iniciativa do próprio Davi Kopenawa que pediu a Bruce Albert que levasse suas palavras para os brancos ouvirem. Após assistir a uma reportagem na televisão sobre o avanço do ga-



rimpo na floresta yanomami e toda a devastação causada por isso, a indignação de Davi Kopenawa o levou a querer mostrar para os não indígenas quem é o povo da floresta, o que aconteceu e acontece com eles e suas reflexões sobre por que os brancos destroem a floresta. Assim, se iniciou um longo período em que Bruce gravaria as palavras de Davi em inúmeras fitas cassete.

Davi Kopenawa, autor do livro aqui apresentado, nasceu na comunidade Yanomami de Marakana, ao longo do alto do rio Toototobi, no estado de Roraima, a poucos quilômetros da fronteira com a Venezuela. É um grande xamã, líder yanomami de atuação política, ativista, militante, defensor da causa indígena e da proteção da floresta amazônica, fundador e presidente da Hutukara Associação Yanomami, além de roteirista e produtor cultural (Tadei, 2021). Bruce Albert é francês, nascido no Marrocos, onde viveu parte da infância. É antropólogo, doutor em antropologia pela Université de Paris X-Nanterre e hoje é pesquisador sênior e chefe de pesquisas do Institut de Recherche pour le Développement (IRD em Paris).

No *post-scriptum* de *La chute du ciel*, Bruce Albert narra os acontecimentos que levaram ao seu encontro com Davi Kopenawa e como a relação deles se estreitou. Bruce Albert ressalta o quão grande foi a confiança que Davi Kopenawa depositou nele, “ao desvelar com tamanha intensidade as lembranças de sua vida e suas reflexões mais íntimas” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 513). São relatos de vida, de sua iniciação ao xamanismo, eventos sofridos pela sua comunidade yanomami como invasões e ações do garimpo, reflexões sobre o mundo dos humanos, dos *xapiri* (espíritos), dos indígenas e dos não indígenas. Albert comenta esta interlocução com as seguintes palavras:

Meu interlocutor e cúmplice suportou, ao longo de todos esses anos, com paciência heroica, confiança inabalável e generosidade fora do comum, todas as minhas dúvidas e perambulações pelos arcanos do manuscrito, que parecia condenado a nunca chegar ao fim (Kopenawa e Albert, 2015, p. 533).

Foram muitas horas de gravação ao longo de anos e mais ainda de trabalho de transcrição e tradução do yanomami para a língua francesa. A composição do livro se deu a partir da “matéria-prima” composta por dois grandes conjuntos de gravações realizadas entre os anos de 1989 e 1992, e, em um segundo momento, entre 1993 e 2001 (2015, p. 541). A amizade entre os dois se aprofundou ao longo desse “estranho experimento intelectual entre [seus] mundos” (2015, p. 541), nas palavras de Albert.

O “grande homem” e xamã, sogro de Davi Kopenawa, que participou bastante do processo, além de ser um dos mentores de vida e xamanismo



de Davi, acabou também se tornando amigo de Bruce Albert, contribuindo para a construção do material que deu origem ao livro, pois participou de grande parte das sessões de gravação que aconteceram na terra indígena yanomami, seja como ouvinte ou como comentador (Kopenawa e Albert, 2015, p. 539). Bruce Albert relata sobre como seu sogro via a relação de Bruce e Davi: “seu olhar, perspicaz e irônico, parecia ver em Davi Kopenawa e em mim duas pessoas simetricamente deslocadas, a meio caminho entre dois mundos” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 539).

O sogro de Davi, “através de uma mescla de curiosidade e humor”, considerava-os, nas palavras de Albert, “as faces complementares de uma espécie de Janus tradutor experimental, improváveis intermediários entre o saber xamânico dos antigos e a curiosidade dos brancos” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 539). Faces complementares de uma espécie de Janus (da mitologia romana) ou de Exu (da mitologia iorubá), deuses que fazem a comunicação entre o que é humano e o que é sagrado, Davi e Bruce são simetricamente opostos e simetricamente dispostos a estabelecer a comunicação num “*pacto tradutório* entre mundos, pessoas, línguas e histórias, em que as diferenças não se polarizam nem se anulam, ao contrário, se afirmam e se multiplicam” (Faleiros, 2023). Estabeleceram um pacto tradutório como pacto etnográfico ou vice-versa, uma profunda experimentação de alteridade.

É relevante salientar que as conversas gravadas, ora em diálogo e entrevista, ora em monólogo, foram realizadas em yanomami. Elas foram transcritas integralmente no computador e, para isso, Albert usou um sistema gráfico adaptado à língua. Bruce afirma sobre si mesmo: “meu conhecimento da língua e da sociedade yanomami já era, na época em que redigi a primeira versão do manuscrito, bastante aceitável para um branco”. Além da fluência na língua após muitos anos de amizade, convívio e diálogo, ele destaca que desenvolveu grande familiaridade com o modo de falar característico de Davi Kopenawa.

Ao produzir o manuscrito, ele retirou ou, pelo menos, diminuiu a quantidade de repetições e hesitações naturais da fala, bem como expressões e interrogações fáticas, interjeições e onomatopeias, mantendo apenas o que julgou “necessário para conservar marcas da sonoridade narrativa original numa dose compatível com a legibilidade do texto” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 545). Por outro lado, fez pequenos acréscimos (em geral qualificativos) para enfatizar o tom da fala ou desenvolver algumas descrições etnográficas (já que Davi falava em sua língua materna com um interlocutor que tinha bom nível de conhecimento cultural e fluência na língua yanomami). Bruce diz que traduzir de maneira justalinear e integral a transcrição



de todas as gravações que somavam um total de mais de mil páginas seria extenuante e, portanto, fez uma tradução e condensação do material para se tornar o livro em língua francesa. Ele afirma:

ao longo desse trabalho de tradução e condensação, respeitei sempre a proposta de me manter o mais próximo possível de Davi Kopenawa. Mas estava fora de questão propor uma tradução palavra por palavra, que, em nome da exatidão, teria desembocado não apenas na produção de um texto totalmente ilegível como também na inadmissível folclorização de sua palavra (Kopenawa e Albert, 2015, p. 545).

É de extrema importância ressaltar o uso da palavra folclorização para descrever o que Bruce não queria fazer. Ele também afirma ter estabelecido “diretrizes de precisão” e recriação de um tom para a elaboração literária do texto e de formulações que fizessem jus ao modo com o qual Davi Kopenawa se expressa:

Nessa perspectiva, não era admissível recorrer a uma imitação de língua falada, familiar e exotizante. Davi Kopenawa é xamã, um intelectual yanomami, portanto, e como tal se expressa em sua língua. Estava da mesma forma descartado, no entanto, o recurso a um estilo especializado e exageradamente pomposo que simulasse nosso discurso acadêmico padrão. Foi tentando esquivar-me desses dois perigos que busquei, na mesma medida rigor etnográfico e cuidado estético. Procurei conciliar nele a exigência de legibilidade do texto, os efeitos poéticos e conceituais do contra-olhar das palavras yanomami e a restituição da voz de seu narrador, alternadamente indignada, jovial ou pungente, tal como tive o privilégio de escutá-la no decorrer de nossas conversas (Kopenawa e Albert, 2015, p. 546).

Vemos se delinear um verdadeiro *projeto de tradução* de Bruce Albert para a redação do livro em francês a partir das gravações em yanomami. Estava fora de questão a folclorização e a vulgarização do discurso de um intelectual que fala a partir da perspectiva de uma sociedade e cultura relativamente longínquas para os moldes da escrita tradicional francesa. Mesmo que não tenhamos acesso a um texto original em língua yanomami, podemos compreender muitas das decisões de tradução de Bruce Albert por meio da leitura do texto diretamente em francês e/ou na tradução brasileira. A seguir consta o trecho inicial da narrativa de Kopenawa em *La chute du ciel* (2010) e, ao lado, a tradução do mesmo trecho para o português feita por Perrone-Moisés em *A queda do céu* (2015).



Paroles données	Palavras dadas
<p>« J'aime expliquer ces choses aux Blancs afin qu'ils puissent savoir. » Davi KOPENAWA'</p> <p>Il y a longtemps, tu es venu vivre chez les Yanomami et tu parlais à la manière d'un revenant. Tu as peu à peu appris à imiter ma langue et à rire avec nous. Nous étions jeunes et, au début, tu ne me connaissais pas. Notre pensée et notre vie sont différentes car tu es un fils de ces autres gens que nous appelons <i>napë</i>. Tes professeurs ne t'avaient pas appris à rêver comme nous le faisons. Pourtant, tu es venu vers moi et tu es devenu mon ami. Tu t'es placé à mes côtés et, plus tard, tu as voulu connaître les dires des <i>xapiri</i> que, dans votre langue, vous nommez esprits. Alors, je t'ai confié mes paroles et je t'ai demandé de les emporter au loin pour les faire connaître aux Blancs qui ne savent rien de nous. (KOPENAWA e ALBERT, 2010)</p>	<p>Gosto de explicar essas coisas para os brancos, para eles poderem saber. Davi Kopenawa*</p> <p>Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma. Aos poucos, você foi aprendendo a imitar minha língua e a rir conosco. Nós éramos jovens, e no começo você não me conhecia. Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente, que chamamos de <i>napë</i>. Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos. Apesar disso, você veio até mim e se tornou meu amigo. Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os <i>xapiri</i>, que na sua língua vocês chamam de espíritos. Então entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós. (KOPENAWA e ALBERT, 2015)</p>

É possível observar nesse trecho algumas decisões de Bruce Albert na sua tradução do yanomami para o francês, bem como as estratégias adotadas por Perrone-Moisés em sua tradução do francês para o português. Destacamos a presença de várias palavras em yanomami como “*napë*”, “*xapiri*”, tanto em francês quanto na tradução brasileira. Elas remetem a notas de fim com explicações detalhadas, já que “*napë*” não poderia ser traduzido apenas como “não indígenas”. Trata-se de uma palavra que designa “forasteiro”, “inimigo”. E o mesmo vale para “*xapiri*”, que comentaremos em breve. Vale comentar também a ordem sintática das frases e a pontuação que dão o ritmo de maneira semelhante em ambos os textos.

Em outro trecho: “Si tu veux prendre mes paroles, ne les détruit pas. Ce sont les paroles d’*Omama* et des *xapiri*. Dessine-les d’abord sur des peaux d’images, puis regarde-les souvent. Tu penseras alors: “*Haixopë*” C’est bien là l’histoire des esprits!”² (2010). Primeiramente temos a presença do nome da divindade *Omama*. Na sequência, vemos a palavra *xapiri*, que são os espíritos, mas que têm características e

² E na tradução de Perrone-Moisés: “Mais tarde, eu disse a você: “Se quiser pegar minhas palavras, não as destrua. São as palavras de *Omama* e dos *xapiri*. Desenhe-as primeiro em peles de imagens, depois olhe sempre para elas. Você via pensar: “*Haixopë*”. É essa mesma a história dos espíritos” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 64).



comportamento específico, particular na cosmovisão yanomami. Traduzir “*xapiri*” por “espíritos” seria no mínimo uma simplificação, com certeza um apagamento, pois esta palavra em yanomami faz referência a um conceito específico. As palavras “*esprit*” em francês ou “espírito” em português podem significar de maneira geral uma parte não corpórea de um ser humano, mas para os yanomami, *xapiri* traz uma imagem bem específica do referente com a seguinte definição: “Esses seres-imagens (“espíritos”) primordiais são descritos como humanoides minúsculos paramentados com ornamentos e pinturas corporais extremamente luminosos e coloridos” (nota de fim, Albert e Kopenawa, 2015, p. 610). Ainda sobre o mesmo trecho, o uso de “*peaux d’images*” reconstrói e evidencia a metáfora criada na palavra yanomami *utupa siki*, que veremos a seguir.

Como afirma Bruce Albert, seu projeto consiste em reconstruir as metáforas da língua yanomami, marcando a presença do português quando julga pertinente e trazendo explicações etnológicas, como na nota 22 da seção “*Paroles données*” (Palavras dadas).

Les Yanomami nomment les pages d’écriture et, plus généralement, les documents imprimés dotés d’illustrations (revues, livres, journaux), *utupa siki*, « *peaux d’images* ». Ils utilisent pour le papier (en portugais *papel*) une expression néologique : *papeo siki*, « *peaux de papier* ». Ils désignent l’écriture par des termes décrivant certains motifs de leurs peintures corporelles : *oni* (séries de courts tirets), *tiri* (ensemble de gros points) et *yāikano* (sinusoïdes). Écrire, c’est donc « *dessiner des tirets* », « *dessiner des points* », ou « *dessiner des sinusoides* » et l’écriture, *t^hē ā oni*, est un « *dessin de paroles* »³ (Kopenawa e Albert, 2010).

A nota apresentada acima é apenas uma entre tantas outras usadas por Albert para explicar, ao fim do texto, diversos elementos da língua que fazem parte do universo conceitual da cultura yanomami – e que só poderiam ser traduzidas de maneira não etnocêntrica fazendo uso desse artifício tradutório-etnográfico. Beatriz Perrone-Moisés segue a mesma organização textual e de notas em sua tradução para o português.

³ E na tradução de Perrone-Moisés: Os Yanomami chamam as páginas escritas e, de modo mais geral, os documentos impressos contendo ilustrações (revistas, livros, jornais) de *utupa siki* (“peles de imagens”). Para o papel, utilizam a expressão *papeo siki*, “peles de papel”. Referem-se à escrita com termos que descrevem certos motivos de sua pintura corporal: *oni* (séries de traços curtos), *turu* (conjunto de pontos grossos) e *yāikano* (sinusoides). Escrever é, assim, “desenhar traços”, “desenhar pontos” ou “desenhar sinusoides”, e a escrita, *t^hē ā oni*, é um “desenho de palavras” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 610).



Bruce Albert expressa seu reconhecimento “a Beatriz Perrone-Moisés, a heroica tradutora, por sua competência, paciência e dedicação” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 693). A autora da tradução brasileira é doutora em Antropologia Social (USP) e professora livre-docente em Etnologia Americanista pela FFLCH - USP desde 2015. Beatriz Perrone-Moisés é tradutora de diversos artigos e livros publicados por grandes editoras como Cosac e Naify e Companhia das Letras. Trata-se, portanto, de uma tradutora experiente e especialista.

Nos trechos exibidos anteriormente, vemos na prática o exercício de tradução perspectivista teorizado por Viveiros de Castro, segundo o qual “na antropologia, a comparação está a serviço da tradução e não o contrário” (Viveiros de Castro, 2018, p. 250). É preciso comparar os universos conceituais das línguas-culturas de partida e de chegada para conseguir traduzir e tentar achar artifícios para subverter as possibilidades que a língua de chegada apresenta, pois segundo ele “[u]ma boa tradução [...] permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova.” (Viveiros de Castro, 2018, p. 250). Assim, numa postura ética não etnocêntrica, os conceitos alienígenas, ou seja, estrangeiros à cultura de chegada, seriam introduzidos por meio de uma tradução que força o sistema de chegada no sentido de experimentar formas não evidentes de escrita da língua da tradução construindo novas possibilidades de escrita-tradução.

Nesse mesmo sentido, Berman propõe que “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é *nada*” (Berman, 2002, p. 17). A relação de mestiçagem e descentralização resulta numa tradução ética, ao contrário da tradução etnocêntrica, considerando o etnocêntrico como aquele que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores” (Berman, 2012, p. 39). Considerando o projeto de tradução de Bruce Albert e a sequência dada a ele por Beatriz Perrone-Moisés, percebemos uma relação ética com o contexto de partida e a prática de uma tradução linguística-etnográfica.

Por fim, apresentamos a seguir as capas da edição francesa e da edição brasileira, para registrar como se apresentou editorialmente cada uma das versões.

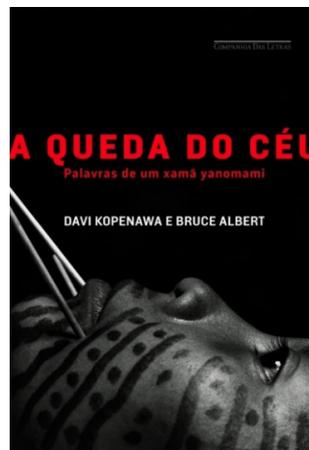


Figura 1 - Capa de *La chute du ciel* (2010)



Fonte: site da editora Plon⁴

Figura 2 - Capa de *A queda do céu* (2015)



Fonte: site da editora Companhia das Letras⁵

Destacamos que a edição francesa traz em sua capa uma foto⁶ com o rosto de Davi Kopenawa coberto por tinta de jenipapo e empunhando um facão, como quem vai à luta. Uma representação da sua luta física em seu território e uma metáfora para sua militância política que culminou na iniciativa de produzir o livro levando suas palavras para os brancos ouvirem/lerem. Na capa da edição brasileira, vemos a foto de Claudia Andujar⁷ que estampa um rosto com grafismos de pontos sequenciais intercalados com traços retos e adereços yanomamis que perfuram esse rosto. Podemos entender tal procedimento como uma referência aos t^rë ã oni (desenho de palavras) de Davi Kopenawa registrados em papeo siki (peles de papel).

As palavras de Ailton Krenak

O início da história do livro *Ideias para adiar o fim do mundo* se deu num tempo mais próximo ao da escrita do presente texto do que *La chute du ciel*. Ailton Krenak é militante pela causa indígena há várias décadas, mas o texto do livro que apresentamos aqui é fruto de uma adaptação de textos orais de duas palestras e uma entrevista realizadas por Krenak em Portugal entre 2017 e 2019.

⁴ <https://www.lisez.com/?q=kopenawa&neuf=1&s=>

⁵ <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535926200/a-queda-do-ceu>

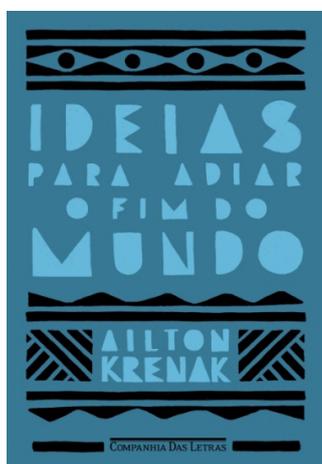
⁶ “Davi Kopenawa durant l’enquête sur le massacre de Haximu, 1993. Ormuzd Alved/Folhapress.” (Albert e Kopenawa, 2010).

⁷ Foto de capa: “Sem título, da série Identidade, Claudia Andujar, 1976. Técnica fotografia: gelatina de prata sobre papel Ilford Multigrade peso duplo com banho de selênio. Cortesia Galeria Vermelho” (Albert e Kopenawa, 2015, p. 4).



Ailton nasceu em território Krenak, no Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, uma região gravemente afetada pela mineração. Ele é um líder indígena, ativista da causa socioambiental e do movimento indígena, tendo sido uma das grandes personalidades da militância indígena brasileira da década de 1970⁸. Faz parte da Academia Mineira de Letras desde 2022 e, em outubro de 2023, foi eleito o primeiro indígena da Academia Brasileira de Letras. Em 2019, foi publicado seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, traduzido na França em julho de 2020. A seguir podemos comparar as capas das edições brasileira e francesa.

Figura 3 - Capa de *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020)



Fonte: Site da editora Companhia das Letras⁹

Figura 4 - Capa de *Idées pour retarder la fin du monde* (2020)



Fonte: Site da editora Dehors¹⁰

A edição brasileira apresenta uma capa que segue o estilo de outras publicações de Ailton Krenak, também editadas pela Companhia das Letras, o que dá a ideia de uma “coleção” do autor com desenhos que fazem referência ou tentam simular grafismos indígenas. Outras obras de Krenak seguem o mesmo projeto gráfico de capa, como por exemplo *A vida não é útil* (2020), *O amanhã não está à venda* (2020) e *Futuro Ancestral* (2022). O projeto editorial da versão francesa chama a atenção, pois traz várias fotos que não constam na versão original brasileira. Na imagem acima podemos

⁸ “Desde seu inesquecível discurso na Assembleia Constituinte, em 1987, quando pintou o rosto com a tinta preta do jenipapo para protestar contra o retrocesso na luta pelos direitos indígenas, Krenak se destaca como um dos mais importantes pensadores brasileiros. Ouvi-lo é mais urgente do que nunca.” (Krenak, 2020, orelha do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*).

⁹ <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535933581/ideias-para-adiar-o-fim-do-mundo-nova-edicao>.

¹⁰ Editions Dehors (editions-dehors.fr).

ver um exemplo: nas páginas 10 e 11 de *Idées pour retarder la fin du monde* consta a foto de Protásio Nenê, que registra o momento em que Tuíra Kayapó coloca a lâmina de seu facão no rosto do presidente da Eletronorte em protesto contra a construção da barragem de Belo Monte em 1989¹¹.

Na ocasião de um lançamento online¹² do livro traduzido, o próprio Ailton Krenak comenta sobre a beleza do “objeto livro” na edição francesa e diz ter se surpreendido com o projeto gráfico e a presença das fotos que, na sua opinião, acrescentam potência ao sentido do texto. Como comenta o tradutor Julian Pallotta na mesma ocasião, o projeto da editora Editions Dehors é traduzir para o público francês livros essenciais da antropologia da natureza, contra-antropologia e da filosofia ambiental. Ele afirmou também que a editora tem uma linha estética e, portanto, o volume *Idées pour retarder la fin du monde* conta com fotos obtidas com apoio do Instituto Socio-ambiental, como fotos de autoria de Cláudia Andujar, fotos de manifestações de militantes pela causa indígena na década de 1980 e fotos que mostram a devastação da natureza em territórios indígenas brasileiros.

Vale comentar que a edição francesa recebeu um posfácio de Eduardo Viveiros de Castro intitulado “Le monde a commencé sans l’homme et s’achèvera sans lui” [O mundo começou sem o homem e terminará sem ele], que foi posteriormente adaptado e incorporado com o título “Perguntas inquietantes” às novas reedições do livro de Ailton Krenak no Brasil.

O tradutor francês Jullien Pallotta é filósofo, doutor em Filosofia pela Université de Toulouse II e desde 2011 é professor de filosofia na escola francesa *Lycée Molière* no Rio de Janeiro. Traduziu *Politique des multiplisités. Pierre Clastres face à l’État* (2019) de autoria de Eduardo Viveiros de Castro para o francês, também para a editora Dehors. Pallotta se considera um “*porteur*” entre Brasil e França, um intercessor entre os dois países (Ailton, 2020). Ele afirma ainda:

Para mim o que favorece a recepção da palavra do Ailton é essa inversão inédita de perspectiva: o “índio” que previamente era visto como arcaico, como atrasado, como um entrave ao progresso da civilização, agora se torna uma prefiguração do futuro da humanidade. Essa suspensão de mundo, esse fim de mundo que estamos vivendo, ele já vive há séculos (Ailton, 2020, 16min12seg).

¹¹ Na legenda da foto podemos ler: “Tuíra Kayapó met en garde le directeur de la société Eletronorte lors d’une rencontre avec les peuples indigènes mobilisés contra la construction du barrage qui deviendra le Belo monte, Protásio Nenê, 1989” (KRENAK, 2020b, p. 18).

¹² Um evento de lançamento foi realizado em 15 de novembro de 2020 em pleno período de confinamento devido à pandemia de Covid-19 e por esse motivo foi realizado na modalidade online e está disponível no canal do youtube do Escritório do Livro & BiblioMaison no link: <https://www.youtube.com/watch?v=usXn6oywksk>.



A inversão de perspectiva e o fato de os povos indígenas terem se tornado especialistas em sobrevivência, na opinião de Pallotta, explica a recepção do livro na França e, de modo mais amplo, na Europa como um todo. Pallotta destaca não só a recepção do livro, mas do discurso de Ailton Krenak, um pensador e militante indígena brasileiro que transmite uma mensagem que vai muito além do Brasil e diz respeito à toda humanidade, no que tange à relação do ser humano com a natureza e a preservação ou não preservação do meio ambiente. Ailton Krenak em outros momentos do lançamento da tradução de seu livro acrescenta que o trabalho editorial da edição francesa com as fotos também deve ser um fator para a recepção da obra traduzida.

Ailton Krenak ressalta o zelo que observou na construção da tradução por parte de Julien Pallotta, que o consultava para confirmar escolhas de tradução e tirar dúvidas variadas. Krenak diz que ele e seu tradutor são de certa maneira coautores do texto e ainda compara a tradução de *Ideias para adiar o fim do mundo* com a escrita de *La chute du ciel*:

Assim como o Bruce [Albert] com aquele maravilhoso *A queda do céu* que tomou dele um longo tempo de trabalho, uma longa dedicação, você também fez o mesmo trabalho, em outros termos, de levar para a sua língua as ideias que eu reuni em diferentes ocasiões e que resultou nesse pequeno livro. E me impressiona mesmo a aceitação dele em outros países, em outras culturas (Ailton, 2020, 24min28seg).

O tradutor se manifesta em seguida dizendo que seu trabalho não pode ser comparado ao de Bruce Albert, que levou mais de trinta anos para produzir *La chute du ciel*¹³, mas diz que a ideia, o projeto geral, é muito parecido ao “dar de volta a palavra aos povos indígenas” (Ailton, 30min04seg). Viveiros de Castro, discorrendo sobre Krenak em seu posfácio, lembra que “seu modo preferido de expressão é a fala” (Krenak, 2020, p. 76), então é fato que esse e outros livros escritos a partir da palavra falada de Krenak são a possibilidade de Krenak “estar nas bibliotecas” como ele mesmo diz e fazer com que pessoas indígenas, que são de culturas da oralidade, sejam eternizados na escrita.

Apesar de muito importante, não é necessariamente fácil registrar por escrito as palavras de alguém, nem as traduzir. Pallotta, que além de Krenak, também traduziu Viveiros de Castro, diz que são textos muito distintos, pois o de Viveiros de Castro era um texto acadêmico e o de Krenak uma

¹³ Além da diferença de volume, pois *La chute du ciel* em sua primeira edição francesa tem 819 páginas, enquanto *Ideias para adiar o fim do mundo* tem perto de cem.



fala oral, então, foi necessário que se fizesse, ao mesmo tempo, tradução e adaptação (Ailton, 2020). Além das adaptações internas do texto em si, outra adaptação foi a de adicionar na edição francesa uma entrevista de Ailton Krenak, com a sua anuência. A seguir uma pequena amostra do texto e de sua tradução:

Quadro 2 – Cotejo trecho de *Ideias para adiar o fim do mundo* e *Idées pour retarder la fin du monde*

<p>A primeira vez que desembarquei no aeroporto de Lisboa, tive uma sensação estranha. Por mais de cinquenta anos, evitei atravessar o oceano por razões afetivas e históricas. Eu achava que não tinha muita coisa para conversar com os portugueses – não que isso fosse uma grande questão, mas era algo que eu evitava. Quando se completaram quinhentos anos da travessia de Cabral e companhia, recusei um convite para vir a Portugal. Eu disse: "Essa é uma típica festa portuguesa, vocês vão celebrar a invasão do meu canto do mundo. Não vou, não". Porém, não transformei isso numa rixa e pensei: "Vamos ver o que acontece no futuro". (KRENAK, 2020)</p>	<p>La première fois que j'ai atterri à l'aéroport de Lisbonne, j'ai ressenti quelque chose d'étrange. Pendant plus de cinquante ans, j'ai évité de traverser l'océan Atlantique pour des raisons à la fois affectives et historiques. J'ai toujours pensé qu'il n'y avait pas grand-chose à discuter avec les Portugais – non pas que j'accordais à ce sujet une très grande importance, mais il s'agissait tout simplement de quelque chose que je préférais éviter. Au printemps de l'année 2000, quand ils ont voulu fêter les cinq cents ans de la traversée de la flotte de Cabral et compagnie, j'ai décliné une invitation à me rendre au Portugal. Je me suis dit : « Voilà une fête typiquement portugaise, ils vont célébrer l'invasion de mon coin du monde et ils veulent m'inviter pour le faire. » Non, je n'avais pas l'intention de participer à ce genre de programme. Je n'en ai pas non plus fait une histoire, j'ai simplement pensé : « Voyons ce qui se passera à l'avenir. » (KRENAK, 2020b)</p>
--	---

Fonte: a autora

O alongamento do volume textual que verificamos à primeira vista desse trecho se deve ao mesmo tempo às formulações da língua francesa, menos sintéticas do que em língua portuguesa, e também a explicações contextuais ao leitor francófono. Além de alongamentos explicativos no corpo do texto, foram acrescentadas duas longas notas do editor, uma que explica o rompimento da barragem do Fundão em 2015, e outra para explicar que ele mencionava a campanha de Bolsonaro à época presidencial.

A primeira delas está no trecho "Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração" (Krenak, 2020, p. 17) traduzido como "Il y a une chaîne de montagnes rocheuses dans la



région où le Rio Doce a été atteint par une coulée de boue toxique provoquée par l'exploitation minière*." (Krenak, 2020b, p. 24) A nota à qual somos remetidos a partir da palavra "minièrre" é "*Ailton Krenak fait ici allusion à la rupture, en novembre 2015, du double barrage du Fundão. [...]", e tem ao todo 15 linhas explicando todo o contexto da ruptura da barragem, a extensão dos estragos e a quantidade de pessoas atingidas, entre outros detalhes.

O desafio da presença de expressões orais pode ser observado em "Vocês podem ter certeza de que isso *me dá o maior gás* para esticar um pouco mais o início do fim do mundo que se apresenta" (Krenak, 2020, p. 27 – grifo nosso), que em francês foi traduzido como "Vous pouvez être certains que cela *m'encourage* à défendre ces quelques idées pour retarder autant que possible ce début de fin du monde qui se présente à nous" (Krenak, 2020b, p. 31 – grifo nosso). Talvez "o maior gás" seja uma marca de oralidade muito informal que o tradutor ou a editora preferiram atenuar para a escrita francesa.

Ambas as obras apresentadas aqui têm características mescladas entre ciência e literatura como afirma Oliveira: "*A queda do céu e Ideias para adiar o fim do mundo* ajudam a compreender um marco estético e epistemológico relevante para a literatura brasileira no século XXI. Seu estatuto híbrido diz respeito aos campos da ciência e da literatura" (Oliveira, 2020). Estejam elas mais próximas da ciência ou da literatura, é fato que os textos de Krenak e Kopenawa são *obras* como define A. Berman (1991), nas quais a linguagem é trabalhada, obras languageiras. Assim, a tradução desses textos entra no grupo das "traduções de obras" (ao contrário de textos técnicos), pois segundo A. Berman "A tradução da poesia, da literatura, da filosofia, dos textos religiosos, de grande número de obras de ciências humanas, etc. pertence a um outro campo da produção humana: a das *obras*." (BERMAN, 1991, p. 12 – tradução minha¹⁴). Kopenawa e Krenak trabalham a linguagem e, ao traduzi-los é preciso dar atenção à construção textual de suas *obras*.

Palavras finais

Dar voz a autores indígenas, seja em português, seja em línguas estrangeiras, é permitir que o pensamento indígena brasileiro de sabedoria ancestral tenha maior circulação para fora de seus territórios. A partir do momento em que os próprios indígenas falam de si e escrevem sobre si, constroem uma nova narrativa, não mais passando pelo julgamento de um

¹⁴ Trecho original: "La traduction de la poésie, de la littérature, de la philosophie, des textes religieux, de bon nombre d'ouvrages de sciences humaines, etc. appartient à un autre champ de la production humaine : celui des œuvres."



Outro que os exotiza e/ou desmerece e para garantir uma tradução ética é preciso abandonar um projeto de tradução etnocêntrico. A tradução desses escritos permite assumir o papel histórico da tradução de disseminar o conhecimento, dessa vez o pensamento indígena.

Neste trabalho foram apresentadas as histórias de tradução de duas obras muito relevantes de dois líderes indígenas brasileiros contemporâneos. Os dados e reflexões aqui presentes são os primeiros que surgem de uma pesquisa ainda em período inicial. Em uma perspectiva futura, podemos vislumbrar investigações mais detalhadas dos textos, bem como a recepção das obras na França, entre outros elementos.

Referências

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: Cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Revisão de tradução: Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo (texto em grego). 2ª ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/178888>.

DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

FALEIROS, Álvaro. *A Queda do Céu: o Yanomami dá o espelho ao Brasil*. **Outras Palavras**, Jornalismo de Profundidade e Pós-capitalismo. São Paulo, publicado em 02 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/queda-do-ceu-quando-o-yanomami-da-o-espelho-ao-brasil>.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **La chute du ciel**: Paroles d'un chaman yanomami. Paris: Terre Humaine, Plon, 2010. *E-book*.

KOPENAWA, D. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Peronne-Moisés e Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. ; PALLOTTA, J. – “Idées pour Retarder la Fin du Monde” (1h47min01seg). Canal do Youtube: Escritório do Livro & BiblioMaison. Transmitido ao vivo em 25 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=usXn6oywksk>. Acesso em: 15 de outubro de 2023.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Nova Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. **Idées pour retarder la fin du monde**. Tradução de Julien Pallotta. Rhone-Alpes, França: Éditions Dehors, 2020b.



OLIVEIRA, E. J. de. “Literaturas pós-etnográficas: uma leitura de *A queda do céu*”, **Brésil(s) Sciences humaines et sociales**, n. 3, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/8842>.

TADDEI, R. “Davi Kopenawa”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2021. Disponível em: <https://ea.flch.usp.br/autor/davi-kopenawa>.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 5, p. 247-264, 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/834>.



Entre guerras e traduções: literatura brasileira em inglês, a USIA e Alfred A. Knopf*

Between wars: Brazilian literature in English, the USIA and Alfred A. Knopf

Marly D'Amaro Blasques Tooge¹

RESUMO: Este artigo discorre sobre as relações políticas e de poder nas quais estiveram envolvidas as traduções de obras brasileiras para o idioma inglês no período da Guerra Fria. Prioriza-se o trabalho dos tradutores da Alfred Knopf Publishers, em especial de Barbara Shelby, e as restrições de disputas que resultaram na formação de um imaginário brasileiro. Questões importantes como a *The War Against the Authors* (Guerra contra os autores) travada pelo governo estadunidense contra importantes nomes da literatura mundial, o *Freedom to Read Statement* (Declaração de Liberdade de Leitura) e a resistência de editores e escritores são tratadas aqui. Destacam-se ainda aqui o processo de tradução das obras de Gilberto Freyre, Jorge Amado e Guimarães Rosa e as diferentes contendas entre os agentes envolvidos nas traduções.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Literatura brasileira. Alfred A. Knopf, USIA, Barbara Shelby.

ABSTRACT: This article analyses the political and power relations involved in translating Brazilian works into English during the Cold War. It focuses on the work of the translators at Alfred Knopf Publishers, especially Barbara Shelby, and the restrictions of the disputes that resulted in the formation of a Brazilian imaginary. Important issues such as “The War against the Authors” waged by the US government against important names in world literature, the “Freedom to Read Statement” and the resistance of publishers and writers are addressed here. The translation process of works by Gilberto Freyre, Jorge Amado and Guimarães Rosa and the different disputes between the agents involved in the translations are also highlighted.

KEYWORDS: Translation. Brazilian Literature. Alfred A. Knopf. USIA. Barbara Shelby.

¹ Doutora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Tradutora e Intérprete Pública e Professora do Curso de Formação de Tradutores da Associação Alumni. Membro do Grupo de Estudos de Tradução e Adaptação da USP. E-mail: marly.tooge@ufabc.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4348-8793>.

*Artigo recebido em 20 de setembro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

O processo tradutório é muitas vezes mais complexo do que se assume. A migração de narrativas para meios socioculturais diversos reflete muito das relações humanas entre os agentes que a executam. Por trás dos processos tradutórios estão as marcas das disputas, desigualdades e hierarquias de poder. São produtos de mentes que divergem, de falas que não se ouvem, pensamentos que se distorcem, grupos que competem por poder e interesses maiores do que apenas os literários e comerciais. As traduções refletem como pessoas, grupos, povos ou nações se relacionam.

Há um complexo mecanismo de negociações de significados entre escritores, editores, mecenas (ou patronos) e demais agentes que resulta da tensão entre a luta por reconhecimento e poder, pelo domínio do impacto das obras e questões políticas, ideológicas e econômicas. Daí surgem as nuances do relacionamento entre tradutores e editores, diretores e produtores, resultando em novas estéticas e formas de interpretação das obras. Esses fenômenos se encaixam com o que foi tratado em obras como as de Lefevere (1992), Tymoczko (2003 e 2006) e Casanova (2015), além de serem processos evidenciados nas pesquisas dentro da Historiografia da Tradução.

Neste trabalho, a disputa que nos importa é marcada por batalhas dentro de polissistemas literários (EVEN-ZOHAR, 1987) do século XX. Dados coletados em pesquisa anterior (TOOGE, 2009) demonstraram que as traduções de obras literárias brasileiras para a língua inglesa nos Estados Unidos foram usadas como instrumento de *soft-power*². Existiram dois momentos de pico no número de traduções de obras latino-americanas para o inglês no século XX: após o início da Segunda Grande Guerra e no início da Guerra Fria, e logo após a Revolução Cubana (COHN, 2006; MORINAKA, 2019). Eles foram decorrência das políticas de diplomacia cultural:

A Segunda Guerra Mundial foi marcada por um esforço muito mais concentrado por parte do governo para se envolver em diplomacia cultural e esforços de informação no exterior, uma estratégia que incluía o uso de livros. O trabalho de diplomacia cultural e de informação durante e após a Segunda Guerra Mundial foi realizado com a ajuda do setor privado e de associações profissionais, formando uma “rede estatal-privada” (LAUGESSEN, 2016, p. 21-22, tradução nossa)³.

² Ver Nye, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Public Affairs, 2004.

³ No original: *World War II saw a much more concerted effort on the part of government to engage in cultural diplomacy and information efforts abroad, a strategy that included the use of books. Cultural diplomacy and information work during World War II and after was done with the assistance of private industry and professional associations, forming a 'state-private network'.*



São relevantes as observações de Laugesen (2016) a respeito da importância das publicações literárias também no período pós-guerra:

Logo após o fim da guerra, o governo se afastou da diplomacia cultural e do trabalho de informação no exterior. No entanto, com o início das tensões com a União Soviética e o começo da Guerra Fria - uma guerra marcada tanto por ideologias concorrentes - a cultura e a informação voltaram a ser consideradas importantes. O *Council of Books in Wartime* (Conselho de Livros em Tempos de Guerra) adotou o slogan "*Books are Weapons in the War for Men's Minds*" (Livros são armas na guerra pelas mentes dos homens) ao tentar demonizar o nazismo - um slogan que parecia adequado também para a Guerra Fria. A Guerra Fria seria frequentemente referida como uma guerra por "corações e mentes", com ambos os lados vendo a cultura como tendo um papel importante, ainda que instrumental, na conquista da vitória Laugesen (2016, p. 21) (tradução nossa)⁴.

Laugesen aponta que a indústria de livros se utilizou do interesse governamental estadunidense de expansão política, vendo a criação do hábito da leitura e a resistência à censura do Macarthismo como questões importantes ao setor. Nada mais representativo do que foi exposto acima do que o *Freedom to Read Statement* (a Declaração de Liberdade de Leitura) de autoria da *American Library Association and Association of American Publishers* (Associação Americana de Bibliotecas e Associação de Editores Americanos), cujo mote, que ainda pode ser acessado pela Internet, defende que: "a liberdade de leitura é essencial para nossa democracia. Ela está sendo continuamente atacada⁵." Naquela época, ser cooptado pelo estado era ironicamente visto como vantajoso pelos editores, já que conseguiam condições de publicação (Laugesen, 2006, p. 23). Dessa forma, os programas de livros da Guerra Fria foram moldados por uma série de visões, por vezes contraditórias, sobre como a literatura contribuiria para os esforços de diplomacia cultural na Guerra Fria.

⁴ No original: *In the period immediately following the end of the war, the government retreated from cultural diplomacy and overseas information work. But with the onset of tensions with the Soviet Union and the beginning of the Cold War—a war as much about competing ideologies as anything else—culture and information were again regarded as important. The Council of Books in Wartime had adopted the slogan "Books are Weapons in the War for Men's Minds" as they sought to demonize Nazism—a slogan that seemed apt for the Cold War as well. The Cold War would often be referred to as a war for "hearts and minds," with both sides viewing culture as having an important, if instrumentalist, role in achieving victory.*

⁵ Ver link de acesso em: uniteagainstbookbans.org/freedomtoread/#statement (Acesso em 06/07/2023).



As traduções de Knopf, Jorge Amado e o Brasil cordial

Em 1953 foi criada a *States Information Agency* (USIA) (Agência de Informações dos Estados Unidos), que passou a supervisionar as publicações dos programas de tradução existentes. Foi dessa complexa dinâmica de interesses e poder, que envolvia a USIA, que fez parte Alfred Abraham Knopf. O magnata da indústria de livros que sempre trabalhou no mercado de traduções passou a ter grande interesse pelo Brasil e seus escritores a partir da década de 1940, quando utilizou verbas do governo estadunidense para buscar obras significativas para a política de Boa Vizinhança de Roosevelt. Foi esse o ponto de partida para o processo de exportação de muitas obras literárias brasileiras para os Estados Unidos. A seleção dessas obras, porém, nem sempre dependeu da vontade do próprio Knopf ou de sua atuante esposa Blanche. As restrições impostas pelo governo e suas agências, vinculadas aos ideais da Guerra Fria, ditavam as escolhas de escritores e obras. Existiam, porém, interesses de outros grupos além dos governamentais. Como veremos adiante, após o extermínio e o genocídio judaico gerado pelo arianismo durante a guerra, o tema do racismo passaria a ter destaque.

Como aponta Marcos Maio ao explicar a missão da UNESCO no Brasil no período pós-guerra:

A “opção Brasil” guarda íntima relação com o contexto internacional da época. Após os resultados catastróficos da Segunda Guerra Mundial, a Unesco foi criada tendo como um de seus principais objetivos tornar inteligível o conflito internacional e sua consequência mais perversa, o Holocausto. A persistência do racismo, especialmente nos EUA e África do Sul, o surgimento da Guerra Fria e o processo de descolonização africana e asiática mantiveram a atualidade da questão racial. A Unesco, em perspectiva igualitária e universalista, estimulou a produção de conhecimento científico a respeito do racismo, abordando as motivações, os efeitos e as possíveis formas de superação do fenômeno (MAIO, 1999, p. 143).

Como se vê, a questão judaica era de relevância para toda a luta antirracista. Alfred Abraham Knopf também pertencia à família judaica, ainda que nunca levantasse abertamente uma bandeira de defesa do judaísmo e, em seu caráter aristocrático, mantivesse total discrição quanto ao assunto. Knopf fundou sua editora em 1915, em Nova York. Sua primeira esposa, Blanche Knopf, uma mulher de personalidade forte e decidida, foi quem primeiro viajou ao Brasil em 1942, em busca de obras brasileiras para serem levadas “aos olhos do Tio Sam”. Com o intuito de encontrar autores que se adequassem ao projeto



de Boa Vizinhança. Lembramos que os objetivos incluíam alcançar aliados através do *Soft Power* e que a valorização do trabalho dos intelectuais das letras poderia funcionar como forma de cooptá-los ao projeto estadunidense. Havia a necessidade de retratar a cultura dos países da América do Sul de forma a agradar ao público interno nos EUA. Um exemplo clássico da atmosfera que se tentou gerar à época é o curto documentário *Brazil at War*⁶, onde o Brasil aparece como grande aliado dos Estados Unidos, que foi produzido e exibido pelo Escritório de Informação de Guerra dos Estados Unidos e pelo Escritório de Assuntos Interamericanos durante a Segunda Guerra Mundial, o *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs* (OCIA). Conforme analisamos em trabalho anterior (TOOGE, 2009), tais imagens do “bom vizinho” brasileiro eram sempre vinculadas aos estereótipos de um país exótico, alegre, sensual, com mulheres bonitas e homens “malandros”, mas cordiais. Um país tolerante e que se aliava aos Estados Unidos. As traduções precisavam seguir essa tônica. Assim, apesar das alegações de que a intenção dos intercâmbios culturais fosse “conhecer o outro”, esse outro não podia ser tão diferente a ponto de gerar rejeição, o que fatalmente levava a uma domesticação das obras estrangeiras.

A tônica da mestiçagem como conciliadora dos conflitos interracializados era sempre mantida, de forma a transmitir e reforçar a ideia do Brasil como uma “democracia racial”. Até mesmo as obras de Jorge Amado, traduzidas para o inglês pela Knopf Publishers e que conseguiram sucesso de vendas, foram apresentadas ao público sob essa égide, de forma oposta ao que aconteceu nos países da antiga “cortina vermelha” por exemplo. O maior sucesso de vendas do autor baiano foi a versão domesticada de *Gabriela, cravo e Canela* (1958), publicada com o título de *Gabriela, clove and cinnamon*, foi anunciada nos Estados Unidos como representante da “liberação artística do Senhor Amado de um longo período de compromisso ideológico com a ortodoxia comunista” (ONÍS, 1962), enquanto nos países da cortina vermelha, toda a obra do autor foi majoritariamente vista como a de um representante dessa mesma ortodoxia.

Foi também através de Blanche e Alfred que Gilberto Freyre se tornou um nome conhecido no meio acadêmico de língua inglesa, uma vez que as traduções migraram dos Estados Unidos para a Europa, tendo ainda mais destaque por lá. Freyre foi um grande divulgador da ideia de que no Brasil existia uma tolerância racial maior do que nos Estados Unidos. Apesar de não ter sido ele a cunhar o termo, Freyre ficou conhecido como o pai da ideia de “democracia racial brasileira”. Mas suas proposições foram desconstruídas e considerados um mito (o mito da democracia racial) tanto pela própria

⁶ Disponível em www.youtube.com/watch?v=kpv_HQIRUiE, acesso 18/08/2023.



UNESCO, que visitou o país para estudar as relações raciais no Brasil, quanto por vários estudiosos na área (MAIO, 1999, p. 143).

Alfred Knopf também despendeu grandes esforços nas décadas de 1960 e 1970 para levar as obras de Jorge Amado aos Estados Unidos, junto com sua defesa da mestiçagem e da luta contra o racismo. Em correspondência de 25 de agosto de 1970, Knopf afirmou a Shelby o desejo de inserir *Tento of Miracles* (1971), a versão em inglês de *Tenda dos Milagres* (1969), em setores estratégicos, para que conseguisse ter boas vendas. Vale ressaltar que nesta obra, Jorge Amado atacou diretamente a questão do racismo, mas não apresenta os movimentos de negritude como alternativa e sim a mestiçagem. Em 1989, Amado chegou a afirmar em uma entrevista à revista *Courier* da UNESCO que estava convencido de que “no longo prazo, há uma única solução real – absorver o racismo na mistura das raças”. O escritor baiano nunca escondeu sua admiração pela obra de Freyre e seu olhar sobre o “valor do mestiço”, apesar de os escritores serem inimigos políticos e defenderem diferentes ideologias. Amado fez parte do Partido Comunista até o final da década de 1950, enquanto Freyre era direitista e pertencia à UDN. A solução de Jorge Amado era conciliadora, já que ele acreditava que não se poderia odiar um filho, ainda que ele fosse resultado da “mistura de raças”. Todavia, pesquisadores e acadêmicos apontam a questão controversa de que a mestiçagem também foi utilizada no Brasil como forma de “branqueamento” da população, com o objetivo de fazer desaparecer a população negra do país (SHWARCZ, 2012).

Knopf, que já tinha sido “comprade” de Freyre, passa com o tempo a ser amigo pessoal de Jorge Amado, com quem trocou correspondência até falecer, em 1984 (TOOGE, 2009).

Knopf e o Serviço de Informação

Alfred A. Knopf sempre esteve, de alguma forma, vinculado aos programas e projetos do governo dos Estados Unidos. Consta que a editora tenha sido procurada logo no início da Guerra Fria, para colaborar com o programa de diplomacia cultural e anticomunista, conseguindo direitos autorais de tradução de várias obras que seriam distribuídas no exterior através de programas governamentais. Segundo Laugesen, Knopf era solicitado a colaborar fornecendo direitos autorais a custos baixos para dois programas: o de tradução de livros de baixo custo da Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA) e o programa da Franklin Books Inc., uma organização semiprivada dirigida por “livreiros” do setor editorial estadunidense de países como a Indonésia, o Paquistão e países do Oriente Médio (LAUGESSEN, 2016, p. 9).



O casal Alfred e Blanche publicou obras de autores com diferentes pensamentos políticos, inclusive comunistas, na década de 1940, quando as fronteiras europeias se fecharam por conta da guerra. Nessa época, o comunismo era visto como uma ameaça menor do que o nazismo e o fascismo. Mas tal percepção mudou com a Guerra Fria e os mesmos autores outrora ignorados, se tornaram *personas non-gratas* aos olhos das autoridades estadunidenses. Por trás das cortinas da diplomacia pública, passou a se esconder muita desconfiança interna. Em 1988, o autor, editor, jornalista, dramaturgo, produtor televisivo e documentarista Herbert Mitgang publicou o livro chamado *Dangerous Dossiers: Exposing the Secret War Against America's Greatest Authors* (Dossiês Perigosos: Expondo a Guerra Secreta Contra os Maiores Autores da América), revelando as informações que conseguiu apelando ao *Freedom of Information Act*⁷ (Lei de Liberdade de Informação) junto ao governo dos Estados Unidos.

Conta Mitgang que durante grande parte do século XX, o governo federal estadunidense vigiou muitos dos mais venerados autores e dramaturgos do país, mantendo sob vigilância escritores estrangeiros renomados e lidos internamente. O USIA mantinha dossiês que lançavam “uma sombra de criminalidade” sobre “personalidades literárias proeminentes”, afirma Mitgang (1988, p. 26-28). Em um capítulo dedicado a Knopf, Mitgang revela que:

O governo manteve dois dossiês sobre Alfred A. Knopf (1892 a 1984), um dos editores mais estimados do século 20 e que apresentou muitos dos maiores tesouros da literatura americana e mundial aos leitores dos Estados Unidos. Ambos incluíam material que atacavam diretamente a privacidade de seu papel como editor: o assunto de alguns dos livros que ele escolhia para publicar e a suspeita sobre as tendências comunistas de alguns dos autores ilustres de sua lista. Um dos comentários mais reveladores em seu dossiê no FBI, escrito em 9 de fevereiro de 1965, cerca de 10 anos após as profundezas do Mccarthismo, diz “os arquivos do FBI mostram que a Alfred A. Knopf Publishers publicou vários livros escritos por pessoas sobre as quais foram feitas alegações de tal natureza que levantariam dúvidas quanto à sua lealdade” (MITGANG, 1988. p. 247) (tradução nossa)⁸.

⁷ Ver maiores informações em www.foia.gov/about.html. Acesso em 06/07/1963.

⁸ No original: The government maintained two dossiers on Alfred A. Knopf (1892 to 1984), one of the most esteemed publishers of the 20th century and who introduced many of the greatest treasures of American and world literature to readers in United States. both included material that went to the heart of privacy in his role as a publisher: the subject matter of some of the books that he chose to publish and suspicion about the communist proclivities of some of the distinguished authors on his list. One of the most revealing comments in his FBI dossier, written on February 9, 1965, some 10 years after the lower depths of McCarthyism, reads: “the files of the FBI reflect that Alfred A. Knopf Inc., has published numerous books written by persons concerning whom allegations have been made which were of such a nature as would raise questions as to their loyalty.



Mitgang concedeu uma entrevista a Terry Gross, uma jornalista, apresentadora e coprodutora executiva de um programa de entrevistas chamado *Fresh Air*, produzido pela estação de rádio pública WHY-FM na Filadélfia e distribuído pela rede de rádio pública NPR. A entrevista de Mitgang pode ser ouvida on-line, revelando o que ele chamou de um sentimento “anti-intelectual” do FBI ao levar a cabo tal “Guerra Contra os Autores”⁹.

Curiosamente, Knopf esteve em contato próximo com agentes da USIA por vários anos, inclusive com uma tradutora indicada pelo governo dos Estados Unidos para “colaborar” na execução de seus projetos. Falo de Barbara Shelby, que sendo agente da USIA no Brasil, foi solicitada a trabalhar “nas horas vagas” como tradutora da Knopf Publishers.

Shelby concedeu uma entrevista a Lewis Hoffacker, da *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso Americano) em janeiro de 2000, publicada on-line¹⁰, na qual revelou muito de sua vida. Nascida no Texas, a agente era filha de mãe mexicana, com antecessores de origem alemã. A mãe e o pai se conheceram na Universidade do Texas, onde a própria agente-tradutora chegou a ensinar Literatura depois de aposentar-se da Agência. Foi com sua mãe que Shelby aprendera espanhol, algo que auxiliou quando a jovem, desejosa de conhecer o mundo, se inscreveu em uma vaga para trabalhar no USIA. Dessa forma, tinha-se ali uma agência governamental investigando um editor e fazendo com que ele que contratasse uma de suas agentes para trabalhar consigo, como tradutora, o que ele sempre aparentou aceitar de bom grado: uma situação, no mínimo, peculiar.

Shelby relatou seu primeiro contato com Knopf da seguinte forma:

No ano seguinte ao assassinato de John Kennedy, Robert Kennedy estava vindo para São Paulo, Brasil, e nós estávamos planejando... planejando o que faríamos. Eu estava sentada ao lado do nosso adido cultural e não sabia de nada, [estava] procurando algo para dizer [e] ele disse: “Você conhece algum tradutor?” E eu disse: “Bem, eu mesma traduzo”. É claro que nunca traduzi, mas realmente achei que gostaria de fazê-lo. E ele disse que Alfred Knopf estava procurando tradutores. Então eu disse: “[Estou disponível]”. Então ele disse: “Vá falar com Alfred Knopf quando estiver em Nova York, quando estiver de licença”. E eu o fiz, ficamos amigos e traduzi vários romances brasileiros para a Knopf, e há mais informações sobre isso no anexo que lhe enviaremos, mas eu podia fazer isso no meu chamado tempo livre, geralmente quando

⁹ Disponível em: <https://freshairarchive.org/guests/herbert-mitgang>, acessado em 19/08/2022.

¹⁰ Disponível em: <https://tile.loc.gov/storage-services/service/mss/mfdip/2007/2007mer01/2007mer01.pdf>. Acessado em 19/08/2022.



estava de licença. E era mais ou menos no “intervalo”. Era difícil. O Serviço de Relações Exteriores não era um trabalho das nove às cinco. Mas quando eu tinha férias, principalmente quando estava de licença, eu fazia uma tradução para eles, e sou extremamente grata por isso também, porque adoro fazê-lo. Acho que é preciso ser masoquista, mas há uma grande satisfação nisso. Não sei bem como explicar (SHELBY, 2000, p. 65-66). (tradução nossa)¹¹.

Apesar do tom casual com que Shelby descreveu os fatos à época, o relacionamento da agente com Alfred A. Knopf, revelado em sua correspondência, também parecia sugerir que o interesse de Barbara fosse além daquele de falar sobre tradução, ainda que ela o fizesse seu trabalho de forma competente. Suas cartas tratavam de muitos outros assuntos, principalmente questões políticas e comentários seu sobre trabalho na seara política, dentro da USIA. Isso não acontecia com as cartas trocadas com os escritores e ou revisores de seu trabalho, ao menos com aquelas às quais tive acesso em minhas pesquisas¹². O tom usado com Knopf era mais próximo, mais intimista e especulativo. Estaria Shelby também sondando Knopf em colaboração com a USIA e o FBI? Se essa aproximação entre tradutora e editor era por afinidade ou investigação é algo que dificilmente conseguiremos provar.

A situação política no Brasil estava tensa com o golpe de 1964, que teve o apoio dos Estados Unidos, conforme publicamente assumido pelas autoridades estadunidenses há alguns anos, quando estas revelaram sua participação ativa para desestabilizar o governo de João Goulart. O governo do país revelou informações de arquivo sobre aliciamento de militares brasileiros e a organização de operações militares nos dois países para assegurar o sucesso do golpe, o que foi publicado em 2 de abril de 2014 no artigo “O Brasil completa 50 anos do Golpe Militar” (*Brazil Marks 50th Anniversary of Military Coup*)¹³ do Briefing eletrônico do Arquivo de Segurança Nacional

¹¹ The year after John Kennedy was assassinated, Robert Kennedy was coming to São Paulo, Brazil, and we were planning it, planning what we would do. And I was sitting next to our cultural attaché, and I didn't know anything, I [was searching] for something to say [and] he said, “Do you know any translators?” And I said, “Well, I translate myself.” Of course, I never had, but I really thought I would like to. And he said that Alfred Knopf was looking for translators. So I said, “[I'm available].” So he said, “Go and see Alfred Knopf when you're in New York, when you're on home leave.” And I did, and we became friends, and I translated a number of Brazilian novels for Knopf, and there's more about that in the annex which we're going to send you, but I could do that in my so-called free time, usually when I was on home leave. And it was kind of in between. It was hard. The Foreign Service was not a nine-to-five job. But when I did have a vacation, mostly on home leave, I would do a translation for them, and I am extremely grateful for that too, because I love doing it. I think you have to be a masochist, but there's a great satisfaction in it. I don't know quite how to explain it.

¹² Durante minhas pesquisas, tive acesso à parte da correspondência detida pelo *Harry Ransom Research Center* na Universidade do Texas, além das correspondências publicadas nos trabalhos de pesquisadores como Verlangiere (1993).

¹³ No original: “Brazil Marks 50th Anniversary of Military Coup”. Disponível em: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAE-BB/NSAEBB465/>, acesso em 13/06/2021.

Ver também: “US Role in 1964 Brazilian Military Coup Revealed: National Security Archive”, in Edited by Peter Kornbluh, 2004. 22. “US Role in 1964 Brazilian Military Coup Revealed”. Dominion. April 6 2004.



Livro no 465 (*National Security Archive Electronic Briefing Book No. 465*). O subtítulo do artigo é claro quanto às intenções do governo dos Estados Unidos: No 50º aniversário, o Archive posta as transcrições de áudios sobre a trama de golpe contra o presidente João Goulart (*On the 50th anniversary Archive posts Kennedy Tape Transcripts on coup plotting against Brazilian President Joao Goulart*)¹⁴. Nada disso nunca foi obviamente mencionado por Shelby. A tradutora sempre se manteve discreta, dizendo-se alheia aos fatos políticos concretos. Mas é importante lembrar que Shelby começou a trabalhar com Knopf, em 1965, traduzindo para o inglês a obra *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado, um ex-comunista. Assim que assumiu o trabalho como tradutora, Shelby já iniciou um diálogo por cartas, de cunho bastante político, com Alfred A. Knopf.

Cabe aqui informar que algumas das cartas trocadas entre Barbara Shelby e Knopf foram fornecidas a mim pela própria tradutora quando do início de minha pesquisa sobre as traduções de Jorge Amado nos Estados Unidos. Após longas tentativas de contato, consegui explicar minha pesquisa à tradutora, que se prontificou a colaborar.

A atitude da agente aposentada da USIA foi, certamente, diplomática, na medida em que ela se dispôs a contribuir com o trabalho de pesquisa universitária. Ao fornecer sua correspondência, Shelby não escondeu a troca de opiniões políticas com o editor, talvez porque elas fossem demasiadamente constantes e impossíveis de ocultar.

Nessa época, as cartas entre Knopf e Shelby discutiam sobre assuntos como as atitudes de ninguém menos do que o escritor Juan Bosch, (ex-)presidente da República Dominicana, que governou entre 1962 e 1963, tendo sido eleito após anos de oposição à ditadura de Rafael Trujillo. A administração progressista de Bosch acabara rapidamente por conta de um golpe de estado pelo qual ele foi deposto, sem o apoio dos Estados Unidos. Knopf havia publicado, também em 1965, a obra *The Unfinished Experiment: Democracy in the Dominican Republic* (A experiência inacabada: Democracia na República Dominicana). Outro personagem político de peso a “frequentar” os comentários entre editor e tradutora foi o polêmico político Carlos Lacerda. Shelby comentou em carta tê-lo em um jantar de “ALUMNIS” (que ela define como uma sociedade de pessoas que tinham estudado nos Estados Unidos). A tradutora diz estar encantada com o magnetismo de Lacerda. Knopf, porém, questiona o caráter de Lacerda em sua próxima correspondência¹⁵,

¹⁴ No original: “On 50th anniversary, Archive posts new Kennedy Tape Transcripts on coup plotting against Brazilian President Joao Goulart”.

¹⁵ Correspondência entre Alfred A. Knopf e Barbara Shelby datadas de 5 de agosto de 1965 e 14 de setembro de 1965.



se diz decepcionado com o resultado das eleições (que não ocorreram) no Brasil, e esperançoso na liderança do general Castelo Branco.

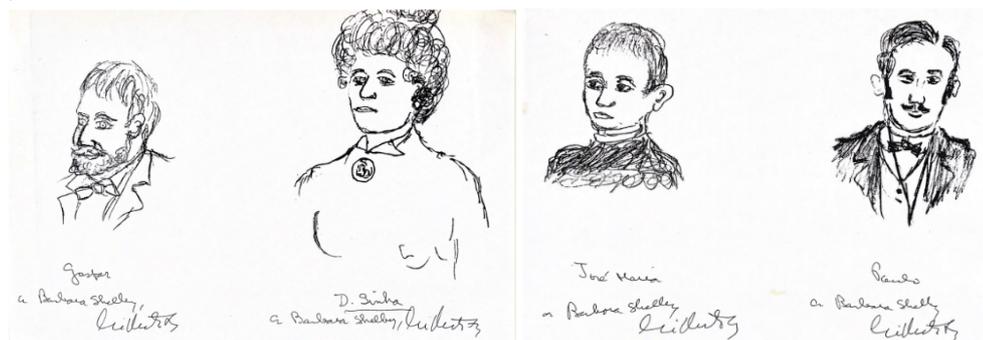
Knopf, Shelby e Freyre

Os comentários políticos de Knopf e Shelby se intercalavam com as informações sobre a próxima tradução de um livro de Freyre, sua primeira tentativa de escrever um texto de ficção. Shelby comenta que um bom editor (no inglês *editor* e não *publisher*) poderia melhorar muito o texto de Freyre, que era muito cheio de repetições e deixava de fora detalhes que poderiam enriquecer e dar veracidade aos personagens. Disse ainda compreender que um sociólogo teria dificuldade de criar personagens verossímeis. Freyre também passou a escrever diretamente a Barbara Shelby durante a tradução para o inglês de *D. Sinhá e o Filho Padre* (1964), trabalho com o qual ela ganhou o National Book Awards de 1968 como melhor tradução¹⁶.

Um fato no mínimo curioso aconteceu 1966. Freyre enviou uma longa carta a Shelby com os desenhos que fizera de seus personagens, querendo mostrar-lhe a forma como os tornava complexos e detalhados, dando a impressão que o escritor soubera das críticas da tradutora.

Freyre parecia adivinhar, ou mesmo conhecer, os comentários anteriores de Shelby e querer contestá-los, mas não temos evidência de que isso tenha realmente ocorrido.

Desenhos enviados Gilberto Freyre a Barbara Shelby – os personagens de *D. Sinhá e o filho padre*.



Fonte: cartas enviadas por Barbara Shelby.

Shelby trocava correspondência também com os editores (no sentido de *editors*) que passaram a ser contratados por Knopf ao longo dos anos.

¹⁶ Fonte: Pataforma da National Book Foundation, disponível em www.nationalbook.org/books/freyres-mother-and-son. Acesso: 01/05/2023.



Eles por vezes intermediavam as comunicações com os escritores. As disputas de poder seguiam fora da editora (em esferas até governamentais) e dentro dela (entre o *staff* envolvido). Era comum que os editores questionassem o trabalho dos tradutores, que buscassem alterar os termos utilizados.

Uma contenda interessante nesse contexto aconteceu anos mais tarde. Foi o enfretamento entre Barbara Shelby e a editora Jane Garret sobre a tradução do termo “bedeu” na obra *Tenda dos milagres* (1968) de Jorge Amado. Shelby, que não costumava entrar em conflito quanto às alterações propostas pelo editor Herbert Weinstock, decide enfrentar Garret. Teria ela menos temor de uma editora mulher? Shelby havia escolhido o termo “runner” para sua versão em língua inglesa, após consultar por carta o próprio autor sobre o significado do termo.

Jane Garret decidiu desafiar a escolha de Shelby, sugerindo a troca por “janitor”, alegando que a escolha de Shelby não daria ao leitor estadunidense a correta noção do cargo. Garret acreditava que Shelby tinha feito a escolha como forma de buscar o “sabor da época”.

Shelby refuta de forma incisiva a intervenção de Garret, rendendo-se apenas à hierarquia dos cargos, mas dizendo-se confiante na escolha feita anteriormente. A disputa acaba sendo vencida pela tradutora, que mantém o termo “runner” em sua tradução. Os tradutores foram ainda alvos do olhar da crítica. O caso mais notório aconteceu com a tradutora que antecedeu Shelby nos quadros da Knopf Publishers Responsável por inserir a obra de Guimarães Rosa no portfólio de publicações de Knopf, De Onís tinha sido muito criticada pela escolha de termos muito exóticos na tradução de *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) de Jorge Amado, lançado como *Dona Flor e her two husbands* (1969). Mas ao tentar traduzir *O Grande Sertão Veredas* (1956) de Rosa, cujo título em inglês ficou *The Devil to pay in the backlands* (1963), De Onís adoece e a tradução é terminada por um tradutor com muito mais tendência a domesticar as obras traduzidas do que ela, James Taylor, que tinha sido o tradutor de *Gabriela*. Mas a crítica atacou foi mesmo De Onís, por não ter seguido a escrita peculiar e exótica do autor (TOOGE 2010, PISETTA, 2020). Foi mais um caso em que o sexo masculino foi menos atacado do que o feminino.

O que podemos observar com todos esses exemplos é que o jogo de poder esteve presente em todos os níveis hierárquicos dos processos de tradução da época. As informações contidas neste artigo servem para demonstrar a relevância da atividade tradutória e necessidade de se conhecer os bastidores das políticas e das relações de poder envolvidas nos grandes projetos governamentais de tradução. Cabe aos pesquisadores da área de



tradução de hoje refletir sobre as camadas de poder envolvidas nos programas de tradução ao redor do mundo e as consequências das ideologias e hierarquias envolvidas.

Referências

- CASANOVA, P. **La langue mondiale-Traduction et domination**. Col. Liber. Paris: Seuil, 2015, Collection: Liber.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectivas, 1992.
- CASANOVA, P. **A língua mundial: tradução e dominação**. Tradução de Marie Helene Torres. Florianópolis: EDUFSC, 2021.
- COHN, D. A Tale of Two Translation Programs; Politics, the Market, and Rockefeller Funding for Latin American Literature in the United States during the 1960s and 1970s. **Latin American Research Review**, vol. 41, n. 2, p. 139-164, 2006.
- EVEN ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. **Translation Across Cultures**. Toury, Gideon, ed. New Delhi: Bahri, p. 107-115, 1987.
- GUIMARÃES, A. S. A. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. **Novos Estudos Cebrap**, n. 61, p. 147-162, 2001.
- LAUGENSEN, A. American Publishers, Books, and the Global Cultural Cold War: Alfred A. Knopf Publishers and the United States Information Agency, 1953-1970. **Australasian Journal of American Studies (AJAS)**, 2016.
- LEFEVERE, A. **Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context**. Modern Language Association of America. New York, 1992.
- Maio, M. C. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 14, n. 41, 1999.
- MITGANG, H. **Dangerous Dossiers: Exposing the Secret War against America's Greatest Authors**. New York, D. I. Fine, 1988.
- MORINAKA, E. M. Books, **Cultural Exchanges and International Relations: Brazil and the United States in a Context of War (1941-1946)**. 2019.
- MILTON, J. Translating Classic Fiction for Mass Markets. **The Translator**, vol. 7, n. 1, 43-69, 2001.
- MILTON, J. "The Resistant Political Translations of Monteiro Lobato." **The Massachusetts Review**, vol. 47, n. 3, p. 486-509, 2006.
- ONÍS, J. The town's story is the land's. **The New York Times**. Sep 16, 1962.
- PISETTA, L. M. R. O lado menos conhecido da história da primeira tradução de Grande sertão: veredas para o inglês. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, vol. 59, n. 2, p. 1288-1309, 2020.



RENVOISÉ, P. ; MORIN, C. **Neuromarketing : understanding the “buy button” in your customer’s brain**. Nashville, Tenn: Thomas Nelson, Harper Collins Leadreship, 2007.

VERSIANE, F. R. Escravidão “suave” no Brasil: Gilberto Freyre tinha razão? **Revista de Economia Política**, vol. 27, n. 2 (106), p. 163-183, 2007.

TYMOCZKO, M. Ideology and the Position of the Translator: In what Sense is a Translator “In Between”? In M. Calzada Pérez (ed.). **Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology -Ideologies in Translation Studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003.

TYMOCZKO, M. Translation and Political Engagement. Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts. **The Massachusetts Review**, vol. 47, n. 03, 2003.

TOOGE, M. D. B. **Traduzindo o *Brazil*: o país mestiço de Jorge Amado**. FFLCH/USP, 2009.

SCHWARCZ, L. M. Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado. **Cienc. Cult.**, São Paulo , v. 64, n. 1, p. 48-55, 2012 .

SCHWARTZ, D. The books have been burning. **CBC News**. Canadian Broadcasting Corporation. Archived from the original on 7 June 2022. Retrieved 15 December 2017.



Retraduções de *Anne of Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery, em português*

Retranslations of *Anne of Green Gables*, by Lucy Maud Montgomery, in portuguese

Patrícia Rodrigues Costa¹
Germana Henriques Pereira²

RESUMO: Este artigo apresenta a primeira parte de uma pesquisa relacionada às (re)traduções da obra da escritora canadense Lucy Maud Montgomery no Brasil, e trata da redescoberta da obra *Anne of Green Gables* (1908) por meio de suas (re)traduções para o português. Este trabalho insere-se nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), pois visa realizar não somente o levantamento histórico das (re)traduções para o português da obra *Anne of Green Gables*, mas também compreender o porquê de suas traduções no Brasil. Esta pesquisa busca compreender a inserção das (re)traduções para o português da obra *Anne of Green Gables* no contexto histórico. Não se trata, portanto, de apenas um registro e catalogação das obras traduzidas, o que, segundo Pagano (2001), caracterizaria esta pesquisa como historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Tradução. Tradução. Tradução literária. Literatura canadense traduzida no Brasil. Lucy Maud Montgomery. *Anne of Green Gables*.

ABSTRACT: This article presents the initial part of a study related to the (re)translations of the work of Canadian writer Lucy Maud Montgomery in Brazil, and deals with the rediscovery of the book *Anne of Green Gables* (1908) through its (re)translations into Portuguese. This study is based on the Descriptive Translation Studies (DTS), as it aims not only to carry out a historical survey of the (re)translations of *Anne of Green Gables* into Portuguese, but also to understand the motivation behind their translations in Brazil. This research aims to examine the insertion of *Anne of Green Gables'* Portuguese (re)translations into the historical context and not merely to record and catalogue its translations, thus, according to Pagano (2001), it can be characterized as historiographical research.

KEYWORDS: Translation Studies. Retranslation. Literary translation. Canadian translated literature. Lucy Maud Montgomery. *Anne of Green Gables*.

¹ Doutora em Estudos da Tradução pela UFSC. Professora substituta na UnB. Pós-doutoranda no POSTRAD/UnB. Membro do Núcleo de Estudos em História da Tradução e Tradução Literária (NEHTLIT). E-mail: prcosta1986@gmail.com; patricia.costa@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3254-8914>. <https://scholar.google.com/citations?user=ko3cagoAAAAJ&hl=pt-BR&oi=ao>.

² Doutora em Literatura pela UnB. Professora Associada 4 na UnB. Coordenadora do Núcleo de Estudos em História da Tradução e Tradução Literária (NEHTLIT). E-mail: germanahp@gmail.com; gdesousa@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1705-1704>. https://scholar.google.com/citations?user=K7_f2sEAAAAJ&hl=pt-BR&oi=ao.

*Artigo recebido em 30 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

A literatura canadense tem sido cada vez mais traduzida e publicada no Brasil. Entre as escritoras canadenses aqui traduzidas, podemos citar duas em voga atualmente: Lucy Maud Montgomery, que assinava seus trabalhos como L. M. Montgomery (1874 – 1942), e Margaret Atwood. Ambas, à sua maneira, redigem textos com aspectos feministas. Porém, enquanto Montgomery redige romances regionalistas, autobiográficos, que se passam em sua província, Atwood escreve romances de ficção científica, sendo o mais conhecido *The Handmaid's Tale*, uma distopia.

E por que citar Atwood? Ela leu e releu as obras de Montgomery, em especial *Anne of Green Gables*, publicada em 1908. Atwood (1999) a considera um cânone da literatura canadense, e ressalta que esta obra não deve ser considerada como apenas destinada ao infantojuvenil, pois logo após a publicação de sua obra-prima, esta atingiu principalmente o público adulto (GAMMEL; LEFEBVRE, 2016). A respeito de publicações inicialmente compreendidas como destinadas ao público infantojuvenil, Lathey (2016, p. 120) afirma que “os livros que recebem o rótulo de ‘clássicos infantis’ são um conjunto híbrido de textos, compreendendo [...] histórias originalmente escritas para adultos que se tornaram parte de um cânone infantil de cunho ocidental.”³. Por esse motivo, acreditamos na necessidade de ampliar os estudos acerca da obra de Montgomery traduzida para a língua portuguesa e publicada no Brasil, a que nos propomos a fazer.

Ademais, de acordo com Irene Gammel e Benjamin Lefebvre (2016), ambos especialistas na obra de Montgomery, a relevância desta escritora é tal no Canadá que os L. M. Montgomery Studies se consolidaram como área do conhecimento, tendo sido publicados vários ensaios acadêmicos e diversas edições críticas de suas obras. Segundo eles, Montgomery é a escritora canadense mais publicada no mercado internacional, tendo sido traduzida para mais de 35 línguas, e alimenta uma indústria multimilionária (entretenimento, turismo, produtos). E o que sabemos sobre as traduções de *Anne of Green Gables*?

Entre as traduções dessa obra para as mais diversas línguas, podemos ressaltar as publicadas em dois países: a Suécia, por ter publicado a primeira tradução da obra em 1909, realizada por Karin Lidforss Jensen (RÉMI, 2019), e o Japão, pela popularidade alçada por *Akage no An*, primeira tradução para

³ “Books that enjoy the label ‘children’s classics’ are a hybrid set of texts, comprising tales written for all ages and filtered through a number of languages or stories originally written for adults that have become part of a Western-dominated children’s canon.” (LATHEY, 2016, p. 120).



o japonês realizada por Muraoka Hanako e publicada em 1952, com diversas retraduições (UCHIYAMA, 2014).

Segundo Rémi (2019), um importante argumento para convencer os editores da tradução para o sueco a publicá-la está vinculada aos tópicos desenvolvidos por Montgomery nesta obra, a saber, educação e religião. Por conseguinte, o livro foi requisitado à editora britânica em março de 1909, apresentado à tradutora em junho e a tradução publicada antes do Natal daquele ano, tornando-se um sucesso imediato, sendo a mais influente até hoje (RÉMI, 2019). No entanto, deve-se enfatizar que “[...] *Anne of Green Gables* não conquistou a Suécia em sua forma original, mas transformada em uma falsa aparência sueca escolhida por Karin Jensen e pelos outros tradutores.”⁴ (RÉMI, 2019, p. 2). Tal fato vai ao encontro do que ressalta Lathey (2016), segundo a qual literatura infantojuvenil sempre esteve vulnerável à adaptação, sendo, por vezes, identificada mais com a cultura de chegada do que com a de partida.

Já em relação à inserção de Montgomery no contexto japonês, o encontro de Hanako, antiga interna de uma escola missionária canadense, com a obra de Montgomery se deu graças ao presente de uma das missionárias que estava saindo do Japão em razão da II Guerra Mundial, que lhe deu o livro *Anne of Green Gables*. A tradução, realizada às escondidas, durante a Guerra, foi publicada sete anos após o retorno à paz. Vale destacar que esse não foi o único livro de Montgomery por ela traduzido, sua empreitada rendeu a tradução e publicação de 16 livros no total (UCHIYAMA, 2014). Segundo Uchiyama (2014), mesmo com mais de 70 versões do clássico canadense, entre traduções e livros ilustrados, a tradução de Muraoka Hanako nunca conseguiu ser substituída por quaisquer das demais traduções para o japonês, tendo se tornado, portanto, um best-seller traduzido tal como afirma Venuti (2019). *Akage no An* é uma tradução de sucesso, bastante procurada pelos leitores japoneses, regularmente reeditada, e Hanako uma tradutora aclamada, tendo seu estilo imitado por tradutores japoneses por ser o utilizado pelas mulheres da classe alta (AKAMATSU, 1999; 2013; UCHIYAMA, 2014). Contudo, cabe salientar que alguns trechos do texto de partida foram omitidos na tradução de Muraoka (AKAMATSU, 1999; 2013).

Com esse pano de fundo, este artigo apresenta a primeira parte de uma pesquisa relacionada às (re)traduções da obra de Montgomery no Brasil, e trata da redescoberta da obra *Anne of Green Gables* por meio de suas (re) traduções para o português. Nossa metodologia de pesquisa pode ser descri-

⁴ “[...] *Anne of Green Gables* did not conquer Sweden in its original wording, but transformed into the Swedish guise chosen by Karin Jensen and other translators.” (RÉMI, 2019, p. 2).



ta como a de um levantamento das obras, caracterizado por pesquisas em sites como o L. M. Montgomery Institute⁵, em bases de dados como WorldCat⁶ e *Index translationum*⁷ e, por fim, em sites de bibliotecas, livrarias e sebos.

Nossa visão de literatura, perpassada por um sistema complexo e dinâmico, requer uma abordagem descritiva para a tradução literária, a qual apresenta normas que governam a produção e a recepção de traduções, além de indicar a posição e, conseqüentemente, o papel destas em um polisistema literário (HERMANS, 1985; EVEN-ZOHAR, 1990; CASANOVA, 2002). Assim, este trabalho insere-se nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), pois visa realizar não somente o levantamento histórico das traduções para o português da obra *Anne of Green Gables*, mas também compreender o porquê de suas traduções no Brasil. Isto é, esta pesquisa busca compreender a inserção das traduções dessa obra em seu contexto histórico e não somente servir como um registro e catalogação das obras traduzidas, o que caracteriza esta pesquisa como historiográfica, uma vez que cabe aos pesquisadores desempenhar o papel de produtores de um relato, deixando de ser meros compiladores (PAGANO, 2001).

Retradução

Ao ser traduzida, uma obra se descentraliza, movimentando-se entre diferentes culturas e sistemas literários, motivo pelo qual é necessário que a tradução reflita sobre si mesma (BERMAN, 2002). Como ressalta Walter Benjamin, é por meio das traduções que as línguas se transformam e que uma obra sobrevive – “[...] a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento” (2010, p. 9) – e, por isso, os grandes textos devem ser retraduzidos. Na esteira de Benjamin, Inês Oseki-Dépré (2021, p. 220) ressalta não apenas a necessidade de se retraduzir, mas também de se estudar as retraduições, uma vez que “[...] [a retradução] permite à tradutologia compreender o horizonte tradutório das diferentes épocas da retradução ao mesmo tempo que define os cânones poéticos e tradutórios”.

Entre as publicações que pautam as pesquisas sobre retradução, podemos citar Antoine Berman (2017 [1990]) e Yves Gambier (2011; 2020 [1994]). É a partir de suas obras que as pesquisas sobre retradução passam

⁵ Disponível em: <https://www.lmmontgomery.ca/collections/annes-world> Acesso em: 10 de outubro de 2023.

⁶ Disponível em: <https://www.worldcat.org/> Acesso em: 10 de outubro de 2023.

⁷ Disponível em: <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx> Acesso em: 10 de outubro de 2023.



a ter mais rigor científico. Por isso, é a partir desses tradutólogos que discutiremos a questão da retradução trazendo à baila outros estudos.

Em *A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo* (2013), Berman ressalta a necessidade de se “[...] distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduções*” (BERMAN, 2013, p. 137), e, portanto, de se refletir sobre a temporalidade do traduzir, uma vez que o ato de retraduzir seria um movimento histórico. Para ele, raramente a primeira tradução é uma grande tradução, ela será sempre segunda em relação ao original e em relação às traduções posteriores. Poucos anos depois, Berman (2017) afirma, em *A retradução como espaço da tradução*, que à medida que as traduções envelhecem, elas ficam obsoletas, ao passo que os originais permanecem jovens. Contudo, ressalta que há exceções a tal princípio: trata-se das retraduções que perduram como os originais e, por vezes, se destacam mais. O autor cita como exemplo as “grandes traduções”, como a *Vulgata* de São Jerônimo, a *Bíblia* de Lutero, *As mil e uma noites* de Galland, entre outras.

Ademais, para Antoine Berman, a tradução mais antiga se aproximaria mais da cultura de chegada, por isso tenderia a ser mais domesticadora do que a retradução, a qual se aproximaria mais da cultura de partida; eis aqui o ponto de partida da “hipótese da retradução”, formulada pouco depois por Gambier (2020).

Segundo Berman (1995), toda tradução publicada após uma outra deve ser considerada uma retradução. Além disso, “[...] toda ‘primeira tradução’ exige, ao seu ver, uma retradução (que nem sempre vem) [...]”⁸ (BERMAN, 1995, p. 84). Para ele, toda primeira tradução é imperfeita e impura, por ser ao mesmo tempo uma tradução e uma introdução da obra na língua/cultura de chegada.

Já para Gambier, em *Retradução, retorno e desvio* (2020), a retradução estaria relacionada à reatualização dos textos, a qual deve levar em consideração a sua dimensão comercial. Gambier (2020, p. 304) formula então a “hipótese da retradução”:

[...] após Berman (1986; 1990), podemos argumentar que uma primeira tradução tende sempre a ser bastante assimiladora, a reduzir a alteridade em nome de imperativos culturais, editoriais: faz-se cortes, modifica-se o original em nome de uma certa legibilidade, ela própria critério de venda. A retradução nestas condições consistiria em um retorno ao texto-fonte.

⁸ « [...] toute « premiere traduction » appelle une retraduction (qui ne vient pas toujours). » (BERMAN, 1995, p. 84).



Gambier (2011) ressalta ainda o quão relevante é a retradução, uma vez que a primeira tradução seria naturalizante, pró-alvo, uma aclimação realizada pelo tradutor com o desejo de agradar ao público de chegada, e a retradução seria, portanto, pró-fonte, menos assimiladora, causaria certo estranhamento em seu leitor. Sobre essa questão, tal como Gambier (2020 [1994]), Vanderschelden (2000) assevera que retraduições tendem a respeitar mais o texto de partida, uma vez que as primeiras traduções, em geral, aproximam o texto do leitor, não causam estranheza, facilitando a leitura. Vanderschelden (2000) afirma ainda que as “*hot translations*” [traduções quentes] – traduções realizadas logo após a publicação do original – não têm os mesmos benefícios das “*cold translations*” [traduções frias] – traduções publicadas algum tempo após o original e da primeira tradução –, posto que em razão do tempo decorrido, o (re)tradutor terá acesso às traduções anteriores e mesmo às pesquisas e às críticas relacionadas às primeiras traduções.

Por esse motivo, as retraduições poderiam ser consideradas, por vezes, melhores do que as traduções anteriores, pois corrigem erros, falhas e omissões; contudo, raramente substituem inteiramente a tradução anterior (KOSKINEN, 2019). Além disso, as retraduições, em sua maioria, têm apelo comercial e “[...] podem ser usadas como indicadores de uma necessidade de reprocessamento do cânone literário”⁹ (KOSKINEN, 2019, p. 318).

Ademais, conforme Gambier (2011), a literatura deve ser considerada literariedade e negócio, o que auxiliaria a explicar as retraduições de uma obra. Sobre esse aspecto, Venuti (2013) ressalta que a retradução visa principalmente o valor econômico e não o literário ou acadêmico. Assim, nada mais comum que diversas retraduições sejam publicadas após uma determinada obra canônica entrar em domínio público, pois serão mais baratas do que as obras que exijam a compra de direitos de tradução e publicação e sua canonicidade garantirá uma demanda de mercado (VENUTI, 2013).

Acerca dos estudos das retraduições, Gambier (2011) afirma que cada tradução deve ser estudada em seu próprio contexto histórico em vez de ser comparada às anteriores, o que poderia ser feito por meio de fatores como a política editorial, o público-leitor, o tradutor, o tipo de coleção e de ilustração, modo de reprodução do livro etc. A retradução seria sempre de atualidade e ambiguidade, razão pela qual “o *corpus* a ser estudado está, portanto, em constante expansão e fornece os meios para aprofundar a ‘retradução’, tanto

⁹ “Retraduições também podem ser usadas como indicadores de uma necessidade de reprocessamento do cânone literário” (KOSKINEN, 2019, p. 318).



a partir do que dizem editores, críticos e tradutores (prefácios, correspondências, entrevistas) quanto da análise dos textos”¹⁰ (2011, p. 52).

Por fim, Lowe (2014), bem como Lathey (2016), afirma que diversas são as razões que poderiam justificar a retradução de uma obra, como a crença de um editor na inadequação da tradução existente ou na existência de mercado para uma nova e melhor versão do texto traduzido. Em suma, a presença de erros, omissões ou mesmo acréscimos não seria obrigatória para tal decisão, a justificativa para uma retradução pode estar relacionada ao estilo da tradução ou ainda à ausência de qualidade literária, à supressão da voz autoral do original ou à linguagem ultrapassada da tradução existente. Desse modo, “[...] a retradução pode ser vista como um tipo de revisão histórica, uma modernização do texto que reflete alterações na linguagem e no contexto.”¹¹ (LOWE, 2014, p. 416).

Passaremos, agora, às retraduições da obra *Anne of Green Gables*, de L. M. Montgomery, em língua portuguesa.

***Anne of Green Gables*: (re)traduções**

Anne of Green Gables foi publicada em 1908 pela editora estadunidense L. C. Page & Co., com ilustrações de M.A. e W. A. J Claus. Segundo Devereux (2004a, p. 12), embora tenha sido o primeiro romance de Montgomery a ser publicado, a escritora já tinha publicado 294 contos e 259 poemas. Essas publicações teriam permitido à Montgomery, por quase duas décadas, treinar seu estilo de escrita e encontrar o gênero e o tema sobre o qual escreveria mais tarde: romances sobre garotas órfãs (DEVEREUX, 2004a; 2004b). De acordo com Devereux (2004a; 2004b), o feminismo presente em *Anne* não foi uma questão para os leitores da época, sendo pouco apontado nas resenhas então publicadas. Contudo, conforme relatado por Devereux (2004a; 2004b), foi nas décadas de 1960 e de 1970, durante a segunda onda do feminismo (BITTENCOURT, 2015), que essa questão passou a chamar a atenção de seus leitores. Deve-se enfatizar, porém, que Montgomery sempre se posicionou longe dos ideais da primeira onda feminista (BITTENCOURT, 2015), o “*New Woman*”, no começo do século XX, contradizendo, assim, as histórias de heroínas potencialmente feministas escritas por ela (DEVEREUX, 2004a).

¹⁰ « Le corpus à étudier s’élargit donc sans cesse et donne des moyens d’approfondir la « retraduction », à la fois à partir de ce qu’en disent les éditeurs, les critiques, les traducteurs eux-mêmes (préfaces, correspondances, interviews) et à partir de l’analyse des textes. » (GAMBIER, 2011, p. 52).

¹¹ “Thus re-translation can be seen as a kind of historical revision, a modernization of the text to reflect changes in language and context.” (LOWE, 2014, p. 416).



Isso posto, Devereux (2004, p. 44) ressalta ainda o fato de que há “famílias” de edições em inglês dessa obra de Montgomery, todas diferentes do manuscrito: (1) a edição estadunidense de 1908; (2) a edição britânica de 1925 publicada pela Harrap; (3) a edição canadense de 1942 publicada pela Ryerson Press; (4) as edições australianas de 1924 pela Cornstalk Publishing edition e a de 1934 pela Angus and Robertson. Essas edições apresentam, por vezes, diferenças substanciais em razão das normas de ortografia e pontuação, por parecerem não ser originadas da mesma fonte ou ainda por terem tido interferência editorial considerável (BARRY *et al.*, 1997).

Sobre as traduções de *Anne of Green Gables*, Devereux (2004b, p. 43) salienta que diversas traduções foram autorizadas pela editora e que, após a entrada em domínio público nos Estados Unidos em 1983 e no Canadá em 1992, inúmeras traduções, adaptações e edições anotadas foram publicadas. No contexto lusófono, deve-se notar que essa obra foi traduzida pela primeira vez para a língua portuguesa por Yolanda Viana Martins e publicada em 1939 no Brasil pela Companhia Editora Nacional na coleção Biblioteca das Moças e que, no Brasil, até o setembro de 2023, havia 20 traduções desta obra (Quadro 1); e em Portugal, quatro (Quadro 2).

Quadro 1 – Traduções de *Anne of Green Gables* (1908), de L. M. Montgomery, publicadas no Brasil

Ano de publicação da tradução	Título da obra traduzida	Editora	Tradutor(a)
1939 [1956]	Anne Shirley	Companhia Editora Nacional	Yolanda Vieira Martins
2009	Anne de Green Gables	Martins Fontes	Renée Eve Levié; Maria do Carmo Zanini
2015	Anne de Green Gables	PedrAzul editora	Tully Ehlers
2019	Anne de cabelos ruivos	Ciranda Cultural	João Sette Camara
2019	Anne de Green Gables	Ciranda Cultural	João Sette Camara
2019	Anne de Green Gables	Autêntica	Márcia Soares Guimarães
2019	Anne de Green Gables	Martin Claret	Anna Maria Dalle Luche
2019	Anne de Green Gables	Editora Nova Fronteira	Alexandre Barbosa de Souza
2020	Anne de Green Gables	Editora Coerência	Giovanna Vaccaro; Lucas Fernandes
2020	Anne de Green Gables	Book one	Fernanda Castro
2020	Anne de Green Gables	Bezz	Camila Peixoto
2020	Anne de Green Gables	Mojo	Adriana Zoudine
2020	Anne de Green Gables	Garnier	Júlia Rajão



2020	Anne de Green Gables	Pé da Letra	Karina Regina dos Santos Pereira
2020	Anne de Green Gables	Lafonte	Luciane Gomide
2020	Anne de Green Gables	Novo Século Editora	Barbara Menezes
2021	Anne de Green Gables	CDG - Temporalis	Débora Isidoro
2021	Anne de Green Gables	Editora Principis	João Sette Camara
2021	Anne de Green Gables	Livraria Família Cristã	Souza e Cruz
2023	Anne de Green Gables	Camelot Editora	Júlia Rajão

Elaboração: Patrícia Rodrigues Costa

Quadro 2 – Traduções de *Anne of Green Gables* (1908), de L. M. Montgomery, publicadas em Portugal

Ano de publicação da tradução	Título da obra traduzida	Editora	Tradutor(a)
1972	Anne e a sua aldeia	Livraria Civilização	Olinda Gomes Fernandes
2014	Anne dos Cabelos Ruivos	Civilização Editora	Olinda Gomes Fernandes
2017	Anne das Empenas Verdes	Relógio D'Água Editores	Maria Eduarda Cardoso
2020	Ana dos cabelos ruivos	Minotauro	Ana Coelho

Elaboração: Patrícia Rodrigues Costa

No que diz respeito à primeira tradução da obra *Anne of Green Gables* publicada em português, esta se intitula *Anne Shirley* e data de 1939. Publicada inicialmente em volume único em 1939¹², a obra foi dividida em dois volumes a partir de 1956, sendo que no primeiro volume constam os capítulos 1 a 18 e, no segundo volume, os capítulos 19 a 38. Assim, pode-se questionar por qual motivo essa obra foi traduzida no começo do século XX e por qual razão teve uma reedição pela Biblioteca das Moças. No que diz respeito às escolhas quanto aos títulos traduzidos e publicados no âmbito da Biblioteca das Moças, Zappone (2015, p. 132) afirma que

É neste cenário de ampliação de públicos e de ausência de autores nacionais que pudessem atender demandas de públicos emergentes que a editora Companhia Editora Nacional traz para o Brasil uma coleção de livros voltada para o público feminino: tratava-se da coleção *Biblioteca das Moças*, conjunto de livros cujos direitos de tradução e publicação foram adquiridos, em ordem decrescente de quantidade, em França, Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha.

¹² Agradecemos ao bibliotecário Charles da Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo pela pronta colaboração e envio das imagens relativas à edição de 1939 por e-mail.



Essa coleção era caracterizada pela publicação de romances sentimentais, por vezes caracterizados como romances de formação, pois atuavam como dispositivos de controle ao apresentarem valores morais e caráter pedagógico, razão pela qual alguns tinham a aprovação da Igreja e da Escola, sendo inclusive uma literatura incentivada por colégios religiosos (ANDRADE; SILVA, 2013; CAVALCANTE, 2004; NAKAGAWA, 2014; ZAPPONE, 2015). Tais bestsellers estrangeiros voltados ao público feminino, a chamada literatura cor-de-rosa, em geral eram lidos por normalistas e por aquelas que desejavam se preparar para o casamento (ANDRADE; SILVA, 2013). Ademais, segundo Andrade e Silva (2013, p. 254), tais escolhas editoriais “[...] contribuíram para cristalizar visões de mundo, modelando as condutas de milhares de mulheres entre os anos de 1930 e 1960.” Contudo, para Ramalhete e Sten (2018, p. 443), *Anne of Green Gables* destoa do caráter moralizante e pedagógico:

Ainda que inicialmente circunscrito na coleção *Biblioteca das moças*, contraria, subverte, desacata. Contesta, inclusive, as levianas exigências de um mundo patriarcal, adultocêntrico, que silencia crianças e, muitas vezes, reduz a mulher ao mundo do consumo e dos afazeres domésticos. Ao ser reprimida e questionada por sua ousadia e persistência nos estudos, Anne Shirley retruca: ‘Eu vou florescer’.

Isto posto, poderíamos questionar a inserção da obra *Anne of Green Gables* na Biblioteca das Moças, visto que sua protagonista apresenta um caráter subversivo (feminista), pois realiza críticas constantes à sociedade machista da época.

Já no que diz respeito à redescoberta dessa obra no Brasil, podemos verificar (Quadro 1) que, após a publicação de sua primeira tradução, intitulada *Anne Shirley* em 1939, a obra só foi retraduzida no início do século XXI, 70 anos mais tarde. A tradução de Renée Eve Levié e Maria do Carmo Zanini, intitulada *Anne de Green Gables*, foi publicada pela Martins Fontes em 2009, um ano após o centenário de publicação de *Anne of Green Gables*. Logo, a tradução em questão pode ser justificada não apenas pelo centenário da obra, mas também pela necessidade de atualização da linguagem para o leitor contemporâneo, tal como apontado por Lathey (2016). Em relação a essa tradução, chama a atenção o fato de que essa tradução foi reimpressa no âmbito do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) do Ministério da Educação em 2013.

Após seis anos, em 2015, temos a segunda tradução do século XXI, *Anne de Green Gables*, realizada por Tully Ehlers e publicada pela PedraZul



editora, frequentemente reeditada. A publicação dessa tradução poderia ser considerada uma obra do acaso, pois a tradutora não atuava como tradutora profissional à época, mas somente publicava trechos traduzidos da obra de Montgomery no grupo do *Facebook* intitulado *Literatura de Época*. Por esse motivo, acabou sendo indicada à editora Chirlei Wandekoken que a convidou a publicar a tradução do livro *Anne of Green Gables* em sua integralidade e os demais livros que têm a personagem Anne Shirley como personagem principal (COSTA, 2020).

Em relação às demais traduções, temos de reforçar que ainda que haja diversas adaptações para televisão, cinema (desde o início do século XX) e teatro, além de musicais, animes e mangás fundamentados na obra de Montgomery, foi com a série *Anne with an E* que a obra de Montgomery voltou a ganhar destaque no mundo. Em 2017, essa série, uma adaptação dos livros redigidos por L. M. Montgomery, que tem a adolescente ruiva Anne Shirley como personagem principal, foi produzida e lançada pelo canal canadense CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*) e exibida mundialmente via *streaming* pela Netflix em três temporadas até janeiro de 2020. É essa série que poderia justificar a publicação de reedições da obra em questão a partir de 2017 e de retraduições a partir de 2019 (Quadro 1), bem como o interesse das editoras em traduzir e publicar os demais livros escritos por Montgomery, e conseqüentemente recuperar sua popularidade (LATHEY, 2016) entre os leitores brasileiros.

Deve-se salientar ainda que, no século XXI, todas as traduções brasileiras intitulam-se *Anne de Green Gables*, exceto a tradução de João Sette Camara, publicada pela editora Ciranda Cultural em 2019 com o título *Anne de cabelos ruivos*, que foi revisto para a reedição de 2019, passando a ter o mesmo título das demais traduções.

Por fim, como pudemos verificar (Quadro 2), a tradução brasileira foi publicada 33 anos antes da portuguesa. Em Portugal há somente quatro traduções dessa obra de Montgomery, sendo que a publicação de 2014 é da mesma tradutora de 1972. Não se sabe, porém, se o texto da tradução de 2014 é o mesmo da primeira tradução portuguesa.

Considerações finais

Se, por um lado, enquanto a primeira tradução datada de 1939 realizada por Yolanda Vieira Martins, poucos anos após a publicação do original em 1908, esteve vinculada a valores morais e pedagogizantes, a tradução de 2009 se deu, possivelmente, em razão do centenário da obra, bem como



da necessidade de atualização da linguagem para o leitor contemporâneo (LATHEY, 2016). Por outro lado, as demais retraduições brasileiras, podem ser resultantes do intenso apelo comercial e do valor econômico da obra (GAMBIER, 2011; KOSKINEN, 2019; VENUTI, 2013) ou por estarem relacionadas ao sucesso da série *Anne with an E*. A essas possibilidades, acrescenta-se igualmente o fato de que *Anne of Green Gables* já está em domínio público, não exigindo a compra de direitos de tradução e publicação.

Vale ressaltar ainda que, dos aproximadamente 20 tradutores envolvidos nas (re)traduições de *Anne of Green Gables* no Brasil, mais de 75% são do sexo feminino e apenas a minoria é reconhecida por seus trabalhos como tradutoras de literatura infantojuvenil. Por fim, poucas são as traduções que apresentam textos de apresentação (nota do editor, nota do tradutor ou prefácio) e, no que diz respeito ao texto de partida para as traduções, poucas são as edições que informam sua origem, sendo, portanto, quase impossível identificar de qual das “famílias” de edições em inglês (BARRY *et al.*, 1997; DEVEREUX, 2004) a tradução da obra de Montgomery parte.

Referências

AKAMATSU, Y. Japanese Reading os *Anne of Green Gables*. In: GAMMEL, Irene. EPPERLY, Elizabeth. (Ed.) **L. M. Montgomery and Canadian Culture**. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 201-212.

AKAMATSU, Y. The Continuous Popularity of *Red-haired Anne* in Japan: An Interview with Yoshiko Akamatsu. In: LEDWELL, Jane. MITCHEEL, Jean. (ed.) **Anne around the World: L. M. Montgomery and Her Classic**. Montréal e Kingstong, Canadá: McGill-Queen’s University Press, 2013, p. 216-227.

ANDRADE, R. M. B. de; SILVA, E. H. A pedagogia social dos romances de amor dos “tempos da vovó”. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 11, n. 21, p. 251-274, 2013.

ATWOOD, M. Reflection Piece – Revisiting Anne. In: GAMMEL, Irene. EPPERLY, Elizabeth. (Ed.) **L. M. Montgomery and Canadian Culture**. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 222-226.

BARRY, W. E. *et al.* **The Annotated Anne of Green Gables by L. M. Montgomery**. New York: Oxford University Press, 1997.

BENJAMIN, W. A tarefa do Tradutor. Tradução de: Susana Kampff Lages. In: Werner Heidermann (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. v. 1, Alemão-Português, 2ª ed. rev. e amp. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

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



BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder Goethe, Schegel Novalis Humboldt, Schleiermacher Hölderlin. Traduzido por: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. Traduzido por: Clarissa Prado Marini; Marie-Hélène Catherine Torres. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261>.

BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. **Palimpsestes**, n° 4, p. 1-7, 1990. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>.

BERMAN, A. **Pour une traduction**: John Donne. Paris : Éditions Gallimard, 1995.

BITTENCOURT, N. A. Movimentos Feministas. **Revistas InSURgência**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 198-210, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/18804>.

CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAVALCANTE, V. R. S. Escritura & memória na formação de mulheres entre 1870 e 1940. **História & Perspectivas**, Uberlândia, v. 31, p. 153-176, 2004.

COSTA, P. R. Entrevista com Tully Ehlers. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 9, n. 1, p. 287-296, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/download/28546/25105/64043>.

DEVEREUX, C. A Note of the Text. In: MONTGOMERY, L. M. **Anne of Green Gables**. Peterborough, Canadá: Broadview Press, 2004a, p. 12-38.

DEVEREUX, C. Introduction. In: MONTGOMERY, L. M. **Anne of Green Gables**. Peterborough, Canadá: Broadview Press, 2004b, p. 42-50.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. In: *Poetics Today*. **International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf.

GAMBIER, Y. La retraduction : Ambiguïtés et défis. In: Enrico Monti; Peter Schnyder (dir.) **Autour de la retraduction** : Perspectives littéraires européennes. Orizons, 2011, p. 49-66.

GAMBIER, Yves. La retraduction, retour et tour. **Meta** : Journal des Traducteurs, v. 39, p. 413-417, 1994. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1994-v39-n-3-meta186/002799ar.pdf>.

GAMBIER, Y. Retradução, retorno e desvio. Traduzido por: Ana Carolina Freitas; Rodrigo D'Ávila Braga Silva. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 9, n. 5, p. 301-310, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/31480>.

GAMMEL, I. LEFEBVRE, B. Editing in Canada: The Case of L. M. Montgomery. In: IRVINE, Dean. KAMBOURELI, Smaro. (Ed.) **Editing as Cultural Practice in Canada**. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 2016. Série TransCanada, p. 75-92.



HERMANS, T. (ed.) *The manipulation of Literature*: Studies in Literary Translation. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1985.

KOSKINEN, K. Revising and retranslating. *In*: WASHBOURNE, Kelly; VAN WYKE, Ben. (ed.) *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2019, p. 315-324.

LATHEY, G. *Translating Children's Literature*. EUA e Reino Unido: Routledge, 2016.

LOWE, E. Revisiting Re-translation: Re-creation and Historical Re-vision. *In*: Berman, S.; Porter, C. (Ed.) *A Companion to Translation Studies*. 1e. John Wiley & Sons, Ltd, 2014. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118613504.ch31>.

MONTGOMERY, L. M. *Ana dos cabelos ruivos*. Traduzido por: Ana Coelho. Lisboa, Portugal: Minotauro, 2020.

MONTGOMERY, L. M. *Anne Shirley*. Traduzido por: Yolanda Vieira Martins. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

MONTGOMERY, L. M. *Anne Shirley*. 2ª ed. Traduzido por: Yolanda Vieira Martins. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 1, 1956.

MONTGOMERY, L. M. *Anne Shirley*. 2ª ed. Traduzido por: Yolanda Vieira Martins. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 2, 1956.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Cabelos Ruivos*. Traduzido por: João Sette Camara. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019a.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Renée Eve Levié; Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins, 2009.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. 4ª ed. Traduzido por: Tully Ehlers. Domingos Martins, ES: PedrAzul editora, 2019b [2015].

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2019c.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Martin Claret, 2019d.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019e.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: João Sette Camara. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019f.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Giovanna Vaccaro e Lucas Fernandes. São Paulo: Editora Coerência, 2020a.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Barbara Menezes. Baureri: Novo Século Editora, 2020b.

MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Traduzido por: Fernanda Castro. São Paulo: book One, 2020c.



MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Karina Regina dos Santos Pereira. Barueri: Pé da Letra, 2020d.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Júlia Rajão. Belo Horizonte: Garnier, 2020e.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Luciane Gomide. São Paulo: Lafonte, 2020f.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Adriana Zoudine. São Paulo: Mojo.org, 2020g.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Camila Peixoto. Jandira: Bezz, 2020h.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Souza e Cruz. Londrina: Livrarias Família Cristã, 2021a.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Débora Isidoro. Porto Alegre: CDG, 2021b.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: João Sette Camara. Jandira: Editora Principis, 2021c.

MONTGOMERY, L. M. **Anne de Green Gables**. Traduzido por: Julia Rajão. São Paulo: Camelot Editora, 2023.

MONTGOMERY, L. M. **Ana dos cabelos ruivos**. Traduzido por: Ana Coelho. Lisboa: Minotauro, 2020.

MONTGOMERY, L. M. **Anne das empenas verdes**. Traduzido por: Maria Eduarda Cardoso. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 2017.

MONTGOMERY, L. M. **Anne dos cabelos ruivos**. Traduzido por: Olinda Gomes Fernandes. Porto, Portugal: Civilização Editora, 2014.

MONTGOMERY, L. M. **Anne e a sua aldeia**. Traduzido por: Olinda Gomes Fernandes. Porto, Portugal: Livraria Civilização, 1972.

NAKAGAWA, S. Y. Estudo da coleção “Biblioteca das Moças”: a formação de jovens por meio da boa leitura. **Linguagem – Estudos e Pesquisas**, Catalão, v. 18, n. 1, p. 157-180, 2014.

OSEKI-DÉPRÉ, I. **De Walter Benjamin aos nossos dias (ensaios de tradutologia)**. Traduzido por: Patrícia Rodrigues Costa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

PAGANO, A. As pesquisas historiográficas em tradução. IN: PAGANO, Adriana. (org). **Metodologia de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001, p. 117-146.

RAMALHETE, M. P. ; STEN, S. da C. Crítica ao eterno feminino em *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery. **Travessias Interativas**, São Cristóvão, v. 8, n. 16, p. 432-443, 2018.

RÉMI, C. From *Green Gables* to *Grönkilla*: The Metamorphoses of Lucy Maud Montgomery's *Anne of Green Gables* in its Various Swedish Translations. *Barnboken –Journal of Children's*



Literature Research, Stockholm, v. 42, p. 1-36, 2019. Disponível em: <https://barnboken.net/index.php/clr/article/view/447/1461>.

UCHIYAMA, A. *Akage no An* in Japanese girl culture: Muraoka Hanalo's translation of *Anne of Green Gables*. *Japan Forum*, Londres, v. 26, n. 2, p. 209-223, 2014.

VANDERSCHULDEN, I. Why retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality. In: SALAMA-CARR, Myriam (ed.) *On Translating French Literature and Film 2*. 2000, p. 1-18.

VENUTI, L. **Escândalos de tradução**: por uma ética da diferença. Traduzido por: Lauren Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

VENUTI, L. Retranslations: the creation of value. In: VENUTI, Lawrence. *Translation changes everything: theory and practice*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2013, p. 96-108.

ZAPPONE, M. H. Y. Leituras femininas: a Biblioteca das Moças e a formação de públicos no Brasil nas décadas de 1920-1960. In: VÁZQUEZ, Raquel B. et al. (eds.) *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras*. Santiago de Compostela: Associação Internacional de Lusitanistas, 2015, p. 131-142. Disponível em: <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/6/12/24-1>.



Dois romances africanos no Brasil*

Two african novels in Brazil

Mirella do Carmo Botaro¹

RESUMO: Publicados respectivamente em 1995 e 2005 na França, os romances *Pelourinho* e *Copo Quebrado* foram recentemente traduzidos no Brasil. Este artigo pretende discutir e comparar os possíveis efeitos de leitura desses romances e suas diferentes propostas no Brasil, em um movimento não apenas linguístico, mas propriamente intercultural. Que significados as imagens do Brasil e da África assumem na tradução desses dois romances? Como os leitores brasileiros podem apreendê-las e como essa apreensão reconfigura poética e politicamente os projetos de Monénembo e Mabanckou? Qual Brasil e qual África se apresentam e se reinventam nas narrativas e o que essa invenção nos diz sobre nós, (potenciais) leitores brasileiros desses romances?

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Literatura africana. Francofonia. Tierno Monénembo. Alain Mabanckou.

ABSTRACT: Published in 1995 and 2005 respectively in France, the novels *Pelourinho* and *Copo Quebrado* have recently been translated in Brazil. This article aims to discuss and compare the possible reading effects of these novels and their different proposals in Brazil, in a movement that is not only linguistic, but properly intercultural. What meanings do the images of Brazil and Africa take on in the translation of these two novels? How can Brazilian readers apprehend them and how does this apprehension poetically and politically reconfigure the projects of Monénembo and Mabanckou? Which Brazil and which Africa are presented and reinvented in the narratives and what does this invention tell us about us, the (potential) Brazilian readers of these novels?

KEYWORDS: Translation. African literature. Francophonie. Tierno Monénembo. Alain Mabanckou.

¹ Doutora em Estudos Lusófonos pela Sorbonne Université. Professora na Université Sorbonne Nouvelle. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9752-668X>. E-mail: botaro.mirella@gmail.com.

*Artigo recebido em 30 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

Publicado em 1995 (Seuil, Paris), o romance *Pelourinho*, de Tierno Monénembo, não tinha tradução brasileira até 2022 (Nós, São Paulo, tradução de Mirella do Carmo Botaro), muito embora tenha o Brasil como espaço material e ficcional. Ele trata da busca pelas origens ancestrais de um africano no Pelourinho, bairro localizado no centro histórico da cidade de Salvador e que conta um capítulo importante na história do tráfico e da escravidão. Este movimento transatlântico empreendido pelo protagonista da trama (e, em certa medida, também pelo autor do livro) resulta em uma série de imagens da África e do Brasil que, uma vez superpostas no romance, dão a ver, independentemente do prisma adotado, uma ancestralidade comum, fundadora de identidades.

Enquanto a narrativa de Monénembo refaz a rota do tráfico negreiro entre a África e o Brasil, a de Alain Mabanckou é mais consoante com um horizonte de expectativa francófono – e com as questões de dominação pós-colonial que o acompanham. Publicado em 2005 (Seuil, Paris) e traduzido em 2018 (Malê, Rio de Janeiro, em tradução de Paula Souza Nogueira Dias), *Copo Quebrado* tem como espaço ficcional um bar popular do bairro “Trezentos”, localizado na cidade de Pointe-Noire, no Congo Brazzaville. A história é contada por um dos frequentadores do bar, o velho alcoólatra Copo Quebrado, que, atendendo ao pedido do patrão do bar, rascunha em um caderno as histórias dos clientes que por ali passam, antes de chegar à sua também. Embora geograficamente enraizada em terras africanas, a narrativa está repleta de referências a uma certa francofonia na qual a França ocupa um espaço central.

Este artigo pretende discutir e comparar os possíveis efeitos de leitura desses romances e suas diferentes propostas no Brasil, em um movimento não apenas linguístico, mas propriamente intercultural. Que significados as imagens do Brasil e da África assumem na tradução destes dois romances no Brasil? Como os leitores brasileiros podem apreendê-las e como essa apreensão reconfigura poética e politicamente os projetos de Monénembo e Mabanckou? Qual Brasil e qual África se apresentam e se reinventam nas narrativas e o que essa invenção nos diz sobre nós, (potenciais) leitores brasileiros desses romances?

Em países africanos impactados pela colonização do período industrial, onde a presença de idiomas europeus é o resultado de um projeto político de intervencionismo linguístico, não é raro que a língua se transmude em um instrumento de subversão nos textos literários. A escrita do marfinen-



se Ahmadou Kourouma ou a do angolano Luandino Vieira constituem bons exemplos desta prática. Embora distantes um do outro em muitos aspectos, esses dois autores compartilham uma estética de ruptura em relação aos códigos da língua metropolitana, seja por meio da inserção do malinke, no caso de Kourouma, ou do kimbundu, no caso de Luandino.

Antoine Berman compara esse procedimento linguístico ao dilema do tradutor, que também deve trazer a língua do Outro para o seu texto (a tradução), a fim de garantir uma certa estranheza à língua de escrita. Para os escritores de língua francesa, esse dilema se manifestaria no uso de um “francês estrangeiro”, que o crítico e tradutor francês associa ao idioma original de uma obra:

Esse francês estrangeiro mantém uma relação estreita com o francês da tradução. Em um caso, temos estrangeiros escrevendo em francês e, portanto, imprimindo o cunho de sua estranheza em nossa língua; no outro, temos obras estrangeiras reescritas em francês, vindo habitar nossa língua e, portanto, marcá-la também com sua estranheza (BERMAN, 2002, p. 19).

Esse postulado pressupõe que a escrita de um escritor de língua francesa não metropolitana seja uma espécie de tradução de línguas e culturas estrangeiras para o francês da França. Se a imagem do escritor-tradutor reflete a abordagem linguística de alguns autores, ela é imprecisa e de pouca utilidade para os autores que compõem este estudo. A linguagem de Monénembo e Mabanckou não pode ser considerada a tradução de formas de expressão africanas. Tampouco deve ser lida como resistência anticolonial, como foi o caso de Luandino Vieira ou Amadou Kourouma em seus respectivos espaços linguísticos. O francês usado em *Pelourinho* e em *Copo Quebrado* não parece acomodar, em sua estrutura morfológica ou sintática, formas tradicionais de viver e pensar. Conseqüentemente, essa língua não levanta questões de diglossia ou plurilinguismo que boa parte da crítica pós-colonial dedicada à tradução (SUCHET, 2007; ZABUS, 2018; BANDIA, 2001) poderia esperar.

No entanto, ambas as obras apresentam em sua estrutura narrativa e estilística a ideia de um rompimento com uma dinâmica Norte/Sul, centro/periferia. Para Monénembo, trata-se de um curto-circuito geopolítico do jogo da dominação; para Mabanckou, de um jogo de cena entre as contradições inerentes a essa mesma dinâmica. O resultado dessas duas práticas distintas não é apenas uma desestabilização dos limites entre o centro e a periferia, mas também um questionamento dessas noções, vistas em suas produções como frágeis e suscetíveis a mudanças, a depender da perspectiva adotada.



Um horizonte de leitura brasileiro

Em *Pelourinho*, o diálogo que o autor guineano tece com o Brasil pode ser visto como uma forma de “libertar” a língua francesa de seu fardo colonial, de não mais dizer a África em relação ao Ocidente, em particular à França. Tal projeto se anuncia, de certa forma, desde o título do romance. Não pertencente à língua francesa, a palavra “pelourinho” suscita um estranhamento nos campos visual e auditivo, chamando a atenção dos leitores implícitos, francófonos, primeiramente por sua grafia e sonoridade diferentes, incomuns. Além disso, a pronúncia da palavra muda radicalmente de um idioma a outro. Enquanto em português o acento tônico é encontrado na penúltima sílaba, em francês ele é colocado na última sílaba. Além disso, perde-se o som [ɲ], representado pela justaposição “nh”, e o som [ou] na segunda sílaba torna-se simplesmente [u] em francês. Isso sem contar a mudança de pronúncia da letra “r”, que em francês assume necessariamente uma sonoridade gutural. Como resultado, em vez de [pelo’riɲu], a palavra será provavelmente pronunciada por falantes de francês como [pəluʁino].

Essa palavra estrangeira, de grafia e sonoridade inusitadas, interpela não apenas por sua estranheza, mas, sobretudo, porque ela não corresponde ao que se espera, no espaço francófono, de um escritor da África subsaariana. Esse efeito de desorientação se prolonga ao longo de todo o romance através do uso de uma série de palavras em português disseminadas no texto em francês. Trata-se de expressões, interjeições, nomes de lugares, antropônimos e outras referências culturais que, como o título, conotam uma realidade distante dos leitores a quem a obra se destina. Extraídas de um repertório sociocultural brasileiro, essas marcas de estranhamento criam um diálogo imagético e acústico, de certa forma em consonância com o encontro que o autor guineano deseja promover entre a África e o Brasil, ao mesmo tempo que traz para o campo linguístico os desvios geopolíticos que o romance *Pelourinho* representa em sua prática romanesca.

A presença de uma segunda língua, o português, é a imagem concreta da alteridade encenada por Monénembo, sobretudo porque esta interferência linguística não concerne a totalidade de sua obra, mas apenas seus romances que não têm a África ou a Europa como espaço cenográfico. Assim, em *Peuls* (2004), narrativa épica dos povos fulani, raras são as ocorrências da língua fulani, que não obstante é a língua materna do autor. Por outro lado, nota-se a presença marcante de um vocabulário local, em espanhol em *Les Coqs chantent à minuit* [Os galos cantam à meia noite] (2015) e em árabe em *Bled* (2016), narrativas que têm como espaço, respectivamente,



Cuba e Argélia. Mas é sobretudo em *Pelourinho* que essa prática linguística toma amplitude, refletindo o desejo do autor de expressar a realidade “de dentro”, como ele aponta em uma entrevista concedida a Éloïse Brezault.

O que eu queria, antes de tudo, era expressar a Bahia através de sua história, sua mitologia, em todo o emaranhado racial, genético, histórico, cultural, culinário, arqueológico e arquitetônico que compõe esse lugar. [...] Eu queria fazer isso de dentro para fora, porque algo tinha de fato que emergir de dentro da Bahia² (BREZULT, 1998).

A trama do romance gira em torno de um africano que viaja ao Brasil, mais precisamente ao bairro histórico da primeira capital do país, imbuído da missão de encontrar os descendentes de um ancestral comum, deportado como escravo e, então, escrever um livro para selar o encontro entre os “gêmeos nas duas beiras do oceano” (MONÉNEMBO, 2022, p. 24). Mas seu enraizamento no espaço baiano não resulta em uma fusão entre o eu e o Outro, ou, por extensão, entre Monénembo e a Bahia que ele quer dar a conhecer “de dentro”. Quanto mais o herói da trama se esforça para assemelhar-se aos habitantes locais do Pelourinho, imitando seus gestos e palavras, mais os leitores implícitos, francófonos, são colocados face a um Outro que se concretiza pela diferença. As marcas dessa alteridade que o personagem incarna dificilmente serão tão marcantes na tradução, em que, primeiramente, o contraste entre duas línguas tende a desaparecer, assim como as especificidades locais que, uma vez “naturalizadas”, não ressoam mais como tal. Um exemplo deste deslocamento de sentidos pode ser observado no trecho a seguir, em que o narrador Innocencio menciona lugares e referências culturais que remetem à herança africana deixada no país e se tornaram simbólicos da cultura brasileira:

Comme convenu, nous serions arrivés à dix-huit heures au barzinho de Barroquinha pour sceller les retrouvailles et faire couler la pinga à la mémoire de Ndindi-Grand-Orage. Ensuite on aurait gagné la place pour la fête de la Bênção et, d'un pas de samba, retracé le chemin qui mène d'Onim au Reconcavo. (PELOURINHO, 1995, p. 221)

Como combinado, nos encontraríamos no *barzinho* da Barroquinha para selar o reencontro com uma *pinga* em memória de Ndindi-Furacão. Em seguida, ganharíamos a praça para a festa da Bênção e, num passo de *samba*, refariamos o caminho de Onim ao *Reconcavo*. (MONÉNEMBO, 2022, p. 190-191)

² “Ce que je voulais d’abord, c’était exprimer Bahia dans son histoire, sa mythologie, dans tout le fouillis racial, génétique, historique, culturel, culinaire, archéologique et architectural que constituait cet endroit. [...] je voulais le faire de l’intérieur parce qu’il fallait que quelque chose émerge vraiment de l’intérieur de Bahia.”



As imagens de um Brasil africanizado produzem certamente outros efeitos no texto traduzido. Entre dançar samba, rezar para Xangô ou Exu, beber pinga ou comer xinxim de galinha, não há nada que realmente surpreenda ou prenda a atenção de um público que tem um conhecimento completo e preciso dessas e outras referências. Ao contrário dos leitores francófonos, que talvez não compreendam todas as suas dimensões e sutilezas, os brasileiros sabem que o samba é uma dança ou uma constelação musical que engloba um gênero de música, um ritmo e uma dança; Xangô e Exu, divindades do panteão iorubá popularmente conhecidas nas religiões afro-brasileiras; pinga, uma forma popular da aguardente local também conhecida como cachaça; e xinxim de galinha, uma preparação culinária de frango. Em outras palavras, enquanto a linguagem e a cultura propositalmente abasileirada cria uma sensação de distância cultural junto ao público original do romance, esteja ele na África, na Europa ou em qualquer outro lugar, estes mesmos elementos serão apreendidos com certa familiaridade pelos leitores brasileiros, que se colocam em pé de igualdade com o que o autor, o protagonista ou o público francófonos possam considerar “exótico”.

Estamos, portanto, diante de uma situação atípica em que, em vez de revelar diferenças essenciais, o trabalho do tradutor é o de revelar semelhanças. De fato, o binômio clássico que articula o próximo e o distante, o familiar e o estrangeiro preconizado por Antoine Berman (BERMAN, 2002) parece, de certa forma, se romper. Pode-se dizer, então, que a tradução de *Pelourinho* no Brasil implica uma inversão do gesto tradutório, já que o movimento de abertura e descentralização defendido por A. Berman assume aqui a forma de um retorno ao lugar de pertencimento, em favor de um movimento de auto-reconhecimento. Podemos, então, nos perguntar se a obra pode dizer algo além do que já diz em sua versão original. Se o universo ficcional é explicitado antes mesmo do romance ser traduzido, qual o verdadeiro papel do tradutor? Seria este o de colocar o Outro de volta em seu lugar original, removendo todos os traços de estranhamento do processo de tradução?

A tarefa pode parecer simples à primeira vista porque, como dissemos, os desafios não são colocados em termos de um choque entre dois mundos separados pela expressão de dois idiomas e duas culturas contrastantes. Deste modo, a tradução se restringiria a uma simples operação de esclarecimento na qual o tradutor faria pequenos ajustes ou adaptações. No entanto, por mais que o mundo retratado em *Pelourinho* seja em aparência aquele do público brasileiro, ele não será percebido e interpretado da mesma maneira, pois uma vez deslocado do espaço francófono ao Brasil, suscita outros efeitos de sentido. Embora as marcas visíveis do estranhamento se-



jam atenuadas na tradução, permanece ainda uma latente relação com a alteridade, que é completamente reconfigurada no momento em que o Outro se torna uma aparente versão de si mesmo.

Primeiro porque, ao fazer da Bahia e do bairro do Pelourinho o pano de fundo e o objeto central de sua história, Monénembo não está apenas retratando o Brasil, mas mais propriamente uma certa relação com o país e a alteridade que ele representa aos seus olhos. Nesse sentido, o papel do tradutor será menos o de “retraduzir” o Brasil para os brasileiros que o de trazer ao alcance deles os ângulos de visão adotados pelo autor guineano na construção de um certo Brasil altamente africanizado. É nesse ponto preciso que sua tarefa se torna mais complexa, porque o autor, os personagens e os leitores (tanto os do original quanto os da tradução) não compartilham das mesmas visões da “identidade (afro)brasileira”. Daí resulta um choque de perspectivas que redimensiona o único e mesmo mundo retratado no romance e, subsequentemente, todo o projeto poético e político de reparação histórica incorporado por ele.

O segundo ponto a ser observado é que a tradução fornece um ponto cego para lidar com a relação de alteridade constituída ao longo de toda a narrativa. Toda trama do romance – a viagem do personagem africano ao Brasil, a missão que ele ali realiza e seu resultado fatal, sua morte – é reconfigurada graças a ferramentas de análise e interpretação até então indisponíveis no texto original. Implicitamente, os leitores de língua francesa recebem o tema da memória afro-brasileira com um certo distanciamento. Os leitores brasileiros, por sua vez, serão capazes de lidar com o assunto sob outro prisma, interno, de certo modo, não só porque têm um certo repertório ligado à Bahia, mas também porque a história a que este lugar faz referência lhes diz diretamente respeito.

Voltemos ao título da narrativa, pois ele fornece um bom exemplo do ponto cego destacado pelo trabalho de tradução. Como dissemos, “pelourinho” pode apresentar uma conotação exótica no contexto de publicação original do livro, atraindo os leitores para um destino, se não desconhecido, em todo caso distante. No entanto, para além de sua aparente coloração local, a palavra oferece mais do que um convite a uma viagem de turismo. Enquanto na Idade Média o “pelourinho” era utilizado, entre outras coisas, para expor criminosos em público na Europa, seu uso no Brasil remete a tempos mais recentes. Durante o regime escravagista, ele designava o poste ao qual eram amarrados, chicoteados e torturados os escravizados fugidos ou que haviam cometido delitos. É porque ele abrigava outrora uma praça usada para tais castigos públicos, o largo do Pelourinho, que o bairro histórico onde se passa



a trama recebeu este nome. É também porque ele retoma esta história com força e expressividade que o nome “pelourinho” serve de título à narrativa de Monénembo. Tendo este lugar simbólico da escravidão como espaço central, o romance evoca, tanto em seu título quanto em sua topografia, a memória concreta e intangível da violência indelével que caracterizou tal regime.

Por evocar esta história dolorosa, o título do romance sugere uma busca pela “verdade” sobre o passado do país, por uma memória esquecida e enraizada na terra e na língua portuguesa. Desse ponto de vista, se podemos vislumbrar a hipótese de uma viagem, ela é menos propriamente turística do que de formação ou aprendizagem, uma vez que a descoberta física de lugares e personagens revela as dimensões históricas e alegóricas dos lugares por onde passa o viajante (e, por extensão, o leitor). Embora esta aprendizagem se dê de forma gradual ao longo da leitura do romance, o título por si só já nos permitiria vislumbrá-la, se ao menos pudéssemos ler nele as marcas dessa ferida aberta que é a escravidão no Brasil. Mas, como bem aponta Florence Paravy, essas marcas permanecem “opacas” no campo de visão dos leitores de língua francesa, o que corrobora com a ideia de uma estética do enigma característica de toda a produção do autor guineano. “As palavras conservam sua opacidade, porque o objeto se mantém desconhecido³” (PARAVY, 2010, p. 46), afirma a pesquisadora.

Pode-se pensar que a opacidade do texto original reproduz o apagamento da memória causado pela escravidão, tema central do romance. Por outro lado, os leitores implícitos são privados de uma dimensão importante da obra, o projeto memorial que se anuncia no título. Mesmo para aqueles que sabem que se trata de uma palavra em português e de um bairro turístico e histórico de Salvador da Bahia, a estranheza causada por esse empréstimo sinaliza no melhor dos casos o aspecto linguístico dos desvios topográficos e geopolíticos de Monénembo. Mas a menos que sigam o exemplo do autor em seu trabalho de documentação histórica, a viagem interna, de natureza iniciática, permanece inacessível a esses mesmos leitores.

A situação se reconfigura quando “Pelourinho” passa a intitular a versão traduzida do romance. Em lugar de desorientação ou exotismo, enigma ou opacidade, é possível vislumbrar a possibilidade de um reconhecimento entre sujeito e objeto. É claro que a ferida à qual o título se refere não é um capítulo exclusivo da história da diáspora africana no Brasil: sabemos que a escravidão está no centro de um trauma coletivo que afeta todos os negros dos dois lados do Atlântico, como a própria existência deste livro atesta. No

³ No original: “Les mots conservent leur opacité, car l’objet nous reste inconnu”.



entanto, esse passado compartilhado deixou marcas precisas no território brasileiro e no idioma falado no país. As marcas que o romance traz à tona estão enraizadas em um lugar específico, conhecido pelos leitores da tradução, que eles vivam na Bahia, em Salvador, no bairro do Pelourinho, ou não.

Desse ponto de vista, o ponto cego da tradução está atrelado à capacidade dos leitores de decifrar a referência histórica ocultada no original. Essa revelação não ocorre apenas em nível linguístico. Se assim fosse, o título do livro seria inequivocamente compreendido por todos os falantes de português, e Monénembo poderia tê-lo traduzido com todo o seu peso simbólico como *pilori*, palavra que designa o instrumento de tortura em francês. Sabemos, entretanto, que, embora o domínio da língua portuguesa seja um elemento importante, ele não é suficiente para dar a ver as imagens e os discursos subjacentes ao título escolhido. De fato, se os significantes permanecem substancialmente os mesmos entre o original e a tradução, a verdadeira mudança ocorre em um nível interno do signo, em seu significado. É aqui que encontramos a sequência precisa da história da escravidão no Brasil até o final do século XIX. Como resultado, o signo “pelourinho” tem um peso diferente para um público específico: ele conta uma história colonial na qual esse mesmo público pode se (re)descobrir. É por isso que ele diz muito mais no Brasil do que em qualquer outro lugar que seja lido.

No texto original, os pontos de vista dos dois narradores locais que contam o percurso do herói em busca por seus ancestrais, Leda e Innocencio, podem ser vistos como uma estratégia para reorientar o debate francófono a respeito da África. Mas estes pontos de vista externos, brasileiros propriamente ditos, serão necessariamente redefinidos em um espaço de leitura que desconstrói ou subverte categorias como o Outro ou o mesmo, o próximo e o distante. Assim, as vozes do Outro no original dizem (uma versão de) si mesmo na tradução, e o mesmo vale para as marcas de estranhamento que desaparecem enquanto tais.

Todos os pontos de vista em jogo no romance convergem para o mesmo espaço sociocultural, o mesmo imaginário e a mesma história colonial, e é precisamente nessa sobreposição de pontos de vista que as imagens já conhecidas pelos leitores brasileiros assumem um significado totalmente novo. Forjadas pela incursão de Monénembo no passado da escravidão no Brasil, elas se tornam ferramentas poderosas para comparar as construções ideológicas da identidade brasileira e a memória africana que ela retrata. A inversão de perspectiva do romancista é claramente o que interessa na tradução de *Pelourinho* no Brasil. Assim como os personagens locais que contam a história deste intrigante personagem africano em sua busca pela ancestralidade, os leitores



brasileiros são convidados a tomar consciência de sua herança africana e a refletir criticamente sobre os discursos e representações que se forjam a respeito dessa herança ao longo do tempo, no Brasil, na África ou em outros lugares.

A fim de reinventar um discurso “africano” em sua narrativa, Monénembo traça uma linha horizontal Sul-Sul, tocando de perto aqueles e aquelas a quem a tradução se destina. Em uma perspectiva completamente diferente, o congolês Alain Mabanckou se propõe a mostrar as relações verticais Norte-Sul com as quais esses mesmos leitores estão menos familiarizados. É certo que este desconhecimento é relativo e deve ser sempre nuançado. Se os brasileiros não são diretamente afetados pelas feridas coloniais do continente africano, eles se apropriam do ponto de vista europeu, do qual têm algum conhecimento, ainda que incompleto. O fato é que, em comparação com *Pelourinho*, *Copo Quebrado* implica uma dissimilaridade estrutural entre o tema abordado no romance e o público-alvo da tradução. Vimos que uma vez rearranjada no Brasil, a matéria ficcional de *Pelourinho* perde suas marcas de estranheza e revela os pontos cegos da “identidade (afro)brasileira” que supostamente incorpora. No caso de *Copo Quebrado*, as especificidades culturais, literárias, sociais e históricas são, em sua maioria, compreendidas com naturalidade no original, mas mantêm todos os traços distantes de suas origens na tradução. Assim, a dinâmica tradicional da tradução preconizada por A. Berman entre o familiar e o estrangeiro é restabelecida e, com ela, toda a relação de diferença que a caracteriza.

A distância entre o mundo da ficção e o do público-alvo da tradução é muito clara quando se trata da intertextualidade, marca estrutural da escrita de Alain Mabanckou. A começar pelo espaço central da narrativa, o bar O Crédito Acabou [no original *Le Crédit a Voyage*], jogo de palavras entre dois romances de Louis-Ferdinand Céline: *Viagem ao fim da noite* (1932) e *Morte a crédito* (1936). Assim, sem ultrapassar o perímetro de um bar local da Avenue de l'Indépendance, não muito longe do rio Tchinouka, no distrito Trezentos de Pointe Noire, o espaço ficcional ecoa uma das vozes mais emblemáticas da literatura francesa do século XX, cuja notoriedade remete a uma época em que uma parte considerável do continente africano estava sob tutela europeia e o Congo fazia parte do império colonial francês.

A importância que o romancista congolês dá à França e à sua literatura também é expressa na estrutura narrativa de seu romance. Entre as histórias tragicômicas compiladas em um caderno pelo narrador homônimo, é notável a do Impressor, personagem que fez de Paris sua “unidade de medida”, “o ápice do reconhecimento” (MABANCKOU, 2005, p. 46). Muito embora o Impressor seja o único personagem da trama a de fato viver um período de sua vida na



França, os demais personagens não são menos afetados por uma cultura francófona à qual os leitores brasileiros não têm acesso direto. Ao observarmos atentamente seus nomes e apelidos, é possível vislumbrar a presença de um outro lugar, incarnado em grande parte por um corpus literário francês ou francófono. É o caso da vendedora de “frango ‘bicicleta’”, Marna Mfoa, apelidada de A Cantora Careca, uma referência transparente à célebre peça do romeno naturalizado francês Eugène Ionesco. Antes de designá-la assim, o narrador enuncia três afirmações contraditórias, o que preconiza o diálogo que mantém com o escritor franco-romeno: “é o meu último dia neste estabelecimento, embora não esteja tão convencido disso, mas estou persuadido de que é o último dia” (MABANCKOU, 2018, p. 109). Cabe lembrar que a obra de Ionesco é inteiramente constituída de afirmações desconexas que invalidam qualquer forma de raciocínio lógico. “Quando a gente apanha um resfriado, tem que comer restos”, diz Martin, um personagem da peça. “É uma precaução inútil, mas absolutamente necessária” (IONESCO, 1997, p. 112-113), responde Smith.

Escrita em 1947 por Eugène Ionesco e encenada pela primeira vez em 1950 por Nicolas Bataille no Théâtre des Noctambules, a peça é encenada desde 1957 no Théâtre de la Huchette, em Paris. Representante do teatro do absurdo e inspirada nos métodos de aprendizagem franceses, ela destaca a artificialidade e a superficialidade da linguagem, em que a comunicação não tem coerência nem lógica. Seu título já carrega esse absurdo, pois não se trata de uma cantora careca, mas de dois casais que trocam banalidades sem quaisquer conexões lógicas. De forma análoga, Marna Mfoa não recebe esse apelido na ficção congoleza porque canta e é careca, como afirma o narrador, mas porque, ao reproduzir uma série de clichês, imita o absurdo da linguagem tematizado originalmente por Ionesco. Além disso, podemos pensar que Mabanckou também desconstrói a linguagem da sua história, destruindo as “ilusões” do realismo em sua referência a Balzac no trecho seguinte:

je suis persuadé que c'est la dernière journée, il faut apprendre à finir, je me dis ça pendant que je sors du bar avec mes illusions perdues, et je traverse l'avenue de l'Indépendance, y a Marna Mfoa qui vend des brochettes de viande juste en face du Crédit a voyagé, elle est chauve et chante de temps à autre pour nous amuser, c'est pour cela qu'on l'appelle affectueusement La Cantatrice chauve, (MABANCKOU, 2005, p. 149)

acho que é meu último dia neste estabelecimento ainda que eu mesmo não esteja convencido disso, mas estou persuadido de que é meu último dia, é preciso saber terminar, penso nisso enquanto saio do bar com minhas ilusões perdidas, e atravesso a avenida da Independência, vejo Mama Mfoa vendendo espetinhos de carne bem em frente ao Crédito acabou, ela é careca e canta de vez em quando para nos divertir, é por isso que a chamamos afetuosamente de A Cantora careca (MABANCKOU, 2018, p. 109)



A peça de Ionesco foi traduzida no Brasil em 1959. Desde então, teve ampla recepção graças ao trabalho de divulgação de Luís de Lima nos meios teatrais. Não haveria, portanto, dificuldade em reconhecer o jogo de imitação que Mabanckou faz com a escrita de Ionesco, através do uso de afirmações contraditórias. É esse igualmente o caso de *Ilusões Perdidas*, romance carro-chefe da Comédia Humana que hoje conta com seis traduções no Brasil. Perde-se, por outro lado, a referência à obra de Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, nunca traduzida em português e referida no texto traduzido como “saber terminar”.

Estes breves exemplos nos dão uma boa medida do complexo panorama literário evocado por Mabanckou em seu romance, composto por clássicos franceses, africanos e, em menor escala, pela literatura mundial traduzida para o francês. Além da dificuldade de tradução que a mobilização deste repertório variado implica, é preciso lidar com os implícitos coloniais que envolvem este mesmo patrimônio. Dependendo do seu grau de conhecimento da cultura francesa e, por extensão, da cultura francófona, o público estrangeiro será mais ou menos afetado por essa compilação. Sem chegar a comparar as muitas traduções do romance existentes até o momento, é evidente que a intertextualidade ativa em *Copo Quebrado* não terá o mesmo impacto em alemão, inglês, coreano, espanhol, polonês, catalão ou, muito recentemente, português, para citar apenas alguns dos idiomas para os quais a obra foi traduzida. Essa variação pode ser significativa se compararmos um idioma importante – “hipercentral”, como diriam G. Sapiro e J. Heilbron (SAPIRO, 2009; HEILBRON, 2009) – como o inglês com um idioma menor ou periférico, como o português ou o coreano.

Levar em conta o modo de circulação das obras citadas de maneira implícita ou explícita em *Copo Quebrado* permite medir como evolui a relação autor-leitor na tradução, embora o processo de canonização não seja em si suficiente para explicar a presença de um texto em outro, muito menos os diferentes efeitos dessa presença em um novo contexto de leitura. Neste ponto, é preciso ressaltar que a crítica francófona associa muito frequentemente a escrita de Mabanckou a um projeto de assimilação a uma literatura central dotada de prestígio e visibilidade (MANGEON, 2013; DEVESA, 2012; PORRA, 2010; KESTELOOT, 2012). Mas para além das piscadelas dirigidas aos leitores eruditos, a intertextualidade de Mabanckou lança uma espécie de provocação. Esta provocação consiste em deslocar uma obra da tradição em que ela se inscreve – ou um acontecimento do seu contexto histórico – para descaracterizá-la ou distorcê-la. Estas distorções aparentemente gratuitas revelam-se complexas em *Copo Quebrado*, porque desviam não apenas uma



obra ou um fato social, mas, sobretudo, a própria língua e as conotações coloniais que ela pode apresentar em um contexto francófono.

Como em *Pelourinho*, as palavras dizem muito mais do que parecem dizer em *Copo Quebrado*. Dotadas de um poder evocativo, contam uma história subterrânea através das imagens e discursos que carregam. Contudo, os seus significados ocultos não pretendem revelar uma “verdade” de natureza existencial, como é o caso na narrativa guineana. Desprovidas de qualquer significado ideológico real, as referências literárias ou históricas não têm outra função senão desconcertar ou fazer rir os leitores capazes de identificá-las. É, portanto, por meio do humor que Mabanckou “libera” sua língua das amarras do colonialismo e do dever atribuído a ela, de um riso corrosivo que frustra e dessacraliza qualquer discurso pré-fabricado, seja qual for seu campo ideológico.

Considerações finais

Enquanto Monénembo utiliza representações supostamente brasileiras para forjar uma identidade afro-atlântica, Mabanckou explora um repertório mais propriamente francófono, apostando, portanto, em uma relação de cumplicidade com seu público implícito, plenamente capaz de identificar o trabalho de (des)construção de um patrimônio cultural, histórico e literário que ele realiza. Se os ângulos de análise partilhados entre autor e público entram numa zona cinzenta na tradução, ameaçando por vezes a estética de ruptura e desconstrução da história, *Copo Quebrado* poderia acrescentar uma camada de complexidade nas definições de literatura africana sob o prisma brasileiro.

Em seu espaço de produção inicial, *Copo Quebrado* é frequentemente lido em relação à posição que ocupa no campo literário (BOURDIEU, 1996). Pode-se pensar que a recepção brasileira desse romance pode tirar Mabanckou de um horizonte de leitura vinculado às suas estratégias para acessar o centro de reconhecimento e legitimação localizado na antiga metrópole, para situá-lo no debate racial em curso no Brasil. Com seu romance, Mabanckou convida o leitor brasileiro a repensar sua relação com a identidade e, se necessário, a considerar criticamente um retorno mítico à África e a todas as formas de essencialismos que daí se derivam.

Monénembo também provoca um questionamento identitário, mas de outra ordem. Enquanto um Brasil exótico é criado no contexto da viagem de um escritor africano a Salvador, uma certa África tradicional é



gradualmente criada por afro-brasileiros despossuídos de sua própria história. Embora essas imagens beirem o estereótipo e não captem toda a complexidade das sociedades que se constituíram no Atlântico Sul, a verdadeira questão deste romance – e o interesse em traduzi-lo no Brasil – não diz respeito às imagens em si, mas ao modo como são elaboradas na narrativa.

Referências

BANDIA, P. Le concept bermanien de l'“Étranger” dans le prisme de la traduction postcoloniale, **TTR : traduction, terminologie, rédaction**, vol. 14, n° 2, p. 123-139, 2001.

BREZAUULT, E. Entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo. **Africultures**, 1998. Disponível em: <http://africultures.com/entretien-deloise-brezault-avec-tierno-monenembo-2581>. Consultado em 16 de novembro de 2023.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro. Cultura e tradição na Alemanha romântica**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

BOUDJEDRA, R. **L'Escargot entêté**. Paris: Denoël, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CÉLINE, L-F. **Viagem ao fim da noite**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

CÉLINE, L-F. **Morte a crédito**. Trad. Maria Arminda Souza-Aguiar, Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DEVESA, J.-M. L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou, **Afrique contemporaine**, vol. 241, n° 1, p. 93-110, 2012.

HEILBRON, J. **Le système mondial des traductions**. In Gisèle Sapiro (ed.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau monde, p. 253-274, 2009.

KESTELOOT, L. **La littérature negro-africaine face à l'histoire de l'Afrique, Afrique contemporaine**, vol. 241, n° 1, p. 43-53, 2012.

IONESCO, E. **A Cantora careca**. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas; Papirus, 1997.

MABANCKOU, A. **Copo Quebrado**. Trad. Paula Souza Nogueira Dias. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

MABANCKOU, A. **Verre Cassé**, Paris: Seuil, 2005.

MANGEON, A. Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et Le Manifeste pour Une littérature-Monde em français. In Micéala Symington, Joanny Moulin e Jean Bessière (ed.), **Actualité et inactualité de la notion de postcolonial**, Paris : H. Champion, p. 105-129, 2013.



MONÉNEMBO, T. **Pelourinho**. Paris: Seuil, 1995.

MONÉNEMBO, T. **Pelourinho**. Trad. Mirella do Carmo Botaro. São Paulo: Nós, 2022.

MONÉNEMBO, T. **Peuls**. Paris: Seuil, 2004.

MONÉNEMBO, T. **Les Coqs chantent à minuit**. Paris: Seuil, 2015.

MONÉNEMBO, T. **Bled**. Paris: Seuil, 2016.

ORMESSON, J. **Casimir mène la grande vie**. Versailles: Feryane, 1997.

PARAVY, F. Une écriture de l'énigme: Pelourinho de Tierno Monénembo. In Delphine Tang e Patricia Bissa Enama (eds), **Absence, enquête et quête dans le roman francophone**. Bruxelles / New York: P. I.E. P. Lang, p. 41-52, 2010.

PORRA, V. Malaise dans la littérature-monde (en français): de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation. In **Recherches & Travaux**, n° 76, p. 109-129, 2010.

SAPIRO, G. Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation transnationale des livres. In Gisèle Sapiro (ed.). **Les contradictions de la globalisation éditoriale**. Paris: Nouveau monde, p. 275-301, 2009.

SUCHET, M. L'écriture hétérolingue en Afrique postcoloniale: une poétique de la traduction. **Études littéraires africaines**, n° 24, p. 35-42, 2007.

ZABUS, C. **Le palimpseste africain: indigénisation de la langue dans le roman ouest-africain europhone**. Trad. Mathilde Labbe, Raphaëlle Thery. Paris: Karthala, 2018.



Pensar/Classificar – Georges Perec*

Think/Classify – Georges Perec

Aline Leal Fernandes Barbosa¹
Anne Louise Dias²

RESUMO: Tradução para o português de “Penser/Classer”, texto de Georges Perec publicado em uma coletânea homônima de ensaios. Neste texto póstumo, de 1985, o autor demonstra seu interesse em percorrer o universo e sua multiplicidade, examinando seus possíveis laços, sondando e questionando um possível princípio organizador das coisas. A reflexão acerca do gosto pelas classificações e do furor de organização que parece tomar a humanidade desde o começo dos tempos está no centro de “Penser/Classer”, na operação de perturbar as convenções das hierarquias sensíveis e estabelecidas, conferindo aos seres e às coisas uma densidade imprevista que perturba e surpreende.

PALAVRAS-CHAVE: Georges Perec. Pensar. Classificar. Tradução.

ABSTRACT: Translation into Portuguese of “Penser/Classer”, text by Georges Perec published in a collection of essays of the same name. In this posthumous text from 1985, the author demonstrates his interest in exploring the universe and its multiplicity, examining its possible links, probing and questioning a possible organizing principle of things. The reflection on the taste for classifications and the organizational frenzy that seems to grip humanity since the beginning of time is at the center of “Penser/Classer”, in the operation of disturbing the conventions of sensitive and established hierarchies, which gives beings and things an unforeseen density that disturbs and surprises.

KEYWORDS: Georges Perec. Think. Classify. Translation.

¹ Pesquisadora de pós-doutorado (PNPD/CAPES) vinculada ao programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Mestre e doutora pelo mesmo programa. Membro do grupo de pesquisa *Práticas artísticas e conceituais do arquivo: insurgência, reapropriação e invenção no contemporâneo* (CNPq). Professora Adjunta Substituta da Escola de Letras da Unirio. E-mail: alinelfbarbosa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5488-0654>.

² Professora Adjunta pelo Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), na Universidade de Brasília. Doutora em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós Graduação em Literatura – PósLit – da Universidade de Brasília (UnB). Membro do grupo de pesquisa *Fitopoéticas* e da *Rede Jovem DF*. Email: dias.anne@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0060-7788>.

*Artigo recebido em 11 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Ao discorrer sobre as conexões que surgem durante o ato de pensar, Georges Perec expõe a estranha errância que ali se desvela. Estranha, pois o pensar o leva às afinidades mais inesperadas: qual intimidade existe entre um jogo da velha e os nomes das ruas de Londres? Ou entre a escritora japonesa do século X Sei Shōnagon e Raymond Queneau, escritor, poeta e colega oulipiano? A resposta à pergunta não é óbvia e Perec então fala de instinto, tentativa e erro ou ainda de hesitação e flutuação. A agitação descrita pelo autor na busca de responder a suas inquietações assemelha-se, em muito, à tentativa de tradução de seus textos – a qual nos lançamos aqui. A operação da tradução também passa por essas hesitações, também percorre as longas listas de palavras no intuito de encontrar a expressão acertada, a mais justa, a mais fiel. A dificuldade de traduzir um texto como o de Perec, testemunhada por tantos outros que também se lançaram a esse desafio de felicidade, talvez amenize o espanto que nos tomou ao descobrirmos que “Penser/Classer”, publicado postumamente em 1985, ainda não havia sido vertido à língua portuguesa. Com pequenas variações nos ensaios que compõem a coletânea, a obra de Perec já havia sido traduzida para o espanhol (1986), para o italiano (1989) e, na versão em inglês, “Penser/Classer” aparece em *Species of spaces and other pieces*, publicado, em 1997, pela editora Penguin.

No “Posfácio” de *O Sumiço, Zéfere, seu tradutor, brinca que se lembra “de ter achado uma loucura alguém tentar traduzir Perec, tamanha a complexidade de sua escrita” (ZÉFERE apud PEREC, 2015, p. 242), lembrete de que os obstáculos para a tradução de um texto de um dos integrantes mais expressivos do movimento literário Oulipo podem aparecer já no título, como é o caso do texto citado por Zéfere, *Espèces d’espaces*, ou mesmo no próprio *La Disparition*, construído na ausência da letra “e” e que desautoriza, portanto, o pragmático *O Desaparecimento*. Se, por um lado, a tradução do par “pensar/classificar” (*penser/classer*), presente no nome do ensaio aqui escolhido, não suscita nenhum dilema, por outro, é bem verdade que suas aparições ao longo do texto impõem certos entraves, certas pausas. Em trocadilhos fonéticos, *classer* (classificar) toma forma de *chasser* (caçar) e mais à frente o par se metamorfoseia em *passer* (passar)/*clamsner* (bater as botas) e nas expressões *clapet sensé* (válvula sensorizada) e *quand c’est placé* (quando está colocado). Nestes casos, a tradução se guiou pelo ouvido e adotou a sonoridade como eixo central; assim, ficamos com “passar/qualificar”, “pensão alimentar” e “ponha-se em seu lugar”, tentando, ao mesmo tempo, respeitar a rima em “ar” e manter o “p” no início da primeira palavra:*



« <i>Penser/classer</i> », par exemple, me fait penser à « <i>passer/clamser</i> », ou bien à « <i>clapet sensé</i> » ou encore à « <i>quand c'est placé</i> ». Est-ce que cela s'appelle « <i>penser</i> » ?	"Pensar/classificar", por exemplo, me faz pensar em "passar/qualificar" ou mesmo em "pensão alimentar" ou ainda em "ponha-se em seu lugar". É isso a que chamamos pensar?
---	---

Nesse parágrafo, a capacidade artística e a criatividade de Perec ao manusear a língua se revelam, se evidenciam e assombam, em alguma medida, pois se projetam para os deslimites da linguagem. O jogo homofônico demonstra tanto a habilidade técnica de Perec, quanto sua vontade pela experimentação. Não há, na verdade, resposta exata para a tradução do trecho e poderíamos certamente criar um pequeno catálogo das tentativas. O convite ao tradutor é claro e, no entanto, espinhoso: é preciso abrir mão, ou melhor, é preciso tomar as rédeas do texto, não para domá-lo, mas para melhor entendê-lo em suas minúcias, repertoriar esses pontos sensíveis e aprender a jogar com o texto na mesma medida em que ele se revela jocoso.

Isso porque aquilo que organiza uma língua – ou que a língua organiza –, o seu sistema classificatório, de maneira muito rápida e insuspeita pode tender a uma vertigem taxonômica, em que seus usuários se arriscam a tombar. Quando nos damos conta de que as seções do ensaio não seguem a sequência das letras do alfabeto, mas aquela de um capítulo do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, imediatamente percebemos que, se as ordens nos obrigam a andar na linha – quando haveria muitos caminhos a explorar – a sua ausência pode nos fazer sentir algo abandonados, a vagar sem mapa por rotas imprevistas.

De fato, traduzir "Penser/classer" é estar em confronto com os eternos debates da tradução: privilegiar a forma, o sentido ou a sonoridade do texto? Daí o peso da escolha do tradutor, nossas escolhas. Neste processo, uma das perguntas que acompanhou o trabalho foi: qual é a língua do texto traduzido? A língua como fundamento do pensar e do classificar assim produzindo uma escrita. O ensaio fala de um inventário composto por substantivos masculinos que se tornam femininos no plural – como é o caso de *amours, délices, orgues* – cuja ausência de correspondência no português nos levou a decidir pela permanência das palavras francesas. Além disso, menciona as seis vogais do alfabeto (a língua francesa inclui o y como vogal), promove assonâncias, aliterações, jogos de palavras que seriam impossíveis de reproduzir, numa tradução literal, conservando a astúcia como paradigma de escrita e de leitura que o autor propõe. A língua de fundo do texto da tradução oscila, portanto, entre o português – e aí optamos pelo risco de, man-



tendo o texto distante do sentido original, mantê-lo próximo da brincadeira sintático-semântica de encaixe, desencaixe e, em última medida, atropelo – e o francês, quando as transposições não encontravam solo comum em que se relacionar. Na seção “As hierarquias”, que discorre a respeito das posições hierárquicas nas linhas de comando, Perec oferece um trocadilho que a nós pareceu impossível de transpor: “*sous-fifre*”, expressão que designa subalterno, subordinado, secundário em sua profissão, que carrega em si “*fifre*” – corruptela de termo alemão que, no francês, quer dizer pífano. Estão aí as surpresas com que as palavras nos brindam se passarmos tempo suficiente com elas. Entre as possíveis soluções, pensamos em usar a expressão “quem apita”, em referência ao juiz de futebol de uma partida, para falar de quem manda e quem obedece, logo abandonada para fazer prevalecer o prefixo “sub” que insere os indivíduos em uma posição mais ou menos elevada na escala administrativa. O termo “*rondeflanesque*”, neologismo perequiano que aparece na seção “Borges e os chineses”, foi por nós traduzido por “rocambolesca”, focalizando a semelhança material e fonética. E a interjeição “*Ventre Saint-gris*”, por se manifestar em uma situação bastante específica – a do reinado de Henrique IV –, manteve-se como no original.

A rede das relações entre as coisas se abre também ao intertexto em “Penser/Classer”, e Perec encontra em outros escritores outros sistemas classificatórios. Alguns oulipianos são mencionados por Perec: é assim que ressurgem Italo Calvino, com *Se um viajante numa noite de inverno*, provavelmente o oulipiano mais traduzido e comentado no Brasil, com uma produção que ultrapassa em muito o movimento literário. Aparecem ainda *Le dimanche de la vie* [*Domingo da vida*], título de Raymond Queneau, e uma referência a Harry Mathews, único escritor estadunidense a compor a oficina do Oulipo, com *The Sinking of the Odradek Stadium*. Ambas as obras não foram publicadas no Brasil e aparecem, portanto, na nossa tradução, acompanhadas de título original e traduzido (e, no caso de Queneau, igualmente do nome do autor). Vale mencionar que a alusão à obra de Mathews nos é particularmente interessante por dois motivos interligados: *The Sinking of the Odradek Stadium* foi escrita em um pidgin que visava emular a tradução pouco eficaz de uma língua ficcional, e Perec foi o tradutor para a língua francesa dessa obra. Mas é na figura de Conselho, personagem de *Vinte mil léguas submarinas* de Jules Verne, que Perec encontra a materialização do ato de *classificar*: Fiel assistente do professor Aronnax, Conselho é um catálogo humano de espécies terrestres e marítimas, mas seus conhecimentos sobre o mundo natural estão completamente ancorados na memorização. A classificação, portanto, está ausente de seu par *pensar*. Conselho apare-



ce na seção “E” de “Penser/Classer” com Ned Land, célebre arpoador, seu também companheiro em *Vinte mil léguas*. O que nos é importante, aqui, é a disposição desses dois homens em relação ao *pensar/classificar* de Perec: a renúncia ao pensar possui aí configurações distintas. Para Conselho, ela leva à elaboração de catálogos ainda científicos e razoáveis; para Ned Land, ao abandono do cientificismo e à escolha pelo palpável. Para as tradutoras, restou então a tarefa de fazer transparecer a astúcia fonética de Perec e desvelar os jogos entre *classer* e *chasser*, para os quais optaram por “classificar” e “capturar”, e entre *catalogue raisonné* e *arraisonner*, em que procuraram manter a proximidade fonética das expressões e o uso do vocabulário marítimo, ficando com *fichar* e *fisgar*:

Conseil établit le catalogue raisonné des poissons que Ned Land arraisonne.

Conselho ficha os peixes que Ned Land fisga com seu arpão.

Na intenção de entrar no jogo com tudo de que dispúnhamos, decidimos por não inserir notas de rodapé e resolver na própria fatura do texto a problemática desenvolvida por Perec, acreditando que o mais desejável seria provocar a experiência de uma leitura corpo a corpo, que prescindisse de explicações para avançar. Há, nesta decisão, o risco de propor uma tradução por demais traidora, mas a sensação/compreensão era de que, quanto mais entrávamos no jogo das palavras e de suas disposições na língua e entre as línguas, mais fiéis estávamos sendo ao seu autor.

A experiência de traduzir a quatro mãos insere o diálogo no centro de sua atividade. A conversa, o debate, a hesitação e a negociação viram metodologia de trabalho. A tradução contou, ainda, com a revisão qualificada de Paloma Roriz, contribuindo com mais um olhar – e um universo de onde buscar soluções – para um texto prismático, que nos convida a entrar no mundo das *palavras e das coisas* em permanente estado de desajuste, no desejo de ir além, permanecendo, ainda assim, em solo instável, desconfiando das hierarquias, da ordem discursiva e da sua tão suspeita exatidão.

Pensar/Classificar

D) Sumário

Sumário – Métodos – Perguntas – Exercícios de vocabulário – O mundo como quebra-cabeça – Utopias – Vinte mil léguas submarinas – Razão e pensamento – Os Esquimós – A Exposição Universal – O alfabeto – As classifi-



cações – As hierarquias – Como classifico – Borges e os Chineses – Sei Shônagon – As inefáveis alegrias da enumeração – O Livro dos recordes – Baixeza e inferioridade – O dicionário – Jean Tardieu – Como penso – Alguns aforismos – “Em uma rede de linhas entrecruzadas” – Diversos

A) Métodos

Nas diferentes etapas de elaboração deste trabalho – notas rabiscadas nas cadernetas ou sobre os papéis avulsos, citações transcritas, “ideias”, ver, cf., etc –, é certo que acumulei pequenas pilhas, pequeno b, GRANDE I, em terceiro lugar, segunda parte. Daí, quando se tratou de reunir esses elementos (e de fato era preciso reuni-los para que este “artigo” enfim cessasse de ser apenas um projeto vago sistematicamente adiado a amanhã menos agitados), logo ficou claro que eu não conseguiria nunca os organizar em forma de discurso.

É um pouco como se as imagens e ideias que me vieram à mente – por mais brilhantes e promissoras que tenham podido parecer à primeira vista, uma a uma, ou mesmo opostas duas a duas – tivessem se distribuído de imediato sobre o espaço imaginário de minhas folhas de papel ainda não manchadas de tinta, à maneira de círculos (ou cruces) que um medíocre jogador de jogo da velha disporia em seu tabuleiro sem nunca conseguir reunir três em uma linha reta.

Essa deficiência discursiva não se deve apenas à minha preguiça (nem à minha inabilidade no jogo da velha); ela é, antes de tudo, ligada ao que tentei precisamente delimitar, senão mesmo apreender, dentro do tema que me foi aqui proposto. Como se a interrogação desencadeada por esse “PENSAR/CLASSIFICAR?” tivesse posto em questão o próprio pensável e o classificável de uma maneira que meu “pensamento” só pudesse ser pensado se esfarelado, se dispersando, retornando incessantemente à fragmentação que ele pretendia querer colocar em ordem.

O que aflorava pertencia inteiramente ao domínio do impreciso, do incerto, do fugaz, do inacabado, e por fim escolhi conservar deliberadamente o caráter hesitante e perplexo desses fragmentos disformes, renunciando à suposição de poder organizá-los em qualquer coisa que teria tido, por direito, a aparência (e a sedução) de um artigo, com começo, meio e fim.



Talvez seja isso responder à pergunta que me foi feita antes que eu a fizesse. Talvez seja evitar fazê-la para não ter que responder a ela. Talvez seja usar e abusar dessa velha figura retórica a que chamamos um *pretexto* em que, em vez de enfrentar o problema a ser resolvido, nos contentamos em responder às perguntas com outras perguntas, nos refugiando a cada vez atrás de uma incompetência mais ou menos dissimulada.

Talvez também seja designar a pergunta como justamente sem resposta, quer dizer, devolver o pensamento ao impensado que a fundamenta, o classificado ao inclassificável (o inominável, o indizível) que ele tanto se empenha em dissimular.

N) Perguntas

Pensar/classificar

O que significa a barra oblíqua?

O que me está sendo exatamente questionado? Se eu penso antes de classificar? Se eu classifico antes de pensar? Como classifico o que penso? Como penso quando quero classificar?

S) Exercícios de vocabulário

Como poderíamos classificar os seguintes verbos: agrupar, arrumar, catalogar, classificar, dividir, elencar, enumerar, estruturar, hierarquizar, listar, ordenar, organizar, reagrupar, repartir?

Aqui eles estão organizados em ordem alfabética.

Esses verbos não podem ser todos sinônimos; por que precisaríamos de quatorze palavras para descrever uma mesma ação? São, portanto, diferentes. Mas como diferenciá-los entre si? Alguns se opõem por si mesmos ainda que se refiram a uma preocupação idêntica, por exemplo, dividir, que evoca a ideia de um todo a ser repartido em elementos distintos, e reagrupar, que evoca a ideia de elementos distintos a serem reunidos em um todo.

Outros insinuam novos verbos (por exemplo: subdividir, distribuir, discriminar, caracterizar, marcar, definir, distinguir, opor etc), remetendo-nos a este balbúcio inicial em que se enuncia penosamente o que podemos nomear de o legível (o que nossa atividade mental pode ler, apreender, compreender).



U) O mundo como quebra-cabeça

Dividimos as plantas em árvores, flores e legumes.
Stephen Leacock

É realmente tentador querer distribuir o mundo inteiro segundo um único código; uma lei universal regeria o conjunto dos fenômenos: dois hemisférios, cinco continentes, masculino e feminino, animal e vegetal, singular plural, direita esquerda, quatro estações, cinco sentidos, cinco vogais, sete dias, doze meses, vinte e seis letras.

Infelizmente, isso não funciona, nem nunca chegou a funcionar, e não funcionará jamais.

O que não impede de continuarmos ainda por muito tempo a categorizar este ou aquele animal segundo um número ímpar de dedos ou chifres ociosos.

R) Utopias

Todas as utopias são deprimentes, porque elas não deixam espaço ao acaso, à diferença, ao “diverso”. Tudo foi posto em ordem e a ordem reina.

Por trás de toda utopia, existe sempre um grande desígnio taxonômico: um lugar para todas as coisas e todas as coisas em seu lugar.

E) Vinte mil léguas submarinas

Conselho sabe CLASSIFICAR os peixes.

Ned Land sabe CAPTURAR os peixes.

Conselho ficha os peixes que Ned Land fiska com seu arpão.

L) Razão e pensamento

Qual relação existe, de fato, entre a razão e o pensamento (independentemente do fato de já terem sido títulos de duas revistas filosóficas)? Os dicionários não nos ajudam muito a responder: por exemplo, no *Petit Robert*, pensamento = tudo o que afeta a consciência, e razão = a faculdade pensante; seria mais fácil, parece-me, encontrarmos uma relação ou uma diferença entre os dois termos se estudássemos os adjetivos com os quais eles podem se adornar: um pensamento pode ser comovido, profundo, banal



ou livre; a razão pode ser profunda também, mas igualmente social, pura, suprema, inversa, do Estado ou do mais forte.

I) Os Esquimós

Os esquimós, disseram-me, não possuem um nome *genérico* para designar a neve; eles possuem várias palavras (esqueci o número exato, mas acho que são muitas, algo como uma dezena) para designar especificamente os diversos aspectos que a água adquire entre seu estado efetivamente líquido e as várias manifestações de seu mais ou menos intenso congelamento.

É difícil, claro, encontrar um exemplo equivalente em francês; pode ser que os esquimós tenham apenas uma palavra para designar o espaço que separa seus iglus enquanto nós temos pelo menos sete em nossas cidades (rua [*rue*], avenida [*avenue*], bulevar [*boulevard*], praça [*place*], pátio [*cours*], rua sem saída [*impasse*], beco [*venelle*]) e os ingleses pelo menos vinte (street, avenue, crescent, place, road, row, lane, mews, gardens, terrace, yard, square, circus, grove, court, greens, houses, gate, ground, way, drive, walk), mas nós temos um substantivo (“artéria”, por exemplo) que as engloba todas. Da mesma maneira, se falarmos a um confeitoiro sobre os pontos do açúcar, ele nos responderá simplesmente que só nos compreenderia se determinássemos o grau de cozimento desejado (fio, quebrado, enrolado), mas, para ele, o conceito de “ponto do açúcar” já está definido.

G) A Exposição Universal

Os objetos expostos durante a grande Exposição Universal de 1900 foram repartidos em 18 grupos e 121 classes. “É preciso”, escrevia M. Picard, comissário-geral da Exposição, “que os produtos se apresentem aos visitantes em uma ordem lógica, que a classificação responda a uma concepção simples, clara e precisa, que ela carregue em si mesma sua filosofia e sua justificativa, que a ideia-chave dali emergja sem dificuldade”.

A uma leitura do programa estabelecido por M. Picard, é logo perceptível que essa ideia-chave é uma ideia rasa.

Uma metáfora banal justifica o primeiro lugar atribuído à Educação e ao Ensino: “É por aí que o homem *entra* na vida.” As Obras de Arte vêm em seguida porque é preciso lhes conservar “o seu lugar de honra”. “Motivos da mesma ordem” fazem com que os “Instrumentos e Procedimentos gerais das Letras e das Artes” ocupem o terceiro lugar. Encontramos, eu me per-



gunto o porquê, na 16ª colocação, a Medicina e a Cirurgia (camisas de força dos loucos, camas de enfermaria, muletas e próteses de madeira, malas de médicos militares, materiais de primeiros-socorros da Cruz Vermelha, aparelhos de socorro para afogados e asfixiados, aparelhos de borracha da casa Bognier e Burnet etc).

Do 4º ao 14º grupo, as categorias se sucedem sem revelar nenhuma ideia clara de sistema. Podemos ainda ver muito bem como se ordenam os grupos 4, 5 e 6 (Mecânica, Eletricidade, Engenharia civil e Meios de transporte) e os grupos 7, 8 e 9 (Agricultura, Horticultura e arboricultura; Florestas, caça e pesca), mas a partir daí seguem-se de fato sem qualquer rumo:

Grupo 10: Alimentos

Grupo 11: Minas e metalurgia

Grupo 12: Decoração e Mobiliário dos edifícios públicos e das habitações

Grupo 13: Fios, tecidos e roupas

Grupo 14: Indústria química

O grupo 15 é, como deve ser, dedicado a tudo aquilo que não encontrou lugar nos outros quatorze, ou seja, às “Indústrias diversas” (papelaria, cutelaria, ourivesaria, joalheria e bijuteria, relojoaria, bronze, fundição, seralheria artística, latonagem, fabricação de escovas, marroquim, artigos em madeira e cestaria, borracha e guta-percha, quinquilharia).

O 16º grupo (Economia social, juntamente com Higiene e Assistência pública) está ali porque ela (a economia social) “devia dar *naturalmente* (grifo meu) sequência a diversos ramos da produção artística, agrícola ou industrial [uma vez que] ela é simultaneamente a resultante e a sua filosofia”.

O 17º grupo é dedicado à “Colonização”; trata-se de um grupo novo (quando comparado à Exposição de 1889) cuja “criação é amplamente justificada pela necessidade da expansão colonial vivenciada por todos os povos civilizados”.

Finalmente, o último lugar é ocupado simplesmente pelo exército e pela marinha.

A divisão dos produtos no interior desses grupos e em suas classes reserva inúmeras surpresas sobre as quais é impossível aqui entrar em detalhes.

T) O alfabeto

Muitas vezes eu me perguntei que lógica havia presidido a distribuição das cinco vogais e das vinte e uma consoantes de nosso alfabeto: por que primeiro A e depois B e em seguida C etc?



A impossibilidade evidente de qualquer resposta tem, de início, algo de reconfortante: a ordem alfabética é arbitrária, inexpressiva, portanto, neutra: objetivamente A não vale mais do que B, o ABC não é um sinal de excelência, mas somente de começo (o ABC de uma profissão).

Mas, sem dúvida, basta que haja uma ordem para que insidiosamente a posição dos elementos em uma série assuma, mais cedo ou mais tarde e mais ou menos, um coeficiente qualitativo: assim um filme “B” será sempre considerado como “menos bom” que outro filme que, aliás, nem teríamos sonhado chamar de filme “A”; assim, um fabricante de cigarros que imprime em seus maços “Classe A” quer dar a entender que seus cigarros são superiores aos outros.

O código qualitativo alfabético não é muito extenso, na verdade, ele tem somente três elementos:

- A = excelente
- B = menos bom
- Z = irrelevante (um filme “Z”)

Mas isso não o impede de ser um código e de sobrepor todo um sistema hierárquico a uma série, por definição, inerte.

Por motivos bastante distintos, mas, ainda assim, próximos a nossa proposta, notaremos que várias empresas se esforçam, em suas razões sociais, para obter siglas do tipo “AAA”, “ABC”, “AAAC” etc, de modo a aparecer em primeiro lugar nos anuários e diretórios profissionais.

Em compensação, um estudante do ensino médio terá todo o interesse em ter um nome cuja inicial se situe no meio do alfabeto: ele terá um pouco mais de chance de não ser interpelado.

C) As classificações

Existe uma vertigem taxonômica. Eu a experimento toda vez que meus olhos recaem sobre um índice da Classificação Decimal Universal (CDU). Por qual sucessão de milagres chegamos, praticamente no mundo inteiro, a concordar que:

668.184.2.099

designaria o acabamento do sabonete

629.1.018-465



as sirenes para veículos sanitários, enquanto:

621.3.027.23
621.436:382
616.24-002.5-084
796.54
913.15

designavam respectivamente: as tensões que não ultrapassam 50 volts, o comércio exterior dos motores Diesel; a profilaxia da tuberculose, o acampamento e a geografia antiga da China e do Japão!

O) As hierarquias

Existem as roupas de baixo, as roupas e as sobrecasacas sem que haja aí uma ideia de hierarquia. Mas, se existem chefes e subchefes, subordinados e subalternos, praticamente não existem sobre-chefes ou superchefes; o único exemplo que constatei é “superintendente”, que é uma denominação antiga no francês; de maneira ainda mais significativa, existem, no corpo administrativo governamental, acima dos subprefeitos, os prefeitos e acima dos prefeitos não os sobreprefeitos nem super-prefeitos, mas, qualificados por um acrônimo bárbaro aparentemente escolhido para assinalar que eles são grandes figurões, os “IGAMES” (Inspetor geral da administração em missão extraordinária).

Às vezes o subordinado persiste mesmo se quem ordena mudou de nome; na carreira dos bibliotecários, não há mais propriamente bibliotecários; chamamo-los de conservadores e os classificamos em classes ou em chefes (conservadores de segunda classe, de primeira classe, de classe excepcional ou conservador-chefe); por outro lado, nos cargos mais baixos, continuamos a empregar sub-bibliotecários).

P) Como eu classifico

Meu problema com as classificações é que elas não duram; mal termino de dar ordem às coisas e esta ordem já está caduca.

Como todo mundo, suponho, sou tomado às vezes por um furor de organização; a profusão das coisas a organizar, a quase-impossibilidade de distribuí-las segundo critérios verdadeiramente satisfatórios fazem com que eu não consiga jamais chegar ao fim, que eu me detenha em arranjos provisórios e vagos, dificilmente mais eficazes que a anarquia inicial.



O resultado de tudo isso leva a categorias deveras estranhas; por exemplo, uma pasta cheia de papéis diversos e sobre a qual está escrito “CLASSIFICAR”; ou uma gaveta etiquetada “URGENTE 1” sem nada dentro (na gaveta “URGENTE 2” tem algumas velhas fotografias, na gaveta “URGENTE 3” alguns cadernos novos).

Enfim, dou um jeito.

F) Borges e os chineses

“A) pertencentes ao Imperador, B) embalsamados, C) domesticados, D) leitões, E) sereias, F) fabulosos, G) cães em liberdade, H) incluídos na presente classificação, I) que se agitam como loucos, J) inumeráveis, K) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, L) et cetera, M) que acabaram de quebrar a jarra, N) que de longe parecem moscas.”

Michel Foucault popularizou ao extremo esta “classificação” de animais que, em *Outras inquisições*, Jorge Luis Borges atribui a uma certa enciclopédia chinesa que um tal Doutor Franz Kuhn teria tido em mãos. A profusão de intermediários e o conhecido gosto de Borges por erudições ambíguas permitem questionar se esse ecletismo um tanto quanto de fato espantoso não é antes de tudo um efeito da arte. Meras extrações de textos administrativos, tudo o que pode haver de mais oficial, bastariam para produzir uma enumeração quase tão rocambolesca quanto:

A) animais com os quais fazemos apostas, B) animais cuja caça é proibida de 1º de abril a 15 de setembro, C) baleias encalhadas, D) animais cuja entrada em território nacional está sujeita a quarentena, E) animais em copropriedade, F) animais empalhados, G) et cetera (Esse “etc.” não é surpreendente em si; é apenas o seu lugar na lista que o torna curioso.), H) animais suscetíveis de transmitir lepra, I) cães-guia, J) animais beneficiários de importantes heranças, K) animais que podem ser transportados na cabine, L) cães perdidos sem coleira, M) asnos, N) éguas supostamente prenhes.

H) Sei Shônagon

Sei Shônagon [*O livro do travesseiro*] não classifica; ela enumera e recomenda. Um tema provoca uma lista, declarações simples ou anedotas. Mais adiante, um tema quase idêntico produzirá uma outra lista e assim sucessivamente. Desta maneira chegamos a séries que podem ser reagrupadas; por exemplo, “coisas” que comovem (coisas que fazem o coração bater, coisas



que às vezes ouvimos com mais emoção do que o habitual, coisas que nos comovem profundamente). Ou então, na série de “coisas” desagradáveis:

Coisas desoladoras
Coisas detestáveis
Coisas aborrecidas
Coisas vergonhosas
Coisas penosas
Coisas que encham de angústia
Coisas que parecem aflitivas
Coisas desagradáveis
Coisas desagradáveis aos olhos

Um cachorro que late durante o dia, uma sala de parto onde o bebê morreu, um braseiro sem fogo, um carreiro que maldiz o seu gado, são algumas das coisas desoladoras; entre as coisas detestáveis, encontramos: um bebê que chora no exato momento em que você quer ouvir alguma coisa, corvos que se aglomeram e grasnam quando se cruzam no céu, e cachorros que uivam por muito muito tempo, em unísono, em tom crescente; das coisas que parecem aflitivas: a ama de leite de um bebê que chora à noite. Das coisas desagradáveis aos olhos: a carruagem de um alto dignitário, cujas cortinas internas parecem sujas.

V) As alegrias inefáveis da enumeração

Há em toda enumeração duas tentações contraditórias; a primeira é inventariar TUDO, a segunda é ainda assim esquecer alguma coisa. A primeira gostaria de encerrar definitivamente a questão; a segunda, deixá-la em aberto; entre o exaustivo e o inacabado, a enumeração parece-me assim ser, antes de qualquer pensamento (e antes de qualquer classificação), a própria marca dessa necessidade de nomear e de reunir sem a qual o mundo (“vida”) ficaria, para nós, sem referências: há coisas diferentes que, no entanto, são um pouco parecidas; podem ser reunidas em séries dentro das quais será possível distingui-las.

Há na ideia de que nada no mundo é único o bastante para não caber em uma lista algo ao mesmo tempo de empolgante e aterrorizante. Podemos inventariar tudo: as edições de Tasso; as ilhas da costa atlântica; os ingredientes necessários para fazer uma torta de pera; as grandes relíquias; no francês, os substantivos masculinos cujo plural é feminino (*amours, délices, orgues*); os finalistas de Wimbledon, ou então, arbitrariamente, limitados aqui a dez:



1) os patronímicos do cunhado de Bru em *O domingo da vida (Le dimanche de la vie)*

Bolucra
Bulocra
Brelugat
Brolugat
Botugat
Bodrugá
Broduga
Bretoga
Butaga
Brétaga

2) os topônimos dos arredores da comuna de Palaiseau:

Les Glaises
Le Pré-Poulin
La Fosse-aux-Prêtres
Les Trois-Arpens
Les Joncherettes
Les Clos
Le Parc-d'Ardenay
La Georgerie
Les Sablons
Les Plantes

3) as dores do Sr. Zachary McCaltex de *O naufrágio do estádio Odradek (Sinking of the Odradek Stadium)*:

Zonzo pelo perfume de 6.000 dúzias de rosas
Pé ferido por uma lata de conserva
Metade devorado por um gato feroz
Para-amnésia pós-alcoólica
Sono incontrolável
Quase atropelado por um caminhão
Vomita a refeição
Terçol de cinco meses
Insônia
Alopecia



M) O Livro dos Recordes

As listas precedentes não são ordenadas, nem alfabeticamente, nem cronologicamente, nem logicamente; o azar quis que a maior parte das listas de hoje em dia fosse de vitoriosos: os únicos que existem são os primeiros. Já faz muito tempo que livros, discos, filmes, programas de televisão são considerados apenas segundo seu lugar nas bilheterias (ou nas paradas de sucesso). Recentemente, a revista *Lire* chegou até mesmo a “classificar o pensamento”, decidindo, por referendo, quais eram os intelectuais que hoje exercem maior influência.

Mas se vamos listar recordes, melhor é procurá-los em áreas um pouco mais excêntricas (em relação ao assunto aqui tratado): o Sr. David Maund possui 6.506 garrafas em miniatura; o Sr. Robert Kaufman, 7.495 tipos de cigarros; O Sr. Ronald Rose estourou uma rolha de champanhe a 31 metros de distância; o Sr. Isao Tsychiya barbeou 233 pessoas em uma hora e o Sr. Walter Cavanagh possui 1.003 cartões de crédito válidos.

X) Baixeza e inferioridade

Em virtude de que complexo o Sena e o Carântono foram intimados a se tornar “marítimos” para não mais serem “inferiores”? Da mesma forma, os “baixos” Pirineus se tornaram “atlânticos”, os “baixos” Alpes se tornaram “Alta Provença”, e o “baixo” Loire se tornou “atlântico”. Em compensação, e por alguma razão que me escapa, o “baixo” Reno nunca ficou ofendido pela proximidade do “alto” Reno.

Deve-se notar igualmente que os rios Marne, Savoie e Vienne nunca se sentiram humilhados pela existência do Alto-Marne, do Alto-Savoie e do Alto-Vienne, o que deveria querer significar algo quanto ao papel do distinto e do não-distinto nas classificações e nas hierarquias.

Q) O dicionário

Possuo um dos mais curiosos dicionários do mundo: chama-se *Manual biográfico ou Dicionário histórico abreviado dos grandes homens desde os tempos mais remotos até os dias atuais*; data de 1825 e seu editor é ninguém menos que Roret, o editor dos famosos *Manuais*.

O dicionário está dividido em duas partes, totalizando 588 páginas. As primeiras 288 são dedicadas às 5 primeiras letras; a segunda parte (300 páginas) às outras 21 letras do alfabeto. As 5 primeiras letras têm direito



cada uma a uma média de 58 páginas; as últimas 21, a apenas 14. Sei bem que a frequência das letras está longe de ser uniforme (no *Larousse do século XX*, A, B, C e D sozinhos ocupam 2 de 6 volumes), mas aqui a distribuição é mesmo muito desequilibrada. Se a compararmos, por exemplo, com a da *Biographie universelle* de Lalanne (Paris, Dubochet, 1844), notamos que a letra C ocupa proporcionalmente três vezes mais espaço, o A e o E o dobro do espaço, mas, por outro lado, o M, o R, o S, o T e o V têm direito a cerca de duas vezes menos.

Seria interessante ver mais de perto como essa desigualdade influenciou os verbetes: foram eles reduzidos e, se o foram, como? Foram suprimidos, quais e por quê? A título de exemplo, Antêmio, arquiteto do século VI a quem devemos (parcialmente) a Santa Sofia, desfruta de um verbete de 31 linhas, enquanto Vitrúvio tem apenas seis; Ana Bolena também tem direito a 31 linhas, mas Henrique VIII apenas a 19.

B) Jean Tardieu

Foi inventado, na década de 1960, um dispositivo que permitia variar de maneira contínua a distância focal de uma lente cinematográfica, simulando assim (um tanto grosseiramente aliás) um efeito de movimento sem ter que de fato mover a câmera. Este dispositivo é chamado de “zoom”, e a expressão correspondente, “dar zoom”, embora ainda não seja aceita nos dicionários, muito rapidamente se impôs na profissão.

Nem sempre é o caso: por exemplo, na maioria dos veículos automotores existem três pedais, e para cada um deles um verbo específico: acelerar, embrear, frear; mas nenhum verbo (que eu saiba) corresponde à alavanca de câmbio; você tem que dizer “passar a marcha”, “passar a terceira”, etc. Da mesma forma, existe um verbo para laços (laçar), para botões (abotoar), mas não há um para zíperes, enquanto existe um em inglês americano (to zip).

Os americanos também têm um verbo que significa “viver nos subúrbios e trabalhar na cidade” (to commute), mas, não mais do que nós, eles não têm um que signifique “beber um copo de vinho branco com um colega da Borgonha, no café de Deux Magots, por volta das seis da tarde, em um dia chuvoso, falando sobre a falta de sentido do mundo, sabendo que você acabou de encontrar seu ex-professor de química e que ao seu lado está uma jovem dizendo para sua vizinha: ‘fiz ele passar por poucas e boas, sabe!’” (Jean Tardieu, “Pequenos problemas e trabalhos práticos”, em *Uma palavra por outra*, Paris, N.R.F., 1951).



J) Como eu penso

Como eu penso quando estou pensando? Como eu penso quando não estou pensando? Neste exato instante, como eu penso quando estou pensando em como penso quando estou pensando?

“Pensar/classificar”, por exemplo, me faz pensar em “passar/qualificar” ou mesmo em “pensão alimentar” ou ainda em “ponha-se em seu lugar”. É isso a que chamamos pensar?

Raramente penso no infinitamente pequeno ou no nariz de Cleópatra, nos buracos do queijo Gruyère ou nas fontes nietzschianas de Maurice Leblanc e Joe Shuster; é na verdade muito mais algo da ordem do rabisco, do lembrete, do lugar-comum.

Mas, ainda assim, como, “pensando” (refletindo?) sobre este trabalho (“PENSAR/CLASSIFICAR”), cheguei a “pensar” no jogo da velha, em Leacock, em Jules Verne, nos esquimós, na Exposição de 1900, nos nomes que as ruas têm em Londres, nos IGAMES, na Sei Shônagon, no *Domingo da vida* (Raymond Queneau), em Antêmio e no Vitrúvio? A resposta a estas perguntas é ora óbvia, ora totalmente obscura: seria preciso falar de tentativa e erro, de instinto, de suspeita, de acaso, de encontros fortuitos ou provocados ou fortuitamente provocados:

Meandros em meio às palavras; eu não penso mas eu procuro as minhas palavras: nesta pilha deve haver uma que vai definir esta flutuação, esta hesitação, esta agitação, que, mais tarde, “vai querer dizer alguma coisa”.

Trata-se também, e sobretudo, de uma questão de montagem, distorção, contorção, desvio, espelhamento, até de fórmula, como o parágrafo seguinte pretende demonstrar.

K) Aforismos

Marcel Bénabou (*Um aforismo pode esconder outro*, Bibliothèque Oulipienne, nº 13, 1980) concebeu uma máquina de fabricar aforismos. Ela é composta de duas partes: uma gramática e um vocabulário.

A gramática inventaria várias fórmulas comumente usadas na maioria dos aforismos; por exemplo:

A é o caminho mais curto de B a C

A é a continuação de B por outros meios

Um pouco de A nos afasta de B, muito nos aproxima

Pequenos As fazem os grandes Bs

Não haveria A se não fosse B



A felicidade está em A, não em B
A é uma doença para a qual B é a cura
Etc.

O vocabulário inventaria os pares (ou trios, ou quartetos) de palavras que podem ser sinônimos falsos (amor/amizade, fala/linguagem), antônimos (vida/morte, forma/fundo, memória/esquecimento), palavras foneticamente próximas (lei/rei, amor/humor), palavras agrupadas por uso (crime/castigo, foice/martelo, ciência/vida), etc.

A injeção de vocabulário na gramática produz *ad lib* quase-infinidades de aforismos, cada um mais significativo que o outro. Um programa de computador, idealizado por Paul Braffort, já produz sob demanda uma boa dúzia em poucos segundos:

A memória é uma doença para a qual o esquecimento é a cura
A memória não seria memória se não fosse o esquecimento
O que vem pela memória, se vai pelo esquecimento
Pequenos esquecimentos fazem grandes memórias
A memória acentua nossas tristezas, o esquecimento nossos prazeres
A memória livra do esquecimento, mas quem nos livrará da memória?
A felicidade está no esquecimento, não na memória
A felicidade está na memória, não no esquecimento
Um pouco de esquecimento afasta a memória, muito a aproxima
O esquecimento une as pessoas, a memória as separa
A memória engana mais frequentemente do que o esquecimento
Etc.

Onde está o *pensamento*? Na fórmula? No vocabulário? Na operação que os casa?

W) "Numa rede de linhas que se entrecruzam"

O alfabeto usado para "enumerar" os diferentes parágrafos deste texto respeita a ordem de aparição das letras do alfabeto da tradução francesa do 7º capítulo de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.

O título desta narrativa, "Dans un réseau de lignes entrecroisées" ["Numa rede de linhas que se entrecruzam"], contém este alfabeto até a sua décima terceira letra, O. A primeira linha do texto permite ir até a 18ª letra, M, a 2ª dá o X, a 3ª o Q, a 4ª nada, a 5ª o B e o J; as quatro últimas letras, K, W, Y, Z, se encontram respectivamente nas linhas 12, 26, 32 e 41 do conto.



Disso deduzimos facilmente que este conto (a menos em sua tradução francesa) não é lipogramático; também será notado que três letras do alfabeto assim formado estão no mesmo lugar que no alfabeto chamado normal (I, Y e Z).

Y) Diversos

Classificação das interjeições de acordo com um (muito medíocre) dicionário de palavras cruzadas (trechos):

Admiração: Oh

Raiva: Diabos

Desprezo: Credo

Usado por um carroceiro para ir em frente: Upa

Exprimindo o som de um corpo caindo: Ploct

Exprimindo o som de um golpe: Tum

Exprimindo o som de algo: Cric, crac

Exprimindo o som de uma queda: Paf

Exprimindo o grito das bacantes: Evoé

Para animar seus cães de caça: Eia

Exprimindo uma esperança frustrada: Francamente

Exprimindo um palavrão: Ferrou!

Exprimindo um palavrão espanhol: Caramba

Exprimindo um palavrão familiar a Henrique IV: *Ventre-saint-gris*

Exprimindo um palavrão expressando aprovação: Porra!

Que é usado para enxotar alguém: Xô

Penser/Classer, Georges Perec © Editions du Seuil, 2003

Referências

ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. **Revue Sciences / Lettres**, nº 1, 2013.

MONTEL-HURLIN, E. (org.). *Écritures et Pratiques de la Traduction*. Neuville-sur-Saône: Chemins de tr@verse, 2015.

PEREC, G. **Pensar/clasificar**. Tradução de Carlos Gardini. Barcelona: Editorial Gedisa, 1986.

PEREC, G. **Species of Spaces and Other pieces**. Tradução de John Sturrock. Londres: Penguin Books, 1999.

PEREC, G. **O sumiço**. Tradução de Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.



Abordagens tradutórias: João do Rio e Oscar Mendes traduzindo Oscar Wilde*

Translation approaches: João do Rio and Oscar Mendes translating Oscar Wilde

Matheus Queiroz Pedro¹
Mirian Ruffini²

RESUMO: O artigo discute a práxis do fazer tradutório – por meio de um viés descritivo – e averigua como o repertório, a estilística individual e a influência da estética do tradutor se revelam nas escolhas metodológicas de um tradutor frente ao texto-fonte, considerando o recorte histórico no qual ele e os leitores da época se encontram. Para tal, utiliza-se o aporte teórico de Itamar Even-Zohar (2013), André Lefevere (2007), Lawrence Venuti (2002) e Gideon Toury (2012), selecionando-se excertos da obra *The Decay of Lying* (1891) de Oscar Wilde e traduções para o português realizadas por João do Rio (1911) e Oscar Mendes (1961).

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da tradução. Literatura comparada. João do Rio. Oscar Wilde. Oscar Mendes.

ABSTRACT: This article discusses the praxis of translating – through a descriptive standpoint – and investigates how the repertoire, individual stylistics and aesthetic influences of the translator are revealed in the methodological choices of a translator in relation to the source text, considering the historical context in which he and readers of the time find themselves. To this end, the theoretical aid of Itamar Even-Zohar (2013), André Lefevere (2007), Lawrence Venuti (2002) and Gideon Toury (2012) is used, selecting excerpts of Oscar Wilde's *The Decay of Lying* (1891) and translations to portuguese made by João do Rio (1911) and Oscar Mendes (1961).

KEYWORDS: Translation theory. Comparative literature. João do Rio. Oscar Wilde. Oscar Mendes.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco. Grupo de Pesquisa CNPq GELCON. E-mail: matheus.queiroz.pedro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0102-5336>.

² Pós-doutorado e Doutorado em Estudos da Tradução, Mestre em Letras. Professor do Magistério Superior da UTFPR, Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Campus Londrina. Grupo de pesquisa CNPq GELCON. E-mail: mirianr@utfpr.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3222-2519>.

*Artigo recebido em 10 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

Com a finalidade de analisar as diferenças e semelhanças entre as traduções de textos wildianos por parte dos autores João do Rio e Oscar Mendes, assim como discorrer sobre as metodologias utilizadas por cada tradutor, devemos, primeiramente, averiguar os textos de teóricos da tradução que nos permitam descrever com maior exatidão as ferramentas utilizadas no fazer tradutório, ao passo que compreendemos também as implicações das escolhas e as possibilidades alternativas do trabalho tradutório.

Para isso, usamos a teoria do polissistema, cunhada pelo teórico Itamar Even-Zohar, apoiada também pela abordagem descritiva das análises tradutórias de André Lefevere, uma vez que ambos os autores se concentram “em questões relativas à tradução literária, como, por exemplo, os sistemas literários da cultura receptora e suas normas e convenções” (STERVID, 2020, p. 3).

Principiando pela teoria do polissistema de Even-Zohar, é relevante notar para fim da análise aqui desenvolvida que esta se baseia na noção de que existe uma multiplicidade de sistemas. Ademais, “tanto a ideia de um conjunto-de-relações fechado, no qual os membros recebem seu valor de suas respectivas oposições, como a ideia de uma estrutura aberta que consiste em várias redes-de-relações desse tipo que concorrem” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 4). Isto é, tais sistemas não apenas interagem e se comunicam entre si, como também pertencem uns aos outros.

Por exemplo, um sistema literário de um determinado país interage não apenas com sistemas literários de outros países ou sistemas artísticos em geral, mas também faz parte – assim como esses sistemas com que interage – de um sistema cultural maior, um sistema histórico e um sistema político, e, da mesma forma, todos esses sistemas maiores interagem e influenciam diretamente uns aos outros, de maneira dinâmica e heterogênea.

A teoria do polissistema nos atenta ao fato de que ao analisar comparativamente duas traduções, realizadas em diferentes épocas e por diferentes pessoas, é essencial que consideremos que os tradutores são dotados de diferentes ferramentas para seu fazer tradutório, inseridos em diferentes sistemas literários, com diferentes objetivos, tradições e repertórios, interagindo e sendo influenciados por – e influenciando – diferentes culturas.

O autor João do Rio, por exemplo, com traduções de obras wildianas que datam desde o início do século XX, encontra-se em um sistema literário brasileiro que pouco havia interagido com os escritos de Oscar Wilde, que produziu a maior parte de suas obras na última década do século XIX. Já Oscar Mendes encontra-se inserido em um sistema literário que não apenas já



havia estabelecido mais contato com Wilde, como também dispunha de traduções já consolidadas no sistema, além de diversos estudos e paratextos. O próprio Oscar Wilde, vale notar, é um autor mais consolidado como cânone indiscutível do sistema literário britânico, renomado internacionalmente, quando Oscar Mendes produz as traduções de seus textos, comparado à época em que João do Rio se propõe a realizar tal tarefa.

De acordo com as interações polissistêmicas de Even-Zohar, encontramos também a categorização descritiva dos elementos que constituem um sistema literário proposta por Lefevere em sua obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2008). O autor defende, em seus textos, um ponto indispensável para um bom entendimento das produções tradutórias: devemos atentar não apenas à produção textual que se desenvolve em determinado período, mas também às nuances que a cercam.

Entre tais nuances poderíamos destacar o mecenato que fomenta financeiramente o produto artístico (nesse caso, o texto) visando, muitas vezes, ao retorno financeiro proporcionado pelo mercado em que a obra está inserida; a poética em voga no sistema social em que o texto produzido se encontra; as diferentes formas de linguagem aceitas numa produção literária; e, finalmente, as diferentes ideologias aplicadas a diferentes épocas, uma vez que essas ajudam a moldar o juízo de valor dos leitores.

Isso posto, partimos então para a análise comparativa das traduções de João do Rio e Oscar Mendes quanto ao texto *The decay of lying*, de Oscar Wilde, na qual apresentamos exemplos que melhor elucidam a variedade de métodos utilizados por cada tradutor, tendo em vista seus respectivos sistemas e atendendo para os elementos de funcionalidade de cada abordagem tradutória.

Contextualização acerca da obra de Wilde

The decay of lying é um ensaio escrito em forma de diálogo entre dois personagens (Cyril e Vivian), que compõe a coletânea de ensaios *Intentions*, publicada originalmente em 1891.

O ensaio – que em muito remete aos diálogos socráticos encontrados em obras de Platão, devido à leveza argumentativa em que ideias profundas são discutidas – conta com características que evidenciam o estilo (hoje consagrado) de Wilde: o inconfundível *banter* britânico (diálogo rápido repleto de sarcasmo, gozação e ironia); a acidez de um discurso crítico acerca do estado da arte e do fazer artístico; e a argumentação cômica sem abrir mão da profundidade do problema retratado.



A obra propõe um rompimento com os preceitos realistas e naturalistas do fazer literário, defendendo que a imaginação, a fantasia e a não-realidade (nesse caso, *grosso modo*, a mentira) são não apenas válidas para a composição de uma boa literatura como também essenciais para a arte da escrita, incentivando o devido resgate e exaltação da ludicidade presente na “mentira artística”.

Wilde, portanto, propõe que a arte, uma vez que é fuga da banalidade e do tédio do cotidiano que entendemos como “realidade”, deve desfrutar de um fazer imaginativo e criativo, distorcendo a realidade ao passo em que valoriza a beleza da literatura.

Pode-se dizer, portanto, que *The decay of lying* é um manifesto antirrealista e uma crítica ao apreço à realidade tão enfatizado por muitos autores da época, uma vez que o autor havia crescido em um contexto dominado pela estética romântica e naturalista.

Comparação descritiva das traduções

Os textos comparados na análise aqui desenvolvida são a edição da obra *Intenções*, publicada no Brasil em 1957 com tradução de João do Rio datada de 1911, e a sexta reimpressão, publicada em 2003, da primeira edição (1961) do volume único da *Obra Completa de Oscar Wilde*, com tradução de Oscar Mendes.

Iniciando-se a leitura de cada tradução, repara-se logo no início dos textos – mais especificamente no peritexto que trata de apresentar os personagens presentes no ensaio – a primeira diferença entre as escolhas tradutórias de cada um: João do Rio opta por manter o nome do personagem Cyril de maneira estrangeirizada, nos moldes de Lawrence Venuti (2002), em sua grafia, apresentando-o como Cyrillo. Oscar Mendes, por sua vez, apresenta o nome de maneira mais domesticada – isto é, adequando a grafia de forma a fazê-la mais próxima ao sistema de escrita brasileiro (e, por consequência, a seus leitores), introduzindo o personagem como Cirilo.

Acerca da dualidade de abordagens entre a domesticação e estrangeirização, Venuti (2002) nos traz algumas considerações importantes. A domesticação é definida como uma tentativa de adaptar o texto de forma a trazer a cultura linguística do texto-fonte mais próxima da cultura do texto alvo, procurando por equivalências (ou, no mínimo, o mais próximo possível do que poderia ser uma equivalência cultural), enquanto a estrangeirização, por sua vez, busca manter os aspectos estrangeiros do texto, deixando resquícios de estranhamento que comunicam ao leitor que aquilo se trata de uma tradução.



Apesar de muitas vezes ser vista com maus olhos por ser próxima de uma “tradução literal ao pé da letra”, a estrangeirização tem muito de seu valor precisamente no que o autor chamará de resíduos textuais. No capítulo que trata sobre a heterogeneidade, Venuti afirma que a boa tradução “manifesta em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro” (BERGMAN, *apud* VENUTI, 2002, p. 27) e “libera o resíduo ao cultivar o discurso heterogêneo”. Isto é, o estranhamento causado pelos resíduos textuais presentes na abordagem estrangeirizante podem enriquecer a experiência da leitura ao atentar o público acerca do caráter inerentemente estrangeiro do que fora escrito.

É interessante notar, no entanto, que o mesmo não acontece quanto a Vivian. João do Rio, provavelmente tentando evitar confusões quanto ao gênero do personagem, o introduz de maneira domesticante, chamando-o de Viviano, enquanto Oscar Mendes o apresenta idêntico à grafia original, apenas como Vivian. Da mesma forma, portanto, que se torna visível o valor da estrangeirização, devemos levar em consideração também pormenores de recepção e contextos polissistêmicos que influenciam nas decisões tradutórias, em que a domesticação também se justifica.

Logo, notamos que ambos os tradutores mesclam suas abordagens tradutórias a fim do que julgam melhor satisfazer os consumidores daquele texto, de acordo com o sistema literário e contexto histórico-social em que estão inseridos, não se prendendo a uma postura estritamente estrangeirizante nem domesticante.

No que se refere aos peritextos³ encontrados nas obras, um detalhe que chama a atenção é a nota de rodapé que explica que Cyril e Vivian foram os nomes que Oscar Wilde deu para seus dois filhos. Enquanto João do Rio escreve “Wilde chamou Cyrillo e Viviano seus dois filhos” (1957, p. 25), Oscar Mendes apresenta na nota “Nomes, como o leitor deve lembrar-se, dos filhos de O. Wilde.” (2003, p. 1069).

A nota evidencia, indiretamente, a situação de Wilde enquanto escritor e figura pública nos sistemas em que cada tradutor está inserido. João do Rio parte, em sua tradução, do pressuposto de que está inserindo os textos de Wilde em um novo sistema literário, e que o autor é, ainda, estranho aos consumidores e ao mercado em geral. Em contrapartida, Oscar Mendes parte da premissa de que o leitor da *Obra Completa de Oscar Wilde* já é familiarizado não apenas com o autor, mas com detalhes biográficos dele.

³ Paratexto ou texto de acompanhamento do texto principal que se apresenta junto ao texto-fonte. Nos termos de Gérard Genette (2009), o epitexto difere deste por aparecer em outras fontes distantes da obra em si, como em artigos, resenhas ou notícias.



Tal detalhe demonstra que a interação entre o sistema literário brasileiro e o sistema literário britânico, na época em que João do Rio faz sua tradução, era consideravelmente menor do que na época de Oscar Mendes.

Além disso, tal fato indica ainda que, uma vez que Oscar Mendes infere uma familiaridade do consumidor do sistema literário brasileiro com Oscar Wilde, suas opções de abordagem tradutória sofrem o impacto direto do polissistema em que ele se encontra. Nota-se ainda que, devido à diferença dos anos da publicação de cada tradução, o repertório (ou seja, o corpo de textos acerca do assunto, incluindo outras traduções e paratextos) disponível para a adaptação tradutória de Mendes era também consideravelmente maior do que o repertório à disposição de João do Rio, demonstrando novamente como nuances polissistêmicas exteriores ao texto-fonte possuem um papel fundamental nas decisões dos tradutores. Tendo isso em vista, as traduções não devem ser analisadas de maneira demasiadamente objetiva e hermeticamente centradas no texto, desconsiderando as abordagens teóricas apontadas e o seu contexto de produção, uma vez que uma visão superficial sobre as opções de cada tradutor pode incorrer em erros de anacronismo.

Na sequência, nota-se também, na rubrica em que se encontra o personagem Cyril, uma diferença na opção lexical adotada por cada tradutor. No texto-fonte, Wilde descreve Cyril “*coming in through the open window from the terrace*” (1905, p. 3). João do Rio opta por traduzir tal rubrica como “entrando, do terraço, pela janela aberta” (1957, p. 3). Na versão de Mendes, encontramos “vindo do terraço pela porta-janela” (2003, p. 1069). Percebe-se que não apenas há a diferença entre os termos “vindo” e “entrando”, mas principalmente a escolha pouco convencional de Mendes em descrever “*window*” do texto-fonte como uma “porta-janela”, optando por um termo mais específico e imagético, enquanto João do Rio se basta em uma descrição mais próxima da que fora feita por Wilde.

Outra rubrica abordada de forma diferente entre os tradutores é “*reading in a very clear, musical voice*” (WILDE, 1905, p. 8), referente a uma fala de Vivian. Na obra de João do Rio tal frase é traduzida para “com uma voz clara e musical” (1957, p. 29), mantendo-se próximo ao texto-fonte e sem fazer omissão ou acréscimo algum. Por sua vez, Mendes julga “lendo com voz bastante clara” (2003, p. 1072) como suficientemente explicativo para o consumidor da obra, optando apenas por enfatizar o primeiro adjetivo empregado no texto-fonte, ao passo que omite o segundo. Nesse caso, notamos que a opção tradutória adotada por Mendes vai ao encontro da noção de normas matriciais, termo cunhado por Gideon Toury, o criador



da proposta dos estudos descritivos da tradução. Toury (2012, p. 82-3) define as normas⁴, não prescritivas, mas descritivas, como as tendências ou padrões que norteiam a escrita literária e tradutória em um determinado polissistema cultural. As normas matriciais, segundo o teórico, são aquelas que norteiam a presença, a distribuição e a segmentação do material traduzido. Da mesma forma, elas descrevem as omissões, os acréscimos e as modificações, na tradução, da localização de determinado material oriundo do texto-fonte. Verifica-se a ocorrência de omissão do adjetivo “musical”, no caso da tradução realizada por Oscar Mendes, estratégia que pode ter sido adotada por diversas razões, como a decisão de levar um texto mais conciso ao leitor brasileiro, a opção de descrever a voz de Vivian de maneira enfática quanto à sua clareza, e não à sua musicalidade ou ainda uma preferência do próprio estilo do tradutor. De qualquer forma, a tradução, nesse quesito, se distancia um tanto do texto-fonte de Wilde, aparentando uma maior tendência domesticante desse trecho.

Adentrando aos diálogos, logo no início da primeira fala de Cyril nos deparamos com a expressão idiomática “*don't coop yourself up all day*” (WILDE, 1905, p. 3) no texto-fonte. Frente a tal frase, João do Rio opta por “não te tranques o dia inteiro” (1957, p. 25). Oscar Mendes, por sua vez, traduz a fala do personagem como “não fique encerrado o dia inteiro” (2003, p. 1069).

Percebe-se que na primeira tradução apresentada, é utilizado o pronome pessoal “te”, remetendo à ideia de que a pessoa com quem o personagem está conversando age ativamente para “trancar-se em casa”. Isto é, Vivian encontra-se deliberadamente se trancando no local onde está, como sugere a frase no texto-fonte pelo pronome reflexivo “*yourself*”. Na segunda tradução, no entanto, opta-se por distanciar-se um pouco mais do texto-fonte, fazendo a omissão do pronome pessoal que indique uma ação deliberada. Notamos então que, tal qual a omissão feita por Mendes apontada anteriormente, a mesma prática que se passa aqui, apesar de possuir efeito semanticamente semelhante ao texto-fonte, resulta em uma diferença pragmática que pode causar uma diferente experiência de leitura, uma vez que a primeira tradução implica culpabilidade do sujeito no ato de trancar-se em casa, enquanto a de Mendes abre espaço para outras possíveis interpretações, como a de que alguém trancara Vivian na biblioteca.

⁴ Toury classifica as normas em: Norma Inicial, aquela que se refere à adequação (adesão, na tradução, a normas provenientes da cultura de partida) ou à aceitável (adesão, na tradução, a normas relacionadas à cultura de chegada); Normas Preliminares, que indicam a política de tradução, como a escolha do texto a ser traduzido, a direção da tradução, ou seja, se foi realizada diretamente da língua fonte ou intermediada por uma segunda língua; Normas Operacionais, que descrevem a forma de organização e distribuição do texto-fonte na tradução, como a divisão em capítulos, estrofes, etc.; Normas Matriciais, as normas que se relacionam aos aspectos microtextuais, por exemplo, linguísticos, lexicais, estratégias tradutórias, como omissão ou acréscimo, etc.



No decorrer dos textos encontramos ainda várias diferenças quanto ao uso da pontuação, em que ambos os autores seguem adotando uma postura maleável quanto à estrangeirização ou à domesticação. Na primeira fala de Cyril, o personagem diz que “*It is a perfectly lovely afternoon. The air is exquisite.*” (WILDE, 1905, p. 3). Na tradução de João do Rio, tal passagem é adaptada para “A tarde está adorável, o ar delicioso” (1957, p. 25) – mantendo a existência de pontuação entre as duas frases, porém alterando o ponto final do texto-fonte para uma vírgula –, enquanto na tradução de Oscar Mendes a fala altera-se para “Está uma tarde encantadora e o ar agradável” (2003, p. 1069). A segunda versão, portanto, omite e altera a pontuação por completo, substituindo-a por um conectivo.

O contraste entre as duas traduções do trecho chama a atenção para a presença do estilo e da estética paulobarretiana na tradução de João do Rio. Dono de uma escrita hiperbólica, veloz e de registro com pouca formalidade, sua tradução do texto de Wilde parece incorporar elementos de seu próprio estilo. Rodrigo da Costa Araújo descreve a linguagem peculiar do escritor:

A linguagem utilizada pelo escritor-dândi acompanha mecanismos que incorporam, velozmente, as relações entre palavra e imagem, rapidez e descrições. Tendo isso em vista, sua crônica não se mantém numa visão purista da leitura restrita apenas à decifração de letras e mensagens. Do mesmo modo que o contexto semiótico do código escrito foi historicamente modificado, com o seu gesto cinéfilo de narrar –, mesclando-se com outros processos de signos, com outros suportes e circunstâncias distintas do texto impresso, o ato de ler (ver), segundo o cronista, foi também se expandindo para outras abordagens. Nesse contexto semiótico, portanto, também a pontuação, a sintaxe mais estendida, o vocabulário, o tempo verbal se ajustaram e conduziram o leitor para cenas / flashes com direito a montagens, truques, cortes, rapidez e outras técnicas cinematográficas (ARAÚJO, 2014, p. 4).

Notamos portanto que a utilização de recursos como omissão ou substituição que remetem à abordagens estrangeirizantes ou domesticantes não é adotada como doutrina invariável por cada tradutor, mas sim como ferramentas que atendem à uma proposta estética. A domesticação e estrangeirização não são excludentes, mas sim artifícios situacionais usados para refletir a estilística que cada tradutor pretende empregar na obra. Assim, Mendes por vezes usa de domesticação para manifestar o caráter prosaico de sua escrita, enquanto João do Rio pode recorrer ao mesmo recurso com a intenção de proporcionar ao leitor justamente o inverso: uma experiência poética.



Mais à frente nos textos, vemos ainda exemplos como a substituição de um ponto de exclamação por um ponto de interrogação. No texto-fonte de Wilde o autor usa “*Lying!*” como forma de interjeição quando Cyril reage ao título do artigo que Vivian afirma estar escrevendo, intitulado “*The decay of lying: a protest*” (1905, p. 6). Na tradução de Oscar Mendes, a interjeição se torna um questionamento: “A mentira?” (2003, p. 1071); ao passo que tal substituição não ocorre na tradução realizada por João do Rio, que mantém um efeito similar ao proposto por Wilde: “A mentira!” (1957, p. 28). Tal passagem serve para ilustrar como opções aparentemente simples como uma troca de pontuação podem claramente alterar por completo a entonação de um diálogo, resultando, assim, em uma experiência subjetiva bastante diferente dependendo de qual tradutor o leitor está consumindo.

Visto a fluidez com que os tradutores adotam de práticas estrangeirizantes ou domesticantes, percebemos adiante no texto o uso da domesticação desta vez por parte de João do Rio. O autor optou por traduzir a frase “*I assure you that they don’t.*” (WILDE, 1905, p. 6) por “Ah não!” (1957, p. 28), fazendo a omissão de várias palavras ao passo que as substitui por uma interjeição que aparentemente julgou possuir suficiente grau de equivalência linguístico-cultural com a frase proposta por Wilde. Oscar Mendes, desta vez, traduz de maneira menos domesticante, mantendo a frase mais próxima do texto-fonte: “Asseguro-lhe que não.” (2003, p. 1071).

Percebe-se, portanto, que ambos os tradutores não se prendem de maneira rígida a uma abordagem estrangeirizante ou domesticante, fluindo entre ambas com frequência tanto no que se refere às escolhas lexicais quanto às escolhas semânticas e estruturais, analisando o contexto de cada frase para então decidir qual abordagem adotar, ambos se distanciando de rotulações erroneamente aplicadas como “tradutor estrangeirizador” ou “tradutor domesticador”.

É importante observar, igualmente, que se por um lado as escolhas dos tradutores em questão podem ser vistas como escolhas puramente relacionadas à estilística pessoal de cada um, por outro, tal estilística ainda assim está diretamente relacionada às normas culturais, literárias e tradutórias dos respectivos polissistemas vivenciados por cada tradutor. Além disso, as abordagens domesticantes e estrangeirizantes de cada um, apesar de fluírem de maneira não-dogmática, se acumulam de tal maneira durante a obra que passam a indicar uma “identidade tradutória” na escrita de cada autor, demonstrando tendências a certos tipos de recursos, como é o caso de Oscar Mendes e o caráter prosaico de suas abordagens.



Notamos ainda na comparação descritiva entre as traduções aqui proposta que há notável disparidade entre os recursos poéticos utilizados em cada uma das traduções na tentativa de emular ou equivaler o texto wildeano original. Tal fato se evidencia na fala de Cyril, no texto-fonte de Wilde “*There is a mist upon the woods like the purple bloom upon a plum*” (1905, p. 3). A cadência, ritmo, rimas internas e semântica da frase escrita por Wilde é extremamente singular, e de difícil – se não impossível, especialmente em textos altamente poéticos – equivalência, de forma a ser irreplicável em qualquer língua que não seja o próprio inglês. João do Rio, no entanto, emprega uma abordagem ainda assim bastante poética em sua tradução: “O arvoredo cobre-se de uma névoa que lembra o rosado veludoso de uma ameixa” (1957, p. 25). Oscar Mendes, por sua vez, demonstra uma postura um tanto mais prosaica: “Paira sobre o bosque um nevoeiro avermelhado como a flor das ameixas” (2003, p. 1069).

É importante observar que João do Rio, enquanto autor literário, é fortemente relacionado ao movimento simbolista, que tem como uma de suas principais características a evocação de experiências sensoriais. Em sua tradução de Wilde, notamos que o autor opta pelo termo “veludoso”, que remete a uma sensação. Tal escolha pode estar relacionada exatamente a essa vertente poética do autor, enquanto o mesmo não ocorre na tradução efetuada por Oscar Mendes, cujo pragmatismo adotado quanto à tradução da frase pode ser atribuído ao diferente *background* literário.

No entanto, na passagem “*smoke cigarettes, and enjoy Nature*” (WILDE, 1905, p. 3), João do Rio afasta-se do texto original grafando “natureza” com letra minúscula, enquanto Mendes mantém a letra maiúscula em “Natureza”. Ironicamente, é também característica da estética simbolista – à qual João do Rio é frequentemente associado, apesar de ser tido por muitos como escritor pré-modernista – empregar letras maiúsculas a substantivos a fim de torná-los “entidades”. Nesse caso específico, portanto, pode-se dizer que, apesar dos diferentes *backgrounds* literários, e da ligação maior de João do Rio com o sistema simbolista, a abordagem de Mendes remete mais às influências decadentistas de Oscar Wilde do que a abordagem de João do Rio.

Considerações finais

A análise comparativa no trabalho aqui apresentado prezou por elucidar, de maneira descritiva, as diferentes abordagens tradutórias adotadas por diferentes autores em suas respectivas épocas, traçando um paralelo com o autor do texto-fonte e como os sistemas literários dos três escritores interagem entre si no polissistema da literatura mundial.



Notou-se que os métodos tradutórios disponíveis para basear a abordagem tradutória de cada tradutor, isto é, o repertório que cada tradutor dispunha no momento de sua tradução, bem como as normas culturais, literárias e tradutórias de cada polissistema, em muito influenciam as decisões tomadas por cada um deles.

Percebe-se ainda que, a função de cada tradução em seu sistema literário também em muito se diferenciava: a tradução de João do Rio tinha um caráter introdutório quanto à obra wildiana – ou seja, estava trazendo um autor até então periférico àquele sistema (mesmo que já canônico em outro sistema literário) – ao passo que a tradução de Mendes cumpria a função de reproduzir um texto já solidificado no sistema em que ele se encontrava. Tal pormenor acaba por, invariavelmente, diferenciar as escolhas tradutórias de cada autor.

As possíveis razões para cada tradutor adotar determinada postura quanto a sua tradução são, portanto, afetadas diretamente por inúmeros fatores, desde o sistema literário em que estão introduzidos e como esse sistema interage dentro dos polissistemas à qual pertence, até, como vimos, as influências estéticas e poéticas que regem as preferências literárias de cada tradutor. Essas influências, por sinal, também em muito têm a ver com os polissistemas, subsistemas e estéticas em voga em diferentes épocas, uma vez que o movimento decadentista e simbolista, por exemplo, é muito mais propenso a influenciar um autor pertencente ao sistema literário do início do século XX do que um autor do meio/final do século XX ou início do século XXI.

Observa-se também que, dependendo do sistema no qual um tradutor está inserido, ele pode corresponder mais ou menos ao senso estético proposto pelo autor do texto-fonte. Um tradutor contemporâneo a Wilde, que tenha sido influenciado literariamente pelos mesmos movimentos estéticos, por exemplo, pode estar mais propenso a reproduzir de maneira mais próxima ao utópico entendimento da intencionalidade do autor.

Por fim, concluímos que ambas as abordagens, apesar de bastante distintas quando comparadas lado a lado, contam com a característica em comum de não se prenderem a uma postura restritiva quanto à arte da tradução, buscando sempre atenção aos detalhes. Apesar de suas diferenças, cumprem com a funcionalidade de trazer ao consumidor os textos wildianos, seja em um contexto canônico ou periférico. Cabe, portanto, ao leitor interessado o consumo de ambas para o julgamento de valor ser traçado pelo próprio consumidor e suas próprias influências e convicções. O deleite quanto a uma boa leitura, como é o caso de Wilde, afinal, nunca é demais.



Referências

ARAÚJO, R. C. A alma encantadora de João do Rio. **Revista Educação Pública**. v. 14, Ed. 2, 2014.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos polissistemas. Trad. Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon & Yanna Karlla Cunha. **Revista Translation** 4, pp. 2-21, 2013.

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

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2008.

STERVID, B. T. Do texto ao contexto: uma análise comparativa das abordagens descritiva e funcional dos Estudos da Tradução. São Paulo, SP: **Pandaemonium**, v. 23, n. 39, p. 1-24, 2020.

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

VENUTI, L. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica de Stella Tagnin. Bauru: EDUSC, 2002.

WILDE, O. **Intenções**. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Império, 1957.

WILDE, O. **Obra Completa**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2003.

WILDE, O. **Intentions: The decay of lying, Pen, pencil and poison, The critic as artist, The truth of masks**. New York: Brentano's, 1905.



Narrateurs non fiables: de l'écrit à l'écran*

Narradores não confiáveis: do papel à tela

Enora Lessinger¹

RÉSUMÉ: L'étude présentée ici explore l'adaptation cinématographique de trois romans britanniques caractérisés par un narrateur non fiable, afin de déterminer dans quelle mesure et à travers quels outils cette stratégie narrative est maintenue dans la traduction intersémiotique de l'écrit à l'écran. Le corpus est composé de *Never Let Me Go*, par Kazuo Ishiguro, *The Little Stranger*, par Sarah Waters, et *My Cousin Rachel*, par Daphné du Maurier, ainsi que de leurs adaptations filmiques respectives. Les résultats montrent que la non-fiabilité du narrateur est dans l'ensemble maintenue à l'écran, mais que les techniques employées pour la mise en scène de la narration non fiable ne se recoupent que partiellement avec celles du texte source, et sont dans l'ensemble propres au cinéma: tics langagiers, voix-off, cadre narratif, effets visuels, effets sonores, et angle de la caméra.

MOTS-CLÉ: Traductologie. Traduction intersémiotique. Adaptation. Narration non fiable. Narratologie.

RESUMO: O presente estudo explora as adaptações cinematográficas de três romances britânicos caracterizados por uma narração não confiável, a fim de determinar em que medida e por meio de quais ferramentas essa estratégia narrativa é mantida na tradução intersemiótica. O corpus consiste em *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, *The Little Stranger*, de Sarah Waters, e *My Cousin Rachel*, de Daphné du Maurier, e suas respectivas adaptações. Os resultados mostram que a falta de confiabilidade do narrador é mantida na tela por meio de seis técnicas principais: hábitos verbais, narração, enquadramento da narrativa, efeitos visuais, trilha sonora e perspectiva da câmera. A análise mostra ainda que estas técnicas que encenam a falta de fiabilidade narrativa se sobrepõem apenas parcialmente às utilizadas na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de tradução. Tradução intersemiótica. Adaptação. Narração não confiável. Estudos de narração.

¹ Docteure en traductologie, maîtresse de conférences à Oxford Brookes University. E-mail: enora.less@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8168-1180>.

*Artigo recebido em 30 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introduction

Cet article a pour but d'explorer l'adaptation cinématographique de trois romans britanniques au narrateur non fiable, et en particulier les stratégies de traduction intersémiotiques employées pour la représentation à l'écran du silence narratif et de l'ambiguïté caractéristiques de cette technique narrative. Cette étude s'inscrit dans le cadre de la traduction intersémiotique telle que définie par Jakobson (1959) comme une des trois principales branches de la traduction².

La narration non fiable (« *unreliable narration* » en anglais) est une notion narratologique dont la principale définition remonte à Booth (1961). Selon lui, le narrateur est non fiable lorsqu'il existe un décalage perceptible entre sa posture narrative et celle de l'auteur implicite³, créant une certaine complicité entre ce dernier et le lecteur. Ce décalage peut prendre de nombreuses formes, mais celle qui nous intéresse ici est avant tout la présence de blancs dans le récit appelant le lecteur implicite (qui correspond au lecteur tel que le texte lui-même semble l'envisager) à effectuer un travail herméneutique sur le texte. En effet, les trois textes sources du corpus sont des narrations non fiables faisant la part belle au non-dit et à l'ambiguïté.

Dans le premier, *My Cousin Rachel*, de Daphné du Maurier, 1951 (trad. *Ma cousine Rachel*, Denise Van Moppès, 1952), le narrateur Philip reçoit sur son domaine dans les Cornouailles la veuve de son cousin Ambrose, Rachel, dont il soupçonne qu'elle l'a empoisonné. Il s'éprend rapidement d'elle alors que sa propre santé commence à décliner, et ses suspicions vont et viennent au gré des indices et contre indices semés dans le texte. La question de la culpabilité de Rachel n'est jamais résolue de façon tranchée.

Dans *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, 2005 (trad. *Auprès de moi toujours*, Anne Rabinovitch, 2006), la narratrice revient sur des souvenirs d'enfance et de jeunesse dans l'institut de Hailsham, où elle a grandi avec ses amis Ruth and Tommy, avec qui le lecteur apprend seulement à la fin du livre qu'elle a formé un triangle amoureux. Il devient également clair au fur et à mesure que le récit avance que les élèves d'Hailsham, y compris les protagonistes, sont en réalité des clones créés pour faire des dons d'organe une fois arrivés à maturité.

² Selon Jakobson, il existe trois grands types de traduction: la traduction intralinguale, ou reformulation ; la traduction interlinguale, entre différentes langues ; et la traduction intersémiotique, entre différents systèmes de signe. Ici, les deux systèmes de signe en jeu sont le langage écrit et le cinéma.

³ L'auteur implicite, selon Chatman (1978), correspond à la figure de l'auteur que le texte dessine en contrepoint, plutôt qu'à l'auteur en chair et en os à l'origine du texte.



Enfin, *The Little Stranger*, de Sarah Waters, 2009 (trad. *L'indésirable*, Alain Defossé, 2010), se passe en 1948 en Angleterre et est écrit dans un style rappelant le genre gothique. Le narrateur, un médecin de campagne, devient de plus en plus investi dans les affaires familiales et personnelles d'une famille bourgeoise déchue résidant dans le manoir de Hundreds Hall, qui semble fasciner le narrateur. D'étranges et inquiétants événements aux apparences surnaturelles se multiplient au manoir, et les membres de la famille subissent tour à tour un sort tragique qui laisse le narrateur, profondément travaillé par sa conscience de classe, seul maître des lieux. Un faisceau d'indices suggèrent la responsabilité du narrateur, mais seule la toute fin l'indique de façon presque incontestable.

En plus de ces trois romans, le corpus comprend également leurs adaptations cinématographiques, respectivement *My Cousin Rachel* (2017) de Roger Michell (seconde adaptation cinématographique du roman, après celle de 1952) ; *Never Let Me Go* (2010) de Mark Romanek ; et *The Little Stranger* (2018) de Lenny Abrahamson.

Nous proposons d'aborder un état des lieux de la littérature sur les questions soulevées par le présent article, notamment sur la notion de non-fiabilité narratologique au cinéma, avant de présenter les résultats du travail d'analyse du corpus (cf. Lessinger & Hirsch 2023).

Bref état des lieux de la littérature

Narration non fiable en littérature

Selon Booth (1961), la narration non fiable correspond à un pacte narratif dans lequel le narrateur s'abstient de partager des informations qui seraient attendues dans un pacte narratif classique. Les silences du narrateur sont souvent en lien avec des éléments cruciaux de son identité et de son histoire, tels que des traumatismes enfouis ou des sentiments inavouables. Néanmoins, pour que la narration soit qualifiée de non fiable, le lecteur implicite doit avoir les moyens de recomposer une ou plusieurs réalités fictionnelles alternatives à l'aide d'un faisceau d'indices textuels et de sa connaissance du monde.

Ce concept narratologique a été repris par Chatman, qui voit la narration non fiable comme une représentation distordue des événements fictionnels, contredite par la réalité fictionnelle telle que reconstruite par le lecteur implicite (Chatman, 1978, p. 233): la réalité fictionnelle est donc caractérisée par un décalage entre le discours du narrateur et l'histoire sous-jacente.



Narration non fiable au cinéma

La question de la pertinence même de la notion de narrateur au cinéma a fait l'objet de nombreux travaux, et celle de narrateur non fiable en particulier est hautement débattue. La définition du narrateur cinématographique peut varier selon le genre filmique, du récit autobiographique à l'œuvre fictionnelle comprenant une voix-off à la première personne (Ferez, 2009). Anderson (2010) propose une définition selon laquelle le narrateur cinématographique correspond à la présentation de la réalité fictionnelle qui est faite aux téléspectateurs, par opposition aux personnages qui ne peuvent présenter que leur point de vue (85-86).

Quant au narrateur cinématographique non fiable, il est typiquement intradiégétique mais peut également se situer en dehors du récit. Selon Donovan, la non-fiabilité au cinéma se manifeste comme une distance inconfortable entre le monde fictif tel que présenté par le narrateur et par les autres personnages, l'image à l'écran et/ou la connaissance du monde et les croyances du spectateur (2008, 2-4). Ferez, de son côté, affirme que seuls les films présentant un personnage-narrateur en contrôle du récit peuvent être qualifiés de non fiable. En effet, en l'absence d'une instance narrative perçue comme faisant autorité sur la présentation des faits, les spectateurs sont plus susceptibles d'attribuer une quelconque incongruité à la tradition ou au genre filmique qu'au narrateur lui-même (Ferez, 2009, p. 135). Ce contrôle peut s'exprimer à travers la présence d'une voix-off, comme c'est le cas pour les trois films de notre corpus, mais également par toute sorte d'indices et de techniques de récit, ainsi que nous le montrerons dans les prochaines sections.

Panorama des principales stratégies de non-fiabilité cinématographique

Les films étudiés dans cet article sont tous trois caractérisés par la présence d'un point de vue dominant, celui du personnage-narrateur qui apparaît être en charge du récit, de sa présentation et de l'agencement des événements fictionnels. Ici, nous proposons un panorama des principales techniques qui permettent l'inscription de cette non-fiabilité dans la mise en scène des films du corpus. Ces stratégies sont au nombre de six: tics langagiers, voix-off, cadre narratif, effets visuels, effets sonores, et angle de la caméra⁴.

⁴ Pour une analyse comparée des stratégies utilisées dans les romans et les films de ce même corpus, y compris sur la question de l'explicitation et celle du travail de détective effectué par le lecteur *versus le spectateur*, cf. Lessinger & Hirsch (à paraître).



Tics langagiers

Dans son analyse du discours de Stephen dans *The Remains of the Day* d'Ishiguro, Wall (1994) décrit l'emploi récurrent de certains maniérismes ou tics de langage (*verbal habits*) comme l'un des principaux marqueurs de la narration non fiable en littérature. Notre analyse des adaptations filmiques du corpus à l'étude montre que ces tics langagiers font également partie des principales techniques de mise en scène de la narration non fiable à l'écran. Dans la mesure où elle se situe exclusivement au niveau de la parole, il n'est guère surprenant que cette stratégie soit partagée entre les deux systèmes de signe différents que sont le roman et le film.

Ces tics langagiers prennent plusieurs formes dans les différents films du corpus, et est particulièrement employé dans *Never Let Me Go*, qui est textuellement relativement proche du texte source. Ainsi, l'emploi d'euphémismes est récurrent aussi bien dans le roman que dans le film ; la narratrice emploie par exemple le terme « to complete » (compléter, achever) pour désigner le décès des clones suite à leurs dons d'organe successifs. Quant à la directrice de Hailsham, l'établissement où les protagonistes ont grandi, elle décrit les étudiants de l'institution comme « spéciaux ». Cette forme de silence narratif est centrale dans le cadre d'une narration non fiable, et est reproduite à l'identique à l'écran.

Par ailleurs, dans *Never Let Me Go* tout comme dans *My Cousin Rachel*, l'ambiguïté linguistique joue un rôle clé dans la stratégie narrative. Dans le film *Never Let Me Go*, dans une scène remplie de silences littéraux, la narratrice échange avec Tommy à mots couverts sur sa relation avec Ruth. La rumeur veut qu'une relation amoureuse sérieuse entre deux clones leur permette de postuler pour un délai supplémentaire avant de commencer leurs donations, pourvu qu'ils puissent prouver la profondeur de leurs sentiments à travers des productions artistiques produites par leurs soins et exhibées dans une mystérieuse « galerie ». Dans cette scène, alors qu'ils sont seuls tous les deux, Kathy demande à Tommy si lui et Ruth comptent y postuler :

“Are you thinking of applying with Ruth?”

“No. Wouldn't work.”

“Why?”

“Because... you forget that... you got lots of stuff in the gallery over the years, and if I applied, they wouldn't have anything to go on⁵.”

⁵ « Tu as l'intention de postuler avec Ruth? » / « Non. Ça marcherait pas. » / « Pourquoi ? » / « Parce que... tu oublies que... tu as plein d'œuvres qui ont été affichées dans la galerie toutes ces années, mais si je postulais, il n'y aurait rien à voir. » (notre traduction).



L'ambiguïté de la réponse de Tommy, qui mentionne les travaux de Kathy au lieu de ceux de Ruth, est renforcée par son ton hésitant et entrecoupé de longs silences, ainsi que par le visage bouleversé des deux protagonistes. Cette scène ne figure pas telle quelle dans le roman, mais dans la mesure où la stratégie narrative globale du film est plus explicite que celle du roman, l'introduction d'une certaine ambiguïté linguistique absente du texte source peut être perçue comme un phénomène de compensation.

Voix off

Cette technique narrative peut se recouper avec celle décrite ci-dessus et permet un transfert relativement direct des techniques de narration non fiable utilisées en littérature, dans la mesure où elle est également linguistique avant tout. Selon Ferenz, si l'usage de la voix-off comme outil cinématographique est particulièrement adapté à la mise en scène de narrations non fiables, c'est également qu'elle présente le récit sous un format hollywoodien classique que les spectateurs ont appris à percevoir comme la réalité fictionnelle (Ferenz, 2009, p. 267).

La présence d'une voix-off contribue en effet à créer l'impression d'une instance narrative qui prend le récit en main, surtout s'il s'agit d'une voix intradiégétique faisant partie du récit. Bien qu'elle ne soit pas la seule technique permettant cet effet, cette responsabilité assumée par la voix-off est l'une des stratégies les plus efficaces pour créer la possibilité d'un schéma narratif non fiable. Sans surprise, elle est employée dans chacun des trois films du corpus, faisant écho à la narration à la première personne des romans adaptés. Les spectateurs ont ainsi accès à la subjectivité d'un personnage s'exprimant à la première personne. Ajoutée aux autres techniques décrites ici, la voix-off met en avant cette subjectivité et l'exploite pour créer en contrepoint un récit alternatif qu'il revient au spectateur de mettre à jour, de même que dans le pacte narratif des romans source.

Dans *Never Let Me Go*, par exemple, le contraste entre les canaux visuel et auditif (la voix-off et l'image à l'écran) constitue un indice pouvant permettre au spectateur de prendre conscience d'un décalage entre le discours narratif et la réalité sous-jacente du monde fictionnel représenté. On entend en voix-off la narratrice, Kathy, revenir sur sa courte vie touchant déjà à sa fin, car il est temps pour elle de commencer à faire des dons d'organe. Elle évoque tout ce qu'elle a perdu, y compris l'amour de sa vie, Tommy, récemment décédé à la suite de son troisième don. Elle s'exprime de manière calme et posée et sa voix, malgré le caractère poignant de ses paroles, est relativement dépourvue d'émotion:



*"I remind myself that I was lucky to have had any time with [Tommy] at all. What I'm not sure about is if our lives have been so different from the lives of the people we save. We all complete. Maybe none of us really understand what we've lived through, or feel we've had enough time."*⁶

Le film s'achève sur ces mots, mais le visuel qui accompagne cette réplique contraste fortement avec le ton détaché et les paroles mesurées de la voix-off, car l'image qui apparaît à l'écran est celle de Kathy en train de pleurer alors qu'elle contemple l'horizon. De plus, la profondeur des paroles prononcées contraste avec l'absence de commentaire de la narratrice sur sa condition de clone tout au long du film: à l'écrit comme à l'écran, on n'apprend que vers la moitié du récit la réelle nature des protagonistes, et même après cette révélation, aucun commentaire évaluatif n'est proposé sur cette nature de clone et le système de dons d'organe qui lui donne sa raison d'être.

Ce double contraste contribue ainsi au caractère non fiable de la narration, tandis que le fait qu'elle apparaisse tout à la fin, formant partie de l'encadrement du récit, montre que les différentes stratégies de mise en scène de la non-fiabilité se recoupent par endroits. En effet, ainsi que nous nous efforcerons de le montrer dans la prochaine section, le cadre narratif est un autre outil central dans le passage à l'écran de cette stratégie narrative.

Cadre narratif

Par cadre narratif, nous entendons les scènes d'ouverture et de fermeture qui encadrent le film et jouent un rôle crucial dans le pacte narratif: la scène d'ouverture définit les attentes du spectateur, tandis que la scène finale détermine si le récit est ouvert ou fermé (cf. Eco, 1985). Par ailleurs, la notion d'encadrement est particulièrement pertinente dans le présent corpus, dans la mesure où l'une des découvertes marquantes de notre étude est le fait que chacun des trois films fait appel à une même technique: la réutilisation de la scène d'ouverture ou d'une variante de cette scène à la fin du film, créant un effet circulaire qui invite le spectateur à une réinterprétation du récit.

Par exemple, dans *My Cousin Rachel*, une version remaniée de la scène initiale est rejouée à la fin du film. Les images d'ouverture sont celles d'une falaise et le narrateur Philip, enfant, de dos, jouant avec son grand cou-

⁶ « Je me dis que j'ai eu de la chance d'avoir eu ne serait-ce qu'un peu de temps avec [Tommy]. Ce dont je ne suis pas sûre, c'est que nos vies soient si différentes de celles des personnes que nous sauvons. Nous nous éteignons tous. Peut-être qu'aucun de nous ne comprend ce qu'il a vécu, n'a l'impression d'avoir eu assez de temps. » (notre traduction).



sin et père adoptif. Une version retravaillée de la scène apparaît à la toute fin du film: la falaise est vue d'un angle quelque peu différent et l'homme vu de dos est Philip jouant avec son propre fils. La bande audio de cette scène reprend également celle de la scène d'ouverture, avec une musique à suspense et le bruit des vagues, et un commentaire en voix off qui offre un écho distordu des premiers mots du film, comme on peut le voir dans la transcription ci-dessous:

Scène d'ouverture:

*"Did she? Didn't she? Who's to blame? I was an orphan. Ambrose took me in. He was my cousin, but I loved him like a father"*⁷.

Scène de fermeture:

*"Who's to blame? I was an orphan. Ambrose took me in. He was a cousin, but I loved him like a father. Now I'm a father. What can I teach them? What can I tell them? Headaches blind me. Was she? Did she? Didn't she? Rachel, my torment"*⁸.

Cette ressemblance frappante entre les deux scènes encadrant le récit lui donne une structure de type circulaire, et invite à le réinterpréter. La complexité du message narratif est particulièrement réhaussée par la dimension visuelle de la scène de fermeture, qui fait indubitablement de l'adaptation filmique du film ce qu'Umberto Eco décrit comme une *fabula* ouverte (Eco, 1985)⁹. En effet, tout au long du film, le spectateur est amené à envisager différents scénarios pouvant expliquer la mort du cousin du narrateur ainsi que les maux de tête persistants du narrateur lui-même: maladie génétique accompagnée de traits paranoïaques, ou résultat de la malveillance de Rachel qui, après avoir séduit les deux cousins, chercherait à hériter de l'un comme de l'autre ? Dans la dernière scène, la voix-off nous informe que Philip est désormais père, et que malgré la mort de Rachel – par la faute du narrateur – il continue de souffrir des maux de tête qu'il attribuait aux tisanes de cette dernière. Par ailleurs, une troisième explication est indirectement suggérée: Louise, une amie de Philip secrètement amoureuse de lui, apparaît à l'écran dans la scène finale et semble être la mère de ses enfants.

⁷ « Était-ce elle ? Ou était-elle innocente ? À qui la faute ? J'étais orphelin. Ambrose m'a recueilli. C'était mon cousin, mais je l'aimais comme un père. » (notre traduction).

⁸ À qui la faute ? J'étais orphelin. Ambrose m'a accueilli. C'était un cousin, mais je l'aimais comme un père. Désormais je suis père. Que puis-je leur enseigner ? Les migraines m'aveuglent. Était-ce elle ? Était-elle innocente ? Ou coupable ? Rachel, mon tourment. » (notre traduction).

⁹ Eco qualifie d'*open fabulae* les récits dont le dénouement, plutôt que de donner toutes les réponses aux questions posées par le texte, reste ouvert à l'interprétation du lecteur.



Elle arbore un sourire pouvant paraître à la fois malveillant et satisfait, ce qui introduit une troisième lecture possible des faits dans laquelle elle aurait conspiré à éloigner définitivement sa rivale afin de conquérir Philip. La structure circulaire du film est également présente dans le roman, dont l'épilogue reprend les mots de l'incipit ; en revanche, cette interprétation alternative ne figure pas dans le roman. La macro-stratégie de traduction intersémiotique à l'œuvre résulte donc en une complexification du récit, à contre-courant de l'hypothèse de l'explicitation qui postule que la traduction consiste le plus souvent en un mouvement explicatif et simplificateur (Blum-Kulka, 1986; Heltai, 2005).

Effets visuels

L'usage d'effets visuels dans la mise en scène de la non-fiabilité narrative suit également un schéma de complexification dans *My Cousin Rachel*, mais fonctionne davantage comme une stratégie d'explicitation dans les deux autres films. Cette catégorie comprend tous les éléments de nature visuelle venant sous-tendre ou faire écho à la stratégie narrative de non-fiabilité du texte source.

Le thème du double, en particulier, est présent dans le corpus tout entier, comprenant aussi bien les romans que leurs adaptations respectives. Le film *Never Let Me Go*, par exemple, est parcouru de plans montrant une succession d'images identiques ou de variations de la même image, faisant écho au motif du clone et au pacte narratif caractérisé par le non-dit: d'ininterminables rangées de chaises vides, une série de maisons quasiment identiques, les variations sans fin d'animaux-machines dessinés par Tommy, etc.

Dans *The Little Stranger*, le thème du double est particulièrement présent sous la forme de la double représentation du narrateur comme enfant et comme adulte, suggérant la relation complexe que le Dr Faraday entretient avec le manoir de Hundreds Hall et la force du complexe de classe qu'il a développé par rapport à la famille qui y réside, et pour laquelle sa mère travaillait autrefois en tant que servante. Des séquences filmiques situées à des moments-clé du film et montrant en alternance l'adulte et l'enfant semblent vouloir conduire le spectateur à la conclusion que le narrateur lui-même est selon toute vraisemblance à l'origine des événements funestes qui frappent la famille. Dans une scène pivot du film, le dialogue entre le narrateur et son collègue, qui ne constitue qu'un subtil indice de plus dans le roman, est autrement plus explicite dans le film, du fait des images qui s'y superposent. Alors que le docteur évoque la possible culpabilité d'un esprit



malveillant, sorte de double inconscient et autonome de quelqu'un de lié au manoir, on voit à l'écran le narrateur alors enfant arracher un morceau de plâtre dans le manoir d'un air mauvais. Les mots « the nasty impulse the mind wants hidden »¹⁰ prennent alors une tout autre dimension, et permettent au spectateur de faire le lien entre le ressentiment du narrateur et la série de catastrophes ayant frappé les résidents du manoir.

Enfin, dans *Ma Cousine Rachel* où le dialogue est souvent plus explicite dans le film que dans le roman, l'ambiguïté visuelle est utilisée comme stratégie de compensation faisant écho à l'ambiguïté linguistique présente en d'autres endroits du corpus. Vers la fin du film, alors que de nombreux éléments semblent suggérer que Rachel est effectivement responsable de la mort d'Ambrose et a pris un amant Italien en parallèle de sa relation avec Philip, ce dernier se met en tête de la confondre et la suit en ville pour la surprendre avec son amant. On voit à travers les yeux de Philip l'Italien arriver et se pencher vers Rachel, apparemment pour l'embrasser, mais une voiture tirée par des chevaux passe au moment crucial du baiser. Le visage horrifié de Philip apparaît alors à l'écran, et une musique dramatique renforce la confirmation de l'hypothèse d'une liaison. Néanmoins, peut après cette scène, une série de nouveaux indices semblent remettre en question cette version des faits, et il devient apparent que l'Italien est en réalité homosexuel. La scène du baiser est alors rejouée, mais bien que les images soient identiques, l'impossibilité de visualiser le supposé baiser apparaît criante. Ici, on voit donc que la répétition d'une même scène à différents moments du film permet de jouer sur la présence de plusieurs interprétations possibles du récit, une caractéristique fondamentale de la narration non fiable.

Effets sonores

Une autre technique cinématographique impactant directement le pacte narratif est celle des effets sonores. Cette technique est le pendant auditif à celle des effets visuels, et est également étroitement liée à celle de la voix-off dans la mesure où toutes deux font partie de la bande-son. L'analyse de ces effets sonores dans le corpus montre que dans l'ensemble, cette technique vient renforcer la stratégie narrative globale du film.

Ainsi, dans *Never Let Me Go* qui est généralement plus explicite que le roman correspondant (voir Lessinger & Hirsch, à paraître), la musique et l'ensemble des effets sonores viennent renforcer ou clarifier les sentiments

¹⁰ « l'impulsion maléfique que l'esprit cherche à refouler » (notre traduction).



de la narratrice. Ainsi, lorsque cette dernière aperçoit sa meilleure amie Ruth donnant la main à Tommy, dont elle est secrètement amoureuse, une musique triste en mode mineur accompagne les images. Ainsi qu'argumenté par Weissbrod (2004, p. 12), « *what [films] cannot achieve through pictures they can achieve through sound* »¹¹. Les émotions de la narratrice sont passées sous silence de même que dans le roman, mais contrairement à ce dernier, elles trouvent un canal d'expression à travers la bande-son, qui vient mettre en valeur l'émotion suggérée par le jeu de caméra alternant entre le visage de Kathy et les mains entrelacées de Ruth et Tommy.

Dans *A Theory of Adaptation*, Hutcheon & O'Flynn citent également le cas de l'adaptation du *Tour d'écrou*, de Henry James, dans laquelle la musique vient renforcer le doute qui plane quant à la fiabilité de la narratrice à la fin du film (2013, 68). De même, dans *My Cousin Rachel*, différentes lectures du personnage de Rachel sont tour à tour mises en valeur, notamment à travers la musique. Cette dernière vient renforcer les différentes interprétations possibles tour à tour ; par exemple, lorsque Rachel est présentée comme suspecte, une musique inquiétante vient accompagner la préparation de ses tisanes pour Philip.

L'emploi d'effets sonores dans notre corpus illustre donc le vaste potentiel de cette technique dans l'adaptation de pactes narratifs complexes, que ce soit pour compenser ou pour certains effets affectés par le transfert de l'écrit à l'écran.

Angle de la caméra

Dans un article séminal sur la traduction audiovisuelle, Chaume invite les chercheurs à établir davantage de ponts entre la traductologie et les études filmiques: « *for the analysis of audiovisual texts from a translational perspective at least, the theoretical contributions of Translation Studies and those of Film Studies are necessary [...] in order to understand the interlaced web of meaning in these texts.* »¹² Les résultats de notre analyse semblent soutenir cet argument, dans la mesure où l'angle de la caméra s'est révélé être un outil crucial dans l'adaptation de récits aux narrateurs non fiables. Trois techniques cinématographiques, en particulier, sont utilisées dans l'intégralité du corpus et permettent la mise en valeur de la subjectivité, et donc du caractère potentiellement non fiable, du personnage-narrateur.

¹¹ « Ce que les films ne peuvent accomplir en images, ils peuvent l'accomplir par le son. » (notre traduction).

¹² « Pour l'analyse de textes audio-visuels, il est nécessaire, du moins depuis la perspective de la traduction, de faire appel aux contributions théoriques de la traductologie et des études filmiques afin de comprendre les réseaux entrecroisés de sens de ces textes. » (notre traduction).



La première de ces techniques est justement ce que l'on appelle la « caméra subjective ». Il s'agit de montrer tour à tour le personnage dont la perspective est adoptée et ce que ce personnage verrait si ses yeux étaient la caméra. La séquence commence généralement par la scène observée, avant de montrer la réaction du personnage. Cette alternance crée l'impression que les spectateurs ont accès à la subjectivité de ce dernier.

Dans l'exemple de *Never Let Me Go* donné dans la section précédente, on voit tour à tour Kathy tournant son regard vers un point à sa droite, puis les mains entrelacées de Ruth et Tommy, et enfin le visage bouleversé de Kathy qui refoule visiblement ses larmes. La caméra subjective permet ici de mettre en avant les sentiments non exprimés de la narratrice, qui deviennent donc plus explicites que dans le texte source.

De même, dans *The Little Stranger*, alors avant que le Dr Faraday n'ait clairement indiqué son intérêt pour Caroline, l'héritière de la famille Ayres, il l'invite à un bal et l'observe danser avec une jalousie que la caméra subjective rend perceptible malgré le silence du narrateur. La caméra alterne fréquemment entre le visage de Faraday et les mouvements de Caroline dans la salle, même lorsqu'il est en train de danser avec quelqu'un d'autre. Cette technique de filmage indique que son attention tout entière est tournée vers elle, et vient contredire les paroles du narrateur qui nie tout intérêt romantique lorsqu'un de ses collègues présents au bal aborde le sujet.

Le second angle de caméra permettant de mettre en valeur la subjectivité de la perspective du narrateur-personnage est la prise de vue par-dessus l'épaule. Cette technique consiste à positionner la caméra immédiatement derrière le personnage dont le point de vue est adopté. Elle est particulièrement présente dans *The Little Stranger*, dont le narrateur est très souvent montré de dos, en particulier dans des moments de vulnérabilité. Par exemple, on le voit de dos fumer en sous-vêtements dans sa chambre immédiatement après un grave accident impliquant la petite fille d'un homme ayant fait un commentaire désobligeant sur Caroline, dont on comprend plus tard qu'il a provoqué l'ire du narrateur. Il est également filmé de dos lorsqu'il s'excuse auprès de Caroline pour ne pas avoir su empêcher le frère de cette dernière de mettre le feu au manoir, un autre épisode dont on perçoit ensuite qu'il fait suite à un désaccord entre les deux hommes et a été provoqué par la colère du narrateur, ce qui donne tout son sens à ces excuses.

Enfin, la technique de caméra au poing consiste à filmer une scène en tenant la caméra à la main plutôt qu'en la positionnant sur un point fixe. Cette technique donne une qualité tremblée à l'image, ce qui est traditionnellement utilisé pour établir une perspective subjective. Cette manière de



filmer est présente dans l'intégralité du corpus, mais est particulièrement omniprésent dans *My Cousin Rachel*. Elle est employée à plusieurs reprises pour montrer le narrateur lui-même, surtout dans les scènes chargées en émotion. C'est le cas par exemple dans la scène où Rachel exprime clairement le fait qu'elle n'a aucune intention d'épouser Philip, contrairement à ce qu'il avait cru comprendre du fait de l'ambiguïté linguistique caractérisant la scène où il tente de lui faire comprendre son intention. L'image présente alors une vue latérale d'un Philip sonné, filmé avec la technique de caméra au poing, et l'image instable révèle le désarroi du protagoniste. Indirectement, elle met également en valeur la subjectivité de sa vision du monde révélée par ce malentendu, et donc le caractère non fiable du narrateur.

Remarques finales

Le présent article montre que dans chacune des trois adaptations à l'étude, la stratégie de narration non fiable caractérisant le texte source est reproduite au moins en partie. Les techniques de mise en scène de cette stratégie décrites ici peuvent être considérées comme équivalentes à « l'activité rhétorique de l'auteur implicite »¹³, pour reprendre la formule de Csöngé (2015, p. 100). L'ensemble de ces techniques de mise en scène encouragent le spectateur à effectuer un processus d'interprétation du texte audio-visuel, et dans *The Little Stranger* et *My Cousin Rachel*, elles permettent de maintenir le caractère non-résolu de l'intrigue. Dans le cas de *My Cousin Rachel*, l'ambiguïté caractéristique du texte source est même poussée encore plus loin dans le texte cible, dans la mesure où ce dernier introduit une troisième lecture possible du récit.

Par ailleurs, bien que le choix de corpus ait été réalisé en priorité à partir des textes sources, les trois adaptations cinématographiques présentent certaines ressemblances frappantes. C'est le cas par exemple de l'usage qui est fait du motif du double, qui se manifeste par exemple par la récurrence des images de miroir dans chacun des trois films. La répétition à l'identique ou quasi à l'identique de scènes-clé, en particulier celles d'ouverture et de fermeture, est un autre exemple marquant de ces constantes.

Des différents mécanismes employés pour mettre en scène la non-fiabilité narrative dans le corpus, plusieurs se recoupent avec ceux de la littérature, notamment l'ambiguïté linguistique et l'emploi de tics langagiers. Néanmoins, d'autres sont propres au système de signe du texte cible: le ciné-

¹³ "equivalent with the implied author's rhetorical activity" (texte original).



ma. Du fait de la multimodalité des textes audio-visuels, c'est sans surprise que l'on constate que la narration non fiable s'exprime à travers une plus grande diversité d'outils à l'écran qu'à l'écrit.

Bibliographie

Sources primaires

ABRAHAMSON, L. **The Little Stranger**. 2018. [Film]. 20th Century Studios, 2018.

DU MAURIER, D. **My Cousin Rachel**. Little, Brown and Company, Kindle Edition, 2003 (1. ed. 1951).

ISHIGURO, K. **Never Let Me Go**. Knopf Doubleday Publishing Group, Kindle Edition, 2005.

MICHELL, R. **My Cousin Rachel**. [Film]. Fox Searchlight Pictures, 2017.

ROMANEK, M. **Never Let Me Go**. [Film]. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2010.

WATERS, S. **The Little Stranger**. Penguin Publishing Group, Kindle Edition, 2009.

Sources secondaires

ANDERSON, E.R. Telling stories: Unreliable discourse, *Fight Club*, and the cinematic narrator. **Journal of Narrative Theory**, 40 (1), p. 80-107, 2010.

BLUM-KULKA, S. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In House, J.; Blum-Kulka, S. (Eds). **Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies**, Tübingen: Narr, 1986, p. 17-35.

BOOTH, W. C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

CHATMAN, S. B. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHAUME, F. Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. **Meta**, v. 49 (1), p. 12-24, 2004.

CSÖNGE, T. Moving Picture, Lying Image: Unreliable Cinematic Narratives. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, v. 10 (1), p. 89-104, 2015.

DONOVAN, J. W. Practical Considerations of the 'Unreliable' Narrator in Documentary Films. Personal Website of John Donovan. Disponible à: <https://johndonovanblogs.com/author/johndonovan15>. Accès le: 07 nov. 2023.

ECO, U. **Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs**. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985.

FERENZ, V. Mementos of Contemporary American Cinema: Identifying and Responding to the Unreliable Narrator in the Movie Theatre. In: Buckland, W. (ed.). **Film Theory and Contemporary Hollywood Movies**. New York: Routledge, p. 255-285, 2009.



HELTAI, P. Explication, Redundancy, Ellipsis and Translation. In Karoly, K. and Foris, A. (Eds). **New Trends in Translation Studies**. Budapest: Akademiai Kiado, 2005, p. 45-74.

HUTCHEON, L. & S. O'FLYNN. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2013.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: R. A. Brower (ed.), **On translation**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 232-239, 1966.

LESSINGER, E. & HIRSCH, G.. Adapting narrative voices on screen. **Israel Studies in Language and Society**. *À paraître*.

WALL, K. The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration. **The Journal of Narrative Technique**, v. 24 (1), p. 18-42, 1994.

WEISSBROD, R. From translation to transfer. **Across Languages and Cultures**, v. 5 (1), p. 23-41, 2004.



Reescrita, Tradução e Legendagem: *Cidade Invisível* em inglês*

Rewriting, Translation and Subtitling: *Invisible City* in English

Giovana Cordeiro Campos¹

Luiza Calheiros Marinho²

RESUMO: A partir dos Estudos da Tradução, mais especificamente da Tradução Audiovisual (TAV)/legendagem em sua relação com conceitos como os de reescrita (LEFEVERE, 1992) e domesticação e estrangeirização (VENUTI, 1995, 2002, 2021), analisamos a série brasileira *Cidade Invisível*, com o foco na primeira temporada exibida pela Netflix a partir de fevereiro de 2021. Propomos que a série representa formas de reescrita: primeiro a reescrita fílmica, em que mitos e lendas são transportados da natureza de tempos imemoriais para um centro urbano atual: o Rio de Janeiro de 2021; e em segundo a reescrita da série para a língua inglesa, a partir da análise das legendas produzidas. Sustentamos que o roteiro da série prevê o processo de reescrita para contextos estrangeiros já na sua concepção, bem como que a tradução para legendagem em inglês promove formas de diálogo intercultural.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Tradução. Reescrita. Legendagem. *Cidade Invisível*.

ABSTRACT: Based on Translation Studies, more specifically Audiovisual Translation (AVT)/subtitling in its relation with concepts such as rewriting (LEFEVERE, 1992) and domestication and foreignization (VENUTI, 1995, 2002, 2021), we analyzed the Brazilian series *Invisible City*, focusing on the first season available on Netflix from February 2021. We propose that the series represents forms of rewriting: first, the filmic rewriting, in which myths and legends are transported from nature an immemorial time to a current urban center: Rio de Janeiro in 2021; and secondly, the rewriting of the series into English, based on the analysis of the subtitles produced. We sustain that the series' script already foresees the rewriting process for foreign contexts in its very conception, as well as that the translation for English subtitles foster forms of intercultural dialogue.

KEYWORDS: Translation Studies. Rewriting. Subtitling. *Invisible City*.

¹ Doutora em Letras. Professora de Tradução do GLE/UFF. Coordenadora do Labestrada/UFF. Professora Posling/UFF. E-mail: giovanacordeirocampos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2494-6477>.

² Bacharel em Letras. Bolsista IC FAPERJ 2021-2023. Participante do Labestrada/UFF (2021-2022). E-mail: luiza.calheirosm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7917-9647>.

*Artigo recebido em 18 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

Com base nos Estudos da Tradução e tomando a tradução como processo sócio-histórico e político-ideológico, objetivamos refletir sobre a tradução audiovisual (TAV), mais especificamente o processo de tradução para legendagem. Nosso corpus de análise é a primeira temporada da série *Cidade Invisível* e sua tradução para o inglês, veiculada na plataforma de streaming Netflix a partir de cinco de fevereiro de 2021³, tendo hoje duas temporadas. A primeira possui sete episódios com média de 40 minutos cada e teve um ótimo desempenho dentro e fora do Brasil, tendo ficado entre as dez mais assistidas da Netflix em mais de 40 países. Além disso, também se manteve por 33 dias no “top10” da Netflix Brasil, segundo o site de classificações de streaming Flix Patrol (2021).

A produção é brasileira, com participação do produtor Carlos Saldanha, indicado a diversas premiações internacionais como Oscar e BAFTA. Saldanha se enquadra profissionalmente no contexto anglo-americano, ponto importante, uma vez que podemos pensar que seu olhar contempla a cultura brasileira, mas também o contexto de língua inglesa, particularmente o estadunidense.

O enredo da primeira temporada gira em torno do personagem principal, Eric, que após uma tragédia familiar, descobre criaturas folclóricas vivendo entre os humanos e busca nessas criaturas uma resposta para o seu passado misterioso⁴. No decorrer da primeira temporada, o público tem contato com as lendas folclóricas da Cuca, da Iara, do Boto, do Saci, do Curupira e do Corpo Seco, que são, a nosso ver, *reescritas* e transportadas do ambiente natural para o ambiente urbano do Rio de Janeiro. Para além das lendas folclóricas, a primeira temporada também traz à tona a discussão sobre áreas de preservação ambiental e a tentativa de grandes empresas de tomarem esses lugares.

Embora tenha tido ótimo desempenho, recebeu críticas relacionadas à forma como a série explicou as lendas e suas origens. No Brasil foi comentada a falta de uma representação indígena para as lendas, em especial à lenda da Iara, que na série é representada por uma atriz afro-brasileira.

³ Este trabalho representa o desenvolvimento de um projeto de Iniciação Científica realizado com bolsa da FAPERJ em 2021/2022. Deve ser colocado que as autoras continuaram a pesquisar o tema após o final do projeto FAPERJ, com inclusão da segunda temporada.

⁴ Sinopse fornecida pela Netflix.



Estudos da Tradução, audiovisual e *reescrita*

O conceito de reescrita foi proposto por André Lefevere (1992) após a contribuição de Even-Zohar (1978,1979) com a teoria dos polissistemas, a qual, por sua vez, propõe que fatores extraliterários também moldam a produção e forma das traduções. Inicialmente, Lefevere propõe que um texto traduzido é uma refração do texto “original”. Ao desenvolver seus estudos, porém, ele substitui o termo por *reescrita*.

Lefevere (1992) propõe a reescrita como conceito, afirmando que todo texto é modificado de alguma forma pelas sociedades que o leem. Para o autor, os leitores profissionais (editores, revisores, tradutores, bem como professores e acadêmicos) reescrevem os textos para os leitores não profissionais, aqueles que leem a obra por prazer e entretenimento. As produções, portanto, continuam a circular via suas reescritas (crítica literária, antologias, traduções etc.), sendo que muitos leitores terão contato primeiramente com as reescritas das obras, e não necessariamente com os textos fontes: “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (1992, p. 18).

As reescritas são parte fundamental na disseminação de uma obra. Nas palavras de Lefevere, o processo que resulta na aceitação ou rejeição, na canonização ou não-canonização de uma obra, tem relação com fatores concretos que podem ser analisados por meio do estudo da reescrita. Lefevere ainda questiona como o sistema literário é regulado dentro do polissistema cultural, propondo o termo *patronagem*, “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições, partidos) que podem fomentar ou impedir a leitura, escrita e reescrita de literatura” (LEFEVERE, 1992, p. 34). A patronagem é o poder que controla a ideologia da literatura. Um patrono pode ser o governo, a corte, grupos religiosos, classes sociais, editores, mídia, jornais e revistas (p. 15). Para exemplificar a patronagem, comenta o trabalho de Shakespeare, o qual tinha que satisfazer e bem como não desagradar a Rainha, evitar a censura das autoridades londrinas, agradar a seu patrono direto e, ao mesmo tempo, manter o interesse do público (LEFEVERE, 1992, p. 32-33).

A partir do conceito de reescrita de Lefevere (1992), propomos que a série envolve dois níveis de reescrita. O primeiro relativo a um processo que ocorre ainda dentro do contexto brasileiro, no qual lendas e personagens do folclore brasileiro são inscritos em novos contextos e, portanto, reescritos, uma vez que na série são deslocados espacialmente e temporalmente da natureza e de tempos antigos para o espaço urbano atual. Já o segundo processo de reescrita engloba o processo de tradução interlinguística, no qual



há um novo deslocamento, desta feita do texto em português para o inglês. Refletimos sobre o processo de deslocamento de elementos de brasilidade presentes na referida produção em português do Brasil, os quais são inscritos e, portanto, recebidos em novos contextos.

A produção em língua portuguesa representa uma reescrita uma vez que os mitos são reescritos em deslocamento de seus tempos imemoriais para o presente, bem como são deslocados do espaço natural para o espaço urbano. A partir da dublagem e legendagem para outras línguas, temos também uma reescrita entre línguas, logo uma tradução interlingual (JAKOBSON, 1976), ou interlinguística, o termo mais usado no campo da legendagem para a tradução entre línguas.

A partir de nossas análises, sustentamos que o processo de tradução para outras línguas já fazia parte da própria concepção, escrita e produção da série. Várias imagens e textos se materializam no roteiro exatamente para contextualizar determinados elementos não só para o espectador brasileiro, mas, sobretudo, para o espectador estrangeiro. Isso pode ser observado já nos dois primeiros episódios, quando há várias imagens para que o espectador possa compreender por que é estranho um boto cor de rosa aparecer na Praia do Flamengo, bem como para que esse espectador possa compreender quem é e como age o ser fantástico Boto; daí a reportagem na TV quando Isac (o Saci) está caminhando no bairro da Lapa. A reportagem situa o boto encontrado como sendo do Norte (até com a imagem de um mapa do Brasil), além de novamente salientar a questão de ser um animal de água doce. Na tradução literária, uma das estratégias comumente usadas é a da inserção de pequenos textos explicativos. Por exemplo, se no texto em português alguém come um “acarajé”, o termo pode ser mantido em língua portuguesa, seguido de alguma explicação, como “um bolinho frito” (*a fried dumpling*). Na série, há repetições e retomadas por meio de imagens e falas de personagens a todo tempo. Eric, por exemplo, pega um livro intitulado *Folclore Brasileiro* e o lê com a filha, havendo foco nesse texto (incluindo escolhas específicas de planos cinematográficos). Na imagem do livro tem explicações sobre o Saci, Curupira etc. Várias dessas imagens, bem como falas de personagens podem ser consideradas como redundantes para muitos espectadores brasileiros, que conhecem muito bem essas lendas, pelo menos as da Cuca, do Saci e do Boto, mas não para os espectadores estrangeiros.

A explicação como estratégia de tradução para facilitar a compreensão nos levou a outro importante teórico dos Estudos da Tradução, Lawrence Venuti, cuja proposta da ética da diferença, no contexto anglo-americano, conclama os tradutores a resistirem ao critério da fluência para a tradução



literária. Segundo Venuti (1995, 2002, 2021), a partir de Schleiermacher (1813), são duas as estratégias tradutórias a serem utilizadas. Uma, denominada de *domesticação*, consiste em facilitar o trabalho do leitor, evitando estranhamentos, desde construções sintáticas a elementos culturais de difícil compreensão. Segundo Venuti, tal estratégia no contexto anglo-americano tem relação com a busca pela fluência, de modo a produzir textos mais palatáveis. Essa estratégia é criticada por Venuti, uma vez que apaga as diferenças culturais e linguísticas do contexto de partida, tornando o texto mais próximo da cultura de chegada. A outra estratégia, oposta à primeira, Venuti nomeia de *estrangeirização*, a qual, segundo ele, permite uma real troca cultural ao deixar marcas do contexto de partida, ou seja, do “estrangeiro”, do “diferente”, no texto traduzido, o que produz estranhamento no leitor, demonstrando que o texto não foi originariamente escrito em sua língua. A estrangeirização é proposta por Venuti como a estratégia da resistência no contexto anglo-americano. Assim, traduzir “acarajé” por *dumpling* seria facilitar o trabalho do leitor, sendo, portanto, uma estratégia domesticadora. Não traduzir “acarajé”, sem qualquer explicação, representa a estrangeirização como ato político nos termos de Venuti. Por sua vez, deixar “acarajé” e acrescentar uma explicação, a nosso ver, representa uma estratégia intermediária, em que há um pouco de estranhamento, seguido de uma explicação que, em parte, auxilia o entendimento, sendo, portanto, também uma forma de domesticação no sentido lato (mas essa não é a postura de Venuti, que propõe os conceitos de forma dicotômica). A estrangeirização vista como resistência tem sido criticada em países não hegemônicos, como o Brasil, onde a língua inglesa já se faz muito presente. Assim, no Brasil talvez a resistência possa ser a domesticação.

Nossa pesquisa investiga uma obra brasileira, e, portanto, não hegemônica (pelo menos em termos de literatura e produções cinematográficas), traduzida para uma cultura hegemônica – o contexto anglo-americano –, principalmente no que tange a produções audiovisuais, como as do cinema e de séries. Pensamos serem importantes reflexões sobre o processo de construção e tradução de produções audiovisuais nacionais para outros contextos, sobretudo a partir do streaming, o qual, ainda que haja restrições, permite uma maior circulação de obras de contextos não hegemônicos (CAMPOS, 2022).

Como já mencionado, Lefevere (1992) propõe o conceito de patronagem com relação aos fatores externos que modelam a tradução, bem como para demonstrar haver outros agentes de tradução, não apenas o tradutor. A patronagem se refere a poderes exercidos por outros agentes, como as



editoras, partidos políticos etc., sendo que, no caso de *Cidade Invisível*, entendemos que um dos fatores de patronagem é exercida pela plataforma de streaming da Netflix, principalmente no que tange a regras e práticas de tradução para legendagem. A Netflix foi a pioneira do serviço de streaming, sendo uma das mais acessadas, embora haja outras, como a da HBO, a Amazon Prime e a Disney. Para Azevedo (2020), o streaming avançou muito nos últimos anos, inclusive pelo acesso barato e mais diversificado, além da comodidade em consumir os produtos de forma imediata, seja no espaço do lar e/ou pelo celular, estando as plataformas em todos os continentes (AZEVEDO, 2020, p. 12). Ainda que recentemente tenha diminuído o número de assinantes da Netflix devido a críticas sobre o catálogo e, sobretudo, a partir do fim do compartilhamento gratuito de senhas, como um todo o streaming permanece forte, bem como a função da Netflix como aquela que, de alguma forma, dita as regras do que pode e do que deve ser feito em termos de tradução para legendagem, inclusive tendo disponível online um guia sobre os procedimentos de legendagem considerados adequados, com separação por regiões e línguas. Como propuseram Azevedo (2020) e Azevedo e Campos (2020), ainda que a Netflix não seja a produtora da série, as regras ditas pela empresa têm poder no mercado e nas práticas comumente realizadas na tradução para o streaming.

Ao propormos a série como uma reescrita das lendas no Brasil, chegamos na relação entre o espaço urbano e o espaço natural, algo presente na tessitura da série no que se refere aos poderes das personagens míticas, bem como nas discussões entre as personagens, particularmente de Ciço e seu filho, o primeiro, defensor da continuidade das tradições e da natureza da fictícia Vila Toré, já o segundo, representante da empresa que pretende retirar os habitantes dali em prol do suposto “progresso”. A dicotomia natural versus urbano também é calcada, de certa forma, pelo menos na primeira temporada, na magia que ocorre na Vila Toré, o espaço natural, e pela luta a favor da preservação da natureza, em contraposição ao espaço urbano, mais especificamente o da cidade do Rio de Janeiro. Muitas das personagens do folclore brasileiro são comumente descritas como habitantes de florestas, matas, lagos e paisagens naturais. Também temos personagens que podem viver em fazendas, sítios etc., mas permanece a simbologia do natural por meio do contato das personagens com a natureza. Essa não é uma característica somente do Brasil. No contexto estadunidense, por exemplo, o natural também tem seu papel na literatura, como no caso de Hester, em *A Letra Escarlate*. A casinha de Hester fica no limite entre a cidade (a civilização/ o espaço urbano) e a floresta (onde as regras da civilização não teriam lu-



gar). Hester e Dimmesdale podem ser felizes somente na floresta. Em *Bela Adormecida*, a protagonista também é “exilada” no bosque, onde moram as fadinhas que a protegem. De alguma forma, a magia se encontra no espaço natural, não no urbano: a selva urbana é de pedra, é sem vida, é sem magia. Percebemos, ainda que pesem diferenças, que o espaço natural é o local do místico, daquilo que a civilização não compreende e, por isso, tem medo. Essa dicotomia natural versus urbano é central também para *Cidade Invisível*.

Tomemos o exemplo da lenda do Boto, que na série recebe o nome de Manaus. Segundo a lenda, o Boto, em noites de lua cheia, sai dos rios e se transforma em um homem. Esse homem lança seus encantos, seduz uma mulher, a engravida e depois volta para o rio. Nas palavras de Câmara Cascudo:

O boto seduz as moças ribeirinhas aos principais afluentes do rio Amazonas e é o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para a água e volta a ser o boto (CASCUDO, 1954, p. 181).

Em *Cidade Invisível*, a entidade folclórica do Boto foi reescrita com o nome de Manaus e é representada como um homem malandro e sedutor, sempre vestido de branco e usando um chapéu. Ele aparece em noites de lua cheia nas proximidades da Vila Toré, uma comunidade fictícia localizada em uma reserva ambiental no Rio de Janeiro. A mudança de localização na lenda do boto e na reescrita da série se dá por meio da aparição do boto como homem em bares cariocas, vestido de branco e seduzindo moças, bem como na areia da praia no Rio de Janeiro como boto, mais especificamente, na Praia do Flamengo, um ambiente que por ser de água salgada e dentro do espaço urbano difere da lenda e do conhecimento popular. Na série, Eric também se questiona o motivo de o boto ter aparecido no mar, uma vez que botos cor de rosa vivem em água doce e não em água salgada. Essa questão será novamente abordada (e explicada) posteriormente em uma reportagem na TV.

A lenda do boto tem ligação com a região norte do Brasil, local onde proliferam os botos cor de rosa. O animal é conhecido tanto devido à luta travada por sua preservação, quanto pela lenda em si, a qual, para além da oralidade e das relações entre as regiões do país (por meio de migrações internas ou literatura oral), sofreu processos de reescrita diversos, cabendo citar o filme *Ele, o Boto* (1987), e mesmo a novela *A Força do Querer* (2017), reprisada em 2021. O nome “Manaus” é proposto na série, a nosso



ver, como forma de identificar a procedência da lenda, explicitando sua relação com a região norte do país (é explicativo). Como o nome é mantido em inglês, permanece a referência.

Na novela *A Força do Querer*, por exemplo, a personagem Ritinha, que possui uma “prótese” de cauda de sereia, é apresentada por sua mãe como “filha do Boto”, havendo cenas em que a personagem nada com botos cor de rosa na região norte. Todas as produções – novela, filme e série – a nosso ver, representam reescritas dos mitos e colaboram, como propõe Lefevre, para a circulação mais ampla dessas lendas.

Tanto no filme de 1987 quanto na série de 2021, o Boto/Homem se veste de branco, usa um chapéu para tampar o furo para respiração (a marca que o identifica como boto). Se no filme ele seduz as moças ribeirinhas com seu charme, na série ele aparece nos sambas do Rio. Se o nome Manaus evoca a região norte para os brasileiros, a manutenção do nome na tradução em inglês promove a inserção de um elemento não tão visível: a procedência da personagem da lenda. Chamá-lo de Manaus produz um estranhamento nos contextos estrangeiros, remetendo à estrangeirização de Venuti, o que pode permitir, mesmo que não diretamente, o acesso à origem da lenda. Quanto à Netflix, os nomes podem ser mantidos e devem ser traduzidos caso remetam a significados específicos.

O recurso da explicação tem sido estratégia tradutória recorrente na literatura. Na tradução para legendagem é um recurso menos usado, pois, como veremos, há questões de espaço em tela e número de caracteres. Porém, o próprio texto fonte já usa da referida estratégia no texto fílmico. Assim, a explicação sobre a condição do boto como inadequado por ser de água doce comparece na reescrita da lenda tanto para explicar ao público brasileiro (na tradução intralingual) quanto para explicar aos estrangeiros o estranhamento do encontro da criatura em águas marinhas (interlingual). A explicação é mantida na legendagem, sendo que o boto é traduzido por “pink river dolphin”, lembrando que poderiam ser usados os termos “Amazon river dolphin” ou simplesmente “pink dolphin”. A opção por “Amazon river dolphin” seria interessante por salientar a região e o rio, mas, por outro lado, há a perda da cor do boto, que é rosa. Seja como for, a escolha tradutória nos comprova ter havido pesquisa terminológica e de uso do termo em inglês. A escolha de manter o termo com “river” colabora para que o público do novo contexto entenda o quanto é estranho uma criatura de rio aparecer no mar. É explicativo.

O Curupira, na série, é reescrito como alguém extremamente poderoso. Vale lembrar que o vilão, o Corpo Seco, durante vários capítulos da sé-



rie, busca, sobretudo, o Curupira. Cascudo define o Curupira como “um dos mais espantosos e populares entes fantásticos das matas brasileiras” (CAS-CUDO, 1954, p. 332). Na série, o Curupira, também conhecido como Iberê, no espaço urbano é um cadeirante que vive junto de Isac/Saci em uma ocupação. Ele é alcoólatra, seus trajes são feitos de retalhos de tecidos e sacolas plásticas de lixo, com uma aparência de cansado, fraco e infeliz com a vida.

Essa representação da personagem sugere sua fraqueza ao estar fora do ambiente natural. Assim, no espaço urbano sua condição é ruim, sem apoio, sem beleza. Se relacionarmos isso à luta pelo meio-ambiente, de alguma forma podemos antever o que acontecerá se a Vila Toré for entregue ao suposto desenvolvimento civilizatório. Isso representa a morte das entidades folclóricas e, com elas, a morte da fantasia e mesmo da raça humana: morrem os rios, morre a natureza, morre o homem. Ao entrar em contato novamente com a natureza, o Curupira passa por uma “transformação”, onde ele se une à floresta. Em seu retorno à natureza, readquire sua força. Vale lembrar que, no enredo da série, há a discussão sobre a destruição das matas em prol da suposta riqueza da civilização. Assim, discussões recentes, como a defesa do meio-ambiente, são incorporadas no processo de reescrita das lendas e personagens folclóricas na série, a qual, ainda que pesem críticas, aborda elementos culturais cariocas/brasileiros (Aterro do Flamengo, jogo do Flamengo, Lapa, Cuca, Curupira, Saci etc.), mas também suas mazelas (ocupações, pobreza, busca do lucro a despeito do sustento das populações ribeirinhas).

A personagem Cuca, por sua vez, foi muito discutida entre os telespectadores por sua representação na série. A imagem da Cuca como jacaré fêmea foi popularizada no Brasil principalmente pelas histórias do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, e as representações nas séries televisivas. Lobato a descreve como tendo “cara de jacaré e garras nos dedos como os gaviões, quanto à idade, devia andar para mais de três mil anos. Era velha como o tempo” (LOBATO, 2016, p. 157). Para além das questões de aparência, é importante pensarmos no ambiente em que a Cuca vive. A Cuca lobatiana vive em um espaço da natureza, dentro de uma caverna em meio à floresta, como podemos observar no seguinte trecho:

Nisto a lua saiu detrás das nuvens e ele pôde ver melhor o sítio onde se achava. Bem à frente erguia-se a muralha duma montanha de pedras negras, com arvoredos retorcidos brotando das brechas. Era uma paisagem diabólica, que punha nos nervos das criaturas os mais esquisitos arrepios. Lugar bom mesmo para morada de monstros como a Cuca... (LOBATO, 2016, p. 157).



Percebemos no texto lobatiano a natureza como espaço também do medo. Seja como for, permanece o espaço natural como o local do desconhecido, do perigo, onde a civilização não deve entrar. É o local para a magia, para tudo aquilo que escapa às regras da convivência urbana. Já na série, a “entidade” folclórica foi reescrita como uma mulher morena, jovem e sedutora, que se chama Inês e vive em um espaço urbano: como bartender e proprietária de um bar na Lapa, região popular e mundialmente conhecida como zona boêmia, no Rio de Janeiro. A sedução da personagem se dá por outros caminhos, tanto pela atuação misteriosa de Alessandra Negrini, como pela ambientação do local onde manipula suas poções – nos fundos do local, com pouca luz – sempre com ênfase em seu grande poder. Lembremo-nos que ela é a “líder” de todas as outras entidades, tendo o Tutu, outra entidade folclórica, como seu leão de chácara e protetor. Se o Curupira é mais poderoso, a Cuca é a mais perigosa.

Outra entidade folclórica de destaque na série é o Saci. Comumente retratado como um garoto negro, que vive nas florestas e gosta de pregar peças nas pessoas, sua principal característica visual é seu gorro vermelho, o fato de ter uma perna só e viver pulando por aí. Na série, Saci se chama Isac – um anagrama para o nome Saci –, usa uma prótese na perna e vive em uma ocupação de imóveis abandonados na zona sul. Na série ele não tem o gorro vermelho, mas uma espécie de bandana, e permanece tanto sua característica de sumir em um redemoinho quanto a de que aquele que lhe retirar a bandana vermelha pode lhe dar ordens. Uma característica que chama atenção na reescrita do Saci é o linguajar por ele usado, que tem relação direta com o linguajar urbano e atual da região sudeste. Algumas frases como “tá querendo se amostrar, Iberê?”, “cê tá achando que eu tô brincando, eu tô falando sério, mermão” e “ele tá matando nós tudo, Iberê” foram selecionadas do texto fonte e sugerem a urbanização do linguajar do personagem.

Outra entidade do folclore brasileiro na série é a lara, também conhecida em algumas regiões do Brasil como “Mãe d’água” ou “Uiara”. Segundo Câmara Cascudo, a lenda da lara possui traços semelhantes com as narrativas das sereias europeias. Sua lenda conta a história de uma sereia que seduz os homens com sua voz e depois os leva para o fundo das águas. Segundo Cascudo, “em todo Brasil, conhece-se por mãe d’água a sereia europeia, alva, loura, meia peixe, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas” (CASCU-DO, 1954, p. 532). Em *Cidade Invisível*, a lara foi reescrita como uma mulher negra, com longos e trançados cabelos escuros, chama-se Camila e, diferentemente da forma que é conhecida popularmente, vive em um espaço urbano, onde é cantora no bar da Inês.



A origem da lenda da lara e a representação da personagem como uma mulher negra de cabelos escuros a difere da descrição de Cascudo, mas a lara “vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos” (RODRIGUES, 1881, p. 37).

No episódio de maior destaque da lara, a série conta sua história a partir de uma cena sem falas, onde a personagem é morta por seu companheiro e jogada no mar. Alguns trovões ressoam ao fundo e a lara ressurgue das águas, atraindo a atenção do homem que a matou e o levando para o fundo do mar. A lara foi a personagem mais criticada, com a defesa de que deveria ser representada como indígena.

O enredo da série mistura a realidade com a fantasia e trabalha com as lendas e personagens populares do folclore brasileiro. A partir de algumas características presentes na tradução para legendagem da série, como as escolhas lexicais e reescritas das lendas brasileiras, podemos sugerir que a série foi pensada como meio de lançar a cultura brasileira no exterior.

Tomando estudos sobre TAV, Alfaro (2005), a partir de Even-Zohar, propõe a TAV como parte do polissistema audiovisual e reforça como os fatores extraliterários influenciam na concepção do produto traduzido. Segundo Alfaro, além dos tradutores e revisores, são vários profissionais, instituições, produtoras e laboratórios atuando no processo, bem como há vários formatos, como transmissões, cinema, DVD etc. E tudo isso nos diferentes subsistemas, a saber legendagem, closed caption, dublagem, voice over, sites e aplicativos na Internet, localização de programas de computação, etc. (2005, p. 70). Em 2005 não existiam plataformas de streaming como a Netflix, mas pensamos que o mapa de Alfaro nos conduz à percepção de que o processo de tradução para legendagem também é modelado por forças e sistemas diversos, sendo que o processo tomou novos contornos a partir do streaming.

Para Díaz Cintas (2013), a tradução para legendagem consiste em

representar, por meio da escrita, geralmente na parte inferior da tela, a tradução para a língua alvo do diálogo original dito por falantes distintos assim como outras informações verbais que aparecem na tela (cartas, letreiros, textos em geral) ou que são transmitidas pelo canal sonoro original (letras de música, vozes em off) (DÍAZ CINTAS, 2013, p. 274).

A partir de pesquisas como as de rastreamento ocular, bem como as de recepção das legendas, foram sendo estabelecidos parâmetros técnicos a serem seguidos pelos legendadores. Esses parâmetros se fazem necessários



uma vez que há, por exemplo, limitações físicas de espaço na tela, bem como o ritmo da palavra falada, dentre outros parâmetros, que “exigem uma redução considerável do texto, uma vez que o que rege o tempo de permanência de uma legenda na tela é o áudio original (MARTINEZ, 2007, p. 36).

Segundo Martinez (2020), esses parâmetros consistem em número máximo de caracteres por linha (no atual guia da Netflix constam até 42 caracteres por linha para o Brasil, sendo que há preferência pelo uso de linha única quando possível no guia geral), duração da legenda na tela (geralmente um cálculo feito entre a duração da fala e o tempo de leitura possível), tempo de entrada da legenda, intervalo entre duas legendas consecutivas e relação das legendas com os cortes de cenas.

Naves *et al.* (2016) contextualizam o “tempo de leitura possível” a partir do conhecimento de que, “dependendo da velocidade da fala da produção audiovisual, a legenda precisa ser editada para que o espectador possa ler a legenda, olhar para as imagens e ouvir o áudio. Tudo isso, acontecendo em segundos e milésimos de segundos” (p. 50). Vale lembrar que a legenda representa um texto escrito que é acrescentado à produção audiovisual, constituindo um acréscimo visual e, portanto, representando aumento de carga cognitiva para o espectador.

Com a edição textual, dois princípios básicos regem o trabalho de tradução para legendagem: a simplificação e a síntese. Segundo Álvarez, tendo um tempo mínimo de 15CPS, o texto da legenda precisa ser simplificado para facilitar a leitura rápida do espectador, e sintético, para que nenhuma informação relevante seja perdida a despeito da curta extensão da legenda (2011, p. 3). Nossa pesquisa considera, assim como Azevedo (2020) e Azevedo e Campos (2021), que a tradução para legendagem pode ser vista como um processo de reescrita não apenas por haver relações entre culturas, mas também por representar uma tradução que parte de um texto oral para um texto escrito.

O segundo processo de reescrita envolve a tradução para legendagem em inglês de elementos, falares e expressões culturais brasileiras. Assim, como abordado por Naves (2016), temos que levar em consideração questões linguístico-culturais, técnicas e de tradução, lembrando que, conforme nossa proposta, a patronagem se faz presente por meio de normas e práticas estabelecidas. Há práticas em curso sobre o que é aceitável ou não no mercado da tradução para streaming, o que, por sua vez, tem relação direta com a Netflix. Em outras palavras, cabe pensarmos se as traduções propostas seguem ou não o que “diz” a Netflix, a patrona da legendagem no streaming na atualidade.



Para exemplificar parte de nossa análise, tomemos como um exemplo do falar brasileiro e de um registro bastante oralizado a expressão “dar seus pulos”, a qual é usada pelo Iberê/Curupira no episódio cinco, tempo 00:23:26,167 → 00:23:28,958: “Dá seus pulos. Tu não é o Saci?”. No caso, a tradução na legenda em inglês foi “Get a jump on it. Aren’t you Saci?”. Em língua inglesa, a expressão “get a jump on” existe, mas suscita sentidos diferentes dos que se constituem no falar da personagem em português do Brasil. No contexto brasileiro, a personagem está sendo irônica, sendo a condição física do Saci usada para dizer a ele que deve “dar um jeito” para resolver o problema em questão. No contexto da língua inglesa, segundo nossas pesquisas, a expressão em inglês suscita sentidos outros, como o de “ser mais esperto”, “sair por cima” (*Cambridge Dictionary*). Temos aqui um exemplo de que a tradução é um processo mais complexo do que se pensa, e que envolve diferentes registros, diferentes modos de dizer. Não desejamos criticar negativamente uma tradução que, após análises, podemos classificar como cuidadosa e comprometida com a brasilidade do texto (inclusive na imagem do pulo, já que Isac/Saci tem uma perna só), mas de apontar como o processo de tradução é mais difícil do que pensam os não profissionais. São muitas variáveis: contexto, registro, efeitos etc. No caso da legendagem, há ainda as restrições de tempo e espaço, bem como a velocidade de leitura. Talvez um “get by” ou “make do” pudessem ter sido usadas. No entanto, tais sugestões não conseguem implicar a relação com o ato de pular do Saci. Em outras palavras, cada escolha representa o acréscimo ou a omissão de sentidos relevantes.

Ainda sobre as traduções de expressões e falares brasileiros, há a personagem Camila/lara, que no texto fonte se define como “Mãe D’Água, lara, Sereia”. Na legenda, tais expressões foram vertidas como *Mermaid, lara, Siren*, sugerindo, a nosso ver, o uso tanto da estratégia estrangeirizante (no sentido lato) quanto da domesticadora, no sentido venutiano. Talvez como forma de produzir um estranhamento, nos moldes de uma estrangeirização mais radical e culturalmente mais visível, poderia ter sido deixada a expressão “Mãe D’Água”. A forma da escrita e o uso do português remeteriam a uma cultura estrangeira, no caso, a brasileira. Por outro lado, a manutenção do nome “lara” (sem o uso de Y) ao lado de *Siren* e *Mermaid*, ao mesmo tempo que produz estranhamento, no sentido de que o nome “lara” não é usado no contexto de língua inglesa para se referir a sereias, representa uma forma de explicar quem é lara – uma sereia – sem aumentar o número de caracteres na legenda para fazer a explicação. Outra possibilidade a ser discutida seria uma tradução como *Mother of Water*. No entanto, cabe lembrar



que também em culturas africanas e suas diásporas existem as deidades da água representadas como mulheres sereias, inclusive com o uso do nome *Mama Wata*. O uso de *Mama Wata* também seria potencialmente reconhecível em inglês, ao mesmo tempo que remeteria a contextos diferentes do anglo-americano, de ancestralidade africana. Nesse caso, porém, ela não explicitaria uma ligação especificamente à lara brasileira (sem falar no fato de que *Mama Wata* possui serpentes em seu pescoço).

Para investigarmos a tradução para legendagem em inglês cotejamos o manual de legendagem da Netflix com estudos do campo da tradução. Os exemplos selecionados reforçam que a série foi pensada, desde a sua produção, também para o público estrangeiro, com o intuito de “exportar” a cultura brasileira. Nesse sentido, vimos que os nomes dos personagens foram mantidos em língua inglesa. O manual da Netflix recomenda que quando o nome tiver caracteres que produzam estranhamento no entendimento sejam transliterados para tornar mais confortável a leitura pelo espectador. Seria o caso de “Ciço”, que poderia ter virado “Cisso”, ou até mesmo “Cíce-ro”. Um exemplo comum de transliteração no contexto anglo-americano é *Exu* virar *Eshu*. Outros nomes que também foram mantidos, mas que pela regra da Netflix deveriam ser transliterados, foram “Inês” (com circunflexo), “João” (com til), “Iara” (com I e não com Y). Vemos essa estratégia como transgressora, por ser contrária à regra estabelecida. Nos termos de Venuti, seria uma tradução estrangeirizante, marcando a brasilidade no contexto anglo-americano.

Considerações Finais

Pensamos ter, a partir de nossas análises, iluminado parte das práticas da tradução para legendagem, a qual tem se desenvolvido rapidamente. Nesse processo, se antes havia regras compartilhadas a partir de práticas ou até mesmo de manuais como o da Globosat, hoje temos a possibilidade de acessar o manual pela internet, revisado com alguma frequência, e publicado por quem ainda domina o mercado, a Netflix, patrona da tradução por seu papel ainda hegemônico. O cotejo da tradução com o guia da Netflix nos permitiu notar que algumas normas variam com grande rapidez, uma vez que parte do que foi criticado por Azevedo (2020) e Campos e Azevedo (2021) – uso de 20 CPS como velocidade máxima de leitura – foi modificado para 17 CPS. Por outro lado, vimos que a produção estudada em alguns momentos não segue o que determina o manual, algo que reforça a marca-



ção da brasilidade do texto por meio do estranhamento. Também pudemos observar como as regras de formatação foram mantidas e como os tradutores procederam à síntese. Cabe salientar a necessidade de maiores estudos sobre a tradução para streaming. Por fim, ainda que não seja nosso objetivo realizar julgamentos de valor, percebemos uma tentativa de diálogo entre culturas na produção e na tradução da série, uma vez que houve a estratégia da explicação e repetição como reforço, tanto com o uso de imagens quanto de texto, algo que foi, ao que parece, pelo menos em parte, considerado pelos tradutores da série das legendas em inglês.

Referências

- ALFARO, C. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-Rio: RJ.
- ÁLVAREZ, A. C. Da oralidade à legenda: reflexão em torno de um trabalho de legendagem. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 11, 6 jan. 2012.
- AZEVEDO, T. A. CAMPOS, G. C. Legendagem para plataformas de streaming: novas tecnologias, velhas questões. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, ed. 3, 2020.
- AZEVEDO, T. A. **Legendagem para streaming: novas práticas?**. 2020. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFF, Niterói.
- CAMPOS, G. C. Streaming, Estudos da Tradução e Tradução Audiovisual: problematizando a tradução para legendagem. In REZENDE, P; SOUZA, G.C. (Orgs). **Práticas e investigações nos estudos da tradução: tecnologias, multimodalidade, discurso e semântica**. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 45-72, 2022.
- CASCUDO, C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. RJ: Ed. Ediouro, 2001.
- DÍAZ CINTAS, J. Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation. **Meta: Université de Montréal**, v. 57, n. 2, 2012.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. **Poetics Today**, Tel Aviv, v. 1, n. 1/2, 1979.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução: Isadora Blikstein, José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Trad. Cláudia Mattos Seligmann. 1. ed. São Paulo: Edusc, 2007.
- LOBATO, M. **O Saci**. 3 ed. São Paulo: Editora Globo, 2016.
- MARTINEZ, S. **Tradução para legendas: uma proposta para a formação de profissionais**. 100 p. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-Rio, RJ.
- MARTINEZ, S. Curso de Legendagem – módulos 1 e 2 – **GTC Treinamento**, 2020.



Giovana Cordeiro Campos
Luiza Calheiros Marinho

NAVES, S. B. *et al*, (org.). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Brasília: Ministério da Cultura - Secretaria do Audiovisual, 2016.

VENUTI, L. A Invisibilidade do Tradutor. Trad: Carolina A. de Carvalho. **Palavra**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 3. [1986] 1995.

VENUTI, L. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Trad Laureano Pellegrin *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin *et al*. Bauru: Edusc, 2002 [1998].



A tradução como meio para se ensinar a morfossintaxe, a semântica e o léxico da língua inglesa*

Translation as a means towards teaching the morphosyntax, semantics and lexis of the English language

Juliana Cunha Menezes¹

RESUMO: O presente estudo intenta demonstrar como a tradução pode ser usada para construirmos conhecimento sobre a morfossintaxe, semântica e léxico da língua inglesa. Questões importantes referentes a variantes linguísticas do inglês, ao preconceito linguístico, à tradução dos gêneros textuais, a letras de música e a legendas de séries são discutidas. Exemplos práticos que podem ser utilizados em sala de aula também são analisados, levando-se em consideração os tópicos supramencionados.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Ensino. Língua Inglesa.

ABSTRACT: This study aims at demonstrating how translation can be used to construct knowledge on the morphosyntax, semantics and lexis of the English Language. Important issues regarding English varieties, linguistic prejudice, translation of the genres song lyrics and subtitles of series are discussed. Practical examples which can be used in the classroom are also analyzed, taking into consideration the topics above mentioned.

KEYWORDS: Translation. Teaching. English Language.

¹ Doutora em Letras/Estudos da Linguagem pela PUC-Rio, Professora Adjunta A da Faculdade de Letras do Campus Altamira da UFPA, Líder do Grupo de Pesquisa *Tradução para o inglês de parte da obra Chão dos Lobos, de Dalcídio Jurandir*. E-mail: julianamenezes@ufpa.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9603-9302>.

*Artigo recebido em 09 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

Este trabalho objetiva discutir maneiras para ensinarmos a língua inglesa através da tradução (inglês/português), analisando exemplos oriundos de uma sala de aula composta por discentes de licenciatura em língua inglesa. Assim, é possível iniciarmos tal discussão tratando do lugar da língua materna e da tradução em algumas metodologias e abordagens de ensino do inglês. O uso da língua materna (LM) e da tradução no ensino de línguas iniciou-se com a Abordagem da Gramática e da Tradução (AGT) que consiste, basicamente,

no ensino da segunda língua pela primeira. Toda a informação necessária para construir uma frase, entender um texto ou apreciar um autor é dada através de explicações na língua materna do aluno. Os três passos essenciais para a aprendizagem da língua são: (a) memorização prévia de uma lista de palavras, (b) conhecimento das regras necessárias para juntar essas palavras em frases e (c) exercícios de tradução e versão [...] (LEFFA, 1988, p. 4).

Tal abordagem recebeu e recebe ainda muitas críticas, das quais uma das maiores é quanto ao uso da LM e da tradução. Muitos estudiosos repudiam a AGT por estimarem que utilizar tais recursos seria prejudicial para o desenvolvimento das habilidades linguísticas dos alunos. Esses autores creem que o ensino-aprendizagem de idiomas não-maternos apenas pode ser bem-sucedido se banirmos completamente a LM e a tradução da sala de aula. Tais visões podem ser encontradas no princípio fundamental do Método Direto:

O princípio fundamental desse método é que o aluno deveria entrar em contato direto com a LNM², isto é, sem intermédio da sua LM e, logo, sem que nenhuma tradução fosse envolvida. A transmissão do conhecimento se daria por meio de figuras, gestos, mímica, enfim, o que se fizesse preciso desde que sem recorrer à tradução. A ideia é que assim o aluno aprenderia a pensar diretamente na LNM (CORRÊA, 2014, p. 99).

Durante muitos anos, tais ideias foram (e ainda são) repetidas constantemente em treinamentos para professores de institutos de línguas, como parte de um mantra do ensino de idiomas estrangeiros. No entanto, alguns escritos afirmam, baseados em experiências pedagógicas, que o uso da língua materna pode ser vantajoso em algumas ocasiões, tanto para o

² Língua não-materna.



professor, quanto para o aluno: (1) para explicar o significado ou uso de uma palavra nova; (2) para explicar o objetivo da lição; (3) para checar a compreensão dos alunos; e (4) para discutir as principais ideias após uma leitura. (Willis, 1981, p. xiv *apud* COLE, 1998). Quanto a questões afetivas e culturais, em Brooks-Lewis (2009) relata-se uma pesquisa em que o uso da LM feito pela professora é encarado, pelos alunos, como forma de demonstração de apreço à cultura deles.

Em relação ao uso da tradução, podemos destacar os exercícios de tradução utilizados pela professora de inglês Yael Silva. Em um estudo pedagógico, ela propôs a seus alunos, adolescentes de uma escola de idiomas, a tradução de pequenas obras paradidáticas, do inglês para o português. Assim, os alunos teriam as seguintes tarefas: (a) citar, no mínimo, cinco palavras ou expressões novas; (b) citar, no mínimo, duas semelhanças e duas diferenças percebidas (de qualquer natureza) entre a LM e a LNM; (c) citar uma característica da LNM observada através da tradução. Antes de começar a tarefa, Y. Silva também esclareceu para os alunos que o texto de chegada deveria ser coerente, atraente, claro, com uma linguagem natural e com o foco em um leitor sem acesso ao texto-fonte ou às suas imagens. (SILVA *apud* CORRÊA, 2014, p. 196). A partir dessas atividades, que foram feitas aos poucos, durante várias aulas, a professora pôde notar um grande engajamento dos alunos, que fizeram perguntas relativas a questões gramaticais, tradutórias e literárias, tais como: quais palavras são nomes próprios e quais não são? É preciso traduzir os nomes próprios? Qual a relação do título com a história? Uma das observações discentes mais interessantes foi a seguinte: “percebi que a gente não pode traduzir palavra por palavra” (SILVA *apud* CORRÊA, 2014, p. 197). A partir da tradução, os alunos se depararam com as diferenças e semelhanças morfológicas, sintáticas e semânticas entre os idiomas inglês e português e, assim, foram capazes de construir e aprimorar conhecimentos sobre as referidas línguas.

Corrêa (2014, p. 204) também relata a experiência de Luciana Ribeiro (2014, comunicação pessoal), professora de inglês no município do Rio de Janeiro, do primeiro segmento do ensino fundamental. Devido a tentativas frustradas com a Abordagem Comunicativa (AC)³, L. Ribeiro optou por sugerir aos alunos que traduzissem fragmentos do livro didático adotado. A partir dessas atividades, os alunos passaram a ter uma melhor interação com seu próprio material, aumentando, assim, a motivação discente:

³ Para obter informações sobre a AC, sugiro a seguinte leitura: http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/Metodologia_ensino_linguas.pdf.



Eu vi os olhinhos dos meus alunos brilhando e vi um interesse muito maior pelas aulas de inglês, porque as coisas que até então não vinham fazendo sentido começaram a fazer sentido. Então, comecei a apostar que esse era um caminho interessante para organizar minhas aulas, comecei a deixar de lado a abordagem comunicativa pura e simples, e comecei a trazer esse tipo de atividade de tradução. Não trago exercícios de tradução para que eles trabalhem a tradução em si (atividades tradutórias). A atividade de tradução está sempre atrelada a entender o que o livro está querendo dizer, no enunciado, nos textos, nas falas dos personagens... É fazer com que eles entendam as atividades, qual é a proposta de cada atividade. Não simplesmente passar por cima de enunciado, de texto, de fala, e apenas trabalhar oralidade e pronúncia, e explicar, mais ou menos, o que é aquilo ali oralmente. Procuro fazer uma atividade de tradução um pouco mais formal, no quadro, de colocar, por exemplo, o enunciado, ou a fala do personagem, ou um trecho do texto que surge no livro, e ir mostrando para eles as estruturas em inglês, e como é que a gente diz aquilo em português, como é que a gente traduz aquelas estruturas para o português, e tal. E ir trabalhando com eles a língua, mostrando que a gente não traduz literalmente, palavra por palavra.

Também tenho tido experiências parecidas com essa: em alguns momentos, auxilio turmas na tradução de trechos do material didático. Como em todo livro ou apostila utilizado em aula, algumas partes se repetem, principalmente aquelas relacionadas aos enunciados das questões. A partir do momento que a turma já aprendeu o que está sendo pedido em certos exercícios, ela já fica com aquele conhecimento internalizado, e não precisa mais tanto da minha ajuda para entender enunciados iguais ou parecidos com aqueles. Portanto, é possível fazer que atividades de tradução desenvolvem a autonomia dos alunos aos poucos, tornando-os cada vez mais responsáveis pelo seu próprio aprendizado.

O uso da língua materna e da tradução, de forma contextualizada e com objetivos claros, pode ser um ótimo recurso para o ensino-aprendizagem da língua inglesa. Creio que um dos pontos mais fracos da AGT se refere à tradução de sentenças desconexas, “soltas”, sem qualquer relação com o dia a dia ou com a formação do aluno. Muitos estudiosos que renegam totalmente a utilização da LM e da tradução em sala de aula temem que a atividade seja realizada dessa forma.

No início dos meus estudos sobre língua inglesa, eu traduzia letras de músicas, do inglês para o português, e legendas de séries, do português para o inglês, usando um pequeno dicionário. Essas atividades me propor-



cionaram um vasto conhecimento acerca da fonética, fonologia, morfologia, sintaxe e semântica de ambas as línguas. Além disso, sempre que me deparava com gírias e expressões idiomáticas, aprimorava meus conhecimentos culturais sobre países falantes do inglês e do português. Questões sociais, históricas e econômicas também podem ser levantadas e estudadas a partir de traduções de letras de músicas, legendas de séries e de outros gêneros.

Aspectos relacionados à linguagem, à tradução e à literatura estão relacionados na tradução de poesia. Nesse sentido, é possível utilizar poemas-fonte e suas traduções, ou então letras de música-fonte e suas traduções, para ensinar e aprender língua inglesa. A fim de discutirmos aspectos da fonética e da fonologia da língua inglesa, podemos comparar as aliterações e assonâncias do texto traduzido e de seu texto-fonte para apontar e debater as distinções e similaridades entre fonemas da língua inglesa e portuguesa. E para discutir questões de morfologia e sintaxe da língua inglesa, pode-se comparar as estruturas das palavras e versos do texto-alvo e do texto-fonte a fim de que, dessa forma, sejamos capazes de indicar as divergências e convergências entre os aspectos morfológicos e sintáticos do inglês e do português. Além disso, por meio da discussão sobre a tradução do nível semântico-lexical, é possível destacar e debater questões sociais presentes no texto-fonte, e como elas foram reproduzidas (ou não) no texto-alvo.

Questões importantes

Este trabalho almeja discutir questões relacionadas ao ensino-aprendizagem de língua inglesa por meio da tradução de letras de música e legendas de séries. Dessa forma, parte-se da premissa de que o ensino de inglês pode ser bem sucedido por meio da Tradução Pedagógica, desenvolvendo a *Consciência Linguística* dos alunos. A Tradução Pedagógica engloba “atividades de tradução (ou exercícios de tradução propriamente ditos) realizadas em sala de aula, visando à aprendizagem da língua estrangeira.” (TERRA, 2010, p. 72). Já tratamos um pouco da tradução pedagógica sem nomeá-la, ao discutirmos os estudos feitos pelas professoras Yael Silva e Luciana Ribeiro, além das minhas próprias experiências como aluna e docente de língua inglesa.

De acordo com o *website* da ALA⁴, a *Consciência Linguística*

pode ser definida como o conhecimento explícito sobre uma língua e como sensibilidade e percepção consciente no aprendizado, ensino e uso de línguas. Ela abrange um amplo espectro de campos. Por exemplo, questões de Consciência Linguística incluem a exploração

⁴ Association for Language Awareness (Associação pela Consciência Linguística) (CORRÊA, 2014, p. 36).



dos benefícios que podem advir do desenvolvimento de um bom conhecimento sobre a linguagem, um entendimento informado sobre como as línguas funcionam, sobre como as pessoas as aprendem e as usam⁵ (ALA, 2014, grifo nosso *apud* CORRÊA, 2014, p. 36).

Quanto à relação desse conceito com a tradução, Brooks-Lewis afirma que “é de grande valor para o desenvolvimento da consciência linguística enquanto ferramenta de ensino, pois possibilita o estudo comparativo LM/LNM” (BROOKS-LEWIS, 2009, p. 229). A tradução pode, portanto, ser concebida como recurso para a explicitação de variados aspectos envolvidos no ensino-aprendizagem da língua inglesa. A compreensão dos discentes sobre os mecanismos das línguas (morfologia, sintaxe, semântica, por exemplo), os processos de seu aprendizado e seus usos em diferentes contextos é primordial para uma experiência plena como alunos de idiomas não-maternos. Tal entendimento é fundamental para discentes de cursos de licenciatura em língua inglesa, pois, por meio dele, poderão desenvolver constantemente seu conhecimento no idioma, assim como de suas práticas pedagógicas.

Os trechos das letras de música e legendas de séries analisados neste trabalho apresentam traços característicos do *Standard American English* (SAE) e da variante *African American Vernacular English* (AAVE). Quanto à definição do SAE, podemos destacar aquela oriunda do site *Dictionary.com*:

a forma da língua inglesa usada nos Estados Unidos em contextos formais e profissionais, orais e escritos, ensinada em escolas e ouvida nos noticiários, que apresenta normas fixas de ortografia, gramática, e uso em contextos escritos e orais, e que neutraliza variações dialetais⁶ (tradução nossa).

Ele nasceu a partir do momento que os colonizadores ingleses pisaram pela primeira vez no local que viria a ser conhecido como Estados Unidos (WEISER, 2017). O SAE é deveras antigo, além de ser uma forma linguística privilegiada socialmente nos EUA⁷. Quanto à AAVE, ela pode ser defi-

⁵ Language Awareness can be defined as explicit knowledge about language, and conscious perception and sensitivity in language learning, language teaching and language use. It covers a wide spectrum of fields. For example, Language Awareness issues include exploring the benefits that can be derived from developing a good knowledge about language, a conscious understanding of how languages work, of how people learn them and use them (a tradução para o português foi feita por CORRÊA, 2014, p. 36).

⁶ the form of the English language used in the United States in formal and professional speech and writing, as taught in schools and heard on newscasts, adhering to fixed norms of spelling, grammar, and usage in written and spoken contexts, and neutralizing nonstandard dialectal variation.

⁷ Apesar de compartilhar da perspectiva de que o conceito de língua padrão não passa de um mito, por se tratar de uma língua idealizada utilizada por falantes idealizados (LIPPI-GREEN, 1997 *apud* ARAÚJO; HANES, 2020, p. 104), comparo SAE e AAVE para enfatizar as questões que surgem a partir da diferença de *status* que cada uma delas goza na sociedade estadunidense.



nida como “a variante anteriormente conhecida, entre sociolinguistas, como Inglês Negro Vernacular ou Inglês Vernacular Negro, e comumente chamado de *Ebonics*⁸ fora da comunidade acadêmica”⁹ (SIDNELL, 2008, tradução nossa). Sobre suas origens, Winford afirma que

Hoje em dia é amplamente aceito o fato de que a gramática do Inglês Vernacular Afro-Americano deriva de fontes dialetais do inglês – especialmente dos dialetos dos colonizadores, que se fixaram no sul americano durante os séculos dezessete e dezoito. As raízes do AAVE foram estabelecidas durante o primeiro século da colonização britânica na América, na área da Baía de Chesapeake (Virginia e Maryland) e, posteriormente, nas Carolinas e Georgia. As evidências sócio-históricas sugerem que as condições na maior parte do Sul eram favoráveis para que os negros adquirissem aproximações com os dialetos falados pelos colonizadores brancos, principalmente servos contratados. Como os negros eram expostos a uma variedade de dialetos britânicos, moldados, então, pela influência de línguas africanas, e possivelmente também de variantes crioulas introduzidas por escravos oriundos do Caribe, o AAVE evoluiu em um contexto de contato linguístico contínuo (WINFORD, 2015, tradução nossa)¹⁰.

Assim como o SAE, a AAVE já existe há bastante tempo, porém não goza do mesmo *status* social que o SAE. Muitos falantes da AAVE sofrem *preconceito linguístico*:

O termo *preconceito* designa uma atitude prévia que assumimos diante de uma pessoa (ou de um grupo social), antes de interagirmos com ela ou de conhecê-la, uma atitude que, embora individual, reflete as ideias que circulam na sociedade e na cultura em que vivemos. Assim como uma pessoa pode sofrer preconceito por ser mulher, pobre, negra, indígena, homossexual, nordestina, deficiente física, estrangeira etc., também pode receber avaliações negativas por causa da língua que fala ou do modo como fala sua língua (BAGNO, 2014).

⁸ Informações sobre a origem do termo *Ebonics* podem ser encontradas em uma das lives que realizei em 2020: <https://www.instagram.com/tv/CAqenmop-nC/?igshid=664ntq1fry6g>.

⁹ the variety formerly known as Black English Vernacular or Vernacular Black English among sociolinguists, and commonly called *Ebonics* outside the academic community.

¹⁰ It is now widely accepted that most of the grammar of African American Vernacular English (AAVE) derives from English dialectal sources—in particular, the settler dialects introduced into the American South during the 17th and 18th centuries. The roots of AAVE were established during the first century of the British colonization of America, in the Chesapeake Bay area (Virginia and Maryland), and later, in the Carolinas and Georgia. The socio-historical evidence suggests that conditions in most of the South were favorable for Blacks to acquire relatively close approximations of the dialects spoken by White settlers, particularly indentured servants. Since Blacks were exposed to a variety of British English dialects and shaped by influence from African languages and possibly also from creole varieties introduced by slaves brought from the Caribbean, AAVE evolved against a background of continuing language contact.



Por isso, muitos falantes dessa variante optam por não a usar em contextos formais, tais como entrevistas de emprego, palestras em escolas ou universidades, reuniões no trabalho. Nessas situações, eles falam o SAE, buscando maior aceitação da sociedade (O'MALLEY, 1997). A AAVE costuma ser muito usada dentro de comunidades falantes dessa variante. Também a encontramos em músicas, poemas, filmes e séries, às vezes com o objetivo de fazer a sociedade refletir acerca de questões políticas, sociais, linguísticas e identitárias que permeiam tal uso.

Metodologia

Este estudo demonstra, a partir de exemplos usados em minha sala de aula, como a tradução pode ser usada na construção de conhecimento sobre a língua inglesa. Quanto ao processo tradutório em si, podemos destacar a questão da fidelidade em tradução a partir dos estudos de Britto (2002, p. 65-66). Segundo essa perspectiva, a fidelidade mantém estreita relação com as noções de correspondência e perda: “quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes da contraparte na tradução, menor terá sido a perda”, e mais fiel ao texto-fonte será a tradução. Consultas a dicionários impressos e *online* foram feitas para que se pudesse alcançar os melhores resultados possíveis. A metodologia de tradução adotada é adaptada de Britto (2006c, p. 4), a qual é utilizada para traduções de poemas:

- (i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas.

A tradução de legendas de séries é bastante complexa, pois, além dos tradutores terem de lidar com as esferas linguística, social, cultural em que as traduções em geral já esbarram, ainda têm de dar conta do tamanho da legenda e do tempo de permanência em tela (ARAÚJO; HANES, 2020, p. 112). Pode-se dizer que os tradutores de legendas, além de dominarem habilidades tradutórias gerais, precisam transmitir as ideias do texto-fonte para o texto-alvo de forma resumida, dentro de um número máximo de caracteres. Como o objetivo não era formar tradutores de legendas, não foi necessário exigir dos alunos essa capacidade avançada de síntese.



Quanto à tradução de poemas e letras de músicas, Britto afirma:

a tradução de letra de canção tal como a entendo é uma modalidade de tradução poética em que se tenta recriar a tessitura semântica do original e as características formais, sendo uma delas crucial: a cantabilidade, ou seja, a possibilidade de que a letra traduzida seja cantada na melodia original, ou numa melodia que não se afaste da original a tal ponto que os ouvintes a considerem uma melodia diferente (BRITTO, 2019, p. 1).

De fato, a tradução de letras de músicas pode ser considerada um tipo de tradução de poesia, que deve levar em conta os níveis formal, semântico-lexical e os recursos sonoros (aliterações, assonâncias, rimas internas) do texto-fonte. Além disso, a tradução de letras de canções deve considerar, também, a cantabilidade, conforme descrita na citação acima. Novamente, como a meta não era formar tradutores de poemas ou letras de músicas, os discentes foram orientados a traduzir somente aspectos do nível semântico-lexical, atentando a variadas questões históricas, sociais e culturais que permeavam a língua de saída e a língua de chegada.

Discussão

A fim de ilustrar o uso da Tradução Pedagógica para o desenvolvimento da Consciência Linguística dos alunos, foram utilizados trechos de legendas das séries *How to get away with murder* e *Modern Family*. Também foram usadas trechos de músicas de Nina Simone e Madonna. Tanto a série *How to get away with murder* quanto as músicas de N. Simone destacam aspectos morfológicos, sintáticos e semântico-lexicais da AAVE. Já a série *Modern Family* e as músicas de Madonna apresentam as referidas características do SAE.

A série de comédia *Modern Family* retrata uma grande família, com três núcleos: Claire e Phil são casados e têm três filhos, Haley, Alex e Luke; Cameron e Mitchel são dois homens casados e têm uma filha, Lily; e Jay e Glória são casados e vivem com Manny, filho do primeiro casamento de Glória. Claire e Mitchel são filhos do primeiro casamento de Jay. No quinto episódio da primeira temporada, Jay descobre que Claire chamou Glória, em algum momento, de *gold digger*:

Texto-fonte	Proposta de tradução
Did you really have to call her that – a <i>gold digger</i> ?	Você tinha mesmo de chamá-la disso – <i>interesseira</i> ?



Tal expressão, se traduzida ao pé da letra, poderia significar algo como “cavadora de ouro”, “garimpeira” que, em inglês, poderia ser traduzido por *miner*. A partir desse exemplo, é possível, por meio da comparação do inglês com o português, discutir com os alunos as seguintes questões:

– em inglês, o sufixo -er pode ajudar a formar substantivos a partir de verbos: mine = garimpar / miner = garimpeira (pessoa que pratica a ação “garimpar”);

– na língua/cultura americana, *gold digger*, significa “interesseira”: uma mulher que “cava ouro” ao se relacionar com um homem rico exclusivamente por dinheiro. (dig gold = cavar ouro / gold digger = “cavadora de ouro”, interesseira).

Através do exemplo subsequente, um verso da música *Ain’t got no/I got life* de Nina Simone, podemos destacar algumas peculiaridades da AAVE. A canção trata do pouco que temos e do muito que não temos na vida e defende a ideia de que devemos sempre ser gratos pelo que temos:

Texto-fonte	Proposta de tradução
<i>Ain’t got no home.</i>	<i>Não tenho casa.</i>

Nesse caso, a letra diz *Ain’t got no home*, no lugar de *I don’t have a home*. *Ain’t got no* está sendo usado no lugar de *(I) don’t have*. Também podemos observar o uso da dupla negação: *Ain’t got no home*. Logo, podemos discutir com os alunos os seguintes aspectos:

– *Ain’t* é característico do AAVE, e pode significar *am not, is not, are not, has not, have not, do not, does not, and did not*.

– A dupla negação é usada no AAVE: *Ain’t got no home*, em vez de *(I) don’t have a home*.

Em contraste, podemos destacar um verso da música *Dance 2night*, da Madonna, em que há o uso de *don’t have*, sem dupla negação. Tal canção trata das alegrias de sair para dançar à noite:

Texto-fonte	Proposta de tradução
<i>I don’t have time to waste</i>	<i>Não tenho tempo para perder.</i>

Em sala de aula, podemos utilizar tais versos de N. Simone e Madonna para demonstrar que tanto *Ain’t got no* (AAVE), quanto *don’t have* (SAE) podem transmitir a noção de “não ter algo”.

Uma outra ilustração pode ser observada em *Papa don’t preach*, de Madonna. A canção retrata a situação de uma jovem que conta ao seu pai que está grávida:



Texto-fonte	Proposta de tradução
But I <i>made up my mind</i> [...]	Mas eu (já) me <i>decidi</i> [...]

Se traduzíssemos a expressão palavra por palavra, poderíamos pensar que ela significa “fazer (para cima?) minha mente/ cabeça” (no caso, “fiz minha mente/ cabeça”). Dessa forma, a ideia seria a de alguém convencendo outra pessoa a fazer algo, ou então, como na canção, uma pessoa se convencendo a fazer algo, por pressão externa, por exemplo. Tal ideia de convencimento pode ser transmitida, em inglês, através de *talk someone into something* = convencer alguém a fazer algo. *Make up (one’s) mind*, na verdade, significa “decidir-se”. Através desse exemplo, podemos construir com os alunos a ideia de que a expressão, como várias outras em inglês, tem um sentido próprio, o qual não pode ser deduzido apenas através dos significados isolados das palavras. Esse exemplo também pode auxiliar no ensino-aprendizagem de phrasal verbs com talk, tais como a supramencionada neste parágrafo.

A série de drama *How to get away with murder* retrata a vida de Annalise Keating, uma advogada de defesa muito bem-sucedida que também é professora universitária. No décimo terceiro episódio da primeira temporada, a mãe de Annalise, Ophelia, passa uma noite na casa da filha. Antes de se deitarem, Ophelia diz à filha que gostaria de pentear seus cabelos:

Texto-fonte	Proposta de tradução
Your <i>kitchen</i> is tight.	O <i>cabelo da sua nuca</i> está duro.

A palavra *kitchen* poderia ser rapidamente traduzida para o português como “cozinha”, logo, a tradução ficaria “Sua cozinha é apertada”. No entanto, o contexto nada tem a ver com cômodos da casa e, ao assistir à série, o espectador sabe que a mãe da protagonista se comunica, em alguns momentos, utilizando traços característicos da AAVE. Portanto, de acordo com o que ocorre no dado momento do episódio, e do significado que *kitchen* pode ter nessa variante (*kitchen* = cabelo da nuca), a tradução proposta na tabela seria a mais adequada. Através desse exemplo, podemos, por meio da comparação do inglês com o português, compreender que ao nos depararmos com aspectos que apontam para o uso da AAVE, temos de prestar atenção à polissemia da palavra *kitchen*, que pode significar, dependendo do contexto, “cozinha” ou “cabelo da nuca”.

Questões sociais e identitárias também podem ser abordadas por meio de atividades de tradução como essas. Por exemplo, o uso da AAVE feito pela personagem Ophelia e também pela cantora Nina Simone pode ser



pensado criticamente: esta era uma musicista que trabalhava com diversos estilos, ativista dos direitos civis, e lutava contra o racismo; aquela era uma senhora humilde, nascida no interior do sul dos EUA. Perguntas como *quando* e *por que* cada uma utilizava a referida variante podem ser levantadas. Em contrapartida, Annalise Keating, apesar de ter sido criada por Ophelia, não utiliza a AAVE em seu dia a dia pessoal e profissional, o que também pode ser discutido.

Pode-se, portanto, dizer que a tradução auxilia no ensino-aprendizagem do SAE e da AAVE. A explicitação de características morfológicas, sintáticas e semântico-lexicais de ambas as variantes pode ajudar os alunos a desenvolverem seus conhecimentos sobre o funcionamento e o uso do inglês em diversos contextos. O levantamento de questões associadas à utilização do SAE e da AAVE pode ajudar no engajamento discente em relação a assuntos histórico-culturais sensíveis que nos cercam.

Conclusão

Pretendemos, com este trabalho, contribuir com as áreas de Ensino de Língua Inglesa e de Tradução, refletindo sobre o papel da tradução como mediadora na construção de conhecimento sobre o inglês, não somente acerca do SAE, como também da AAVE e de outras variantes. Igualmente é possível discutirmos questões referentes aos contextos de uso do SAE e de diversas variantes da língua inglesa, bem como os momentos e os motivos em que e pelos quais são utilizados.

A tradução de gêneros textuais familiares ao dia a dia dos alunos pode ser uma excelente estratégia para motivá-los a aprenderem a língua inglesa mais profundamente. O engajamento discente é importante no processo de construção da fluência na língua que se estuda. Além disso, as atividades de tradução podem ser adaptadas a diferentes níveis de proficiência, adequando-se à realidade das salas de aula de inglês no Brasil, tanto aquelas da Educação Básica quanto as do Ensino Superior.

Referências

ADDIC7ED, 2008. Legendas de séries. Disponível em: <https://www.addic7ed.com>. Acesso em: 15/01/23.

ARAÚJO, D. R.; HANES, V. L. L. . A tradução do inglês afro-americano em obras fílmicas: reflexões sobre três estudos de caso. **TRANSLATIO**, v. 20, p. 102-115, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/106176/59902>. Acesso em: 15/01/23.



AZLYRICS, 2000. **Letras de músicas**. Disponível em: <https://www.azlyrics.com>. Acesso em: 15/01/23.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico. Glossário Ceale**. 2014. Disponível em: <http://www.ce-ale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/preconceito-linguistico>. Acesso em: 17/01/2023.

BROOKS-LEWIS, K. A. Adult learners' perceptions of the incorporation of their L1 in foreign language teaching and learning. **Applied Linguistics**, v. 30, n. 2, p. 216-235, jan. 2009.

BRITTO, P. H. A tradução de letra de canção. In PAGANINI, Carolina, e HANES, Vanessa (orgs.). **Tradução e criação: entrelaçamentos**. Campinas: Pontes Editores, 2019.

BRITTO, P. H. **Fidelidade em tradução poética: o caso Donne**. Terceira Margem, Rio de Janeiro, v. X, nº 15, p. 239-254, 2006b.

BRITTO, P. H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

CAMBRIDGE ONLINE DICTIONARY. Cambridge University Press: Cambridge, Reino Unido, 1999. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt>. Acesso em: 14/01/2023.

CORRÊA, E. F. de S. **A língua materna e a tradução no ensino-aprendizagem de língua não-materna: uma historiografia crítica**. Rio de Janeiro, 2014. 236 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GOOGLE TRANSLATE. Alphabet Inc.: Mountain View, Califórnia, EUA, 2007. Disponível em: <https://translate.google.com.br/m/translate>. Acesso em: 14/01/21.

GOVE, P. B. **Webster's third new international dictionary of the English language**. Springfield: Merriam-Webster, 2000.

KARIGER, B.; FIERRO, D. **Dictionary.com**. 1995. Disponível em: <https://www.dictionary.com>. Acesso em: 17/01/2023.

KARIN, J; CHEN, S; HURLEY, C.. **Youtube**. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: 14/01/23.

LEFFA, V. J. Metodologia de ensino de línguas. In: BOHN, Hilário Inácio; VANDRESEN, Paulino. **Tópicos de linguística aplicada: o ensino de línguas estrangeiras**. Florianópolis: UFSC, 1988. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/Metodologia_ensino_linguas.pdf. Acesso em: 12/01/2023.

MENEZES, J. C.; FIGUEIREDO, L.M.S. **Você sabe o que é Ebonics?** Um bate papo sobre o inglês que você ouve e vê em filmes, séries e músicas, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAqenmop-nC/?igshid=664ntq1fry6g>. Acesso em: 12/01/2023.

O'MALLEY, P. Ebonics-Black English or Boondoggle? **Psychiatric Times**, v. 14, n. 3, 1997. Disponível em: <https://www.psychiatrytimes.com/view/ebonics-black-english-or-boondoggle>. Acesso em: 14/01/2023.



PECKHAM, A. **Urban Dictionary**. 1999. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com>. Acesso em: 14/01/2023.

RANDOLPH, M.; HASTINGS, R. **Netflix**. 1997. Disponível em: <https://www.netflix.com/br>. Acesso em: 14/01/23.

SIDNELL, J. African American Vernacular English (Ebonics). **Language Varieties**. v. 10, n. 2, 2008. Disponível em: <https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html>. Acesso em: 14/01/2023.

TERRA, M. R. Tradução & aprendizado de língua estrangeira: o ponto de vista do aluno. **Trabalhos em Linguística Aplicada** (UNICAMP), v. 49, p. 69-85, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000100006. Acesso em: 15/01/2023.

THEFREEDICTIONARY.COM. Farlex, Inc. : Huntingdon Valley, Pennsylvania, EUA, 2003. Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com>. Acesso em: 14/01/2023.

WEISER, K. Evolution of American English. **Legends of America**. 2017. Disponível em: <https://www.legendsofamerica.com/ah-americanenglish/>. Acesso em: 17/01/23.

WINFORD, D. The Origins of African American Vernacular English: Beginnings. In: BLOOMQUIST, J.; GREEB, L; LANEHART, S. (editors). **The Oxford Handbook of African American Language**. Oxford Handbooks Online – Oxford University Press, 2015.

