

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Curso: Estudos de Literatura

Área de Concentração: Literatura Comparada

TRADUZINDO *MOLL FLANDERS*:

AS VERSÕES DE LUCIO CARDOSO E ANTONIO ALVES CURY SOB A

PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

AMANDA RAMOS FRANCISCO

Dissertação apresentada à
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Sara Viola Rodrigues

Porto Alegre, 2003.

AGRADECIMENTOS

À minha amada mãe, Eloá, por seu suporte e amor incondicionais.

À professora Sara Viola Rodrigues, por sua disposição em me receber como sua orientanda, por sua amabilidade e por seus conselhos preciosos.

À minha família e aos meus amigos, pelo incentivo e apoio recebidos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por me ensinarem diferentes lições.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras, por sua disposição e seu trabalho.

À Capes, que me concedeu um período com uma bolsa de estudos, período no qual mais pude me dedicar a esta dissertação.

SUMÁRIO

RESUMO	4
ABSTRACT	5
INTRODUÇÃO	6
1 OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO NA ATUALIDADE	10
1.1 Os Estudos de Tradução: nascimento e desenvolvimento	10
1.2 A Emancipação dos Estudos de Tradução	53
2. TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL	58
3. VISUALIZANDO DUAS TRADUÇÕES DE <i>MOLL FLANDERS</i>: UMA ANÁLISE COMPARATISTA	73
3.1 As Obras Traduzidas	75
3.2 Análises Microcontextual e Macrocontextual	78
3.3 Considerações Extratextuais	123
PALAVRAS FINAIS	132
REFERÊNCIAS	135

RESUMO

Os fenômenos da tradução, assim como vários dos diversos percursos históricos e teóricos apresentados ao longo da História sobre o tema, serão explicitados e discutidos.

A avaliação comparatista de duas traduções de *Moll Flanders*, de autoria de Daniel Defoe, será desenvolvida, levando-se em consideração as concepções mais atuais dos Estudos de Tradução, como a teoria da Reescritura de Andre Lefevere. Aspectos como o *status* do tradutor, assim como o sistema literário do qual este provém, são fatores que também serão pertinentes às referidas análises críticas.

Palavras-chave: Estudos de Tradução – tradução – criação – reescritura –*status*.

ABSTRACT

The phenomenon of translation, as well as several of the different historical and theoretical paths presented throughout History will be discussed and cleared out.

A comparatistic evaluation of two translations from the literary novel *Moll Flanders*, by Daniel Defoe, will be developed taking into account the current conceptions regarding Translation Studies. Aspects such as the translator's status, as well as the literary system this translator belongs to, are evidences definitely pertinent to the critical evaluations carried out.

Keywords: Translation Studies – translation – creation – rewriting – status.

INTRODUÇÃO

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “retraduzem” para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara...

Guimarães Rosa

O tradutor, como sujeito que é, ao realizar uma tradução, deixa, ali, expressas, “marcas” que são prova de sua existência e consciência. Atualmente considera-se que este tradutor não pode (não conseguiria) esquecer suas noções sociais, sentimentais, ideológicas, enfim, todos aqueles registros que o tornam, de fato, um indivíduo inserido em algum contexto predeterminado.

Portanto, este sujeito imprime no texto traduzido algo de sua realidade pessoal e social, há uma expressão “autoral”, além daquela do autor original. Já houve muitas teorias sobre como o processo tradutório deveria se dar, concepções que vão desde, sim, tentar fazer do tradutor um mero canal, sem subjetividade, até a concepção que o eleva ao nível de co-

autor. A questão, portanto, tem sempre girado em torno do mesmo tema: até que ponto o tradutor pode ser visível sem que desfigure as características “originais” do texto-fonte?

Primeiramente, um grande passo nos Estudos de Tradução foi dado ao admitir-se que a “intromissão” do tradutor no texto-fonte não era intencional (na maioria das vezes), mas inconsciente. A partir de então, passou-se a exigir dos tradutores uma identificação perfeita com a “alma” do poeta que escreveu aquele texto “original”, argumento este que tem sua perfeita expressão na idéia da metempsicose, ou seja, se o tradutor também se expressa na tradução, que sua expressão seja idêntica à do autor.

Assim, esta tarefa sentenciava a tradução a ser definitivamente relegada a uma não-concretização, considerando-se que a pretendida transmigração das almas era, na prática, impossível de ser comprovada.

Com o surgimento de diversos tradutores que também escreveram sobre este ofício, vieram também as primeiras impressões daqueles que, de fato, enfrentavam a tarefa de fazer ressurgir, em outra língua, uma obra.

Começou-se, então, a discutir a tradução como um processo possível, admitindo-a como a confluência entre a leitura que o tradutor faz do texto original e o seu processo de (re)construção textual. Falando mais especificamente, a tradução passaria, décadas mais tarde, a ser vista como uma “transconstrução” do texto-fonte, ou texto original, ou seja, o tradutor passa a desempenhar a função de intérprete crítico do texto do qual é,

também e primeiramente, leitor, recriando um mesmo texto em um contexto cultural e realidade lingüística (e, não se pode esquecer, extralingüística) diversos.

Como esta dissertação pretende demonstrar, não existe uma “fórmula perfeita” para que se reconstrua um texto, isto é, para que se traduza uma obra de forma satisfatória. Nem se deve cair no erro de considerar que, ao plano do significante, se deva mais fidelidade estrita do que ao plano do significado, ou vice-versa. A história dos Estudos de Tradução, desde seus primórdios, tem demonstrado que esta falta de equilíbrio e bom senso na consideração da literatura traduzida e na tentativa de elaboração de teorias sobre o assunto somente tem levado a “becos sem saída” e a resultados decepcionantes.

Dessa forma, no primeiro capítulo deste trabalho torna-se necessário traçar um painel das evoluções na consideração da tradução e suas implicações. Serão apresentadas, de forma sucinta, as principais visões e teorias que contribuíram para a construção do que se convencionou chamar Estudos de Tradução.

No segundo capítulo, é relevante explicar a situação da tradução no Brasil, especialmente no que se refere aos primeiros passos em direção ao desenvolvimento do mercado editorial no país. Neste trecho, algumas passagens interessantes levam a ponderar que o papel das traduções (e seu desenrolar) no Brasil mescla-se com o próprio desenvolvimento da literatura nacional.

No terceiro capítulo, haverá uma análise comparatista entre o original e duas traduções de um mesmo texto, a saber, *Moll Flanders*, romance inglês escrito por Daniel Defoe no ano de 1683. As duas traduções apresentadas foram desenvolvidas com alguma distância temporal, isto é, a primeira foi escrita em 1957 e, a segunda, em 1981. Os tradutores em questão são, respectivamente, Lucio Cardoso e Antonio Alves Cury.

Na seção seguinte, haverá uma análise das escolhas de cada tradutor e de suas conseqüências para os textos. É importante esclarecer que não se objetiva, com esta análise, definir qual foi a melhor tradução. Trata-se, somente, de estudar mais a fundo as questões pertinentes aos Estudos de Tradução, especialmente na perspectiva da teoria da Reescritura, de André Lefevere. Além de considerar a época em que as traduções foram produzidas, uma hipótese importante a ser considerada é o possível papel do *status* que cada um dos tradutores possuía no sistema brasileiro, isto é, trata-se de tentar estabelecer como tal variável afetou o trabalho de cada um.

Finalmente, em Palavras Finais, serão tecidas as conclusões originadas da análise do texto-fonte e suas traduções de *Moll Flanders*.

1. OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO NA ATUALIDADE

1.1 Os Estudos de Tradução: nascimento e desenvolvimento

Qual é o senso comum sobre uma tradução “competente”? Para se responder a esta questão basilar, é preciso traçar um breve painel sobre as teorias de tradução. Ao longo da história, há um movimento pendular que se desloca desde o preceito de fidelidade estrita ao texto, e a seu autor, até a fidelidade ao receptor e ao texto-meta¹. Uma reflexão sobre a qualidade das traduções requer, primeiramente, um estudo sobre a natureza do fenômeno tradutório. Em outras palavras, deve-se conceituar o que seja a tradução.

¹ Esse movimento inicia nos primórdios da história da tradução e mereceu, no século XIX, o registro crítico de Friedrich Schleimacher (1768-1834), em seu ensaio *On the Different Methods of Translating*, de 1813 (In: LEFEVERE, A. *Translation, History, Culture*, Londres: Pinter Publishers, 1990: 141, 142): *What of the genuine translator, who wants to bring those two completely separated persons, his author and his reader (...) What roads are open to him? In my opinion there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader toward him. Or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him (...) any mixture of the two would produce a highly undesirable result (...) the translator ...tries to replace for the reader the understanding of the original language that reader lacks (...) he tries to move his readers toward his own point of view, which is essentially foreign to them. Yet if a translation wants to make its Roman author, say, speak the way he would have spoken to Germans if he had been a German, it does not merely move the author to where the translator stands, because the author does not speak German to the translator, but Latin. Rather it drags him directly into the world of the German readers and transforms him into their equal.*

Percebe-se que o tradutor detém, desde o início da história de suas tarefas, uma posição incômoda. Isso ocorre porque sua produção tem sido encarada como um trabalho inferior *a priori*. Certamente, tal situação tem mudado, pelo que se pode ver, quando se comparam as posições dos tradutores do passado com o *status* adquirido pelos tradutores do presente. Dessa forma, é relevante fazer um breve levantamento das idéias que rondam este ofício ao longo do tempo, a fim de identificar como e porque o trabalho da tradução passou a ser mais bem reconhecido.

Dentro do movimento pendular tradução livre *versus* tradução fidedigna, anteriormente referido, as teorias ou correntes de pensamento a respeito da tradução têm sido registradas ao longo dos tempos em comentários, ensaios, críticas ou auto-reflexões de escritores envolvidos com o processo de tradução. Nem sempre foram registros conscientes a respeito da teorização em si. Entretanto, sempre têm sido tentativas de solução para os problemas do ato de traduzir².

Dessa forma, revisando algumas dentre as várias e importantes teorias sobre tradução que colaboraram para a formulação de estudos teóricos e críticos que resultaram nos atuais Estudos de Tradução – especificamente da tradução literária – reporto-me ao ano 106 a.C. Nessa época, Marcus Tullius Cícero, orador, político, filósofo e também tradutor romano preconizava, em síntese, que a tradução tem um desempenho

² A obra *Theories of Translation – An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, editada por Rainer Schultz & John Biguenet (1987), contendo vários ensaios sobre o assunto, é um exemplo desses registros.

significativo para a evolução das línguas. Segundo Cícero, ao cunhar novas palavras e expressões para traduzir o texto original, o vernáculo é enriquecido pela adição de novo vocabulário, além de ser reelaborado por meio de novas figuras e novos recursos estilísticos:

Optei por traduzir livremente poemas escritos em grego por grandes oradores e obtive os seguintes resultados: para dar uma forma latina ao texto que havia lido, eu não apenas utilizei as melhores expressões comumente empregadas entre nós, mas também cunhei novas expressões, análogas àquelas em grego, e elas foram muito bem aceitas pelo nosso público, uma vez que elas pareciam apropriadas³.

Outro tradutor importante da época pré-cristã foi Flaccus Quintus Horatius (65 - 8 a.C.), um poeta romano que, em sua *Epistula ad Pisones* (mais conhecida como *Ars Poetica*), aconselha os tradutores a não se preocuparem com a tradução palavra por palavra (*ad verbum*), mas sim com a tradução de “sentido” (*ad sensum*). Tais abordagens sobre a prática da tradução levam a crer que o tradutor, na época pré-cristã, era um indivíduo que gozava da confiança, tanto por parte do público que recebia seu trabalho quanto por parte dos patrocinadores dessas traduções, visto sua autonomia ao falar sobre as implicações translatórias.

³ Minha tradução da citação que aparece em LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Routledge. London, 1992, p. 46 e 47. *I decided to take speeches written in Greek by great orators and to translate them freely, and I obtained the following results: by giving a Latin form to the text I had read I could not only but make use of the best expressions in common usage with us, But I could also coin new expressions, analogous to those used in Greek, and they were no less well received by our people as long as they seemed appropriate.*

Essa confiança conferida pelos patrocinadores, no entanto, não deve ser encarada como uma atitude de ingenuidade no que se refere ao poder atribuído aos tradutores. Uma vez conscientes do poder da palavra, principalmente da palavra escrita, devido a sua permanência e não-volatilidade, os mecenas dos tradutores tinham objetivos claros em relação à tradução. Dessa forma, a ideologia tem sido veiculada por esses patrocinadores, leitores e instituições que pagam, publicam e vendem as traduções.

Hieronymus (São Jerônimo), que viveu no período de 345 a 419, além de ser tradutor, também atuou como historiador. Ele difundiu idéias marcantes sobre a prática da tradução e o conceito de fidelidade ao texto, como se pode notar neste trecho de “Carta a Pammachius”, provavelmente escrita entre 405 e 410 e na qual ele cita os ensinamentos de Cícero:

Eu admito e confesso abertamente que não traduzi palavra por palavra em minhas traduções de textos gregos, mas sentido por sentido, exceto no caso das escrituras, nas quais até mesmo a ordem das palavras é um mistério. Cícero me ensinou isso⁴.

⁴ Citação que aparece em LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Routledge. London, 1992, p. 47. *I admit and confess most freely that I have not translated word for word in my translations of Greek texts, but sense for sense, except in the case of the scriptures in which even the order of the words is a mystery. Cicero has been my teacher in this.*

Deslocando a atenção para a época do Renascimento, chega-se à teoria logocêntrica⁵, que levou as sociedades do mundo ocidental a uma série de concepções referentes à tradução e a outras áreas de produção de conhecimento humano. Essa teoria, que contemplava a oposição entre conteúdo e forma, serviu como ponto de partida para muitas críticas dirigidas a textos traduzidos, pois tal linha de pensamento considerava apenas um dos lados de uma dicotomia como o satisfatório, desprezando o outro.

Durante o final do século XVIII e o início do século XIX, com o Romantismo Alemão, surgiu um novo impulso para as reflexões sobre a tradução. Até então, somente a tradução das Sagradas Escrituras e da literatura clássica era considerada um trabalho árduo e merecedor de consideração teórica. Dentro da comunicação internacional, não estavam, portanto, sujeitas a essa consideração, as traduções de correspondências e de textos técnicos e comerciais.

⁵ Esse termo foi utilizado por Jacques Derrida, e outros expoentes da desconstrução, para designar o desejo por um centro ou garantia original e todos os significados, que, na visão de Derrida, tem caracterizado a filosofia Ocidental desde Platão. A palavra grega *logos* pode significar, simplesmente, *palavra*, mas na filosofia ela geralmente denota um princípio definitivo de verdade ou razão, enquanto que na teologia Cristã ela se refere à palavra de Deus como a origem e fundação de todas as coisas. A crítica que Derrida faz ao pensamento logocêntrico demonstra como esta concepção reprime a diferença, a favor da identidade e da presença: a “metafísica da presença” coloca um “significado transcendental” ou um significado definitivamente auto-suficiente (e.g. Deus, Homem, Verdade). O caso mais significativo de logocentrismo é o Fonocentrismo, que privilegia o discurso sobre a escrita, porque o discurso guarda a “presença” completa e integridade do significado. In: Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 1990.

A regra dominante sempre fora tornar audível a voz do autor. O Romantismo Alemão, formulando uma explicação do “espírito de uma língua” sugere que um texto clássico (uma obra de arte) vem a ser a aparência externa do espírito de uma nação. Wilhelm von Humboldt (1767-1835)⁶ entendia que a palavra é o signo do conceito e, em todas as línguas, os conceitos são diferentes. Por conseqüência, a tradução seria uma tentativa vã. A tradição romântica pregava que as correspondências entre os fenômenos de língua e o comportamento humano se explicam pelo fato de que o gênio especial de cada povo se expressa através de sua língua.

Em oposição a esta concepção, os teóricos E. Sapir e B.L. Whorf elaboram um conceito comumente conhecido como *hipótese de Sapir-Whorf*, segundo o qual é a língua de uma determinada comunidade que organiza a referida cultura, isto é, estrutura o modo como este povo apreende a realidade e a representa.

A partir disso, iniciou-se a ênfase comparatista entre as línguas, enfocando as características singulares de cada uma delas, o que pode ser ilustrado, por exemplo, pelas listas de palavras intraduzíveis que foram sendo compostas (“charme, *gentleman*, saudade”). Houve teorias filosóficas a respeito da intraduzibilidade dos textos, dentro desta linha de que não se pode transferir o sentido original para um outro mundo de pensamento.

⁶ Em From Poetry and Truth, retirado da obra *Translation, History, Culture* (1992:135-41), editada por Andre Lefevere e Susan Bassnett, Humboldt discorre sobre a questão da (in)traduzibilidade da obra literária em conexão com o conceito idealista, da época, sobre o valor da palavra em cada nação.

A tradução, dos anos cinqüenta em diante, começa a ser considerada como um fenômeno lingüístico, ou seja, trata-se de transferir o conteúdo lingüístico da língua original para a língua alvo. Exemplos disto são os sete métodos de tradução propostos por Vinay e Darbelnet (1977). Entretanto, ficou patente que, mesmo que a transferência lingüística da língua-fonte para a língua alvo fosse totalmente adequada, o resultado nem sempre era satisfatório em termos da passagem de sentido e da realização da função textual. Em outras palavras, as regularidades entre os sistemas lingüísticos utilizadas na tradução (a partir dos achados da lingüística contrastiva) não são garantia de que a função comunicativa específica do texto-fonte será mantida em sua tradução.

A tradução, de forma geral, é concebida como um processo de comunicação do texto estrangeiro por meio de uma relação de identidade ou analogia. Nesse sentido, em 1963, George Mounin afirma que a equivalência baseia-se nos “universais” da linguagem e da cultura, questionando a noção do Romantismo Alemão e das primeiras teorias lingüísticas de que a tradução era impossível. Para o estudioso, ainda vinculado à ideologia essencialista, era necessário encontrar formas prescritivas na tentativa de estabelecer regras fechadas e definitivas que explicassem e orientassem a prática e o estudo da tradução.

A visão essencialista buscava parâmetros para o que o processo tradutório pudesse ser definido em termos de certo e errado, sem dar margens ao elemento da subjetividade e à especificidade de cada situação

contextual em que se dá um trabalho de tradução. Esta fase dos Estudos de Tradução ocorreu durante um período histórico no qual os estudos das ciências “exatas” ou “naturais”, com suas promessas de racionalidade e isenção, ainda subjaziam os *constructos* ideológicos e culturais sobre os quais a produção de conhecimento das sociedades ocidentais estava embasada. Durante um longo período, os estudiosos debateram-se em busca de um modelo que desse conta do processo tradutório, que deixasse de fora toda subjetividade que sempre pareceu estar intrinsecamente ligada a esta atividade.

A questão essencialista baseia-se em uma questão bastante complexa: o que é “verdade”, ou “a verdade”? Isto é, pode-se determinar um parâmetro definitivo para que se julguem todas as coisas? Há uma “realidade” extracontextual que está em algum lugar para ser “descoberta” e “disseminada”? Aplicadas à tradução, teorias com base essencialista procuravam elaborar um método que, através da estipulação de normas, tornasse as traduções previsíveis, isto é, independentes das circunstâncias.

Dessa forma, estudiosos lamentavam a pobreza dos Estudos de Tradução disponíveis, além de buscar o estabelecimento sistemático da tradução e do ato de traduzir, que sempre demonstraram ser ineficazes. Ainda na década de 60, a tradutologia alemã – a *Übersetzungswissenschaft* – procurava estudar a tradução de forma rigorosamente científica, adotando métodos e perspectivas das ciências

exatas. Desejava-se, naquele momento, “decompor em fatores o ato tradutório” (Hornby:1988).

Talvez a tarefa mais difícil, quando se fala em Estudos de Tradução, seja a de agrupar ou classificar teorias a respeito da prática tradutória e sua receptividade. Isso ocorre devido à polissemia dos termos empregados com relação a esta prática. Há estudos que nem sempre atribuem a mesma significação a um determinado termo. Daí vem, também, a dificuldade que há na definição de equivalência. É claro, no entanto, que essa não é apenas uma questão de caráter terminológico.

Surge, então, nos anos setenta, o desenvolvimento de uma pesquisa textual, isto é, trata-se, agora, de descobrir as regularidades do próprio texto, do gênero e, em consequência, do contexto. Assim, desvia-se a atenção da tradução de palavras, frases e formas gramaticais, para a tradução do texto como um todo, levando-se em consideração, além do gênero, os tipos de texto, estilo, efeito, etc. Em suma, pode-se dizer que a principal tendência das décadas de sessenta e setenta é o conceito de equivalência.

Eugene Nida (1964), nesse sentido, postula que a equivalência entre o original e sua tradução dá-se através da correta transposição de significações, o que confere prioridade ao nível semântico do texto. Nida argumenta que tal deslocamento não é alcançado por meio de uma cobertura lingüística passo a passo do original. Um tradutor competente é, para Nida, justamente, aquele que conseguir trabalhar com o significado

do texto original proposto pelo autor, fazendo, no momento da tradução, os reajustes lingüísticos e culturais necessários para produzir o mesmo efeito, nos seus leitores, que o original provoca no leitor do texto-alvo (equivalência dinâmica). O que realmente importa, neste caso, é a manutenção dos efeitos causados pela obra, ou seja, o tradutor deve ser capaz de compreender a obra e transpô-la para a língua alvo, a fim de que o leitor do texto traduzido possa compreendê-la em toda a sua abrangência, da mesma maneira que a obra original foi entendida por seus leitores.

À guisa de comentário, verifica-se que esse propósito torna-se complexo em textos datados, nos quais o que causaria impacto no tempo de sua primeira publicação, não mais o faz, ou apresenta diferenças, quando este é lido anos depois. Neste caso, uma solução seria adaptar o texto em termos de situações contextuais mais verossimilhantes. Com este exemplo, torna-se claro que a norma da equivalência de sentido proposta por E. Nida sofre limitações.

No caso referido, trata-se da limitação de mudança de sentido pela passagem do tempo. Há vários outros fatores que interferem na validação do conceito de equivalência como parâmetro para produzir ou avaliar traduções. Esses fatores foram sendo examinados ao longo dos anos, como será observado em outros momentos, nesta dissertação. Considerando ainda a passagem do tempo e sua relação com o fenômeno da tradução, surgem questões, tais como: por que textos datados são publicados e

traduzidos novamente séculos depois de serem escritos? Há algo de “permanente” neles? O que justifica o relançamento de uma obra literária?

Estas questões fazem voltar à década dos anos vinte do século passado, ao filósofo Walter Benjamin e à procedência e importância de sua contribuição. Benjamin aponta, em seu ensaio de 1923, “A Tarefa do Tradutor”, para a tradução como sendo a “sobrevida do original”. Justamente porque, ao realizar esta adaptação do original aos tempos, o tradutor garante a permanência da leitura da obra. No mesmo sentido, Ezra Pound, certa vez, ao refletir sobre os processos literários, afirmou que a tradução é um meio de “trazer um homem morto de volta à vida”.

Para Pound, que, segundo Venuti⁷ (2000:12), é partidário do experimentalismo literário, a tradução é uma busca por equivalência lingüística: busca por “uma força expressiva virtualmente igual à do original”. Depreende-se da leitura de W. Benjamin e de E. Pound que, enquanto o significado potencial do original não for exaurido, sempre haverá novas possíveis traduções, as quais trarão a lume esses aspectos que estavam, por assim dizer, ocultos no texto original. Como diria Tânia Carvalhal (1993), *todo texto já traz em si suas próprias virtuais traduções*, sendo que a possibilidade de novas traduções aumenta conforme aumentam os diferentes sistemas literários e sujeitos considerados.

⁷ A obra *The Translation Studies Reader*, editada por Lawrence Venuti no ano de 2000 é um dos principais textos auxiliares para a crítica da revisão de literatura sobre Estudos de Tradução nesta dissertação.

Tais metáforas podem gerar alguns mal-entendidos no momento da realização de operações tradutórias. A questão que se impõe é: como deve o tradutor proceder para que, após os reajustes tradutórios, o texto traduzido mantenha a mesma significação do original? Pode ele preservá-los totalmente? Tanto a “sobrevida”, quanto a ressurreição, implicam a continuidade da vida de um objeto primeiro.

Sintetizando os estudos teóricos da tradução nas décadas de sessenta e setenta, conclui-se que os referidos estudos se movimentam entre a equivalência semântica e a equivalência pragmática. Isto representa, *grosso modo*, uma volta aos clássicos *ad verbum* e *ad sensum*, métodos de tradução já referidos. Com o objetivo de alcançar o máximo de equivalência pragmática, observa-se que muitos tradutores acabam alterando o significado semântico do texto, chegando a um nível tal de transformação do texto original que sua tradução parece outro original.

Esse fato deu lugar a uma clara percepção de que a Teoria da Tradução, necessariamente, é uma área de estudos interdisciplinares que congrega, além da lingüística, disciplinas como a semiótica, a antropologia, a crítica literária, a história, a filosofia, etc. Somente as disciplinas da lingüística e da semântica não são capazes de dar conta das pesquisas empíricas necessárias para resolver as antigas questões geradas pela prática tradutória.

Deste modo, George Steiner substitui a abordagem lingüística moderna por uma proposta filosófica e literária. Na visão de Steiner (*After*

Babel: 1975), a tradução é um processo de interpretação do texto estrangeiro. O tradutor deve ser capaz de realizar um tipo de “metempsicose”, uma transmigração de almas, o milagre da tradução, segundo o qual o tradutor deveria renascer para servir ao autor. Milagre este, é importante que se note, sempre impossível, o que gerava ainda mais ansiedade pela concepção de Estudos de Tradução de base não-empírica.

No artigo “The Hermeneutic Motion”⁸, George Steiner afirma que os processos de compreensão e transferência apropriativa de significados envolvidos na tradução ocorrem em quatro distintas fases: a primeira diz respeito a uma espécie de crédito que o tradutor dá ao texto, pois, como quer Steiner, se admite previamente que *there is something there*, ou seja, o tradutor acredita que há algo “merecedor” de ser traduzido.

O segundo momento é quando o tradutor percebe a impossibilidade da tradução de determinadas formas de expressão (poesia concreta, rimas, etc.), uma vez que são lexicamente não-comunicativas ou deliberadamente não-significantes. De outro modo, poder-se-ia, aqui, estender este sentimento de decepção exposto por Steiner e experimentado pelos tradutores, também para o momento em que o tradutor de literatura depara-se com a pluralidade de possíveis significações que podem ser atribuídas a uma mesma palavra. Isto quer dizer que é essa polissemia dos vocábulos que destrói, por assim dizer, o sonho da língua pura, de

⁸ In: VENUTI L. *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000, p:186.

significados estáveis, imutáveis. Mesmo com esta sensação, no entanto, fazendo uma aposta baseada na coerência e na plenitude simbólica do mundo, os tradutores levam seus ofícios adiante.

Assim, dá-se o que Steiner convencionou chamar de “agressão”, isto é, o tradutor *invades, extracts, and brings home*. Entretanto, traduções envolvem a adaptação de alguns elementos e a manutenção de outros. É dessa forma que se conseguiria atingir, com a tradução, os mesmos objetivos instituídos pelo texto original. Portanto, também o tradutor chegará à equivalência, oferecendo ao leitor o mesmo conjunto de significações presentes no texto-fonte, e alcançando, no texto-alvo, o mesmo efeito atingido pelo primeiro texto (ou texto original).

Uma das questões cruciais, contudo, é saber que “efeito” foi “atingido”. Hoje, com a consideração extrema da individualização da compreensão, ou seja, com o foco na subjetividade, sabe-se que cada leitor recebe e assimila o texto literário de forma diversa, decodificando e “traduzindo” singularmente o que lhe é fornecido. Portanto, torna-se impossível prever que efeitos um texto deste tipo terá sobre seus leitores. Uma das maneiras empregadas para diminuir tal imprecisão é também uma forma de aumentá-la: um exemplo é quando se faz uma generalização do público receptor, a fim de enxergar características que indivíduos de um mesmo grupo têm em comum, e que podem levá-los, relativamente, na mesma direção de entendimento de informações, tanto de ordem referencial quanto estética.

De fato, tais características comuns existem e geram uma certa comunhão de compreensão entre sujeitos que compartilham um mesmo universo de experiências e expectativas, o que garante um mínimo de previsão por parte dos estudiosos de tradução e dos estudos de comunicação em geral. Entretanto, tal generalização não dá conta de todo o potencial de interpretação existente entre os indivíduos do referido grupo.

Assim, o leitor é um elemento que hoje merece atenção especial nos Estudos de Tradução. Por muito tempo, os teóricos desprezaram essa presença. Talvez isso tenha ocorrido devido ao fato de que, no jogo da criação e da tradução, o leitor não deveria interferir, isto é, ele era tido como uma parte passiva, que não tinha força para modificar ou contrariar o que recebia. Falando especificamente de estudos literários, somente há pouco tempo a questão da recepção do leitor à obra literária passou a ser levada em consideração de forma sistematizada (Jauss, 1982 e Iser, 1979) no processo de determinação ou valoração de um determinado texto.

A corrente teórica denominada Formalismo Russo⁹, por exemplo, negava quase que totalmente a participação do leitor e do contexto na formação e avaliação de uma obra de arte. Atualmente, a maior parte dos

⁹ Formalismo Russo – escola de teoria e análise literária que surgiu na Rússia, por volta de 1915, e que era devotada a estudar a literalidade, isto é, a soma dos “dispositivos” que distinguem a linguagem literária da linguagem ordinária. Em oposição à crítica acadêmica e impressionista, esta escola pretendeu descrever a literatura cientificamente como um uso especial da linguagem, com características observáveis. Grandes nomes do Formalismo Russo foram Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson e Victor Shklovsky.

que estudam a literatura sob seus vários aspectos (como a tradução de literatura) não consegue mais concordar com a visão puramente imanentista e sua tentativa de analisar o texto literário sem a consideração de aspectos extratextuais que estão, definitivamente, envolvidos na tecitura de qualquer texto.

Novas teorias relativas aos textos literários e a sua tradução começaram a surgir a partir da década de sessenta, como já foi parcialmente comentado neste capítulo. Essas teorias criticam o modelo proposto pelo Formalismo Russo e renegam a teoria Estruturalista, passando a buscar formas mais eficientes de analisar a obra literária.

Um dos pioneiros a ir contra a corrente Estruturalista é Robert Jauss (1982), com sua *Estética da Recepção*. Ele defende a idéia de que o ato literário envolve três agentes: o autor, a obra e o público. Dessa forma, o leitor passa a ter uma certa autonomia interpretativa sobre o texto. Sendo o tradutor também um leitor, pode-se pensar que há uma primeira tentativa de romper com a imagem do tradutor como traidor, já que esse, sob tal ponto de vista, “tem o direito” de interpretar aquilo que lê.

Aceitam-se tais idéias desde que previamente se concorde sobre um ponto: a desconstrução do mito logocêntrico, para que se possa aceitar a existência de uma multiplicidade de leituras possíveis. Jauss, sendo um dos primeiros teóricos a problematizar as questões que permeiam o ato tradutório, na verdade, mais levanta questionamentos, sem chegar a conclusões que definam esta controversa atividade. Ainda assim, seus

estudos contribuíram para dar início à abertura de uma nova perspectiva de trabalho para outros teóricos interessados no estudo dos fenômenos da tradução.

É nessa fase que se passa a considerar, com Robert Jauss (JAUSS, 1982:139), a importância do ato hermenêutico para os Estudos de Tradução. Tal princípio ocorre em três momentos: o da compreensão, o da interpretação e o da aplicação. Segundo a visão hermenêutica, cada indivíduo é constituído pela história, e o tempo constitui a própria estrutura da vida humana. Dessa forma, a significação depende da situação histórica do intérprete.

Levando essa questão até os domínios do literário, pode-se constatar que os autores tendem a apresentar um significado claro, definido. Entretanto, as significações de seus textos são múltiplas e mudam devido à interpretação dos leitores, a qual, por sua vez, é afetada pela época em que vivem, sua situação social, cultural, etc.

Toda a interpretação é, portanto, situacional, moldada pelos critérios históricos e sociais de uma dada sociedade em um determinado período. O leitor dispõe de uma situação privilegiada, pois, durante o processo de interpretação de um texto, há um diálogo entre o passado e presente. Esse processo é desempenhado pelo leitor que, ao ler, funde os elementos textuais que lhe são apresentados a sua própria coleção de conhecimentos adquiridos. Jauss diria que “horizonte de experiência”, carregado pelo leitor, se confrontaria com o “horizonte de expectativa”,

sugerido pela obra. A compreensão dar-se-ia, então, quando ocorre uma fusão entre os horizontes dos leitores e os da obra.

O também teórico Wolfgang Iser (1979) contribuiu para o avanço dos Estudos de Tradução, ao formular a idéia de que toda leitura é interativa; tal concepção reforça a questão do tradutor como um leitor e, assim, designa a tradução como uma rerepresentação do original. Essa visão é significativa e de interesse para a teoria da tradução, pois coloca o tradutor na situação de transmissor de significações, e o leitor na condição de responsável pela interpretação. Uma mesma leitura, assim, terá variadas interpretações, que vão depender do recorte de realidade e da visão de mundo do leitor.

Estamos sempre decodificando símbolos transmitidos, assim como o tradutor faz, trabalhando com uma língua estrangeira. Por isso, também estamos tendo o cuidado de considerar a visão pragmática de mundo (isto é, o valor de uso dos signos), tanto da cultura-fonte quanto de nossa própria (cultura-receptora). Assim, o trabalho esclarecedor de Roman Jakobson, em seu artigo “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, escrito em

1977 e que estabelece três tipos de tradução, não satisfaz as perguntas interpretativas relativas às questões que permeiam a atividade do tradutor-leitor¹⁰.

Entretanto, mais recentemente, passou-se a afirmar que está havendo uma reabilitação e uma inclusão de antigas e recentes considerações sobre o que vem a ser o ato de traduzir. Sob esta perspectiva, é preciso lembrar que os domínios do processo tradutório *per se* vão além das relações entre signos apenas, sejam eles verbais ou não-verbais.

Dentro desta concepção, é possível lembrar, aqui, das contribuições de autores como Paul Valéry, Paulo Rónai e Octávio Paz. Valéry, já no século XVIII, manifestava a opinião de que escrever é traduzir, uma vez que precisamos converter pensamentos em palavras. Rónai, por sua vez, já afirmou que sempre que se lê se está lidando com tradução. Indo mais longe, Octavio Paz alega que, ao pensar, também traduzimos, pois é necessário transmutar nossos “sentimentos ou impressões da realidade” em pensamentos, que, então, são transformados em palavras, ditas ou

¹⁰ Para R. Jakobson a tradução intralingual é compreendida como um processo de explicação ou de reformulação, isto é, uma interpretação dos signos verbais com a utilização de outros signos de um mesmo código lingüístico. A tradução interlingual ocorre entre signos de uma língua para outra (tradução propriamente dita). Finalmente, há a tradução intersemiótica, que significa a interpretação entre signos verbais por signos não-verbais (JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: _____. *Lingüística. e Comunicação*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.).

escritas. Uma consideração de Marcel Proust em sua obra *O tempo redescoberto*, é esclarecedora:

Mas seria realmente isso a realidade? Quando tentava compreender o que de fato se passa no momento em que alguma coisa nos causa determinada impressão [...], eu me dava conta de que esse livro essencial, o único livro verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido, corrente da palavra, escrevê-lo, pois já existe em cada um de nós, mas sim traduzi-lo. O dever e a tarefa de um escritor são, também, os de um tradutor.¹¹

O professor Ignácio Antonio Neis, no artigo “O Canteiro da Tradução”, que precede sua tradução, em parceria com Michel Petersen, de *A Mesa* (2002), esclarece que a tradução é vista como um processo de decifração seguida por uma recriptação, isto é, uma decifração do texto original (a compreensão) e uma reestruturação deste no texto-alvo. Tais considerações não estão explicitadas em Iser, pois ele escreve sobre o leitor como se este fosse invariável, padrão, único, ou seja, revela origens estruturalistas e não consegue se libertar totalmente da visão imanentista, descuidando da importância do contexto para a prática tradutória.

É pertinente lembrar que a preocupação com a equivalência de efeito, a qual deu lugar ao conceito de “equivalência funcional”, em última análise, acabou por deslocar o foco de atenção dos teóricos do conceito de equivalência e dirigiu-o para o receptor. Desta forma, Itamar Evan-Zohar e

¹¹ Retirado de NEIS, Ignacio Antonio. *O Canteiro da Tradução*. In: *A Mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Guidon Toury, durante a década de 70, estabelecem como princípio para suas investigações teóricas que as traduções literárias são objetos do sistema-alvo.

Nas palavras de Else Ribeiro Pires Vieira (1996), após a Estética da Recepção de Robert Jauss e da teoria da leitura, com base na fenomenologia¹², proposta por Wolfgang Iser, os teóricos Itamar Evan-Zohar e Gideon Toury (1979) propõem a Teoria dos Polissistemas, que intenta dar conta da variedade de sistemas que se relacionam e se modificam após algum contato. Nesta teoria, destaca-se a concepção de conversões e transferências de elementos, que ocorrem na periferia e centro de qualquer sistema.

Itamar Evan-Zohar, defendendo a posição de que a literatura – traduzida com força inovadora – interfere nas normas estratégicas de tradução, também leva a pensar que a aceitação, ou não, de uma tradução sofre a influência do *status* que a língua/cultura-fonte exercem na cultura

¹² Fenomenologia – (Husserl) 1. Um método de análise descritiva das formas da consciência e da experiência imediata: conceitual, sensível, estética, moral, etc. 3. Enfatiza o caráter intencional da consciência sem, no entanto, assumir os pressupostos conceituais das ciências empíricas. 4. Não é uma ciência que se fundamenta em fatos mutáveis como nas ciências empíricas. Estuda e analisa, descreve as características intrínsecas dos fenômenos tais como estes se revelam à consciência. 6. A sua dupla preocupação consiste em dar fundamentação objetiva, absoluta, à filosofia e, ao mesmo tempo, fazer uma análise da objetividade da consciência. 8. Pretende descrever com toda a fidelidade, numa atitude penetrante, os fenômenos, as coisas consideradas como puros aparecimentos na consciência. Retirado do Dicionário de Filosofia, Termos e Filósofos, de Thomas Ransom Giles, São Paulo: EPU, 1993.

receptora.¹³ Apesar dessa consideração, Evan-Zohar não explicita muito bem as relações de poder entre as culturas fonte e alvo.

No pensamento de Vieira (1996), o teórico Gideon Toury mostra-se bastante radical, rejeitando o pólo produtor e concentrando-se demasiadamente no pólo receptor. Em outras palavras, Toury, ao centrar sua atenção apenas na recepção, ou seja, no texto traduzido, na cultura receptora e no leitor, despreza a própria prática do estabelecimento de relações entre fonte e alvo, deixando de lado questões tão enriquecedoras, tais como o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva e o dialogismo de Bakhtin, além das visões da tradução como paródia ou metáfora de um primeiro texto.

Nesse ponto, André Lefevere (1992) apresenta uma teoria mais completa, a teoria da Reescritura (ou Refração). Por meio desta concepção, o autor argumenta que a refração de um texto exerce um certo poder na mudança de seu *status*, isto é, a reescritura pode redimensionar suas significações e, conseqüentemente, seu próprio *status*. O autor dedica-se, então, a examinar as questões referentes à autoridade e ao poder envolvidos na reescritura de textos, passando a considerar a realidade de cada cultura ao receber textos especificamente refratados para ela.

¹³ Um dos casos citados por Evan Zohar que se tornou bastante conhecido é sobre os escritores hebraicos que, durante a formação do estado israelita, começaram a escrever suas obras em hebraico, pois a pequena indústria editorial da época, ainda em formação, desprezava o ídiche. Isso parece ter feito parte da formação do caráter nacional do estado israelita, demonstrando o peso que uma língua tem sobre o contexto de elaboração identitária de uma sociedade.

Lefevere, em seu livro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), propõe que toda tradução é uma reescrita de um texto “original”. Primeiramente Lefevere fala em “refração”¹⁴, mas, a partir do final da década de 1980, ele decide trocar esse termo para “reescritura”. Else Vieira, em seu artigo “André Lefevere: A Teoria das Refrações e da Tradução como Reescrita”¹⁵, refere-se à tradução como criadora de imagens sobre a cultura do texto fonte – idéia que é fortalecida pela metáfora da “refração”, a qual tem a vantagem de estar ligada a uma metáfora ótica, do olhar e do espelho. Reescritura, no entanto, recupera de forma mais clara a idéia de cada leitura como um ato individual e particular.

Qualquer que seja a intenção, toda a reescrita é uma ação de manipulação; qualquer reescritura reflete uma dada ideologia e uma determinada poética. Tal manipulação pode ser tanto positiva quanto

¹⁴ Refração – [Do lat. *refracione*] S.f. **1.** Ato ou efeito de refratar(-se). **2.** Fís. Modificação da forma ou da direção de uma onda que, passando através de uma interface que separa dois meios, tem, em cada um deles, diferente velocidade de propagação.

Retirado do Novo Dicionário Aurélio, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2^a ed., 1986.

¹⁵ In: VIEIRA, Else Ribeiro Pires (seleção e organização). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. Vieira utiliza a citação de Lloyd para explicitar o conceito de Lefevere sobre os efeitos da tradução *strictu senso* e de outras formas de transferência intercultural:

A raiz óptica da metáfora já fornece um útil corretivo à imagem especular da equivalência, e os trabalhos de Lefevere apresentam... formas pelas quais os textos canonizados são refratados – e conhecidos – através de uma série de adaptações e versões.

negativa. É importante focalizar essa diferenciação. Uma manipulação positiva é aquela que introduz novos gêneros, estilos, etc. em uma literatura e que pode demonstrar o poder formativo de um sistema literário sobre outro. Já a manipulação negativa se dá quando há uma repressão da inovação e uma distorção de conceitos.

No mundo contemporâneo, segundo Lefevere, há cada vez mais manipulação. O estudo dos fenômenos tradutórios e dos efeitos da manipulação literária pode ajudar a compreender as relações interliterárias e extraliterárias presentes neste mundo a nossa volta. Isso porque questões referentes à ideologia, à mudança e ao poder parecem estar intimamente relacionadas com a produção, distribuição e leitura de textos, ou seja, com a literatura de cada sociedade, na qual a tradução pode funcionar como uma força modeladora bastante poderosa. As próprias implicações da tradução conferem ao tradutor, como argumenta Lefevere, um papel “subversivo” dentro do sistema literário em que este atua, ou seja, ele passa a ser visto como um participante na produção deste mesmo sistema.

Nesse ponto, seria importante destacar uma das questões centrais nos estudos de André Lefevere: se as literaturas são formadas por reescrituras, quem reescreve a literatura? Pode-se pensar que são as pessoas que trabalham no meio literário, hoje responsáveis pela recepção e sobrevivência de obras literárias entre leitores “não-profissionais”. Para

entender melhor, cabe uma breve discussão de dois outros conceitos que se inserem na Teoria da Reescritura: patronagem e poética.

A fim de introduzir a idéia de “patronagem”, pode-se recuperar o conceito de “sistema” criado pelos Formalistas Russos. Tal concepção nos indica que a cultura é um complexo “sistema dos sistemas”, ou seja, um grande sistema formado por vários subsistemas. É importante salientar que a palavra “sistema” não é aqui utilizada no sentido de algo maléfico e poderoso contra o qual não se pode lutar. A intenção é que a palavra sistema seja empregada na acepção de conjunto de elementos que funcionam com uma estrutura organizada. Vale lembrar que Lefevre usa o conceito de cultura segundo Wittgenstein¹⁶ – isto é, ele percebe a cultura como jogo de linguagem que é aprendido pelos falantes.

A literatura pode ser considerada como um dos subsistemas que compõem a *cultura*, pois esta pode ser estudada como um complexo sistema social responsável por funções em uma determinada sociedade que nenhum outro (sub)sistema desempenha. É preciso considerar a influência de fenômenos extraliterários sobre a produção literária, pois uma literatura seria o resultado de um sistema “arranjado”. Entretanto, o que isto quer dizer? A literatura de um dado grupo social não é formada

¹⁶ Ludwig Wittgenstein nasceu em Viena em 1889. Dedicou-se ao estudo da lógica, sendo que sua primeira obra se intitula *Nota sobre lógica*. No entanto, sua obra de maior vulto, *Tractatus lógico-philosophicus*, foi escrita no ano de 1918, sendo considerada a primeira grande obra sobre filosofia da era moderna.

apenas pelos textos que a compõem, mas também pelas pessoas que lêem, escrevem e reescrevem esses textos.

Por conseguinte, pode-se afirmar que até mesmo os textos “clássicos”, apesar do esforço por parte do sistema educacional de mantê-los com uma aura de superioridade, imutabilidade e consagração, são igualmente parte da estrutura de reescritura realizada por críticos, professores, etc., responsáveis pela sobrevivência do texto. Os textos canonizados são refratados – e conhecidos – através de uma série de adaptações e versões (que servirão para que cada geração conheça os clássicos) dentro de um sistema cultural. Neste caso, uma forma de reescritura é, definitivamente, a tradução, percebida como uma maneira de refratar textos estrangeiros.

Assim, na esteira do pensamento de André Lefevere, pode-se concluir que as refrações se manifestam na tradução, na crítica, no ensino, na historiografia, nas antologias, etc. Elas são responsáveis por apresentar o texto original aos leitores expostos à literatura de uma forma mais tangencial, ou seja, àqueles leitores que, não tendo acesso ao texto original, seja por desconhecerem a língua, seja por outros motivos quaisquer, lêem traduções ou adaptações desses textos.

Conseqüentemente, tais aspectos de refração influenciam a forma de recepção por parte destes leitores. O sistema da literatura funciona de uma maneira aparentemente bastante simples: ele é determinado pelos fatores que modelam a obra de literatura. Como já foi mencionado, esses

fatores, ou essas forças, se revelam através de “leitores profissionais” (editores, revisores, críticos, professores e, especialmente, os tradutores), que são encarregados de reescrever um texto.

Entretanto, a maioria daqueles que praticam a reescritura não “traem” sistematicamente o texto original. Os tradutores, por exemplo, precisam ser “traidores”, mesmo sem o saber, pois também estão sujeitos às restrições citadas acima. Tanto reescritores, quanto escritores sofrem tais fatores de repressão, de manipulação.

Contudo, em certas ocasiões, Lefevere crê que estes tradutores e escritores podem ter a chance de permanecer dentro dos limites e parâmetros estabelecidos pela ideologia e poética de sua cultura e época, ou operar fora dessas restrições. Exemplos disto são as traduções contemporâneas de textos gregos e latinos, que obrigam claramente o tradutor a escolher o grau de recuperação da ideologia e poética clássicas, bem como a modulação que deverá ser realizada, desses elementos, na tradução atual.

Um outro bom exemplo de como a reescritura atua em nossa literatura é o *Diário de Anne Frank*. Ainda durante a guerra, quando começava a surgir a possibilidade de que seu diário fosse publicado, a garota Anne Frank modificou seu próprio texto, omitindo certas passagens e enxertando outras. Há uma certa especulação sobre o que exatamente a levou a fazer isso, mas se sabe que foram omitidos trechos nos quais Anne faz referências a questões sobre sexualidade, ou nos quais a garota

descreve suas brigas com a mãe ou com a irmã. Provavelmente seus motivos estavam veiculados à censura moral vigente.

Talvez seu texto, em sua opinião, precisasse ser “editado”, de forma a apresentar uma imagem mais condizente com aquilo que uma garota de quinze anos, vivendo nos anos 40, “deveria” ser. Além disso, após sua morte, seu pai, Otto Frank, fez duas revisões no texto, já modificado, de Anne, sendo que, mais tarde, a tradutora Anneliese Schütz (que traduziu a obra para o alemão) fez diversas alterações no texto, principalmente no que se referia ao tratamento dado aos alemães nazistas. A tradutora, na verdade, suavizou muito passagens que pudessem soar “agressivas”, alegando que um livro que contivesse tantos insultos aos alemães não poderia vender satisfatoriamente na Alemanha.

O caso de Shakespeare,¹⁷ é um exemplo de como um escritor lidava com as restrições de sua época. O bardo enfrentava o fato de ser súdito da rainha da Inglaterra, Elisabeth I, que, por se interessar muito pelas artes e usá-las como forma de propaganda, subsidiava suas produções e o protegia da fúria dos puritanos de Londres, sempre dispostos a fechar teatros. Este exemplo é bastante evidente, pois em sistemas regidos por monarcas essa relação de “apadrinhamento” é clara.

Além disso, é importante considerar que essa situação, naquela época, era, de certa forma, mais difícil de ser enfrentada. Isto se devia ao

¹⁷ Andre Lefevere indica a subordinação de W. Shakespeare aos preceitos da realeza em seu artigo “Patronagem”, que faz parte de sua obra *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. (1992).

fato de que havia menos escritores e que eles eram, assim, mais visados, até porque seus panfletos (e obras em geral) serviam como uma das poucas formas de propaganda disponíveis então. Facilmente podemos pensar no caso de outro escritor: segundo a bibliografia de Daniel Defoe, o autor apoiava abertamente Guilherme III até o retorno de um monarca católico ao poder, quando foi preso e precisou se curvar, passando a utilizar seus talentos a serviço do poder instaurado. Defoe escreveu a favor daqueles que combatia, para livrar-se da cadeia, ou mesmo da forca.

Continuando na esteira da reflexão proposta por Lefevere, casos como o de Shakespeare, nos quais a questão da patronagem é explícita, levam à seguinte pergunta: uma obra de arte encomendada tem o mesmo valor de uma obra que seja fruto do puro impulso do artista? Já foi dito que a literatura é um sistema que faz parte de outro sistema: a cultura / sociedade. Sabe-se também que esses sistemas sofrem e recebem influências e que essas influências são controladas pela “lógica da cultura”. No entanto, resta saber: quem controla essa lógica?

Há dois fatores de controle da lógica de uma cultura: um interno e outro externo. O elemento interno, já apontado em parágrafos anteriores, é manifestado através da ação de reescritores, ou seja, intérpretes, revisores (que nem sempre estão conscientes desse papel), críticos e professores de literatura, que reprimem certos textos que contrariam a visão dominante sobre a literatura (poética) ou a sociedade (ideologia). Ao invés de reprimir os textos, também há a possibilidade (bastante explorada) de que a obra

seja adaptada, revisada, até que se torne aceitável e possa ser incluída, aproveitada. O fator externo, chamado de “patronagem”, atua por meio dos poderes, isto é, pessoas, instituições, que auxiliam ou impedem a escrita, a leitura e a reescritura da literatura, evitando, assim, a sua propagação.

A patronagem está ligada à ideologia literária, fator veiculado e também executor do poder (sendo que “poder”, aqui, é compreendido na dimensão que Michel Foucault¹⁸ dá a ele) e conta com as academias, periódicos de crítica e editoras para regular as relações entre o sistema literário e os outros sistemas. Levefere afirma haver três elementos relacionados à patronagem, sendo que o primeiro diz respeito ao aspecto ideológico, pois age como um fator de restrição sobre a escolha e o desenvolvimento da forma e do conteúdo de uma obra.

¹⁸ Foucault percebe o sujeito como um produto histórico, enfatizando o lugar de enunciação de cada um. Tal sujeito é “fabricado” a partir do poder que está estabelecido e é gerado nas instituições de cada sociedade (como escolas, por exemplo). Tal concepção é fundamentada na idéia do *panopticom*, isto é, um “olho” que vigia, sempre, tudo. O sujeito, criado sob esta perspectiva, sabe que está sendo vigiado, mas não vê de onde este controle é produzido e exercido.

Na modernidade, o autor defende que se vive em uma “sociedade do controle”, causada pela virtualização do poder, ou seja, o controle, antes fixado, hoje é mais flexível, flutuante, está nas redes de informação. Esta é a era da imaterialidade, pois as instituições que detêm e exercem o poder já não são reconhecidas. Assim, Foucault argumenta que este tipo de poder faz parte de um intrincado e complexo sistema, uma vez que é impossível “fugir” deste domínio, uma vez que este poder não tem um “centro”. Atualmente, nesta linha de raciocínio, os dispositivos que “fabricam” as identidades se tornaram mais sofisticados, sendo que agora, de acordo com Foucault, é possível controlar a manutenção das identidades dos sujeitos a distância (poder de penetração através da mídia). A História, para o estudioso, se dá através das práticas discursivas e sociais. Em sua teoria, ele ainda defende que o intelectual deve ser um destruidor de evidências, e não um perpetuador destas, assim como o tradutor, que também é intelectual.

No caso de traduções, poder-se-ia dizer que o mercado, não só no campo do saber intelectualizado, define os livros que serão traduzidos de acordo com aquilo que poderá vender bem, nunca esquecendo que o gosto do público (que determinará grandes lucros) é um fator dimensionado pelo contexto ideológico do grupo para qual aquela tradução se destina. Como diria Jakobson (1999), aquele que traduz é, afinal, *tradutor de que mensagens, traidor de que valores?*

Um bom exemplo do quanto o fator ideológico pode agir sobre uma publicação pode ser um caso ocorrido na editora Globo, na década de 1940. Naquela época, o público interessava-se muito por autobiografias e biografias (interesse revitalizado recentemente). Assim, a editora lançou o livro *Minha Luta*, a famosa coleção de memórias de Adolf Hitler. A questão é que a publicação, patrocinada pelo Partido Nacional Socialista da Alemanha, proibia expressamente que o tradutor da obra fosse de origem judaica. Os editores, no entanto, desgostosos com a condição, rebelaram-se e imprimiram, na aba do livro, uma propaganda de um escritor judeu. Como resultado, os nazistas os ameaçaram com um processo judicial.¹⁹ É interessante lembrar que a ideologia, aqui, não se restringe à esfera de partidos políticos, mas sim como uma força que ordena nossas ações (de acordo com uma visão de mundo dominante).

¹⁹ Cf. PAES, José Paulo. A Tradução Literária no Brasil. In: *Tradução: A Ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990. p 14.

O segundo elemento relacionado à patronagem é o econômico: os profissionais da literatura são empregados do sistema de patronagem (empresas, as quais, por sua vez, também sofrem determinadas restrições) e não são, portanto, independentes. O terceiro elemento é o *status* envolvido, ou seja, a aceitação de uma obra implica também a aceitação, por parte do autor, de um certo grupo e seu estilo de vida, pois tal autor passará a ter esse mesmo *status*.

Além desses elementos, há dois tipos de patronagem. O primeiro seria a patronagem não-diferenciada, isto é, aquela em que o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e não implica ganho de *status*. É o caso de obras que se transformam em *best-sellers*, cujos autores passam a ser lidos e reconhecidos após receberem prêmios ou após ocuparem lugares de destaque, seja na imprensa ou mesmo no universo intelectual.

Um exemplo deste processo é o caso de Paulo Coelho que, mesmo antes de se tornar um imortal da Academia Brasileira de Letras – fato que veio dar à ABL notoriedade na imprensa de nível mais popular, visto que Coelho, sendo um escritor de alguns *best-sellers*, atinge um número maior de camadas sociais –, já chamava a atenção de certos estudantes, chegando até a ser tema de dissertações, as quais, ao que parece, direcionavam seus questionamentos mais para a razão do fenômeno de vendas de suas obras, do que para a investigação de uma possível qualidade literária destas.

Um outro caso famoso, não apenas no mundo literário, diz respeito à obra *Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, que obteve fama devido a acontecimentos pessoais, e não, de forma imprescindível, devido à qualidade literária e ao valor estético da obra. Gentil de Faria, em seu ensaio “Literatura Comparada e Tradução” (1989), diz ainda que este livro foi *mundialmente traduzido em virtude da enorme curiosidade despertada pela condenação à morte do escritor, decretada pelo regime muçulmano fanático instaurado no Irã*²⁰.

O segundo tipo é o da patronagem diferenciada, na qual os três componentes (ideológico, econômico e o relativo ao *status*) são encontrados no mesmo agente de patronagem, como no caso de monarcas que pagavam e protegiam os artistas. Em ambos os sistemas de patronagem, o principal objetivo é o de manter a estabilidade do sistema social como um todo.

Logo, uma obra que não reflita os padrões ideológicos de sua cultura (um texto “dissidente”) enfrentará problemas para ser publicada por meios oficiais ou, quando, e se publicada, será vista como literatura “menor” ou “popular”. Esta dificuldade pode ser menos explícita (no caso de sistema literários de patronagem não-diferenciada) ou mais explícita (no caso da patronagem diferenciada).

²⁰ Cf. FÁRIA, Gentil de. *Literatura Comparada e Tradução*. In: *Literatura Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1989.

A canonização de um texto é um dos processos que sofre influência do sistema de patronagem. Deve-se estar alerta para o fato de que uma obra canonizada não está suspensa no espaço e, portanto, livre do trabalho daqueles que formam uma literatura (leitores, tradutores, revisores, enfim, reescretores). Na verdade, o que ocorre é que a obra será reescrita para se manter de acordo com a poética dominante. Assim, cada geração pode ser responsável pela reescrita de uma obra clássica, a qual pode ocorrer em diversos níveis, incluindo o morfossintático. Um clássico, por exemplo, pode sofrer nova tradução, com a inserção de um vocabulário mais contemporâneo, para fazer com que esta obra seja lida e aceita, isto é, para contribuir para que esta se perpetue na condição de cânone da literatura.

Seria possível inserir aqui uma discussão sobre porque algumas obras canônicas não permanecem, tanto quanto outras, em certos sistemas. Seria devido a uma reescrita ineficiente ou inexistente? Esta é uma questão que pode se tornar muito profunda e complexa e, portanto, ela não será examinada no presente texto. Entretanto, vale lembrar, considerando Walter Benjamin e o seu conceito de sobrevivência da obra através da tradução, que Lefevere reflete sobre o meio de que mecanismos esta sobrevivência se dá. Embora haja a incorporação de novas obras ao cânone, dentro da perspectiva de Lefevere, não há interesse em alterá-lo, mas, através da reescrita, torná-lo acessível e aceitável para o leitor contemporâneo, reestruturando, segundo a época da tradução (e todas

suas implicações) a “fórmula” que deu certo no passado. Logo, trata-se de tentar obter o mesmo sucesso/efeito que uma obra obteve no momento de sua primeira edição. As obras da literatura canônica serão as mesmas; o que mudará serão as reescrituras, através das quais esses textos serão apresentados a um novo público.

A tradução seria uma das principais formas de reescritura, pois é através dessa atividade que uma obra (também por meio de adaptações e versões) se torna conhecida em outra cultura, e fica sujeita a diversas restrições. Partindo e reelaborando uma concepção já comentada por vários teóricos e práticos do assunto, como Paulo Rónai²¹ e John Dryden²², por exemplo, Lefevere argumenta que há duas formas de desempenhar uma tradução. Por um lado, a tradução pode ser “fiel”, buscando a imagem “correta” do texto-fonte em uma outra cultura, o que

²¹ Diante da questão da manutenção do significado, Paulo Ronái foi um dos primeiros teóricos brasileiros da tradução a dizer que há duas possibilidades realizá-la: aquela que adapta a obra à cultura receptora e aquela que mantém as características (culturais) da obra na língua-fonte (Cf. o artigo “Tradução”, de Rosemary Arrojo. In: JOBIM, Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992).

²² Apesar de parecer bastante datado, alguns preceitos idealizados por tradutores há alguns séculos ainda podem ser mencionados nos dias atuais. É o caso de Dryden que, em seu prefácio à tradução das epístolas de Ovídio, publicada em 1680, prevê três formas de realizar uma tradução: a metáfrase, isto é, a tradução palavra por palavra, a paráfrase, em que as palavras não são seguidas tão estritamente e, finalmente, a imitação, em que o tradutor toma a liberdade de variar tanto as palavras quanto o sentido. Dryden critica vivamente este último tipo.

Lefevere, em sua obra, chama de *translatio*²³.

Por outro lado, um tradutor pode mudar o texto, buscando alterar os padrões ideológicos que o formataram em sua cultura, e os restabelecer. É importante ressaltar que, muitas vezes, tal processo não é tão evidente, as mudanças não são exatamente claras; provavelmente, por isso, estas alterações sejam aceitas com facilidade. Tal restabelecimento da obra ocorre de acordo com os próprios padrões da cultura receptora, processo este que Lefevere nomeou *traductio* (termo referido na nota de rodapé número 23). Este seria o caso do sistema literário francês, que conferia autoridade a um texto traduzido justamente por ser uma língua de autoridade e ser detentora de uma posição central em relação a outros sistemas.

Os franceses, como se sabe, sentiam-se livres para moldar o texto ao gosto e poética propagados por seu próprio sistema literário. Os textos estrangeiros, principalmente na época em que a França ainda detinha

²³ Em seu artigo “André Lefevere: A Teoria das Refrações e da Tradução como Reescrita”, Else Pires Vieira esclarece os termos *translatio* e *traductio* utilizando uma citação do próprio Lefevere: *A translatio, segundo ele, sintetiza o ideal da tradução fiel, “tão estimada pelas autoridades da cultura originária cuja intenção é buscar a imagem ‘correta’ do texto-fonte em uma língua diferente”. Mas a translatio só seria possível num vácuo, porque ele ignora “as conotações ideológicas e poetológicas dos verdadeiros significantes” (LEFEVERE, 1990:18). A traductio (uma palavra latina que, segundo ele, nunca existiu), que significa “transportada”, abarca tanto os componentes lingüísticos quanto os ideológicos do processo de tradução. A traductio aflora numa cultura que se considera autoritária e central com relação a outras; ela pode ser usada também por tradutores individuais, insatisfeitos com algumas feições dessa cultura e que desejam usurpar a autoridade dos textos pertencentes a uma outra cultura autoritária para atacar essas feições com um certo grau de impunidade (LEFEVERE, 1990:18-19).*

uma forte influência no plano intelectual mundial, poderiam ser apropriados e transformados em obras, genuinamente, francesas. Assim, não parece exagero afirmar que das refrações depende a sobrevivência de um texto.

Efetivamente, a questão da “luta” entre sistemas literários centrais e periféricos, como os chamaria Itamar Evan-Zohar, é bastante evidente e poderiam ser dados muitos exemplos. Certamente, não se pretende sobrecarregar este texto com uma série de casos, mas alguns deles parecem ser bastante elucidativos. As citações de tradutores, particularmente, mostram, de forma especial, como a questão do pertencer, ou não, a um sistema literário considerado forte é decisiva no ofício da tradução. Esse é o caso de Edward Fitzgerald, que, além de ser tradutor, era também poeta, o que talvez tenha lhe conferido mais “audácia” e “autoridade” para falar sobre a literatura como arte:

Para mim é divertido tomar as liberdades que eu quiser com esses Persas, que (como eu penso) não são Poetas suficientes (...) e que realmente carecem de um pouco de Arte para moldá-los.²⁴

Esta citação, extraída de uma carta enviada a E.B. Cowell em 1857, mostra como o tradutor Fitzgerald percebe a própria função da tradução.

²⁴ Minha tradução da citação que aparece em LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Routledge. London, 1992, p. 80. “It is an amusement for me to take what liberties I like with these Persians, who (as I think) are not Poets enough (...) and who really do want a little Art to shape them.”

Como poeta, ele resolve “melhorar” o texto originalmente escrito. Entretanto, o que exatamente significaria melhorar tais textos? A questão da adequação não é, geralmente, dada por regras claras e rígidas sobre o que é um “bom” texto em uma dada literatura. No entanto, tais regras existem e comandam a apreciação de textos literários, sendo, quase sempre, diferentes para cada grupo cultural.

Dessa forma, não é incompreensível que os antigos textos Persas não servissem ao gosto inglês da época (final do século 19). Apesar de não explicar como e porque tais textos eram tão improváveis no sistema literário inglês (sendo que talvez ele nem tivesse intenções de explicar tal ocorrência) Fitzgerald demonstrou possuir sensibilidade para perceber tais diferenças de poética. Através da tradução, portanto, textos como este foram conformados à poética vigente na sociedade deste poeta e tradutor.

É, assim, justamente analisando o tratamento dispensado a textos que provêm de uma cultura considerada periférica, quando de sua tradução e admissão em uma cultura vista como dominante, que aspectos como ideologia e poética são mais óbvios. Até mesmo os considerados “grandes clássicos”, obras canônicas que têm seu lugar de honra assegurado no plano da literatura mundial, passaram por uma transformação propiciada pela tradução.

Foi o que aconteceu com a *Iliada*, de Homero, em sua tradução francesa, por exemplo. Até mesmo essa obra, tão reconhecida, foi modificada para que pudesse pertencer ao estilo francês. Esse tipo de

recurso, o da adaptação²⁵ pura e intencional, foi muito utilizado pelos tradutores franceses, pois havia na França um forte senso de literatura própria e os editores não gostariam de ofender, chocar ou desapontar seu público.

Tal prática, inclusive, acabou por ser conhecida por uma expressão que se tornou famosa: “les belles infidèles”²⁶. Como diria um antigo provérbio, se as mulheres são belas, elas serão, também, infiéis. Isto cria uma impossibilidade de unir a estética ao caráter, por assim dizer. Segundo Lori Chamberlain (1998), a concepção de “les belles infidèles”:

É definida por um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor). Contudo, o infame modelo “marido-mulher” opera aqui como deve ter sido no casamento tradicional: a esposa/tradução “infidel” é publicamente julgada por crimes que o marido/original, por lei, é isento de cometer. Em resumo, esse contrato isenta o original da culpa por infidelidade. Tal atitude denuncia o verdadeiro conflito acerca do problema da paternidade e da tradução; imita o sistema de reinado patrilinear no

²⁵ Adaptação – conceito polissêmico, mas aqui pode ser compreendido como uma modificação, a partir do conceito de Vinay e Darbelnet, que afirmaram que este procedimento é o limite extremo da tradução, se aplicando em casos nos quais toda a situação a que o texto traduzido se refere não existe na realidade extralingüística da língua alvo. Este problema pode ser resolvido através de uma recriação, isto é, da busca por um equivalente na realidade extralingüística da língua-dois.

²⁶ Segundo Chamberlain (1998), a denominação “les belles infidèles” já traz consigo uma discriminação, pois *o rótulo se deve tanto à rima em francês quanto ao fato de a palavra traduction ser feminina, tornando o uso de les beaux infidèles impossível. Esse rótulo deve sua longevidade – foi cunhado no século XVII – a mais do que uma simples semelhança fonética: o que lhe dá a aparência de verdade é que captou uma cumplicidade cultural entre as questões de fidelidade na tradução e no casamento.*

qual a paternidade, não a maternidade, legitima a prole.

Muitos estudiosos argumentam que essa é uma forma deplorável de tradução. Johann Gottfried Herder, tradutor, filósofo e escritor alemão, ironizava o modo francês de traduzir, alegando que os leitores franceses tinham seus gostos definidos por ditadores. Do ponto de vista da evolução das literaturas, parece óbvio que uma cultura que é aberta a trocas será mais enriquecida.

Daí a crença de que a tradução de textos do latim e do grego seria uma fonte de aprendizados que poderiam acrescentar, por exemplo, novas figuras de linguagem e neologismos à literatura-alvo. Isso somente seria possível se os tradutores de tais obras tentassem, da melhor forma possível, preservar a poética do sistema literário-fonte e não submetê-lo ao estilo, à linguagem, aos temas e ao gosto tradicional de seu público alvo.

O conceito de poética também é explorado por André Lefevere em *Translation/History/Culture* (1992). Para o estudioso, a poética de uma determinada literatura é formada por dois componentes: o primeiro diz respeito a um inventário de gêneros, temas, situações, protótipos de personagens e símbolos; o segundo refere-se, justamente, ao papel da literatura dentro do sistema social. É claro que, como já foi dito, fatores ideológicos exercem sua influência no estabelecimento de uma poética, de um modo de fazer literatura.

A codificação de uma poética ocorre através da adoção de certas práticas, e da exclusão de outras. Esse trabalho é realizado por profissionais da literatura. Como a prática precede a teoria, em termos de codificação de uma poética, é relevante apresentar alguns exemplos que mostram as razões que fazem com que os sistemas literários apresentem diferenciações, isto é, tenham poéticas diversas.

É o caso – segundo Lefevere, ainda – da literatura tradicional africana, na qual, pelo motivo da sociedade enfatizar a vida em comunidade, não se esperava que a prática da literatura pudesse conduzir à fama pessoal. É por isso que a literatura tradicional africana foi, durante muito tempo, classificada como “anônima” de acordo com os padrões ocidentais. Parece claro que houve uma codificação da poética, isto é, as práticas ideológicas e culturais formataram uma determinada poética ao longo dos tempos, nesse sistema literário. Contudo, a falta de registros escritos fez com que não se pudesse identificar uma classe de “profissionais da literatura” (no sistema literário africano) nos termos ocidentais.

No entanto, por outro lado, em sistemas que se utilizavam mais da palavra falada do que da escrita, a crítica tende a ser muito mais incisiva, pois não há como voltar ao texto para estudá-lo; o “veredicto” precisa ser dado no momento da leitura. Também são exemplos disso os textos greco-latinos, que foram moldados até que se adaptassem às normas cristãs, para que pudessem ser identificados e aceitos por leitores cristãos.

A reescritura parece desempenhar um papel fundamental na codificação de uma poética. Isso ocorre porque, com a propagação de um determinado texto que esteja em conformidade com a poética de seu tempo e espaço, há a sua propagação e, com ela, o exemplo a ser seguido por outros escritores. Dessa forma, a reescritura passa a ter um papel tão importante quanto o do texto original na divulgação de uma determinada poética, além de ser decisivo para a canonização de textos que estejam de acordo com esta.

As fronteiras de uma literatura não são dadas apenas por componentes lingüísticos. Em vez disso, é a ideologia compartilhada que define os limites de cada sistema literário. Da mesma forma, uma poética estabelecida nunca irá se acomodar a uma língua. O que ocorre é justamente o contrário, como no caso do sistema literário turco, no qual a língua teve de se adaptar às formas métricas árabes, violentando sua própria natureza.²⁷

No caso de culturas transplantadas, frutos de colonização, como o que ocorreu no Brasil, temos exemplos de como uma poética pode ser adotada em um novo lugar e permanecer assim durante algum tempo, antes que novas forças determinem alguma mudança. No caso brasileiro, a poética francesa esteve dominante por um longo período, o que também se refletia no número de traduções realizadas na época. Havia no Brasil a

²⁷ Caso citado por Lefevere no artigo “Poética”, inserido na obra *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame* (1992).

prática de se traduzir um texto, mas não explicitar sua condição de tradução, fazendo-o parecer de autoria de um escritor brasileiro.

Qualquer poética, no entanto, é transitória. Mesmo assim, toda poética tende a ser visualizada como definitiva e absoluta; isso inclui a avaliação de que tal poética seja o resultado de um processo de crescimento que chegou a seu último estágio; inclui também a negligência de seus predecessores de levar em consideração outras poéticas e de lembrar que aquilo que é considerado definitivo e absoluto é apenas um estágio. É dessa forma que uma poética visa controlar a dinâmica de um sistema. Outras questões também poderiam ser avaliadas: qual é o limite entre a reescritura e a domesticação de um texto, por exemplo? A domesticação é um dos processos de reescritura. Segundo Venuti, em seu artigo “Translation, Community, Utopia” (2000:468),

Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests²⁸.

A domesticação pode ter efeitos maléficos, quando descaracteriza totalmente o texto original, alterando elementos que façam referência a sua condição de estrangeiro, ou pode ser benéfica, quando o tradutor

²⁸ Cf. VENUTI L. *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000, p:468.

estabelece negociações, abrindo concessões, ou não, para cada caso em sua especificidade. Finalmente, Lefevere não responde definitivamente a todos os questionamentos que podem ser levantados a partir de sua teoria, mas enfatiza a argumentação de que a reescritura ocorre sempre, ela não é engendradora, mas algo sistemático e natural.

1.2. A Emancipação dos Estudos de Tradução

Susan Bassnett, uma das maiores estudiosas da Tradução, compartilha seu trabalho com André Lefevere, especialmente no texto *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (1998). Esta autora defende a emancipação dos Estudos de Tradução, uma vez que essa área de pesquisa sempre esteve relacionada à Literatura Comparada, como uma simples subárea que, nessa condição, não mereceria tanta dedicação e pesquisa em larga escala. Nos estudos de Literatura Comparada, a questão da Tradução era descrita juntamente com termos como adaptação e imitação, que contribuíram, por suas próprias definições, para relegar ainda mais a tradução a um papel inferior e secundário.

Tal visão é refletida nos estudos binários, que eram o foco tradicional dos estudos comparatistas do início do século. A linha de tais estudos compreendia a simples comparação entre originais e tradução,

com forte tendência a demonstrar que a tradução nunca conseguia ser tão eficiente quanto o original em termos lingüísticos, estéticos e literários. Foi nessa época que também floresceram os estudos que buscavam explicitar as influências que determinado escritor, quase sempre oriundo de um sistema literário periférico, recebeu dos grandes mestres da literatura mundial.

Dessa forma, hoje, os estudiosos da Tradução e da própria literatura buscam evitar o uso indiscriminado da palavra “influência”, assim como os termos “fonte” e “original”, pois estas palavras fixaram a idéia de que haveria escritores e sistemas literários superiores, os quais serviriam como modelo para que outras culturas construíssem sua própria literatura. Assim, existe a crença de que a “originalidade” alcançada pelos clássicos é algo inabalável e inatingível, revelando novas formas de perceber a criação.

Neste sentido, pode-se rever, por exemplo, as concepções de Julia Kristeva e Jorge Luis Borges. Kristeva (1969), a partir do termo “dialogismo”, utilizado por Michail Bakhtin (1929) para definir um novo tipo de discurso (no qual ocorreria uma pluralidade de vozes, ou polifonia), cunha a expressão “intertextualidade”, que se tornou crucial nos estudos de Literatura Comparada (incluindo os de Tradução) dali em diante.

A partir daí, Kristeva explica que todo texto é formado por citações ou “reminiscências” de outros, isto é, a originalidade, em seu sentido propriamente estrito, não seria possível. Para Kristeva um texto pode ser a continuação (aceitação) de um texto (ou textos) ou sua negação. O que

interessa, logo, é a verificação dos processos através dos quais se dão tais resultados, ou seja, se e como houve absorção, rejeição, integração e/ou transformação, no novo texto, dos elementos encontrados na literatura disponível.

Portanto, a questão da tradição encontra pleno espaço nesta discussão, pois que força têm os cânones na produção de nova literatura? Para Jorge Luis Borges, deve-se proceder a uma total subversão do conceito de tradição. O autor propõe que cada escritor cria seus precursores, pois uma obra “forte”, devido ao fenômeno da intertextualidade, obriga seus leitores a desempenhar uma releitura de todo um passado literário. Borges argumenta que o trabalho de um novo escritor “forte” transforma a idéia desse passado, assim como irá determinar seu futuro (Moysés:1982).

A tradição passaria a ser, simplesmente, uma questão de recepção, isto é, como esta leitura de um autor “forte” se dá em cada novo momento da história. É claro que esta abordagem inovadora gerou uma espécie de insegurança relativas às certezas daqueles que desejavam decidir sobre o papel dos clássicos na literatura, uma vez que a força da subjetividade na consideração do sistema literário abriu caminho para novas manifestações, “balançando” uma estrutura que pretendia ser algo cristalizado e definido.

Harold Bloom, em *A angústia da influência*, argumenta que nada vem do nada e que os grandes autores se apropriam de obras anteriores,

sofrendo de uma espécie de agonia, um débito ao reconhecer seus precursores. Ele utiliza diversas citações de Oscar Wilde para demonstrar esta angústia, que possui dois vetores: há padecimento tanto em sofrer a influência quanto em influenciar:

Todo discípulo se apodera de alguma coisa de seu mestre. (Op cit)

Bloom deseja reiterar que, ao influenciar um outro autor, o escritor sofre algo como uma “transferência de personalidade”, já que, citando mais uma vez Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*:

Influenciar alguém e lhe entregar a própria alma. (Op cit.)²⁹

Bloom, dessa forma, explora a relação edípica entre autores (e, indo mais longe, a relação entre os autores e seus tradutores), afirmando que todo poeta “forte” transforma seus próprios precursores, ou, ao menos, transforma a leitura que se faz destes autores. Bloom conclui seu pensamento expondo as principais formas através das quais um autor pode lidar com seus precursores. Tais atitudes variam desde a “desleitura” ou desapropriação poética, passando por uma complementação

²⁹ Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

“antitética”, isto é, uma preservação de termos juntamente com uma alteração do significado.

Além dessas atitudes, um poeta, segundo Bloom, pode estabelecer uma ruptura, uma descontinuidade com relação ao precursor, que pode chegar a um nível mais dramático, quase uma paródia, além de uma aceitação da presença do precursor, pois ele (autor) faz uma obra que manifesta, denota as apropriações.

Ainda segundo o autor, o ofício da tradução sofreria de um tipo de “esquizofrenia”, pois se chegava à conclusão de que, caso uma tradução fosse literal, para alívio daqueles que se preocupavam com o resultado de uma tradução e do seu grau de fidelidade ao original, ela iria, justamente, perder o “espírito” presente no texto-fonte.

Daí se concluía que, fatalmente, qualquer esforço no sentido de realizar uma tradução competente seria em vão, pois em todas as ocasiões haveria a perda de um ingrediente vital do texto original. Com o avanço dos estudos relativos ao ofício da tradução, como se sabe, oportunamente o conceito de fidelidade ao original passou a ser questionado.

2. A TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL

É fundamental traçar um panorama, que será breve e simples, não apenas da atividade tradutória em nosso país, como também do influxo de obras traduzidas no sistema literário brasileiro.

Iniciando pelos tempos coloniais, seria quase irrelevante mencionar que, devido ao estilo de colonização sofrido pelo Brasil, a literatura não era uma atividade muito estimulada. A Coroa portuguesa tomou muitas atitudes para frear o desenvolvimento artístico em nosso país, por exemplo, impedindo a construção de uma universidade ou de uma tipografia. Assim, as idéias estrangeiras, consideradas potencialmente perigosas aos interesses do Império, ficavam devidamente afastadas.

Considerando que a tradução facilitaria muito a circulação dessas idéias, é fácil compreender a razão de tanta censura. Talvez uma das primeiras traduções liberadas por aqui, embora com fins missionários, seja o *Catecismo na Língua Brasileira*, realizado pelo Pe. Antônio de Araújo, como relata José Paulo Paes em um de seus artigos, “A Tradução Literária no Brasil”. No final do século XVIII, a situação muda um pouco. Muitos escritores, especialmente os poetas do arcadismo mineiro, também foram tradutores. Tal atividade foi como uma ampliação de horizontes, para aqueles autores que precisavam se libertar dos curtos limites impostos por dois séculos de colonização portuguesa.

Este é mais um elemento a comprovar que a tradução tem um forte papel no desenvolvimento das línguas e dos sistemas literários. Esse movimento ocorre devido à necessidade, por exemplo, que um tradutor tem de cunhar novas expressões, neologismos, pois, se ele realmente quer traduzir itens do universo do discurso do original que não existe no seu próprio, terá de criar novos termos e expressões. Da mesma maneira, através desse mecanismo, novos recursos e novas figuras estilísticas são introduzidas no sistema-receptor, como já foi anteriormente referido.

Com a chegada da Família Real ao Brasil, houve também, em 1808, a fundação da primeira tipografia brasileira: a Impressão Régia, no Rio de Janeiro. Somente dois anos depois a obra *Ensaio sobre a Crítica*, de Alexander Pope, era traduzida. Talvez um dos tradutores mais famosos no Brasil (apesar de não ser famoso por esse ofício) seja o imperador D. Pedro II. Devido as suas habilidades lingüísticas (era poliglota), o Segundo Imperador, sabendo ler hebraico e árabe, começou a traduzir *As Mil e uma Noites*.

Chegando-se, então, ao Período Romântico, constata-se que os autores desse período não sofreram, de forma definitiva, a influência da tradução. Isso porque nossos primeiros escritores costumavam ler os textos chamados originais, os autores eram lidos em sua própria língua. O francês foi, sem dúvida, a língua estrangeira mais difundida à época. Joaquim Nabuco chegou a afirmar que *o brasileiro (...) lê o que a França*

*produz (...) vê tudo como pode ver um parisiense desterrado de Paris*¹. É claro que tal pensamento é extremado, levando em conta apenas aquela ínfima parcela da população que sabia ler e, mais do que isso, ler em outra língua, e não “o brasileiro”. Segundo Antonio Candido², a questão da influência pura e da cópia no início da vida literária brasileira divide-se em dois períodos: o tempo dos poetas clássicos e o tempo dos poetas românticos.

De acordo com o estudioso, no primeiro período havia uma certa distinção em fazer referências explícitas aos autores estrangeiros. Não existia, naquela época, uma necessidade forte de busca de identidade e singularidade. A busca pela “originalidade” não encontrava ecos profundos nesses poetas. A imitação era, nas palavras de Cândido, “um timbre de glória”³. Assim, Basílio da Gama, por exemplo, incorporava versos de Petrarca, Torquato ou Virgílio em seu *Uraguai*. É importante lembrar que, nesses casos, a cópia se configurava, pois não havia referência aos autores “citados”.

Por outro lado, uma das principais características do período romântico era a busca pelo “eu”, pela expressão da individualidade, que também pode ser compreendida pela busca de uma suposta originalidade. Em relação à produção literária, havia no momento um interesse por

¹ Cf. PAES, José Paulo. A Tradução Literária no Brasil. In: *Tradução: A Ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990. p 10.

² CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³ Cf. CÂNDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 212.

autores estrangeiros contemporâneos. A diferença em relação aos poetas clássicos residia no fato de que os românticos faziam uso explícito das epígrafes, demonstrando fortemente suas referências.

Entretanto, é importante que se diga que as *versões*⁴ continuavam a existir no período romântico. Na obra do hoje obscuro Salomé Queiroga, por exemplo, o estudioso Sílvio Romero apontava sete poemas plagiados de Vitor Hugo, um dos autores favoritos dos românticos. Talvez venha daí um pouco do preconceito, que hoje começa a ser revisto, com os termos *fontes* e *influências*. Muitos autores estrangeiros faziam parte das referências dos principais autores românticos, como, por exemplo, Lamartine, Vitor Hugo, Byron e Schiller.

Um dos pontos importantes na relação de nosso sistema literário com obras traduzidas é o anonimato dos tradutores. Este é um dos motivos pelos quais a maioria das pessoas (estudantes, normalmente) entrou em contato com clássicos da literatura mundial sem, na realidade, perceber que estava “lendo a produção de um outro leitor”, por assim dizer. Pode-se citar, por exemplo, o caso do escritor Lamartine, um dos autores franceses mais lidos no Brasil do final do século XIX. *Cantos de Lamartine*, obra que reunia um certo número de versões de sua poesia, foi

⁴ Atualmente, quando tradutores falam em “versão”, eles se referem à produção de um texto do vernáculo para a língua estrangeira, atividade que é considerada mais difícil pelos profissionais e que, por isso, tem um custo maior. A palavra versão, no período romântico, assume um outro caráter, quase como o de uma *adaptação*. É como os músicos, por exemplo, chamam a produção de uma canção que retém a melodia e o ritmo da canção original, mas cujo conteúdo semântico é, quase sempre, totalmente subvertido.

editado em 1841 sem a indicação de tradutor. Da mesma forma, a título de ilustração, cito a publicação, no Rio Grande do Sul, de um volume de poesias alemãs (1878), com obras de Goethe, Schiller e Heine, entre outros, que igualmente não continha o nome do tradutor.

Ao falar sobre a importância da tradução, não se pode deixar de lado um dos nomes imortais da literatura brasileira: trata-se de Machado de Assis, cuja tradução de *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, é uma renomada obra, na qual o autor realiza um trabalho de recriação. Aliás, Machado de Assis foi um dos autores que soube como poucos transformar suas leituras em inspiração na criação de suas obras. Provas disso são as epígrafes e/ou as citações de, entre outros, Poe, Mallarmé e Shakespeare, utilizadas sem temor pelo autor, na certeza de que tal diálogo somente poderia enriquecer sua escrita.

No final do século XIX, a principal editora do país era a Garnier, que mandava as obras de nossos autores, inclusive as de Machado de Assis, para serem impressas na França. Entretanto, foi somente no início do próximo século, mais especificamente a partir da década de 1930, que passaram a existir no Brasil condições mínimas para o exercício da tradução literária. O aumento do público leitor em nosso país resultou no estabelecimento de uma pequena indústria editorial, que abriria caminho para o começo da visualização da tradução como profissão.

Um dos maiores nomes deste começo da vida profissional do tradutor no Brasil foi o de Monteiro Lobato, que traduziu mais de uma

centena de títulos. Além disso, o escritor fundou, em 1919 e com recursos próprios, a Editora Monteiro Lobato, que publicou, entre outras, a autobiografia de Henry Ford, *O anticristo* e *O crepúsculo dos ídolos*, ambas de Nietzsche. Em 1924, porém, a sua editora faliu, mas todos o seu acervo foi transferido para uma nova editora, a Editora Nacional.

Monteiro Lobato tem, entre os autores que traduziu, nomes como Jack London, Rudyard Kipling, Saint Exupéry, Ernest Hemingway e H. G. Wells. É interessante notar que o autor e tradutor Monteiro Lobato também refletiu sobre a prática tradutória e sua recepção por parte do público. Certa vez, por exemplo, referiu-se a seu público como um:

*incomensurável paquiderme de mil cérebros e orelhas... que nunca tem o menor pensamento para o mártir que estupidamente se sacrifica para que ele possa ler em língua sua uma obra-prima gerada em idioma estrangeiro*⁵.

É interessante ressaltar que Monteiro Lobato teve, até certo ponto, sua importância ao reabilitar o *status* da necessidade da tradução. Ele foi o primeiro grande escritor brasileiro a trabalhar sistematicamente nessa área e, assim, como a maioria de seus colegas até o dia de hoje, teve de aprender a lidar com a escassez de tempo para trabalhar e, também, com a baixa remuneração oferecida pelos serviços de tradução. Lobato, finalmente, não abriu apenas um caminho para o ofício da tradução, mas também foi o grande inovador da indústria do livro no Brasil.

⁵ Cf. PAES, José Paulo. *Op. cit.*

Ainda falando de escritores que têm seu nome gravado na construção da literatura brasileira e que incluíram em suas contribuições a tradução, deve-se lembrar o nome de Érico Veríssimo, que foi o mais célebre tradutor do famoso escritor de ficção científica Aldous Huxley (1894–1963) no Brasil. Nesse período, o da década de 1930, o sucesso do livro *Contraponto*, do referido autor inglês, foi traduzido para o português por Veríssimo em 1934, mas o então tradutor teve dificuldades até convencer a Editora Globo, de Porto Alegre, a publicá-lo.

Havia a forte impressão de que esse romance, aparentemente, não seria um livro de fácil vendagem. O enredo é um tanto pessimista, traz a idéia de que a raça humana vive uma existência sem sentido. O autor apresenta o ser humano como uma criatura dividida demais entre a emoção e a razão, para conseguir ser feliz. Além disso, o livro trazia inovações em termos literários, isto é, contava várias histórias ao mesmo tempo. Também apresentava analogias musicais e um vasto conhecimento científico.

Entretanto, a tradução de *Contraponto* alcançou um relevante sucesso entre o público, o que abriu espaço na referida editora para a tradução e o lançamento de outros títulos supostamente pouco vendáveis. Assim, Érico Veríssimo tornou-se o conselheiro editorial da Globo, responsável pela escolha das obras a serem traduzidas e também pela definição dos tradutores. Alguns dos títulos traduzidos foram: *Retrato de um Artista quando Jovem*, com tradução de José Geraldo Vieira que já está

em sua quarta edição, *Orlando*, de Virgínia Woolf (tradução de Cecília Meireles), *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, *Poesias Escolhidas*, de Verlaine e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Mário Quintana e Paulo Rónai também atuaram como tradutores na Editora Globo. O poeta porto-alegrense Quintana foi responsável, juntamente com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel-Pereira, pela versão em português de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust. Paulo Rónai, por sua vez, além de ser um dos maiores defensores e conhecedores dos processos tradutórios, foi também o responsável pela versão integral de *A Comédia Humana*, de Balzac.

Talvez a época mais profusa em termos de produção de literatura traduzida no Brasil tenha sido as décadas de 1940 e 1950. Uma produção literária mais profícua, por parte dos autores brasileiros, dava suporte à crescente indústria editorial no país e, da mesma forma, contribuía para o aumento do número de obras traduzidas lançadas por aqui. Uma das maiores editoras da época foi a José Olympio, que lançou coleções inteiras de obras estrangeiras.

A José Olympio foi a primeira editora a traduzir romances de Dostoiévski, por exemplo. Ainda que tais obras não tenham sido traduzidas diretamente do russo, mas sim de traduções, essa coleção foi um importante marco na vida literária brasileira. Ressalte-se que esta Casa contava com seus autores editados para realizar as traduções dos grandes autores mundiais. Portanto, autores de grande renome, como

Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Rubem Braga, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, tiveram um papel fundamental durante a abertura da literatura brasileira para obras estrangeiras.

É preciso, aqui, mencionar que, nessa época, um dos tradutores de *Moll Flanders* foi o escritor Lucio Cardoso, o qual teve vários de seus romances editados pela José Olympio. Cardoso também foi o responsável pela versão em português de *Ana Karenina*, de Leon Tolstoi, *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen e *O Vento da Noite*, de Emily Brontë, entre outras. Com efeito, esta era uma estratégia de venda da editora, uma vez que os nomes dos tradutores/escritores vinham estampados na capa do livro, bem visível. Esses autores, que já eram conhecidos do público leitor brasileiro da época, serviam como espécies de primeiros leitores, que passariam aos leitores uma espécie de “garantia” sobre a qualidade da obra.

Pode-se concluir, após esse breve inventário, o quanto este período foi fértil no campo das traduções em nosso país. Da mesma forma, é bastante interessante que a maioria de nossos tradutores de literatura foi também escritor, sendo possível podermos associar dois escritores, como um autor e seu tradutor, pelo número de obras traduzidas. Temos aqui a idéia da tradução como recriação, o que nos remete a Octávio Paz, para

quem a tradução e a criação são operações gêmeas”, havendo “um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”⁶.

Associado a este processo pode-se lembrar também do argumento de que, além disso, uma suposta (re)criação exigiria um par, um igual, ou seja, um escritor de igual talento. Muitas vezes, entretanto, tal idéia foi, e continua sendo, reavaliada e, até mesmo, rejeitada. O próprio Octávio Paz afirmou, referindo-se mais especificamente sobre tradução poética, que:

*Poucas vezes os poetas são bons tradutores. Não o são porque quase sempre usam o poema alheio como ponto de partida para escrever seu próprio poema. O bom tradutor se move em uma direção contrária: seu ponto de chegada é um poema análogo, ainda que não idêntico, ao poema original.*⁷

É igualmente fascinante verificar como a obra de um autor pode estar, de diferentes formas e em diferentes graus, representada na obra de seu tradutor, que também é autor. De fato, estudos que tratam da interferência percebida de traços de um autor estrangeiro na obra de um escritor, que também foi seu tradutor, podem ser muito instigantes. Tais relatos investigam as ressonâncias, mais do que influências, que foram

⁶ Cf. PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1975.

⁷ Cf. PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. In: *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1975, p. 14. A tradução é minha: “... pocas veces los poetas son buenos tradutores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idêntico, al poema original”.

incorporadas à obra do escritor-tradutor. A propósito, uma indicação de leitura a este respeito é o trabalho de Patrícia Lessa Flores da Cunha, que disserta sobre as ressonâncias da obra de Aldous Huxley na produção literária de Érico Veríssimo⁸.

Assim, pode-se afirmar que as traduções literárias no Brasil serviram para realizar uma ação quase “pedagógica” sobre os leitores. O público brasileiro, desde a escola, foi apresentado aos grandes clássicos através de traduções que, não resta dúvida, também serviram para educar seu gosto literário. Mesmo pessoas que hoje recebem mais instrução fazem parte do público leitor de traduções.

Com a expansão da indústria editorial, a idéia quase fixa de que era preciso ler o original cedeu um pouco de espaço à crença de que o convívio com outras literaturas era preciso. Além disso, a certeza de que a tradução exerce uma função inovadora no sistema literário receptor, desde estruturas lingüísticas até a criação de novos gêneros, fez com que o *status* da tradução em nosso país se tornasse um pouco mais elevado.

Haroldo e Augusto de Campos resumem o que há de mais moderno na cena brasileira de tradução, principalmente no que se refere à poética. Haroldo de Campos aceita a possibilidade da tradução como “transposição de significados”, isto é, ele acredita na praticabilidade da transferência de mensagens do seu ponto de vista semântico. Para o estudioso, o problema

⁸ Um fragmento deste trabalho pode ser encontrado em *A Geração de 30 no Rio Grande do Sul*, publicado pela editora da UFRGS no ano de 2000 (p.169-82).

reside na tradução da informação estética, já que, segundo ele, neste padrão de atividade, há a tradução do próprio signo, inteiro, com sua materialidade (não só do significado, como também do significante).

Desse modo, poder-se-ia entender que a tradução da informação estética para Haroldo de Campos é, do ponto de vista prático, impossível? Sim, se se quer defender a idéia de que seja impossível traduzir, de forma completa e total, a poesia. Essa idéia, a da “intraduzibilidade”, é ainda útil para a formulação do importante conceito elaborado por Haroldo de Campos: o da “transposição criativa”.

O próprio Haroldo de Campos escreve sobre sua prática tradutória, como em sua tradução de *Fausto*. O autor fala em “transluciferação mefistofáustica”:

A tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial; ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei transluciferação.⁹

Nesta citação é possível perceber um tom irônico do autor em relação ao seu autor, que tradicionalmente era visto com muita reverência e ao qual se deveria prestar homenagem, e não atuar com um caráter “vampiresco”, tomando-lhe a essência e a transformado em algo seu. É a

⁹ Cf. CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p.209.

partir dessa atitude que se dá o encontro entre a forma de traduzir dos irmãos Campos e o conceito de antropologia aplicado à cultura.

Segundo esta concepção, a nação receptora, que supostamente deveria aceitar e assimilar passivamente a cultura que lhe é legada, revolta-se e passa a “consumir” esta cultura, possuindo-a e transformando-a em algo só seu. A prática antropofágica baseia-se muito na imagem do canibal, devorando seu combatente como uma forma de demonstração de poder ou mesmo como uma maneira de absorver seus poderes, mas esta nunca é uma imagem de passividade.

O conceito da antropofagia, muito difundido por escritores modernistas, é de grande valia para os estudos relativos à Literatura Comparada, especialmente em países que vivenciaram a experiência colonialista, tiveram culturas transplantadas e que, por isso, demonstram dificuldades em lidar com as idéias de originalidade, criação, domínio e posse. Augusto de Campos também se declara um praticante da usurpação do texto do outro, como nesta citação do prefácio de *Verso, reverso, controverso*¹⁰:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou deglutiná-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso

¹⁰ Em SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e Intertextualidade. In: _____. *Traço Crítico*. Salvador: PPGL/UFBA, 1996.

nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona.

Relacionando Haroldo de Campos com o tema central da reescritura, aqui tratado, é bastante pertinente destacar dois aspectos dessa relação, relevantes para a perspectiva geral em que se enquadra a análise proposta.

Assim, em primeiro lugar, registre-se que a recriação é um tipo específico de reescritura – sugerido por Haroldo de Campos para os casos em que predomina, no texto literário, a função poética¹¹. Nesses casos, Haroldo de Campos fala do processo de “trans-criação” como o que realizou com a tradução do Eclesiastes da Bíblia hebraica.

Em segundo lugar, mesmo para os textos com alta densidade da função poética, Haroldo de Campos não libera o tradutor do cuidado que este deve ter com a questão lingüística (planos lexicais, sintáticos e semânticos) do texto:

O problema da tradução poética em geral (...) consiste em redesenhar, na língua de chegada, todos os traços formais e semânticos do original. Quando não se pode obter esse resultado de uma maneira, é possível

¹¹ Para R. Jakobson, a “função poética” é a função da linguagem através da qual a mensagem pode ser uma obra de arte. A “poética” pode tornar-se uma parte da lingüística, na medida em que esta é a ciência global das estruturas lingüísticas. Contudo, um bom número de procedimentos que a poética estuda não se limita aos problemas da linguagem, mas diz respeito, de uma forma mais geral, à teoria dos signos (DUBOIS, Jean *et. al.* 1973: 471).

alcançá-lo de outra, pela “lei da compensação”, sem perder de vista a questão do significado.

Entretanto, Haroldo de Campos não segue a tradução puramente formalista:

O tipo de tradução que eu preconizo está longe de ser uma tradução formalista. Antes, tende a ser uma transposição “hiperliteral”, já que seguindo a lingüística e a poética de Jakobson, preocupo-me em reconfigurar em português as mínimas articulações fonossemânticas do original, bem como tudo aquilo que, no plano sintático-morfológico (“poesia da gramática” de Jakobson; “logopéia”, de Pound), acaba sendo irradiado semanticamente e é relevante no nível do conteúdo.¹²

¹² Ambas as citações desta página foram retiradas do artigo Da Trans-criação; Poética da Tradução na Bíblia Hebraica, de Haroldo de Campos. In: *Miscelânea – Revista do Pós-graduação em Letras* (Fac. De Ciências e Letras de Assis). Assis: UNESP, v.3, 1998, p.147.

3. VISUALIZANDO DUAS TRADUÇÕES DE *MOLL FLANDERS*: UMA ANÁLISE COMPARATISTA

O presente capítulo trata de uma análise comparatista entre duas traduções de uma mesma obra: *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. Pretende-se demonstrar, de forma sucinta, as principais divergências tradutórias entre essas duas traduções e o texto original. Isso se dará através de comentários críticos de fragmentos retirados dos três textos.

A primeira hipótese é de que os fatores ligados aos conceitos de patronagem e poética, definidos por A. Lefevere, possuem uma influência determinante nos processos tradutórios. A segunda hipótese refere-se à vantagem das análises do micro e macrocontextos das obras, através de modelo avaliativo, pois este propicia a revelação das lacunas ou impropriedades que prejudicam a transmissão da(s) função(ões) textual(ais) da obras estudadas.

Tal análise será baseada em três abordagens: nos microcontextos¹ das referidas obras; nos seus macrocontextos e nas considerações sobre questões extratextuais que incidem sobre o processo tradutório das obras do *corpus*, como, por exemplo, a variável do *status* dos tradutores no sistema literário brasileiro. Para esta última abordagem, os aportes

¹ O *microcontexto* designa o contexto imediato da palavra considerada, isto é, a palavra que precede e a palavra que segue, em oposição ao *macrocontexto*, que designa um contexto maior, por exemplo, a frase, o parágrafo, o discurso (DUBOIS, Jean *et. al.*1973: 398,412).

teóricos apresentados por Andre Lefevere e comentados no capítulo anterior serão de valor substancial. Da mesma forma, é preciso verificar que esse aspecto (o do *status*) está fortemente ligado à maneira com a qual os dois profissionais trabalharam, o que se reflete definitivamente nas versões produzidas em português.

Para salientar as expressões que serão alvo de análise crítica, será utilizada a sublinha nas referidas expressões, tanto no texto-fonte, quanto nos textos alvo. Um dos tradutores de *Moll Flanders* foi, justamente, o escritor Lucio Cardoso, anteriormente mencionado, e que teve vários de seus romances editados pela Editora José Olympio (cf. Capítulo 2). Cardoso também foi o responsável pela versão para o português de *Ana Karenina*, de Leon Tolstoi, *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen e *O Vento da Noite*, de Emily Brontë, entre outras.

Com efeito, esta era uma estratégia de venda da editora, uma vez que os nomes dos tradutores/escritores vinham estampados na capa do livro, de forma bem visível. Esses autores, que já eram conhecidos do público leitor brasileiro da época, serviam como espécies de primeiros leitores, que passariam aos leitores subseqüentes uma “garantia” sobre a qualidade da obra.

3.1 As Obras Traduzidas

Lucio Cardoso, escritor de grande renome entre as décadas de 1940 e 1950, foi também, como já mencionado, tradutor da Editora José Olympio. Em 1957, essa editora lançou a primeira edição traduzida de *Moll Flanders*. Esta obra fazia parte da coleção Fogos Cruzados, que trazia para o leitor “excelentes traduções” realizadas por nossas “vozes mais expressivas”². Famosos escritores da época traduziram grandes clássicos da literatura mundial para a Editora José Olympio. Além disso, como foi freqüente durante a produção dessa coleção, Lucio Cardoso prefaciou o livro, dissertando brevemente sobre a vida e a obra de Daniel Defoe.

A questão do prefácio, por sinal, é um indicador dos diferentes aspectos de produção dessas duas traduções. O romance original traz o prefácio escrito pelo próprio Daniel Defoe. Entretanto, somente a tradução de Antonio Alves Cury traz a tradução dessa parte do romance, ou seja, deste prefácio. A Editora José Olympio preferiu deixar a cargo de Lucio Cardoso um texto no qual este introduzisse o escritor inglês ao público

² DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. Tradução de Lucio Cardoso (capa interna):
COLEÇÃO FOGOS CRUZADOS – Esta coleção que oferecemos aos leitores brasileiros reúne grandes obras literárias de todos os tempos e todos os estilos. Através de romances que atravessaram os séculos, e obras modernas que talvez não fiquem para a eternidade, mas que são bem representativas do momento atual, a alma e a terra estrangeiras teem na esplêndida coleção as suas vozes mais expressivas. As características dos “FOGOS CRUZADOS”, são a perfeição literária e forte intensidade humana: destinam-se, pois, tanto às elites como aos que buscam a emoção de u romance vital. Excelentes traduções. Bela apresentação gráfica.

leitor da época e, mais importante, fizesse uma ligação entre *Moll Flanders* e *Robinson Crusóé*. Isso porque a tradução desta última obra, como se percebe na citação abaixo, sobrepujou a fama do próprio Daniel Defoe, seu criador, servindo, assim, como uma espécie de propaganda para a tradução de *Moll Flanders*. Lucio Cardoso, em seu prefácio à obra *Moll Flanders*, destaca, sobre *Robinson Crusóé*:

*O sucesso desse livro, medíocre sob tantos aspectos, foi realmente espetacular. E cresceu a tal ponto que passou a ameaçar o próprio nome do autor, relegando-o ao esquecimento, bem como todo o resto da sua obra. Era um fenômeno idêntico ao acontecido a tantos mistérios da Idade Média, cuja popularidade obscureceu para sempre o nome do autor, convertendo-se em coisa pública.*³

A tradução de Antonio Alves Cury foi lançada pela Editora Abril em 1981. Este livro é bem mais modesto em termos de apresentação, pois não contém ilustrações nem propagandas, como a primeira versão da referida obra, a qual fazia publicidade para outros romances editados pela José Olympio, traduzidos ou não.

Antes de se proceder à análise propriamente dita dos fragmentos das obras, é preciso frisar, especialmente em um trabalho como este, que visa buscar uma análise comparatista entre duas traduções de um mesmo

³ DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. Tradução de Lucio Cardoso, p. 10.

original, que há, ainda, muita controvérsia no que se refere a tipologias de erros de traduções.

Algo mais intrigante é que, até aqui, não se pôde estabelecer, de maneira conclusiva, o que é, ou não, um erro de tradução, visto que esta é uma área interdisciplinar, para a qual convergem fatores de diversas disciplinas das ciências humanas e sociais. Provisoriamente, a preocupação deste estudo não é a de apontar erros e classificá-los, mas, antes, de apontar as diferentes alternativas empregadas pelos dois tradutores, a fim de compreender suas causas e conseqüências.

3.2 Análises microcontextual e macrocontextual

A seguir, serão apresentados alguns exemplos representativos do estilo de cada tradutor e de suas escolhas, como um todo. Cada trecho que será retirado das obras, cujas referências encontram-se no final deste texto, aparecerá nas suas três versões, ou seja, o fragmento original aparecerá seguido por suas duas traduções. Posteriormente, cada exemplo será brevemente comentado.

Daniel Defoe – p. 10

Thou foolish child, says she, thou art always crying (for I was crying then): prithee, what dost cry for? Because they will take me away, says I, and put me to service, and I can't work housework. Well child, says she, but though you can't work housework, as you call it, you will learn it in time, and they won't put you to hard things at first.

Lucio Cardoso – p. 20

– *Tolinha, disse ela, você está sempre chorando (e eu chorava ainda): vamos, fale, por que motivo?*
– *Porque eles vão me levar e colocar em serviços, respondi. Nunca mais poderei fazer serviços caseiros.*

– *Pois bem, minha filha, tornou ela, é possível que você não possa mais fazer serviços domésticos mas há de aprender mais tarde.*

Antonio Cury – p. 18

– *Tolinha – disse –, você chora sempre – porque eu já estava quase chorando. – Diga-me, por que chora?*

– *Porque eles querem levar-me – respondi – e empregar-me, e eu não sei fazer os trabalhos de casa.*

– *Pois bem, minha filha – acrescentou ela –, se você não sabe fazer os trabalhos de casa, como afirma, acabará aprendendo com o tempo.*

Neste ponto, um esclarecimento sobre o método utilizado é necessário. No caso do micro e macrocontexto, tomo a tipologia de erro de Juliane House (1981:56-7). A autora define erro evidente como a quebra de equivalência entre os significados denotativos do texto-fonte e do texto-alvo e/ou como uma ruptura no sistema lingüístico da língua alvo – sem envolver dimensões situacionais. Em comparação, para House erros encobertos evidenciam quebra de equivalência em qualquer dimensão do contexto situacional, por exemplo, mudança de registro informal/formal; alteração na caracterização da dimensão “província” (campo) do contexto situacional.

Assim, pode-se afirmar que, na primeira parte destes fragmentos, erros evidentes podem ser observados. Tais “erros” decorrem de falhas na equivalência denotativa em ambas as traduções, no que se refere à expressão *for I was crying then*. Primeiramente, Lucio Cardoso utiliza a

conjunção *e* como tradução de *for*, alterando o sentido explicativo do original por um sentido aditivo, ou seja, esta escolha retira da frase a idéia de explicação à reclamação que a senhora faz a Moll, idéia esta que estaria assegurada com o uso de, por exemplo, *pois*.

Da mesma forma, a tradução de *then* é um problema nas duas produções. Enquanto que na tradução de Cury esta palavra é substituída por *quase*, o que muda totalmente o sentido do texto, pois o original mostra que a menina já estava chorando, Cardoso opta por *ainda*, que também deixa a desejar no que se refere à interpretação da frase, pois a sensação que o leitor tem, neste caso, é de que perdeu algo na leitura, pois parece que a menina havia começado a chorar em algum momento anterior e recente do capítulo, mas, na verdade, isto não ocorre. Assim, cria-se no leitor atento uma sensação de que há uma falta de concatenação desta expressão com o contexto anterior. Quem sabe que está lendo uma tradução, pode concluir que houve algo mal traduzido.

O escritor Lucio Cardoso possuía um estilo de escrever bastante conciso. Nisso, a propósito, ele e Daniel Defoe são muito diferentes, uma vez que o escritor inglês (considerado por muitos como o primeiro grande jornalista inglês) é conhecido por um intenso desejo de descrever ao leitor exatamente o que viu, ouviu ou viveu, o que torna seu texto muito detalhado e, algumas vezes, até mesmo redundante.

Por outro lado, em diversas circunstâncias, ocorrem erros denotativos na tradução de Lucio Cardoso, como quando ele escreve que a

pequena Moll Flanders diz que nunca mais poderá fazer trabalhos caseiros, quando, na verdade, a menina dizia que o problema era que ela não sabia fazer tais serviços domésticos.

Denota-se, aí, um erro de ordem gramatical, visto que houve uma falha de compreensão do verbo *can*, que pode representar tanto uma falta de habilidade quanto uma falta de permissão. Cardoso, ao considerar apenas a segunda possibilidade, muda completamente a frase em português, já que, pela tradução, a pequena Moll reclama que terá de realizar trabalhos domésticos e demonstra temor por não saber desempenhar tais tarefas, ou seja, significado oposto àquele do original.

De acordo com o modelo proposto por Juliane House (1981), tal tipo de ocorrência de erro evidente, também pode afetar a equivalência funcional da tradução. Por equivalência funcional, House entende que todo o texto tem uma função, isto é, sua aplicação ou uso em um contexto de uma situação. Neste caso, a função textual prejudicada diz respeito à imagem da protagonista, que vai sendo construída, no leitor da tradução, com traços bem diversos da Moll Flanders original. Esta é algo preguiçosa e não sabe realizar o serviço caseiro. A Moll Flanders de Lucio Cardoso está se queixando de que não poderá mais fazer tais tarefas.

Daniel Defoe – p. 10

– *Ay, said I, but then I must go at last. Why, what? said she; is the girl mad? What would you be – a gentlewoman? Yes, says I, and cried heartily till I roared out again.*

Lucio Cardoso – p. 21

– *É verdade, respondi, mas de qualquer maneira é necessário que eu vá.*

– *Meu Deus, continuou ela, será que esta rapariga é louca? Vamos, é uma dama de qualidade que você quer ser? Exatamente, disse e continuei chorando de tal maneira que o meu coração parecia prestes a saltar do peito.*

Antonio Cury – p. 19

– *Sei, mas um dia eu vou ter que tornar-me criada.*

– *Como? O quê? Essa menina está ficando louca? O que você pretende ser? Uma dama de sociedade? É isso mesmo – disse, e continuei chorando tanto que o meu coração parecia querer saltar do peito.*

Na comparação das traduções realizadas da primeira frase “Ay,” *said I, “but then I must go at last.”* o tradutor Antonio A. Cury acrescenta a informação de que a menina irá embora para se tornar uma criada, esclarecimento que já havia sido expresso anteriormente. Portanto, trata-se de um acréscimo desnecessário. Acréscimos e omissões são elementos

freqüentemente empregados pelos tradutores. Algumas vezes, com adequação, outras, não. Nesse caso, o acréscimo, indo contra a economia do texto, reduz a força do diálogo.

O segundo ponto a ser considerado refere-se à tradução das palavras *Why? What?*. Enquanto Antonio Cury se manteve mais fiel ao texto original, especialmente do ponto de vista lingüístico, utilizando os termos equivalentes *Como? O quê?*, Lucio Cardoso traduz este trecho simplesmente utilizando a expressão *Meu Deus*. Poder-se-ia, neste caso, discutir sobre a possível inadequação da tradução.

Tal avaliação vai depender totalmente da visão de tradução que se aplicar ao caso. Se o leitor/avaliador considerar que a equivalência com o texto original se baseia unicamente na paridade lingüística, isto é, que um ato tradutório deve manter uma equivalência tanto de sentido quanto de classes gramaticais, ou seja, uma tradução [+ formal], pode-se dizer que a tradução de Cardoso ficou prejudicada.

Entretanto, sabe-se atualmente que uma tradução literal que obtém, também, sucesso do ponto de vista semântico e pragmático, preservando a *intenção* expressa nas palavras e expressões contidas no original, é bastante rara. Com efeito, com o se viu na revisão de literatura feita na primeira parte desta dissertação, esta dificuldade é um dos fatores responsáveis pela instigação dos estudos sobre a tradução, isto é, a dificuldade da tradução literal é um dos motivos a estimular a pesquisa

sobre o fenômeno tradutório e os vários fatores que nele atuam, para encontrar o caminho da tradução eficiente, mesmo não sendo literal.

Dessa forma, um tradutor, ao se deparar com a impossibilidade de desenvolver sua tradução de forma satisfatória através da equivalência formal, precisa explorar outros caminhos para tornar o texto-fonte legível aceito no idioma da tradução. A equivalência formal tem seu contraponto na equivalência dinâmica. Ambos os conceitos foram empregados por Eugene Nida em seu ensaio “Principles of Correspondence”, publicado no ano de 1964 na obra *Toward a Science of Translating*.

Segundo este estudioso, a equivalência formal diz respeito a conseguir passar ao leitor a mensagem, mantendo tanto a forma quanto o conteúdo presentes no texto em língua estrangeira. Já a equivalência dinâmica refere-se à tentativa de estabelecer uma semelhança substancial entre a recepção e a mensagem na tradução, ou seja, produzir um texto traduzido no qual se mantenha, ao máximo possível, o efeito causado pelo texto original.

Atualmente, uma grande parte dos tradutores estão mais inclinados a trabalhar a fim de atingir a equivalência dinâmica, sem descuidar dos aspectos formais. Contudo, ainda há um certo desejo, por assim dizer, por um texto no qual seja possível estabelecer o parâmetro da equivalência formal. Talvez essa busca, que ainda persiste, se deva, de uma parte, à percepção da importância dos planos da linguagem no processo da tradução, conforme aponta o próprio Haroldo de Campos (1991).

De outra parte, a responsabilidade do tradutor é minimizada quando há a possibilidade de uma tradução mais literal. Isto ocorre porque este tipo de operação não envolve interpretação por parte daquele tradutor-leitor e, portanto, dá menos espaço à subjetividade. A intervenção deste sujeito, que (re)produzirá um texto em vernáculo, fica, então, bastante reduzida.

Entretanto, o que se pode verificar no exemplo sobre a tradução das palavras *Why?What?* na tradução de Cardoso é que, neste caso, há a possibilidade de uma tradução literal, sem que se recorra a estratégias de compensação para manter o sentido expresso no original. Dessa forma, sua tradução (*Meu Deus*) é questionável. Apesar de manter o efeito pretendido, isto é, aquele de espanto frente a uma afirmação da pequena Moll, o autor-tradutor faz, aí, uma escolha que fere a equivalência formal, sem que haja esta necessidade, pois, em geral, aceita-se o princípio de realizar uma tradução literal sempre que possível. Entretanto, o importante aí é preservar o sentido pragmático (de espanto, surpresa). Assim, ficaria justificada a escolha de Lucio Cardoso, pois, apesar dela, o leitor não perde o sentido do original, percebendo a surpresa contida nesse fragmento.

Daniel Defoe – p.12

Well, after Mrs. Mayoress was gone, her two daughters came in, and they called for the gentlewoman too, and they talked a long while to me, and I answered them in my innocent way;

Lucio Cardoso – p. 25

Pois bem, depois que a senhora do juiz partiu, suas duas filhas voltaram, novamente, e pediram para ver mais uma vez a dama de qualidade. Durante muito tempo falaram comigo e eu lhes respondi à minha moda ingênua.

Antonio Cury – p.21

Pois bem, depois da partida da esposa do prefeito, suas filhas retornaram e pediram também para ver a dama de sociedade. Falaram comigo por longo tempo. Respondi-lhes com minhas maneiras inocentes.

O que chama a atenção neste exemplo é o título que os tradutores utilizam para se referirem ao termo do texto original *Mrs. Mayoress*. É interessante que nenhum dos dois tenha utilizado o equivalente *primeira-dama*, que pode ser usado para fazer referência tanto à esposa de um prefeito, governador ou mesmo à de um presidente.

Antonio Cury optou por *esposa do prefeito*, talvez para deixar claro que se tratava da primeira dama municipal. Entretanto, Cardoso estranhamente utilizou os vocábulos *senhora do juiz*. Segundo o Dicionário

Cambridge, não é possível esta tradução para a palavra *juiz*⁴, o que configura, portanto, um erro evidente. Além disso, é importante notar que Lucio Cardoso preferiu chamar a dama em questão de *senhora*, enquanto *esposa* foi utilizada por Cury. Talvez tal escolha por parte de Cardoso deva-se a uma marca da época na qual a tradução foi executada (1957). Hoje, não é tão comum apresentar a esposa como *minha senhora*.

Uma outra palavra que chama a atenção por suas traduções é *gentlewoman*. A definição do Dicionário Cambridge para este termo é bastante interessante. Tal léxico considera que este é um termo datado, que se refere a uma *mulher que é gentil, educada e honesta, ou uma mulher de uma alta classe social*.⁵ Talvez uma opção de tradução para esta palavra fosse simplesmente *dama*, visto que esta é uma tradução que é referendada pela maioria dos dicionários bilíngües. Comparando as escolhas de Cardoso e Cury, pode-se verificar que nenhum dos tradutores opta pelo equivalente em português mais direto, utilizando, respectivamente, *dama de qualidade* e *dama de sociedade*.

Em um primeiro momento, o leitor poderia entender o uso de Cardoso como um termo arranjado por uma criança, que ainda estava

⁴ Mayor – *n.* the person who is elected each year to be the leader of the governing group in a town or city.

Mayoress – *n.* A mayoress is either the wife of a mayor or a female mayor. Segundo o Cambridge International Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.877.

⁵ Tradução da referência presente no Cambridge International Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.589: *gentlewoman* – *a woman who is kind, polite and honest, or a woman of a high social class.*

aprendendo a falar, visto que tal expressão, *dama de qualidade*, soa bastante inusitada, como se não fosse uma expressão de uso comum da língua portuguesa. Entretanto, isso não ocorre em inglês, a língua do texto original. Isto porque, em inglês, tal vocábulo é totalmente usual, apesar de estar datado e ter, correntemente, caído em desuso.

De qualquer maneira, se isso não fosse verdade, então seria preciso considerar que o uso de um vocábulo deste tipo fosse pronunciado por uma criança, o que não ocorre no texto de Daniel Defoe, uma vez que quem primeiro utiliza este termo não é a pequena Moll Flanders, mas sua velha protetora. De qualquer modo, tanto *dama de qualidade* quanto *dama de sociedade* podem prejudicar a função textual, caracterizando um erro encoberto.

Finalmente, é possível destacar um acréscimo e uma omissão: na tradução de Lucio Cardoso, há a adição da palavra *novamente*, que não aparece no texto original. Neste caso, tal acréscimo não empobrece a função do texto, pois serve para enfatizar a ação de voltar desempenhada, no original, pela locução *came in*. Por sua vez, Antonio Cury omite o número de filhas do prefeito, referindo-se apenas a *suas filhas*. Esta falha não chega a prejudicar, causando apenas uma imprecisão, sem maiores conseqüências para o desenvolvimento da função textual proposta.

Daniel Defoe – p. 13

Poor child, says my good old nurse, you may soon be such a gentlewoman as that, for she is a person of ill fame, and has had two or three bastards.

Lucio Cardoso – p. 26

– *Pobre menina, disse a minha zeladora, dessa maneira serás dentro em breve uma pessoa mal afamada como essa de quem falas, que já teve dois bastardos.*

Antonio Cury – p. 22

– *Minha pobre filha – respondeu minha boa e velha protetora –, você bem pode vir a ser uma grande dama como essa, que é pessoa de má reputação e teve dois ou três bastardos.*

Neste trecho, percebe-se claramente o fenômeno da alteração de significado que o léxico vai sofrendo com a passagem do tempo. *Zeladora* (Lucio Cardoso), hoje, é muito mais empregado como o feminino de *zelador*, como “zelador do edifício”. Embora não configure erro, um léxico ultrapassado pode levar ao desinteresse pela leitura ou a conclusões equivocadas.

Pode-se notar de forma clara que a relação entre o texto original e a tradução de Lucio Cardoso é uma relação menos preocupada com a

questão da fidelidade lingüística estrita ao texto original. Cardoso, ao invés disso, prefere reescrever o texto, levando em consideração apenas a equivalência do macrocontexto. O problema é que, algumas vezes, seu texto deixar escapar nuances que estão, definitivamente, presentes no texto de Daniel Defoe. Um bom exemplo é, no diálogo acima, quando a protetora da pequena Moll lhe fala da referida “grande dama”: ocorre que, da forma como Cardoso reconstrói esta frase, parece ao leitor que a menina se tornará uma mulher como aquela se continuar agindo “dessa maneira”.

Claro que tal diferença é bastante sutil e somente se torna visível quando se comparam as duas traduções com o texto original. Dessa forma, a tradução de A. A. Cury parece estar mais de acordo com o texto em inglês, uma vez que o tradutor utiliza a expressão “você bem pode vir a ser uma grande dama como essa”, fazendo uma óbvia referência à condição de pobreza e abandono da menina, o que, especialmente naquela época, poderia facilmente levar a garota a, mais tarde, se envolver com homens que não desejassem oficializar sua união e que a deixassem com filhos não-reconhecidos, além de, como a dama descrita, ser localizada na sociedade como uma mulher “vil”, sem caráter.

Afora este aspecto, que parece ser de maior peso, por mudar a sensibilidade do leitor em relação à perspectiva de vida de Moll, há outros dois exemplos do estilo enxuto do escritor Lucio Cardoso e que ele transfere a sua tradução. No texto original, o autor utiliza adjetivos para

fazer referência à personagem que toma conta da menina: “good old nurse”. Entretanto, na tradução de 1957, Cardoso omite a qualificação, tornando o texto mais rápido, seco. Da mesma forma, o tradutor omite que a tal mulher tinha tido “two or three bastards”, deixando o número em, simplesmente, dois.

Embora tal omissão pode parecer irrelevante para a compreensão global do texto, *dois ou três* sugerem que ela é mulher de ter dois, três... bastardos. Portanto, esta omissão pode ser considerada um erro encoberto, pois atenua a função textual desta passagem, que é a de delinear o caráter a “falta de moral” de uma das mulheres referidas na obra.

Na tradução de A. A. Cury ocorre o oposto: *teve dois ou três bastardos*, mais condizente com o texto original, deixa no leitor a impressão de que o número de “bastardos” não é o mais importante, mas o fato de esta mulher ter tido filhos fora de um casamento oficial, o que contribui para sua má fama.

Daniel Defoe – p.14

When I was about fourteen years and a quarter old, my good nurse, mother I ought to call her, fell sick and died. I was then in a sad condition indeed, for as there is no great bustle in putting an end to a poor body's family when once they are carried to the grave, so the poor good woman being buried, the parish

children were immediately removed by the churchwardens;

Lucio Cardoso – p.29

Quando cheguei aos quatorze anos e três meses mais ou menos, minha zeladora adoeceu e morreu. Achei-me, então, numa triste condição. Porque, uma vez enterrada a pobre mulher, as crianças da paróquia foram imediatamente levadas pelos sacristãos;

Antonio Cury – p. 24, 25

Quando eu tinha aproximadamente catorze anos e três meses, minha boa e velha protetora – seria melhor chamá-la de minha mãe – caiu doente e morreu. Em verdade, eu fiquei numa triste situação, pois não é difícil regularizar as questões da família dos pobres logo após terem sido enterrados. As crianças da paróquia foram imediatamente retiradas pelos curadores;

Aqui, ambos os tradutores decidiram por uma interpretação do texto original, o que acarretou a perda de uma informação sobre a personagem que tomava conta de Moll: nenhuma das traduções, no trecho em questão, menciona que ela tomava conta de outras crianças na mesma situação de Moll Flanders.

Por outro lado, a tradução de Lucio Cardoso, mais uma vez, mostra-se sucinta e concisa, já que Cardoso omite que Moll sente que deveria chamar a mulher que a criou de mãe, texto que aparece no original e que é

referido pela tradução de A. A. Cury. Estranhamente, Lucio Cardoso, ao fazer tal omissão também faz um acréscimo, quando coloca que Moll Flanders tinha quatorze anos e três meses “mais ou menos”, incerteza que não aparece no texto em inglês. Neste ponto Cury também incorre na mesma “inadequação”, visto que ele acrescenta o termo *aproximadamente* para referir-se à idade de Moll. Provavelmente, tais acréscimos relacionam-se com o nosso contexto cultural, que não costuma registrar de forma tão precisa a idade das pessoas. Portanto, não há prejuízo para a função do texto, pois ambos os tradutores realizaram uma adequação cultural.

Cardoso, além disso, omite toda a passagem em que Defoe descreve como é fácil se livrar do corpo dos pobres, deixando de lado uma leve crítica que o autor faz à situação social do povo inglês. Ainda na tradução de 1957, percebe-se um erro evidente, quando traduz *churchwardens* como *sacristãos* e não como *curadores* (opção válida, utilizada por Cury). Os erros encoberto e denotativo, respectivamente apontados, descaracterizam, mais uma vez, o contexto real da história.

Daniel Defoe – p.17

Thus far I have had a smooth story to tell of myself, and in all this part of my life I not only had the reputation of living in a very good family, and a family noted and respected everywhere for virtue and sobriety, and for every valuable thing; but I had the character too

of a very sober, modest, and virtuous young woman, and such I had always been; neither had I yet any occasion to think of anything else, or to know what a temptation to wickedness meant.

But that which I was too vain of was my ruin, or rather my vanity was the cause of it.

Lucio Cardoso – p. 33

Até aqui a historia tem sido fácil de contar e em toda essa parte da minha vida, eu tinha não só a reputação de viver com uma família muito boa, como também a fama de moça bastante sóbria, modesta e virtuosa. Confesso que jamais tive ocasião de pensar de outro modo ou de saber o que fosse uma tentação do vicio. Mas, justamente aquilo de que eu era mais orgulhosa, foi o que causou a minha desgraça.

Antonio Cury – p. 28

Até aqui foi fácil contar minha história. Durante todo esse período da minha vida, eu tinha não só a reputação de viver numa família muito boa, conhecida e respeitada por todos, por sua virtude e seriedade, como também possuía a fama de uma jovem séria, modesta e virtuosa, como até então realmente sempre fora. Não tinha tido ainda a ocasião de pensar no mal ou de saber o que significa uma tentação ou um vício.

A minha vaidade foi a causa da perdição.

Este fragmento foi incluído a fim de demonstrar, novamente, a autonomia, por assim dizer, que Lucio Cardoso parece sentir sobre o texto

de Daniel Defoe. Mais uma vez, as opções do tradutor demonstram que seu ofício não se separa de seu espírito de autoria, isto é, seu próprio estilo literário está marcadamente expresso em todo o texto a sua tradução.

Nesse sentido, observa-se em Cardoso, exatamente por sua veia criativa de escritor, momentos de maior desenvoltura da função poética (no sentido de Jakobson, 1977). A primeira frase deste fragmento pode ser um desses exemplos.

Há a omissão de uma frase inteira (a meu ver, de vital importância, por se tratar da impressão que a protagonista tem de si própria), ou seja, quando esta menciona que, de fato, ela, até aquele momento, fora uma moça “virtuosa”, assim como a família com quem vivia (*and such I had always been*). O trecho em questão é traduzido por Antonio Cury da seguinte forma: *como até então realmente sempre fora*. Esta omissão configura erro encoberto porque Lucio Cardoso “esconde” do leitor a autoimagem expressa por Moll Flanders, provocando, assim, prejuízo à passagem da função textual.

Entretanto, nunca será fácil determinar que razões levam o tradutor a realizar as escolhas durante o processo tradutório, nem confirmá-las durante todo o texto (re)produzido. Nem sempre é possível demonstrar que Antonio Cury segue “mais fielmente” o texto original. Da mesma forma, não se confirma sempre a tendência de Lucio Cardoso a criar um texto conciso, como foi demonstrado até aqui, nem que para isso seja

necessário, como no exemplo acima, realizar cortes ou, até mesmo, resumir o conteúdo da obra.

Um exemplo é percebido na última sentença, em que há uma estranha relação entre as duas traduções: ambas omitem uma ou outra parte do original. O interessante é que, se os dois textos fossem reunidos, teríamos uma tradução muito mais completa do trecho. Afinal, Daniel Defoe destaca que foi aquilo do que Moll mais se orgulhava, ou seja, sua vaidade, a causa de sua desgraça. Enquanto Cardoso deixa de lado a palavra vaidade, Cury omite ao leitor a primeira parte desta frase. Estas omissões, repita-se, acabam por ir retirando pequenos detalhes da configuração da protagonista e do contexto intratextual para o leitor da tradução.

Daniel Defoe – p.18

– *Oh, Mrs. Betty, said he to me, how do you do, Mrs. Betty? Don't your cheeks burn, Mrs. Betty?*

Lucio Cardoso – p. 34

– *Oh, Mlle. Betty, disse-me ele, como vai você? Será que as suas faces não estão queimando, Mlle. Betty?*

Antonio Cury – p. 29

– Oh! Senhorita Betty, como tem passado?
Suas orelhas não estão ardendo? – disse ele.

Este exemplo é interessante por demonstrar a mudança que ocorreu no tratamento de jovens não-casadas, que passou de “mademoiselle”, um empréstimo do francês, empregado em sua forma abreviada, e “senhorita”, que, apesar de soar datado, é empregado até hoje. Há também a mudança realizada por A. A. Cury, que preferiu trocar “faces” por “orelhas” e “queimando” por “ardendo”.

No primeiro caso, tal escolha talvez se deva ao fato de que, em nossa cultura, se diz que quando alguém está falando em você, suas orelhas começam a arder, ou queimar. No entanto, a impressão que dá é que Cury “caiu na cilada” da expressão “orelhas ardendo”, que é tão utilizada em situações como a mencionada acima. Entretanto, o contexto do romance informa que o significado correto é o apresentado por Lucio Cardoso, pois Moll estava ouvindo os elogios a sua pessoa, o que, certamente, a faria ficar ruborizada, pois já se interessava pelo rapaz que lhe elogiava.

Daniel Defoe – p.18

– I wonder at you, brother, says the sister. Betty wants but one thing, but she had as good want everything, for the market is against our sex just now; and if a young woman have beauty, birth, breeding, wit, sense, manners, modesty, and all these to an extreme, yet if she have not money, she's nobody, she had as good want them all for nothing but money now recommends a woman; the men play the game all into their own hands.

Lucio Cardoso – p.35

– Estou verdadeiramente surpreendida com tudo isto, meu irmão. Realmente, nada falta a Betty, mas talvez fosse melhor que lhe faltasse tudo, pois o valor do seu sexo está em decadência nos tempos atuais. Se uma rapariga, além de beleza, tem nome, educação, espírito, juízo, bons modos e castidade, mas não possui dinheiro, nada vale. Bem melhor seria que tudo lhe faltasse, pois só o dinheiro, nos dias que correm, recomenda as mulheres. Tudo o mais os homens dispensam.

Antonio Cury – p. 29

– Estou surpresa, meu irmão. Nada falta a Betty, mas talvez fosse melhor que lhe faltasse tudo, já que nosso sexo tem pouco valor nos dias que correm. Se uma jovem é bela, de boa origem, educada, espirituosa, de bom senso, boas maneiras, modesta, ainda que fosse ao máximo, não vale nada, se não tiver dinheiro. Se faltar tudo, menos dinheiro, ela se torna desejável. Os homens jogam com cartas marcadas.

Renova-se, aqui, na tradução mais livre de Cardoso, a sua tendência a buscar o efeito estético, utilizando, para isso, frases mais ou menos da mesma extensão, oposições “tudo-nada”, ritmo, paralelismos... Entretanto, fica a pergunta: será que Cardoso não poderia recriar sem omitir traços importantes para a significação da obra? Sua vocação literária, que poderia contribuir muito para a elaboração de uma tradução competente, não impede que ele cometa erros evidentes que comprometem, em maior ou menor grau, a dimensão funcional do texto-fonte em sua tradução. Em outros momentos, o escritor-tradutor emprega acréscimos que, igualmente, desfavorecem sua produção.

Por outro lado, o tradutor A. A. Cury está mais atento ao texto original, pois a personagem que fala também se inclui na categoria das mulheres, quando diz: *for the market is against our sex*, enquanto Lucio Cardoso troca “nosso” por “seu”. Na tradução de Cury pode-se ver mais claramente que o discurso da personagem trata do papel e do valor das mulheres naquela época, e também dos perigos que corria uma jovem que fosse bela e gentil, mas que não possuísse dinheiro, pois esta moça corria, segundo a personagem, sério risco de ser tratada apenas como amante, sem ter chances a um casamento oficial e que lhe oferecesse uma boa condição social.

A ênfase que Lucio Cardoso dá ao fato da jovem ser bela: *Se uma rapariga, alem de beleza, tem nome, educação...* não condiz com o original,

pois lá a beleza faz parte da lista de qualidades que uma jovem pode ter e não está salientada. Na última frase, também, o tradutor A. A. Cury recupera de forma mais equivalente o texto original, ao trabalhar com as palavras “jogam” e “cartas”, enquanto que Lucio Cardoso, com sua omissão, opta por fazer uma interpretação dessa sentença.

Daniel Defoe – p. 130

On the other hand if you should not marry and if good fortune should befall me it shall be all yours, wherever you are.

(...) Adieu, my dear, for ever! – I am yours most affectionately,

J.E.

Lucio Cardoso – p. 208

Por outro lado, se você não se casar e se eu encontrar uma boa fortuna, tudo será seu, onde quer que você esteja.

(...) Minha querida, adeus para sempre.

Seu, com todo afeto,

J.E.

Antonio Cury – p. 165

Por outro lado, se você não se casar, e se eu conseguir uma melhor sorte, serei sempre seu, onde quer que você esteja.

(...) Adeus, minha querida, para sempre!

Afetuosamente, seu

J.E.

Pelo contexto do enredo, *fortune* refere-se à fortuna financeira associada à sorte, uma vez que os personagens, naquela época, precisavam contar com a boa sorte, de modo a conseguir um bom casamento ou associação que lhes garantisse uma situação financeira e uma posição social confortáveis.

No caso, o tradutor que mais se aproxima do original é Lucio Cardoso, pois a posse da fortuna é indicada pelo referente “*it*”, que só se aplica a objetos. Ela (Moll Flanders) herdará todo seu dinheiro e não o próprio James, conforme se lê na tradução de Antonio Alves Cury. Igualmente, a expressão de fechamento da carta denota a marca [+ afeto] na tradução de Lucio Cardoso.

Nas traduções se perdeu o estrangeirismo *Adieu* utilizado no original para conferir *status* à figura de James, pois todo cavalheiro deveria, na época na qual a história de M. Flanders se passa, saber falar francês.

Daniel Defoe – p. 133

The truth is, the circumstances he was in, the passionate expressions of his letter, the kind, gentlemanly treatment I had from him in all the affair, with the concern he showed for me in it, his manner of parting with that large share which he gave me of his little stock left – all these had joined to make such impressions on me, that I could not bear the thoughts of parting with him.

Lucio Cardoso – p. 211-12

Verdade é que a sua situação, as expressões apaixonadas da sua carta, sua atitude doce, carinhosa e viril, em todo esse negócio, junto ao cuidado que mostrara e o seu desprendimento deixando-me grande parte do que lhe restava, tudo isso me havia impressionado tão vivamente que eu não podia suportar a idéia de separar-me dele.

Antonio Cury – p. 167-8

A verdade é que a situação em que ele se encontrava, as expressões apaixonadas de sua carta, a atitude afetuosa e digna de um cavalheiro que ele me havia demonstrado em todo este caso, a tristeza que me havia testemunhado, sua maneira de me dar uma grande parte do pouco que lhe restava, tudo isso junto me causava uma tal impressão, que eu o adorava realmente, com uma profunda ternura, e não podia suportar a idéia de deixá-lo.

Este é um exemplo de como não é possível fazer julgamentos de traduções do tipo “certo” ou “errado”. A prova disso é que, apesar de exemplos anteriores apontarem uma tradução mais acurada por parte do tradutor Antonio Alves Cury, foi possível perceber, no exemplo acima, a facilidade com que se pode encontrar inadequações tanto em um texto quanto no outro, como será comentado ainda.

Entretanto, o que parece ser uma constante é o estilo literário de Lucio Cardoso refletido em mais este fragmento. Já na primeira frase do trecho, o autor faz um resumo do que foi apresentado no original, descrevendo em seu texto apenas *a sua situação* (do personagem) e cortando o segmento que lhe daria continuidade e que foi traduzido por Antonio A. Cury como *em que ele se encontrava*.

Como já referido, esta observação não serve para criticar negativamente a tradução de Cardoso, até porque tal omissão não chega a comprometer a passagem da idéia gerada no texto-fonte. Tal colocação serve apenas para, mais uma vez, afirmar que o estilo de escrever de um escritor pode, muitas vezes, se manifestar de forma muito marcada na tradução da obra de outro autor.

Uma outra observação sobre este exemplo revela algo que, em geral, não é freqüente na tradução de Cardoso: um acréscimo ao texto original. Isto ocorre quando ele complementa a descrição que Moll Flanders faz do tratamento que recebera de seu companheiro: no texto-fonte temos *kind*,

gentlemanly treatment; na tradução de 1957, Cardoso escreve *atitude doce, carinhosa e viril*, desdobrando o adjetivo *gentlemanly* em *carinhosa e viril*.

Além desse acréscimo do adjetivo *carinhosa*, que não gera problemas de interpretação do texto, há uma perda na tradução de *gentlemanly*. Um homem que é descrito por este vocábulo pode ser visto como alguém educado, fino, distinto⁶, e não, necessariamente, como um homem viril, com todas as atribuições implícitas que este termo pode trazer. O adjetivo *viril* provavelmente só foi empregado para indicar que a atitude tomada era de um homem.

Seguindo nesta análise, pode-se notar que há um outro erro, de natureza denotativa. Trata-se da omissão do advérbio de quantidade *pouco*, que prejudica a função interpessoal da fala da personagem. Lucio Cardoso, assim, atenua o sentimento de admiração que a personagem nutre em relação a James. Da mesma forma, o uso do substantivo *negócio* como tradução de *affair* pode ser considerado como um erro encoberto, uma vez que a palavra *negócio* traz para o texto uma relação com a idéia de prostituição, isto é, traz a marca de compra/venda/negócio, focalizando a questão financeira, ao passo que o vocábulo *caso*, utilizado por Antonio Cury, está mais de acordo com o macrocontexto textual, uma vez que guarda a ambigüidade do original.

Na última parte deste trecho, por outro lado, pode-se avaliar que a tradução de Antonio Cury é aquela que apresenta mais problemas.

⁶ De acordo com o Novo Michaelis (inglês – português). São Paulo: Editora Melhoramentos, 1989, p. 452.

Enquanto a produção de Lucio Cardoso não apresenta adições, omissões ou erros evidentes/encobertos, a tradução de 1981 contém, neste fragmento, um erro de tradução e o acréscimo de uma sentença completa.

Ao traduzir *concern* por *tristeza*, Cury muda o sentido do texto original, prejudicando a compreensão global do parágrafo. Além disso, o autor quis dizer que o personagem havia demonstrado sua preocupação durante o desenrolar dos fatos, e não o pesar que este havia demonstrado, como pode ser verificado através da comparação entre as duas traduções.

Finalmente, Cury, no seguimento final deste fragmento, insere: *que eu o adorava realmente, com uma profunda ternura*. O que ocorreu foi um claro acréscimo ao texto original, que seria muito criticado pela maioria dos tradutores. O que, por vezes, pode ser um recurso útil e válido é o jogo de compensação em uma tradução, ou seja, um acréscimo ou uma omissão poderia contrabalançar uma perda que teve de ocorrer um pouco antes no texto.

Tal técnica é bastante utilizada especialmente em traduções de literatura para preservar as características literárias da obra. Contudo, isso não se deu na tradução de Cury, que no exemplo apresentado segue a estrutura do texto-fonte até este momento, no qual coloca tal frase sem que houvesse necessidade desta.

Daniel Defoe – p. 134

Here I told him I would live with him now till all my money was spent, but would not let him spend a shilling of his own. We had some kind squabble about that, but I told him it was the last time I was like to enjoy his company, and I desired that he would let me be master in that thing only, and he should govern in everything else; so he acquiesced.

Lucio Cardoso – p.213

Propus, então, ficarmos aí até gastar todo o meu dinheiro, mas não permitia que ele despendesse um só “shilling” do seu. Tivemos por isso uma pequena discussão. Mas, sendo a última vez que ia gozar de sua companhia, pedi que me deixasse decidir ao menos sobre esse assunto, ficando ele senhor em tudo o mais. Finalmente consentiu.

Antonio Cury – p. 169

Disse-lhe que queria viver com ele, agora, até que o meu dinheiro acabasse. Não o deixaria gastar um xelim do seu. Tivemos uma briguinha por causa disso. Mas disse-lhe que, sendo realmente a última vez que eu desfrutaria da sua companhia, desejava poder decidir, pelo menos sobre este assunto, e ele decidiria todo o resto. Aceitou.

Mais uma vez, evidencia-se a maior liberdade de Lucio Cardoso em relação ao texto original. Tal afirmação ancora-se nos vários exemplos em

que as escolhas feitas sempre apresentam alteração de sentido, ainda que leve, com relação ao original. Um exemplo é o caso deste trecho, em que Cardoso traduziu *told* por *propus*.

Da mesma forma, também há uma mudança no pronome usado, já que no original a personagem Moll diz: *eu lhe disse que viveria com ele* e Lucio Cardoso escreve: *Propus, então, (nós) ficarmos...*, isto é, ele muda para a 1ª pessoa do plural o que foi originalmente escrito com a 1ª pessoa do singular. Da mesma forma, ao invés de utilizar a tradução *viver* para o verbo *to live*, o tradutor decidiu utilizar o verbo *ficar*, alterando, ainda que de forma leve, o propósito do autor.

Ainda neste trecho, há uma inadequação relativa ao uso de tempo verbal por parte de Cardoso, ou seja, ao traduzir *(I) would not let him spend...* como *não permitia que despendesse...* Cardoso empregou o pretérito do passado ao invés de um tempo verbal condicional, que seria mais adequado nesta situação.

No confronto das duas traduções, ficam evidenciadas as diferentes escolhas dos tradutores, com referência, especificamente, ao vocábulo *squabble*⁷ Comparando as duas traduções tem-se: *uma pequena discussão* (Cardoso) e *briguinha* (Cury). De acordo com a explicação do significado dado pelo dicionário, a tradução mais fiel e adequada é a de Cury, por

⁷ Segundo o *Cambridge – International Dictionary of English* representa a *silly argument over an unimportant matter* Ex.: *Polly and Susie were having a squabble about who was going to lead the dog's lead.* Cambridge International Dictionary of English. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995, p. 1401.

conseguir expressar de forma mais acurada a informalidade e a leveza em tal tipo de interação. Aliás, Cury também manteve uma tradução mais literal, isto é, utilizou uma palavra em português para traduzir uma outra do inglês. Cardoso, por sua vez, precisou fazer uso de um acréscimo ou, melhor dizendo, de uma explicação, pois o vocábulo *pequena* nos lembra que *discussão* simplesmente não oferece equivalência à palavra *squabble*.

Finalmente, deve-se registrar que a manutenção do termo *shilling* em inglês, sendo que este vocábulo tem seu equivalente em português, soa gratuito na tradução, causando no leitor um certo estranhamento, que poderia ser facilmente evitado. De qualquer modo, essas pequenas inadequações encontradas em Lucio Cardoso – erros encobertos – alteram o tom dos textos traduzidos, sendo, aqui, tom empregado na acepção do modelo de J. House (1977). *Tom (tenor)* é uma categoria do modelo proposto pela autora para analisar e comparar texto original e textos traduzidos, sendo que o termo se refere à natureza dos participantes, daquele que fala, daquele que interage e a relação entre eles em termos de poder social e distância social, assim como o “grau de carga emocional” na relação entre emissor e receptor. Incluem-se nesta definição aspectos de ordem temporal, geográfica, social, intelectual, emocional e afetiva.

Daniel Defoe – p. 138

However, speaking of it, the gentlewoman who kept the house proposed to me to send for a midwife. I scrupled it at first, but after some time consented, but told her I had no acquaintance with any midwife, and so left it to her.

It seems the mistress of the house was not so great a stranger to such cases as mine was as I thought at first she had been, as will appear presently; and she sent for a midwife of the right sort – that is to say, the right sort for me.

The woman appeared to be an experienced woman in her business, I mean as a midwife; but she had another calling too, in which she was as expert as most women, if not more.

Lucio Cardoso – p 219

(...) Mas a dona de casa me falou a respeito e ofereceu-me para mandar uma parteira. A princípio, opus obstáculos. No entanto, depois consenti dizendo que não conhecia nenhuma parteira e por isso deixava a ela cuidar do caso.

Parece que a dona da casa não era tão estranha a esse gênero de casos, conforme julguei a princípio. Ela mandou vir uma parteira de boa qualidade para mim.

A mulher parecia ter, realmente, alguma experiência do seu ofício, mas tinha, também, outra profissão em que era hábil e traquejada.

Antonio Cury – p. 173-4

Entretanto, a dona da casa, conversando comigo, propôs-se a procurar uma parteira para mim. Tive escrúpulos, inicialmente, em fazê-lo, mas logo consenti. Disse-lhe, porém, que não conhecia nenhuma parteira, e deixava-lhe o cuidado de escolher uma.

Parece-me que a dona da casa não era tão alheia a esses assuntos como eu havia acreditado, como se verá em seguida. Ela procurou uma boa parteira. A mulher parecia ter experiência em seu ofício, mas tinha outra profissão, na qual era tão capaz como qualquer mulher no mundo, ou mais.

Nestes fragmentos observam-se algumas omissões por parte da primeira tradução (de 1957), sendo que isto parece decorrer do estilo conciso de Lucio Cardoso.

Este poeta – que escreveu sobre a manifestação literária como um todo, o que inclui a tradução –, alega que é preciso conhecer e respeitar o estilo do autor do texto original. Exemplos deste tipo de “infração”, em Cardoso, encontram-se nos dois parágrafos iniciais do presente exemplo; primeiro, quando ele deixa de incluir o resto da frase do original: *as will appear presently*. Já o tradutor Antonio Alves Cury traduz a passagem acima da seguinte forma: *como se verá em seguida*. A seguir, no segundo parágrafo, Cardoso omite algo que parece ser crucial para caracterizar para o leitor a ironia com que o autor tratou o tipo de vida que a parteira levava. A frase em questão foi traduzida por Cury como: *na qual era tão*

capaz como qualquer outra mulher no mundo, ou mais. Cardoso, entretanto, limitou-se a dizer que aquela parteira era *hábil e traquejada*. Embora o termo *traquejada* contenha traços semânticos que permitem uma alusão sutil a mais antiga das “profissões” da mulher.

Por outro lado, é visível que o texto de Cardoso é um texto estilisticamente mais elaborado e lingüisticamente mais versátil. Apesar de certos detalhes apresentados no texto de Cury serem essenciais à passagem da função textual específica do texto-fonte, há certas expressões que são expletivas, como, por exemplo, *para mim*, na primeira frase e, também, algumas repetições de palavras ou ecos, como *nenhuma, uma, como, como*.

Daniel Defoe – p. 139

...for, madam, says she, to have a husband that cannot appear is to have no husband, and therefore whether you are a wife or a mistress is all one to me.

I found presently, that whether I was a whore or a wife, I was to pass for a whore here, so I let that go.

Lucio Cardoso – p. 221

– *Porque, minha senhora, ter um marido que não pode aparecer é o mesmo que não ter nenhum. E, assim, seja a senhora mulher casada ou não, tudo é a mesma cousa para mim.*

– *Vi logo que entre mulher à toa e mulher casada, no momento, eu havia de passar pela primeira. De modo que abandonei essa questão.*

Antonio Cury – p. 175

Senhorita – disse ela –, ter um marido que não se pode manifestar equivale a, praticamente, não ter marido; e, por isso, é-me indiferente que você seja uma esposa ou uma amante.

Percebi então que, amante ou esposa, iria passar por amante. Desta forma, deixei o barco correr.

Como já disse Octavio Paz, cada tradução de literatura é uma operação literária e, como tradução, implica uma transformação do original, isto é, *cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e, assim, constitui um texto único*⁸. Esta citação não se refere apenas a esse fragmento, é claro, mas ele também a ilustra de maneira a evidenciar que, muitas vezes, ao reescrever um texto durante o exercício tradutório, é possível que ocorram apropriações e adaptações que, de uma forma ou de

⁸ Cf. PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets, p. 9, 1975 (*Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único*).

outra, transformam o texto original. Se não mudam seu sentido completamente (o que caracterizaria um erro evidente de tradução), eles o modulam, ampliando ou diminuindo certos aspectos do tom conferido pelo autor quando da escritura da obra original, o que pode, ou não, configurar erro encoberto.

Percebe-se, neste exemplo, que as escolhas de vocabulário são um fator de compreensão do registro e tom que o autor quis definir. Defoe emprega, por exemplo, o vocábulo *mistress*, isto é, o oposto de uma mulher que tem sua situação oficial de “esposa”. Esta palavra também é traduzida por *amante*, mas também por *ama*, *dona de casa* ou até *patroa*⁹. No original em inglês, Defoe contrapõe as palavras *wife* e *mistress*. Contudo, a opção apresentada por Lucio Cardoso acaba por retirar do texto original essa contraposição entre esposa e amante e, com sua opção, *mulher casada ou não*, informa ao leitor que, especialmente no tempo de Moll Flanders, uma mulher só tinha estas duas alternativas: ser casada, virtuosa, “direita”, ou não.

Em seu ensaio *Essay on the Principles of Translation*, escrito no ano de 1790, Alexander Tytler defende a idéia de que, ao se deparar com ambigüidades, o tradutor deve exercer seu poder de julgamento. Isto significa que sempre que houver uma passagem que possa ser

⁹ Conforme o *Dicionário Escolar inglês – português, português – inglês*, publicado pela FENAME – Fundação Nacional de Material Escolar. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. 6^a ed., p.442.

compreendida de mais de uma forma, o tradutor deve selecionar uma tradução que se conforme mais ao estilo do autor do texto-fonte.

Ainda segundo Tytler, a ambigüidade é sempre um defeito na composição, que deve ser “consertado” na tradução, ou como ele próprio coloca: *To imitate the obscurity or ambiguity of the original, is a fault*¹⁰. O que se verifica no exemplo em questão é que Lucio Cardoso criou não exatamente uma ambigüidade, mas uma obscuridade, ao traduzir a passagem *wife or mistress* por *esposa ou não*, isto é, retirando, assim, as conotações relativas ao substantivo *mistress*. Cardoso também renega a repetição da palavra *whore*. Antonio Cury, por sua vez, segue mais detidamente o texto original, dizendo *Percebi...que, amante ou esposa, iria passar por amante*.

Uma última reflexão sobre este trecho vale ser considerada. Trata-se da expressão utilizada por Antonio Cury *deixei o barco correr*. O que o tradutor realizou aqui foi um procedimento definido pelos estudiosos Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1988) como “modulação”, isto é, ele reproduziu, no texto-alvo, a mesma mensagem do texto-fonte, através de uma expressão idiomática bem mais informal do que aquela proposta por Defoe *I let that go* (expressão padrão, não-marcada).

Assim, Cury transformou um conjunto de palavras em uma expressão de cunho mais popular. Isso porque o registro utilizado (menos

¹⁰ Citação extraída da obra LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Routledge: London, 1992, p. 129.

formal) não parece estar em conformidade com o resto do tom utilizado pelo tradutor neste e em outras passagens. Dessa forma, a opção de Cardoso é mais adequada ao registro empregado no texto em inglês.

Daniel Defoe – p. 146

I was brought to bed about the middle of May, and had another brave boy, and myself in as good condition as usual on such occasions. My governess did her part as a midwife with the greatest art and dexterity imaginable, and far beyond all that ever I had had any experience of before.

Her care of me in my travail, and after in my lying in, was such, that if she had been my own mother it could not have been better. Let none be encouraged in their loose practices from this dexterous lady's management, for she has gone to her place, and I dare say has left nothing behind her that can or will come up to it.

Lucio Cardoso – p.231

Em meados de maio tive um belo menino. Passei em boas condições como de ordinário, em tais ocasiões. Minha governanta representou seu papel de parteira, com grande arte e toda habilidade que se poderia imaginar, indo muito além de tudo que eu conheci antes.

Os cuidados que ela teve comigo durante o parto e depois foram tais, que se fosse a minha própria mãe não teriam sido melhores.

Que ninguém se deixe encorajar a uma vida desregrada, pela conduta desta sagaz mulher, pois ela

está agora em boa habitação e nenhum sinal deixou que indicasse o seu caminho.

Antonio Cury – p. 182 - 183

Em meados de maio, tive uma bela criança e portei-me muito bem, como de costume, em semelhante ocasião. Minha senhoria desempenhou com muita arte e destreza sua função de parteira, bem acima de tudo o que eu já havia experimentado.

O cuidado que teve comigo durante o parto e depois dele foi tamanho que nem minha mãe teria feito melhor. Que ninguém se permita encorajar a uma vida desregrada, pelas manhas deste tipo de mulher, pois está agora morta e não deixou ninguém que se igualasse a ela.

O fragmento apresentado acima traz um exemplo de o quanto é difícil decidir, comparativa e peremptoriamente, qual tradução é melhor que outra. Este fato torna-se claro quando nos deparamos com erros, inconsistências ou inadequações cometidas por um ou outro dos tradutores. Neste caso específico, percebe-se que a tradução realizada por Lucio Cardoso é mais literal, acompanhando mais o texto original. Pode-se verificar esta afirmação já na primeira frase deste parágrafo, quando a expressão *had another brave boy* é traduzida como: 1. *tive um belo menino* (Cardoso) e 2. *tive uma bela criança* (Cury).

Isto demonstra que, neste caso, no qual era possível uma tradução literal, com um equivalente expresso em português (ou seja, *menino*), Cury

opta por utilizar *criança*, sem explicitar o sexo do bebê em questão. Entretanto, as duas traduções omitem a palavra *another*, que serve para frisar para o leitor que aquela já não era a primeira gravidez de Moll Flanders. Além disso, há dois outros problemas com a tradução de 1981.

O primeiro, como diria House (1999), é um erro evidente na tradução da palavra *governess*, cujo equivalente seria *governanta* (como na tradução de Lucio Cardoso), mas que Cury traduz como *senhoria*. Apesar de Moll Flanders ficar alojada na casa desta mulher durante as últimas semanas de gestação e de pagar por isso, o próprio autor do texto original utiliza um outro vocábulo para fazer referência à parteira, justamente para diferenciá-la da senhoria, que é outra personagem.

O segundo é um erro de equivalência funcional, ou também chamado de erro encoberto, pois Cury anula uma metáfora que está expressa no texto-fonte, a saber, quando Daniel Defoe fala sobre a mulher que realizou o parto de Moll, dizendo que esta *has gone to her place*, isto é, que ela faleceu. Cury acaba utilizando-se de uma explicação, mas perde a analogia, o sentido figurado empregado no texto em inglês. Provavelmente, tal escolha prejudique a função poética deste texto. As metáforas podem ser compreendidas como algo que decorre de estruturas definidas de imaginação, isto é, são baseadas na experiência e na criatividade.

Não se pode fazer afirmações sobre os motivos pelos quais Cury evitou utilizar uma metáfora. Entretanto, talvez seja porque a tradução de metáfora obriga a uma pesquisa mais detalhada para encontrar outra que

lhe seja equivalente ou demanda uma recriação tal como na poesia. O fato é que no Formalismo Russo alguns lingüistas soviéticos chegaram a desejar uma profunda revisão nas gramáticas das línguas em geral, para que expressões “dúbias” (a metáfora, entre elas) fossem completamente retiradas dos sistemas lingüísticos.

O problema crucial com a tradução da metáfora é que culturas diferentes, com línguas diferentes, conceitualizam e criam símbolos de variadas formas. Portanto, o sentido da metáfora é freqüentemente especificado pela cultura de um dado grupo. A opção de Cardoso, neste caso, (*ela está agora em boa habitação*) preserva tanto o sentido, quanto a função metafórica da expressão original, ou melhor, resguarda a metáfora utilizada por Defoe.

Daniel Defoe – p. 154

There was first the deed or sentence of divorce from his wife, and the full evidence of her playing the whore; then there was the certificates of the minister and churchwardens of the parish where she lived, proving that she was buried, and intimating the manner of her death; the copy of the coroner's warrant for a jury to sit upon her, and the verdict of the jury, who brought it in Non compos mentis.*

*Without the use of reason

Lucio Cardoso – p. 244

Havia logo a sentença de divórcio, cheia de testemunhas sobre a má conduta de sua ex-mulher. Depois certificados de ministros e da paróquia onde ela vivia, provando que estava morta e a maneira pela qual morrerá. A cópia da ordem do oficial da Coroa, pela qual ele reunia os jurados afim de examinar o seu caso e o veredito concedido nestes termos: “Non compos mentis”.

Antonio Cury – p. 193

Ali estava a sentença do seu divórcio, com a prova completa da má conduta de sua mulher; os certificados do ministro e dos membros do consistório da paróquia onde ela vivia, dizendo que ela morrerá e tinha sido enterrada; a cópia do oficial da Coroa convocando um júri, e o seu veredicto: “Non compos mentis”.

Novamente, a palavra de baixo calão (*whore*) não é traduzida. Cardoso, fiel a sua tendência de uma tradução mais desapegada do texto, altera o número de ministros da paróquia e não menciona os curadores. No entanto, tanto Cardoso quanto Cury afastam-se da perspectiva do original no que diz respeito à forma de provar que a mulher não era mais empecilho para que o personagem se casasse novamente.

No texto de Defoe está registrado que foram apresentados documentos “provando que a mulher havia sido enterrada e indicando o modo de sua morte”. Cardoso só utiliza o verbo *provar*, dando a entender que havia

provas, também, sobre a causa da morte da mulher. Cury, por sua vez, substitui os dois verbos (*prove* e *intimate*) simplesmente por *dizendo*, tirando do leitor a percepção de que a morte da personagem era fato confirmado, mas que, entretanto, a *causa mortis* era, apenas, presumida, sugerida, não provada.

Finalmente, somente Cury fez a tradução da nota do escritor para a expressão *non compos mentis* (sem o uso da razão). Esta, entretanto, talvez não apareça em todas as edições do texto original.

Daniel Defoe – p.294

In a word, we were now in very considerable circumstances, and every year increasing; for our new plantation grew upon our hands insensibly, and in eight years which we lived upon it, we brought it to such a pitch, that the produce was at least £ 300 sterling a year; I mean, worth so much in England.

After I had been a year at home again, I went over the bay to see my son, and to receive another year's income of my plantation.

Lucio Cardoso – p.415

Em suma, estávamos em ótima situação. A plantação crescia admiravelmente com a nossa administração. Depois de passar mais um ano em minha casa, atravessei outra vez a baía para ver o meu filho.

Antonio Cury – p.354

Estávamos agora numa situação muito próspera, que melhorava a cada ano. Nossa nova plantação crescia pouco a pouco entre nossas mãos, e, nos oito anos em que aí vivemos, fizemos com que produzisse pelo menos trezentas libras por ano.

Após ter ficado um ano em casa, atravessei a baía para ver meu filho e recolher mais um ano de lucro de minha plantação.

Aqui há uma forte representação do estilo conciso do escritor Lucio Cardoso, que pode ser verificado ao longo de toda a sua tradução de *Moll Flanders*. Por diversas vezes, Cardoso simplesmente une parágrafos, “cortando” informações que estavam presentes no texto original. É o que ocorre nesse exemplo, em que Cardoso resume em duas curtas sentenças o que Defoe levou sete frases para colocar.

Dessa forma, houve a necessidade de unir os parágrafos. Além disso, Lucio Cardoso omite a outra razão que fez com que Moll Flanders retornasse a sua plantação, ou seja, recolher outro ano de lucro. A tradução de Antonio Alves Cury, por sua vez, não contém esse tipo de omissão. No original, o foco recaía sobre a questão do dinheiro. O campo semântico “sobrevivência/*status*/dinheiro” que cerca a protagonista, no original, está relacionado com o tema central de *Moll Flanders*, qual seja, as peripécias da vida de uma mulher sem *status* nem dinheiro na sociedade inglesa do século XVII. Portanto, ao omitir, na tradução, as referências a lucro, prosperidade, ou qualquer outro fato relacionado com

o referido campo semântico, o tradutor provoca uma quebra na passagem da função textual específica de *Moll Flanders*.

Efetivamente, após a análise comparatista micro e macrot textual desses fragmentos do original e tradução de *Moll Flanders* observou-se que os erros denotativos e os erros encobertos incidem negativamente sobre a passagem da função textual de *Moll Flanders*, através da reescritura de Cardoso e Cury, pois retiram da tradução várias significações que trabalham a favor da referida função.

3.3 Considerações extratextuais

Aqui vale considerar que uma tradução é o plano em que ocorre a confluência das divergências – e também confluências – entre autor e tradutor, ou seja, é o *locus* no qual a escritura desses dois sujeitos se imbricam através do trabalho do tradutor.

Assim, o estudo de obras que resultam da tradução de um mesmo texto é muito significativo para a análise da recepção das diferenças explicitadas pelas traduções. Talvez um dos pontos mais interessantes quando se trabalha com comparação de traduções literárias, além de estudá-las como textos literários (sendo, neste caso, objeto da Literatura Comparada), seja concluir que não é possível se determinar que uma obra literária traduzida foi “fiel” em sua totalidade, ou que outra foi absolutamente “livre”.

Para a pesquisa em Estudos de Tradução, mais importante do que rotular uma tradução como “boa” ou “má”, é descrever o que o tradutor conseguiu atingir durante seu processo de trabalho. Aquele que se propõe a seguir tal linha de raciocínio (que é, também, uma sugestão de Gideon Toury) deve ter consciência de que é preciso deixar de lado uma posição de autoridade em relação àquela tradução que está a sua frente. Isto significa tentar perceber ao que se propôs o tradutor.

É necessário levar em consideração o fato de que nem sempre é possível determinar com segurança quando os processos e os objetivos envolvidos na feitura de uma tradução, sendo que estes podem, muitas vezes, ser subjacentes, sem que o próprio tradutor tenha uma autonomia crítica sobre seus meios de desempenho.

Assim, ao analisar-se uma tradução, torna-se imprescindível que se examine e se tente estabelecer quais foram os objetivos dessa tradução, ou seja, se ela foi designada para atender a um determinado público, como o juvenil, o masculino/feminino, etc., qual instituição a patrocinou, se houve orientação para a “adaptação” de costumes, vocabulário e linguagem em geral, entre outros itens.

Em seguida, deve-se avaliar os meios que o tradutor empregou para atingir aquelas metas estabelecidas, conscientemente ou não. Entretanto, estudar como este processo se dá por meio da consideração apenas da tríade autor-obra-tradutor não é o suficiente. É inevitável que se reflita sobre como o resultado daquela ação promovida pelo tradutor (pela tradução) é recebida pelo seu público.

Primeiramente, deve-se conferir se esta tradução atingiu, de fato, o público para o qual estava, no primeiro momento, destinada. Tais considerações envolvem aspectos culturais das culturas alvo e fonte, suas relações interpessoais, a forma com a qual seus sistemas literários funcionam e lidam com traduções, além, é claro, dos aspectos estritamente lingüísticos.

Um destes aspectos diz respeito a características intrínsecas da cada língua. Em termos de expressão, sabe-se que o português, em comparação com o inglês, é mais prolixo, ou seja, geralmente uma tradução do inglês para o português produzirá um texto mais longo, não por influência do tradutor, mas em consequência da própria natureza lingüística do português. Entretanto, tal situação não é verificada na tradução de Lucio Cardoso; ao contrário, sua tradução é, em geral, mais concisa do que o texto original, em inglês. Esta ocorrência deve-se, principalmente, aos estilos marcados dos dois escritores.

Daniel Defoe, que, como já mencionado na seção 3.2, era jornalista, apresenta uma forte tendência ao detalhamento, à exposição cheia de pormenores. Atualmente, uma das principais características da imprensa é a capacidade de síntese; no entanto, na época em que Defoe começou a escrever, devido à falta ou à dificuldade de outros recursos informativos (como gravações ou fotografias) era preciso escrever, de fato, de forma a complementar estas lacunas.

Lucio Cardoso, por sua vez, tem como característica marcante um texto enxuto, quase ao estilo de Graciliano Ramos. Dessa forma, o choque destes dois distintos estilos no momento de uma tradução gera uma transformação, realizada pelo tradutor-escritor, que necessariamente coloca sua experiência e técnica a serviço da reconstrução de um outro texto a partir de sua matriz original. Portanto, pode-se afirmar que, em muitas das passagens que foram utilizadas como exemplos no capítulo III,

Lucio Cardoso torna o texto original mais curto, conciso, cortando, em alguns casos, elementos do texto que poderiam ter contribuído muito para a tradução da obra.

Durante este projeto ficou aparente a diferença de postura frente ao texto original dos dois tradutores desta obra: na tradução de Lucio Cardoso houve algo como uma adaptação, uma apropriação e transformação do texto, que foi motivada por duas razões anteriormente discutidas: o fato dele ser um escritor de renome na época e o apoio recebido de sua editora, patrocinadora do trabalho.

Atualmente, Lucio Cardoso é um nome relativamente obscuro na cena literária nacional, que não deixou nenhum grande clássico para ser, ainda hoje, lido e discutido por estudantes de literatura. O motivo de ter sua obra negligenciada pelas “autoridades literárias” contemporâneas (que incluem professores de literatura, editoras e até a mídia em geral) poderia dar origem a um novo e complexo estudo e não será explicitado no presente texto.

O fato é que, apesar disso, durante toda a década de 1930 Lucio Cardoso era um dos principais escritores da Editora José Olympio e também um de seus maiores colaboradores, tendo força de opinião sobre os textos que deveriam ser editados e lançados, além de exercer a função, como se sabe, de tradutor.

É muito significativo observar, sob o aspecto da relevância do *status* de um tradutor em seu meio, que a primeira edição de Moll

Flanders em nosso país tenha o nome do tradutor na sua capa. Esta informação pode soar um pouco irreal, pois é claro, para quem estuda o desenvolvimento da tradução em nosso sistema literário, que a importância de se apresentar o nome do tradutor somente foi reconhecida nas últimas duas décadas, e ainda não de forma unânime.

Foi o que ocorreu na tradução da Editora Abril (lançada quase 30 anos depois), na qual o nome do tradutor Antonio Alves Cury somente aparece na capa interna do livro. Parece óbvio que a condição de Lucio Cardoso, a de um escritor famoso traduzindo uma obra que não era muito conhecida, ou reconhecida, lhe dava uma autoridade que não era admitida a outros tradutores.

Isso está demonstrado na maneira pela qual ele reescreve o texto, imprimindo muito de sua personalidade literária a sua tradução e não se limitando pela questão da fidelidade estrita ao texto. Lucio Cardoso é exibido ao público leitor como um “apresentador” dessa obra de Daniel Defoe no Brasil.

É preciso levar em conta que, durante aqueles anos, o grupo de profissionais aptos a lidar com língua e literatura era muito menor do que o de hoje, o que fazia com que um escritor também desempenhasse as atividades de revisor, tradutor e até crítico literário. Claro que não se quer afirmar aqui que um autor não tenha a capacidade de realizar tais tarefas. Entretanto, é preciso esclarecer que a ampliação do meio literário tornou possível uma avaliação mais detalhada e, conseqüentemente, uma

compreensão maior sobre o que é lançado no mercado, seus motivos e suas conseqüências.

Contudo, algumas “liberdades” mais marcadas pelos tempos atuais em relação a traduções aparecem em Cury. Dois bons exemplos são as notas do tradutor que este insere em sua tradução. Segundo Venuti (1995), uma das marcas de visibilidade do tradutor é, justamente, o emprego de notas, em sua maioria de cunho explicativo, por parte do tradutor. A primeira nota utilizada por Cury aparece no meio do texto, na página 72, e refere-se à palavra *Mint*, que ele explica como ** Quarteirão de Londres onde ficavam os devedores insolventes e que não podiam ser detidos.* (N. do T.). Já a segunda nota relaciona-se ao sino que aparece em uma canção: *Se eu danço na corda, escutarei o sino* e será o fim da pobre Janete* (p.293). Cury, em sua nota, explica que este é *o sino do Santo Sepulcro, que toca em dia de execução.* (N. do T.).

A utilização de notas do tradutor revela, por assim dizer, um anseio em explicar ao leitor o que, durante a leitura do texto em si, não ficou claro. É um recurso que vem sendo cada vez mais empregado, à medida que o tradutor vai adquirindo o direito de “aparecer” no texto traduzido. Contudo, na época em que Cardoso traduziu não se falava em visibilidade do tradutor, mas, mesmo assim, ele é mais visível que Cury, justamente por imprimir, ao longo do texto, seu estilo literário, mais do que se moldar ao estilo de Defoe.

Esta conclusão, é claro, não poderia ser atingida somente com a leitura da tradução de Cardoso ou Cury, em separado. Tornou-se necessário verificar tal afirmação através do cotejo das suas produções com o texto original. De outra forma, pelo simples fato de visualizar uma nota do tradutor, por exemplo, chegar-se-ia à conclusão despreocupada de que foi Cury quem se afirmou mais como leitor crítico e reescritor de *Moll Flanders*.

Após verificar que foi Cardoso quem, de fato, reescreveu a obra original, resta saber que motivo(s) o levaram a tal. Talvez isto se deva ao fato dele ter assumido, durante a década de 30, especialmente, uma posição de formador da literatura nacional, tanto por ser escritor quanto por deter uma posição de destaque dentro de umas das raras editoras do período.

Lucio Cardoso era o que André Lefevere classifica como “leitor profissional”, isto é, ele participava da referida formação do sistema literário brasileiro, não de forma absoluta ou autoritária, mas através de suas próprias contribuições. O tipo de “autoria” e “autonomia” que ele sentiu ao traduzir Defoe mostra-se, de maneira consistente, em sua forma de excluir partes do texto e elementos da obra, como a única nota do escritor, a palavra “fim” e a data, no final do livro, e, até mesmo, o prefácio escrito por Daniel Defoe (tudo, provavelmente, com o aval da José Olympio). Este “exercício de autoria” sobre o texto alheio seria algo sobre o

que se discutira apenas anos mais tarde. É interessante salientar que todos os elementos referidos foram traduzidos por Antonio Cury.

Ao contrário do que, em geral, acontece, também em decorrência da situação ainda periférica da literatura brasileira (ou melhor, do sistema literário brasileiro) Lucio Cardoso “apodera-se” do texto de Daniel Defoe, não sendo influenciado pelo autor. Os teóricos que defendem a visibilidade do tradutor e sua obrigatoriedade (visto que ocorre mesmo que este não o deseje) “marca” sobre a tradução, na maioria das vezes, acreditam que a produção de uma tradução, respeitando-se estes aspectos, levaria a um resultado mais satisfatório. Entretanto, verifica-se que a tradução de Cardoso apresenta alguns problemas decorrentes das situações anteriormente analisadas. Portanto, não é possível eleger sua tradução como melhor do que aquela de Antonio Cury.

Finalmente, há problemas de português nas duas traduções, além das inconsistências com o texto-fonte. Entretanto, gostaria de deixar claro que esses apontamentos não servem simplesmente para criticar, mas para demonstrar como o crescimento do mercado editorial trouxe para o mercado profissionais cada vez mais especializados, como revisores técnicos, revisores de tradução e revisores de português, que aprimoraram a qualidade das obras traduzidas.

Da mesma forma, o fato do conhecimento hoje estar mais disponível para um número um pouco maior de pessoas fez com que as editoras

começassem a se preocupar ainda mais com a qualidade, tanto formal quanto literária, de suas publicações.

Portanto, pode-se considerar que a tradução tem um forte papel no desenvolvimento das línguas e dos sistemas literários. Esse movimento ocorre devido à necessidade, por exemplo, que um tradutor tem de cunhar novas expressões, neologismos, pois, se ele realmente quiser traduzir itens do Universo do Discurso do original que não existe no seu próprio, ele terá de criar novos termos e expressões. Igualmente, através desse mesmo mecanismo, novos recursos e novas figuras estilísticas são introduzidas no sistema-receptor.

Certamente, ainda há muito para ser explorado nessas duas traduções de *Moll Flanders*. Isto se deve à profusão de detalhes externos ao “simples ato de escrever”, isto é, a consideração do público leitor, o *status* da editora e da obra, por exemplo, que foram decisivos para muitas das escolhas dos tradutores.

PALAVRAS FINAIS

Neste trabalho buscou-se analisar comparativamente as duas traduções de Moll Flanders disponíveis no mercado editorial brasileiro, naturalmente, confrontando-as com o texto original. Partiu-se da hipótese de que haveria divergências marcantes e significativas entre as traduções e a obra original. Atribuíram-se tais diferenças, principalmente, a dois fatores. O primeiro diz respeito ao *status* dos tradutores. O segundo fator relaciona-se com a data das traduções.

A esse respeito foi possível evidenciar, a partir do trabalho de análise registrado no terceiro capítulo que, de fato, existem divergências significativas entre os dois textos traduzidos. Tais ocorrências, como foi demonstrado, decorrem não só das diferenças de *status* entre Lucio Cardoso e Antonio Cury, como também da época da produção de suas traduções, o que vem a confirmar a hipótese inicial desta dissertação, qual seja, a de que a diferença de *status* entre os tradutores exerce impacto significativo na produção de suas traduções. A análise crítica das traduções, em suas modalidades micro e macrocontextual e, também, holística, propiciou outros achados importantes, que determinaram não somente as divergências, mas as convergências entre os tradutores.

Entre estes achados, em termos de convergência, observa-se que ambas as traduções foram desenvolvidas satisfatoriamente e que contribuíram, sem sombra de dúvida, para a veiculação, em nossa

cultura, de mais uma obra de Daniel Defoe, nome canônico da literatura inglesa, ampliando, com isso, o espectro do sistema literária brasileiro.

Em termos de divergências, verificou-se, de um modo geral, que a tradução de Antonio Cury, tomando-se o modelo de Schleimacher como referência, volta-se mais para o autor do original do que para o público receptor. Nesse sentido, pode-se dizer que esta tradução é mais feliz na passagem da função textual específica do romance *Moll Flanders*. Já foi dito que esta função é a de revelar, através da vida ficcional de desgraças e sucessos da protagonista Moll Flanders (nascida em uma prisão, feita prostituta durante doze anos, casada cinco vezes, ladra, vagabunda e finalmente, milionária) a situação social de homens e mulheres, no caso, em especial, das mulheres, na Inglaterra de 1680.

Embora Lucio Cardoso tenha se voltado para o outro pólo referido no esquema de Schleimacher, o da aproximação do texto ao receptor, a tradução de Cardoso não chegou a ser um obstáculo grave à passagem da referida função textual do original. Como já foi registrado na análise holística, o original *Moll Flanders*, embora literário, não vive somente da função poética, como diria Haroldo de Campos. Sendo um texto à semelhança de um romance-reportagem, oferece inúmeras oportunidades de descrição do contexto e delineamento da figura dos personagens. Assim, o estilo criativo de Lucio Cardoso encontra, nessas inúmeras ocasiões, grandes chances de recuperar esses traços do contexto e dos

próprios personagens, para garantir a passagem da função textual na sua tradução.

No caso de *Moll Flanders*, de maneira geral, considera-se, a partir da leitura e da análise realizadas, que a tradução de A. A. Cury foi mais adequada, em termos da passagem da função textual específica da referida obra, incluindo, aí, o aspecto da função poética nos termos de Jakobson. Contudo, mesmo esta função não estando altamente presente ao longo de todo o romance, a tradução de Cardoso a preserva de forma mais consistente, devido a um estilo no qual o valor estético é mais acentuado.

A propósito, ainda, a análise do original de *Moll Flanders* revela que a função poética tem rara manifestação neste texto, fato que, além de permitir ao tradutor maior liberdade de reescritura, também o desobriga a um processo de transcrição no sentido haroldiano.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario. Tradutores poetas. In: _____. *A lição do guru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução. A Teoria na Prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- ARROJO, Rosemary. Tradução. In: JOBIM, Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BALDICK, C. *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BASSNETT, Susan & LEFEVERE, Andre. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André (ed.). *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers, 1990.
- BASSNETT, Susan. From Comparative Literature to Translation Studies. In: _____. *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de vários, 2ª ed. Revista e ampliada dos Cadernos de Mestrado/Literatura. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- BIGUENET, John & SCHULTE, Rainer (ed.). *The Craft of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Cambridge International Dictionary of English. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995, p. 1401.

CAMPOS, Haroldo de Campos. Tradução e Reconfiguração do imaginário: O tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, M. (org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. Da Trans-criação; Poética da Tradução na Bíblia Hebraica. In: *Miscelânea – Revista do Pós-graduação em Letras* (Fac. De Ciências e Letras de Assis). Assis: UNESP, v.3, 1998.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros Baudelairianos no Brasil. In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, Tânia. A Tradução Literária. In: *Organon*, Porto Alegre: Instituto de Letras, 7 (20):47-52, 1993.

CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e a Metafórica da Tradução. Tradução de Norma Viscardi. In: OTTONI, P. (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: UNICAMP, 1998.

CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1960.

- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antonio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Lucio Cardoso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- DERRIDA, Jacques. Carta a Um Amigo Japonês. In: OTTONI, P. (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. De tours de Babel. In: *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- DUBOIS, Jean *et. al.*. Dicionário de Lingüística. São Paulo: Cultrix, 1973.
- EVAN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics today*. Tel Aviv, v.1, n.1/2, 1979.
- FARIA, Gentil de. Literatura Comparada e Tradução. In: *Literatura Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. A Tradução e o talento individual: Érico Veríssimo, leitor de Aldous Huxley. In: *A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- GILES, Thomas Ransom. *Dicionário de Filosofia, Termos e Filósofos*, São Paulo: EPU, 1993.
- HERMANS, THEO (editor). *The Manipulation of Literature*. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

HERDER, Johann Gottfried. Extracts from the *Fragmente*, published in 1766 and 1767. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André (ed.). *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers, 1990.

HORNBY, Mary Snell. *Translation Studies, an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1988.

HOUSE, Juliane. *Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr, 1981.

HOUSE, Juliane. *Translation Quality Assessment: a model revisited*. Tübingen: Narr, 1997.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literature e o leitor: textos de estética da recepção*. Sel., trad., introd., Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: _____. *Lingüística. e Comunicação*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetics of reception*. Tradução de Timothy Bahti. Brighton: The Harvest Press, 1982.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge, 1992.

MOYSÉS, Leila Perrone. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da Escrivaninha*. São Paulo: Ática, 1982.

NEIS, Ignacio Antonio. O Canteiro da Tradução. In: *A Mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. Nova Iorque: Prentice Hall, 1988.

- NIDA, Eugene. Principles of Correspondence. In: NIDA, Eugene. *Toward a science of translating*. Leiden: Brill, 1964.
- Novo Dicionário Aurélio, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2ª ed., 1986.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- RONAI, Paulo. *Escola dos Tradutores*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e Intertextualidade. In: _____. *Traço Crítico*. Salvador: PPGL/UFBA, 1996.
- SOUZA, Eneida Maria. *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: PPGL da UFBA, 1996.
- STEINER, George. *After Babel*. New York: Oxford, 1975.
- STEINER, George. Understanding as Translation. In: _____. *After Babel*. New York: Oxford, 1992.
- VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Washington Georgetown University, 1977.
- VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000.
- VENUTI, Lawrence. The Translator's Invisibility. In: _____. *The translator's invisibility. A history of translation*. Londres: Routledge, 1995.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (seleção e organização). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

VILELA, Mário. O Conceito de Tradução. *Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação*. Lisboa: Caminho, 1994.

VINAY, J.P. & DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français e de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1977.

WADDINGTON, Christopher. *Estúdio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general (inglés-español)*. Madri: Universidad Pontificia Comillas, 1999.