

Revista de  
**LETRAS**

Vol. 37(1) - jan./jun. 2018

Revista dos  
Departamentos de  
Letras Vernáculas,  
Letras Estrangeiras  
e Literatura, do  
Centro de  
Humanidades  
da UFC

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ



---

# Revista de LETRAS

---

## ORGANIZADORES

Luana Ferreira de Freitas, Philippe Humblé e Júlio Cesar Neves Monteiro

## COMITÊ EDITORIAL

Maria Elias Soares, Fernanda Coutinho e Luana Ferreira de Freitas

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA DE LETRAS

|   |  |
|---|--|
| <b>BENJAMIN ABDALA JR.</b><br>Universidade de São Paulo (USP)<br>benjaminjr@terra.com.br                        | <b>MARIA DAS GRAÇAS SOARES</b><br>Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)<br>gracasrodrigues@gmail.com                      |
| <b>EDUARDO KENEDY</b><br>Universidade Federal Fluminense (UFF)<br>edu.kenedy@gmail.com                          | <b>MARIA DO SOCORRO SILVA DE ARAGÃO</b><br>Universidade Federal do Ceará (UFC)<br>acaragao@terra.com.br                                |
| <b>EDWIGES MARIA MORATO</b><br>Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)<br>edwigesmorato@hotmail.com         | <b>MARIA ESTHER MACIEL</b><br>Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<br>memaciell@yahoo.com.br                                    |
| <b>ENEIDA LEAL CUNHA</b><br>Universidade Federal da Bahia (UFBA)<br>eneidalealcunha@uol.com.br<br>leal@ufba.br  | <b>MARIA EDUARDA GIERING</b><br>Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)<br>eduardajg@gmail.com                                |
| <b>ERMELINDA FERREIRA ARAÚJO</b><br>Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)<br>ermelindaferreir@uol.com.br    | <b>MARIA HELENA MIRA MATEUS</b><br>Universidade de Lisboa (UL)<br>mhm@ip.pt  |
| <b>GERMANA ARAÚJO SALES</b><br>Universidade Federal do Pará (UFPA)<br>gmaa.sales@gmail.com                      | <b>MARIA HELENA DE MOURA NEVES</b><br>Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/<br>Araraquara)<br>mhmneves@uol.com.br |
| <b>LECI BORGES BARBISAN</b><br>Pontifícia Univ. Católica do R.G. do Sul (PUC/RS)<br>barbisan@puccrs.br          | <b>MARILIA FERREIRA</b><br>Universidade Federal do Pará (UFPA)<br>mariliaferreira1@gmail.com   |
| <b>LETÍCIA MARIA SICURO CORRÊA</b><br>Pontifícia Univ. Católica do R.G. do Sul (PUC/RS)<br>lscorreia@puc-rio.br | <b>MARLI FANTINI SCARPELLI</b><br>Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<br>marlifan@terra.com.br                                 |
| <b>JOÃO AZENHA JÚNIOR</b><br>Universidade de São Paulo (USP)<br>azenha@usp.br                                   | <b>ÓSCAR LOUREDA</b><br>Universidade de Heidelberg (UH)<br>oscar.loureda@iued.uni-heidelberg.de  |
| <b>JOSÉ LUIZ FIORIN</b><br>Universidade de São Paulo (USP)<br>jolufi@uol.com.br                                 | <b>ROLAND WALTER</b><br>Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)<br>walter_roland@rotmail.com   |
| <b>LEONOR SCLiar-CABRAL</b><br>Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)<br>lsc@th.com.br                   | <b>SOLANGE COELHO VEREZA</b><br>Universidade Federal Fluminense (UFF)<br>svereza@uol.com.br  |
| <b>MARCIA ARBEX</b><br>Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<br>marphi@larnet.com.br                      | <b>SUELI CRISTINA MARQUESI</b><br>Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL)<br>sueli.marquesi@cruzeirosul.edu.br                          |
| <b>MARCUS MAIA</b><br>Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<br>maiamarcus@gmail.com                     | <b>TÂNIA SARMENTO-PANTOJA</b><br>Universidade Federal do Pará (UFPA)<br>nicama@ufpa.br   |
| <b>MARIA ARMANDA MARTINS DA COSTA</b><br>Universidade de Lisboa (UL)<br>armandacosta@letras.ulisboa.pt          | <b>TELISA FURLANETTO GRAEFF</b><br>Universidade de Passo Fundo-RS<br>telisagraeff@yahoo.com.br - telisa@upf.br                         |



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

REITOR

**Prof. Henri de Holanda Campos**

VICE-REITOR

**Prof. Custódio Luis Silva de Almeida**

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS

**Prof. Manuel Antônio de Andrade Furtado Neto**

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

**Profa. Márcia Maria Tavares Machado**

PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS

**Profa. Marilene Feitosa Soares**

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

**Prof. Cláudio de Albuquerque Marques**

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

**Prof. Antônio Gomes de Souza Filho**

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO

**Prof. Almir Bittencourt da Silva**

**CENTRO DE HUMANIDADES**

DIRETORA

**Vlândia Maria Cabral Borges**

REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

**A/C da Profa. Maria Elias Soares**

**Programa de Pós-Graduação em Linguística**

**Av. da Universidade, 2683 – Bloco 125 – Campus do Benfica**

**60020-181 – Fortaleza - Ceará**

**e-mail: melias@ufc.br**

---

PROJETO GRÁFICO E CAPA

**SANDRO VASCONCELLOS**

DIAGRAMAÇÃO

**WELLINGTON COSTA OLIVEIRA**

**APRESENTAÇÃO/Presentation**

Luana Ferreira de Freitas (POET-UFC/PGET-UFSC/VUB-CAPEs), Philippe Humblé (Vrije Universiteit Brussel-VUB/POET-UFC), Júlio Cesar Neves Monteiro (POSTRAD-UnB/ VUB) (*Organizadores*) ..... 6

**DÉTERRITORIALISATION ET RETERRITORIALISATION: L'IMPORTATION DE MODÈLES ALTERNATIFS DANS LE CHAMP DE LA TRADUCTION. PAR EXEMPLE, LA NOTION DE SÉMANTIQUE EN FORME D'ENCYCLOPÉDIE D'UMBERTO ECO ET CELLE DE RHIZOME DE DELEUZE ET GUATTARI**

*Desterritorialização e reterritorialização: a importação de modelos alternativos na área de tradução, como a noção de semântica em forma de enciclopédia de Umberto Eco e aquela do rizoma de Deleuze e Guattari*  
Laurent Lamy (Université de Montréal) ..... 9

**LITERATURA NACIONAL, LITERATURA TRADUZIDA E MEMÓRIA: AS ESCRITORAS FRANCESAS DO SÉCULO XVIII ESQUECIDAS PELA HISTÓRIA LITERÁRIA CANÔNICA**

*National literature, translated literature and memory: the female french writers of the 18th century forgotten by canonical literary history*  
Marie-Hélène Torres (UFSC)..... 30

**WORKING MEMORY CAPACITY AND THE IMPLEMENTATION OF PLANNED IDEAS INTO L2 SPEECH PERFORMANCE OF TRANSLATION TASKS**

*Capacidade de memória de trabalho e a implementação ideias planejadas durante o desempenho oral de tarefas de tradução*  
Maria da Glória Guará-Tavares (Universidade Federal do Ceará), Sâmia Alves Carvalho (Universidade Federal do Ceará)..... 38

**AMOR E DESEJO NA ADAPTAÇÃO DRÁCULA DE BRAM STOKER, DE FRANCIS FORD COPPOLA: A TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM MINA**

*Love and desire in Francis Ford Coppola's adaptation of Bram Stoker's Dracula: Mina's transformation* Cynthia Beatrice Costa (Universidade Federal de Uberlândia) ..... 53

**"THE POSSIBILITY OF CREATING NEW RELATIONS": LITERARY TRANSLATION AS AN ASSOCIATIVE EXCHANGE**

*"A possibilidade de criar novas relações": a tradução literária como intercâmbio de associações*  
Davi Silva Gonçalves (Universidade Federal de Santa Catarina) ..... 66

**LEOPARDI E OS PARATEXTOS ÀS TRADUÇÕES POÉTICAS: CRÍTICA, HISTÓRIA E TEORIA (FALTA O TÍTULO EM INGLÊS).**

*Leopardi and the paratexts to his poetry translations: criticism, history and theory*  
Andreia Guerini (UFSC)  
Margot Müller (UFSC) ..... 77

**THE GHOST OF A CHANCE?: THINKING COLOURS ACROSS LANGUAGES AND CULTURES.**

*Espectros de impossibilidade? Pensar cores em línguas e culturas diferentes*  
Alexandra Lopes (Universidade Católica Portuguesa) ..... 86

**DO SERTÃO PARA OS BOULEVARDS: A RETRADUÇÃO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS.**

*From sertão to the boulevards: the retranslation of Grande sertão: veredas*  
Ana Maria Bicalho (UFBA)..... 97

|  |            |
|--|------------|
| <b>TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO EM MENINO-ARANHA, DE MAURÍCIO DE SOUSA:<br/>A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM POR UM OLHAR INTERSEMIÓTICO</b><br><i>Translation and adaptation in Menino-aranha, by Mauricio de Sousa: construction of a<br/>character through the intersemiotic view</i>   |            |
| Victoria Maria Santiago de Oliveira (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da<br>Paraíba – Campus Sousa), Sinara de Oliveira Branco (Universidade Federal de Campina Grande).....  | <b>108</b> |
| <b>LITERATURE, TRANSLATION AND MATHEMATICS</b><br><i>Literatura, tradução e matemática</i>   |            |
| Martha Lucia Pulido Correa (UFSC), Mary Anne Warken Sobottka (UFSC), Beatrice Távora (UFSC)....  | <b>126</b> |
| <b>FORMAÇÃO DE TRADUTORES E TRADUTORAS: REFLEXÕES SOBRE A<br/>APLICAÇÃO DE UMA ATIVIDADE DE TRADUÇÃO, A PARTIR DE UMA ABORDAGEM<br/>SOCIOCONSTRUTIVISTA, NO CONTEXTO DE UMA UNIVERSIDADE BRASILEIRA.</b><br><i>Translator's education: reflections on the application of a translation task, drawing on a socio-<br/>constructivist approach in the context of a brazilian university.</i> |            |
| Daniel Alves (UFPB), Cristiane Bezerra (UFPB), Priscilla Costa (UFPB).....   | <b>139</b> |
| <b>O DIÁRIO DE JUVENTUDE DE GILBERTO FREYRE TRADUZIDO PARA O ITALIANO:<br/>QUANDO A TRADUÇÃO NÃO É SOMENTE UMA QUESTÃO DE LÍNGUA</b><br><i>Gilberto Freyre's youth diary translated into italian: when translation is not just<br/>a matter of language</i>  |            |
| Nicoletta Cherobin (UFC) .....   | <b>151</b> |
| <b>EXPLICITAÇÃO, NORMALIZAÇÃO E SIMPLIFICAÇÃO: ESTUDO DE CASO NO<br/>CORPUS PARALELO A GOOD MAN IS HARD TO FIND E DUAS TRADUÇÕES</b><br><i>Explicitation, normalization and simplification: a case study on the parallel corpus a good<br/>man is hard to find and two translations</i>  |            |
| Janailton Mick Vitor da Silva (UnB), Alessandra Ramos de Oliveira Harden (UnB),<br>Carolina Pereira Barcellos (UnB) .....  | <b>163</b> |
| <b>MIGRATION AND INTERLANGUAGE: TRANSLATIVE WRITING IN OSMAN<br/>ENGIN'S SATIRICAL TEXTS</b><br><i>Migração e interlíngua: a escrita tradutiva nos textos satíricos de Osman Engin</i>   |            |
| Arvi Sepp (Vrije Universiteit Brussel/Universiteit Antwerpen.) .....   | <b>177</b> |

## POLÍTICA EDITORIAL

1. *A Revista de Letras* é uma publicação semestral, aberta a colaboradores do Brasil e do exterior, e publica trabalhos originais de pesquisadores (doutores), vinculados a Instituições de Ensino Superior, nas áreas de Letras e Linguística. Trabalhos de mestrados ou doutorandos somente serão aceitos quando em coautoria com seu orientador. Esses trabalhos podem estar na forma de artigo, ensaio, debate, ou retrospectiva (estado da arte). Ao encaminhar o texto, o autor declara, automaticamente, que não o submeteu a outra publicação periódica ou coletânea e autoriza expressamente a sua publicação. Desse modo, a responsabilidade legal relativa às informações veiculadas nos textos recai sobre os articulistas.
2. Os originais deverão ser dirigidos à *Revista de Letras*, de acordo com as normas para publicação, diretamente a qualquer dos membros do Comitê Editorial, nos endereços indicados nas chamadas para publicação.
3. Os artigos serão submetidos a dois pareceristas, que poderão aprovar sua publicação imediata ou sugerir reformulações. Caso não sejam aprovados, os originais não serão devolvidos.
4. A revista pode ser reproduzida parcialmente ou no todo, desde que citada a fonte.

### **Revista de Letras, v. 1 -; 1978 -**

Fortaleza. Edições da Universidade Federal do Ceará.

V. semestral

Órgão oficial dos Departamentos de Letras Vernáculas, de Letras Estrangeiras e de Literatura, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.

1 - Letras - Periódico

2 - Linguística - Periódico

I - Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades.

Departamento de Letras Vernáculas, de Letras Estrangeiras e de Literatura.

e-ISSN 2358-4793

CDU: 351.854(05)

Este número da Revista de Letras dedica-se aos Estudos da Tradução e conta com contribuições de pesquisadores estrangeiros do Canadá, Bélgica, Portugal, Itália e Colômbia e brasileiros dos estados do Ceará, Bahia, Santa Catarina, Paraíba, Minas Gerais e Paraná e do Distrito Federal. O amplo campo dos Estudos da Tradução está bem representado aqui com artigos que cobrem desde questões teóricas à adaptação de obras literárias para HQ e cinema, passando pela formação do tradutor, retraduições e crítica de tradução baseada em corpus.

Abrindo o número, o artigo de Laurent Lamy,<sup>1</sup> *Déterritorialisation et reterritorialisation: l'importation de modèles alternatifs dans le champ de la traduction. Par exemple, la notion de sémantique en forme d'encyclopédie d'Umberto Eco et celle de rhizome de Deleuze et Guattari*, oferece uma visão geral da migração e do nomadismo de conceitos que podem contribuir para ampliar os horizontes do campo da reflexão tradutológica. Seu propósito insere-se no eixo multipolar da transversalidade e da permeabilidade transfronteiriça de conhecimentos e práticas. Lamy examina dois modelos alternativos: de um lado, a oposição entre a semântica em forma de 'dicionários' e a semântica em forma de 'enciclopédias', tal como foram analisados por Umberto Eco. De outro lado, temos o modelo do 'rizoma' apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille Plateaux*. Lamy tenta, assim, introduzir uma analogia com o intuito de descrever o processo real da tradução, definida como uma atividade cognitiva e não como uma mera transferência linguística.

Marie-Hélène Torres assina o segundo artigo intitulado *Literatura Nacional, literatura traduzida e memória: as escritoras francesas do século XVIII esquecidas pela história literária canônica*. A autora parte de uma breve exposição a respeito dos sujeitos e critérios de literatura francesa do século XVIII nas histórias literárias. Torres chama atenção para a importância da tradução na formação e renovação do sistema literário, apesar de a historiografia literária nacional desconhecer o fenômeno.

O artigo de Maria da Glória Guará-Tavares e Sâmia Alves Carvalho, *Working memory capacity and the implementation of planned ideas into L2 speech performance of translation tasks*, aborda os Estudos da Tradução da perspectiva da pesquisa de questões de cognição aplicadas à tradução, área em plena expansão no Brasil e no mundo. A principal contribuição do artigo, baseado em pesquisa empírica, reside na reflexão centrada no aprendiz e não na avaliação de desempenho de tradutores já em atividade e certamente despertará o interesse de todos quantos se interessarem por temas relacionados a tradutores em formação.

Cynthia Costa contribuiu para este número da Revista de Letras com *Amor e desejo na adaptação de Drácula de Bram Stoker, de Francis Ford Coppola: a transformação da personagem Mina*. Costa parte de uma breve exposição de adaptações do romance de Stoker, do romance em si a da recepção da adaptação para então tratar especificamente das mudanças propostas por Coppola em

<sup>1</sup> Laurent Lamy (1953 -2018)

Professor universitário, escritor prolífico, poeta, filósofo, linguista, tradutor, Laurent Lamy faleceu na terça de março 13 de 2018, deixando um legado importante publicado (ficando ainda uma produção considerável para ser publicada). Para nós, tradutólogos, vale a pena mencionar, entre outras coisas, a tradução para o francês, em 1997, feita a quatro mãos, com Alexis Nouis, do texto de Benjamin "Die Aufgabe des Übersetzers", com o título "L'Abandon du traducteur"; tradução complementada com 58 longas notas, acrescentada com a tradução de mais dois textos de Benjamin "Sobre a Teoria de Duns Scot" e "Linguagem e lógica II" (1920-1921), dispostos como Apêndices, e com um Corpus crítico que seria preciso estudar, para ampliar nosso horizonte benjaminiano. Veja-se a nota póstuma escrita por Marc Pomerleau a propósito do percurso acadêmico do Professor Lamy em: <http://nouvelles.umontreal.ca/article/2018/03/28/in-memori-laurent-lamy/> (agradecemos a Martha Pulido pela nota).

sua versão de *Dracula*. A análise empreendida no artigo considera o texto fonte, uma tradução para o português do romance e o filme. Além da erotização das personagens Mina e Lucy na adaptação, Costa explora a fragilização de Mina e a transformação de uma história de horror em uma de amor.

Em *The possibility of creating new relations: literary translation as an associative exchange*, Davi Gonçalves discute a tradução do humor e suas implicações, em especial, o caráter intertextual como explorado pelo canadense Stephen Leacock no seu romance *Sunshine Sketches of a Little Town*, de 1912, e a incongruência e o exagero explorados pelo narrador para efeito cômico. Gonçalves, que traduziu a obra em análise, defende a tradução literária como original e como infidelidade criativa, admitindo que o texto traduzido, além da voz do autor, Leacock, alberga sua própria voz e a dos leitores.

Em *Leopardi e os paratextos às traduções poéticas: crítica, história e teoria*, Margot Müller e Andréia Guerini discorrem sobre a prática tradutória de Leopardi que, além de ser o poeta dos *Canti* e o prosador das *Operette Morali*, foi ensaísta, crítico, teórico, tradutor, e autor de um vasto epistolário. Leopardi traduziu diferentes autores gregos e latinos e refletiu sobre a prática da tradução. Nesse artigo as autoras apresentam e analisam as principais ideias de Leopardi sobre este assunto, contidas nos prefácios às suas próprias traduções.

Em *The ghost of a chance? Thinking colours across languages and cultures*, Alexandra Lopes parte da afirmação de Johann Wolfgang Goethe, segundo a qual a cor é um fenômeno de difícil classificação por resultar da fisiologia, da física e da percepção e se caracterizar tanto pela conotação e potencialidade como pela factualidade e denotação. O fato de a cor ser experiencial coloca um problema interessante em uma obra literária que se centra nela. Neste artigo, Alexandra Lopes defende que a questão é translacional e pode tomar forma em dois níveis: no nível da representação na obra e no nível da sua re-representação na tradução. A autora sugere que, sempre que a cor é constitutiva, semântica e/ou morfologicamente, o texto é assombrado pelo espírito da intraduzibilidade. Alexandra Lopes aplica esta teoria a ‘Ghosts’ de Paul Auster, como um texto que sugere uma hermenêutica da cor enraizada na cultura, o que torna esta narrativa fundamentalmente intraduzível.

Ana Maria Bicalho, em *Do sertão para os boulevards: a retradução de Grande sertão: veredas*, faz um exame da retradução do romance para o francês empreendida por Maryvonne Lapouge-Pettorelli, em 1991, intitulado *Diadorim*. Partindo de exemplos dos textos fonte e alvo, Bicalho busca compreender a estratégia de tradução com a ressalva de que nem sempre as escolhas cabem ao tradutor, mas a editores, revisores e a política editorial.

No artigo intitulado *Tradução e adaptação em Menino-Aranha, de Maurício de Sousa: a construção da personagem por um olhar intersemiótico*, Victoria Maria Santiago de Oliveira e Sinara de Oliveira Branco lançam um olhar detalhado sobre questões de semiótica, adaptação e tradução e tratam da tradução intersemiótica em diferentes níveis, desde a adaptação para diferentes meios até questões de adaptação e tradução de HQ para o público infantil. As autoras levam em consideração em sua análise elementos culturais e sua transposição para meios, culturas e públicos distintos, dando ênfase, na análise do produto final, à discussão da paródia como elemento que provoca no texto o efeito de sentido pretendido.

Em *Literatura, tradução e matemática*, Martha Pulido, Mary Anne Sobottka e Beatrice Távora dão um trato original a uma relação entre áreas que comumente não se encontram unidas em pesquisas da área de Estudos da Tradução. A análise que o artigo faz da tradução de textos matemáticos por literatos e da produção de literatura por matemáticos revela que os discursos dessas áreas, longe de serem fechados em si mesmos, transcendem fronteiras e ampliam a capacidade de produção de sentidos e de leituras de mundo, frequentemente mediadas pela tradução.



No artigo *Formação de tradutores e tradutoras: reflexões sobre a aplicação de uma atividade de tradução, a partir de uma abordagem socioconstrutivista, no contexto de uma universidade brasileira*, Daniel Alves, Cristiane Bezerra e Priscilla Costa apresentam uma experiência de aplicação de modelo socioconstrutivista a uma atividade de tradução em contexto de formação em nível superior que resulta em uma bem-vinda contribuição para a discussão de abordagens de ensino de tradução. Merece destaque o espaço dedicado a temas como a busca pela autonomia dos tradutores em formação, a importância da reflexão discente como etapa formativa e o papel de mediador desempenhado pelo docente.

*O diário de juventude de Gilberto Freyre traduzido para o italiano: quando a tradução não é apenas uma questão de língua*, de Nicoletta Cherobin, discute a tradução comentada e anotada, projeto de pós-doutorado da autora, de *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)*, diário de Gilberto Freyre. Cherobin aborda especificamente as estratégias de tradução para termos culturalmente marcados do Nordeste no diário de Freyre ligados a manifestações religioso-folclóricas, elementos arquitetônicos ligados à época da escravidão e comidas típicas. As dificuldades encontradas e estratégias adotadas levaram Cherobin à ideia de elaborar um glossário que acompanhará sua tradução e outros paratextos.

Ainda no campo de estudos que contemplam temas que aliam tecnologias à tradução, e de caráter inovador, encontra-se o artigo *Explicitação, normalização e simplificação: estudo de caso no corpus paralelo A Good Man is hard to find e duas traduções*, de Janailton Mick Vitor da Silva, Alessandra Ramos de Oliveira Harden e Carolina Pereira Barcellos. Os autores partem de duas traduções para o português do Brasil do texto de Flannery O'Connor e, apoiados por programas que permitiram identificar marcas de explicitação, normalização e simplificação nas traduções, procedem a uma minuciosa análise das referidas traduções. O artigo nos leva a perceber que textos traduzidos apresentam diferentes características que podem ser mais bem identificadas e analisadas quando se lança mão de programas como os utilizados na pesquisa.

O artigo de Arvi Sepp, *Migration and Interlanguage: Translative Writing in Osman Engin's Satirical Texts*, analisa a obra do autor turco-alemão Osman Engin. Este é conhecido por representar de maneira satírica a vida dos turcos na Alemanha. Engin escreveu cerca de 14 coleções de contos, dos quais dois são discutidos mais detalhadamente. Em Deutschling (1985) e Oberkanakengeil (2003), tanto a língua turca quanto o alemão funcionam como sistemas de referência e a estratégia do mimetismo translacional parece ter um efeito subversivo no nível das imagens. Esse mimetismo é um elemento integral da estrutura narrativa das obras de Engin e torna-se uma singularidade estilística, que desequilibra a língua alemã e a enfraquece em sua naturalidade. As práticas de tradução do autor entre línguas e culturas e que não parecem se fundir interculturalmente, mas aparentam estar em constante conflito entre si, podem ser consideradas um reservatório de experiências transculturais.

Esperamos que este número da Revista de Letras contribua para um diálogo cada vez mais rico na jovem disciplina Estudos da Tradução, além de servir de incentivo para que novos pesquisadores se lancem no fascinante mundo da tradução. O número busca divulgar pesquisas da área, bem como promover as diversas possibilidades de pesquisa em ET, sua crítica e teorização e suas implicações estéticas, culturais, políticas e sociais num mundo globalizado.

Organizadores

Luana Ferreira de Freitas (POET-UFC/PGET-UFSC/VUB-CAPES)

Philippe Humblé (Vrije Universiteit Brussel-VUB/POET-UFC)

Júlio Cesar Neves Monteiro (POSTRAD-UnB/ VUB)

# DÉTERRITORIALISATION ET RETERRITORIALISATION: L'IMPORTATION DE MODÈLES ALTERNATIFS DANS LE CHAMP DE LA TRADUCTION. PAR EXEMPLE, LA NOTION DE SÉMANTIQUE EN FORME D'ENCYCLOPÉDIE D'UMBERTO ECO ET CELLE DE RHIZOME DE DELEUZE ET GUATTARI<sup>1</sup>

Laurent Lamy<sup>2</sup>

## RÉSUMÉ

Cette présentation offre un aperçu de la migration et du nomadisme des concepts pouvant contribuer à un élargissement des horizons du champ de la réflexion traductologique. Notre propos s'inscrit dans l'axe multipolaire de la transversalité et de la perméabilité transfrontalière des savoirs et des pratiques. Nous examinons deux modèles alternatifs, soit l'opposition entre sémantique en forme de dictionnaire et sémantique en forme d'encyclopédie analysée par Umberto Eco, ainsi que le modèle du rhizome mis de l'avant par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*. Le modèle arborescent hérité de l'épistémologie aristotélicienne, posé comme prototype d'une « pensée forte », est abandonné au profit d'un processus de déterritorialisation et de reterritorialisation à ramifications multiples qui représente une « pensée faible », de nature conjecturale et exploratoire. Nous nous attachons plus précisément aux trois principes de la prolifération typifiée par l'image du rhizome, par contraste avec la contiguïté fortement hiérarchisée du modèle arborescent hérité d'Aristote, soit la connexion, l'hétérogénéité et la multiplicité. Nous prenons appui sur l'image du rhizome que forment l'orchidée et la guêpe tel que décrite par Deleuze et Guattari, en

<sup>1</sup> Communication présentée dans le cadre du Colloque célébrant le 60<sup>ème</sup> anniversaire de la revue *Μετα* : Les horizons de la traduction – Retour vers le futur, tenu du 19 au 21 août 2015 à l'Université de Montréal. Nous avons maintenu dans ce texte le je narratif et le ton conversationnel de la présentation orale. Certains passages de cette communication recourent des développements présentés dans notre article « Vortex linguarum : du post-au trans- », paru dans la revue électronique *Mutatis Mutandis*, 2013; vol. 6, n° 1, p. 139-184.

<sup>2</sup> Université de Montréal, Montréal, Canada. Email: laurent.lamy@umontreal.ca

référence aux mouvements de déterritorialisation et aux procès de reterritorialisation, comme modèle alternatif pour décrire un processus de traduction comme « capture de code », « plus-value de code » connectant, déterritorisant et reterritorisant des devenirs hétérogènes. Nous pouvons en tirer une analogie très féconde pour décrire le processus réel qui s'engage dans la traduction, que nous aurons au préalable définie comme une activité cognitive et non comme un simple transfert linguistique.

**Mots-clés:** Traduction. Arborescence. Encyclopédie. Rhizome. Connexion.

### **ABSTRACT**

*This paper presents an overview on the migration and the nomadism of concepts fostering a widening of the horizons in the field of translation studies. The stance advocated here is set in the multipolar axis of transversality and cross-border permeability of knowledge and praxes. We scrutinize two alternative models, first Umberto Eco's opposition between dictionary and encyclopaedia as theoretical models of semantic representation, and Gilles Deleuze and Félix Guattari's model of the rhizome proposed in *A Thousand Plateaus*. The tree structure model inherited from Aristotelian epistemology, the ancestral prototype of "strong thought", is discarded in favour of a process of deterritorialization and reterritorialization densely ramified identified with a "soft thought" of conjectural and exploratory nature. We take a closer look to three principles of proliferation typified by the image of rhizome, contrasting it with the highly hierarchical tree structure model designed through the Aristotelian tradition: connection, heterogeneity, and multiplicity. We focus on the image of the rhizome displayed by the connective interaction between the orchid and the wasp as instances of deterritorialization and reterritorialization and, as such, as an alternative model to describe the process of translation as "capture of code" or "plus value of code" connecting, deterritorializing and reterritorializing heterogeneous becomings. The model of the rhizome becomes a fruitful heuristic device to describe the actual process involved in the translational endeavour, which we have defined beforehand as a cognitive activity and not only as a linguistic transfer.*

**Keywords:** Translation. Tree structure. Encyclopedia. Rhizome. Connexion.

## 1 POSTULATS

Depuis quelques années, je m'intéresse à l'importation de modèles alternatifs destinés à élargir le champ conceptuel de la réflexion traductologique. Il s'agit simplement de cibler de façon appropriée des notions habilitées à rendre compte de l'évolution accélérée de la multiplicité des passages à niveau qui sollicitent les facultés cognitives de l'agent traducteur. J'emploie à dessein la locution «faculté cognitive» car j'estime que la traduction est une activité cognitive et pas seulement une activité de transfert linguistique ou de gestion de codes. Sa matière première est certes le langage, mais son opération est essentiellement de nature cognitive, et son horizon l'économie symbolique qui sous-tend l'ensemble des processus sémiotiques mis à contribution pour favoriser et optimiser sinon pour parasiter, pirater et embrouiller les échanges entre les communautés de mammifères humains.

Un modèle alternatif de prédilection est celui du *rhizome*, proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le second tome de leur programme inscrit sous la rubrique *Capitalisme et schizophrénie*, et intitulé *Mille plateaux*, un ouvrage paru en 1980. La notion de «plateau» est empruntée à l'anthropologue américain Gregory Bateson pour qui cette notion désigne «une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure» (Deleuze & Guattari, 1980, p. 32). Cette notion dénote simplement la situation initiale dans laquelle se trouve tout agent cognitif face à un *noeud de différences* qui se présentent d'un seul bloc.

Par exemple, lors du tout premier abord d'un texte à traduire, même le traducteur le plus chevronné se retrouve *au milieu de nulle part*. Très rapidement, il va procéder à une phase désambiguïsation et d'identification de repères et de marqueurs qui vont baliser la reconnaissance progressive du «monde possible» configuré par le texte et lui prodiguer les moyens d'appropriation le *critère d'engagement ontologique* régissant les paramètres qui confèrent à ce texte sa cohérence et sa forme.

La notion de «critère d'engagement ontologique» signifie simplement que tout segment d'information ou unité de sens implique l'idée de situer à *un certain niveau de la réalité*. On comprendra aisément ici que pour un traducteur il existe un *décalage objectif* dans l'ordre des réalités associées respectivement à une page émise par un reporter de guerre évoluant en temps réel sur un théâtre d'opérations, une page d'une missive formelle émise sous forme de communiqué par une compagnie d'assurances avisant le client d'une modification à son contrat, ou, enfin, une page de la série des *Harry Potter* qui nous situe dans un «monde possible» où les objets sont animés et contredisent les lois de la physique.

Dans les trois cas, le traducteur va traduire des «mots», mais ce ne sont pas seulement les mots comme tels qu'il doit traduire, mais le contexte qui détermine leur agencement et les *felicity conditions* permettant de convoquer l'effet désiré (*skopos*) par le texte: relater des faits (reporter), apporter des précisions (compagnie d'assurances) ou solliciter les ressorts de l'imaginaire (fiction) moyennant un pacte tacite impliquant la suspension de la crédulité associée aux lois de la physique.

Dans les trois cas, le traducteur traduit des mots, mais *ne traduit pas que* des mots: bref, Termium, le Grand Dictionnaire Terminologique du Québec (GDT) ou des prothèses mnémotechniques comme Trados *won't do the job*: il y a un surcroît d'énergie qui est exigé de la part de la pensée qui s'exerce dans l'abord d'un mandat de traduction et qui en constitue la prémisse: à savoir négocier le critère d'engagement ontologique requis par ce spécimen, établir les paramètres du monde possible configuré par le texte.

C'est pourquoi je peux affirmer que l'opération de traduction est d'abord et avant tout une *activité cognitive* corrélée à une économie symbolique où l'unité signifiante déborde largement la simple fonction de *token*, celle d'un signe référant de façon univoque à un objet fixé une fois pour toutes dans sa dénomination.

Mais revenons à notre traducteur confronté au mandat qui lui est assigné et à l'objet visé par ce mandat. Ses ressources cognitives, originellement déterritorialisées, vont établir des connexions, dont un bon nombre peuvent lui être encore relativement étrangères, et lui permettre de reterritorialiser le texte candidat à la traduction et le faire migrer vers un territoire régi par une autre code dont les éléments ne partagent pas nécessairement le même horizon ontologique, la même axiologie ou échelle de valeurs, les mêmes variables de temps ou d'orientation dans l'espace ou même la portée symbolique associée à des couleurs, des formes ou des gestes, par exemple.

En ce sens, tout texte se situe ou évolue dans «une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure». Nous embrayons constamment sur des plateaux d'intensités qui possèdent leur propre raison d'être, sans référence à un ordre hiérarchique englobant qui lui assignerait de l'extérieur une finalité qui transcende son plan d'immanence, la réalité où son champ d'action et de signification prend forme et effet.

Ces observations sont plus dérangeantes et moins familières qu'il n'y paraît à première vue si l'on se donne pour étalon la manière dont la gestion du sens, bref la constitution des modèles sémantiques hérités de la tradition philosophique occidentale, s'est cristallisée au fil des siècles.

Cette tradition de pensée a été largement dominée par l'ascendant de l'épistémologie aristotélicienne, qui a favorisé et cautionné l'adoption de modèles rigides qu'Umberto Eco, comme nous le verrons plus en aval, associe à des formes de «pensée forte», par contraste avec des modèles sémantiques plus souples, ouverts et multidirectionnels où le principe de non contradiction n'exerce plus son rôle de tuteur ou de policier en matière de dotation de sens.

Or, le modèle alternatif du *rhizome* proposé par Deleuze et Guattari présente un prototype de «pensée faible», qui agrée la prolifération polyphonique et multidimensionnelle des signifiants déliée de toute subordination à une finalité extérieure à leur propre occurrence, par contraste avec un modèle de «pensée forte», qui implique une structuration fortement hiérarchisée qui emprunte entre autres la forme d'une distribution arborescente des genres, des espèces et des individus et repose sur la subordination de la différence.

Aussi, avant d'aborder de plain-pied le modèle du rhizome, j'aimerais brosser rapidement, à la faveur d'un bref raccourci, le jalonnement des réflexions qui m'ont amené à reconsidérer cette notion, que j'avais déjà apprivoisée de façon sommaire lors de ma formation en tant que philosophe. En gros, je voudrais simplement établir l'ordre des raisons par lesquelles ma pensée a transité pour y percevoir un outil de réflexion sur le fonctionnement en temps réel, *in situ*, de l'opération de traduction.

## 2 L'ARBRE DE PORPHYRE : SÉMANTIQUE EN FORME DE DICTIONNAIRE VS. SÉMANTIQUE EN FORME D'ENCYCLOPÉDIE

Au cours des quinze dernières années, qui coïncident avec mon engagement dans le champ de la réflexion traductologique, j'ai eu le plaisir de dispenser à plus d'une dizaine de reprises un séminaire d'épistémologie au niveau de la maîtrise et du doctorat au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal. Deux leçons de ce séminaire sont consacrées à

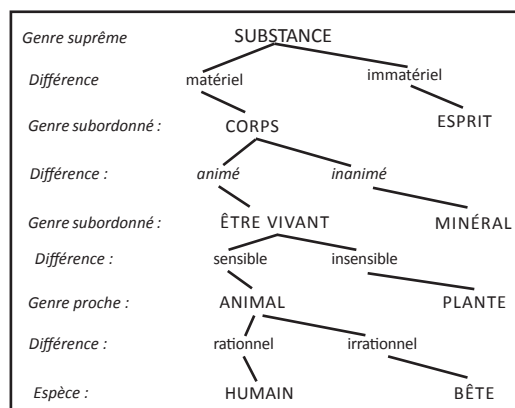
l'épistémologie d'Aristote. Dans la seconde de ces leçons, je proposais à mes étudiants de lire un article désormais célèbre d'Umberto Eco, paru en 1983, en italien sous le titre «L'Antiporfirio», dans l'œuvre collective dirigée par Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, une importante contribution au courant herméneutique.

Comme ce titre l'indique dans son libellé italien, il s'agit d'introduire une modalité inédite dans la façon d'aborder notre rapport à la réalité, soit la «pensée faible». L'article d'Eco a aussitôt été traduit en français sous le titre «L'anti-Porphyre». Pour broser d'un trait l'originalité de l'apport d'Eco, retenons qu'il y établit une distinction fondamentale entre une *sémantique en forme de dictionnaire*, représentative d'une «pensée forte», et une *sémantique en forme d'encyclopédie*, qui agrége plutôt une «pensée faible».

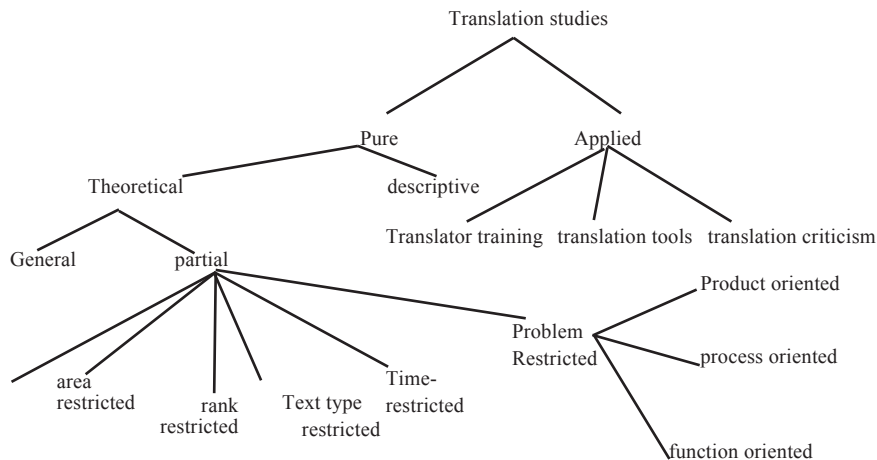
Le «porphyre» en question dans le titre n'est pas la roche magmatique que l'on connaît sous ce nom, formé de cristaux d'un pourpre profond ocellé de taches rosées. Il s'agit plutôt d'un philosophe du nom de Porphyre, né à Tyr, en Phénicie (dans l'actuel Liban), en 234 après J.-C, et mort en 305. Tyrien hellénisé, son nom syrien est Malchos («Roi»), traduit en grec par *basileus*. Son maître de rhétorique, Cassius Longin, chez qui il va en 254 à Athènes suivre les cours, le surnomma Porphyre (*porphyra*, «pourpre»), «en transposant à la personne la couleur royale du vêtement». Porphyre était un philosophe d'obédience néoplatonicienne, un disciple immédiat de Plotin, dont il a recueilli les écrits sous la forme des *Ennéades* et nous a légué une biographie de son maître.

Mais il a aussi rédigé l'*Isagogè* qui, comme son titre grec l'indique, est une introduction, se présentant comme un condensé du traité des *Catégories* d'Aristote, que Porphyre va schématiser sous forme de progression arborescente, l'*arbor porphyriana*, qui va lui assurer une très grande postérité, notamment chez les doctes médiévaux, qui en ont pris connaissance à travers la traduction du grand humaniste Boèce (VI<sup>e</sup> siècle) dont l'œuvre magistrale coïncide avec le crépuscule du paganisme gréco-latin.

Umberto Eco procède à un examen assez exhaustif de la postérité de l'*Isagogè* de Porphyre et de son incidence sur la formation de la grammaire de la pensée en Occident. Eco observe à cet effet que le schème arborescent élaboré par Porphyre, qui enveloppe la progression binaire, par voie de bijection, du genre vers les espèces jusqu'à l'ultime différence spécifique qui coïncide avec la définition, est à la source de l'adoption d'une «sémantique en forme de dictionnaire». L'arbre de Porphyre constitue en quelque sorte l'ancêtre ou le prototype de ce que nous désignons aujourd'hui comme des «cartes cognitives». Voici l'une des multiples applications de l'arbre de Porphyre, qui sont pratiquement indénombrables:



À chaque palier ou niveau de dénivellation entre un genre supérieur, englobant, et l'espèce qui lui est subordonnée, intervient toujours une valeur ajoutée sous forme de spécification, qui est celle de la *différence*. Mais celle-ci est subsumée, pour ainsi dire absorbée dans l'ordre hiérarchique qu'elle fonde mais qui la dissout comme opérateur de sens, relativisant sa qualité de marque essentielle dans un ordonnancement qui couvre diverses modalités : nécessaire ou contingente, essentielle ou accidentelle. Ce schème arborescent, fortement hiérarchisé, est à la base de la modélisation sémantique qui a largement prévalu en Occident et qui a été transposée et systématisée dans la lexicographie, la taxonomie, la cladistique et, plus récemment, dans le champ de la terminologie. À titre d'exemple tiré de la discipline désormais passablement ramifiée qui nous réunit pour ce colloque, nous pouvons citer la fameuse carte proposée par James S. Holmes dans un article qui a fait époque, paru en 1972, *The Name and Nature of Translation Studies* (Holmes, 1988). Elle a fait l'objet d'une schématisation par Gideon Toury (1995, p. 10) et a été soumise à diverses critiques et propositions d'amendement. En voici une variante bien connue:



Pour revenir à l'analyse d'Umberto Eco, on ne saurait confondre son usage des dénominations «dictionnaire» et «encyclopédie» avec les artefacts physiques, imprimés ou numériques, thésaurisant, indexant et codifiant des sommes lexicales de fonction générale ou plus spécialisée. Il s'agit essentiellement de modèles théoriques, qu'il associe, d'une part, à une pensée «forte» axée sur l'univocité de la définition s'enchantant dans un dispositif sémantique présupposant une homologie structurelle entre un métalangage et un langage-modèle du genre de ceux qui ont été proposés par Noam Chomsky et, de l'autre, à une matrice polyphonique ouverte agréant une connectivité exponentielle et non hiérarchisée.

La distinction entre dictionnaire et encyclopédie offre une clef heuristique des plus fécondes pour débusquer et lever les verrouillages qui ont longtemps servi de garde-fous aux divers modèles génériques appelés à asseoir notre représentation de la réalité.

*L'Arbor Porphyriana* présente à son stade embryonnaire une modélisation sémantique destinée à construire une « pensée linguistique forte », un idéal caressé depuis l'Antiquité et qui demeure une des tendances dominantes dans la théorie des langages naturels. Cet idéal, explique Eco, consiste à élaborer une théorie linguistique qui, d'une part, décrive un langage-modèle (posé en conditions de laboratoire), mais qui, d'autre part, grâce à l'homologie entre métalangage théorique et langage-modèle (d'un côté), et entre langage-modèle et langage naturel (de l'autre), permette d'avancer des prévisions sur les comportements linguistiques naturels (dans des conditions opti-

males). Eco évoque à cet égard la modélisation proposée par Noam Chomsky et celles qui évoluent dans son sillage: les sémantiques formelles des langues naturelles, les grammaires transformationnelles et les sémantiques génératives. Selon lui, ces théories font *semblant* de travailler sur une langue naturelle. Elles travaillent sur des échantillons très réduits et contrôlés de cette langue, tels que des énoncés simples, où la langue fonctionne à son niveau dénotatif. Cette langue-objet est semblable à la langue naturelle, mais n'en représente en vérité qu'un *modèle réduit*.

L'idée, caressée de longue date par les théoriciens du langage, d'établir un langage-modèle, qui, en tablant sur l'homologie entre métalangage théorique et langage-modèle, et entre langage-modèle et langage naturel, permette d'avancer des prévisions sur les comportements linguistiques naturels, pose nombre de problèmes. Un premier problème, lié à la construction ou la génération d'énoncés valides, se presse au portillon : toute sémantique entendant se caractériser comme l'instrument d'une pensée « forte » du langage doit être conçue comme un système de règles (énoncées dans n'importe quel métalangage théorique) qui expriment la structure interne d'une langue-modèle posée, d'une certaine façon, comme homologue à la langue naturelle utilisée dans le cours de notre expérience de locuteurs. Par conséquent, cette langue devrait se composer d'un ensemble fini d'expressions se rattachant à un ensemble fini de contenus. Deux solutions fonctionnelles et mutuellement réductibles ont été proposées: la description du contenu se fait au moyen d'une *définition* formulée dans la même langue-modèle, ou par une série plus ou moins hiérarchisée de composants sémantiques élémentaires (marques sémantiques, noms de propriétés, sèmes), exprimés dans le métalangage de la théorie. Mais un autre problème se pointe aussitôt, non moins fondamental : notre mobilisation des ressources expressives du langage révèle que les définitions ou la série des marques applicables au contenu d'un terme linguistique, indépendamment de son extension ou de l'existence d'un référent dans le monde réel, sont potentiellement infinies.

C'est là, à mon sens, le nœud du problème, que je formulerai dans mes termes : un principe de *parcimonie* commande la sélection d'un noyau de propriétés dites essentielles, par contraste avec d'autres jugées accidentelles, fortuites ou contingentes; mais notre *connaissance du monde* implique la considération d'un spectre beaucoup plus vaste de propriétés, de conditions et de situations dont le foisonnement est en principe *illimité*. Eco formule ainsi la thèse principale de son étude : l'idée théorique d'un dictionnaire est irréalisable et, rigoureusement parlant, tout dictionnaire contient des éléments d'encyclopédie qui en affectent la pureté. Par voie de conséquence, l'idée d'une pensée forte du langage apparaît irréalisable.

Il y a une raison à cela. En principe, l'arbre porphyrien des substances tend à être un ensemble hiérarchique et fini de genres et d'espèces. Cependant, c'est la *différence* qui représente l'élément fondamental de cette construction théorique. Mais c'est aussi elle qui, d'autant qu'elle l'avalise et en assure la progression, viendra embrouiller, sinon compliquer la fluidité et l'univocité de cette distribution arborescente. La position de la différence dans cette économie sémantique est vraiment *nodale* (elle fait nœud littéralement), parce que, entre autres, il n'est pas fait appel aux accidents pour donner une définition et, par ailleurs, que le propre jouit d'un statut très curieux: il appartient à l'espèce et seulement à elle, mais il ne fait pas partie de sa définition. Quantité de différences, une myriade en fait, sont purement accidentelles, mais d'autres sont dites appartenir au sujet en soi ou par essence: ce sont les différences *spécifiques*, qui sont ajoutées au genre pour constituer la définition de l'espèce.

Pour l'exprimer de façon imagée, disons que la distribution arborescente fortement hiérarchisée d'orientation *top-down* est mise à mal, constamment embrouillée par le reflux ou le ressac du foisonnement d'accidents et de propriétés adventices qui *latéralisent* les relations sémantiques



à la faveur d'une prolifération à connectivité ouverte d'orientation *bottom-up* et que nous pourrions d'aventure décrire comme un *rhizome*.

Pour Eco, la conclusion s'impose d'elle-même: genres et espèces ne sont que des noms que nous donnons à des nœuds de différences. En vérité, un genre n'est qu'une conjonction de différences. Le caractère générique de la substance, qui est le *sine qua non* subsumant toute cette distribution arborescente, possède une telle extension qu'on pourrait «lire l'arbre à l'envers et dire que la substance n'est que la matrice vide d'un jeu de différences. Genres et espèces, poursuit Eco, sont des fantasmes verbaux qui recouvrent la véritable nature de l'arbre et de l'univers qu'il représente, *un univers uniquement fait de différences*» (Eco, 1983, p. 60, souligné par Eco).

C'est là le point névralgique de la démonstration de Eco: n'étant finalement constitué que de différences et, ultimement, d'accidents qui, à leur tour, sont potentiellement infinis, l'arbre des substances se révélera éventuellement une *structure sensible aux contextes* et est ainsi voué à se transformer de dictionnaire en encyclopédie, puisqu'il se compose d'éléments de connaissance du monde. En fait, l'arbre de Porphyre, celui du genre procédant vers les espèces, se ramifie en une multitude de différences, un foisonnement non saturable d'accidents qui se manifestent comme autant de *qualia* que l'on ne saurait harnacher dans un ordre hiérarchisé. Pour me résumer, je dirais que l'arbre généalogique des genres et des espèces est enté (hanté) par une myriade de boutures orphelines. Le sémioticien italien peut ainsi reformuler sa thèse initiale:

Si un dictionnaire est une encyclopédie masquée, l'encyclopédie est donc le seul moyen par lequel nous puissions rendre compte, non seulement du fonctionnement d'une langue donnée, c'est-à-dire de n'importe quel système sémiotique, mais aussi de la vie d'une culture en tant que système de systèmes sémiotiques reliés entre eux (Eco, 1983, p. 63).

Le modèle théorique de l'encyclopédie, de par sa composante holistique et pluridimensionnelle, est le seul apte à rendre compte du fonctionnement d'une langue naturelle dans toute sa complexité et son caractère contradictoire. La plasticité même de sa modélisation, qui se revendique plus volontiers d'une pensée «faible», nous verrons plus loin dans quel sens, ruine la pertinence du modèle «fort» du langage dont se réclame la sémantique en forme de dictionnaire. Cette dernière voit donc ses deux présupposés implicites frappés de caducité: d'abord la postulation d'un modèle réduit (idéal) d'une langue présumée homologue, dans son fonctionnement, à une langue naturelle, ensuite, l'élaboration d'un métalangage en tant que construction théorique composée d'universaux primitifs en nombre fini. L'un et l'autre sont voués à se désagréger au profit d'un réseau ouvert d'interprétations parcourant l'écheveau des différences ou des *qualia* générés par notre connaissance intuitive du monde comme autant d'indices, de symptômes et de signes se relançant les uns les autres à la faveur d'un processus de *sémiosis illimitée*, suivant la notion introduite par Charles Sanders Peirce, notamment dans son étude "Some Consequences of Four Incapacities" (voir Peirce 1991, pp. 54-84).

Le bel édifice caressé de leurs vœux par les zéloteurs d'une «caractéristique universelle» du langage, celle d'une «pensée forte» dont l'idéal est un peu le doublet de la «tour de Babel» dans sa variante œcuménique, se disloque constamment face à la diversité indénombrable des propriétés et accidents exhibés par le flux des phénomènes, entités et événements, qui s'assortissent à une diversité non moins foisonnante de mondes possibles.

Comme le stipule Eco, en s'inspirant des travaux de Peirce, le cercle de la *sémiosis*, bref l'interaction multipolaire des «interprétants», qui forme une chaîne incessamment relancée,

configure un réseau qui s'ouvre continuellement vers l'extérieur et qui, dans un même mouvement, se referme continuellement sur lui-même. J'explique : cette dynamique centripète et centrifuge répond à la complexité des facteurs impliqués dans notre expérience du monde et dont la polysémie ne peut manquer de gouverner les stratégies narratives mises à contribution pour nous les rendre intelligibles.

Un modèle plus «faible», moins rigide et catégorique, est requis. «Faible», il ne l'est que parce qu'il demeure sensible aux contextes et aux circonstances qui affectent notre usage de la langue, de sorte qu'une telle pensée ne donne jamais de celle-ci une représentation définitive et fermée, et qu'une représentation encyclopédique n'est jamais globale, mais toujours locale.

Pour y aller d'une image, une encyclopédie se développe toujours à la manière des favelas, de constructions fortuites qui finissent par former des réseaux aléatoires. Si elle génère des algorithmes, ceux-ci ne pourront qu'être «myopes» et leur itération ne pourra que relever d'un savoir tactique ou stratégique, puisqu'il s'agit de parcourir un labyrinthe. En fin de compte, la sémantique en forme de dictionnaire dérivée de l'arbre de Porphyre n'est autre qu'une «tentative pour réduire le labyrinthe, multidimensionnel, à un schéma bidimensionnel» (Eco, 1983, p. 65).

La tentation d'élaborer une pensée « forte » est un leurre qui escamote la composante multidimensionnelle de la réalité et des divers dispositifs sémiotiques mobilisés à dessein de concerter la multiplicité des interprétations qui finissent par former un réseau de conjectures et d'hypothèses, la matrice de «mondes possibles» dont la projection, même si parfois jugée utopique, oriente notre commun partage de l'œkoumène. Pareille pensée ne se veut «faible» que parce qu'elle accepte son caractère *conjectural* et *provisoire*.

Seule une «sémantique en forme d'encyclopédie» est en mesure de faire droit au foisonnement rhizomatique des qualités, attributs et autres propriétés émergentes qui repoussent constamment les frontières apparentes qui délimitent notre horizon ontologique et qui entraînent par conséquent un élargissement parfois insoupçonné des paramètres balisant notre connaissance du vaste monde. Comme l'observe à nouveau Umberto Eco:

Mais nous pouvons dire sans ambages que l'arbre des genres et des espèces, quelle que soit la façon dont il est construit, se ramifie en une multitude de différences, en un foisonnement infini d'accidents, en un réseau non hiérarchisable de qualia. Le dictionnaire [...] se désagrège nécessairement, par un mouvement interne, en une galaxie potentiellement désordonnée et illimitée d'éléments de connaissance du monde. Il devient donc une encyclopédie qui s'ignorait ou un artifice imagé pour masquer l'inévitabilité de l'encyclopédie (Eco, 1983, p. 63).

Cette perspective est emblématique de la condition postmoderne et de la déterritorialisation des pratiques amplifiée par la navigation dans le cyberspace où se nouent et dénouent les hyperliens qui configurent une encyclopédie multidimensionnelle, non saturable, que nous pouvons qualifier d'«holographique». Ce régime de pure immanence excédentaire nous entraîne vers une théorie générale de la «dérive» dont l'activité de traduction présente un cas exemplaire non seulement comme médiateur entre les langues et les cultures, mais aussi comme matrice d'une sémantique transfrontalière agissant comme vecteur de métamorphose des langues et des cultures, facteur d'acculturation et de métissage.

### 3 UN MODÈLE ALTERNATIF : LE « RHIZOME » DE DELEUZE ET GUATTARI

Dans son *Apostille au Nom de la rose* (1987), Eco distingue trois types de labyrinthe: le premier est le labyrinthe classique, typique de la mythologie grecque, qu'il définit comme «unicursal» parce que son parcours, souvent enveloppé en forme de spirale ou de polygone irrégulier ponctué d'angles morts, avance dans une seule direction. Sa difficulté majeure consiste à atteindre le centre et, de là, à gagner la sortie.

Le deuxième type de labyrinthe est appelé «maniériste»: il s'agit de celui qui présente un grand nombre de voies, toutes barrées, sauf une, la bonne, qui mène à la sortie. Par conséquent, il est nécessaire de se doter d'une règle qui facilite le trajet, car, sinon, on court le risque de se perdre dans des va-et-vient. Cette règle n'est pas donnée *a priori*, mais il faut la détecter chemin faisant, à la faveur de tâtonnements, de calculs et de tentatives. Un exemple classique de ce type de labyrinthe est constitué par les jardins baroques formé d'enchevêtrements inextricables de haies disposées en forme de dédale.

Le troisième type de labyrinthe est le «rhizome» de Deleuze et Guattari, en l'occurrence un réseau ouvert à l'infini qui n'a pas de centre ni de périphérie, ni dedans ni dehors, et dont les éléments peuvent se connecter entre eux pour former des nœuds aléatoires, des points focaux, selon les intentions de l'individu qui choisit lui-même la direction à imprimer à son propre trajet. Le labyrinthe en forme de rhizome se caractérise principalement par une différence substantielle par rapport aux deux types précédents, à savoir le manque absolu d'un centre.

Dans sa formulation la plus économique, le multivers conçu à l'image d'un rhizome consiste à «soustraire l'unique de la multiplicité à constituer» aussi bien que soustraire le multiple à l'emprise de l'un, au profit d'une prolifération polycentrique où, à l'encontre de l'arbre syntagmatique développé par Chomsky, commençant à un point S pour procéder par dichotomie,

[...] des chaînons sémiotiques de toute nature [...] sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais des statuts d'états de choses» (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 12-13).

C'est précisément ce qui advient de la tentative d'ordonnement des propriétés et attributs dans l'arbre de Porphyre, qui ne sont que des «nœuds de différences» où, si je puis dire, ne cessent de proliférer des bourgeons ou des surgeons rebelles, délinquants qui, se désolidarisant du tronc ancestral, de la racine-mère, s'étiolent et se disséminent, pour enfin s'hybrider au contact d'excroissances en provenance de réseaux hétérogènes connectant divers «plateaux» ou plans de réalité qui ne sont autres que des «milieux», un peu à l'instar d'une niche écologique ou d'un terrier à la Kafka.

Dès l'introduction, qui avait été publiée déjà séparément en 1976 sous le titre *Rhizome*, Deleuze et Guattari établissaient les trois principes de la prolifération rhizomatique par contraste avec la contiguïté fortement hiérarchisée du modèle arborescent, soit la *connexion*, l'*hétérogénéité* et la *multiplicité* (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 13-14):

Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs: il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. Il n'y a pas de locuteur-au-

dîteur idéal, pas plus que de communauté linguistique homogène (Deleuze & Guattari, 1980, p. 14).

Cette composante est ouverte et non saturable. Diverses multiplicités hétérogènes cohabitent, se parasitent et s'interconnectent, car elles « se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 15).

Ce trafic de multiplicités interconnectées connaît des seuils d'intensité à géométrie variable où s'effectuent des recouvrements, des plans connexes et alternatifs formant des plateaux en nombre indéfini. La notion de « plateau » empruntée à Gregory Bateson, désignant « une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 32), devient plus intelligible. *Mutatis mutandis*, nous pourrions affirmer que le microcosme formé par la constellation des traductions et retraductions, modulations et adaptations des œuvres de Shakespeare forme un « plateau », une région continue d'intensités qui ne trouve nulle justification en dehors du champ vibratoire où se connecte l'ensemble des dérives sémiotiques (théâtrales, opératiques, cinématographiques, voire publicitaires ou humoristiques) qui lui sont associées, songeant ici au fabuleux et lapidaire *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller, ou encore à la traduction de *Macbeth* par le poète québécois Michel Garneau.

Sans doute y aurait-il beaucoup à dire sur l'image du rhizome que forment l'orchidée et la guêpe tel que décrite par Deleuze et Guattari, en référence aux mouvements de déterritorialisation et aux procès de reterritorialisation, comme modèle alternatif pour décrire un processus de traduction comme « capture de code », « plus-value de code » connectant, déterritorisant et reterritorisant des devenir hétérogènes. Je vous invite tout simplement à lire ce passage en substituant à l'orchidée et à la guêpe n'importe quel texte source ou texte cible :

Comment les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation ne seraient-ils pas relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres ? L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe dont elle reproduit l'image de manière signifiante (mimesis, mimétisme, leurre, etc.). En même temps il s'agit de tout autre chose : plus du tout de l'imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenir assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenir s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant (Deleuze & Guattari, 1980, p. 17).

Au risque d'en étonner quelques-uns, nous pourrions en tirer une analogie très féconde pour décrire le processus *réel* qui s'engage dans la traduction, loin des modèles désuets basés sur la quête d'une équivalence qui demeurera toujours factice, sans parler de cette lubie récurrente, la

hantise du traducteur écartelé entre fidélité et trahison. Il m'apparaît clairement que cette connectivité multilatérale présente une nette affinité avec la conception de la traduction chez Walter Benjamin telle que formulée dans son essai *Sur le langage en général et sur le langage des humains*, rédigé sous forme de lettre qu'il fit parvenir de Munich en novembre 1916 à son ami Gershom Scholem, éminent spécialiste de la mystique juive (je traduis):

Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen. Kontinua der Verwandlung, nicht abstrakte Gleichheits- und Ähnlichkeitsbezirke durchmisst die Übersetzung.

La traduction est le transfert d'une langue dans l'autre à travers un continuum de métamorphoses. La traduction traverse des continuums de métamorphose, non pas des zones abstraites d'équivalence et de ressemblance (Benjamin, 1991, p. 150).

Pour l'instant, en gardant toujours à l'esprit la dynamique non-linéaire qui fait de la traduction un vecteur de métamorphoses et non point une estafette ancillaire à qui l'on file de la «monnaie de singe», considérons simplement que le rhizome «n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde» (Deleuze & Guattari, 1980, p. 31). Nous nous situons sur le plan de la pure immanence, et celle-ci ne connaît d'autre régime que celui d'une constante métamorphose qui engage non seulement l'ordre du vivant mais aussi la sphère de l'inanimé (métallurgie nomade). La pure immanence est une multiplicité non subsumée et insaturable de propriétés émergentes qui ne cessent de se métamorphoser et de s'hybrider, à l'instar des œuvres et des formes portées au creuset dans le labeur de traduction:

Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi lignes de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. À l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe, comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 31-32).

Je vous invite à retenir ce dernier trait, l'idée que le rhizome est une anti-généalogie, car j'aurai l'occasion d'y revenir tantôt pour court-circuiter des thèses soutenues par Antoine Berman qui se voient frappées de caducité en nous situant dans un théâtre d'opérations traductionnelles répudiant toute filiation généalogique.

À mon sens, le rhizome constitue le modèle permettant le mieux de décrire l'enchevêtrement des processus de translation et de connexion engagés dans l'acte de traduction.

Qu'est-ce qu'une traduction? Une opération de déterritorialisation et de reterritorialisation qui traverse divers plateaux ou niveaux de densité sémantique et qui est traversée par divers influx sémiotiques la connectant à des réseaux de sens qui sont eux-mêmes implémentés par des instances

défiant toute distinction d'un centre ou d'une périphérie. La traduction est une cartographie en mouvement, une dynamique non linéaire et nomade qui est habilitée à connecter des espace-temps parallèles en différé.

#### 4 IMPLICATIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES DE L'ADOPTION D'UNE SÉMANTIQUE EN FORME D'ENCYCLOPÉDIE ET DU MODÈLE DU RHIZOME DANS LE CHAMP DE LA TRADUCTION

Le multivers polycentrique de situations et d'état de choses que le modèle du rhizome permet de configurer sans que jamais cette prolifération se referme sur elle-même pour former un système clos trouve une contrepartie en matière d'épistémologie dans le *pluralisme méthodologique* mis de l'avant par Paul Feyerabend dans son retentissant ouvrage paru en 1975, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (Feyerabend, 1979).

Partisan de l'*hédonisme* en matière d'épistémologie et fervent défenseur de la prolifération des théories ou d'hypothèses concurrentes, pour Feyerabend ce pluralisme méthodologique revêt une portée ontologique. Par exemple, pour lui l'expertise du shaman ou du sorcier habitant les forêts de l'Amazonie vaut bien celle du médecin équipé de tout son arsenal technologique et pharmacologique.

Pour les fins du présent exposé, je me résumerai à l'un de ses postulats qui stipule que les divers paradigmes balisant le champ du savoir mobilisent des concepts qui ne peuvent pas être réduits aux relations logiques habituelles d'inclusion, d'exclusion ou d'intersection, ils sont aussi nourris par des jugements esthétiques, des préjugés métaphysiques et des options idéologiques et religieuses de divers tenants et diverses extractions. Ce relativisme radical, loin d'être un fourre-tout, permet de réévaluer à de nouveaux frais certains axiomes prévalant dans le champ de la réflexion traductologique.

Je citerai d'abord une assertion de portée générale, donc promulguée *lato sensu* par le regretté Antoine Berman dans son séminaire édité sous le titre *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999):

L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en rendant un vernaculaire étranger par un vernaculaire local en les exotisant : l'argot de Paris traduit le lunfardo de Buenos Aires, le « parler normand » celui des paysans russe ou italiens. Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinai, les langues « cultivées », peuvent s'entretendre (Berman, 1999, p. 64).

L'énoncé souligné par l'italique est de la main de Berman. Bon, je ne suis guère intimidé ou embarrassé le moins du monde par le dicton qui veut que l'exception confirme la règle, aussi vais-je produire une exception qui infirme la règle inférée en toute ingénuité par Berman.

Je ferai d'abord observer que la clef rhétorique de l'argument qui nous est servi, qui n'en est pas un du reste, car il est fallacieux, est l'usage stratégique de l'adverbe « malheureusement » qui induit une forme de fatalité avalisant à l'avance le caractère axiomatique de l'affirmation de Berman, car il faut bien lire, donc traduire, ce qui est à lire pour savoir ce qu'on lit.

Or, cet axiome est démenti par diverses expériences de traduction, parmi lesquelles je citerai, pour faire bref, la pièce de Michel Tremblay *Les Belles-sœurs* qui été traduite en yiddish et en scots (appelé en scots *the Scots leid*), une langue germanique parlée en Écosse et dans le Nord de l'Irlande

(dans l'Ulster). Par effet à rebours, l'un des deux traducteurs des pièces de Tremblay en scots, Martin Bowman, s'est engagé, en collaboration avec le dramaturge Wajdi Mouawad, dans la remarquable traduction en joual québécois de l'adaptation théâtrale par Harry Gibson du roman *Trainspotting* publié par l'écrivain écossais Irvine Welsh en 1993, qui est devenu un film-culte scénarisé et réalisé par Danny Boyle en 1996.

En mars 1994, le dramaturge et metteur en scène écossais Harry Gibson en fait une adaptation théâtrale qui attira immédiatement l'attention du public et lui permit de remporter le en mai 1994 le prix du Scottish Arts Council Book. Gibson a aussi adapté l'œuvre de Shakespeare en BD, ainsi que deux autres romans de Welsh, *Marabou Stork Nightmare*, en 1995, et *Filth*, en 1999, pour le *Citizens Theatre Company* de Glasgow.

L'élément principal que je désire relever ici est que le roman, aussi bien que l'adaptation cinématographique et la version théâtrale ont été conçus en vernaculaire urbain écossais, le «*Scots*», langue vernaculaire anglo-saxonne des *Lowlands* de l'Écosse, plus spécifiquement celui d'Édimbourg qui marque une rupture très nette et à la fois une forme de brouillage de codes en regard de la *koinè* représentative de l'anglais standard.

Œuvre polyphonique mobilisant divers registres de langues, l'entrelacs des sociolectes mis à contribution forme un palimpseste en mouvement actualisant un chassé croisé entre la mémoire profonde de la langue, sa dimension archaïque, et l'urgence contemporaine des performatifs qui restituent une oralité qui plonge jusque dans les viscères de cette même langue. Irvine Welsh avait du reste pris soin de greffer un glossaire à la fin de son roman, mesure judicieuse qui permettait de mieux comprendre certains mots typiquement écossais, inaccessibles au locuteur anglais moyen.

Un élément encore plus intéressant pour notre propos est la remarquable traduction en joual québécois de l'adaptation théâtrale de Harry Gibson proposée par Martin Bowman et Wajdi Mouawad et mise en scène par ce dernier au Théâtre de Quat'sous à Montréal, en 1995. C'est une réussite sur tous les plans qui ruine à toute fin pratique la portée critique de l'axiome introduit plus haut par Berman, puisque la translation coaxiale entre les deux sociolectes fait l'impasse sur l'effet de triangulation subordonnant la connexion entre deux idiomes vernaculaires à la supervision tutélaire d'une *koinè*, ou anglaise ou française standard dans le cas qui nous occupe.

Il ne s'agit pas, tant s'en faut, d'un coup de dés qui aurait bénéficié d'aventure de la présumée « chance du débutant ». Ce résultat est l'excroissance d'un long processus d'acculturation mutuelle et de maturation dans le transfert de codes typés et marqués (au sens linguistique) qui implique au tout premier chef l'un des traducteurs de ce tandem, Martin Bowman. Il s'agit, en effet, d'un aller retour dans les catacombes de deux langues vernaculaires bien vivantes et vivaces amorcé avec la traduction en Scots par Bowman, en collaboration avec Bill Findley, de la pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay sous le titre *The Guid Sisters*, qui est mise en scène en mai 1989 par le *Tron Theatre* de Glasgow. Le succès retentissant remporté par cette présentation a stimulé les deux traducteurs qui ont enchaîné avec une série de traductions d'autres pièces de Tremblay, qui se sont frayé une niche de prédilection dans le mouvement de revitalisation de la langue et de la culture Scots. Tant et si bien que la dramaturgie de Tremblay est devenue à part entière une pierre angulaire de cet édifice vernaculaire qui, par translation interposée et géométrie à angle ouvert, défie le temps et l'espace. Dans l'édition du 31 mai 1992 du *Globe and Mail*, Carl Honoré écrivait que Michel Tremblay était "The best playwright Scotland never had".

Un fait remarquable, tout au long de ce processus qui fut autant un apprentissage que la mise à l'épreuve de clefs heuristiques (en gros, des «trouvailles») développées *ad hoc* à la faveur d'une incubation de plus en plus profonde dans les sédiments des deux vernaculaires, les deux traducteurs se sont ouverts volontiers, en toute transparence, sur l'enjeu et la portée de cette mise en chantier

de longue haleine. Cette dynamique traductionnelle, qui corrobore la notion de *traduction latérale* proposée par Sherry Simon à propos de la traduction de la pièce *Les Belles-sœurs* en Scots et en yiddish, apporte un sérieux bémol à toute conception univoque de la notion d'ethnocentrisme introduite par Berman et que Lawrence Venuti a en quelque sorte amendée en ménageant un espace de jeu pour l'inter-traduction entre vernaculaires, qu'il loge à l'enseigne d'une *minoritizing translation*. Comme le souligne Sherry Simon,

[...] ces traductions "latérales", vers des langues qui ont connu la même histoire d'opprobre et d'impureté que le joul, restituent à la pièce [Les Belles-sœurs] sa pleine dimension linguistique. Chacune de ces traductions, dans son propre milieu, réveille les mêmes questions de légitimité linguistique» (Simon, 1994, p. 164).

Mais il y a aussi à la base de cette dynamique qui nourrit mutuellement les maquis dialectaux mis en contact dans cette *translation zone* déterritorialisée par les soins des expériences de traduction évoquées plus haut, une ambiguïté encore plus forte et subtile qui marque une langue minorée et éconduite par le polysystème métropolitain des *koinai* respectives et lui confère paradoxalement sa force expressive. Or, ce paradoxe est la force même du vernaculaire qui se distancie et contre-définit en n'échappant pas à la *koinè* qu'il déterritorialise, mais en opérant à la façon d'un cheval de Troie planté à l'intérieur même du polysystème de la *koinè*. Nous avons aussi droit à un «retour du refoulé» car l'annexion de l'Écosse sous la férule de la couronne d'Angleterre s'est produite au moment même où les langues vernaculaires majeures étaient en passe d'être normalisées et appelées à se substituer au Latin qui agissait jusque lors, depuis un bon moment, à titre de langue véhiculaire, comme *lingua franca*. Aussi le Scots est-il passé à la moulinette et, de langue nationale qu'il fut, est simplement devenu un dialecte, une «langue d'écorché vif» pour faire ici écho au supplice de William Wallace (écartelé en réalité).

Les opérations biunivoques de translation entre les vernaculaires Québécois et Scots mises en chantier par Bowman et Findley ainsi que par Mouawad et Bowman, davantage que probantes, démontrent à l'envi que la notion d'ethnocentrisme introduite par Berman doit être maniée avec tout un concert de nuances. Ainsi, la forme d'hybridation tout à fait patente, voire le parti pris d'ethnocentrisme qu'ils affichent n'entre assurément pas en conflit avec le décentrement préconisé par Berman lui-même ainsi que par Venuti et Henri Meschonnic. Il va sans dire dans leur cas que la franchise du geste, limpide dans sa rugosité, répudie comme nul et non avenu le fouillis d'analyses «touristiques» auxquelles se résument au bout du compte les thèses avancées par Annie Brisset dans son ouvrage *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)* (1990). Une perception d'une tout autre acuité, nettement dé-parallélisée et jouissant d'une immersion habilitée à actualiser diverses parallaxes, nous est fournie par Sherry Simon dans son fort bel ouvrage *Translating Montreal : Episodes in the Life of a Divided City*. Elle prend appel sur une affirmation de David Damrosch (2003) à l'effet qu'il n'existe aucune barrière formelle absolue proscrivant la traduction de n'importe quel type de langue, incluant les vernaculaires fortement marqués et emboîte ainsi le pas:

The double examples of joul and Yiddish have shown how translation can successfully break the isolation of identitarian languages, while at the same time reshaping the cultural memory associated with these languages. Malcolm Reid's experience of joul, was that it was a resistant idiom. Untranslatability was the essence of the political and cultural situation of Montreal in the 1960s. This



same joul became spectacularly translatable, however, when, as the idiom of Michel Tremblay's plays, it was transferred some years later "laterally" (that is, without pivoting through standard English) into Glaswegian Scots. Additional proof of the "fit" came with a later development – the turning of Scots into joul. Under the combined auspices of theatre director Wajdi Mouawad and translator Martin Bowman, Irvine Welsh's dialect-play *Trainspotting* was turned into Québécois joul. Bowman's comments on the process are illuminating, stressing the capacity of joul to reflect "the complexities of Welsh's demotic language" – this time a product of Edinburg rather than the Glasgow slang used in Bowman and Findley's versions of Tremblay into Scots (Bowman, 2000).

There is satisfaction in the reciprocity of this translational activity and the resulting social and linguistic alignments. The discovery of the strong resonances between the vernacular of Québec and Scotland relies on the intervention of translators capable of making the connection. As previously noted, the success of this lateral mobility was due to the cultural knowledge of the translators – their ability to establish the areas of cultural equivalence represented by these déclassé languages. This necessary component is confirmed in the case of the translation of Yiddish into French, and by extension the translation of the world of Yiddish Montréal in the first half of the twentieth century into the multicultural Montréal of the new century. The possibility of converting Yiddish into the French of Québec is, again, less a linguistic issue than a social and a political one. The role of the translator is not only to reproduce the original, but to frame the translation in meaningful ways (Simon, 2006, pp. 209-210).

Si l'opération ciblée de prisme spéculaire formant un chiasme par voie traductions interposées entre les vernaculaire québécois et écossais met à mal l'axiome plus haut cité et formulé initialement par Antoine Berman, ce dernier en aura cependant considérablement relativisé la donne dans fort bel ouvrage sur lequel il était penché en nous quittant si prématurément, nommant ici *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995). Pris à la lettre, son axiome initial recolonisait la dynamique coaxiale diachrone/synchrone du commerce entre les langues et cultures en postulant subrepticement une amplitude et un degré d'incommensurabilité inconciliables filtrant les canaux de translation entre les centres de gravité représentés par les *koinai* et la masse critique des variétés idiomatiques qui sont en état de gravitation et de percolation dans les terminaux de la périphérie. Ce qui se dessine ici est une mutation des perceptions marquée par des parallaxes ou une variation accélérée des angles de vue sonnante le glas de la minorisation des terroirs sur le mode bakhtinien du carnivalesque. Bref, bien que nous ne puissions en administrer la preuve, il semblerait que l'ouverture du cyberspace ait pour corollaire inattendu la lente agonie de l'aura et du prestige dont se paraient les *koinai* eurocentristes comme tuteurs de l'universalité au profit d'une connectivité bilatérale d'un spectre indéfini de singularités locales.

Il faut le temps qu'il faut et le jeu de renvois spontanés qui s'est enclenché dans la navette entre les vernaculaires Scots et québécois implique sans doute quelque chose comme la saisie d'un *kairos* se prêtant à un maillage intempestif mais ressortissant à un frayage plus profond, clandestin, comme une gémellité tenue sous le boisseau par deux parties liées par un pacte qu'elles n'ont jamais conclu ni même songé à conclure.

Mais nous devons aller plus loin: ce genre d'observations, telles que nous venons de les libeller, ne sont formulables qu'*a posteriori*. En réalité, le degré de plasticité et de perméabilité mutuelle, de compénétration, et l'indice de compatibilité gratifiant la variété relativement indénombrable des ressorts idiomatiques des langues, idiolectes et sociolectes qui ornent l'œkoumène,

sont totalement imprévisibles. C'est pourquoi, nous estimons que cette connectivité virtuelle est au mieux décrite par un modèle comme celui du *rhizome* et, sur le plan analytique, par la conception d'une *encyclopédie ouverte*.

## 5 «UNE CARTE N'EST PAS LE TERRITOIRE»

J'ai souligné plus haut le passage où Deleuze et Guattari affirmaient que le rhizome est anti-généalogique. Une autre proposition d'Antoine Berman qui se voit relativisée par la prolifération rhizomatique de traductions alternatives est sa thèse selon laquelle toute première traduction est une tentative augurant une série de retraductions au fil desquelles une version plus décisive va se profiler et configurer de proche en proche la traduction canonique d'une œuvre dans telle ou telle autre langue (Berman, 1990).

De deux choses l'une : ou il est possible qu'une toute première traduction soit à ce point aboutie, inventive et pénétrante, qu'elle puisse être subitement être élue comme le «canon» ou former le standard par rapport auquel toute autre traduction pourra être jugée, ou, d'un autre côté, la prolifération concentrée en un court laps de temps de traductions alternatives pourra brouiller suffisamment les cartes pour relativiser toute prétention à un jugement s'exerçant *ex cathedra* et s'autorisant à décréter que tel ou tel autre spécimen de traduction constitue le parangon en matière de translation d'une œuvre *x* dans telle langue hôte.

De fait, il s'agit là d'un idéal hors d'atteinte, une vue de l'esprit qui, au contact du corps de la lettre, voit son «immaculée conception» maculée par l'épreuve du temps. En effet, même en possession d'un «canon» de la traduction qui monumentalise une œuvre et sanctionne son universalité, il appert qu'Homère, Dante ou Shakespeare sont inlassablement voués, dans un même mouvement, à retourner dans l'atelier du traducteur pour une nouvelle séance de «toiletage». L'espèce d'amnésie induite par l'abîme entre les générations devient un levier de créativité se soldant parfois par un retour au banc d'essai qui reconstruit la mémoire inépuisable des œuvres à de nouveaux frais. Comme si la trame nerveuse des polysystèmes littéraires était hantée par le spectre de ces œuvres qui ont acquis une stature paradigmatique, une aura dont la métastabilité défie tout profil définitif. Ce spectre est celui de l'hyper-textualité.

Ce trait phénoménologique confirme à mon sens l'une des propriétés inhérentes à l'exercice de la traduction, non pas tant sa «secondarité», qui en ferait un «produit dérivé», ancillaire à l'original, alors que la notion, voire sa pertinence, d'un original n'existe et ne vaut qu'en égard à sa traduction, mais plutôt, dirais-je, sa «postériorité», son «après-coup» et, par voie de conséquence, sa réflexivité immanente qui est au principe de la dérive de l'œuvre sous condition de sa constante métamorphose. En conséquence, il appert que l'activité de traduction, que je définis comme une *activité cognitive*, comporte un module autoréflexif immanent que je désigne comme *métatraduction* (voir Lamy, 2017).

Toute traduction, en effet, est marquée par un angle de déférence singulier répondant à un indice de variabilité assorti à la dissymétrie affectant l'interface entre des vernaculaires dont l'acte de naissance, la croissance et l'évolution exhibent les cicatrices et les sutures du temps, étant tissés d'un faisceau de contingences, de métissages et d'hybridations de toutes sortes.

En ce sens, l'apparente galéjade à laquelle se livrait Jorge Luis Borges en nous fourguant son axiome cardinal «*El original es infiel a la traducción*», était loin de la simple boutade. La traduction est une opération de réingénierie dont le carburant est l'oralité des vernaculaires. Or, la prolifération sous forme de rhizome à connectivité ouverte des traits idiomatiques et la polysémie liée au tropisme endogène des usages, à leur constante percolation au contact de l'étranger, défient

toute velléité de traduction mur à mur. Il y a toujours un reste, et ce reste n'est pas de l'entropie ou une perte sèche mais un gain cognitif en matière de «capture de code».

Aussi, les deux catégories axiales par lesquelles Andrew Chesterman définit le choix des variables à retenir pour valider une hypothèse voient-elles leur coefficient relatif de précision en matière de *fine tuning* dans la décision de traduction s'inverser. Comme le stipule Chesterman, «une hypothèse propose un lien entre deux entités, c'est une proposition relationnelle» (2006, p. 6). Une hypothèse interprétative repose sur un lien conceptuel où une notion renvoie à une autre, s'interprète à travers elle. Dans le cas des hypothèses descriptives aussi bien qu'explicatives ou prédictives, ce lien est empirique et repose sur des variables sélectionnées comme traits distinctifs du texte source ou du texte cible, qui concernent le *profil* de ce lien, ou qui sont sinon à l'extérieur de ce lien, dans le *contexte* où il est élaboré. Nous avons donc des *variables de profil*, qui peuvent s'attacher par exemple à la forme linguistique d'une traduction (la fréquence des propositions relatives, la densité lexicale ou l'usage de termes dialectaux, etc.), et des *variables de contexte*, qui couvrent un très large spectre, en amont, dans les conditions causales, ou en aval, dans les effets anticipés, de la décision de traduction, qui sont relatifs à son environnement spatial, temporel, culturel ou cognitif.

Dans la perspective anti-généalogique du rhizome proposé par Deleuze et Guattari les variables de contexte acquièrent un relief beaucoup plus prononcé qui déstabilise leur enchâssement dans un hypertexte ou leur subordination à des variables de profil. Par exemple, les variables de contexte ont acquis une densité et une masse critique inédites dans le cadre de la réflexion traductologique dans les champs respectifs et désormais très ramifiés des études postcoloniales ou des *gender studies*.

Pour boucler ce bref aperçu, j'évoquerai un autre effet collatéral corroborant la fécondité heuristique du pluralisme méthodologique impliqué par les deux modèles théoriques que j'ai brièvement abordés. Je rappellerai simplement que la traductologue néerlandaise Kitty van Leuven-Zwart (1989) a discerné trois types ou modalités d'intervention générique dans l'opération de traduction, soit la *modulation*, la *modification* et la *mutation*. Ainsi, dans l'envergure optimale d'une sémantique en forme d'encyclopédie qui épouse la dynamique non-linéaire d'un rhizome agréant un faisceau de connexions de grande amplitude entre des spécificités très localisées, il est possible qu'un même spécimen de traduction soit appelé à mobiliser alternativement les trois modalités distinguées par Leven-Zwart.

Cette mixité des niveaux et des modes d'intervention en appelle à des solutions de traduction qui, comme le soulignait déjà Paul Feyerabend en regard des prétentions de la modélisation scientifique, ne laissent plus indexer dans des rapports d'inclusion et d'exclusion, pas plus que les poétiques et politiques traductionnelles qui y sont engagées ne se situent à quelque intersection d'un système de triangulation qui les englobe et les localise sur une échelle graduée entre un centre et sa périphérie.

Un cas exemplaire de parole vive qui ne se laisse pas satelliser à l'intersection d'un polysystème métropolitain et d'un autre minoré par le décalage multiséculaire du colonialisme, est l'œuvre exceptionnelle et oh combien vibrante d'Abdelkébir Khatibi (1938-2009), stratège passionné et impénitent du trafic des langues, navigateur de la « bi-langue » qui se qualifiait lui-même à la fois d'«étranger professionnel» et d'«étranger clandestin», dans son remarquable dialogue avec Jacques Derrida (Khatibi, 2007; Derrida, 1996).

Sans doute souscrivait-il à cet axiome de la «pensée faible» formulé sous forme d'aphorisme par un logicien polonais dissident exilé aux USA, Alfred Korzybski, dans ses *Prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale*: «Une carte n'est pas le territoire».

## RÉFÉRENCES

- Ashcroft, B. (1999). The Rhizome of Post-colonial Discourse. In R. Luckhurst & P. Marks (Eds.), *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present* (pp. 111-125). Londres: Longman.
- Bateson, G. (1987[1972]). *Steps to an Ecology of the Mind*. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology. Northvale, NJ/London, UK: Jason Aronson Inc.
- Benjamin, W. (1991). « Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen ». In R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser (Dirs.). *Gesammelte Schriften* (Bd. II/1, pp. 140-157). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4 : « Retraduire », Publications de la Sorbonne Nouvelle : 1-7.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éd. du Seuil, Coll. « L'ordre philosophique »; éd. originale in *Les tours de Babel : essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 33-150.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées ».
- Bowman, M. (1988). Joul/Scots: The Language Issue in Michel Tremblay's *Les Belles-sœurs*. In D. I. Lockerbie (Ed.). *Image and Identity: Theatre and Cinema in Scotland and Québec* (pp. 42-55). Stirling: John Grierson Archive and University of Stirling.
- Bowman, M. (2000). Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular. In Carole-Anne Upton (Ed.). *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation* (pp. 25-33). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction*. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988). Longueuil : Éditions du Préambule.
- Damrosch, D. (2003). *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton UP.
- Derrida, J. (1996). *Le Monolinguisme de l'autre ou la Prothèse d'origine*. Paris : Galilée, Coll. « Incises ».
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris : Éditions de Minuit.

Eco, U. (1987). *Apostille au « Nom de la Rose »*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Le Livre de Poche, Coll. « biblio essais ».

Eco, U. (2010). *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*. Trad. de l'italien par Hélène Sauvage, Paris : Grasset.

Eco, U. (1983). « L'anti-Porphyre », trad. de l'italien par Claude Carme. *L'infini*, No 3 : 46-68; d'abord paru comme « L'antiporfirio », in G. Vattimo & P. A. Rovatti (1983) : 55-82.

Feyerabend, P. (1979). *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, trad. de l'anglais par Baudoin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris : Seuil.

Godard, B. (2000). Deleuze and Translation. *Parallax*, 6(1), 56-81.

Holmes, J. S. (1972/1988). The Name and Nature of Translation Studies. in Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (pp. 67-80). Amsterdam: Rodopi.

Hopkinson, J. (2003). *Deterritorialising Translation Studies: Notes on Deleuze and Guattari's Mille Plateaux*. www.post-scriptum.org, No 3; en ligne: [http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art\\_2003\\_03\\_002.pdf](http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2003_03_002.pdf)

Khatibi, A. (2007). *Jacques Derrida, en effet*. Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine) : Al Manar, Coll. « Approches et rencontres ».

Korzybski, A. (1998). *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, traduit de l'anglais (USA) par Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris : Éditions de l'éclat.

Lamy, L. (2017). *Parallaxes: Lectures tangentes d'historiographie critique et d'épistémologie de la traduction*. Thèse de doctorat, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal.

Lamy, L. (2013). « Vortex linguarum : du post-au trans- », *Mutatis Mutandis*, 6(1), 139-184; en ligne : [file:///C:/Users/Client/Downloads/15343-52426-1-PB%20\(11\).pdf](file:///C:/Users/Client/Downloads/15343-52426-1-PB%20(11).pdf).

Leuven-Zwart, K. M. Van (1989). Translation and original: Similarities and dissimilarities, I. *Target*, 1(2), 151-81.

Leuven-Zwart, K. M. Van (1990). Translation and original: Similarities and dissimilarities, II. *Target*, 2(1), 69-95.

Peirce, C. S. (1991). Some Consequences of Four Incapacities. *Journal of Speculative Philosophy* 2(1868), 140-157; repris in James Hoopes (Ed.). Peirce on Signs. Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce (pp. 54-84). Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press.

Simon, S. (1994). *Le Trafic des Langues*. Traduction et culture dans la littérature québécoise. Montréal: Boréal.

Simon, S. (2006). *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal/Kingston: McGill - Queens's UP.

Vattimo, G., & Rovatti, P. A. (a cura di) (1983). *Il pensiero debole*. Milan: Feltrinelli.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres et New York: Routledge.

# LITERATURA NACIONAL, LITERATURA TRADUZIDA E MEMÓRIA: AS ESCRITORAS FRANCESAS DO SÉCULO XVIII ESQUECIDAS PELA HISTÓRIA LITERÁRIA CANÔNICA

**Marie-Hélène Torres<sup>1</sup>**

## RESUMO

Pretendo abordar, no presente artigo, a questão complexa do processo de canonização estético-literário, a partir do conceito tradicional de história literária, com o intuito, ao longo da minha reflexão, de elaborar um conceito inovador sobre a história literária em vigor, um conceito que fugiria, talvez, da rigidez do cânone literário existente. A tarefa que me imponho requer uma mudança de ótica e de visão do mapa-múndi das literaturas, tomando o termo de José Lambert, em busca de autonomia intelectual, de liberdade de escolha, de leitura e de pensamento crítico. A problemática inicial consiste principalmente em saber quais elementos contribuem à canonização, à decanonização ou à recontextualização das obras literárias, especificamente das escritoras francesas do século das Luzes, da Revolução Francesa. Portanto, minha contribuição diz respeito à fortuna crítica de textos de escritoras francesas clássicos do século XVIII no Brasil invisibilizadas pelo legado literário-cultural do sistema francês. Trata-se, não somente de redimensionar o cânone das obras literárias francesas do século XVIII na França e no Brasil, mas também de analisar a tradução literária e seu processo.

Palavras-chave: Tradução literária. Literatura francesa do século XVIII traduzida. Antologia traduzida. Cânone.

<sup>1</sup> Professora da UFSC. Atua nos programas de Pós-Graduação em Estudos da Tradução PGET (UFSC) e POET (UFC). Bolsista de produtividade do CNPq.

## ABSTRACT

*In this article, I intend to address the complex question of the process of aesthetic-literary canonization, based on the traditional concept of literary history, with the purpose, throughout my reflection, of elaborating a new concept on the literary history in force, a concept that would escape, perhaps, from the rigidity of the existing literary canon. The task here requires a change of view and vision of the world map of literatures, making use of José Lambert's term, in search of intellectual autonomy, freedom of choice, reading and critical thinking. The initial problem consists mainly in knowing which elements contribute to the canonization, the decanonization or the re-contextualization of the literary works, specifically of the female French writers of the century of the Lights, of the French Revolution. My contribution, therefore, concerns the critical fortune of texts of classic female French writers of the eighteenth century in Brazil made invisible by the literary-cultural legacy of the French system. It is not only a question of reshaping the canon of French literary works of the eighteenth century in France and Brazil, but also of analysing the literary translation and its process.*

**Keywords:** *Literary translation. Translated 18th-century French literature. Translated anthology. Canon.*

A problemática inicial desse artigo consiste principalmente em saber quais elementos contribuem à canonização, à decanonização ou à recontextualização das obras literárias, especificamente das escritoras francesas do século XVIII. Tento questionar ao longo da minha reflexão o cânone estético com o intuito de elaborar um conceito inovador sobre a história literária, um conceito que fugiria da rigidez do cânone literário tradicional em busca de autonomia intelectual, liberdade de escolha, leitura e pensamento críticos.

Neste sentido, o cânone literário parece possibilitar certa validade ou autoridade para a existência e sobrevivência de uma obra. Quando uma obra está inserida no cânone de determinado sistema literário, ela ganha o estatuto de inclusão oficial num grupo de obras literárias que são amplamente lidas, estudadas, respeitadas, compradas. E aqueles que decidem se uma obra será canonizada ou não são influentes críticos literários, jornalistas especializados, estudiosos, professores, editores, tradutores e qualquer pessoa cujas opiniões e julgamentos a respeito de uma obra literária também são amplamente respeitados por uma cultura determinada. A canonização de uma obra é, portanto, bastante subjetiva, pois depende da opinião de alguns especialistas que detêm a confiança do público, num tempo e espaço determinado, podendo evoluir nesses ou noutros tempo e espaço. Pascale Casanova fala até da possibilidade de mudar o ponto de vista sobre uma obra, o que supõe, segundo ela (CASANOVA, 2002, p. 17), a modificação do ponto a partir do qual se observa. Ela repensa, de fato, o conceito de cânone literário inserindo elementos como o centro e a margem.

O cânone da literatura francesa na França aparenta ser diferente do cânone perpetuado pela própria história literária francesa. Não estou me referindo aqui à história literária canonizada e 'oficial', ou seja, aquela que o próprio sistema literário e cultural francês exporta. Estou falando de obras da historiografia literária que caíram, por razões a determinar, no esquecimento. É o caso das escritoras do século XVIII que não fazem parte do cânone literário francês tradicional. Alguns



eruditos, como Mornet (1910), Sainte-Beuve (1886), ou algumas histórias das mulheres, as citam, como veremos, mostrando que incorporar o cânone depende de todo um contexto social, econômico, político, intelectual, comercial.

Como as escritoras francesas do século XVIII se tornaram invisíveis nas histórias da literatura francesa? Como isso foi possível, se duas delas eram as mais lidas do século XVIII? É uma discussão que pretendo desenvolver ao longo desse artigo, pois merece uma atenção minuciosa para se poder estudar o cânone da literatura das escritoras do século XVIII na França e suas traduções em outra língua-cultura. Posso avançar, desde já, que estamos frente a dois cânones diferentes que têm, no entanto, elementos comuns. Considero o cânone da literatura francesa na França como resultado da crítica interna que se confirma, ou infirma, graças à crítica estrangeira, e o cânone da literatura francesa no Brasil, como crítica externa, que se confirma por si só, criando um novo, um outro cânone. Se produz, por assim dizer, certa manipulação, segundo os termos de Hermans (2014), uma manipulação não somente em nível do próprio texto a traduzir, cuja existência depende de critérios subjetivos, mas também em nível da promoção e divulgação das obras já traduzidas. Por esta razão, minhas pesquisas buscam obras literárias que não fazem parte da história literária oficial, mas sim de uma história literária “paralela”, pois há questões de avaliação estética que devem ser discutidas quando se fala de cânone literário.

Ademais, é através da tradução que a crítica estuda a evolução das literaturas nacionais modernas como troca de valores culturais e como mediação com o estrangeiro, o que permite revelar o espírito nacional e a disseminação e a circulação das ideias. De fato, considero a tradução como crítica produtiva, segundo a expressão do Berman (1995), porque revela toda a significância da obra. Já que os clássicos franceses são pouco traduzidos no Brasil e, quando o são, os mesmos textos são reeditados ou retraduzidos, tenho o projeto de publicar antologias de escritoras francesas do século XVIII e dos seus textos em tradução inédita para o português do Brasil. Uma delas já está on-line no site Mnemosine,<sup>2</sup> volto a falar sobre isso em seguida.

Apesar do peso manifesto da tradução na constituição e renovação do sistema literário nacional, a historiografia literária brasileira parece desconhecer em grande parte o fenômeno da tradução. Alfredo Bosi, um dos autores mais representativos da historiografia literária brasileira, reserva apenas duas páginas à tradução em um livro que conta com quase seiscentas páginas. Nessas páginas, Bosi limita-se a listar algumas das traduções poéticas importantes realizadas nas últimas décadas do século XX, mas reconhece explicitamente a poesia traduzida como fazendo parte da literatura nacional “a um tópico sobre a poesia brasileira não pode faltar a referência a algumas versões de grandes poetas estrangeiros que começaram a falar em português à nossa sensibilidade” (BOSI, 1985, p. 543). O processo de autonomização do sistema cultural brasileiro se dá através de autores multilíngues e autores que leem traduções. Se no final do século XIX e primeira metade do século XX, a inovação da literatura brasileira parece resultar do aproveitamento crítico de temas e técnicas tomados diretamente dos textos originais dos autores estrangeiros (casos de Machado de Assis, Guimarães Rosa, por exemplo); na segunda metade do século XX, parece haver um recurso cada vez mais acentuado às traduções (dos irmãos Campos por exemplo).

Na prática, o francês servia não só para o acesso à literatura escrita em francês, mas ao acesso à grande literatura mundial originalmente escrita em outras línguas, mas disponível em traduções francesas (por exemplo, as literaturas clássicas, russa, escandinava, oriental). Não podemos esquecer que, nos primeiros anos do século XIX, o Brasil viveu um momento de idolatria da cidade de Paris, considerada capital da modernidade e que essa reverência à cultura francesa

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://mnemosineantologias.com/>>. Acesso em: 6 out. 2017.

chamou a atenção de alguns editores franceses, como a Editora Garraux em São Paulo e os irmãos Garnier no Rio de Janeiro. Segundo Laurence Hallewell (2012, p. 105), “as restrições do governo tornavam o contrabando o único meio pelo qual se podia conseguir a entrada de livros no país”. É dessa forma que os livreiros, inclusive o Garnier, inundaram o mercado carioca e brasileiro de livros publicados na França, em línguas portuguesa e francesa. Isso explicaria, pelo menos em parte, as poucas traduções de obras francesas no Brasil durante os séculos XVIII e XIX.

Há, portanto, pouco conhecimento e divulgação da rica produção literária de escritoras francesas do século XVIII no Brasil, mas também e principalmente na França. Mesmo as mais conhecidas, como Mme de Riccoboni, Mme de Graffigny, Mme de Charrière, Mme de Genlis e depois, na transição do século, Mme Leprince de Beaumont, Mme d’Epinay (que ganhou o prêmio da Academia Francesa na época) deixaram inúmeras obras ainda não (re)lidas, nem reeditadas ou estudadas na França. Como nenhuma foi traduzida para o português, pretendo reconstruir e construir o cânone dessas escritoras francesas por meio da antologização.

O banco de dados mais respeitado na área da tradução, no plano internacional, é o *Index Translationum* da UNESCO, única bibliografia internacional de traduções. Ao examinar o *Index Translationum*, constatamos que qualquer generalização seria apressada e que o desenho do mapa mundial das literaturas parece ser mais descontínuo e assimétrico do que acredita Casanova. No Brasil, 73% das traduções são provenientes do inglês, 10% do francês, 7% do alemão, 5% do espanhol, 3% do italiano e 2% repartidas em dezenas de outras línguas (TORRES, 2011). A literatura de língua inglesa é sete vezes mais traduzida que a literatura francesa no Brasil, o que é considerável. O corpus de obras de literatura de língua francesa divulgado pelo *Index Translationum* de 1979 até hoje apresenta somente uma parte das traduções que foram publicadas no Brasil. Porém, mesmo incompleto, tem o mérito de revelar o tipo de literatura que se traduziu nas quatro últimas décadas, apresentando uma imagem surpreendente da literatura de língua francesa e criando, de certa forma, um cânone nacional. A literatura de massa, isto é, romances policiais, histórias em quadrinhos e literatura infantil e infanto-juvenil, é a imagem que o Brasil tem da literatura francesa e de língua francesa das três últimas décadas do século XX (TORRES, 2005).

Com efeito, as traduções dos clássicos têm pouca representatividade, tanto que a literatura do século XVIII é a grande esquecida das traduções de língua francesa no Brasil, e, provavelmente, nos outros sistemas literários. Daí o surgimento de perguntas sobre as escritoras francesas do século XVIII, enquanto sujeitos da escrita, tais como: quais textos de escritoras contribuíram para moldar o espírito das Luzes? Ou ainda: que ascendências literárias tiveram?

Sem a pretensão de exaustividade, um breve panorama sobre histórias literárias publicadas na França incluindo as escritoras francesas pode auxiliar o entendimento da canonicidade na literatura. O Abade de La Porte escreveu *Histoire littéraire des femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française*. Trata-se de uma antologia de textos integrais das escritoras ou de cartas escolhidas de romances epistolares como os de Mme de Rocoboni, Mme Robert, Mme de Puisieux, Mle de Saint Phalier, Mme Belot, Mme Julien, Mme Lepaute, Mle de Louverni, e tantas outras escritoras desconhecidas no século XXI, tanto na França quanto fora dela.

Dez anos depois, Pierre-Joseph Boudier de Villemert publicou, em 1779, *Notice Alfabétique des Femmes célèbres en France [Le Nouvel Ami des femmes ou La Philosophie du sexe. Ouvrage nécessaire à toutes les jeunes personnes qui veulent plaire par des qualités solides : Avec une Notice Alfabétique des Femmes célèbres en France]*. Um título no mínimo instigante para um dicionário que comporta uma lista de 270 mulheres apresentadas de forma embrionária (de uma a cinco linhas cada). Na introdução do dicionário, a historiadora Nicole Pellegrin explicita que o

autor se posiciona como pedagogo, moralista e historiador ao propor às jovens mulheres modelos a seguir e sublinha a ambivalência desse manual, caracterizando uma misoginia latente e um desejo sincero de promoção das mulheres pela educação. A maioria aqui citadas são figuras históricas como Marie de Medicis, Blanche de Castille, mãe do Rei Saint Louis, ou ainda a rainha Elisabeth da Áustria, esposa do rei Charles IX. Estamos, portanto, longe de modelos femininos intelectuais. Nada extraordinário se pensarmos que será somente no século XVIII que brotará a ideia de se constituir uma História Literária na França.

Cerca de três décadas depois, Madame de Genlis publica, em 1811, *De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs* ou, *Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres*. Mme de Genlis afirma nas suas *Réflexions préliminaires sur les femmes* que as mulheres escrevem geralmente pouco por ter pouco estudo, o que não deveria as inferiorizar. Ela escreve sobre as grandes escritoras do século XVIII, as Senhoras de Geoffrin, de Lambert, Du Deffant, du Bocage, D'Aulnoy, Mlle de La Force. Ela dedica um capítulo a Mme de Lafayette e à *Princesse de Clèves*, a Mme Cottin ou a Mme Dacier, importante tradutora de Aristófanes, Safo e Homero, que influenciou a literatura francesa conforme o menciona Mme de Genlis.

No final do século, Sainte-Beuve publica *Portrait de Femmes*, retratos do caráter de escritoras dos séculos XVII e XVIII a partir de documentos autênticos, como os de Mme de Sévigné, Mme de La Fayette, Mme de Staël, Mme Guizot ou ainda Mme Roland. Por sua vez, Henri Carton, em 1886, publica *Histoire des femmes écrivains de la France* em oito capítulos dos quais destaco a Idade Média, o Renascimento, os séculos XVII e XVIII e mais um apêndice de 13 escritoras, comprovando a influência das mulheres nas Letras.

O fenômeno das vanguardas se apresenta, na minha opinião, como um vasto território multifacetado e que não condiz com um mapeamento clássico. Se o cânone literário visa identificar na história literária as “grandes” obras, as “grandes” figuras e lugares “emblemáticos”, a poética da modernidade tende a questionar os símbolos adquiridos da “grandeza” por sua “superstição do novo” e sua “paixão de negação”, como diz Antoine Compagnon em *Cinq paradoxes de la modernité*. Assim, o que é comumente considerado como pequeno e marginal está sendo recolocado no centro das atenções. Portanto, é fundamental que o crítico mude a atitude que consiste em dizer que os nomes que a história lembrou eram prometidos à posteridade.

Por todas essas razões, estou interessada nas escritoras que não fazem parte da história oficial literária que as ocultou. Ao descrever e analisar a história da literatura francesa, geralmente pouco é escrito sobre a obra das escritoras, o que comprova que há questões de avaliação estética que devem ser discutidas quando se fala de cânone literário.

Daniel Mornet, crítico literário francês especialista em século XVIII, no seu texto sobre os ensinamentos das bibliotecas particulares, em *Les Enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)*, publicado na revista *Histoire Littéraire de la France*, descobriu que um romance-memória como *Les Malheurs de l'amour* de Claudine de Tencin – mãe de d'Alembert – (1747) fez parte, até 1760, junto com *Lettres d'une Péruvienne* (romance epistolar de Françoise de Graffigny de 1747) ou ainda as *Confessions du comte de \*\*\** de Duclos (outro romance-memória publicado em 1742), dos nove romances mais lidos na França (1910: 461). Mornet (1910: 459) analisou a frequência de aparição dos títulos de livro publicado entre 1750 e 1780 nos catálogos de 500 bibliotecas francesas. Chegou a estabelecer uma lista das obras mais frequentes bem como o número de exemplares que as bibliotecas possuíam. Ele mostra, por exemplo, que *O Ensaio (l'Essai)* de Locke era duas vezes mais lido do que o livro *Eléments de la philosophie de Newton* de Voltaire. A obra de Madame de Graffigny *Lettres d'une Péruvienne* constava em 108 bibliotecas. Mornet ainda

comprova que *Histoire de Madame de Luz* (1741) de Charles Pinot-Duclos era 40 vezes mais lido do que o *Contrat Social* de Rousseau. Mme de Riccoboni (1910: 475). Mas, mesmo assim, as escritoras do século XVIII não fazem parte do cânone literário francês tradicional. E hoje, conhecemos Rousseau, mas Pinot-Duclos é um grande desconhecido das histórias literárias.

Esses catálogos são fontes preciosas para medir o papel da literatura estrangeira traduzida no sistema literário nacional bem como o funcionamento da própria literatura nacional. Rousseau, com exceção de *La Nouvelle Héloïse*, quase não era lido! Portanto, percebe-se que o cânone no século XVIII é bem diferente do cânone consagrado pela história literária do século XVIII, isto é, livros como *Les veillées de Thésalíe* de Mlle de Lussan ou *Les malheurs de l'amour* de Mme de Tencin eram mais lidos que *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

A ideia, portanto, foi a de levar adiante o projeto da antologia crítica de literatura traduzida online e do cânone das escritoras francesas do século das Luzes. Esta pesquisa, pela qual ganhei inicialmente verba do CNPq através de um projeto do Edital Universal, cujo título é *Antologia crítica de literatura traduzida (eletrônica): Cânone das escritoras francesas do século das Luzes nos sistemas literários francês e brasileiro* tem como resultado, como diz o título, uma antologia online. A antologias de escritoras francesas do século XVIII traz escritoras como:

- Escritoras de contos de fada: Gabrielle de Villeneuve; Mme Leprince de Beaumont (que tem 70 obras publicadas).

- Tradutoras : Anne Dacier; Emilie du Chatelet; Adélaïde-Gillette Dufrenoy.

- Escritoras de correspondência: Marie du Deffand; Julie de Lespinasse; Marie-Jeanne de Riccoboni (Correspondência com Choderlos de Laclos).

- Escritoras: Germaine de Staël; Louise d'Épinay Marie-Jeanne Roland; Claudine-Alexandrine de Tencin; Françoise de Graffigny; Isabelle de Charriere (romances, contos, novelas, teatro (26 peças), correspondência).

- Escritoras da Revolução e textos engajados: Olympe de Gouges (12 peças de teatro, e Declaração dos direitos da mulher).

São 35 escritoras, por enquanto, na Antologia, cujos objetivos são, além de investigar o papel da história literária na constituição do cânone, principalmente em relação às escritoras francesas do século XVIII, oferecer um panorama da produção literária das obras das escritoras francesas do século XVIII. Acredito que seja uma forma de oferecer elementos para a constituição de uma história da tradução no Brasil contemporâneo como parte integrante da história da literatura brasileira.

Posso, finalmente, dizer que a presente pesquisa se insere no campo dos Estudos Literários da Tradução, especialmente na formação da história da tradução literária e, mais especificamente, no estudo da história literária das escritoras francesas do século XVIII e seu papel na (trans)formação do cânone literário. A grande referência teórica na área é André Lefevere e seu clássico *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* onde mostra como a reescrita, isto é, a tradução, a antologização, a historiografia, a crítica e a edição desempenham um papel fundamental na recepção e canonização das obras literárias.

## REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BIBLIOTECA Nacional sobre a Editora Garnier e seus catálogos. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/francebr/garnier.htm>>. Acesso em: 6 out. 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

CARTON, Henri. *Histoire des femmes écrivains de la France*. Paris: Garnier, 1886. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54390403/f143.tableDesMatières>>. Acesso em: 13 out. 2017.

CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

LA PORTE, Abbé de. *Histoire littéraire des femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse raisonnée des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française*. Paris-Compiègne : Lacombe, 1769. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5403329d/f4.image>>. Acesso em: 13 out. 2017.

MME de Genlis. *De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs* ou, *Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres*. Paris: Maradan, 1811. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62622791/f28.item.r=effrayant>>. Acesso em: 13 out. 2017.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2012.

HERMANS, Théo. *The manipulation of literature*. NY: Routledge Revivals, 2014.

MNEMÓSINE, site de antologias de escritoras francesas dos séculos XVII e XVIII. Disponível em: <<https://mnemosineantologias.com/>>. Acesso em: 6 out. 2017.

MORNET, Daniel. *La pensée française au XVIIIème*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/mornet\\_daniel/pensee\\_francaise\\_18e/pensee\\_francaise\\_18e.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mornet_daniel/pensee_francaise_18e/pensee_francaise_18e.html)>. Acesso em: 6 out. 2017.

SAINTE-BEUVE, Charles. *Causeries du Lundi*. Paris, 1857-1862, v. II.

\_\_\_\_\_. *Portrait de femmes*. Paris: Gallimard, 1999. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201416h>>. Acesso em: 6 out. 2017.

TORRES, Marie-Hélène C. As traduções e seu funcionamento nas culturas. In: FALEIROS, Alvaro; ZAVAGLIA, Adriana; MOUZAT, Alian. (Org.). *A tradução de obras francesas no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. Porque traduzir obras de Juventude de Mme de Staël. *Diário Catarinense*, 25 ago. 2005.

VILLEMERT, Pierre-Joseph Boudier de. *Notice Alphabétique des Femmes célèbres en France*[*Le Nouvel Ami des femmes ou La Philosophie du sexe. Ouvrage nécessaire à toutes les jeunes personnes qui veulent plaire par des qualités solides : Avec une Notice Alphabétique des Femmes célèbres en France*], Amsterdam/Paris : Monory, 1779. Disponível em: <[http://siefar.org/dictionnaire/fr/Cat%C3%A9gorie:Dictionnaire\\_Pierre-Joseph\\_Boudier\\_de\\_Villemert](http://siefar.org/dictionnaire/fr/Cat%C3%A9gorie:Dictionnaire_Pierre-Joseph_Boudier_de_Villemert)>. Acesso em: 13 out. 2017.

# WORKING MEMORY CAPACITY AND THE IMPLEMENTATION OF PLANNED IDEAS INTO L2 SPEECH PERFORMANCE OF TRANSLATION TASKS

Maria da Glória Guará-Tavares<sup>1</sup>  
Sâmia Alves Carvalho<sup>2</sup>

## ABSTRACT

The present study is part of a larger scale research (Guará-Tavares, 2011, 2013, 2016) that investigates the relationship among working memory capacity, pre-task planning and L2 speech performance. The aim of the study was to analyze whether higher working memory capacity individuals are better able to implement planned information into L2 oral performance of translation tasks. Learners' planned ideas were accessed by means of think aloud protocols. Working memory capacity was measured by the Speaking Span Test. Results indicate that there are no significant differences between higher and lower spans concerning retrieval of planned lexical items that were implemented into task performance. As for the percentage of clauses per c-unit retrieved, the differences between higher and lower spans only approached significance. Results are discussed in terms of (Engle's model of working memory (Engle, 1996; Engle & Oransky, 1999; Engle, Kane & Tuholsky, 1999).

**Key words:** Working memory. Translation tasks. Retrieval. Performance

<sup>1</sup> Professora Associada I da Universidade Federal do Ceará, membro permanente da Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POET-UFC.

<sup>2</sup> Professora da Casa de Cultura Britânica da Universidade Federal do Ceará, membro permanente da Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POET-UFC.

## RESUMO

*O presente estudo faz parte de uma pesquisa maior (Guará-Tavares, 2011, 2013, 2016) que investiga a relação entre capacidade de memória de trabalho, planejamento pré-tarefa e desempenho oral em L2. O objetivo do estudo foi analisar se os indivíduos com maior capacidade de memória de trabalho são mais capazes de implementar informações planejadas no desempenho oral de tarefas de tradução. As idéias planejadas dos participantes foram acessadas por meio de protocolos verbais. A capacidade de memória de trabalho foi medida pelo teste Speaking Span. Os resultados indicam que não existem diferenças significativas entre indivíduos com maior e menor capacidade de memória de trabalho no que diz respeito ao resgate de itens lexicais planejados; e no que concerne ao resgate de sentenças por período, as diferenças apenas se aproximaram da significância. Os resultados são discutidos com base no modelo de de memória de trabalho de Engle (Engle, 1996; Engle & Oransky, 1999; Engle, Kane & Tuholsky, 1999).*

**Palavras-chave:** Memória de trabalho. Tarefas de tradução. Resgate. Desempenho.

## 1 INTRODUCTION

Several studies have examined the impact of pre-task planning on L2 performance (Ellis, 1987; Foster & Skehan, 1996; Menhert, 1998; Sangarun, 2005; Ortega, 1999, 2005; Guará-Tavares, 2011, 2013, 2016; Yuan & Ellis, 2003; Abdi Tabari, 2016, 2017). In general, studies have shown a positive impact of planning on L2 performance, with several studies demonstrating that planning leads to gains in fluency<sup>3</sup> (Foster & Skehan, 1996; Mehnert, 1998; Ortega, 1999). Planning also leads to gains in accuracy, although results have been more mixed and inconsistent in this respect (Ellis, 1987; Wendel, 1997; Mehnert, 1998; Ortega, 1999; Foster & Skehan, 1999). Finally, studies have also shown that planning enhances complexity (Crookes, 1989; Foster & Skehan, 1996; Mehnert, 1998; Ortega, 1999; Yuan & Ellis, 2003).

One interesting finding of the research on the impact of planning on L2 performance is the evidence of attentional trade-off effects among the goals of fluency, accuracy, and complexity. Foster and Skehan (1996), Menhert (1998), as well as Yuan and Ellis (2003) discuss results of their studies in terms of an attentional model of learning and performance. In this sense, these researchers propose that there are trade-off effects among the goals of fluency, accuracy, and complexity in the context of the use of learners' limited capacity attentional resources. In other words, because attentional resources are limited, planning benefits cannot be achieved to the same extent simultaneously for fluency, accuracy, and complexity of L2 performance. The trend of research results shows that there are gains in fluency and complexity at the expense of gains in accuracy.

We take the perspective that working memory resources are attentional. In the present study, working memory is defined as “a system consisting of those long-term memory traces above a

---

<sup>3</sup> According to Skehan (1996, 1998), fluency is related to the temporal aspects of speech production; accuracy is related to grammatical correctness; complexity is related to language elaboration (e.g., subordination).



threshold, the procedures and skills to achieve and maintain that activation, and limited-capacity, controlled attention” (Engle, Kane, & Tuholski, 1999, p. 102). Despite the fact that researchers in task-based planning (e.g. Foster & Skehan, 1996; Menhert, 1998; Yuan, Ellis & 2003) explain results of studies in terms of learners’ limited capacity attentional resources, individual differences in working memory capacity have not been taken into account in any of these studies (e.g. Foster & Skehan, 1996; Menhert, 1998; Yuan & Ellis, 2003) as a feasible variable for affecting learners’ performance under planning conditions.

Guará-Tavares (2011, 2013) provided evidence that higher working memory spans outperform lower working memory spans in L2 oral performance after pre-task planning, and Guará-Tavares (2016) found that higher working memory spans outperform lower working memory spans in the use of metacognitive strategies during pre-task planning. Planning is a problem solving activity (D’Ely, 2006), and it seems to assist performance by triggering a range of strategic, metalinguistic, and metacognitive behaviors (Ortega, 2005). One’s ability to engage in such strategic behaviors may successfully, to some extent, explain benefits achieved from planning. Since individuals with higher capacity tend to be more strategic (McNamara & Scott, 2001), individual differences in working memory capacity seems to reflect differences on how successful one is in the process of planning (Guará-Tavares, 2016).

In addition to that, the benefits of planning on performance may also depend on the ability to actually retrieve what was planned and implement it into online performance (Ortega, 2005). According to Rosen and Engle (1997), working memory plays a crucial role in retrieval, that is to say, individuals with higher capacity tend to retrieve information more effectively during the performance of complex cognitive tasks. The objective of this study is to investigate whether higher and lower working memory spans differ in the amount of planned ideas that are retrieved and implemented into task performance.

## 2 REVIEW OF THE LITERATURE

### 2.1 WORKING MEMORY

Engle et al. (1999) view working memory as a cognitive system comprising (1) a store in the form of long-term memory traces active above a threshold; (2) processes for achieving and maintaining this activation and (3) controlled attention. Nevertheless, when they refer to working memory *capacity*, it is the limited capacity of the element of *controlled attention* that is being referred to.

More specifically, for Engle and his associates the term *working memory capacity* refers to “attentional processes that maintain task-relevant information activated in an accessible state, or to retrieve that information under conditions of interference, conflict, and competition” (Kane, Conway, Hambrick & Engle, 2003, p. 23). When referring to working memory *capacity*, Engle and his associates mean the limited capacity of the mechanism that Baddeley and Hitch (1974), Baddeley and Logie (1999) have called central executive, which is, in turn, similar to the supervisory attentional system proposed by Norman and Shallice (1986, as cited in Baddeley, 1990; Engle et al. 1999).

According to Engle et al. (1999, p. 104), “working memory is not about storage or memory *per se*, but about *the capacity for controlled sustained attention in the face of interference*” (em-

phasis in the original). They view the nature of working memory limitations in terms of the capacity for controlled attention, which will emerge in situations that require controlled processing. In a controlled processing activity, it is attention that is controlled and the cognitive mechanisms that encompass a controlled processing activity include activation, suppression, serial search and retrieval, and monitoring (Engle, 1996; Engle & Oransky, 1999; Engle, Kane, & Tuholsky, 1999).

Rosen and Engle (1997) found that working memory plays a role in retrieval. Four experiments explored the role of individual differences in working memory capacity on verbal fluency under various secondary load conditions. High working memory individuals consistently recalled more exemplars. Unsworth, Billar and Spillers (2013) examined the role of working memory in retrieval of information. Participants performed a prolonged category fluency task that required them to retrieve as many animals as possible during 5 min. The results suggested that *working memory capacity* (WMC, from now on) differences emerged in the numbers of animals retrieved. Moreover, an analysis of differences in retrieval strategies suggested that higher working memory spans were more strategic than lower working memory spans and that these differences in retrieval strategies accounted for the overall differences in the numbers of animals retrieved. Results suggest that low-WMC individuals are less able than high-WMC individuals to select and utilize appropriate retrieval strategies to self-generate cues to access information in long-term memory. These results are consistent with research suggesting that working memory capacity is important for controlled search from long-term memory.

Guará-Tavares (2016) found that learners mainly engage in organization of ideas, rehearsal, lexical searches and monitoring when they plan an oral task. Moreover, higher spans employ significantly more metacognitive strategies during planning when compared to lower spans. Based on the findings of Rosen and Engle (1997), Unsworth, Billar and Spillers (2013) and Guará-Tavares (2016), this study sets out to examine whether higher and lower working memory spans differ in the amount of information they are able to retrieve from pre-task planning and implement into performance of a translation task.

## 2.2 MULTIMODAL TEXTS AND TRANSLATION TASKS

In our postmodern society where the dizzying advances of technology in all fields have tremendously increased the amount of data and information in our hands, students very often come across texts composed not only by words but also by images, that is, texts produced through different semiotic modes<sup>4</sup>. Therefore, we have chosen to use a broader notion of text in order to accommodate various forms of expression. Text is defined here as Halliday (1985, p. 52) stated, “in the simplest way...as language that is functional, by functional we simply mean language that is doing some job in some context”. In addition, by language we mean a system of signs in which the verbal sign is only one among many others like images, sounds, gestures etc.

According to Jewitt (2011), communication has always happened through more than one mode of expression. However, this perception of the existence of multimodal communicative compositions has become more intense with the development of visual representation technologies and with the expansion of the various forms that people use in communicating and interacting (synchronously and asynchronously) and thereby opening space for the insertion of other modes, different from writing, and nowadays very recurrent in people’s daily lives.

---

<sup>4</sup> “Mode is a socially shaped and culturally given resource for making meaning. *Image, writing, layout, music, gesture, speech, moving image, soundtrack* are examples of modes (emphasis in the original)” (Kress, 2011, p. 54).

Lemke (1998a, p. 283) states that

[...] today our technologies are moving us from the age of ‘writing’ to an age of ‘multimedia authoring’ in which voice-annotated documents and images, and written text itself, are now merely components of larger meaning-objects.

In order to be coherent with these kinds of text, these *larger meaning objects* students deal with in their everyday lives; we have decided to use an image-text relation in our experiment. We used a narrative text made of images, which students had to read and translate into an oral story. That is, they had to perform an intersemiotic translation task, grasping meaning from one mode and translating into another.

Even though performing an intersemiotic translation task may seem difficult for some people, it is actually a natural process. The very perception of the world around us can be considered a translation process in the perspective that what is perceived through our senses is translated into signs and these signs structure other essential processes, such as communication and thinking. According to Jakobson (1959), translation may occur in three different levels: 1) Intralingual translation or rewording which is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language; 2) Interlingual translation or translation proper, which is an interpretation of verbal signs by means of some other language; 3) Intersemiotic translation or transmutation, which is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. The latter was the one our participants used to perform the task that were assigned.

We see texts made of images every day and we very often translate them into verbal texts. When we see an accident on the streets and we tell friends what happened, for example, we are performing an intersemiotic translations task. We get involved in a meaning-making process and the meanings we make are produced socially in the sense that they are governed by certain rules in force at the time of their production, by a specific context, and they are also influenced by the interests of those who produce them. We read meanings from one semiotic mode (moving images) and translate them into another (an oral text) more often than we actually notice. Reading is considered here as in Walsh’s (2009, p. 2) perspective, it “may involve viewing, listening and responding”. Most of the time the process occurs naturally, even though we are not usually aware of this as an intersemiotic translation task; therefore, we do not consciously plan it.

When this process is conscious, before approaching a text the translator makes a series of decisions taking into account the context of the source text, the context of the target text and the purpose and the cultural aspects of target audience.

Our aim is to provide the participants with the opportunity of manipulating an image-text, similar to the ones they see every day; use their reading images skills and perform one kind of translation that happens naturally in our daily lives. With this research set established, we aim to analyze whether higher-WMC individuals are better able to implement planned information into L2 oral performance of translation tasks.

## 3 METHOD

### 3.1 RESEARCH QUESTION

The study was motivated by one research question: Do higher and lower working memory spans significantly differ in the amount of information they are able to retrieve from pre-task planning and implement into performance of a translation task?

### 3.2 CONTEXT AND PARTICIPANTS

Participants of the present study were twenty-five intermediate learners from the Letras<sup>5</sup> Licenciatura, Letras Secretariado<sup>6</sup>, and also from the Extracurricular Language Courses at the Federal University of Santa Catarina (UFSC). Participants of the Extracurricular Language courses were all undergraduate students at the Federal University of Santa Catarina from a variety of backgrounds (Biology, Engineering, Law, and History, among others). 15 were female and 10 were males. Their ages ranged between 18 and 29 years old, thus an adult population.

### 3.3 DATA COLLECTION PROCEDURES

Data collection of the present study was divided into three phases. The first phase was the selection of participants which aimed at controlling for proficiency level. Participants performed the proficiency trial task at the language laboratory, and all students of the same class did the task together (See Guará-Tavares, 2011, for a detailed description of the selection of participants). The translation task of the selection of participants was carried out under no planning conditions.

The second phase consisted of the Speaking Span Test to measure participants' working memory capacity. Participants carried out the speaking span test individually with the researcher in a computer lab. A training session on how to take the test took place before test performance itself.

The third phase of data collection consisted of the second translation task. Participants carried out the second task under a planning condition, they had 10 minutes to plan the oral task prior to actual performance. During planning, verbal protocols were carried out. When planning time was over, participants carried out the task, then, a retrospective interview was also conducted.

### 3.4 THE SPEAKING SPAN TEST

A version of Daneman and Green (1986) Speaking Span Test was used to measure individuals' working memory capacity. A training phase (20 words) preceded the testing phase (60 words). The test contained 60 unrelated words organized in three sets each of two, three, four, five and six words.

Each word was presented individually, on the middle line of a computer screen for one second. Participants were instructed to read each word aloud. At the end of each set, question marks appeared. These marks signaled the number of words that had to be stored and the number of

---

<sup>5</sup> Undergraduate Language Teaching program.

<sup>6</sup> Undergraduate Bilingual Secretary program.

sentences to be produced. Participants were instructed to use the words in the exact form and order they appeared to generate syntactically and semantically acceptable sentences, aloud, in English.

There were no restrictions concerning the length or complexity of the sentences produced. For instance, after being presented a set of three words: *guy - point - train*, a participant produced the following sentences: “I am a guy”, “what’s your point?”; “The train was dirty”. Participants’ speaking span score was defined as the maximum number of words for which they could generate grammatically and semantically acceptable sentences in English.

Following Daneman (1991), in this study, participants’ responses, which were recorded, transcribed and analyzed, generated two different speaking span scores: a speaking span *strict score*, when all the sentences the subject produced contained the target word in the exact form and order of presentation; and a speaking span *lenient score*, when credit was given for sentences that contained the target word in a form other than that of presentation (e.g., target word being ‘guy’ and the word in the sentence produced being ‘guys’), and half credit was given to words recalled in a different order. No credit was given to ungrammatical sentences in terms of syntax and semantics.

### 3.5 THE SPEECH GENERATION TASK

As we discussed previously in this article, we chose an intermodal translation task because the aim is that participants deal with the kind of text they often come across nowadays. It was also intended to provide participants with one kind of task that we naturally do but do not plan, then give them time and opportunity to plan, so the following procedures were set.

Participants were instructed to look at the set of pictures for 50 seconds. Then, the picture was removed from them and they had 10 minutes to plan their oral performance. These procedures followed Mehnert (1998). Planning was not guided.

### 3.6 THE VERBAL REPORTS: RETROSPECTIVE ON-LINE PROTOCOLS AND RETROSPECTIVE INTERVIEWS

Following retrospective on-line procedures (Leow; Morgan-Short, 2004), participants were given 10 minutes to plan and were required to verbalize what they were planning in breaks of every one minute. After every one minute of planning they were prompted with the question: ‘*What were you just thinking about?*’ However, in some moments in which participants stopped taking notes and seemed to be thinking hard or when participants erased part of their notes, the present researcher asked different questions: ‘*What were you just thinking when you stopped writing?*’ or ‘*What did you just erase from your notes?*’ The ten minute planning time was counted with the aid of a chronometer which was stopped during the verbalization so that participants could have ten minutes of actual planning. Also, the instances of verbalization were made the shortest possible so that they would not take participants away from the planning task itself. Basically, I asked the question and accepted whatever answer they gave me and instructed them to go on planning. In general, each verbalization was no longer than 30 seconds (including my question and the answer).

After the retrospective on-line protocols, participants performed the task. After performance of the task, an interview was also carried out for the purpose of complementing the retrospective on-line protocols. This combination of protocols is suggested by Wigglesworth (2005) and Leow and Morgan-Short (2004).

### 3.7 DATA ANALYSIS

The analysis of the protocols consisted of three phases. Two interraters helped in the analysis of protocols. Initially, a content analysis of the protocols was carried out individually by the present researcher and the first interrater. This content analysis consisted of going through the protocols and writing down our first general impressions on them.

The second phase consisted of identifying the information present in the protocols that was also present in participants' performance. This analysis was done one by one; each participant had the planning protocol compared to the performance after planning. Two categories of information were included: a) number of isolated lexical items (content words- nouns, verbs, adjectives and adverbs) per a hundred words and b) percentage of clauses per c-unit<sup>7</sup>. When learners mentioned the same lexical items and/or clauses in both protocol and performance, they were included in the counting. When lexical items and clauses were present in participants' protocol and performance, these lexical items and clauses were considered as planned ideas/information retrieved from pre-task planning and implemented into task performance.

After counting all the lexical items present in each participant's protocol and performance (retrieved lexical items), *the number of retrieved lexical items per a hundred words* was calculated by dividing participants' total number of retrieved lexical items by the total number of words produced in performance and multiplying the result by 100. After counting all the clauses that were present in each participant's protocol and performance (retrieved clauses), *the percentage of retrieved clauses per c-unit* was calculated by dividing the total number of retrieved clauses by the total number of clauses produced in performance, and the resulting figure was multiplied by 100.

After calculating the number of lexical items retrieved per a hundred words and the percentage of clauses retrieved per c-unit, descriptive statistics analysis was carried out. Then, an ANOVA was performed to verify whether there were any statistically significant differences between lower and higher spans concerning the number of lexical items retrieved per a hundred words and the percentage of clauses retrieved per-c unit.

In order to scrutinize the differences between lower and higher spans, we also followed the extreme-group design procedures and excluded intermediate spans from the analysis. For all statistical analyses of the present study, a probability level of  $p < .05$  was used to determine statistical significance.

## 4 RESULTS

In this section, the results of the analysis of the protocols are reported. Table 1 displays the results of the ANOVA.

---

<sup>7</sup> When analyzing c-units in the present study, I followed Foster et al. (2000) criteria. Utterances that were abandoned were not counted as a unit; phrases or full clauses that were repeated verbatim were counted once, with only one instance being considered as either a c-unit or belonging to a c-unit; verbatim repetition of words including those used for rhetorical purposes were considered as parts of the c-unit they belonged to; and whenever self-corrections took place, only the final version was counted as belonging to the c-unit.

Table 1. ANOVA – Lexical item and clauses (lower and higher spans-Experimental group)

| Retrieved ideas/information       |                | Sum of Squares | df | Mean Square | F     | Sig.        |
|-----------------------------------|----------------|----------------|----|-------------|-------|-------------|
| Retrieved lexical items/100 words | Between Groups | 30.140         | 1  | 30.140      | 3.903 | <b>.064</b> |
|                                   | Within Groups  | 108.107        | 14 | 7.722       |       |             |
|                                   | Total          | 138.247        | 15 |             |       |             |
| % of Retrieved clauses/c-unit     | Between Groups | 6.002E-02      | 1  | 6.002E-02   | 2.663 | <b>.121</b> |
|                                   | Within Groups  | .316           | 14 | 2.254E-02   |       |             |
|                                   | Total          | .376           | 15 |             |       |             |

Source: SPSS.  $p < 0.05$

As can be seen in Table 1, there were no significant differences between lower and higher working memory spans concerning the percentage of retrieved clauses that were implemented into task performance ( $F = 2.663$ ,  $p = .121$ ). Moreover, the difference between lower and higher spans concerning the retrieved number of lexical items per a hundred words only approached significance ( $F = 3.903$ ,  $p = .064$ ) but did not reach significance.

## 5 DISCUSSION

The study was guided by one research question: Do higher and lower working memory spans significantly differ in the amount of information they are able to retrieve from pre-task planning and implement into task performance? Retrieval of information from pre-task planning and implemented into task performance was measured by the number of retrieved lexical items per a hundred words and percentage of retrieved clauses per c-unit. There were no significant differences between higher and lower working memory spans in any of the two measures.

A tentative explanation for these unexpected results may be that higher and lower spans not only perform the task by retrieval of planned information but also by creation of new ideas online during performance. Guará-Tavares (2011, 2013) showed that higher working memory spans outperform lower working memory spans in task performance after planning. Guará-Tavares (2016) provided evidence that higher working memory spans use pre-task planning time more effectively than lower working memory spans by using a significantly greater amount of metacognitive strategies during planning. However, participants in Guará-Tavares (2016) and in the current study also reported that they used planned information but also created new ideas online during performance. Ortega (1999, 2005) claims that successful performance after pre-task planning depends on being able to retrieve what was planned into performance and create of new ideas online.

Since the present study showed no significant differences in terms of retrieval, possibly the key difference between higher and lower spans performance after pre-task planning revealed in previous studies (Guará-Tavares, 2011, 2013) may not be the amount of retrieved planned information into performance, but the ability to coordinate the combination of planned *and* new information during performance. Individual differences in working memory capacity reflect differences in the capacity for sustaining, maintaining and shifting attention among the various aspects of task

performance (Engle, 1996; Engle & Oransky, 1999; Engle, Kane, & Tuholsky, 1999). Possibly, higher spans were able to retrieve more information but decided not to use all of it because they had more ideas online during performance and aimed at combining planned and new ideas in an effective way.

Another plausible explanation for the lack of significant differences between higher and lower spans in terms of retrieval may be that although verbal protocols were effective to establish the *strategies* employed during planning (Guará-Tavares, 2016), they may not be a suitable tool to assess the actual *language* being planned. Providing learners with instructions to write a draft of their stories during planning may be more effective. The language present in the drafts of the stories could be more thoroughly compared to language used in task performance.

The present study has its limitations. The sample size was small and only one test was used to measure working memory capacity. Despite its limitations, the study is relevant since it is a first step towards scrutinizing the role of working memory in retrieval of planned information that is implemented into performance of a translation task.

## REFERENCES

- Cantor, J., & Engle, R. W. (1993). Working memory capacity as long-term memory activation: An individual-differences approach. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 19(5), 1101-1114.
- Clüver, C. (1989). On intersemiotic transposition. In *Poetics Today*, 10(1).
- Conway, A. R. A., & Engle, R. W. (1996). Individual differences in working memory capacity: More evidence for a general capacity theory. *Memory*, 4, 577-590.
- Conway, A. R. A., & Engle, R. W. (1994). Working memory and retrieval: A resource-dependent inhibition model. *Journal of Experimental Psychology: General*, 123, 354-373.
- Conway, A. R. A., Kane, M. J., Bunting, M. F., Hambrick, D. Z., Wilhelm, O., & Engle, R. W. (2005). Working memory span tasks: A methodological review and user's guide. *Psychonomic Bulletin and Review*, 12(5), 769-786.
- Crookes, G. (1989). Planning and interlanguage variation. *Studies in Second Language Acquisition*, 11, 367-383.
- Daneman, M. (1991). Working memory as a predictor of verbal fluency. *Journal of Psycholinguistic Research*, 20, 445-464.
- Daneman, M., & Green, I. (1986). Individual differences in comprehending and producing words in context. *Journal of Memory and Language*, 25, 1-18.



D'Ely, R. (2006). *A focus on learners' metacognitive processes: The impact of strategic planning, repetition, strategic planning plus repetition, and strategic planning for repetition on L2 oral performance*. Unpublished Ph.D. dissertation, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.

Ellis, R. (1987). Interlanguage variability in narrative discourse: Style shifting in the use of the past tense. *Studies in Second Language Acquisition*, 9, 12-20.

Ellis, R. (2005). Planning and task-based performance: Theory and research. In R. Ellis. (Ed.). *Planning and task performance in a second language* (pp. 3-34). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Ellis, R. (2003). *Task-based language teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press.

Engle, R. W. (1996). Working memory and retrieval: An inhibition-resource approach. In J. T. E. Richardson, R. W. Engle, L. Hasher, R. H. Logie, E. R. Stoltzfus, & R. T. Zacks. (Eds.). *Working memory and human cognition* (pp. 89-119). New York: Oxford University Press.

Engle, R. W., & Oransky, N. (1999). Multi-store versus dynamic models of temporary storage in memory. In R. J. Sternberg (Ed.). *The nature of cognition* (pp. 515-555). Cambridge, MA: MIT Press.

Engle, R. W., Cantor, J., & Carullo, J. J. (1992). Individual differences in working memory and comprehension: A test of four hypotheses. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition*, 18, 972-992.

Engle, R. W., Kane, M. J., & Tuholski, S. W. (1999). Individual differences in working memory capacity and what they tell us about controlled attention, general fluid intelligence and functions of the prefrontal cortex. In A. Miyake & P. Shah (Eds.). *Models of working memory: Mechanisms of active maintenance and executive control* (pp.102-134). New York: Cambridge University Press.

Engle, R. W., Laughlin, J. E., Tuholski, S. W., & Conway, A. R. A. (1999). Working memory, short-term memory and general fluid intelligence: A latent variable approach. *Journal of Experimental Psychology: General*, 128(3), 309-31.

Ericsson, K., & Simon, H. (1993). *Protocol analysis: Verbal reports as data* (2nd ed.). Boston: MIT Press.

Fortkamp, M. B. M. (1999). Working memory capacity and aspects of L2 speech production. *Communication and Cognition*, 32, 259-296.

Fortkamp, M. B. M. (2000). *Working memory capacity and L2 speech production: An exploratory study*. Unpublished Ph.D. dissertation, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.

- Fortkamp, M. B. M. (2003). Working memory capacity and fluency, accuracy, complexity, and lexical density in L2 speech production. *Fragmentos*, 24, 69-104.
- Foster, P., & Skehan, P. (1996). The influence of planning and task type on second language performance. *Studies in Second Language Acquisition*, 18, 299-323.
- Foster, P., & Skehan, P. (1999). The influence of source of planning and focus of planning on task-based performance. *Language Teaching Research*, 3, 215-247.
- Foster, P., Tonkin, A., & Wigglesworth, G. (2001). Measuring spoken language: A unit for all reasons. *Applied Linguistics*, 21, 354-375.
- Freed, B. (2000). Is fluency, like beauty, in the eyes of (and ears) of the beholder? In H. Haggénbach (Ed.). *Perspectives on fluency* (pp. 215-238). Ann Arbor, MI: Michigan University Press.
- Guará-Tavares, M. G. (2016). Learners' processes during pre-task planning and Working Memory Capacity. *Ilha Desterro*, 69(1).
- Guará-Tavares, M. G. (2008). *Pre-task planning, working memory capacity and L2 speech performance*. Unpublished Ph.D. dissertation, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.
- Guará-Tavares, M. G. (2011). Pre-task planning, working memory capacity and L2 speech performance. *Organon*, 26, 245-266.
- Guará-Tavares, M. G. (2013). Working memory capacity and L2 speech performance in planned and spontaneous conditions: A correlational analysis. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 52, 9-29.
- Halliday, M. A. K., Hasan, R. (1985). *Context and Text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Hambrick, D. Z., & Engle, R. W. (2003). The role of working memory in problem solving. In J. E. Davidson & R. J. Sternberg (Eds.). *The psychology of problem solving* (pp. 176-206). London: Cambridge Press.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation, in B. A. Brower (Ed.). *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge: Harvard University Press.
- Jewitt, C. (2011). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
- Kane, M. J., & Engle, R. W. (2002). The role of prefrontal cortex in working memory capacity, executive attention, and general fluid intelligence: An individual differences perspective. *Psychonomic Bulletin and Review*, 9, 637-671.

Kane, M. J., & Engle, R. W. (2003). Working memory capacity and the control of attention: The contributions of a goal neglect, response competition, and task set to Stroop interference. *Journal of Experimental Psychology: General*, 132, 47-70.

Kane, M. J., Conway, A. R. A., Hambrick, D. Z., & Engle, R. W. (2007). Variation in working memory capacity as variation in executive attention and control. In A. R. A. Conway, C. Jarrold, M. J. Kane, A. Miyake, & J. N. Touse (Eds.). *Variation in working memory* (pp. 21-48). New York: Oxford University Press.

Kane, M. J., Hambrick, D. Z., Tuholski, S. W., Wilhelm, O., Payne, T. W., & Engle, R. W. (2004). The generality of working memory capacity: A latent-variable approach to verbal and visuo-spatial memory span and reasoning. *Journal of Experimental Psychology: General*, 133, 189-217.

Kawauchi, C. (2005). The effects of strategic planning on the oral narratives of learners with low and high intermediate levels of L2 proficiency. In R. Ellis (Ed.). *Planning and task performance in a second language* (pp.61-82). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Kress, G. (1985). *Context and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.

Kress, G. (2011). What is mode? In C. Jewitt (Ed.). *Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 54-67). London: Routledge.

Lemke, J. L. (1998). Metamedia Literacy: Transforming meanings and media. In L. L. Reinking, & M. McKenna et al. (Ed.). *Handbook of literacy and technology: Transformations in a post-typographic world* (pp. 283-301). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Leow, R. P., & Morgan-Short, K. (2004). To think aloud or not to think aloud: The issue of reactivity in SLA research methodology. *Studies in Second Language Acquisition*, 26, 35-57.

Mcnamara, D. S., & Scott, J. L. (2001). Working memory capacity and strategy use. *Memory & Cognition*, 29(1), 10-17.

Mehnert, U. (1998). The effects of different lengths of time for planning on second language performance. *Studies in Second Language Acquisition*, 20, 83-108.

Mendonça, D. (2003). *Working memory capacity and the retention of L2 vocabulary*. Unpublished master's thesis, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.

O'Malley, J. M., & Chamot, A. U. (1990). *Learning strategies in second language acquisition*. New York: Cambridge University Press.

Ortega, L. (1999). Planning and focus on form in L2 oral performance. *Studies in Second Language Acquisition*, 21, 109-148.

Ortega, L. (2005). What do learners plan? Learner-driven attention to form during pre-task planning. In R. Ellis (Ed.). *Planning and task performance in a second language* (pp. 21-37). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Rosen, V. M., & Engle, R. W. (1997). The role of working memory capacity in retrieval. *Journal of Experimental Psychology*, 126(3), 211-227.

Sangarun, J. (2005). The effects of focusing on meaning and form in strategic planning. In R. Ellis (Ed.). *Planning and task performance in a second language* (pp. 17-32). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Skehan, P. (1998). *A cognitive approach to language learning*. Oxford: Oxford University Press.

Skehan, P. (1996). A framework for the implementation of task-based instruction. *Applied Linguistics*, 17(1), 38-62.

Skehan, P., & Foster, P. (2001). Cognition and tasks. In P. Robinson (Ed.). *Cognition and second language instruction* (pp. 32-61). New York: Cambridge University Press.

Skehan, P., & Foster, P. (1995). Some type and task processing conditions as influences on foreign language performance. *English Language Teaching*, 3, 139-188.

Skehan, P., & Foster, P. (2005). Strategic and on-line planning: The influence of surprise information and task time on second language performance. In R. Ellis (Ed.). *Planning and task performance in a second language* (pp. 25-51). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Skehan, P., & Foster, P. (1997). Task type and task processing conditions on foreign language performance. *Language Teaching Research*, 1, 185-211.

Skehan, P., & Foster, P. (1999). The influence of task structure and processing conditions on narrative retellings. *Language Learning*, 49(1), 93-120.

Turner, M., & Engle, R. (1989). Is working memory capacity task dependent? *Journal of Memory and Language*, 28, 127-54.

Unsworth, N., & Engle, R. W. (2007b). Individual differences in working memory capacity and retrieval: A Cue-dependent search approach. In J. S. Nairne (Ed.). *The foundations of remembering: Essays in honor of Henry L. Roediger* (pp. 241-258). New York: Psychology Press.

Unsworth, N., & Engle, R. W. (2007a). The nature of individual differences in working memory capacity: Active maintenance in primary memory and controlled search from secondary memory. *Psychological Review*, 114, 104-132.

Unsworth, N., & Engle, R. W. (2005). Working memory capacity and fluid abilities: Examining the correlation between Operation Span and Raven. *Intelligence*, 33, 67-81.

Unsworth, N., Brewer, G. A. M., & Spillers, G. J. (2013). Working memory capacity and retrieval from long-term memory: the role of controlled search. *Memory & Cognition*, 4(2), 242-254.

Yuan, F., & Ellis, R. (2003). The effects of pre-task planning and on-line planning on fluency, complexity and accuracy in L2 monologic oral production. *Applied Linguistics*, 24(1).

Walsh, M. (2009). Pedagogic potentials of multimodal literacy. In L. Tan Wee Hin., & R. Subramanian (Eds.). *Handbook of Research on New Media Literacy at the K12 Level: Issues and Challenges* (Vol. I-II, cap. III, pp. 1-16). U.S: IGI Global.

Weissheimer, J. (2007). *Working memory capacity and the development of L2 speech production*. Unpublished Ph.D. dissertation, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.

Wenden, A. (1991). *Learner strategies for learner autonomy*. London: Prentice Hall.

# AMOR E DESEJO NA ADAPTAÇÃO *DRÁCULA* *DE BRAM STOKER*, DE FRANCIS FORD COPPOLA: A TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM MINA

Cynthia Beatrice Costa<sup>1</sup>

## RESUMO

*Drácula* (1897), de Bram Stoker, é o romance gótico *fin de siècle* mais adaptado para o cinema. No início dos anos 1990, o diretor Francis Ford Coppola apresentou a sua versão cinematográfica da personagem Mina Murray/Harker em seu filme *Drácula de Bram Stoker* – interpretada por Winona Ryder como ideal da beleza física à época, a abordagem da heroína proposta pelo filme pode ter sido um dos motivos para o seu grande sucesso comercial. Do ideal da mulher vitoriana admirada por homens por sua sensatez e castidade, tal como é retratada no livro, Mina passa a objeto de desejo sexual em meio à narrativa frenética e repleta de efeitos especiais dirigida por Coppola. Baseado, sobretudo, nos estudos de Judith Weissman e Elizabeth Miller no que diz respeito à personagem Mina e nas noções de adaptação filmica propostas por Linda Hutcheon, o presente artigo tem por objetivo examinar as mudanças operadas na personagem na passagem livro/filme e procura entender como e por que Mina foi transformada no processo de adaptação.

**Palavras-chave:** Drácula. Bram Stoker. Adaptação filmica.

## ABSTRACT

*Dracula* (1897), by Bram Stoker, is the *fin de siècle* gothic novel most frequently adapted into films. In the beginning of the 1990s, film director Francis Ford Coppola presented his cinematographic

<sup>1</sup> Doutora em Estudos da Tradução pela UFSC. Professora do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia.

*version of the character Mina Murray/Harker in his film Bram Stoker's Dracula – role played by Winona Ryder as the ideal of physical beauty at the time and, thanks to the approach adopted by the film concerning its heroin, possibly one of the reasons for its great commercial success. From the ideal Victorian woman admired by men for her sense and chastity, as she is portrayed in the book, Mina becomes an object of sexual desire in the midst of a frenetic narrative, full of special effects, directed by Coppola. Based mainly on the studies by Judith Weissman and Elizabeth Miller regarding the character of Mina and on Linda Hutcheon's notions on film adaptation, the present article aims at examining the changes promoted in the character in her transition from book into movie, seeking to understand how and why Mina was transformed in the adaptation process.*

**Keywords:** *Dracula. Bram Stoker. Film adaptation.*

Há 25 anos, em novembro de 1992, o diretor estadunidense Francis Ford Coppola, já consolidado crítica e comercialmente pela trilogia *O Poderoso Chefão*, lançou a sua adaptação cinematográfica do romance *Drácula*, publicado em Londres em 1897 pelo irlandês Bram Stoker. Intitulado *Bram Stoker's Dracula* – traduzido de forma literal como *Drácula de Bram Stoker* no Brasil – e estrelado por atores famosos, o filme foi um sucesso comercial imediato, quase compensando o valor de sua produção no fim de semana de estreia nos Estados Unidos e o quintuplicando ao longo de seu primeiro ano mundialmente.<sup>2</sup> Sobre a empreitada, Coppola declarou que precisava “demonstrar que conseguiria fazer uma grande produção de maneira eficiente sem estourar o orçamento”<sup>3</sup> (ABRAMOWITZ, 1992, p. 51).

Seu filme integra uma longa e prolífera tradição de adaptações da obra de Bram Stoker – e de teorias sobre ela – no cinema e em outros meios. Em 1922, o cineasta alemão F. W. Murnau consagrou-se com *Nosferatu*, no qual o ator Max Sreck interpreta um vampiro chamado Graf Orlok, que é, apesar do nome, uma adaptação direta do personagem Drácula tal qual criado por Stoker. Já em 1931, a versão dirigida por Tod Browning e protagonizada pelo ator romeno Bela Lugosi parece ainda prevalecer no imaginário ocidental no que diz respeito à aparência de conde Drácula, com cabelo escuro penteado para trás, capa de gola alta e aspecto imponente. Ambos os filmes serviram de referência para Coppola, seja visualmente, seja no modo como a narrativa se desenrola. Outras dezenas de longas-metragens, minisséries, séries e novelas têm resgatado ou referenciado as personagens de Stoker ao longo dos séculos XX e XXI.

Para compor a sua fantasia gótica, Bram Stoker teria se baseado em uma lista robusta de fontes que abordavam mitos europeus, como demonstram anotações realizadas pelo escritor durante a composição do romance (STOKER, 2008). A estudiosa Elizabeth Miller (2006) enfatiza que Stoker sempre fora interessado em lendas de vampiros e lobisomens. Essa curiosidade o teria levado a conceber um enredo fantástico de traços góticos. Dividido em diários, cartas e reportagens jornalísticas, *Drácula* é considerado um romance epistolar, com múltiplas narrações em primeira

---

<sup>2</sup> Informações comerciais encontradas na página do filme no site IMDB: Disponível em: < [http://www.imdb.com/title/tt0103874/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0103874/?ref_=fn_al_tt_1)> . Acesso em: 3 jan. 2018.

<sup>3</sup> Esta e as outras que aparecem nestas notas são traduções minhas: “I had to demonstrate that I could make a big production efficiently and not go over budget.”

pessoa. Isso significa que só acessamos uma personagem por meio do relato de outra; os mesmos fatos são reportados com frequência sob diferentes pontos de vista. Essa, por si só, constitui uma dificuldade evidente em sua transposição para o cinema.

A dificuldade parece ser driblada, porém, na adaptação de Coppola, que se preocupa menos com as minúcias relatadas pelas personagens ao longo dos 27 capítulos do livro e enfatiza aspectos visuais e sonoros. Essa é uma estratégia louvável, mas também é esperada quando se trata da adaptação de um livro para o formato filme: “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69).

Embora geralmente favorável à obra de Coppola, a crítica jornalística costuma enfatizar a noção de “aparência acima da substância” ao tratar do filme. Como na resenha de *The New York Times* à época de seu lançamento: “Em um filme de frenesi e opulência tão exagerados, performances e pessoas não chamam tanto a atenção quanto os resultados caleidoscópicos. Esse filme foi concebido, escrito e dirigido, depois de alguma forma executado, de maneira a ser um longo e ininterrupto efeito especial”<sup>4</sup> (CANBY, 1992). Não à toa, em 1993, o filme venceu o Oscar nas categorias técnicas de Melhor Figurino (assinado por Eiko Ishioka), Melhor Efeito Sonoro (Tom C. McCarthy e David E. Stone) e Melhor Maquiagem (Greg Cannom, Michèle Burke e Matthew W. Mungle).

Uma comparação atenta entre livro e filme desafia a noção de que se trata de uma adaptação “fiel”, uma afirmativa largamente usada no marketing do filme – ressaltada pelo título, “de Bram Stoker” – e reproduzida acriticamente por resenhas jornalísticas. A afirmação de que uma adaptação cinematográfica é fiel ao material-fonte pode ser considerada incerta por si mesma, pois conduz a uma pergunta: “fiel a quê?”. Ao enredo, ao estilo, aos diálogos? No caso da versão coppoliana de *Drácula de Bram Stoker*, a assertiva parece ainda mais problemática, porque livro e filme têm, ao mesmo tempo, muito e pouco em comum. Ambos tratam de um vampiro poderoso que se muda da Transilvânia para Londres no fim do século XIX. Os nomes das personagens são os mesmos. Entretanto, seu desenvolvimento e suas características principais são vastamente alterados. Sobretudo, há uma mudança essencial: ausente no livro, o amor entre conde Drácula e Mina Murray/Harker serve de fio condutor ao filme e pode ter sido um dos motivos-chave para o seu sucesso comercial; à época do lançamento, o slogan usado para atrair o público aos cinemas foi “*Love Never Dies*” – no Brasil, “O Amor Nunca Morre” (LERNER, 2009, p. 204).

A adição da história de amor pode ser vista como uma forma de “amarrar” o enredo, já que muitas perguntas são deixadas em aberto no livro de Stoker. Por que Drácula quer se mudar para Londres? Seus ataques a Mina e à amiga dela, Lucy Westenra, têm relação direta com a visita de Jonathan Harker ao seu castelo na Transilvânia? Como Renfield se tornou discípulo do vampiro? Como Drácula se tornou vampiro? Enfim, por ser narrado por múltiplas primeiras pessoas e eventuais reportagens, o romance dá ao leitor a chance de saber apenas o que esses narradores sabem. Já o filme de Coppola, como já haviam feito os filmes de Murnau e Browning, procuram preencher algumas lacunas, tornando a história narrada mais linear. Ademais, um enredo amoroso deve, muito provavelmente, ter sido pensado para atrair um público maior, especialmente de jovens. Comenta Katharina Mewald:

---

<sup>4</sup> “In a movie of such over-the-top frenzy and opulence, however, performances and people do not stand out as much as the kaleidoscopic results. This movie was imagined, written and directed, then somehow engineered into being as if it were one long, uninterrupted special effect.”



A razão para isso [a inclusão da história de amor] pode ser encontrada em questões econômicas, que provavelmente exigiram que o filme fosse feito de maneira atraente a um público maior do que o de frequentadores de filmes de terror. Além disso, já se afirmou que Mina foi adaptada para refletir os papéis de gênero mais modernos e emancipados das mulheres contemporâneas, um argumento que é digno de debate<sup>5</sup> (MEWALD, 2008, p. 31).

Mina, a protagonista feminina tanto do livro quanto do filme, de fato é transformada na obra de Coppola, ganhando traços aparentemente mais “modernos”, como diz Mewald. Entretanto, como também propõe a estudiosa, a noção de que a sua transformação a teria emancipado como mulher, passando da vitoriana devota criada por Stoker a uma espécie de *New Woman* (KING, 2005) empoderada, pode ser criticamente avaliada.

Neste artigo, pretende-se tratar, especificamente, das modificações relacionadas à personagem Mina e da maneira como a transformação de uma história gótica de horror (livro) para uma história gótica predominantemente de amor (filme) pode tê-las impactado. A análise proposta se baseia na edição clássica de *Dracula* da Penguin Books (2012); na tradução de Alexandre Barbosa de Souza publicada em edição de bolso de luxo pela editora Jorge Zahar (2017); e em *Dracula de Bram Stoker*, filme em DVD, também em edição de luxo, distribuído pela Sony Pictures do Brasil em 2007.

## MINA NO CONTEXTO DO ROMANCE DRÁCULA

Wilhelmina Murray, tornada Wilhelmina Harker após o casamento e chamada em geral pelo apelido Mina, é a heroína feminina de *Dracula*. Ela colabora com a luta contra o poderoso vampiro conde Drácula ao lado de seu marido, Jonathan; do psiquiatra dr. Seward; do noivo de sua falecida amiga Lucy, Arthur Holmwood; de outro pretendente de Lucy, Quincey Morris; e do grande especialista em fenômenos sem aparente explicação, Abraham Van Helsing. Protagonizado por esse grupo de amigos devotos uns aos outros e a Deus, o romance de Bram Stoker resgata a mítica batalha entre bem e mal colocando, de um lado, essa espécie de liga bem-intencionada e, do outro, o cruel conde da Transilvânia e seus discípulos. A partir da metade do texto em diante, seu enredo assemelha-se ao de uma caça, com Van Helsing comandando eloquentemente o grupo de caçadores do vampiro. Por fim, o bem vence com a morte de Drácula e a subsequente felicidade conjugal de Mina e Jonathan, que chamam o filho primogênito de Quincey em homenagem ao amigo morto na batalha final contra o vampiro.

Mina tem por principais características a integridade e a devoção ao marido e aos amigos, como enfatiza Mewald em seu estudo da personagem. Mina é apresentada como o protótipo da mulher vitoriana ideal, e quase toda a sua existência é dedicada ao futuro marido; ela almeja se tornar uma boa esposa e mãe, o “anjo do lar” (MEWALD, 2008). No que se refere à “mulher vitoriana ideal”, pode-se depreender disso um forte aspecto maternal. Embora na Inglaterra da Era Vitoriana (1837-1901) não tenham faltado debates a respeito da mulher como esteio do lar, seu papel de mãe, acima de qualquer outro, parece ter sido reforçado durante aquele período. A própria Rainha Vitória foi mãe nove vezes em um intervalo de 17 anos. Em seu artigo sobre construções vitorianas da feminilidade, Jeanette King (2005, p. 9), explora esse aspecto, afirmando que: “Havia

---

<sup>5</sup> “The reason for this may be found in economic considerations, which are likely to have demanded the film to be made attractive to a wider audience than the horror movie-goers. Additionally, it has been argued that Mina has been adapted to reflect the more modern and emancipated gender roles of women today, a contention that is open to challenge.”

muitas mulheres, inclusive feministas, que defendiam que a maior realização da mulher era advinda da maternidade”<sup>6</sup>

Em suas primeiras aparições no romance, nas cartas que escreve à amiga Lucy e nas passagens do diário que mantém de maneira disciplinada, Mina expõe seu desejo de se dedicar irrestritamente ao marido e de ser “útil a ele”. Para tanto, está aprendendo taquigrafia e datilografia:

Tenho trabalhado duro ultimamente, pois quero acompanhar os estudos de Jonathan, e tenho treinado bastante taquigrafia. Quando casarmos, poderei ser útil a ele, e se ficar boa o bastante vou poder anotar o que ele diz e datilografar para ele à máquina, o que também ando praticando assiduamente (STOKER, 2017, p. 98).

Mina é professora assistente em uma escola, como lembra nessa mesma carta enviada à amiga Lucy, mas não há mais detalhes sobre a sua vida profissional. Pode-se deduzir, porém, que se trata de um emprego possível apenas até o casamento, quando ela passará a se dedicar exclusivamente ao marido. Ser professora era uma ocupação aceitável para moças de família na Inglaterra do século XIX (KING, 2005).

Mina parece ser, portanto, um fruto direto de seu tempo, assim como Lucy Westenra, sua melhor amiga e primeira vítima de Drácula na Inglaterra. Antes de padecer sob a influência do vampiro e de, enfim, tornar-se vampira também, Lucy está às voltas com três pretendentes a casamento. Quase todo o conteúdo das cartas de Lucy a Mina é relacionado às apreensões em torno de sua vida amorosa, especialmente ao seu medo de magoar qualquer um dos três homens. Isso torna a personagem excessivamente ingênua e sacarina, como no trecho em que ela admite à amiga que Arthur é o seu escolhido: “Oh, Mina, você ainda não adivinhou? Estou apaixonada por ele. Estou vermelha de vergonha ao escrever isso, pois embora desconfie que ele está apaixonado por mim, ainda não me disse em palavras. Mas, oh, Mina, estou apaixonada. Apaixonada!” (STOKER, 2017, p. 101). Do ponto de vista da narrativa de Stoker, no entanto, entende-se que essa é uma maneira perspicaz de apresentar indiretamente – através do olhar de Lucy – três personagens que serão essenciais adiante, na caça ao vampiro: Dr. Seward, Arthur Holmwood e Quincey Morris.

É interessante observar que, mesmo claramente dedicada à amiga Lucy, a quem declara seu amor e sua amizade com frequência, Mina invariavelmente coloca em primeiro lugar o bem-estar de seu futuro marido, Jonathan. Durante a doença de Lucy – sua transformação em vampira –, Mina não hesita em partir para a Transilvânia para encontrar Jonathan no convento onde ele está sendo cuidado após conseguir fugir do castelo de Drácula. Lá, eles se casam; quando retornam à Inglaterra, Lucy já está morta. A viagem solitária de Mina a uma região remota da Europa mostra coragem e determinação e, ao mesmo tempo, a diligência ao papel de noiva e esposa – uma combinação de características que define bem a personagem como um todo.

Ao contrário de Lucy, entretanto, Mina não é ingênua. Ao conhecer Van Helsing, ela lhe prega uma peça: apresenta a ele textos taquigrafados, mostrando, assim, uma habilidade dela (a taquigrafia) que ele não possui (Capítulo 14). Essa pequena brincadeira, somada à leitura do diário ricamente detalhado de Mina, que tem uma função fundamental nas investigações de Van Helsing, transformam este em um admirador irrestrito da mulher de Harker. Mina é admirada e estimada, aliás, por todos os homens envolvidos na caça ao vampiro. Ela é considerada bem informada (sabe,

---

<sup>6</sup> “There were many women, including feminists, who argued that woman’s highest fulfilment came from motherhood”.

por exemplo, todos os horários de trens para Londres; p. 302) e inteligente (“que mulher inteligente”; p. 297).

No contexto da leitura do diário de Mina, Van Helsing declara: “Existem trevas na vida, e existe a luz. A senhora é uma dessas luzes. A senhora terá uma vida feliz, uma vida boa, e o seu marido dará graças pela sua companhia” (p. 297). A Jonathan, Van Helsing também não poupa elogios à mulher dele:

Ela é uma das mulheres de Deus, feita pelas mãos dele para nos mostrar, aos homens e às outras mulheres, que há um céu onde podemos entrar, e que a luz pode existir aqui na terra. Tão sincera, tão meiga, tão nobre e altruísta, e isso, devo dizer, é muito nesta época tão cética e egoísta (STOKER, 2017, p. 305).

Tanto Van Helsing quanto dr. Seward descrevem Mina como “maravilhosa” (p. 351 e 372). O ápice dos elogios hiperbólicos a Mina se dá em um diálogo entre os dois homens no Capítulo 18, quando Van Helsing exclama: “Ah, a magnífica madame Mina! Ela tem o cérebro de um homem... um cérebro que, fosse o de um homem, faria dele um sujeito brilhante... e o coração de uma mulher. Acredite em mim, o bom Deus tinha um propósito ao fazê-la, para se valer dessa excelente combinação” (p. 377). Nota-se, neste trecho, como Mina é hipervalorizada pelos homens por sua inteligência, como se esta não fosse comum a todas as mulheres.

É sugerida na fala de Van Helsing, ainda, a dualidade masculino (cérebro)/feminino (coração), que constitui uma das muitas relações de oposição contidas na obra de Stoker. A noção de que Mina seria a luz contra a escuridão de Drácula é outras dessas dualidades. Tanto é assim que a sua perdição – sua transformação em vampira – constitui o clímax que conduz ao desfecho da história: é quando Mina é encontrada bebendo o sangue do peito de Drácula, no Capítulo 21. A partir dessa ocorrência, o clima de desespero e de luta se instaura entre as personagens até a conclusão.

Mina é seduzida por Drácula da mesma forma que sua amiga Lucy fora antes dela: durante o sono. Ao se dar conta de seu novo estado, uma morta-viva que sucumbiu ao poder do vampiro, sua reação é de pleno horror: “E, oh, meu Deus, meu Deus, tenha piedade de mim! Ele pôs os lábios fétidos em meu pescoço! [...] Me pareceu uma eternidade até que ele retirasse a boca asquerosa, impura e insolente de meu pescoço” (p. 459). Sobre a resiliência de sua mulher no dia seguinte à terrível descoberta, Jonathan escreve: “Pobre Mina, acaba de me dizer, com lágrimas escorrendo em seu rosto adorado, que é na atribulação e na provação que nossa fé é testada, que devemos continuar confiando, e que Deus vai nos ajudar até o fim” (p. 462). Marcada, então, por uma hóstia pressionada contra sua testa por Van Helsing durante uma oração, Mina considera-se impura daí por diante: “Impura! Impura! Até o Todo-Poderoso evita minha carne poluída! Levarei esta marca da vergonha em minha testa até o Dia do Juízo” (p. 474). Mais à frente, escreve em seu diário: “Vi no espelho a marca vermelha em minha testa e lembrei que ainda sou impura” (p. 514).

Cristã e claramente temente a Deus, Mina aceita a sua condição “impura” ao mesmo tempo em que não deixa de colaborar com o grupo de homens para o extermínio de Drácula. Embora não possa participar ativamente como gostaria da caça ao vampiro, Mina ajuda os homens com sua presteza. Envia um telegrama a Van Helsing avisando da saída de “D” de Carfax (p. 485); é ela, também, quem sugere que Van Helsing a hipnotize para que seu inconsciente – influenciado pelo vampiro – revele o paradeiro dele: “Ele precisa me hipnotizar antes de o sol nascer, só assim serei capaz de falar” (p. 497).

Contudo, Mina é a única entre os protagonistas a expressar piedade pelo vampiro. Ela pede ao marido e aos amigos que a missão (de matar o conde) não seja de ódio, pois “aquela pobre alma

que foi envolvida em toda essa desgraça é o caso mais triste de todos. Apenas pensem na alegria que ele também terá quando a pior parte de si for destruída para que sua melhor parte alcance a imortalidade espiritual” (p. 493). Jonathan escreve em seu diário:

Oh, quem dera ser capaz de dar uma ideia dessa cena: a meiguíssima e boníssima mulher, em toda a radiante beleza de sua juventude e entusiasmo; com a cicatriz vermelha na testa, da qual tinha plena consciência e que nos fazia ranger os dentes pela lembrança de quando e como havia sido feita; a bondade amorosa em contraste com o nosso ódio sombrio; a fê terna em contraste com nossos medos e dúvidas; e nós, sabedores de que, em um plano simbólico, ela, com toda a sua bondade, pureza e fê, era uma excluída de Deus (STOKER, 2017, p. 493).

Nesse trecho e em muitos outros, é possível notar como Jonathan se refere à mulher como se esta fosse perfeita; ainda assim, cristão como ela, ele acredita que, como vampira, ela está condenada. É Jonathan quem mata, por fim, Drácula. A cena é descrita por Mina em seu diário final:

Foi como um milagre, mas diante de nossos próprios olhos, quase como um suspiro, todo o seu corpo se esmigalhou, virou pó e se espalhou até sumir. Serei feliz para o resto da vida pois, naquele momento final de dissolução, havia em seu rosto uma expressão de paz como eu nunca poderia imaginar que ainda existisse nele (STOKER, 2017, p. 602).

Assim, Mina expressa pelo vampiro uma misericórdia cristã, que é simultânea à sua devoção inabalável por Jonathan. A personagem mantém-se forte do início ao fim, mostrando-se emotiva, mas nunca fragilizada. Ela chega a declarar: “Não tenho predisposição para desmaios” (p. 359).

## **MINA NA VISÃO DE COPPOLA**

Para compreender a transformação de Mina do livro para o filme *Drácula de Bram Stoker*, é preciso, primeiramente, ressaltar o aspecto comercial das escolhas relacionadas à personagem.

A primeira delas é, evidentemente, o roteiro de James V. Hart, que propõe uma história de amor entre Mina e Drácula. No filme, Mina é uma reencarnação de Elisabeta, mulher de Drácula quando ele ainda era humano e guerreava sanguinariamente na Turquia. Tendo se suicidado ao receber a falsa notícia da morte de seu marido, Elisabeta é condenada ao inferno. Desesperado e revoltado com a injustiça, Drácula promete vingança contra Deus e bebe sangue, que dali em diante passa a ser a sua fonte de vida. As cenas expressionistas que abrem o filme retratam essa tragédia passada no século XV, servindo assim de prólogo para a história de fato, que se passa – assim como no livro – na década de 1890.

Todavia, uma segunda escolha parece ter sido tão essencial quanto o próprio roteiro para o retrato cinematográfico da personagem: a opção pela atriz estadunidense Winona Ryder, então com apenas 20 anos de idade, para interpretar Mina. No início dos anos 1990, Ryder parecia ser o epicentro das produções cinematográficas de Hollywood. Havia se popularizado, especialmente entre o público jovem, com *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990), de Tim Burton, e *Minha Mãe é uma Sereia* (*Mermaids*, 1990), de Richard Benjamin. Além disso, seu namoro com Johnny Depp, que à época tatuou o nome dela no braço, causava alvoroço nas revistas.

Com *Drácula de Bram Stoker*, Ryder deu início a uma quadrilogia de adaptações de clássicos para o cinema. Além de atuar como Mina no filme de Coppola em 1992, interpretou May Welland em *A Época da Inocência (The Age of Innocence, 1993)*, de Martin Scorsese, baseado no romance homônimo de Edith Wharton; foi Blanca em *A Casa dos Espíritos (The House of the Spirits, 1993)*, de Bille August, uma adaptação da obra de Isabel Allende; e Jo March em *Adoráveis Mulheres (Little Women, 1994)*, de Gillian Armstrong, inspirado no clássico de Louisa May Alcott. Após um pequeno intervalo, Ryder ainda interpretaria Abigail Williams em *As Bruxas de Salem (The Crucible, 1996)*, versão da peça de Arthur Miller dirigida para o cinema por Nicholas Hytner.

Embora se possa talvez afirmar que o carisma de Ryder atraiu novos públicos às adaptações de clássicos literários por meio dessa série de filmes, a sua experiência como jovem atriz nem sempre esteve à altura das tarefas. Em *Drácula de Bram Stoker*, há uma questão aparentemente incontornável: seu sotaque estadunidense por vezes escapa em meio às falas da inglesa Mina Murray/Harker. No elenco composto pelos britânicos Gary Oldman (*Drácula*), Anthony Hopkins (*Van Helsing*) e Richard E. Grant (dr. Seward), Ryder e Keanu Reeves (em situação semelhante à dela, escalado para interpretar Jonathan Harker por seu apelo comercial) viraram motivo de chacota na imprensa por sua inabilidade para interpretar ingleses vitorianos:

A versão de *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola é duplamente ofensiva, no sentido de que tanto Keanu Reeves quanto Winona Ryder falham no que diz respeito ao sotaque (e, há quem defenda, também à interpretação). O advogado vitoriano Jonathan Harker dele (ouça “Lobos sangrentos me perseguindo!”), sem falar da maneira como ele pronuncia Budapeste ao ler seu diário) e a Mina Murray/Elisabeta dela (a fala “cercada por montanhas majestosas, vinhedos exuberantes” na cena do absinto é o que há) são – ham-ham – simplesmente horríveis<sup>7</sup> (LEVY, 2011, p. 13).

A dificuldade com o sotaque não parece ter sido, porém, o maior problema de Ryder em sua atuação como Mina. À época, sua relação tumultuosa com Coppola e Gary Oldman no set de filmagem foi bastante comentada pela mídia. A revista *Premiere*, especializada em cinema, publicou em sua edição de dezembro de 1992 que Coppola teria gritado “Sua vadia!”<sup>8</sup> e outras ofensas para Ryder como forma de guiar as fortes emoções de sua interpretação. A atriz não respondeu bem ao método, como declarou em entrevista (ABRAMOVITZ, 1992, p. 52). Uma curiosidade é que foi Ryder quem descobrira o roteiro de James V. Hart e o apresentara a Coppola.

Conflitos de bastidores à parte, o fato é que, de todas as atrizes que interpretaram Mina no cinema, Ryder parece disputar com Helen Chandler (parceira de Bela Lugosi no filme de 1931) o primeiro lugar no imaginário do público cinéfilo, e mesmo do público leitor de *Drácula*. Não há descrição física específica da personagem no livro de Stoker, apenas que se trata de uma mulher bonita.

A aparente fragilidade física da atriz – Ryder tem 1,61 m e chama atenção no filme pela cintura fina e a silhueta mignon<sup>9</sup> – condiz com a personalidade criada para a Mina do filme de

---

<sup>7</sup> “Francis Ford Coppola’s version of *Bram Stoker’s Dracula* is a double offender, in the sense that both Keanu Reeves and Winona Ryder come up short in the accent (and, some might argue, acting) department. His Victorian lawyer Jonathan Harker (just listen to his “Bloody wolves chasing me!” to say nothing of the way he pronounces Budapest when reading from his diary) and her Mina Murray/Elisabeta (the “surrounded by majestic mountains, lush vineyards” speech in the absinthe scene is a hoot) are both — ahem — bloody awful.”

<sup>8</sup> “You whore!”

<sup>9</sup> Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0000213/bio>.

Coppola. Sua primeira fala, dirigida ao noivo Jonathan, é “Mas nós esperamos tanto tempo...”<sup>10</sup> (7min34seg), referindo-se ao adiamento do casamento. Trata-se de um contraste à primeira aparição de Mina no romance, que escreve a Lucy, como já foi citado, sobre o seu desejo de aprender taquigrafia e datilografia para ajudar Jonathan quando forem casados. Embora Mina datilografe o seu diário em uma cena do filme, não fica claro por que ela o faz. A cena com Jonathan continua com a declaração de amor dela, seguida por beijos sensuais que estabelecem o tom lascivo da narrativa cinematográfica proposta por Hart e Coppola.

Ainda no início do filme, as primeiras cenas de Mina com Lucy distanciam-se diametralmente da atmosfera vitoriana do livro. Lucy (interpretada por Sadie Frost) é introduzida com ombros à mostra e cabelo solto e quase que imediatamente pergunta a Mina sobre a sua vida sexual com Jonathan, citando “atos inomináveis de paixão desesperada no chão”<sup>11</sup> (19min30seg). Mina mostra-se mais tímida e responde que ela e Jonathan só se beijam. Juntas, elas pegam uma edição de *As Mil e Uma Noites* e observam na página aberta um casal em posição sexual. Na cena seguinte, quando são apresentados os três pretendentes de Lucy durante uma festa, Mina repreende a amiga entre risadinhas: “Você é uma indecente completa!”<sup>12</sup> (21min38seg). Em *voice-over*, técnica usada algumas vezes ao longo do filme como que para indicar entradas nos diários das personagens, Mina corrige-se dizendo que “Lucy é uma moça pura e virtuosa”<sup>13</sup> (22min38seg) e que “gostaria de ser bonita e adorada como ela”<sup>14</sup> (22min55seg).

A observação de Mina, entretanto, é incompatível com a maneira com que Lucy é apresentada ao espectador. O figurino espalhafatoso, os penteados e a maquiagem, somados à interpretação provocante de Frost e aos cenários exuberantes de sua mansão, delineiam Lucy como uma espécie de cortesã da alta classe, ao mesmo tempo devassa e radiante. No livro, entretanto, Lucy é palpalmente “pura e virtuosa”. Ela mora com a mãe e quer se casar aos moldes tradicionais. O fato de possuir três pretendentes pode ser considerado ousado para uma mulher vitoriana, mas não há referências eróticas literais. Sobre essas diferenças, Mewald escreve:

Em determinado ponto [do filme], Mina confessa admirar o sucesso de Lucy com os homens, mais um sinal de que, por trás da fachada de virtude, há paixões e desejos secretos. Na mesma cena, Coppola também exibe a sombra de Drácula sobre Lucy e Mina, enfatizando a sua vulnerabilidade para sucumbir à paixão sexual, encarnada pela figura do vampiro. Também durante a cena em que ela e Lucy dançam na chuva, há um beijo lésbico, demonstrando a interpretação um tanto livre do romance de Stoker (já que essa cena não existe nele e parece impossível). Mais adiante, quando o romance entre Mina e o conde se desenrola, ela começa a se soltar das amarras morais, por exemplo, expressando desejo sexual e sendo infiel ao noivo e marido. Embora Lucy pareça ser a mais prontamente capaz de se submeter à sedução de Drácula, Mina também sucumbe, por fim, aos braços dele<sup>15</sup> (MEWALD, 2008, p. 36).

---

<sup>10</sup> “We waited this long”.

<sup>11</sup> “Unspeakable acts of desperate passion on the floor.”

<sup>12</sup> “You’re positively indecent!”

<sup>13</sup> “Lucy is a pure and virtuous girl.”

<sup>14</sup> “I wish I was pretty and adored as she.”

<sup>15</sup> “At one point, Mina confesses that she admires Lucy’s success with men, once again a sign that behind her facade of virtue there linger secret wishes and passions. In the same scene Coppola also has Dracula’s shadow move over Lucy and Mina, emphasizing their proneness to succumb to sexual passion, embodied by the figure of the vampire. Also during the scene in which she and Lucy dance in the rain, there is a lesbian kiss, displaying the film’s rather liberal interpretation of Stoker’s novel (in which such a scene does not exist and seems impossible). Later, when Mina’s romance with the Count develops, she starts to break free from moral

Como aponta a estudiosa, de fato muitas das cenas eróticas do filme de Coppola parecem impraticáveis no mundo proposto por Stoker – desde que desconsideremos toda a simbologia que teóricos, sobretudo psicanalistas, vêm propondo sobre o romance desde os anos 1970. Elizabeth Miller ressalta que o caráter sexual tem dominado as análises sobre a obra, mas que valeria a pena colocar essas proposições em xeque:

A preponderância de tais leituras de Drácula requer uma reavaliação. Seria loucura negar o conteúdo erótico de um romance sobre mordidas e chupadas, mas a insistência incessante nessa linha nos conduziu à encosta escorregadia da biografia revisionista e da busca textual por pelo em ovo. Essas leituras podem ser produto da obsessão voyeurista com a sexualidade do final do século XX, somada a uma determinação de projetar (às vezes de maneira condescendente) as suas próprias visões sofisticadas e liberais em um texto vitoriano – e em seu autor<sup>16</sup> (MILLER, 2006, p. 16).

É possível supor que a versão coppoliana de *Drácula* tenha sido influenciada por essa horda de teorias, como a de Judith Weissman (1977), que interpreta a narrativa como a representação do medo masculino da sexualidade feminina; o conde vampiresco seria o desencadeador do desejo latente das mulheres e, por isso, uma ameaça a ser combatida pelos homens. Essa ideia parece estar de acordo com a maneira como Lucy e Mina têm sua sexualidade explorada no filme.

Outras cenas eróticas reforçam essa interpretação, como as sequências das “noivas” de Drácula atacando vorazmente Jonathan no castelo do vampiro (35min) e de Lucy mantendo relação sexual com um lobisomem – uma das facetas de Drácula – no jardim de sua casa (42min10seg). Lucy usa camisolas sensuais e aparece com um seio de fora (55min), além de – uma vez transformada em vampira – com frequência arquear as costas, tal qual o sintoma histerico relacionado à sexualidade descrito por Sigmund Freud (2016). Não à toa, ao falar da validade do hipnotismo como método terapêutico, dr. Seward cita “o grande Charcot” – o especialista francês em histeria com o qual Freud estudou (STOKER, 2017, p. 309).

O aspecto sexual soma-se ao amoroso na relação que começa entre Mina e Drácula por volta da metade do filme (46min). A única cena em que Mina se mostra segura e dona de si é quando dispensa o estranho, que se apresenta como príncipe Vlad – na verdade, Drácula rejuvenescido, agora em Londres – e a aborda na rua. Para impor-se diante dele, ela chega a citar museus londrinos e Madame Curie (51min30seg), o que se pode entender como uma tentativa de Hart de incluir em seu roteiro o fato de Mina ser uma mulher bem informada. A rigidez da personagem dura pouco, no entanto, pois logo ela se vê atraída pelo príncipe estrangeiro. Sobre a estranheza desse encontro e da doença de Lucy, Mina faz um comentário em *voice-over*: “Eu queria ser como era antes: a Mina sensata com a qual eu sempre podia contar”<sup>17</sup> (1h3min). Aqui, o recurso usado pelo roteirista e pelo diretor falha ao informar o espectador de algo que nunca lhe é mostrado, já que Mina não é particularmente sensata em nenhum momento do filme – lembrando-se que o cinema, em vez de contar, privilegia o mostrar (HUTCHEON, 2011, p. 35).

---

constraints, for instance by displaying sexual desire and being unfaithful to her fiancé and husband. Although Lucy seems to be the one who would more readily submit to Dracula’s seduction, Mina also finally yields to his embrace.”

<sup>16</sup> “The preponderance of such readings of Dracula demands re-assessment. While it would be folly to deny any erotic content in a novel about biting and sucking, the incessant pursuit of this path has led us down the slippery slope of revisionist biography and reductive textual nit-picking. Such readings may be a product of the late twentieth century’s voyeuristic obsession with sexuality, coupled with a determination to project (sometimes in condescending fashion) its own self-proclaimed sophisticated and liberated views onto a Victorian text – and its author.”

<sup>17</sup> “I wish I was like that again. The sensible Mina I could always count on.”

A essa altura do filme, há um momento interessante, que resume, em grande parte, a diferença em relação ao livro. Ao encontrar Mina pela primeira vez, Van Helsing valsa com ela, o que a deixa constrangida, e exclama: “Você, Mina, é a luz de todas as luzes!”<sup>18</sup> (1h10min40seg). Essa é uma adaptação do trecho já citado em que Van Helsing, em carta a Mina, a elogia por sua inteligência. A mudança no contexto, porém, faz toda a diferença: enquanto no livro Van Helsing diz que Mina é a luz por ter, de fato, jogado luz sobre os fatos envolvendo a morte da amiga Lucy por meio de um diário organizado e detalhado, no filme não se sabe o porquê da estranha declaração, nem por que ele toma a liberdade de valsar com ela assim que a encontra pela primeira vez. Por que Mina seria a luz? Por sua beleza? Van Helsing sabe algo sobre ela antes de encontrá-la? Em meio ao dinamismo do filme de Coppola, e de sua atmosfera libidinosa, a ação e a fala de Van Helsing parecem, se não naturais, ao menos aceitáveis. Por outro lado, esse é um dos momentos que reforçam a noção de que, para ser elogiada, Mina precisa apenas ser bonita; ela seria a luz mesmo que ficasse calada (como ela permanece durante a abordagem bizarra de Van Helsing). O mesmo se repete na cena em que Mina é apresentada para Renfield, que é paciente de dr. Seward e discípulo de Drácula. Após segundos em sua presença, Renfield grita para lhe trazerem de volta “a mulher bonita”<sup>19</sup> (1h32min36seg), enfatizando novamente um atributo físico. No livro, Mina é a luz por sua inteligência; no filme, pelo desejo sexual que desperta nos homens que a veem.

A partir do envolvimento de Mina com o conde, selado em um jantar à luz de velas em que ele lhe serve absinto e ela se recorda de fragmentos de sua vida passada como Elisabeta, a intenção do filme parece ser a de fazer o espectador torcer e sofrer por esse trágico amor. A cena do jantar (1h4min) é visualmente deslumbrante, com efeitos especiais para mostrar em pano de fundo o sofrimento de Elisabeta e com figurinos ousados – exibidos por Oldman e Ryder – sugerindo releituras da vestimenta vitoriana em um ambiente surreal, com dezenas de velas acesas. A partir daí, Drácula é humanizado: tudo que ele fez e faz é por amor (1h35min50seg). Mina declara seu eterno amor ao beber o sangue dele (1h38min22seg), diferindo radicalmente do horror com que reage a Mina do livro ao saber que havia sido mordida e que bebera o sangue do vampiro.

Nota-se, assim, que a Mina do filme é multifacetada – ou desleal, a depender do ponto de vista. Enquanto a personagem criada por Stoker mantém-se íntegra do início ao fim, mesmo no período em que está vampira, a do filme titubeia; ama Jonathan, mas também ama seu “doce príncipe” (“sweet prince”; 1h10min). As dualidades extremadas de Stoker são, desse modo, suavizadas no filme, que, por fim, pode ser visto mais como uma história de amor do que horror.

Após cenas de ambiguidade em que se mostra disposta a ajudar os homens a caçar o vampiro e, ao mesmo tempo, parece ainda apaixonada por ele, a vampira Mina tenta seduzir Van Helsing, beijando-o e dizendo: “Eu sei que os homens desejam”<sup>20</sup> (1h50min25seg). Essa afirmação é redundante no contexto de uma narrativa em que, efetivamente, todos os homens parecem desejá-la – exceto pelos que desejam sua amiga Lucy.

Por fim, no filme de Coppola, é Mina quem mata Drácula apesar de seu amor por ele; trata-se de uma maneira de libertá-lo do sofrimento, espelhando a liberdade para a alma dele que Mina deseja na narrativa de Stoker.

---

<sup>18</sup> “Mina is the light of all lights.”

<sup>19</sup> “The pretty woman.”

<sup>20</sup> “I know men desire.”



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambas as obras, livro e filme, parecem ter produzido uma personagem feminina ao gosto de suas respectivas épocas. A Mina de Stoker é diligente e leal ao marido, características idealizadas na mulher vitoriana cujos objetivos de vida eram se casar e, principalmente, ter filhos. Já a Mina de Coppola, interpretada por Winona Ryder, é sensual, frágil e expressa desejos sexuais e ambiguidades, constituindo um amálgama entre a personagem do livro e as teorias propostas a respeito dele a partir da década de 1970.

A adição de uma história de amor parece ser a principal responsável pelas mudanças na personagem no filme de 1992. Isso porque, como reencarnação da mulher de Drácula, Mina se vê em um triângulo amoroso complicado, hesitando entre a paixão pelo conde, que se manifesta como algo mais forte que ela, e a devoção ao marido Jonathan. Ela age ambigualmente, ora defendendo o vampiro, ora ajudando os que querem exterminá-lo. Não se coloca como uma mulher decidida, nem particularmente inteligente, mas sim sexualmente atraente. Nesse ponto, difere da Mina do livro, cuja inteligência é frequentemente elogiada por quase todos os personagens masculinos.

Pode-se pensar que uma mulher mais sexualizada e objetificada por sua beleza não é, propriamente, uma mulher mais moderna – menos ainda “emancipada”, resgatando aqui a discussão proposta por Mewald (2008). Ela apenas atende ao anseio de um suposto liberalismo sexual experimentado nas últimas três décadas do século XX, como lembra King (2005). Se a Mina de Stoker parece ser prisioneira de sua fé e de seu casamento, a Mina de Coppola parece ser prisioneira do olhar masculino: ela só se desenvolve como personagem no embalo do amor que Drácula nutre por ela e, com menor intensidade, pelo amor de Jonathan; para Renfield, ela é “a mulher bonita”, enquanto, para Van Helsing, ela é a luz. Não parece haver, portanto, uma emancipação.

Há, certamente, uma transformação influenciada pela época e por questões comerciais. Coppola traduziu a fantasia gótica de Stoker em um espetáculo sensorial, e a Mina interpretada por Winona Ryder – ainda que com falhas de sotaque e possíveis dificuldades de interpretação – condiz com esse contexto sensual e experimental, à moda dos anos 1990.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOWITZ, Rachel. Neck Romance. *Premiere*, p. 51-61, dez. 1992.

CANBY, Vincent. Coppola's Dizzying Vision of Dracula. *The New York Times*, 13 nov. 1992. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE2D61539F930A25752C1A964958260>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

COPPOLA, Francis Ford. Drácula de Bram Stoker (1992) – edição de luxo com 2 discos [Filme]. Direção de Francis Ford Coppola, roteiro de James V. Hart. São Paulo: Sony Pictures, 2007. 127 minutos. DVD.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria (1893-1895) – em coautoria com Josef Breuer. In: *Obras Completas*. Trad. de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. v. 2.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. Florianópolis/SC: UFSC, 2011.

KING, Jeanette. What is a Woman? Victorian Constructions of Femininity. In: KING, Jeanette. (Ed.). *The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

LERNER, Neil. (Ed.). *Music in the horror film: listening to fear*. Nova York e Londres: Routledge, 2009.

LEVY, Glen. Keanu Reeves and Winona Ryder, Bram Stoker's Dracula. In: Top 10 Worst British Accents. *Time Magazine*, 19 ago. 2011. Disponível em: <<http://entertainment.time.com/2011/08/22/top-10-worst-fake-british-accents/slide/keanu-reeves-and-winona-ryder-bram-stokers-dracula-1992/>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

MEWALD, Katharina. The Emancipation of Mina? The Portrayal of Mina in Stoker's Dracula and Coppola's Bram Stoker's Dracula. *Journal of Dracula Studies*, n. 10, p. 31- 41, 2008.

MILLER, Elizabeth. Coitus Interrupts: Sex, Bram Stoker, and Dracula. In: *Romanticism on the Net*, n. 44, nov. 2006. Disponível em: <<https://www.erudit.org/en/journals/ron/2006-n44-ron1433/014002ar>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

STOKER, Bram. *Bram Stoker's Notes for Dracula: a facsimile edition*. Transcrito e anotado por Rober Eighteen-Bisang e Elizabeth Miller. Jefferson (NC) e Londres: McFarland & Company, 2008.

\_\_\_\_\_. *Drácula*. Trad. de Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017. Edição bolso de luxo.

\_\_\_\_\_. *Dracula*. Londres: Penguin Books, 2012.

WINONA RYDER BIOGRAPHY. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0000213/bio>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

WEISSMAN, Judith. Dracula as a Victorian Novel. *Midwest Quarterly* 18, n. 4, jul. p. 392-405, 1977.

## “THE POSSIBILITY OF CREATING NEW RELATIONS”: LITERARY TRANSLATION AS AN ASSOCIATIVE EXCHANGE

Davi Silva Gonçalves<sup>1</sup>

### ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect upon the inter-textual character of humorous discourse as developed in Stephen Leacock’s novel *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912), whose translation into Brazilian Portuguese integrates my PhD project. Aware that I am grappling with a comic piece, I try not to focus on the surface of the words, as to ultimately privilege the effect of laughter. In this sense, and even though the structure whereby humour is discursively constructed is, of course, crucial, the material enveloped within such structure should also be put in the spotlight. This is why, for this article, my attention is drawn to the references set forth by the narrator to enhance the impression of incongruity and exaggeration, which is a common mechanism of humorous discourse. More specifically, I guide my discussion on the narrative incongruous and exaggerated artefacts by analysing and recreating its hyper-textual nature.

**Keywords:** Stephen Leacock. Comic effect. Incongruity.

### RESUMO

*O objetivo deste artigo é refletir sobre o caráter intertextual do discurso humorístico como desenvolvido no romance *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), cuja tradução para o português integra meu projeto de doutorado. Ciente de que estou lidando com uma obra cômica, tento não me prender à superfície das palavras, para, assim, privilegiar o efeito do riso. Neste*

<sup>1</sup> Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.

*sentido, e ainda que a estrutura através da qual o humor é construído discursivamente seja, claro, crucial, o conteúdo imbricado dentro dessa estrutura também deve ser enfatizado. É por isso que, neste artigo, minha atenção se volta às referências feitas pelo narrador para potencializar a impressão de incongruência e exagero, mecanismo comum do discurso humorístico. Mais especificamente, guio minha discussão sobre os aspectos exagerados e incongruentes da narrativa analisando e recriando sua natureza hipertextual.*

**Palavras-chave:** Stephen Leacock. Efeito cômico. Incongruidade.

*A minha imagem é o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou por megalomania, como se poderia facilmente pensar. Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se. Por isso, se não tivesse receio de ser mal interpretado, não me oporia a reconstruir em minha casa um cômodo inteiramente forrado de espelhos, conforme o projeto de Kircher, onde eu me veria caminhar no teto, de cabeça para baixo, e levantando voo das profundezas do assoalho (CALVINO, 1990, p. 167).*

## INTRODUCTION: "KNOWLEDGE, MEMORY, AND IMAGINATION"

The main project carried out by this article is to articulate a reflection upon the hyper-textual character of humorous discourse as developed in Stephen Leacock's novel *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912). Cognisant of the fact that I am grappling with a humorous piece, I tried not to focus on the surface of the words – as to ultimately privilege the comic effect. In this sense what matters both for my analysis and translation is not necessarily what Leacock "meant" when the narrative is by him conceived – but the potential of such narrative. Mastering the author's intention is not a feasible task, neither is trying to reproduce such intentions in the translated version of his/her work. It is worth mentioning that my statements and expectations on translation, both in this article and my thesis, do not really refer to Translation Studies *stricto sensu*, but rather to the task of the translator as subjectively and abstractedly developed by the notion of creative infidelity (a hyperbolic articulation on translation as recreation). The translation is not the revenant ghost of the original; it is an original work, creatively unfaithful, whose essence depends only on itself. Leacock's (1912) voice is still there, mixed with my own and with the voices of my readers, this not to mention the other works which I have read and that are part of each readers' background context – translation, in this sense, is for itself a hypertextual activity. My reproduction of the author's voice, however, is but a reproduction of the way such voice sounds to my reading; and no reading can be deemed in parallel to further interpretations that would, on their turn, depend on the gaze of another interlocutor. This is also to say that it is my reading of Leacock's novel, and not the novel itself, that is available in both my analysis and translation of it, as I hope to clarify in the following paragraphs.

Therefore, and rather aware that there are no definitive texts, I see translation as one specific reading of a text that shall never be reached again. Texts as we read them only exist within our heads – no one reads them in the same fashion (not even ourselves, when we reread things we had previously read). Translation comparisons would thus be consequently hopeless inasmuch as both images compared, the original and the translation, are nothing but inventions, they only exist in our mental conception of them (an objective only becomes meaningful as I experience it). Discussing “how a text should be translated” is, to me, equivalent to discussing which god is the real one and which is not (the former and the latter interrogations are never answered through reason, they are much more likely to depend on the contexts). The inter-textual character that I consider inherent to my object of analysis and translation is per se a token of hybridity, and a sign that dichotomous and antagonistic thinking take us nowhere at all. If it is true that, even though many artists might produce ground-breaking discourses which are capable of making a great difference here and there, what really matters in epistemological terms is the fact that, before such discourses were conceived there had been many others, not less important. Every work would thus be in process, so translating does not need to be seen as analogous to picking up a finished text, nor would it have to do with finishing such text in another context; the work is in progress, and all the translator is being asked to do is to keep it flowing – to give it continuity, not an end.

In this sense, and even though the structure whereby humour is discursively constructed is, of course, of paramount importance, the material enveloped within such structure should also be put in the spotlight. This is why, for this article, my attention is drawn to the references set forth by the narrator as for him/her to boost the impression of incongruity and exaggeration, which is a common feature of humorous discourse. More specifically, I shall guide my discussion on the narrative incongruous and exaggerated artefacts by analysing and recreating its hyper-textual character – i.e. the fact that the literary space and time of the novel and its characters can only be constructed by turning readers’ gaze to other times and spaces, transgressing its own boundaries. To that end, I rely on Jorge Luis Borges’ theory of creative infidelity, a concept that has served me well for granting me with autonomy to elaborate on translation as I believe it to be: an autonomous and inventive mechanism, amenable not only to identify and reclaim such hyper-textual references, but also to create brand-new ones. Nevertheless, it is worth mentioning that Borges is not acknowledged as a translation theorist, as he has never formally described a methodology to translate, even though many of his narratives do, in my view, indeed dialogue with the tradition of translation studies. It is, apropos, precisely by reading Borges’ literary productions that one might find out how such productions contribute to the field of translation studies and theory – but, unfortunately, this could not be done hereinafter for space and time constraints. Like Borges, I am also aware that the translator’s understanding of a text involves not only finding out what words mean, but also trying to grasp the other implications they might have, depending on the conditions of their verbal manifestation – which is also true for any other reader. But, before delving in my analytical hypotheses, I must firstly present the corpus I am working with.

Stephen Butler Leacock (1869-1944) was an English born Canadian teacher, political scientist, writer, and humourist. His academic legacy includes an array of scientific treatises dealing with economic and social matters of Canada, but one could say it was his literary production that has made his name worldwide. As a matter of fact, for ten years, from 1915 to 1925, Leacock was considered the best-known English-speaking humourist in the world (with his works drawing the attention of names such as that of Fitzgerald and Charlie Chaplin). It was in 1912 that he’s written his most acclaimed work, a collection of short narratives bringing together scenes and characters developed in this little town called Mariposa, a micro-cosmos of his contemporary Canada. Both

scenes and characters are stereotypical and tokens of anti-climax; it is a story about subjects who try to fight inertia and/or to move forward, but are eventually restrained and compelled to stay where they are. In the final pages of the book readers realise that "moving forward" (in time and space) does not necessarily mean a good thing, as it is the very simplicity and generosity common to rural life shall be ultimately longed for. We, readers, get to know Mariposa at the beginning, when the narrator presents its main figures and how they have established their enterprises in the town, and, by the end, it is impossible not to miss it, as we see ourselves sitting alongside the narrator in a train which is going back in time and back in space, to Mariposa. Generally nonlinear and autonomous, such small narratives are often referred to as short stories, and/or simply sketches – but getting together in a unified whole by the end, it is also possible to consider it a novel, which has been herein my choice.

In the novel's preface, Leacock (1912) presents himself almost as a character and, veiled by his seemingly transparent discourse, the tone of the narrative is introduced to readers. Thereby, "as an imaginative work of fiction, *Sunshine sketches* enacts that which so concerns its 'narrators': a 'correct' perception of 'Mariposa' which is to be achieved by means of sight, knowledge, memory, and imagination" (LYNCH, 1984, p. 10). There is, in this sense, no way to instil our reading within the time and space constraints of this fictional town called Mariposa if not through a nostalgic gaze – by moving backwards towards a lost context, ontologically unavailable even for the characters it describes. As a humorous piece, the fact that this incongruity emerging from the novel configuration itself is critical in humour production and appreciation is also a clue for readers. After all it is because sometimes the narrative moves towards directions that would once have seem impossible that we might understand how symbolic our response to such incongruity is for the novel's objectives to be achieved successfully. First of all, however, we should pay critical attention to why we believe a certain manner for presenting events or for putting them into words seems uncertain or incongruous to those who are getting in touch with such narrative. After all, it is indeed because incongruity proves to be this lawless element, also marking the emergence and maintenance of humour, that one can infer no humour needs exactly to fit perfectly in the period and region where it has been thought to exert certain functions.

Cognisant of such particular functions, one could say that incongruity operates in many events by doing precisely what Leacock's (1912) narrator is so often worried about: linking the context s/he describes with other events or figures preceding them. This cyclical linking of Mariposan particular situations with general aspects of a more global culture might be interpreted as an attempt of the narrator to expose how the local colour of the scenes s/he is able to draw in Mariposa can also be pondered upon from a broader perspective – a hypertextual perspective. That is, s/he advocates for the lack of boundaries dividing such imaginary realms from one another, as if what happens in Mariposa were inherently comparable to what happens in global and more credited historical and cultural traditions. I have decided thus to focus on such attribute of the novel precisely because, even though these allegories might seem preposterous for the reader, for the narrator they make total sense, and for the translator they are essential as a narrative strategy. It is worth mentioning, however, that although I advocate in my analysis for the usage of footnotes as a rich arena responsible for allowing contexts to interact, informing one another, my purpose is by no means to describe my strategy as an ideal one. The intellectual operations conceived and carried out by translators are not here discussed in terms of domestication and foreignisation – I shall direct none of my reflections towards such utopian translation ambivalence. These operations go beyond the frontiers that – we think – restrain the meanings and effects of words. As I see it, to think of effects is not analogous to domesticate or foreignise: it is analogous to translate.

The past is not dead, but actually permeating the atmosphere of every scenery that had been in the background of our paths. What the author says does not depend on his intention nor in the words he writes, but on how readers – and every reader is different – respond to such words; eliminating meanings, therefore, results in eliminating readers' possibility of reading a literary piece with the idiosyncratic interpretations it usually entails. A book does not exist if it is closed; and, after opening *Sunshine sketches of a little town* (LEACOCK, 1912) to provide it with my translation, I shall never close it any longer. That is exactly how a translator can be characterised: as someone who has opened a book, but who has, later, forgotten how to close it. Leacock's novel provides several possibilities for such multiplicity of idiosyncratic interpretations to be effectively achieved; and it does that through the narrator's confusing flashbacks and prolepses. To my literary translation project, guided by creative infidelity, the interference of the translator is indeed a significant part, but, as a matter of fact, no one is immune to the vicarious experience of literature: we just really learn how to read fiction when we allow such fiction to transform our reality.

### **BOOKS WITHIN THE BOOK: BOOSTING THE NARRATIVE'S INTER-TEXTUAL LIBRARY**

Unconsciously and automatically, our minds have been programming us to follow a certain sort of factual logic, so that there are invisible rules which are somehow followed by everyone around us. Logical thinking allows us to build an argument, and make some plausible inferences; and it is in this sense that Leacock's narrator line of reasoning might often be contrary to readers' expectation, as s/he emphasises the achievement of a town that has seemingly achieved so little and undervalues metropolitan achievements. As such, it makes us laugh through incongruity. "Humour occurs when a rule has not been followed, when an expectation is set-up and not confirmed, when the incongruity is resolved in an alternative way" (VANDAELE, 2008, p. 148) – our expectations are all far from being confirmed in the novel, and that is precisely where all fun is. This alternative way whereby humour goes through almost always deviate from any possible hypothesis the reader could think of, since every overemphasis on Mariposan greatness seems rather implausible and is liable to be understood as an evidence that there is some rule somewhere which is not being followed. Setting rules aside is, therefore, a vital first step, both for literary translation and even more importantly to literary interpretation. If the translator does not permit him/herself to go through this process of displacement and replacement, inherent to the literary experience, that shall be detrimental for the readers of his/her translation, because it totally hampers understanding – let alone the comic effect, so pivotal in the narrative. My hypothesis it that the narrator talks about Mariposa overtly privileging the town's environment to the detriment of more cosmopolitan regions and peoples – even when that makes no sense whatsoever. Doing so, the narrator fights the battle by harming his/her own body.

In the end, knowledgeable about how "local" the Mariposan context is, when the narrator says something that problematises such set-up, but not confirmed expectation, the resulting incongruity brings a funny confusion and incredulity, rather than solutions. There are several ways, though, to inflate the character of the town and the events occurring therein. In the novel, it seems that the narrator's superiority feelings regarding Mariposa are associated to what Vandaele names a form of "social play" when posing that "[h]umour [...] produces superiority feelings which may be mitigated if participants agree that the humour is essentially a form of social play rather than outright aggression" (2008, p. 149). There is, indeed, no outright aggression in the narrator's ove-

reemphasis on the local colour of Mariposa; the superiority feelings that s/he shares with the readers are, mostly, permeated by the inferiority feelings s/he cannot escape from exposing when his/her admiration for more metropolitan settings or for people coming therefrom is disclosed during the development of the novel. His/her attempt at resisting, at repeating how great and important Mariposa is, can be read not only as an endeavour to convince readers but actually, and perhaps mostly, as an endeavour to convince him/herself of what s/he is saying. In the end the narrator proves s/he is not an ignorant person, in intellectual terms (different from Mr. Smith, who lacks intellectual intelligence while his practical intelligence is the best in the town), for s/he sets forth a mesmerising background knowledge. In a very funny excerpt, s/he does that by alleging to be proud not of the things Mariposans have achieved (when compared with the metropolis and with those things the narrator should idealise as commendable), but of the things they could very well have achieved, even though they have not. This event, that incorporates the narrator's pride not for what Mariposa effectively *is*, but for what it *could have been*, takes place when s/he alleges that most Mariposans were not unimportant because they deserved to be, but because of the caprices of destiny that prevented them from gaining importance, as someone else somewhere else did what they would probably have done if given a chance to.

I believe that at the time when Rupert Drone had taken the medal in Greek over fifty years ago, it was only a twist of fate that had prevented him from becoming a great writer. There was a buried author in him just as there was a buried financier in Jefferson Thorpe. In fact, there were many people in Mariposa like that, and for all I know you may yourself have seen such elsewhere. For instance, I am certain that Billy Rawson, the telegraph operator at Mariposa, could easily have invented radium. In the same way one has only to read the advertisements of Mr. Gingham, the undertaker, to know that there is still in him a poet, who could have written on death far more attractive verses than the *Thanatopsis* of Cullen Bryant, and under a title less likely to offend the public and drive away custom. He has told me this himself (LEACOCK, 1912, p. 82-83).<sup>2</sup>

The exaggeration is evident herein: the narrator is emphasising and praising his/her fellow townspeople for everything that they could have been but are not. Real inventors and real poets are not the ones that the reader, who the narrator often addresses contemptibly, got used to see in New York (where Bryant has died, by the way) or elsewhere: "Of course if you come to the place fresh from New York, you are deceived. Your standard of vision is all astray" (LEACOCK, 1912, p. 6).<sup>3</sup> In this sense, the narrator promises a sort of climax when s/he poses that many people in Mariposa are "like that" – i.e. with buried successful and ingenious minds unknown to the world solely for a "twist of fate". Nevertheless, as s/he tries to justify such twist of fate, readers realise that there is no concrete evidence for us to indeed believe in his allegations; his/her logic is incongruous, and the admiration towards the characters s/he mentions considerably exaggerated.

---

<sup>2</sup> Acredito que na época em que Rupert Drone recebeu aquela medalha devido ao seu domínio da língua grega, há mais de cinquenta anos, foi apenas por uma reviravolta do destino que ele deixou de se tornar um grande escritor. Havia um grande escritor enclausurado nele assim como havia um grande economista enclausurado em Jefferson Thorpe. Parando para pensar nisso, na verdade havia muitas pessoas assim em Mariposa, e pelo que sei, você mesmo poderia ter notado. Estou seguro de que, por exemplo, Billy Rawson, o operador do telégrafo de Mariposa, poderia facilmente ter inventado o rádio. Da mesma forma, qualquer um que ler os anúncios de Mr. Gingham, o empresário, conseguiria ver como há ainda um poeta dentro dele, um poeta que, mesmo morto, poderia ter escrito versos muito mais ricos do que a *Thanatopsis* de Cullen Bryant, e com títulos bem menos propensos a ofender o público e a incomodar os costumes. Foi ele próprio quem me disse isso. (My translation)

<sup>3</sup> Claro que se você chega aqui direto de Nova Iorque é possível que se engane. Sua perspectivas estarão equivocadas. (My translation)



Besides the references to Rupert Drone (whose fate prevented him from becoming a great writer), Jefferson Thorpe (where there is a buried financier), and Billy Rawson (who could have invented radium), it is the last one that most draws my attention. William Cullen Bryant, who was born in 1794 and died in 1878, was a U.S.A. journalist with a high sense of duty and a poet who reflected persistently in his writings upon a panoply of social injustices. Among them are: slavery, corruption, lack of democracy, the rights of the immigrants, and the iniquitous labours of the common urban and rural workmen. Bryant also speaks in his work in support of several social revolutions – being one of the greatest supporters of art, especially music and literature, of his time. His sophisticated and tender verses, accompanied by loneliness and contemplation, are some of the first U.S.A. poetic instances that are devoid of references to the Pope. Bryant's historical importance in America as a whole is unquestionable; he is said to be the leading voice among the first American poets, notwithstanding the fact that he refused many of the awards he was offered due to what he called his aversion to public life – even though he himself admitted to enjoy watching the esteem of his fellow-countrymen. If his importance to America is incontestable, he was even more significant for the USA; and the city where he lived and worked, New York, is the place where most of his legacy can be found. The Metropolitan Museum of Art and the Central Park of New York (the place where he fell down during a ceremony in homage for Giuseppe Mazzini, accident that prompted his death) are only two of the many institutions that were founded due to Bryant's efforts for that to happen.

According to the narrator, Mr. Gingham could have written better verses than Bryant's poem "Thanatopsis" – which makes total sense for English-speaking readers from the early XX century. But, given the fact this title and author might mean nothing whatsoever for the common contemporary Brazilian reader, I believe another translator's note would contribute to Leacock's hypertextuality herein. The poem mentioned by the narrator, was first published in 1817 and was, most likely, indeed written by William Cullen Bryant – I say "most likely" because, in that period, many people doubted he was indeed the one who had written it given that its literary quality did not match his other works. Thus, and notwithstanding the lack of sufficient acknowledgment for "Thanatopsis", the author's whole career as a poet can be said to have emerged and to ultimately surround this poem, considered his best piece and one of the best ones in all U.S. poetic history, especially after it was republished in the book *Thanatopsis and Other Poems* (1821). This would become, according to many literary critics, the first major book on U.S. poetry. In terms of theme the poem addresses humans' interaction with nature through the contemplation and experience of being out in the woods as having a direct influence to soothing the physical and psychological soreness of the subject. Its focus is, more specifically, on the issue of death; the verses are directed to the demonstration of how nature can help us think of such moment less painfully and more thoughtfully. The poem's tone is theretofore actually much closer to Native American animist religions than Christianity, inasmuch as it replaces the fear of the death with the idea that we do not vanish thereby from physical life, but get blended with the life that surrounds us. Hence the emphasis on humans' connection with the environment, foreshadowing an ecocritical thinking and distant from the egocentric and Anthropocentric Christian notion that humans are somewhere above nature and other animals. "Thanatos" in Greek means death whereas "opsis" means "view" – i.e. "Thanatopsis" suggests a reflection upon death, an observation over it.

Ecocritical criticism provides us with a deeper discussion on the issue of the interconnection established between human and environment. "Through literature, ecocriticism can go beyond connecting readers with nature and analyse what constitutes those connections [...]; since its formal inception in the 1990s, the field of ecocriticism has experienced dramatic growth and dramatic

changes" (CAMPBELL, 2010, p. 19); and this graduate growth of Ecocriticism, followed by its conceptual evolution, is essential for contemporary beliefs that disregard the connection human/nature to be evaded, possibly, retransformed. The effectiveness of literature surfaces though when it provides us with bridges to see how the world is interconnected, helping us fight anthropocentrism. One can write about nature as if from the outside, ignoring human connections with it—or overemphasising the “uniqueness” of the landscape (as a romanticised space), what might be even worse. Notwithstanding the fact that other species work for their own survival to be guaranteed, humans must, from now on, look for answers “not only to ourselves and to each other but also to all those other ‘others’ that comprise what we usually refer to as ‘external’ nature – ‘external,’ that is, to us” (HARVEY, 2010, p. 213). Here the researcher problematises the idea of an internal and external nature (human nature and nature in general), suggesting that boundaries separating those realms are much more social than indeed natural. This, in his view, is a tendency of Western tradition: to direct our attention to the inner meanings of isolated things – as if in locked boxes – such as humans and the environment (such tradition has sagely convinced us that the more we narrow down our focus the better we can see). The meanings of both nature and human nonetheless cannot be understood without taking into account the interactive relationship that exists between such things. “[E]ach feature of a landscape must be understood with reference to the whole, just as the habits of each creature reflect, and depend upon, the community of life around it” (PHILLIPS, 1999, p. 581). Nature does not exist and/or live in isolation; it lives through death, and interaction.

In this sense, when the narrator says that Mr. Gingham could have written *on death* far more attractive verses than the ones written by Bryant, that is precisely the context with which s/he seems to be playing; which reinforces how crucial hypertextuality proves to be here. Bearing in mind that “Thanatopsis” is a contemplation of death, a poem that enhances the value of dying, such argument could logically be taken as indeed rather plausible as it reinforces the narrator’s point of view, besides manifesting his/her laudable cultural expertise. Moreover, one could read the narrator’s last statement that Mr. Gingham would write a better poem and under a less offensive title as an evidence that what I mentioned as the not very Christian approach to death by Bryant was something regarded as dangerous by the common and provincial citizens of Mariposa. As the narrator says, such poem offended the public (maybe for its clear resemblance to the word “autopsy”, due to their roots) and drove away custom, the custom perhaps of fearing death and of not talking about it (let alone write a poem about it). Readers might never be able to access if Leacock’s opinion is the same of his narrator, in some cases of authorial intrusion I do have the impression they agree, although in others I imagine they do not, but I shall never know that for sure, and honestly I do not think it matters. As an intellectual and admirer of poetry, however, and given his knowledge about the author and theme of the poem, Leacock most likely admired Bryant’s piece and is here being ironic to expose the hypocrisy of this judgmental positioning regarding death. The narrator’s perspective, then, would be the reverse mirror of his own, and that is when irony comes.

As a matter of fact, “irony emerges as the very essence of opposition, and since oppositions [...] can be found everywhere, irony is everywhere” (ROURKE, 1959, p. 6). Linguistically, we know that a sign has no meaning if though in isolation; only when understood in relation with other signs that signs might mean something else. As such, there is no statement deprived of an ironic potential since every positive requires a negative. Meanings are all connected to one another, and irony incorporates the fact that, sometimes, sentences might mean the contrary of what they seem to mean at a first moment. In this sense Leacock seems to be here exposing how preposterous the

narrator's comparisons really are, especially when s/he says another subject could have written the very same poem that another person had written even though both author and readers are aware this is not true, let alone possible. As a matter of fact, one could read the narrator's exaggerated tone as an ironic demonstration of how unnecessary it is to judge people based on universal patterns, as if everyone needed to fit the categories that have already proven this or that person deserve attention and status. If such line of reasoning were taken seriously, no one would write any other pieces in English after Shakespeare, for instance. Coherent with my reflection upon ecocriticism, translation is also a space for acknowledgment of the interactive and never-ending status of epistemological life. Texts survive because they are reborn: and translators difficulties are turned into their greatest assets: "the language restraints imposed by the receiving culture are enormous, yet the possibility of creating new relations in the present are also vivid" (GENTZLER, 2001, p. 200).

## FINAL REMARKS: THE (IM)POSSIBILITY OF TRANSLATION

The brief reflection just presented focuses on a specific literary evidence from *Sunshine sketches of a little town* (LEACOCK, 1912) that manifests its hypertextual character. Thereby, it lays the groundwork for my reflection upon commented translation as a space and time transgression, a possibility of creating new relations. The integral translation, unprecedented in Brazil, is still in process and still unpublished (reason why I have refrained from including it in the bibliography), has provided me with the raw material for the development of my PhD thesis. My elaboration upon Leacock's (1912) reference to Bryant's poem is also a token of literary hypertextuality because it symbolises the enhancement of an intercontinental relation – a Canadian novel, mentioning a U.S.A. writer now to Brazilian readers. That is, what impinges upon the reading of a book is the reading of many books that precede it; and what affects my translation of Leacock's *Sunshine sketches of a little town* (1912) is also my previous reading and translating of many other works, just as it is true of the original. When, before theorising upon the task of the translator, one thinks about the fluid status of literature when reflections are directed firstly to the hybrid realm of effects and meanings which art (original or not) unavoidably entails – there is no doubt that his/her views on translation are inevitably broadened. The tradition that places centrality in the original text is not, however, still in vogue by chance; translating is also about power relations, and, when it gets to power, it is very significant to determine which text is less in rank. It is theretofore that I have opted to, in my translation of the sketches, provide Brazilian readers with footnotes including information such as the aforementioned one – and there are as many notes as I deem adequate, notwithstanding the fact that the original work has none whatsoever. The translation tool that I have cunningly selected fortunately endorses my petulance; which is precisely that of Borges' creative infidelity – the liberty he grants us, translators, when offering us immunity for inventing, creating, and transforming.

Rethinking meaning as an abstract, subjective, and liquefied attribute of literary discourse is crucial for utopian views upon its translation to be set aside, which is precisely what the analytical and translation approach of creative infidelity does. I am nonetheless well aware that my reasoning is not per se enough for the equivalence utopia to be abandoned – but perhaps it might enter a body of studies that, sooner or later, shall help us move on towards less damaging ideas. Changing tradition is no longer possible, but the fate of TS is far from being pre-given. That is, the only redemption available to the translator is for him/her to welcome his/her role as a re-creator – as the inventor of a new meaning – and what is the problem with that? For autonomy to be implemented one must understand such implementation as necessary; furthermore, for the translation of humour

implementing autonomy is a pivotal step, inasmuch as jokes can never be simply transferred – they can only be reinvented. Therefore, the idiosyncrasy of the sketches' narrator requires me to provide my translated version of him/her with another idiosyncratic observer – trying not to idealise his/her attributes (which is impossible), but to explore on the characteristics that, among many others, most draw my attention. Laughing at a joke is responding to an issue; and, as humour raises our awareness to what is ridiculous in our existence, laughter might be accompanied by our wish to transform such existence into something different.

After all, the power relation here is not one that requires domination or subjugation; it is one that entails transformation – the transgression of hierarchies for both margin and centre not to be replaced or inverted, but for them to eventually look less dichotomous. If there is no way for us to imprison humour within a definition, given that it is a living thing, for Borges the same would be true in what regards the spirit of translation. There is no better text, there is no context to be privileged – there is a book and my translation of it, whereby, in both, mistakes were made and things were lost. The truth is: no one should care. The meaning “losses” that occur in translation are apropos inherent to any artistic process, and are accompanied by their simultaneous recreation. Be it in footnotes, expansions, explanations, or adaptations, my interferences, when they do occur (quite often), are motivated by my longing to (re)produce humour and to reclaim the effects that the narrative has impinged upon me. Nothing unnatural; one must give up on a previous meaning for interpretation to surface. Literature, thus, transcends the borders of the fictional and unrealistic contexts showing readers that fiction and illusion cannot be separated from reality and truth. Such process ends up giving such readers the chance to look at these realms less passively than they would if not for the existence of literary discursive practices: fiction is not an endeavour to escape from reality – reality is an endeavour to escape from fiction.

Laughing at something may or may not be symptomatic of an alienating gaze being set upon such a thing – even though humour might indeed operate for such end. By the same token, it is also by letting the humorous discourse emerge that one is given an opportunity to dodge alienation through the process of contemplation: a moment to read between the lines, to observe those attributes of meaning that we are often oblivious to. But that is not a privilege of humorous narratives, for many other artistic genres gives us a chance to do just that. In this sense, focusing, in my analysis, on Leacock's (1912) intertextual reference to Bryant provides us with a rather fruitful analogy: that of poetry and humour. Some, however, might assume I am overemphasising the role of humour, and that its language is not liable to be deemed as poetic as that of more sophisticated (i.e. boastful) discursive means. To these people I say: shame on you. The quality of art can only be measured within its conceptual borders; nothing makes tragedy better than comedy such as nothing makes poetry better than prose. Translating poetry and translating humour are both impossible, and because they are impossible that these translations happen; impossible translations are necessary – perhaps there is no better description for the task of translating than that of doing what cannot and should not be done. The art of translating is the art of the impossible; consequently, the ultimate role of the translator – like that of the artist – is to ignore the prefix of impossibility.

## REFERENCES

BORGES, Jorge Luis. 1965. *Fictions*. Trans. Anthony Kerrigan. London: John Calder, 1966.

\_\_\_\_\_. *A personal anthology*. Trans. Anthony Kerrigan. New York: Groce, 1967.

- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Los traductores de las 1001 noches. Obras completas*. Argentina: Emecé, 1974. p. 406-410.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Labyrinths*. Trans. Donald Yates. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- \_\_\_\_\_. 1971. *The Aleph and other stories*. Trans. Andrew Hurley. London: Cape, 1982.
- \_\_\_\_\_. 1951. *Collected fictions*. Trans. Andrew Hurley. London: Penguin Books, 1999.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Other inquisitions*. Trans. Ruth Simms. London: Souvenir Press, 1999.
- CALVINO, Italo. 1979. *Se um Viajante numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Andrea. Reading beyond a universal nature. *Ecocriticism*, v. 8, n. 1, p. 1-21, 2010.
- GENTZLER, Edwin. *Contemporary translation theories*. Australia: Footprint Books, 2001.
- HARVEY, David. *The enigma of capital and the crises of capitalism*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- LEACOCK, Stephen. *Sunshine sketches of a little town*. Toronto: Bell & Cockburn, 1912.
- LYNCH, Gerald. Mariposa vs. Mr. Smith. *Studies in Canadian literature*, v. 9, n. 2, p. 2-37, 1984.
- PHILLIPS, Dana. Ecocriticism, literary theory, and the truth of ecology. *New literary history* v. 30, n. 3, p. 577-602, 1999.
- ROURKE, Constance. *American humour*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.
- VANDAELE, Jeroen. Humor in translation. *Handbook of translation studies*. Ed. Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Netherlands: John Benjamins, 2008. p. 147-152.

# LEOPARDI E OS PARATEXTOS ÀS TRADUÇÕES POÉTICAS: CRÍTICA, HISTÓRIA E TEORIA

Andreia Guerini<sup>1</sup>  
Margot Müller<sup>2</sup>

## RESUMO

Conhecido principalmente por ser o poeta dos *Canti* e o prosador das *Operette Morali*, Giacomo Leopardi é um autor de perfil heterogêneo, pois também foi ensaísta, crítico, teórico, tradutor, e autor de um vasto epistolário. A partir da sua prática tradutória, de diferentes autores gregos e latinos, Leopardi refletiu sobre tradução. O objetivo deste artigo é apresentar e analisar as principais ideias de Leopardi sobre tradução contidas nos prefácios às suas traduções.

**Palavras-chave:** Leopardi. Paratextos. Tradução.

## ABSTRACT

*Primarily known for being the poet of *Canti* and the prosaist of *Operette Morali*, Giacomo Leopardi is an author with an heterogeneous profile, as he was also an essayist, critic, theoretician, translator, and author of a vast epistolary. Through his own practice in the case of several Greek and Latin authors, Leopardi reflected on translation. The purpose of this article is to present and analyze the poet's main ideas about translation as contained in these prefaces.*

**Key-words:** Leopardi. Paratext. Translation.

<sup>1</sup> Professora Associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Santa Catarina

## INTRODUÇÃO

Giacomo Leopardi foi um autor de atuação múltipla, transitando com destreza por diferentes esferas do conhecimento. Ainda muito jovem, dedicou-se ao estudo do hebraico, inglês, espanhol, francês, latim e grego, línguas que aprendeu, com exceção do latim, com exercícios de tradução. Na sua pluralidade, Leopardi foi tradutor, atuando também como crítico, teórico e historiador da tradução. As suas concepções sobre tradução podem ser encontradas nas trocas epistolares, nos prefácios que acompanham algumas de suas traduções e no *Zibaldone di pensieri*. Por isso, neste artigo objetivamos apresentar e analisar as principais ideias de Leopardi sobre tradução contidas nos prefácios às suas traduções.

### LEOPARDI TRADUTOR: 1815-1817

Entre os anos de 1815 e 1817, o jovem Leopardi empenhou-se na tradução de seis obras: as poesias de Mosco (1815), a *Batracomiomaquia*, o 1º e 2º Cantos da *Odisseia* de Homero (1816), as *Inscrições gregas* *Triopee* de Marcello di Side (1816), o 2º Livro da *Eneida* de Virgílio (1816) e a *Titanomaquia* de Hesíodo (1817). Todas essas traduções foram publicadas com um prefácio do autor/tradutor.

Federico Condello em “Giacomo Leopardi traduttore-filologo (e plagiario)”, ao analisar os textos escolhidos por Leopardi para traduzir neste período de 1815 a 1817, diz tratar-se de textos menores, mas acredita que essas escolhas constituem uma forma de acesso aos cânones maiores, pois na seleção Leopardi privilegiou “Mosco mais que Teócrito; no épico, a *Odisseia* e não a *Ilíada*, e de Hesíodo somente “um girão”; e depois as *Triopee*, e o *Moretum* antes da *Eneida*” (CONDELLO, 2011, p. 240).

Em um estudo mais amplo, Valerio Camarotto em *Leopardi traduttore*. La poesia (1815 – 1817) detalha o período das traduções realizadas pelo escritor italiano como uma “oficina leopárdiana”, distinta pela intensidade da sua rede intertextual, envolta pelas traduções, reflexões teóricas e metodológicas (CAMAROTTO, 2016, p. 37) e ainda divide o período em três momentos: o primeiro, do Discurso sobre Mosco, quando Leopardi busca o equilíbrio entre “arte” e “natureza”, o segundo com o prefácio à tradução do segundo livro da *Eneida* com a busca do equilíbrio entre a arte e a simplicidade, e um terceiro momento do prefácio à tradução da *Titanomaquia*, no qual Leopardi encontrou em Hesíodo um autor desvinculado das regras, podendo dizer que a *Titanomaquia* representa a liberdade e a “independência dos freios impostos pelas regras codificadas pela arte” (CAMAROTTO, 2016, p. 49).

Nos três anos de intenso trabalho no processo tradutório, Leopardi realizou pesquisas minuciosas e aprofundadas dos autores e obras que estavam sendo traduzidos, bem como buscou analisar as traduções já existentes, hábito que integrava a sua rotina, como ele mesmo registrou em carta de 1819 a Cesare Arici:

Porque quando devo me preparar em qualquer trabalho no gênero da escrita que tenha semelhança com a de qualquer outro julgada de pouco mérito, antes de pôr as mãos à obra minha, leio essa outra, e naquela facilidade de fazer melhor, encontro vigor e estímulo para me colocar a trabalhar; e aqueles defeitos que observo me aquecem e me persuadem para fazer bem outro e com glória (LEOPARDI, 1998a, p. 271).

## O MÉTODO LEOPARDIANO DE TRADUZIR

Ao lermos os prefácios de Leopardi é possível verificar o quanto ele seguia o que declarou na carta citada acima, dada a quantidade de traduções e tradutores que menciona nos seus paratextos e as comparações que realiza.

No prefácio à tradução das poesias de Mosco, por exemplo, Leopardi cita 75 nomes próprios, distribuídos entre autores, poetas, historiadores, tipógrafos e tradutores, todos pertencentes a nacionalidades e épocas diferentes. Isso também ocorre no prefácio à tradução da *Batracomiomaquia*, em que o autor italiano cita aproximadamente 90 nomes próprios, distribuídos entre poetas, filósofos, historiadores e tradutores. Estes dois prefácios se assemelham quanto à estrutura, sendo eles os mais longos e com maior incidência de citações de nomes próprios. Esses dois prefácios são os que apresentam mais detalhes sobre obra e autor traduzido.

Condello ressalta que esse procedimento é uma constante durante o processo tradutório, como se fosse uma necessidade de Leopardi estar sempre se medindo, equiparando-se a outros tradutores, principalmente aqueles mais próximos da sua época. Fato esse que justifica a forte presença de um elenco de tradutores inseridos em seus prefácios (CONDELLO, 2011, p. 240).

A tradução para Leopardi servia ora como exercício de formação, ora puramente como ferramenta auxiliadora na leitura dos clássicos antigos, pois, para ele, traduzir era uma forma aprofundada de leitura, mas também funcionava como instrumento para aprender novas formas literárias, para transformá-las e incorporá-las à sua própria obra.

Nesse contexto, Giordani teve importante participação ao incentivar Leopardi a traduzir como exercício. Em carta de 12 de março de 1817, Giordani escreve a Leopardi dizendo estar alegre por saber que além de ler, Leopardi traduz textos clássicos, exercício que lhe parece “absolutamente necessário para tornar-se um grande escritor, e essencial na idade jovem” (GIORDANI In LEOPARDI, 1998a, p. 66).

Aliás, Leopardi reconhecia e seguia esse “conselho”, pois em se tratando de clássicos, Leopardi dizia que esses se tornavam mais claros à medida que os traduzia, ideia que ele explicitou na carta em resposta a Giordani datada de 21 de março de 1817, em que ele disse:

O senhor diz como mestre que o traduzir é muito útil na minha idade, coisa certa, pois a prática para mim torna-se muito clara. Porque quando leio um Clássico, a minha mente se tumultua e se confunde. Então começo a traduzir o melhor, e aquelas belezas por necessidade examinadas e retomadas uma a uma, encontram lugar na minha mente e a enriquecem e me deixam em paz. O seu juízo me anima e me conforta a prosseguir (LEOPARDI, 1998a, p. 70-1).

Em outra carta, de 15 de abril de 1817, Giordani reforça o conselho a Leopardi dizendo: “imploro que leia e traduza os prosadores gregos mais antigos, Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Demóstenes” (LEOPARDI, 1998a, p. 81). Leopardi não apenas se exercita traduzindo, mas “desobedece” o mestre e traduz mais textos de poesia que textos em prosa. Não por acaso, as traduções de poesias são as mais numerosas.

A preferência de Leopardi por traduzir poesia é descrita na carta de 30 de abril de 1817 quando o jovem aprendiz relata ao seu mestre ter concluído que “transportar” os “bons escritores” de uma língua para outra era o melhor modo de se tornar um bom escritor. Porém Leopardi diverge da ideia de primeiro aprimorar-se na prosa e depois no verso, pois para expressar o que sente, diz ele necessitar “de versos e não de prosa” (LEOPARDI, 1998a, p. 94).



Novella Primo, em *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi* (2003), comenta que esse exercício tradutório realizado por Leopardi não se limita a sua infância e juventude, ou ao “canônico exercício escolar realizado por um jovem de incontestável genialidade e precocidade. O componente formativo constitui antes o impulso inicial, o estímulo para uma reflexão sempre mais madura entorno ao traduzir e para a realização de autênticas traduções artísticas” (PRIMO, 2003, p. XX).

Ainda sobre o exercício de tradução, Novella Primo observa que essa prática contribuiu para a formação poética de Leopardi, pois:

A operação de recuperação e reelaboração dos clássicos é exemplar enquanto é nesse confronto que se individualiza um dos lugares de formação da linguagem poética leopardiana, e é ao mesmo tempo importante para a presença em uma mesma textualidade de escritos clássicos e outros mais recentes, paradigmáticos daquela dialética entre antigo e moderno, imitação e invenção no qual reside um dos nódulos principais da escritura do reccanatense (PRIMO, 2008, p. 55).

Em relação ao período de 1815-1817, Leopardi realizou outras traduções, entre elas a *Torta, Scherzi Epigrammatici* e a tradução feita com seu irmão Carlo do *Salmo XLVI*; na prosa, Leopardi traduziu fragmentos de Frontão, que foram enviados ao editor Antonio Fortunato Stella, que os submeteu à análise de Angelo Mai, que retornou o texto a Leopardi com sugestões de correções. Algumas Leopardi acatou, outras rejeitou, e chegou a reenviar o texto ao editor Stella, contudo a tradução não chegou a ser publicada, pois Leopardi, em carta a Stella em 27 de dezembro de 1816, solicita que a tradução lhe seja devolvida. Para acompanhar a tradução dos fragmentos de Frontão, Leopardi escreveu um texto introdutório intitulado *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone*, composto por 17 parágrafos, em que Leopardi trata da vida e obra de Marco Aurélio Frontão, enaltece os escritos do autor romano “fecundo em imaginar” e confessa a sua admiração e amor pelo “meu Frontão”.

A respeito da presença de Frontão na formação intelectual de Leopardi, Camarotto diz que esse contato “constituiu para todos os efeitos uma das mais importantes etapas do percurso intelectual do primeiro Leopardi” (CAMAROTTO, 2016, p. 25). Ademais, logo após a decisão de não publicar a tradução do Frontão, Leopardi traduziu fragmentos *Antiguidade de Roma* de Dionísio de Halicarnasso, que para Camarotto estão interligados já que “uma estreita contiguidade liga o trabalho sobre Frontão” (CAMAROTTO, 2016, p. 133) à tradução também em prosa de Dionísio.

## OS PARATEXTOS LEOPARDIANOS ÀS SUAS TRADUÇÕES POÉTICAS

É nesse momento que Leopardi escreve os prefácios às traduções poéticas mencionadas anteriormente, além das correspondências que mantinha com literatos importantes da época, como o editor Antonio Fortunato Stella, com quem trocou muitas missivas tratando da edição das suas traduções, principalmente sobre a tradução da Eneida, a qual Leopardi estava “impaciente para ver o êxito...” (LEOPARDI, 1998a, p. 41), com o intuito de se tornar conhecido e obter “glória”. Não por acaso, Leopardi manda essa tradução a três importantes nomes da época: Pietro Giordani, Angelo Mai e Vincenzo Monti. É ainda no ano de 1817 que deu início à escritura do *Zibaldone di pensieri*, ou seja, foram três anos de intensa produtividade.

Nas suas traduções poéticas, Leopardi elaborou prefácios e notas que são importantes paratextos por serem “estruturas que estão próximas do texto, que o acompanham paralelamente,

sinalizando uma organização textual e visual preexistente à obra, mantendo uma relação direta, de igualdade com o texto principal” (GENETTE, 2009, p. 9). Os prefácios, por também “favorecer(em) e guiar(em) a leitura” (GENETTE, 2009, p. 233) de um determinado texto, exercem uma função mediadora entre a obra, o autor/tradutor e o leitor.

Nos seis prefácios aqui analisados, Leopardi trata da obra, autor e autoria, fala dos procedimentos adotados e atua ora como crítico ora como historiador ora como teórico. E ao falar sobre os procedimentos na tradução de diferentes autores gregos e latinos, podemos extrair importantes reflexões sobre tradução, como destacaremos a seguir.

## TRADUÇÃO LIVRE *VERSUS* TRADUÇÃO LITERAL

Uma das reflexões mais recorrente nos prefácios é a da tradução livre *versus* tradução literal. Essa ideia aparece, por exemplo, no prefácio à *Batracomiomaquia*. Ao comentar a tradução de Lavagnoli, Leopardi diz tratar-se de “uma fria e quase literal interpretação do texto grego, feita com o original e o rimário na mão, em versos pouco elegantes, e com rimas atrofiadas e desagradáveis (LEOPARDI, 1998b, p. 418). Ou ainda: “traduzi não literalmente, como o Lavagnoli, mas puramente traduzi, e estive bem distante de fazer um novo poema, como Andrea del Sarto” (LEOPARDI, 1998b, p. 419). Entre a tradução literal e a tradução livre, Leopardi se empenha em encontrar uma *via di mezzo*, como vai registrar no mesmo prefácio:

Procurei investir-me de pensamentos do poeta grego, de torná-los meus, e de dar assim uma tradução que tivesse algum aspecto de obra original, e não obrigasse o leitor a recordar-se a todo momento que o poema, que lia, tinha sido escrito em grego muitos séculos atrás. Eu queria que as expressões do meu autor, antes de passar do original nos meus papéis, se firmassem um tempo na minha mente, e conservando todo o sabor grego, recebessem toda a tendência italiana, e fossem colocadas em versos não duros e em rimas que pudessem parecer espontâneas (LEOPARDI, 1998b, p. 419).

Esse excerto evidencia também a ideia de conservar o gosto do texto de partida, com o gosto do texto de chegada, sugerindo então que o tradutor encontre uma via intermediária, na tentativa de um equilíbrio entre o estrangeiro e o nacional, ou entre o estrangeirizar e o domesticar, conforme nomenclatura adotada no século XX por Lawrence Venuti.

A ideia de conservar o gosto do texto de partida no texto de chegada está evidenciado em outro prefácio, o *Discurso sobre Mosco*. Ao comentar uma tradução de Anacreonte para o francês, feita por Poinciset, Leopardi o critica dizendo que o mesmo fora “incapaz de sentir uma terceira parte das belezas das mesmas composições e, o que mais importa, não estava apto a conhecer o gosto verdadeiro e a compreender a verdadeira ideia da fantasia poética daquele Lírico” (LEOPARDI, 1998b, p. 484). Em consequência dessa insensibilidade de Poinciset, a sua incapacidade de sentir o gosto das poesias de Anacreonte e de parecer ignorar “completamente o grego”, seriam as causas que resultaram em uma tradução de Anacreonte “corrompida” e marcada por “cicatrizes”. Leopardi diz tratar-se de uma paráfrase de Anacreonte, ideia que ele rejeita e critica, pois afirma que Anacreonte parafraseado fica “ridículo”, e a paráfrase de Poinciset resultou em dar: “um grego vestido à parisiense, ou melhor, um parisiense vestido monstruosamente à grega” (LEOPARDI, 1998b, p. 484).

## POETA TRADUTOR DE POETA

Outra formulação de Leopardi é a de que para se traduzir poesia necessariamente é preciso ser um poeta, como podemos ver no prefácio à tradução da *Eneida*. Após declarar e demonstrar toda a sua admiração por essa obra e de descrever toda a engenhosidade envolvida na tradução de Virgílio, Leopardi reforça essa ideia e diz ser muito necessário quando se trata de Virgílio e do segundo livro da *Eneida* porque: “Colocando-me a trabalhar, afirmo, por experiência, que sem ser poeta não se pode traduzir um verdadeiro poeta” (LEOPARDI, 1998b, p. 555). Essa mesma ideia voltará a ser reforçada no seu epistolário em carta destinada a Pietro Giordani de 30 de abril de 1817 quando diz, por exemplo, que: “[...] para traduzir poesia você precisa de uma alma grande e poética” (LEOPARDI, 1998a, p. 96).

Ao falar do seu empenho em traduzir a *Eneida*, Leopardi diz ao leitor: “Espero que tenha entendido que eu dei tudo quanto podia, fiz o máximo, para que a breve, mas não pequena obra seja, em relação ao que eu dei, perfeita” (LEOPARDI, 1998b, p. 555-56). Beatrice Stasi em *Idee di Leopardi sulla traduzione* (2003) chama a atenção para a escolha do verso de Virgílio usado por Leopardi como epígrafe para a tradução da *Eneida* “Quantum mutatus ab illo”. Para Stasi essa epígrafe representa, para o tradutor Leopardi, a dolorosa perda “da força poética dos versos traduzidos” e assinala as “inevitáveis mutações sofridas pelo texto traduzido” (STASI, 2005, p. 292). Stasi sinaliza que Leopardi, em dezembro de 1823, nas páginas do *Zibaldone* argumentava sobre a impossibilidade de uma tradução perfeita, e a autora aponta essa epígrafe aos versos virgilianos como um primeiro indício dessa argumentação.

No prefácio à tradução da *Titanomaquia*, Leopardi vai reforçar novamente a ideia de que apenas um verdadeiro poeta pode traduzir um poema engenhoso como o de Hesíodo. Ele cita ainda tradutores que se tornaram imortais junto a seus autores traduzidos, e então lança a questão de se ter “a bela sorte, não poder morrer senão com um imortal!” (LEOPARDI, 1998b, p. 592). Ainda neste prefácio, ao comentar sobre a famosa tradução da *Eneida* dada por Anibal Caro, Leopardi critica a fluência dada por ele na tradução, por ser: “vicioso o maior mérito da tradução do Caro” (LEOPARDI, 1998b, p. 593), exatamente a característica mais louvada pelos “ilustres amigos daquele eminente escritor” (LEOPARDI, 1998b, p. 593), mas para Leopardi essa fluência faz com que a obra não pareça tradução e sim original, porque Caro fez uso de palavras e frases peculiares à língua italiana, com “modos não ignobilmente vulgares, que dão à obra um calor de simplicidade vaguíssima e de nobre familiaridade” (LEOPARDI, 1998b, p. 593).

De acordo com Leopardi, essa familiaridade e simplicidade não estão presentes no texto de Virgílio, e ele instiga os leitores a abrirem ao acaso a *Eneida* para verificarem o que afirma. Para Leopardi, o empenho do tradutor Caro em dar uma tradução que flua sempre veloz, fez com que o resultado não fosse compatível ao texto virgiliano. Para Leopardi, cabe ao tradutor conservar “os minutíssimos lineamentos do texto”, princípio não seguido por Caro, que ainda mudou a propriedade principal do texto de Virgílio, o que para Leopardi “certamente será grande problema” (LEOPARDI, 1998b, p. 593). Ou seja, Leopardi está criticando a transformação feita pelo tradutor que, ao dar muita “fluência” ao texto traduzido, “domestica” o texto, fazendo com que perca suas belezas mais profundas. O excerto acima ainda evidencia o zelo de Leopardi quanto aos detalhes e à forma do texto de partida, pois para ele, conservar esses detalhes no texto traduzido é uma das atribuições que um tradutor deve seguir.

Leopardi diz ter lido Hesíodo logo após Homero, o que contribuiu para que ele reforçasse e nutrisse a sua admiração pela poesia grega, e nessa imersão grega, ele continua dizendo que com a mente impregnada das ideias e dos modos e da divindade de Homero, Hesíodo lhe pareceu tão

mais simples, cândido e natural. Em um longo parágrafo, Leopardi enaltece os escritos de Hesíodo na *Titanomaquia* porque “mais que em qualquer outra (obra), ri e respira aquele frescor da natureza sempre viciada” (LEOPARDI, 1998b, p. 590).

## VALORIZAÇÃO DA TRADUÇÃO DOS CLÁSSICOS

Imbuído dos efeitos provocados pela obra, Leopardi questiona por que uma obra tão solene como a *Titanomaquia* é tão pouco lida e discutida pelos literatos italianos. Ele mesmo responde dizendo que: “a mesma encontra-se em grego e uma tradução suportável em italiano não existe” (LEOPARDI, 1998b, p. 591). Ele explica ainda que ler os poetas gregos na íntegra não é uma tarefa fácil, nem mesmo para os estudiosos e conhecedores da língua. A leitura fragmentada, realizada aos poucos, pode ser melhor compreendida, mas não saboreada. Bem precisa é a análise de Stasi sobre essa mesma passagem do prefácio da *Titanomaquia*, quando ela interpreta a ideia leopardiana de que: “a recuperação filológica pode fazer-nos *entender* a letra do texto, mas somente a aposta poética pode permitir-nos de *saborear* a poesia” (STASI, 2006, p. 298).

Leopardi ressaltou ainda que traduções poéticas se fazem necessárias não só aos estudiosos, mas principalmente “[...] aos literatos não doutos em matéria de língua!” (LEOPARDI, 1998b, p. 591). Ou seja, para ele, as traduções são muito necessárias, principalmente as traduções de obras consideradas pelos intelectuais como imortais porque viabiliza e amplia o acesso a novos leitores e culturas.

A relevância de se ter traduções dessas obras imortais é reforçada por Leopardi no mesmo prefácio quando ele diz ter várias vezes pensado como Ariosto teria feito para ler Homero, pois o mesmo não lia grego e, “não sabendo o grego, o teria lido naquelas traduçãozinhas latinas que circulavam então, e lhes davam meio Homero, para não dizer um terço” (LEOPARDI, 1998b, p. 591). Para Leopardi, uma nação não poder ler e conhecer Homero é uma grande falha, por isso a tradução desses textos é muito importante. Não por acaso, Leopardi louva e agradece Monti por ter dado em italiano a tradução da *Iliada*, tradução que fez com que a Itália conhecesse o grande poeta grego, e comemora dizendo: “temos, não uma clássica tradução da *Iliada*, mas a *Iliada* na nossa língua, e já cada italiano, lido o Monti, pode francamente e verdadeiramente dizer: li Homero” (LEOPARDI, 1998b, p. 591).

No prefácio à tradução da *Odisseia*, Leopardi oferece aos literatos da sua época o que ele diz tratar-se de um ensaio à tradução da *Odisseia*. O escritor italiano reforça nesse paratexto a ideia de que para se traduzir os antigos se faz necessário muita leitura, pesquisa e doutrina, questões que Leopardi demonstra possuir, ao indicar por exemplo, uma lista de obras e autores que teria consultado antes de desenvolver tal tradução. Nesse sentido ele critica os tradutores que o antecederam porque os mesmos não tiveram paciência para realizar tal estudo, o que resultou em não se haver na Itália traduções da *Odisseia*.

Aqui Leopardi está tratando com ironia e desconsiderando as versões existentes em língua italiana, não as classificando passíveis de serem consideradas traduções e, portanto, não entraram na sua lista. Para demonstrar a dimensão do estudo preparatório para a realização de uma tradução da envergadura dos clássicos, Leopardi citou um exemplo de uma escolha tradutória sua e apresentou justificativas para ter feito tal escolha. O autor explicou ainda que os antigos tinham uma ideia específica em torno da palavra grega *μφαλός*, (que em italiano quer dizer “umbílico”), continua afirmando que essa palavra é bem conhecida pelos eruditos e que “os não eruditos não conhecerão, porque não tiveram a paciência de consultar os autores que eu cito no rodapé da página” (LEOPARDI, 1998b, p. 515).

## 'FIDELIDADE' VERSUS 'INFIDELIDADE'

O assunto fidelidade foi introduzido no prefácio à tradução da *Eneida*, quando diz que tentou manter-se muito próximo ao texto: “estive sempre atrás do texto palavra por palavra (porque, quanto à fidelidade do que posso julgar com os meus dois olhos, não temo comparação)” (LEOPARDI, 1998b, p. 555), mas afirma que nem sempre as escolhas foram fáceis, principalmente quanto à decisão sobre o uso de sinônimos e a “colocação das palavras, a força do dizer, a harmonia expressiva do verso, tudo faltava, ou era ruim, como se desaparecesse o poeta, e permanecesse somente o tradutor” (LEOPARDI, 1998b, p. 555). Leopardi não exemplifica quais foram as escolhas e decisões tomadas no processo de tradução da *Eneida*, e ainda enfatiza que se fosse revelar quais leis seguiu para traduzir Virgílio estaria prejudicando o entendimento do leitor.

No prefácio às *Inscrizões Triopee* Leopardi retoma a questão da fidelidade, porém a coloca como alvo não plenamente atingido, pois ao lamentar não ter conseguido superar as dificuldades inerentes à tradução de poesia, ele diz: “Fiel fui, creio poder dizê-lo, muito, mas não tanto quanto quis, porque não pude seguir o texto palavra por palavra como tinha almejado, pela necessidade da rima” (LEOPARDI, 1998b, p. 563). Leopardi destaca ainda a ideia da sua fidelidade dizendo que o leitor que não lê grego pode agora, pela sua tradução, ler essas inscrições e “sem grande risco confiar em mim” (LEOPARDI, 1998b, p. 536).

Leopardi coloca ainda à prova a sua “fidelidade” no prefácio ao Ensaio de tradução da *Odisseia*, em que ele convoca o leitor a certificar tal fidelidade dizendo: “Quem almeja saber se eu me mantive fielmente ao original, abra ao acaso o primeiro canto da *Odisseia*, e compare o verso que encontrará, com a minha tradução” (LEOPARDI, 1998b, p. 515).

## CONCLUSÃO

Como exposto acima, além de traduzir, Leopardi levanta importantes questões relativas ao fazer tradutório nos seus paratextos, oferecendo como afirma Franco Nasi “materiais preciosíssimos aos Estudos da Tradução” (NASI, 2016, p. 6), que ainda hoje são intensamente discutidas, reforçando o perfil de Leopardi crítico, teórico e historiador da tradução. Ademais, os paratextos às traduções poéticas de Leopardi são um espaço privilegiado para a visibilidade do tradutor.

## REFERÊNCIAS

CAMAROTTO, Valerio. *Leopardi traduttore*. La Prosa (1816-1817). Quodlibet: Macerata, 2016.

CONDELLO, Federico. Giacomo Leopardi traduttore-filologo (e plagiario): rilievi sulla *Batrachomyomachia*. Atti Dell XIII Convegno Internazionale di Studio Leopardiani (Recanati 26-28 Settembre 2011), *Firenze*, p. 237-263, 26 jul. 2011.

GASPARO, Pasqua. Funzione del paratesto nel progetto letterario ed editoriale di Italo Calvino. In: *Pensa Multimedia*, p. 111-130, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUERINI, Andréia. *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi*. São Paulo: Edusp/ Florianópolis: UFSC/PGET, 2007.

LEOPARDI, Giacomo. *Epistolario*. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998a. 2 vols.

LEOPARDI, Giacomo. *Giacomo Leopardi, tutte le poesie, tutte le prose*. A cura di Mario Andrea Rigoni. Mondadori, 1998b.

LEOPARDI, Giacomo. *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*. A cura di Lucio Felice e Emanuele Trevi. Roma: Newton & Compton, 2010.

MÜLLER, Margot Cristina. *Tradução comentada do Discurso sopra Mosco de Giacomo Leopardi*. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <<http://www.bu.ufsc.br/teses/PGET0243-D.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

NASI, Franco. As máscaras de Leopardi. Tradução de Andréia Guerini e Margot Muller. *Appunti Leopardiani*, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition12/>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

PRIMO, Novella. *Leopardi lettore e traduttore*. Leonforte: Insula 2008.

STASI, Beatrice. Idee di Leopardi sulla traduzione. *Atti del Convegno Internazionale*, Lecce-castro, p. 291-324, 15 jul. 2005. Disponível em: <[https://www.academia.edu/26479536/Idee\\_di\\_Leopardi\\_sulla\\_traduzione](https://www.academia.edu/26479536/Idee_di_Leopardi_sulla_traduzione)>. Acesso em: 16 dez. 2017.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Oxon: Routledge, 2008.

## THE GHOST OF A CHANCE? THINKING COLOURS ACROSS LANGUAGES AND CULTURES

Alexandra Lopes<sup>1</sup>

### *ABSTRACT*

In 1810, Johann Wolfgang Goethe suggested in *Zur Farbenlehre* that colour is a phenomenon difficult to categorise, resulting as it does from physiology, physics and perception. The fact that colour seems to be experiential to a large extent posits an interesting (and challenging) problem to literary works focussing on it. In this article, I argue that this issue is translational in nature and takes shape at two levels: first, at the level of its representation in literary works — how does one translate a visual experience into words? —, and secondly at the level of its re-representation in translated literary works — how does one translate what is essentially an already-translated visual experience? Whenever colour is semantically and morphologically constitutive of meaning in literature, untranslatability haunts the text. However, publishers and translators rarely shrink from the task of translating on this account. This stake against probability is well worth looking into, as it may uncover a wealth of creativity and a resistance to the understanding of art as solipsism. In this article, Paul Auster's 'Ghosts', part of his New York Trilogy, will be read as a text suggesting a culture-bound hermeneutics of colour, and as such probably untranslatable. I discuss the possible paradox of this degree of untranslatability against the text's actual 'translatedness' by examining the two existing translations into European Portuguese.

**Keywords:** Colours. (Un)Translatability. Language diversity. Literary culture.

<sup>1</sup> Assistant Professor at the School of Human Sciences and researcher of the Research Centre for Communication and Culture of the Universidade Católica Portuguesa.

## RESUMO

*Em 1810, Johann Wolfgang Goethe sugeria, em Zur Farbenlehre, que a cor é um fenômeno de difícil classificação por resultar da fisiologia, da física e da percepção. O facto de a cor parecer ser, em grande medida, experiencial coloca um problema interessante (e desafiador) quando estamos perante uma obra literária que se centra nela. Neste artigo, defendo que a questão é, por natureza, translacional e pode tomar forma a dois níveis: primeiro, ao nível da representação na obra literária – como se traduz uma experiência visual em palavras? – e, segundo, ao nível da sua re-representação em tradução – como se traduz o que é essencialmente uma experiência visual que por si só já é tradução? Sugiro que, sempre que a cor é constitutiva, semântica e/ou morfológicamente, do sentido em literatura, o texto é habitado por um grau da intraduzibilidade. O desafio que a cor coloca às leis da probabilidade translatória merece estudo, porquanto pode pôr a descoberto um manancial de criatividade e resistência ao entendimento solipsista de arte. Neste artigo, lerei ‘Ghosts’ de Paul Auster, narrativa que integra A Trilogia de Nova Iorque, como um texto que sugere uma hermenêutica da cor enraizada na cultura – ora, isto torna a narrativa parcialmente intraduzível a um nível fundamental. Assim, discutirei o paradoxo que esta intraduzibilidade fundamental constitui perante a tradução real da obra no contexto das duas traduções existentes em português europeu.*

**Palavras-chave:** *Cor. (In)Traduzibilidade. Diversidade linguística. Cultura literária.*

## AVANT PROPOS. A BRIEF NOTE ON THE PURPOSES OF THE ARTICLE.

[A]ll naming is itself a story.  
(Brooke-Rose, 1991, p. 23)

In the following article, I will try to make a case for translation both as an analytical concept to read literature and an age-long practice. Translation will be first discussed as a way of interpreting a narrative: Paul Auster’s ‘Ghosts’, a text first published in 1986. Because the narrative implies, at its core, a translational gesture – with characters bearing the names of colours in an intricate scheme that exacts full participation on the reader’s part –, I propose to read it as an allegory of the translational act.

In a second, but complementary, movement, I will focus on how this use of colour as an interpretive key renders translations into European Portuguese a challenge inasmuch as colours (a) are played with on a morphological and semantical level, and (b) are constitutive of idioms and a particular worldview.

This is not – does *not* purport to be – an effort in translation description, rather the following considerations suggest translation and translatability may be deployed as conceptual and analytical



tools when discussing literature, and does so in the wake of what came to be known as the ‘translational turn’ in the humanities and social sciences.<sup>2</sup>

## COLOURS, THEORIES & A READING OF ‘GHOSTS’ – JUDGING THE IMPOSSIBLE.

*And so here we are, many of us, authors, critics, teachers (criticus, which goes back to krinein, to judge; to kritikos, capable of judging, deciding: kriteon from krino, to separate, sort out, distinguish, judge - but also to interpret dreams - go, fait rever), writing on the impossibility of writing, sorting out diverse writings on the impossibility of writing, distinguishing them, interpreting their non-interpretability, we are the judges of the impossible.*  
(Brooke-Rose, 1991, p. 166)

‘Die Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben besondere Gemütsstimmungen geben’ (‘experience teaches us that the individual colours offer particular dispositions’) — Johann Wolfgang Goethe’s famous assertion in 1810 points to a prevailing understanding of colour as a phenomenon difficult to categorise neatly, resulting as it does from physics, physiology and perception. Consequently, it thrives in connotation and potentiality, as much as actuality and denotation. In everyday language, idioms are evidence that colour is to a large extent experiential and culture-bound. In the words of Umberto Eco, ‘when one utters a colour term one is not directly pointing to a state of the world, but is rather connecting or correlating that term with a cultural unit, a concept due to a given segmentation of the chromatic continuum’ (Eco, 2003, p. 186).

The fact that colours are organised differently across space and time posits an interesting (and challenging) problem to reading and rewriting literary works focussing on colour. For, as Eco further argues: ‘To think that colour terms are simply denoting differences suggested by the visible spectrum is like thinking that genealogical relationships presuppose a unique kinship structure which is the same for every culture. Instead, in colours as in parenthood, terms are defined by their oppositions to and differences from other terms, and all of them are defined by a system’ (Eco, 2003, p. 185). One further complication results, as Guy Deutscher (2010) has suggested, from the imbrication of language and colour perception, as ‘the concepts of color in a language and the habit of differentiating between them contribute to the stored memories that the brain draws on when generating the sensation of color’ (Deutscher, 2010, p. 249).

In the following considerations, I will argue that this problem is translational in nature and takes shape at two levels: first, at the level of its representation in literary works — how does one translate a visual experience into words? —, and secondly at the level of its re-representation in translated literary texts — how does one translate what is essentially an already-translated visual experience? Answering the first-level question results from an understanding of interpretation as an act of translation. Interpretation as translation inhabits every creative human action, as both writing and rewriting are rooted in acts of comprehension: ‘We continually emit a welter of signs and signals in response to a bombardment of signs and signals we receive from outside ourselves. In this sense we might even rephrase Descartes by saying, ‘We interpret, therefore we are’ (Iser, 2000, p. 1). I am interested in discussing how a degree of translatedness inhabits Auster’s ‘Ghosts’

---

<sup>2</sup> The present article is indebted to the discussion promoted by the diverse work of scholars such as Susan Bassnett (1998), Emily Apter (2006, 2013) and Doris Bachmann-Medick (2008).

and is, arguably, already part of the possibility of reading the text: '[I]f interpretation has to cope with the liminal space resulting from something being translated into something else, then interpretation is primarily a performative act rather than an explanatory one' (Iser, 2000, p. 17).

Following Iser's assumptions on the interpretive act as translation, I suggest that performing interpretation may presuppose (be haunted by) a degree of untranslatability which results from the very liminality Iser refers to: '[T]he liminal space highlights a residual untranslatability, which gives rise to a growing complexity of the procedures operative in interpretation' (Iser, 2000, p.114). This leads me to the second-level issue: that of re-translating into other languages the impact of colour on the textual fabric. Whenever colour is semantically and morphologically constitutive of meaning in literature, the ghost of untranslatability, I argue, haunts the text – while not untranslatable *per se*, expressions such as 'blue movies' or 'to be blue' become a challenge to translation when colour has to be preserved because it is a constitutive part of meaning formation. This calls for a culture-bound hermeneutics of colour, which may have to presuppose a degree of untranslatability.<sup>3</sup>

From now on, my arguments will be presented in the form of a series of refractions, as the concept of 'refraction' seems both apt and agile, as it may apply (a) to both writing and rewriting as interpretation, and (b) to interpretation as translation. Furthermore, the concept plays, of course, with the physicality of colour, but points as well to the unfinished and open character of these notes and, most importantly, it engages with André Lefevere's early term for rewriting.

A writer's work gains exposure and achieves influence mainly through 'misunderstanding and misconceptions,' or to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum (Lefevere, 2000 [1982], p. 234).

As it will be clear, I hope, the concept of 'refraction' traverses the major points of the following considerations.

## REFRACTION 1. TRANSGRESSING TRADITION — WRITING AS (SUB)VERSION

'Yes, it could be one thing, he tells himself. But it could also be another' (Auster, 1990a, p. 183). The last two sentences describe *in nuce* the text I will be discussing here, as undecidability

---

<sup>3</sup> The concept of 'untranslatability' is viewed with suspicion in some quarters in Translation Studies, as scholars seem at times too keen to do away with untranslatability, claiming that nothing is untranslatable. While this may be true on a purely semantic level, as concepts may be explained and translated into 'some further, alternative sign, especially a sign "in which it is more fully developed," as Peirce, the deepest inquirer into the essence of signs, insistently stated' (Jakobson, 2000, p. 114), the fact remains that translating literature is a much more complex undertaking than just translating random words, and is certainly different from explaining signs linguistically. In fact, Jakobson concludes his reflection in the article 'On Linguistic Aspects of Translation' by acknowledging untranslatability: 'The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term—paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition—from one poetic shape into another, or interlingual transposition—from one language into another, or finally intersemiotic transposition—from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting' (Jakobson, 2000, p. 118). The concept has gained (controversial) momentum in the wake of the publication in 2004 of Barbara Cassin's *Le Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. The dictionary purports to be an act of resistance against Globish.

lies at the heart of Paul Auster's text entitled 'Ghosts'. Part of *The New York Trilogy*, the narrative takes, like the other two 'instalments' of the trilogy ('City of Glass' and 'The Locked Room'), the overdetermined form of the detective novel only to subvert it subsequently. As William G. Little reminds us, 'the traditional detective novel is governed by a totalizing imperative; it invariably presumes a structure and a case in which nothing goes to waste since everything turns out to conform to a central, organizing logos or author-itative cause' (Little, 1997, p. 136). In providing closure in form of answers to previous problems, conventional detective novels cater for the human need for intelligibility, grounded as this is on the possibility of meaning. Thus, and in spite of the violence, the traditional detective novel is a rather hopeful subgenre, as it tends to reassure the reader of the final monosemy of what appeared ambiguous and uncertain throughout the text – in the end, the enigma (the whodunnit) is solved and order is restored.

At first 'Ghosts' resonates with the expectations of a "whodunnit". On the first page, one reads: 'The case seems simple enough. White wants Blue to follow a man named Black and to keep an eye on him for as long as necessary. While working for Brown, Blue did many tail jobs, and this one seems no different...' (Auster, 1990a, p. 161). Everything is as it is supposed to be, and yet the names of the characters introduce, right from the beginning, an element of discomfort, as Blue, White, Brown and Black seem improbable names, particularly when taken together and referred to in such rapid succession. The text seems to be forcing the reader to realise early on that colours constitute a significant apparatus of producing meaning, with every character named after a colour, and Black and Blue living on Orange Street. The disquiet is further enhanced by the absence of convincing physical descriptions, a common trait in detective novels. One example must suffice here. Often described as a shadow (Auster, 1990a, pp. 168, 171, 198), the only description the reader has of Black is the following: 'Blue estimates Black's age to be the same as his, give or take a year or two. That is to say, somewhere in his late twenties or early thirties. He finds Black's face pleasant enough, with nothing to distinguish it from a thousand other faces one sees every day' (Auster, 1990a, pp. 165-166). Colours become, therefore, the only reliable descriptive tool.

Soon the reader begins to 'find it all a bit strange' (Auster, 1990a). For, whereas the language and the novel structure — someone is paid to follow someone else — comply with the American tradition of the detective story, the text keeps opening up to new layers of uncertainty where 'words, instead of drawing out facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear' (Auster, 1990a, p. 75). Gradually expectations get frustrated, as nothing appears to be what it seems and the security of the subgenre gives way to a form of subversion where speculation rhymes with a form of refraction of the self: 'To speculate, from the Latin *speculatus*, meaning to spy out, to observe, and linked to the word *speculum*, meaning mirror or looking glass. For in spying out at Black across the street, it is as though Blue were looking into a mirror, and instead of merely watching another, he finds he is also watching himself' (Auster, 1990a, pp. 171-172). The private eye becomes a private I, as the detective finds himself entangled in a quest for identity: 'I'm changing, he says to himself. Little by little, I'm no longer the same' (Auster, 1990a, pp. 173-174). This metamorphosis also implies an inquiry into the nature of authorship and authority, as the novel becomes the site of a parodical self-reflectiveness:

He [Blue] feels like a man who has been condemned to sit in a room and go on reading a book for the rest of his life. This is strange enough—to be only half alive at best, seeing the world only through words, living only through the lives of others. [...] That's all that there is, Blue realizes, and he no longer wants any

part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (Auster, 1990a, pp. 201-202).

As the characters seem aware of their papery existence, ‘Ghosts’ moves on to question ironically the very possibility of narrating. As William G. Little puts it, ‘[w]riter and detective close the book (on a case) by silencing the synchronic and diachronic play of difference(s) that make(s) signification possible’ (Little, 1997, p. 137). Thus, I argue, the text uses the structure of a traditionally stable subgenre to test and discuss the possibility of meaning, potentially thwarting the reader’s expectations. As mentioned above, colours play a pivotal part, as they promote the disembodiment of the characters and help turning them into ghosts. This ‘ghostliness’ plays an important role in the poetics of the author, as I will try to show next.

## REFRACTION 2. IN SEARCH OF AUTHORSHIP — WRITING AS TRANSLATION

‘As the days go on, Blue realizes there is no end to the stories he can tell’ (Auster, 1990, p. 173). In a very significant way, ‘Ghosts’ can be said to be a story about stories about stories in an endless search for authority and authorship, with colours highlighting the assumption that everything is perception. That ‘Ghosts’ is no conventional detective story is hardly controversial, as nothing much seems to happen in the novel. As colours, characters in ‘Ghosts’ are abstractions, refractions of the possibility of narrating. Ghosts. Or, as Roland Barthes called them, ‘paper beings’ who, in order to exist, need other eyes looking at them (Barthes, 1975, p. 261).

Apart from the occasional walk, Black, the man followed (is he?), seems to do nothing except to read, write and stare. As Black himself puts it: ‘Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he’s there, he’s not really there’. To this Blue replies: ‘Another ghost’, and Black agrees: ‘Exactly’ (Auster, 1990a, p. 209). *The New York Trilogy* has been read as literature on literature and / or literary theory, and it would not be difficult to read ‘Ghosts’ in particular as a parody of narrative models: Black as a figuration of an empirical author who creates an implied author — White — who commissions a narrator, Blue. However, I would like to propose here a different reading of the narrative. I suggest that the novel can be read as an allegory of the elusiveness of meaning in the process of translating with Black assuming the role of the autor and Blue that of the translator.

Even though there is much in the novel to support this interpretation, I will begin by referring to a passage in *The Invention of Solitude*, arguably the early Auster text that best defines the poetics according to the author. In Book Nine of Book of Memory, the third-person narrator reflects on the activity of translating, describing it as an experience of entering another person’s solitude:

Even though there is only one man in the room, there are two. A. imagines himself as a kind of ghost of that other man, who is both there and not there, and whose book is both the same and not the same as the one he is translating. Therefore, he tells himself, it is possible to be alone and not alone at the same moment (Auster, 1988, p. 136).

This resonates in ‘Ghosts’ when Blue suggests that ‘[e]very man has his double somewhere’ (Auster, 1990a, p. 205). Trying to make sense of Black, who ‘is no more than a blankness, a hole in the texture of things’ (Auster, 1990a, p. 173), Blue is indeed attempting to translate him. As a detective-cum-translator, Blue is at first described as a man used to ‘stick to outward facts, descri-

bing events as though each word tallied exactly with the thing described’, therefore ‘[w]ords are transparent for him, great windows that stand between him and the world, and until now they have never impeded his view, have never even seemed to be there’ (Auster, 1990a, p. 174). Gradually, however, Blue ‘evolves into the character he wants to play’ (Auster, 1990a, p. 213) – that of the author. With this comes the realisation that ‘[t]o enter Black [...] was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else’ (Auster, 1990a, p. 223). Thus, the novel might be read as the slow discovery of the volatility of roles and of meaning in translation. The struggle is obvious in the following passage that, in a way, reverses the Adamic gesture:

He says to himself: what happened is not really what happened. For the first time in his experience of writing reports, he discovers that words do not necessarily work, that it is possible for them to obscure the things they are trying to say. Blue looks around the room and fixes his attention on various objects, one after the other. He sees the lamp and says to himself, lamp. He sees the bed and says to himself, bed. He sees the notebook and says to himself, notebook. I will not call the lamp a bed, he thinks, or the bed a lamp. No, these words fit snugly around the things they stand for, and the moment Blue speaks them, he feels a deep satisfaction, as though he has just proved the existence of the world. Then he looks out across the street and sees Black’s window. It is dark now, and Black is asleep. That’s the problem, Blue says to himself, trying to find a little courage. That and nothing else. He’s there, but it’s impossible to see him. And even when I do see him it’s as though the lights are out (Auster, 1990a, p. 176).

Read as a performance of the translating act, ‘Ghosts’ proposes a view of translation as a double act: on the one hand, Blue has to slowly learn to be fully in accord with Black, so much so that he *becomes* Black; on the other, to be Black, the author, Blue, the translator, has to symbolically kill him, so that he can take his place. Once he does, Blue disappears in the text, and the narrative comes to an end: ‘For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing’ (Auster, 1990a, p. 232). As we shall see next, this translational metamorphosis is rendered most visible in the creative use of colours.

### REFRACTION 3. UNITED COLOURS OF TRANSLATION

‘Translators must negotiate with the ghost of a distant author, with the disturbing presence of a foreign text, with the phantom of the reader they are translating for’ (Eco, 2003, p. 173). Ghosts are indeed all around us.

It has been suggested throughout this article that colours are of paramount importance in the morphology of ‘Ghosts’. Not only are all characters and most places named after colours, colours are also often the sole means of character description available to the reader. This, of course, may render the text partially untranslatable, as ‘[t]he way of distinguishing, segmenting, organising colours varies from culture to culture’ (Eco, 2003, p. 185). As a name, Blue resonates in English-speaking geographies quite differently than the highly improbable Azul will in Portuguese, not to mention Blau in German, for instance. (While Black, White, and Green are common family names

in English, thus suggesting that the use of colours as names is at the same time ordinary and odd,<sup>4</sup> the only common colour-related family names in Portuguese is Branco [white] and Castanho [brown], all others are slightly odd-sounding, even if Verde and Preto do exist.)

I shall now briefly reflect on how colours contribute to the economy of the narrative, as they can be said to work as a kind of short-hand writing, creating meaning out of the possibilities generated within the English language and an English-speaking culture. Examples of this abound, but I will focus on two. First, the considerations on colour and its meaning are globally untranslatable as such, as the text plays with the connotations of blue, black and white in English, as well as with idioms and names in the English language.

And then, as his [Blue's] eyes grow heavy and sleep begins to wash over him, he thinks how strange it is that everything has its own color. Everything we see, everything we touch—everything in the world has its own color. Struggling to stay awake a little longer, he begins to make a list. Take blue for example, he says. There are bluebirds and blue jays and blue herons. There are cornflowers and periwinkles. There is noon over New York. There are blueberries, huckleberries, and the Pacific Ocean. There are blue devils and blue ribbons and blue bloods. There is a voice singing the blues. There is my father's police uniform. There are blue laws and blue movies. There are my eyes and my name. He pauses, suddenly at a loss for more blue things, and then moves on to white (Auster, 1990a, p. 217).

There are two translations of 'Ghosts' into European Portuguese: one by Luzia Maria Martins published in 1990 and another by Alberto Gomes in 1999. Faced with the 'colour problem', Martins opts to translate the proper names into Portuguese, whereas Gomes decides to keep them in English probably on the face of the improbability of having characters named Azul or Laranja in Portuguese. Neither strategy does full justice to the problem present in the passage quoted above. The translations below become to some extent ungraspable, as (a) 'blue' either disappears from most of the references or its appearance is forced, unlike what happens in English, and (b) there are no 'blue devils' or 'blue laws' or 'blue movies' in European Portuguese, and the references have thus to be explained in a footnote. Naturally the word play becomes anemic when explained. Furthermore, common words such as 'blueberries' become much more enigmatic in their Portuguese rendering ('vacínios'). In a nutshell: despite the translators' best efforts, the text remains irreducible because Portuguese does not 'embody' colours in the same way English language does.

## TRANSLATION 1.

Lutando contra o sono para ficar acordado mais algum tempo, começa a fazer uma lista: «Pensemos no azul, por exemplo», diz ele. «Há os azulões, os gaios-azuis, as graças-azuis. Há as centáureas e as congossas. Há uma lua sobre Nova Iorque. Há os vacínios e os mirtilos, e há o oceano Pacífico. Há demónios azuis, fitas azuis e sangue azuis. Há vozes que cantam os blues. Há o uniforme de polícia do meu pai. Há leis azuis e filmes azuis. Há os meus olhos e o meu

---

<sup>4</sup> It is common that people have names related to colours, although Orange is probably a bit far-fetched. However, the fact that *all* characters are named after colours strikes the reader as strikingly odd.

nome.» Pára, subitamente, impossibilitado de se lembrar de mais coisas azuis, e depois passa para o branco (Auster, 1990b, p. 218).

## TRANSLATION 2.

Luta por permanecer acordado um pouco mais e começa a fazer uma lista. Azul, por exemplo, diz. Os estorninos-azuis, os gaios-azuis e as garças-azuis. As centáureas e as congossas. O meio-dia sobre Nova Iorque. Os rododendros e os mirtilos, e o oceano Pacífico. Melancolia, fitas azuis e sangues azuis. A voz que canta blues. O uniforme de polícia do meu pai. As blue laws e os blue movies. Os meus olhos e o meu nome. Pára subitamente, desolado por não se lembrar de mais coisas azuis, e depois passa para o branco (Auster, 1999, p. 185).

Despite going about it differently, both translators finally opt out to translate just the sense, thereby disregarding – *having to disregard* – the constitutive effect that colours have in the meaning of the English text.

The next bipartite example is even more interesting because its untranslatability lies at a more fundamental level. It is not that the phrases are difficult to translate — they are not —, the problem lies in the fact that they cannot be translated with recourse to colours, and for this reason any Portuguese version must erase colour morphologically and syntactically, thus effectively precluding the formation of possible layers of meaning.

**1.**

Then, out of the blue, he [Blue] begins to consider another possibility (Auster, 1990a, p. 221).

**2.**

He [Blue] takes one more step into the room and then blacks out, collapsing to the floor like a dead man (Auster, 1990a, p. 223).

These are but two examples of a frequent strategy in the novel: translators have to decide between meaning and morphology, even though morphology is an intrinsic part of meaning in the source text. ‘Ghosts’ often includes references to colour in the very fabric of the discourse. The wordplay with blue and black in the phrase ‘out of the blue’ and in the verb ‘black out’ not only enhances the playfulness made possible by linguistic resources, it also reinforces interpretative possibilities that will be shut out in the Portuguese version, not because the translators are incompetent, but because languages *think* differently. The two existing versions in European Portuguese showcase the impossibility. (In the examples below, the observations in brackets are my own.)

**1.**

Então, inesperadamente [unexpectedly ≈ out of the blue], começa a considerar outra possibilidade (Auster, 1990b, p. 223).

E então, inesperadamente [unexpectedly ≈ out of the blue], começa a considerar uma outra possibilidade (Auster, 1999, p. 189).

**2.**

[Azul] Dá mais um passo no quarto e depois desmaia [faints≈blacks out], caindo no chão como se tivesse morrido (Auster, 1990b, p. 224).

[Azul] Dá mais um passo para dentro do quarto e depois desmaia [faints≈blacks out], caindo no chão como se estivesse morto (Auster, 1999, p. 190).

The translations of example 2, particularly, evince an inevitable loss of meaning for the phrasal verb ‘black out’ inequivocally suggests the metamorphosis of Blue into Black mentioned above as the more denotative ‘desmaiar’ does not. Examples such as these abound in the text. Again, translators cannot but remain othered, at the outskirts of meaning production, so to speak, as there is no possibility of ‘blacking out’ themselves, i.e., metaphorically metamorphosing into the author and its language.

Therefore, it can be argued that colours erect frontiers, as they may at times be a powerful reminder that ‘[l]anguages separate us and discommunicate, not simply because they are different languages, but because they proceed from different mental pictures, from disparate intellectual systems — in the last instance, from divergent philosophies. Not only do we speak, but we also think in a specific language, and intellectually slide along preestablished rails prescribed by our verbal destiny’ (Ortega y Gasset, 2000 [1937], p. 59). Seen as such, colours might be provocatively said to be an instance of the fascist nature of language, as Barthes has provocatively put it (Barthes, 1978, p. 14), as they both generate and impede meaning. This, however, should not hinder translation. On the contrary, it should encourage it as the radically human gesture it is: ‘The destiny of Man—his privilege and honor—is never to achieve what he proposes, and to remain merely an intention, a living utopia’ (Ortega y Gasset, 2000 [1937], p. 50).

## REFERENCES

- Apter, E. (2013). *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London and New York: Verso.
- Apter, E. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Auster, P. (1990b). *Fantasma, A Trilogia de Nova Iorque* (pp. 159-233). Trans. Maria L. Martins. Lisboa: Difusão Cultural.
- Auster, P. (1999). *Fantasma, A Trilogia de Nova Iorque* (pp. 139-197). Trans. Alberto Gomes. Porto: Edições Asa.
- Auster, P. (1990a). Ghosts, *The New York Trilogy* (pp. 159-232). London and New York: Penguin Books.
- Auster, P. (1988). *The Invention of Solitude*, London and New York: Faber and Faber.
- Bachmann-Medick, D. (2009). Introduction: The translational turn, *Translation Studies*, 2(1), 2-16. doi:10.1080/14781700802496118.



Barthes, R. (1975). Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Trans. Lionel Duisit. *New Literary History*, 6(2), 237-272. On Narrative and Narratives (Winter, 1975).

Barthes, R. (1978). *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil.

Bassnett, S. (1998). The Translation Turn in Cultural Studies. In Susan B., & André, L. (Ed.). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (pp. 123-140). Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters.

Brooke-Rose, C. (1991). *Stories, Theories and Things*. Cambridge, New York Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.

Deutscher, G. (2010). *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. New York: Henry Holt and Company.

Eco, U. (2003). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Iser, W. (2000). *The Range of Interpretation*, New York: Columbia University Press.

Jakobson, R. (2000). On Linguistic Aspects of Translation. In Venuti, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 113-119 [1959].

Lefevere, A. (2000). Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In Venuti, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 233-249 [1982].

Little, W. G. (1997). Nothing to Go On: Paul Auster's City of Glass. *Contemporary Literature*, 38(1) (Spring), 133-163.

Ortega Y Gasset, J. (2000). The Misery and the Splendor of Translation. Trans. Elizabeth Gamble Miller. In Venuti, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 49-63 [1937].

# DO SERTÃO PARA OS BOULEVARDS: A RETRADUÇÃO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Ana Maria Bicalho<sup>1</sup>

## RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a retradução do romance brasileiro Grande Sertão: Veredas para a língua francesa realizada por Maryvonne Lapouge-Pettorelli em 1991. A proposta se insere na área dos Estudos da Tradução e se propõe a discutir questões relacionadas à importância e à autonomia do ato tradutório e aos fatores que influenciaram o processo tradutório dessa obra. A análise traz à tona as relações entre tradução, contexto cultural e sistema literário, demonstrando que o processo de recriação é afetado não apenas pela forma como o texto será traduzido, mas também pelo momento em que determinada cultura solicita a tradução. A pesquisa inclui reflexões sobre as estratégias de tradução e de importação responsáveis pela escolha dessa obra, identificando algumas soluções encontradas pela tradutora francesa para a recriação de elementos linguístico-culturais específicos do sertão brasileiro e de Guimarães Rosa.

**Palavras-chave:** Sertão. Polissistemas. Cultura. Guimarães Rosa.

## ABSTRACT

*This work aims to analyze the re-translation of the Brazilian novel Grande Sertão: Veredas translation into French made by Maryvonne Lapouge-Pettorelli in 1991. This research is based on Translation Studies. This proposal falls within the area of Translation Studies and aims to discuss issues related to the importance and autonomy of the translation act and the factors that influenced the translational process this work. The analysis brings into the scene the relationships between translation, cultural context, and literary system demonstrating that the process of re-creation is*

<sup>1</sup> Universidade Federal da Bahia. Doutora em Letras.

*affected not only by the form in which the texts are translated, but also by the moment in which a given culture calls for a translation. The research includes reflections on the translation strategies and import responsible for the choice of this work identifying the solutions found by the French translator for the re-creation of linguistic and cultural elements specific of the Brazilian backlands and of Guimarães Rosa.*

**Keywords:** *Backlands. Polysystem. Culture. Guimarães Rosa.*

## INTRODUÇÃO

Antes de iniciar esse passeio pela tradução francesa de *Grande Sertão: Veredas*, realizada em 1991 por Maryvonne Lapouge-Pettorelli,<sup>2</sup> faz-se necessário salientar que a prática tradutória será aqui compreendida como uma poderosa ferramenta de impulso para que as culturas ultrapassem suas fronteiras geográficas e, sobretudo, linguísticas, pois ela concede ao leitor “a lente que faculta, à miopia do monolíngue, enxergar o mundo, vasto mundo que se estende para além de suas limitações linguísticas” (PAES, 2008, p. 110). É importante salientar ainda que o texto original depende do tradutor para a sua sobrevivência em outras línguas e culturas, e qualquer reflexão sobre tradução deveria partir sempre do princípio de que ela é necessária.

Ao longo de todo o processo tradutório, o tradutor deve tomar decisões e deixa transparecer sua interpretação do texto. Mesmo os tradutores mais tradicionais refletem sua cultura, seu modo de pensar, de ser e de ver o mundo, e, de algum modo, sua interpretação do Outro. Além disso, o sentido do texto de partida não se desvencilha do olhar do tradutor. Como olhamos o mundo de forma diferente; ao traduzirmos, essa diferença também se manifesta. A tradução deve, portanto, ser reconhecida como um produto cultural, indissociável da cultura que veicula e da cultura de quem a veicula. E, evidentemente, não podemos esperar ou exigir que os textos traduzidos digam a mesma coisa que os textos originais, pois, como afirmou Derrida (1999):

[...] Sempre ocorre algo de novo. Inclusive, e, sobretudo, nas boas traduções. Há transformações que correspondem, de um lado, à transmissão em um contexto cultural, político e ideológico diferente, a uma tradição diferente e que fazem com que “o mesmo texto” – não existe um mesmo texto, inclusive o original não é idêntico a si mesmo –, numa mesma cultura tenha efeitos diferentes [...] (DERRIDA, 1999, p. 62-63).

Vista sob esse ângulo, a tradução será sempre um texto inédito, produto daquilo que sente e pensa o tradutor, da sua concepção de mundo, de suas leituras, de sua inserção histórica e de sua singularidade. Resultante do exercício da leitura e da interpretação, a tradução não pode e não pretende resgatar as intenções do autor, tampouco reproduzir totalmente seu estilo, já que seria

---

<sup>2</sup> Traduziu ainda algumas obras de Mário de Andrade, Bernardo Carvalho, Osman Lins e Lygia Fagundes Telles, além de escritores portugueses.

impossível anularem-se as marcas de estilo do tradutor. Todo texto traduzido seria apenas uma dentre infinitas possibilidades de releitura de um texto de partida.

Sabemos que, em Guimarães Rosa, a própria língua mostra-se, claramente, um elemento cultural, pois o escritor produz sua linguagem, e não a concebe como simples veículo de informação. Se para o leitor brasileiro de Rosa se faz necessária uma operação de tradução no interior de sua própria língua, para o leitor/tradutor francês essa tarefa é ainda mais complexa se levamos em consideração que ele nos apresenta um texto com construções sintáticas peculiares, com o uso de uma linguagem coloquial impregnada de estrangeirismos, arcaísmos, neologismos e, por vezes, reinventada. O próprio autor deixa patente o desafio com o qual o tradutor se deparará ao ler seus escritos:

[...] em meus livros, eu faço ou procuro fazer isso permanentemente, constantemente, com o português: chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente do leitor (VERLANGIERI, 1993, p. 100).

Dito isto, e para fins de organização, este artigo está dividido em duas partes. Na primeira, analisarei o contexto histórico-cultural em que o romance *Grande Sertão: Veredas* foi retraduzido para o francês, em 1991, por Maryvonne Lapouge-Pettorelli, buscando compreender os fatores que propiciaram a entrada dessa obra na França. Em seguida, passarei a uma breve análise da tradução propriamente dita.

## A RECEPÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NA FRANÇA

A tradução oferece-nos a possibilidade de dialogar com outras culturas, de nos aproximarmos do Outro, de conhecer sua cultura e, ao mesmo tempo, atentarmos para a nossa. De fato, mesmo a decisão de publicação de um romance, a recepção de uma obra literária ou de um autor estrangeiro respondem a necessidades internas e/ou expectativas do polissistema receptor literário, artístico, histórico e político da época.

Um bom exemplo disso é a tradução do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Considerado um dos romances mais densos da literatura brasileira, *São Bernardo* foi traduzido para o alemão, espanhol, finlandês, francês, húngaro, holandês, inglês e italiano.<sup>3</sup> Na Alemanha, para citar apenas um exemplo, o romance teve cinco reedições em 1960, valendo ressaltar que a primeira tiragem foi de sete mil exemplares e que o intervalo entre a primeira e a segunda edição foi de apenas quinze dias.<sup>4</sup> Diferentemente do que aconteceu na Alemanha, *São Bernardo*, o romance, não foi traduzido na França nos anos 1960,<sup>5</sup> sob a alegação de que a obra não parecia importante o suficiente para que sua tradução fosse justificada. Em carta das Éditions *Albin Michel*

---

<sup>3</sup> *S. BERNARDO* foi, também, traduzido para o cinema em 1971, com direção de Leon Hirszman (Embrafilme, Mapafilme e Sagafilmes, 1971 - 103min.).

<sup>4</sup> Informação retirada de diversos jornais da época que compõem o acervo de Graciliano Ramos no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

<sup>5</sup> Antes mesmo da publicação de *Vidas Secas*, romance mais representativo de Graciliano Ramos no polissistema francês.

a D. Heloísa Ramos, a editora exalta a qualidade da obra e encerra recusando a tradução pois, de acordo com os responsáveis,

[...] há um problema e uma situação que parecem especificamente brasileiros e sem um verdadeiro alcance universal; a obra, merecendo a devida atenção, não parece tão importante para que a sua tradução seja aconselhada [...]”<sup>6</sup> (rapport - Éditions Albin Michel, 1961).

Apesar de a sua tradução não ter sido acolhida nos anos 1960, no início dos anos 1980, mesmo sem grandes expectativas de vendas, as editoras *Gallimard* solicitam a D. Heloísa Ramos autorização para traduzir *S. Bernardo*. O romance foi publicado em 1986, período no qual se percebe um esforço por parte das editoras francesas de retradução dos clássicos da nossa literatura.<sup>7</sup>

Fica claro, aqui, que o mesmo conteúdo cultural foi interpretado de diferentes maneiras, em diferentes países e épocas, devido a circunstâncias particulares. Retomo, aqui, a teoria dos polisistemas para ratificar a importância do contexto sócio-histórico e cultural na aceitação/solicitação de uma tradução em determinada cultura: “as traduções não devem ser analisadas isoladamente, mas dentro de um sistema em que existem fatores que regem a seleção desses textos” (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 125).

Segundo Rivas (2005), o que aproxima a literatura brasileira da França, pelo menos até a Segunda Grande Guerra, é o interesse individual. Pessoas e instituições francesas ou brasileiras servem de ponte entre essas duas literaturas. Sobre a presença brasileira na França, Rivas (2005, p. 74) afirma que

O Brasil aparece ao mesmo tempo como o remorso (colonial) e o desejo (mítico) de uma incompletude francesa. É essa veia exótica e primitivista que a longo prazo trabalha o imaginário francês. Ela constitui o horizonte de expectativa do leitor francês diante da alteridade brasileira, simultaneamente seu fundamento e, por isso mesmo, seu limite.

Apesar de essa relação França-Brasil surgir antes mesmo de o Brasil ser proclamado independente, foi apenas nos anos de 1969-1970, como observou Torres (2004), que o Brasil começou a figurar, com frequência, nos jornais franceses. Com o retorno de Jorge Amado,<sup>8</sup> em 1965, o *boom* e toda a influência da música e do cinema brasileiros, o Brasil começou a se destacar no polissistema francês. No caso específico da França há, segundo a análise feita por Torres (2004), certa preferência pelos romances de cunho regionalista, muito mais traduzidos nesse país que os romances urbanos. Tal fato pode estar relacionado à renovação ocorrida na forma de escrita nos anos 1930-

<sup>6</sup> Minha tradução de [...] il y a là un problème et une situation qui paraissent spécifiquement brésiliens et sans vraie portée universelle; l'oeuvre, tout en méritant l'attention, ne semble quand même pas assez importante pour que sa traduction puisse être conseillée (rapport - éditions Albin Michel, 1961).

<sup>7</sup> Saliento que, nesse período, *Vidas Secas* já havia sido traduzido (1964), e a obra de Graciliano já havia rendido três filmes: *Vidas Secas* (1963), *S. Bernardo* (1971) e *Memórias do Cárcere* (1984) que já haviam sido lançados, premiados e aclamados pela crítica.

<sup>8</sup> Jorge Amado foi exilado e passou a morar na França, em 1948. Conheceu a atividade política, intelectual e artística tornando-se amigo de escritores francófonos como Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Recebeu alguns prêmios e honrarias do governo francês, inclusive o título de doutor honoris causa da Universidade Sorbonne Nouvelle, em 1998. Algumas das críticas elogiosas a respeito de suas obras foram escritas por Albert Camus para o *Alger Républicain*, em 1939. Hoje, seu sucesso mundial é encoberto pelo de Paulo Coelho, que pertence ao que se denomina atualmente de “literatura internacional”, na qual o Brasil não aparece nem como cenário, nem como personagem. Mas, mesmo com o sucesso de Paulo Coelho, Jorge Amado foi, sem dúvida, o autor brasileiro que mais agradou aos franceses – leitores e críticos. No ano de sua morte (2001) vários artigos foram publicados e, em alguns deles, os franceses referiram-se ao ocorrido como “uma perda irreparável”.

1940 no Brasil e que pode ter contribuído para que o romance regionalista brasileiro ganhasse terreno no polissistema francês.

De fato, como nos mostra Albuquerque Junior (2001), o sertão passa a interessar particularmente como recorte territorial preciso e marcado pela junção de elementos geográficos, linguísticos e culturais muito particulares e surge, então como uma colagem de imagens, sempre vistas como exóticas e distantes da civilização litorânea: O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras “[...] É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 54). Esse é possivelmente um dos fatores que contribuiu para o aumento das traduções de romances de cunho regionalista na França.

O romance objeto dessa análise, foi publicado no Brasil em 1956 e foi traduzido para diferentes línguas a partir de 1963. *Grande Sertão: Veredas* narra a história de vida, as vinganças e os amores de Riobaldo. Sua primeira tradução francesa, realizada por Jean-Jacques Villard para a editora Albin Michel como parte da coleção “Les grandes traductions”,<sup>9</sup> foi publicada em 1965 sob o título de *Diadorim*.<sup>10</sup> Contudo, a tradução que nos interessa nesta reflexão é, na verdade, uma retradução realizada em 1991 por Maryvonne Lapouge para a mesma editora e também intitulada *Diadorim*. Segundo Aguiar (2011), essa retradução foi um projeto de Claude Zylberstein para comemorar os 15 anos da coleção “Domaine Étranger 10/18”, que ele dirigia para a editora Albin Michel.<sup>11</sup>

## TRADUZINDO GUIMARÃES ROSA

Em carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, Guimarães Rosa escreve sobre a autoria do texto de partida e o papel da tradução diante desse texto:

Nada de sentimentos de culpa. Você jamais me decepcionará. Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem, 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 [...] (ROSA, 2003, p. 99).

Mais adiante, ele continua: “A orientação válida é mesmo aquela – de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer [...]” (ROSA, 2003, p. 100).

<sup>9</sup> A tradução foi reeditada em 1995, 1997 e 2006.

<sup>10</sup> Torres (2004) sugere dois possíveis motivos para a escolha desse título. O primeiro, para evitar confusão com o romance brasileiro *Os sertões* de Euclides da Cunha (traduzido sob o título de *Les terres de Canudos: os sertões*). E, o segundo, para evitar um título pouco familiar com termos muito marcados como ‘sertão’ e ‘veredas’.

<sup>11</sup> *Corpo de Baile* (publicado em dois volumes intitulados *Buriti* e *Les nuits du Sertão*) foi seu primeiro livro traduzido para o francês por Jean-Jacques Villard em 1961 e 1962 para a Editora Seuil. Em 1969, o terceiro volume de *Corpo de Baile* foi traduzido sob o título de *Hautes Plaines* (também por Jean-Jacques Villard para a mesma editora). *Primeiras Estórias* foi publicado em 1982 (*Premières histoires*) por Inês Oseki-Dépré para a Editora Metailié. *Tutaméia – terceiras estórias* é traduzido em 1994 pela Seuil por Jacques Thiériot. E, por fim, temos a tradução de *Sagarana* (1997) e *Meu tio o Iauaretê* (2000, *Mon oncle le Jaguar*) ambos traduzidos por Jacques Thiériot para a Editora Albin Michel.

Segundo aponta Guimarães Rosa, autor do texto considerado original, o próprio ato de escrita se configura como uma tradução, a qual não estava condicionada à materialização exata da ideia pensada, tendo em vista que o texto não traz em si um significado puro e intacto. Rosa atenta ainda para a importância do leitor (aqui incluídos os tradutores) e “autoriza” o(s) seu(s) tradutor(es) a adaptar(em) o texto da forma que considerar(em) mais adequada, pois, como se pode inferir, a tradução pressupõe transformação, recriação.

Como se pode observar no trecho destacado e nas correspondências trocadas com seus tradutores, Rosa os autorizou a recriar, a interpretar o seu texto. Contudo, percebe-se que nesta árdua tarefa de traduzir um autor que é ao mesmo tempo regional e individual, os desejos e indicações de Rosa são levados em consideração, ou por vezes, são solicitados. Rosa se dispõe a ajudar os tradutores a compreender os seus textos. Essa aparente gentileza pode, contudo, ser entendida como um desejo de manter o controle sobre a obra, de guiar os tradutores para um caminho possivelmente diferente daquele que eles tomariam se não tivessem tido a possibilidade de dialogar com o autor do texto de partida.

Dessa forma, traduzir um texto, não parece consistir em um exercício de meras substituições; pelo contrário, a imagem que cada um tem de sua cultura e da cultura do outro afeta sua interpretação. De fato, mesmo a tradução de um elemento aparentemente “simples” está carregada de imagens distintas. A tradução será guiada pelo olhar do outro sobre nós, um olhar que é moldado por sua cultura e singularidade, que torna sua tradução um texto único. É a partir dessa concepção de tradução que gostaria de analisar alguns trechos da recriação realizada por Maryvonne Lapouge do romance *Grande Sertão: Veredas*.

Da edição francesa utilizada nesta pesquisa constam um prefácio escrito por Mario Vargas Llosa, um trecho de correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, uma nota da tradutora em que ela explica brevemente sua estratégia tradutória, uma nota no final do livro sobre Luis Carlos Prestes e um glossário com 15 entradas, possivelmente numa tentativa de suprir a falta de “equivalentes”, em língua francesa, para termos da flora e da fauna do sertão e de fornecer ao leitor informações consideradas indispensáveis para a compreensão do romance.

De acordo com sua nota, Maryvonne Lapouge optou por traduzir alguns vocábulos referentes à fauna e à flora brasileira e outros não. A tradutora acrescenta, ainda, que seguiu as orientações que Guimarães Rosa deu a Jean-Jacques Villard (o primeiro a traduzir o seu romance para o francês) e Edoardo Bizzari, ou seja: quando possível, adaptar o texto, no caso em questão, às exigências do polissistema francês e de sua comunidade interpretativa.<sup>12</sup>

Isto posto, passo a considerar alguns fragmentos do texto de Rosa e de sua tradutora. Começo pelo título. O título, *Diadorim*, escolhido pelo tradutor francês Jean-Jacques Villard é mantido nesta retradução; contudo, a epígrafe (“*o diabo na rua, no meio do redemoinho*”), presente na folha de rosto das edições brasileiras do romance, desaparece na tradução. Quando essa epígrafe é retomada no interior do romance, Maryvonne Lapouge a traduz por *le diable dans la rue, au milieu du tourbillon*.

Em sua tradução, Maryvonne Lapouge opta por uma mudança de registro: do coloquial, no texto de partida, para um registro mais formal na tradução. Cito dois exemplos que confirmam

<sup>12</sup> Faço referência aqui ao conceito de Stanley Fish (1980), que defende que a leitura feita por um indivíduo acerca de um dado texto não depende somente do texto ou do leitor, mas também da comunidade na qual tal indivíduo se insere e que molda sua visão de mundo. Essa comunidade determinaria não apenas o tipo de leitura a ser realizada, mas também o tipo de texto a ser produzido/traduzido.

essa opção: o primeiro, a utilização do pronome *vous* como principal forma de tratamento e, o segundo, a utilização do *passé simple* que permeia todo o romance.

A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra – de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis; [...] (ROSA, 2001, p. 367).

Guararavacã do Guaicuí: **prenez** note de ce nom. Mais il n'existe plus, **vous** ne le trouverez pas; là dernièrement, cela s'appelle Caixeirópolis; [...] (ROSA, 2006, p. 248).

Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar (ROSA, 2001, p. 287).

Il y avait une femme, dans ce village, du nom de Maria Mutema, une personne comme les autres, sans aucune dissemblance. Une nuit, son mari **mourut**, il se **retrouva** mort le matin. Maria Mutema **appela** au secours, elle **réunit** tous les proches voisins. Le village était petit, ils **vinrent** tous constater (ROSA, 2006, p. 195).

Outras marcas da formalidade da tradução são a manutenção dos dois elementos da negação em francês e a manutenção da sintaxe da língua escrita, enquanto no texto em português prevalece a sintaxe da língua falada. Essas opções fazem com que Riobaldo passe a usar uma linguagem elegante e formal, descaracterizando as marcas do lugar de onde veio.

Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. [...] Não é que eu esteja analfabeto (ROSA, 2001, p. 37-38).

Mon compère Quelemém, de même. Je **ne** suis **qu'**un homme du sertão, je navigue mal dans ces hautes sphères. [...] Ce **n'est pas** que je sois analphabète (ROSA, 2006, p. 29).

Fosse coisa de comer, não aceitava. Nada não disse, não agradei (ROSA, 2001, p. 266)

Ç'aurait été quelque chose à manger, je **n'**acceptais **pas**. Je **ne** dis **rien**, **ne** remerciai **pas** (ROSA, 2006, p. 182).

Eu disse que sim. Mas, para evitar algum acanhamento e desajeito, mais tarde, também falei: – “Dou todo respeito, meu senhor. Mas a gente vamos carecer de uns cavalos[...].” (ROSA, 2001, p. 562).

Je dis que oui. Mais, pour éviter par la suite tout embarras ou malentendus, je dis également: «tous mes respects, monsieur. Mais **nous allons** avoir besoin de quelques chevaux» (ROSA, 2006, p. 375)

Essas opções respondem, possivelmente, a uma necessidade de respeito à sintaxe e à formalidade características de muitos romances em língua francesa. Mesmo prevalecendo o tom



formal, em alguns trechos notamos a tentativa da tradutora de se aproximar da língua falada, talvez para preservar o tom de oralidade presente no texto de partida.

“S’as ordens, s’or...” – eu só falei (ROSA, 2001, p. 297).

“à v’s’ ordres, s’ieur...” – je dis seulement (ROSA, 2006, p. 202).

– “Antão pois antão...” – ele referiu forte: – “meu voto é com o compadre Sô Candelário, e com meu amigo Titão Passos, cada com cada... Tem crime não. Matar não. Eh, diá! [...]” (ROSA, 2001, p. 344).

- **En c’ cas bem, en c’ cas...** – dit-il d’une grosse voix: – mon vote est avec mon compère Só Candelário, et avec mon ami Titan Passos, chacun avec chacun... **Y a pas de crime. Y a pas à tuer.** Eh, dia! [...] (ROSA, 2006, p. 233-34).

Uma outra característica bastante presente nessa tradução é a manutenção de algumas palavras em português como nomes de plantas e nomes próprios. Essa opção indica que Maryvonne Lapouge talvez tenha tentado seguir as orientações de Guimarães Rosa quando este escreveu a seu tradutor italiano:

NOMES PRÓPRIOS. – Exato. Assim também é o que eu pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou mesmo, “inventando”. Quando entra seu “critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico”, fico alegre e tranquilo. Nele é que eu, sinceramente, confio (ROSA, 2003, p. 38).

E em Otacília eu sempre muito pensei; tanto que eu via as baronesas amaras-meando no rio em vidro – jericó, e os lírios todos, os lírios-do-brejo – copos-de-leite, lágrimas-de-moça, são-josés (ROSA, 2001, p. 393).

Et j’ai toujours beaucoup pensé à Otacília; au point que je voyais les lunes d’eau s’alanguir dans le fleuve lisse comme verre – la rose de **jéricho**, tous les **lys**, les **néphars** – les **larme-de-jeune-fille**, les **amaryllis** dites **fleurs-de-l’impératrice**, les **palmes-de-saint-Joseph** (ROSA, 2006, p. 264).

– “Desses córregos...” Do Buriti-Comprido, Tamboril, Cambaúba, Virgens, Mata-Cachorro, das Cobras... Para cima da Barra-da-Vaca, Arinos... Em sertão são (ROSA, 2001, p. 617).

“De là-bas, des rivières...” De **Buriti-le-Long**, **Tambourin**, **Cambaúba**, de **Tue-le-Chien**... de **Cobras**... Au-dessus d’**Arinos** et de la **Barre-de-la-Vache**... Le vrai sertão (ROSA, 2006, p. 411).

Mas o Alaripe, Pacamá-de-Preas, o Quipes, o Triol, Jesualdo, o Acauã, João Concliz, e o Paspe, me cuidavam; esses tinham, por toda a lei, forçado de me acompanharem, vinham comigo; e o Fafafa, mais João Nonato e Compadre Ciril, que vieram depois (ROSA, 2001, p. 741).

Mais **Alaripe**, **Pacamã-les-Crocs**, **Goal**, **Triol**, **Jesualdo**, **Acauã**, **João Concliz**, et **Paspe** prenaient soin de moi ; ceux-là avaient à toute force voulu m’accom-

pagner, ils venaient avec moi; et aussi **Fafafa**, ainsi que **João Concliz**, **Compère Cyril** qui nous rallièrent plus tard (ROSA, 2006, p. 492).

Essa decisão de estrangeirização contraria a tendência corrente na França e em outros países hegemônicos como a Inglaterra, de se produzirem traduções fluentes, dando ao leitor a impressão de ter sido o texto escrito em ou por um francês. Nessa tendência, a inserção de algumas palavras em língua estrangeira servia apenas para dar ao texto a *couleur locale*, proporcionando ao leitor um deslocamento para outra realidade, bem diferente da sua, de um país exótico e repleto de mistérios que permeiam o imaginário francês.

Finalmente, se traduzir palavras de um idioma a outro requer um amplo domínio linguístico/cultural por parte do tradutor, sua tarefa torna-se ainda mais árdua quando se trata de vocábulos criados pelo autor e que, conseqüentemente, não figuram em dicionários bilíngues ou monolíngues. Ao se deparar com essas palavras, Maryvonne Lapouge opta, na maior parte dos casos, por traduzi-los por expressões ou palavras correntes na língua francesa:

E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! (ROSA, 2001, p. 192).

La **douceur** de sa voix, sa bienveillance désintéressée, sa manière d’être raffinée – et tout cela chez un homme-d’armes, un farouche et vrai jagunço – je ne comprenais pas (ROSA, 2006, p. 133).

Os dias de chover cheio foram se emendando. Tudo igual – às vezes é uma sem-gracez. Mas não se deve de tentar o tempo (ROSA, 2001, p. 373).

Les jours de grosses pluies commencèrent à se succéder. Tout le temps pareil – parfois ça manque de charme. Mais on ne doit pas tenter le temps (ROSA, 2006, p. 252).

O que de repente perguntei: – “Por via de que é que vocês desespiritaram de seguir vinda com a gente?” (ROSA, 2001, p. 617-18).

Et ce que brusquement je demandai: “qu’est-ce qui fait que vous **vous êtes découragés de** poursuivre avec nous? (ROSA, 2006, p. 411).

Contudo, em alguns momentos, percebe-se uma tentativa de criar palavras em língua francesa:

A minha gente – bramando e avisando, e descarregando: e também se desabalando de lá, xamenxame de abelhas bravas (ROSA, 2001, p. 715).

Mes gens – bramant, et qui s’interpellaient, qui déchargeaient : et déboulaient également de là-haut, **essaim-essaimant** d’abeilles sauvages (ROSA, 2006, p. 475).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poucos exemplos examinados neste artigo deixaram patentes as dificuldades encontradas pela tradutora. A análise das marcas culturais revela a tentativa de Maryvonne Lapouge, de forma consciente ou não, de aproximar o texto do leitor francês, geograficamente distante do sertão. De forma geral, a principal estratégia utilizada por Maryvonne Lapouge é a de aproximar o texto do leitor francês da língua de Riobaldo, eliminando as marcas da oralidade.

É preciso, contudo, salientar que o processo de reescrita de uma obra literária em outro polissistema não é rígido apenas pelas escolhas da tradutora, mas pelas exigências do polissistema, aqui representado pelos editores, revisores e, possivelmente, pelos críticos. Além disso, neste caso, o produto final passou também pelo crivo de Jean-Jacques Villard, o primeiro a traduzir *Grande Sertão: veredas* para o francês, e do autor do texto de partida, por meio de suas cartas escritas a outros tradutores, material que foi consultado por Maryvonne Lapouge. É claro, não pretendo, com isso, destituir a tradutora de sua singularidade e autonomia, apenas salientar que há diversos fatores que podem ter um impacto sobre suas escolhas.

Como vimos, a diversidade entre as línguas e culturas envolvidas no ato tradutório e a existência de um sujeito recriador dificultam a transparência do texto de chegada. A tradução será, portanto, sempre um trabalho singular de interpretação, no qual o tradutor – e também os que exercem a patronagem<sup>13</sup> – recria um texto, que será apenas uma entre as muitas possíveis leituras de um autor estrangeiro. Nesse sentido, a autonomia do processo tradutório dependerá, em grande parte, das autorizações e expectativas do polissistema alvo e de sua comunidade interpretativa, embora a tradução seja uma atividade de criação, um gesto de reescrita, de interpretação e de reinvenção de um original.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, M. V. M. de. Arquivos e historicização de uma tradução: a recepção de Guimarães Rosa na França dos anos 1960. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 20, p. 40-64, 2011.

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

BICALHO, A. M. *Diálogos interculturais*: Graciliano Ramos tradutor/traduzido. 2011. 204 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

COUTINHO, E. de F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

---

<sup>13</sup> Termo cunhado por André Lefevere (1992) para explicitar o poder de forças externas ao processo tradutório, tais como indivíduos e instituições (partidos políticos, editores, jornais, revistas, televisão, entre outros) que definem o que será lido ou deixará de ser, em termos de literatura.

DERRIDA, J. Lo Ilegible. In: \_\_\_\_\_. *No escribo sin luz artificial*. Cuatro, Ediciones – Valladolid, Espanha, 1999. p. 49-64. Entrevista publicada pela primeira vez na Revista de Occidente, n. 62/63, p. 160-82, 1986.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem theory. *Poetics Today*, 1(1-2, Autumn), p. 287-310, 1979.

FISH, S. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press, 1980.

LAPOUGE-PETTORELLI, M. Note de la traductrice. In: ROSA, J. G. *Diadorim*. Paris: Albin Michel, 2006. p. 17.

LEFEVERE, A. *Translation/History/Culture*. London and New York: Routledge, 1992.

PAES, J. P. Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 2008.

RIVAS, P. A recepção da literatura Brasileira na França. Tradução de Amilcar Bettega. In: RIAUDEL, M. *Brésil, Brésils: L'année du Brésil en France*. Paris: ADPF, 2005. p. 73-78.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. G. *Diadorim*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 2006.

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

VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London/New York: Routledge, 1995. p. 81.

VERLANGIERI, I. V. R. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara/SP, 1993.

# TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO EM MENINO- ARANHA, DE MAURÍCIO DE SOUSA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM POR UM OLHAR INTERSEMIÓTICO

Victoria Maria Santiago de Oliveira<sup>1</sup>  
Sinara de Oliveira Branco<sup>2</sup>

## RESUMO

A tradução intersemiótica e a adaptação caminham juntas em produções multimodais, a exemplo das adaptações entre mídias distintas, como a transposição do filme *Spider-Man* (2002), dirigido por Sam Raimi, para a História em Quadrinhos (HQ) *Menino-Aranha*, de Maurício de Sousa. Considerando que a adaptação é uma prática de (re)criação (HUTCHEON, 2013) e um ato de negociação (ECO, 2003), este artigo busca analisar a construção intersemiótica da personagem Cebola Parker/Menino-Aranha na narrativa da HQ, observando as categorias de tradução intersemiótica (PLAZA, 2013) utilizadas e as estratégias de adaptação envolvidas no contexto de transposição entre mídias. O estudo é de cunho comparativo, analítico e qualitativo e, dentro dos Estudos da Tradução, está classificado como um estudo orientado pelo produto (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002). O corpus é composto de 3 cenas de *Spider-Man* (2002), de Sam Raimi, e 4 imagens de *Menino-Aranha*, de Maurício de Sousa. Os resultados apontam para a construção de uma personagem adequada ao contexto em que se insere – HQ infantil – com propósito humorístico na construção da narrativa quando transposto de uma mídia para outra, considerando os propósitos de cada produção.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica. Adaptação. História em Quadrinhos. Cinema. Personagem.

<sup>1</sup> Docente do IFPB – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, Campus Sousa. Mestre em Linguagem e Ensino pelo POSLE/UFCG – Universidade Federal de Campina Grande, com pesquisa voltada para a área de Tradução. Email: victoriamso@hotmail.com

<sup>2</sup> Docente da UFCG – Universidade Federal de Campina Grande. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC, com pesquisa voltada para a área de Tradução. Membro do POSLE/UFCG. Email: sinarabranco@gmail.com

## ABSTRACT

*Intersemiotic Translation and Adaptation are present in multimodal productions involving different media, which is the case of the movie Spider-Man (2002), by Sam Raimi, adapted to the comic book Menino-Aranha, by Maurício de Sousa. Considering that Adaptation is a (re)creation practice (HUTCHEON, 2013) and an act of negotiation (ECO, 2003), this paper aims to analyze the intersemiotic construction of the character Cebola Parker/Menino-Aranha in the comic book, considering the intersemiotic translation categories (PLAZA, 2013) used and the adaptation strategies involved in the context of transposition between media. This study is comparative, analytical and qualitative. Within the realms of Translation Studies, it is classified as a product-oriented (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002). The corpus consists of 3 scenes of Spider-Man (2002), by Sam Raimi, and 4 images of Menino-Aranha, by Maurício de Sousa. Results have shown the construction of a character appropriate to the context of a comic book for children, with the purpose of entertaining.*

**Keywords:** *Intersemiotic Translation. Adaptation. Comics. Cinema. Character.*

## INTRODUÇÃO

Para que uma obra seja propagada mundialmente, algumas ferramentas são necessárias para possibilitar o alcance dessa produção, a exemplo da tradução, que permite o contato de leitores de outras línguas e culturas com a obra estrangeira. Aliada à tradução intersemiótica, a adaptação entre mídias distintas também é um recurso importante nesse processo de divulgação e expansão de uma obra, visto que, por meio da transposição da Literatura para o Cinema, para a Televisão ou para as Histórias em Quadrinhos (HQ), por exemplo, a obra pode alcançar não só leitores de línguas distintas, mas um público maior e mais variado, a exemplo daqueles que preferem o audiovisual, ou as crianças e adultos que apreciam as narrativas sequenciais.

A relação entre tradução, adaptação e quadrinhos vem crescendo nos últimos anos, tendo em vista a quantidade de produções no mercado, tanto de revistas estrangeiras (HQs) que foram traduzidas para o Brasil, quanto no investimento de adaptações das mais diversas produções literárias e meios de divulgação para os quadrinhos. No Brasil, Maurício de Sousa é um quadrinista consolidado em sua produção, tendo sua obra divulgada no Brasil e traduzida para vários países. *A Turma da Mônica*, produção mais famosa de Maurício de Sousa, retrata o dia-a-dia da infância de um grupo de amigos. Mônica, Magali, Cebolinha e Cascão são as principais personagens. Com o sucesso das histórias e das personagens, a produção da HQ se expandiu, abrangendo outras vertentes, como a versão adolescente da turma – *A Turma da Mônica Jovem* –, bem como adaptações da Literatura, das Artes Plásticas e do Cinema.

A respeito das adaptações do Cinema para os Quadrinhos, a coleção Clássicos do Cinema Turma da Mônica publica bimestralmente, desde 2007, e conta com títulos como *Titônica* (2007), *Coelhada nas Estrelas* (2007), *Menino-Aranha* (2012), *Super-Home* (2013), *As Viagens da Cebolinha Gulliver* (2013), entre outros. O trabalho de adaptação de Maurício de Sousa Produções

se difere dos demais quadrinistas brasileiros pelo fato de estes produtos unirem dois universos: a obra original e a obra de *A Turma da Mônica*. Nesse sentido, as personagens originais de Maurício de Sousa interpretam novos papéis sem deixar de lado suas características próprias, como a personalidade forte da Mônica, a dislalia do Cebolinha, isto é, a troca dos fonemas R intervocálico pelo L, e o sotaque do Chico Bento, por exemplo.

Buscando contribuir para os estudos voltados à Tradução Intersemiótica e à Adaptação, propomos o estudo da HQ *Menino-Aranha* (2012), de Maurício de Sousa, e do filme *Spider-Man*, de Sam Raimi. Destacamos que a HQ aqui estudada é baseada no filme lançado em 2002. Este é o primeiro filme de uma trilogia produzida pelo diretor entre os anos de 2002 e 2007. Observando que a personagem *Spider-Man* surgiu nos quadrinhos norte-americanos, na Revista *Amazing Fantasy*, da Marvel, em 1962, e foi adaptada para o Cinema pela primeira vez por volta do final da década de 1970, quando a série de TV da CBS foi lançada fora dos EUA como filme e, posteriormente, ganhou outras versões para o cinema, vê-se o movimento contrário acontecendo na adaptação de Maurício de Sousa, trazendo essa personagem de volta aos quadrinhos em um novo cenário de produção, criando uma paródia no contexto de *A Turma da Mônica*. Refletimos, assim, sobre a representação que essa nova roupagem concebe à personagem da paródia, tanto na sua identidade civil, quanto na de super-herói, levando em consideração as especificidades do contexto em que ela é construída, uma transposição do cinema norte-americano para uma história em quadrinhos brasileira voltada para o público infantil.

Este artigo trata de um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Do Cinema para a HQ: Tradução Intersemiótica e Adaptação em *Menino-Aranha*, de Maurício de Sousa”<sup>3</sup> e tem como objetivo analisar a construção intersemiótica da personagem Cebola Parker/Menino-Aranha na narrativa da HQ, considerando as categorias de tradução intersemiótica (PLAZA, 2013) utilizadas e as estratégias de adaptação envolvidas neste contexto de transposição entre mídias.

## 1 DO CINEMA PARA A HQ: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENQUANTO PROCESSO CRIATIVO

Os Estudos da Tradução, atualmente, apresentam concepções e categorias diversas, que operam considerando o ambiente, o contexto, o público alvo e o objetivo da tradução, levando em conta a diversidade de meios de transmissão de conteúdo – livro, cinema, jogos, teatro e TV, por exemplo. Jakobson (2004) distingue três categorias de tradução: i) tradução intralingual; ii) tradução interlingual e iii) tradução intersemiótica. A primeira categoria se refere à transposição de signos verbais de uma língua para outra. A segunda se refere à transposição de signos verbais dentro da mesma língua. Por fim, a terceira categoria é definida pelo autor como a transposição de signos verbais para signos não verbais e vice-versa. Esta abrange um universo de traduções mais amplo, sendo assim consideradas as transposições de palavras por meio de gestos, mímicas ou imagens, de romances para filmes, de filmes para quadrinhos, de obras do teatro para musicais, entre outros.

Ao tratar de tradução intersemiótica e a relação intrínseca que ela possui com as linguagens verbal e não verbal, destacamos que é necessário desmistificar o ato de traduzir para não apenas tradução verbal, visto que as linguagens podem operar tanto de forma associada quanto isolada. Sobre esta relação, Eco (2012) afirma que a linguagem verbal é o artifício semiótico mais eficaz

---

<sup>3</sup> Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, da UFCG, ano 2016.

já conhecido pela humanidade, no entanto, ela não é a única forma de expressão e, segundo o autor, existem outros artificios que são capazes de fornecer informação semântica que dispensa a língua falada ou escrita, podendo até mesmo superá-la. Entretanto, para o autor, “é difícil conceber um universo em que seres humanos se comuniquem sem linguagem verbal, limitando-se a gesticular, mostrar objetos, emitir sons informes, dançar; mas é igualmente difícil conceber um universo em que os seres humanos emitam só palavras” (ECO, 2012, p. 154). Assim, tratar de semiótica e, conseqüentemente, de tradução intersemiótica, não é desprezar a linguagem verbal ou qualquer outra forma de significação, mas saber estabelecer as relações entre o verbal e o não verbal na produção de significados e no ato de comunicação.

Plaza (2013) aprofunda os estudos sobre tradução intersemiótica e afirma que a tradução é uma forma mais atenta de “ler a história”, tendo a capacidade de transportar para o futuro os elementos históricos que foram lidos e inseridos no tempo presente. Nessa relação de tempo, a tradução tem capacidade de, ao mesmo tempo, ser influenciada pelo passado e influenciá-lo. Ela recorta o passado e extrai dele um original, implicando um processo de desvinculação e resgate ao mesmo tempo.

Pensando a tradução intersemiótica da personagem fonte *Spider-Man* para o Menino-Aranha, percebe-se essa desvinculação do produto traduzido em relação à personagem fonte, com base, por exemplo, no nome das personagens. No filme, a personagem é um adolescente/homem, enquanto, na paródia (HQ), a personagem é uma criança. Com a transposição do filme para a HQ, mais especificamente, a incorporação do *Spider-Man* em *A Turma da Mônica*, a personagem traduzida torna-se uma mescla entre dois personagens, desvinculando-se dos seus originais. No entanto, essa noção de desvinculação precisa ser problematizada, pois, no caso do corpus aqui estudado, não significa dizer que o produto traduzido deixe de remeter à personagem fonte, ao contrário, ele cria, dentro do seu contexto, uma personagem que ao mesmo tempo remete àquela que lhe deu origem, mas que também sobrevive independente dela, com suas características e marcas próprias, criando sua significação particular. Assim, Plaza (2013, p. 30) afirma que, nessa medida, “a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades” e, citando Pignatari (1977), o autor destaca que, diante da criação de uma nova linguagem, não se pretende apenas uma outra forma de representar essa realidade, mas uma criação de novas realidades, de “novas formas-conteúdo” (PIGNATARI, 1977, p. 162, apud PLAZA, 2013, p. 30).

A visão de Pignatari chama a atenção por destacar a tradução intersemiótica como sendo também uma criação, não ficando restrita a representar o conteúdo original, mas a buscar em uma linguagem diferente uma nova forma-conteúdo para o original – em forma de adaptação, paródia ou outra forma de representação. Nesse sentido, Maurício de Sousa, ao dar uma nova roupagem ao *Spider-Man* através do *Menino-Aranha*, exerce essa concepção de tradução intersemiótica enquanto criação.

Ao categorizar a tradução intersemiótica, Plaza (2013) toma como base o conceito de signo de Peirce (2010, p. 46), que o define como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. A definição do autor implica uma vinculação do signo a um interpretante, isto é, ele comunica algo a alguém. Ainda, o signo se refere a um objeto, representado, não em todos os aspectos, mas de modo que o interpretante seja capaz de resgatar e fazer referências a ele.

Na classificação dos signos, Peirce (2010) os divide em ícone, índice e símbolo. O ícone é um signo que apresenta uma relação de semelhança ou similaridade com o objeto que representa. “O ícone, em relação ao seu objeto imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está



prestes a detonar, são meros sentimentos [...]” (PLAZA, 2013, p. 21). Uma pintura, uma imagem são exemplos de ícones, pois representam por relação de similaridade e analogia o seu objeto imediato. O índice, por sua vez, é um signo que representa o objeto por relação de contiguidade. Ele está ligado ao seu objeto de modo que um é afetado pelo outro. “Tendo uma qualidade comum com o objeto, envolve também uma espécie de ícone, mas é o fato de sua ligação direta com o objeto que o caracteriza como índice, e não os traços de semelhança” (PIGNATARI, 2004, p. 53). O símbolo, concluindo a tríade, é um signo que não possui relação de semelhança nem contiguidade, mas é estabelecido em uma convenção entre o representante e o representado. O símbolo é um signo de lei e “atua por meio de réplicas. Implica ideia geral e o objeto ao qual se refere deve igualmente implicar ideia geral” (PIGNATARI, 2004, p. 53).

Com base nesses conceitos, Plaza (2013, p. 89) estabelece três categorias de tradução inter-semiótica: a tradução icônica, a tradução indicial e a tradução simbólica. Estas categorias serão utilizadas aqui. Ao estabelecer tais tipologias para as traduções inter-semióticas, o autor não pretende, com isso, delimitar os tipos de tradução como fixas, estanques, mas como um “mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutórios”. Ressaltamos, também, que as noções de índice, ícone e símbolo não são estanques, sobressaindo-se umas às outras, podendo ocorrer de forma simultânea.

Seguindo a noção de similaridade e analogia de estrutura, isto é, no nível sintático, a tradução icônica “está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente” (PLAZA, 2013, p. 90). Ainda, segundo Plaza (2013, p. 91), “do ponto de vista da semiótica da montagem, a tradução icônica opera em montagem sintática, pois privilegia a estrutura de qualidade”. Esse tipo de tradução aumentará a informação estética e suas qualidades materiais remeterão ao original, isto é, farão lembrá-lo, constituindo uma transcrição (PLAZA, 2013). O termo “semiótica da montagem” se associa à noção de representação, à organização para criar sentidos, ou seja, da mesma forma que é preciso haver organização textual para dar coesão e coerência linguística a um texto, é preciso, com imagens, seguir uma organização – a sintaxe que Plaza (2013) menciona para a tradução icônica.

No nível semântico, com a relação de contiguidade, a tradução indicial estabelece relação entre original e tradução. Segundo Plaza (2013), há uma apropriação do original, sendo transformado e passado para outro meio. Nesta mudança, transforma-se a qualidade do objeto, “pois o novo meio semantiza a informação que veicula” (PLAZA, 2013, p. 91). A tradução indicial, assim, referencia o objeto do original em um novo meio. Com relação à semiótica da montagem, a tradução indicial “se caracteriza em montagem sintática (como referência de meios) e em montagem semântica, como referência por contiguidade, isto é, ela indicia a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção” (PLAZA, 2013, p. 92).

A tradução simbólica opera por convenção, por contiguidade instituída, isto é, a tradução de símbolos por outros símbolos. “A tradução simbólica define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais que sensíveis” (PLAZA, 2013, p. 93). A relação da tradução simbólica com seu objeto acontece por convenção e, nesse sentido, ela é uma transcodificação.

Corroborando a noção de tradução enquanto criação, Eco (2003) ressalta que o ato tradutório envolve, também, um jogo de negociações que, diante do conflito tradutório, geralmente no que concerne a aspectos culturais particulares e onde não se encontram similaridades na cultura alvo, o tradutor precisa, muitas vezes, lidar com a noção de perda. O autor justifica que “há casos em que a perda é tão inevitável que o tradutor (e também o autor) chegam a ceder e aceitam cortes”

(ECO, 2003, p. 43, tradução nossa).<sup>4</sup> Essas situações são comuns, por exemplo, na tradução literária, quando há descrições de paisagens, vegetação ou plantas que existem e são particulares apenas na cultura de partida, tornando-se um elemento intraduzível.

O corte, a substituição de termos e a adição de informações são estratégias apontadas pelo autor. Neste sentido, Eco (2003) afirma que “a única solução é descobrir que tipo de mundo a sentença original retrata e, em seguida, ver que tipo de sentença na língua de destino pode contribuir para criar o mesmo retrato de mundo na mente do leitor” (ECO, 2003, p. 48, tradução nossa).<sup>5</sup> Por retrato do mundo, o autor entende a sequência de fatos, sentimentos, valores, nuances psicológicas, julgamentos implícitos etc. As discussões do autor apontam para a tradução como um ato de negociação entre o que se pretende criar no ato tradutório. Ao mesmo tempo em que estratégias são articuladas para negociar aspectos que podem se perder, novos elementos podem ser adicionados, resultando numa concepção de tradução enquanto processo criativo que, ao superar perdas, administra ganhos.

Vejamos, a seguir, algumas considerações a respeito da Adaptação.

## 2 ADAPTAÇÃO ENQUANTO PROCESSO E PRODUTO: O HOMEM E O MENINO-ARANHA EM CINEMA E HQ

As adaptações fazem parte do cotidiano. É comum ter contato com obras da literatura adaptadas para a TV ou para o Cinema, obras do teatro interpretadas em musicais e apresentações de ballet, Histórias em Quadrinhos, como as sagas dos super-heróis, para o Cinema ou seriados de TV. As adaptações permitem a divulgação de obras para um público maior, considerando que muitas dessas produções partem de obras de difícil acesso ao público, o que representa aspectos da cultura de mídia.

Hutcheon (2013, p. 30) define o termo Adaptação com base em três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas: “i) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; ii) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; iii) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Resumindo, a autora afirma que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013), isto é, um produto novo que inter-relaciona, cria, interpreta, transforma e resgata o texto original sem ‘apagá-lo’ totalmente, deixando marcas da obra original intencionalmente.

A definição de Hutcheon (2013) abrange o conceito de adaptação enquanto processo, considerando as mudanças e recriações no decorrer da produção e também enquanto produto, quando se refere a ela como a obra pronta. A autora justifica sua definição dupla de adaptação pelo fato desta se aproximar do uso mais comum da palavra e ser abrangente o suficiente para permitir que se observem não somente transposições de filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais, obras das artes visuais, histórias recontadas em quadrinhos até jogos de *videogame*. No contexto do corpus aqui analisado, o termo adaptação é empregado nessas dimensões, visto que estamos tratando de uma obra cinematográfica que foi traduzida e adaptada para os quadrinhos de Maurício de Sousa. Adaptação, nesse sentido, é tanto a noção de processo quanto a noção de produto.

---

<sup>4</sup> “There are cases in which the loss is so unavoidable that the translator (and the author too) resign themselves to accepting a cut” (ECO, 2003, p. 43).

<sup>5</sup> “The only solution is to figure out what kind of world the original sentence pictures, and then to see what kind of sentence in the destination language can contribute to create the same world-picture in the mind of the reader” (ECO, 2003, p. 48).

Explorando melhor a dupla definição de adaptação, consideramos que tanto a tradução quanto a adaptação, enquanto obra pronta, produto, sempre sofrerão comparações com seu original. A obra original parece ocupar um patamar de superioridade em relação às traduções e adaptações, como se o tradutor e o adaptador, na verdade, realizassem procedimentos que deturpassem a obra original, ferissem sua integridade e seu valor enquanto obra. No entanto, “assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Os deslocamentos dentro da mesma mídia ou gênero textual requerem mudanças ou reformatações. Quando há mudança de mídia ou de gênero, essas transformações são ainda mais intensas, pois precisam atender às especificidades do meio no qual elas estão sendo inseridas. Desse modo, falar de fidelidade, equivalência ou qualquer outra comparação que busque encontrar diferenças no intuito de mostrar como o original seria superior à adaptação não cabe neste contexto. Adaptações precisam ser tratadas e analisadas enquanto obras, porque assim elas são (HUTCHEON, 2013).

A adaptação enquanto processo, por sua vez, responsável pelas transmutações, modificações e criações em relação ao original, envolve procedimentos de subtrair e contrair, principalmente quando o original é mais extenso em relação ao tamanho que a adaptação deve ter. No cinema esse procedimento é frequente. Vemos filmes baseados em livros de mais de mil páginas que precisam caber no espaço de aproximadamente 120 minutos. Para isso, personagens são cortados, cenas são aceleradas, por exemplo, para que o espectador possa captar a mensagem no espaço disponibilizado para isso. É preciso reforçar, porém, que o corte não é o único recurso do adaptador. Há vezes em que a expansão é a estratégia utilizada, visto que o original é curto em relação ao tamanho que o filme deve ter. Obras baseadas em contos ilustram esse procedimento e o termo “baseado” serve bem ao que o produto é. O roteiro, ao ser “baseado no conto X” ou “baseado em fatos reais”, não necessariamente contará apenas o que o script do original o forneceu, estando o adaptador livre para acrescentar fatos, personagens, finais, entre outros aspectos que escapam à compreensão do original.

Como ressalta Hutcheon (2013, p. 45), “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Assim, pensando a adaptação do filme *Spider-Man* para os quadrinhos *Menino-Aranha*, as mudanças, recuperações, apropriações e criações iniciam na mudança de mídia e permanecem durante toda a produção.

### 3 OLHARES SOBRE IMAGENS: FORMAS DE SISTEMATIZAÇÃO VERBAL E NÃO VERBAL

Este artigo trata da análise por comparação entre o filme *Spider-Man* (2002), de Sam Raimi, e a História em Quadrinhos *Menino-Aranha* (2012), de Maurício de Sousa, para investigar a construção da personagem principal Menino-Aranha. Os aspectos semióticos são considerados observando como elementos verbais e não verbais são transpostos (WILLIAM; CHESTERMAN, 2002) de uma mídia para a outra, a saber, do Cinema para a História em Quadrinhos.

Para a coleta dos dados investigados, especificamente as cenas de *Spider-Man*, utilizamos o *software* Bandicam. A versão gratuita aqui utilizada captura até dez minutos de vídeo, além de fazer capturas de tela. O download do software pode ser feito pelo próprio site ([www.bandicam.com](http://www.bandicam.com)) e lá também se encontra um tutorial explicando o passo a passo de todas as funcionalidades disponíveis. Trabalhamos com a imagem em movimento, pois a análise pelas vias da intersemiótica fica mais clara ao observar os movimentos das personagens em cena. Por se tratar de um recorte

da análise de dissertação de mestrado, foram selecionadas 3 (três) cenas do filme e suas respectivas imagens na HQT, emparelhadas ora lado a lado, ora uma abaixo da outra, dependendo da extensão da imagem.

A investigação obedeceu aos seguintes passos: i) seleção e organização do corpus; ii) Investigação da construção da personagem Menino-Aranha nos trechos selecionados para análise, considerando as influências das personagens *Spider-Man* e Cebolinha no desenvolvimento da narrativa, observando o uso das categorias de Tradução Intersemiótica (PLAZA, 2013) e as estratégias de adaptação e negociação envolvidas (HUTCHEON, 2013; ECO, 2003).

#### 4 ENTRE CENAS E QUADROS: O OLHAR INTERSEMIÓTICO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Observando as HQs criadas por Maurício de Sousa Produções, que se inserem no universo das adaptações, percebe-se que o diferencial desse trabalho é a inserção da história adaptada no universo das personagens de sua autoria, fazendo uma mescla entre as duas realidades. Em *Menino-Aranha* (2012) não é diferente. A personagem principal se constitui como um produto de dois meios, isto é, ela é resultado da junção das características do *Spider-Man* com as do Cebolinha. Antes de iniciarmos a discussão das cenas e das imagens da HQ, teceremos algumas considerações sobre a construção imagética da personagem analisada. Vejamos as imagens a seguir:

Figura 1 – Cebolinha



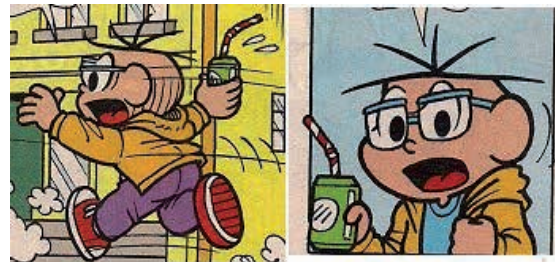
Fonte: Google Imagens.<sup>6</sup>

Figura 2 – Peter Parker



Fonte: Captura de Tela.<sup>7</sup>

Figura 3 – Cebola Parker



Fonte: Sousa (2012, p. 5).

Observando o aspecto físico, é possível resgatar em Cebola Parker (Figura 3) mais semelhança com Cebolinha (Figura 1), ao passo que observamos que ele se caracteriza como Peter Parker (Figura 2), usando camisa, jaqueta e óculos de grau. Peter é caracterizado como um jovem estudioso, e isso fica retratado na composição da personagem com o uso dos óculos, item que carrega tal conotação, que foi mantido em Cebola Parker.

No filme, Peter Parker passa por dois momentos, o antes e o depois de tornar-se *Spider-Man*. Antes, ele se mostra inseguro, tímido e fraco, não rebatendo as agressões que sofre pelo seu jeito de ser. Após a picada da aranha, Peter ganha confiança, força, sofre alterações no seu corpo, deixando de ser magro e ganhando definição muscular, passando a se defender. Tais mudanças ficam visíveis na caracterização da personagem, como vemos nas imagens a seguir:

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/cebolinha/>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

<sup>7</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.

Figura 4 – Desenvolvimento de Peter Parker



Fonte: Captura de Tela.<sup>8</sup>

Figura 5 – O antes e o depois de Cebola Parker



Fonte: Sousa (2012, p. 14-15).

Na Figura 4, a primeira imagem representa o antes, e as demais o depois da personagem na transição após a picada da aranha. O primeiro item que desaparece da sua caracterização são os óculos. Pela modificação genética, seu problema de visão é corrigido e, dessa forma, dispensa o uso dele, mas, ao mesmo tempo, isto representa uma nova fase na vida de Peter, que passa a ser notada por Mary Jane, sua amada. A segunda imagem da Figura 4 ilustra a briga na escola, em que Peter percebe que consegue se defender e se sente feliz com isso. Por fim, a terceira imagem ilustra o momento em que a personagem entende que ganhou poderes especiais e fica maravilhado com a descoberta.

Na paródia (Figura 5), Cebola Parker não passa por mudança física após a picada da aranha. Ele continua usando óculos e seu corpo de criança permanece. Isso pode ser justificado pelo fato de, no filme, Peter estar em fase de transição, saindo da adolescência e iniciando a fase adulta, enquanto que Cebola Parker é criança e mantém-se assim durante toda a HQ, como vemos na Figura 5, em que à esquerda está um trecho do momento logo após a picada e à direita um trecho referente ao dia seguinte, quando os poderes começam a aparecer.

A simbologia dos óculos na adaptação não revela traços de uma personagem estudiosa, como no filme, mas o caracteriza como uma nova personagem, delimitando para o leitor que a personagem em questão não é mais o Cebolinha original. Os óculos e a roupa nesse contexto servem para distinguir a personagem da paródia do seu original imediato, o Cebolinha, e associá-lo ao personagem fonte, Peter Parker. Ao mesmo tempo, a escolha da cor da camisa permanece, resgatando a cor da camisa do Cebolinha em um modelo e um tom diferente de verde. Nesse sentido, a escolha da caracterização da personagem, ao manter a estrutura física e a cor da camisa, faz com que o leitor resgate a personagem Cebolinha e, pelo uso dos óculos, resgate a personagem Peter Parker. Diante dessas associações, a tradução opera como um resgate da história, enfatizando ser uma ferramenta que tem a capacidade de transportar para o futuro nuances do passado, criando ícones, ao passo que extrai dele um original (PLAZA, 2013). O ícone é o signo da criação, um signo aberto (PIGNATARI, 2004). Assim, vemos que a tradução intersemiótica de Peter Parker para Cebola Parker é ao mesmo tempo resgate e criação.

Nas imagens analisadas, o tradutor exerce a função de ressignificador (PLAZA, 2013), atendendo a propósitos diferentes, o que implica dizer que, no caso dos sentidos que se perdem, como o papel dos óculos da personagem, no seu processo de mudança no texto fonte e na paródia, lhe são atribuídas novas funções, evocando as discussões de Eco (2003) a respeito do jogo de negociações na tradução, em que ao mesmo tempo em que se perde um significado, se ganha outro

<sup>8</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.

em compensação. No caso dos óculos, eles serviam à personagem fonte como atributo de personalidade (um rapaz estudioso, nerd) e que, por ser assim, afastava as pessoas. Já para a personagem traduzida, os óculos atendem a sua caracterização enquanto um novo produto, isto é, indicando para o leitor que aquele não é mais o Cebolinha, mas Cebola Parker, não carregando conotação sobre seu gosto pela ciência, tampouco sobre o bullying sofrido.

Vejam a construção da segunda fase da personagem, o *Spider-Man* e o Menino-Aranha.

*Spider-Man* é o alter ego de Peter Parker, isto é, sua identidade oculta e que, por meio dela, ele realiza o que não é capaz de fazer enquanto Peter Parker. O herói *Spider-Man* surge de um conflito interno de Peter, a culpa que ele carrega por ter se omitido em uma situação de perigo, por vingança, resultando na morte do seu tio. Para compensar esse sentimento, ele toma para si o dever de combater criminosos e salvar pessoas em perigo. Para isso, usa um uniforme com máscara para esconder sua identidade civil. Menino-Aranha é o alter ego de Cebola Parker e, diferente do *Spider-Man*, torna-se super-herói não por culpa pela morte do avô, mas por um desejo de brincar com seus superpoderes e sentir-se especial por tê-los. Ele esconde sua identidade para circular pela cidade tirando fotos de si mesmo e ajudar quem precisa de socorro.

Vejam a caracterização das personagens nas imagens a seguir:

Figura 6



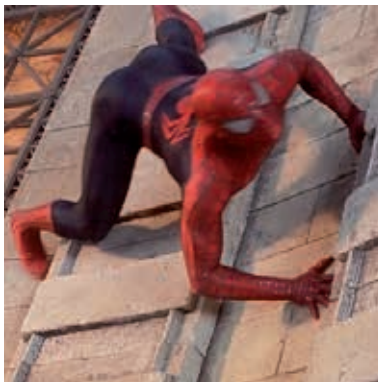
Fonte: Captura de Tela.<sup>9</sup>

Figura 7



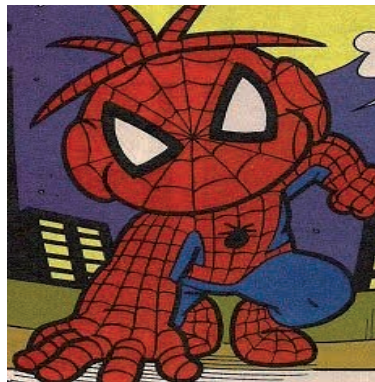
Fonte: Sousa (2012, p. 23).

Figura 8



Fonte: Captura de Tela.

Figura 9



Fonte: Sousa (2012, p. 29).

<sup>9</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.

As Figuras 6 e 7 são as primeiras versões do uniforme, no momento em que as personagens ainda não se identificavam como super-heróis e pretendiam apenas ganhar dinheiro em uma luta livre. Há muita semelhança entre os uniformes iniciais (Figuras 6 e 7) quanto à disposição do símbolo da aranha no centro da camisa, o uso das cores vermelho e azul, inspiradas na aranha do laboratório, o formato da máscara, até o uso das luvas, concedendo um aspecto de amadorismo na produção do uniforme. As Figuras 8 e 9 mostram a concretização desse uniforme, de modo que a imagem fonte (Figura 8) e a imagem alvo (Figura 9) também são semelhantes, mantendo a disposição das cores, do símbolo, dos traços, deixando um diferencial para o último: os cabelos de Cebola Parker que sobressaem apesar da máscara, estando eles também cobertos por ela, mas não são omitidos, reforçando o reconhecimento da personagem que está por trás.

Em relação ao uso das cores vermelho e azul no uniforme, elas foram motivadas pela cor da aranha (Figura 10), mas também fazem referência às cores da bandeira norte-americana (Figura 11).

Figura 10



Fonte: Captura de Tela.<sup>10</sup>

Figura 11



Fonte: Disponível em: <<http://www.bandeiras-nacionais.com/bandeira-estados-unidos-da-america.html>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

O site oficial da bandeira dos Estados Unidos apresenta uma explicação sobre o significado das cores e do formato da bandeira, retirados do livro “Our Flag” [Nossa Bandeira], publicado em 1989 pelo Congresso. Segundo o site, a cor branca simboliza a pureza e a inocência, a cor vermelha representa bravura e resistência e a cor azul simboliza a perseverança, vigilância e justiça. No uniforme, o formato triangular dos olhos na máscara, indica estado de vigilância e de sagacidade da personagem ao se comportar como um super-herói. O vermelho ocupa, predominantemente, a frente do uniforme, fazendo associação da bravura e da resistência com as partes do corpo, o peito e a cabeça, que suportam os impactos tanto físicos quanto emocionais. O vermelho simboliza que o *Spider-Man* é valente e não desiste; características essas que são confirmadas na narrativa, quando a personagem trava lutas contra o vilão *Green Goblin*, na tentativa de defender a população e as pessoas queridas. Por fim, o azul simboliza que o super-herói se mantém em vigilância, lutando contra o crime, buscando justiça e sendo perseverante de que dias melhores virão.

<sup>10</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.

O uso das cores, nesse sentido, determina significados e não são usadas por acaso, enfatizando que o uso dos recursos semióticos (cores, formas, posições da imagem etc.) implicam em interpretações particulares (KRESS; LEEUWEN, 2006).

Com base nessas considerações, Cebola Parker é uma tradução icônica do seu original Cebolinha e do personagem fonte Peter Parker, por dar prioridade, na construção imagética da personagem, à semelhança de formas. Do mesmo modo, Menino-Aranha é uma tradução icônica do *Spider-Man*, agindo por semelhança de estrutura na construção imagética da personagem, produzindo “significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente” (PLAZA, 2013, p. 90), isto é, sendo possível o reconhecimento e o resgate das personagens que lhes dão origem por parte do leitor, interpretando-os como uma junção de dois mundos, o Homem-Aranha e A Turma da Mônica, na construção da narrativa. Lendo a paródia, o leitor identifica o papel de Cebolinha como um ator que interpreta uma personagem, Cebola Parker/Menino-Aranha, como em um filme.

A seguir, contrastaremos as cenas do filme e as respectivas imagens na HQ. Pensando no processo de construção do super-herói Menino-Aranha na HQ, observaremos, através das categorias de análise, que tipos de tradução intersemiótica estão envolvidas no processo, atentando para as influências que as personagens Cebolinha e Peter Parker/*Spider-Man* exercem sobre ele. Além disso, discutiremos o papel da tradução e da adaptação no contexto de construção e (re)significação da personagem na narrativa. Para tanto, contrastaremos as cenas e seus respectivos trechos na paródia.

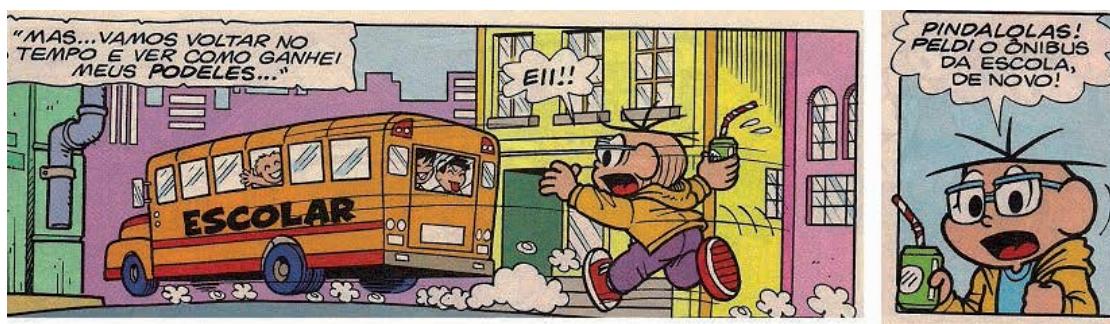
#### Cena 01 x Imagem 01



Fonte: Captura de Tela.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.





Fonte: Sousa (2012, p. 5).

A Cena 01 (00:03:08 a 00:04:40) começa com Peter narrando sua história e fazendo uma apresentação de si mesmo. Deixando o espectador curioso, ele já antecipa que sua história não se trata de um conto de fadas com final feliz e que ele não é um garoto comum, mas como uma boa história, havia uma garota envolvida, Mary Jane Watson. Logo em seguida, a personagem é apresentada na tela, perseguindo o ônibus escolar. Nesse momento, o narrador indica quem ele é na cena e para de se apresentar. Nesse instante, a imagem faz as demais apresentações de Peter Parker, dispensando qualquer narração. Nesse sentido, vemos a autonomia da linguagem não verbal em se expressar, de modo que o espectador atribui várias características à personagem em poucos segundos de cena: é tímido, não tem sorte, está sempre atrasado (características que se confirmam em outras situações da narrativa), é humilde, visto que, apesar de ser humilhado até pelo motorista do ônibus, que não para o veículo e o faz correr durante muito tempo atrás dele, ainda se desculpa por estar atrasado e agradece que ele tenha parado. Na tentativa de sentar próximo a alguém dentro do veículo, Peter é excluído até pelos membros da escola que também fazem parte dos grupos minoritários, como o rapaz acima do peso e a menina não popular. Há uma troca de olhares entre dois rapazes, que combinam de derrubar Peter fazendo-o tropeçar, completando as informações sobre a personagem e como ela se engaja no mundo nesta cena. Kress e Leeuwen (2006) discutem sobre o papel e autonomia da linguagem não verbal, afirmando que as interpretações das estruturas visuais dependem da experiência e da interação social que elas representam. Na Cena 01, as características destacadas na personagem evocam seu modo de estar e interagir no mundo e suas interpretações se dão por meio do reconhecimento desses comportamentos por parte da experiência do espectador.

A Imagem 01 apresenta Cebola Parker correndo atrás do ônibus escolar, em situação semelhante à Cena 01. Nesse ponto da HQ, as informações sobre a personagem ainda são poucas, mas percebemos duas características semelhantes a Peter Parker: Cebola também se atrasa com frequência, informação reforçada pela linguagem verbal “Pindalolas! Peldi o ônibus da escola de novo!”; e os colegas de escola também zombam dele, informação fornecida pela linguagem não verbal, através das crianças dentro do ônibus mostrando a língua em tom de chacota. O nível de *bullying* nos quadrinhos é amenizado porque a personagem segue rumos diferentes, com menos interações no ambiente escolar. No caso específico deste trecho, Cebola não consegue entrar no ônibus. Por se tratar de uma adaptação, muitas cenas e trechos são cortados para a produção da sequência narrativa nos quadrinhos, resumindo também as que são contempladas, fato justificado pelas diferenças entre as mídias, sendo a HQ uma produção de tamanho menor em relação ao filme.

Observando tanto a caracterização da personagem, analisada anteriormente, quanto a construção da Imagem 01 em relação à Cena 01, apontamos esse trecho como uma Tradução Icônica, no sentido de que há uma preocupação com a forma, mantendo semelhanças, tanto em relação à

caracterização física e psicológica da personagem, quando da ambientação, com destaque para a rua e o ônibus escolar. A interação entre os colegas de escola e Cebola Parker pode ser apontada como uma Tradução Indicial, visto que, a partir das pistas que a imagem apresenta, como os colegas mostrando a língua e sorrindo de dentro do veículo em tom de chacota, indicam a forma como a personagem é tratada, assemelhando-se, nesse aspecto, ao filme.

#### Cena 02 x Imagem 02



Fonte: Captura de Tela.<sup>12</sup>



Fonte: Sousa (2012, p. 5).

<sup>12</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD

A Cena 02 (00:36:43 a 00:41:40) e a Imagem 02 mostram a luta livre de que Peter e Cebola participam com o intuito de ganhar dinheiro para tentar conquistar Mary Jane e Mônica Jane, respectivamente. Este é o primeiro momento da personagem como *Spider-Man*/Menino-Aranha, mas não como super-herói, apenas como alguém disfarçado para o evento. O uniforme usado é o primeiro construído: uma camiseta confeccionada com o símbolo, calça, tênis, uma máscara mostrando apenas os olhos.

Na Cena 02, o oponente de Peter é o temido Bone Saw, que além de ganhar todas as lutas, fere gravemente seus oponentes. Ao se identificar para começar a luta, Peter dá o nome de “*Human Spider*”, mas o apresentador anuncia para o público “o terrível, o mortal, o incrível *Spider-Man*” e quando a cortina se abre, é exibido um garoto franzino, numa roupa engraçada e reclamando do nome errado, contrariando os adjetivos anteriores. Na luta, há violência explícita, tanto por parte de Peter, quanto do seu oponente, resultando neste perdendo a luta por nocaute. Não se sabe, no entanto, se ele apenas não pôde mais reagir ou se morreu na cena.

Na Imagem 02 há um exemplo de restrição ou *sansão* cultural a respeito do que é viável em uma produção destinada a crianças (KRESS; LEEUWEN, 2006). Cenas de violência, morte e sofrimento presentes no filme são mudadas, adaptadas ou até mesmo apagadas e substituídas por outras para se adequar culturalmente ao ambiente e ao público-alvo da paródia. Na Imagem 02, a luta resulta na morte do oponente do Menino-Aranha, constituindo um acréscimo de informação que o original não deixa explícito. A tradução negocia, portanto, a respeito do que se pretende criar no ato tradutório (ECO, 2003). Ao mesmo tempo em que estratégias são articuladas para negociar aspectos que podem se perder, novos elementos podem ser adicionados, resultando numa concepção de tradução enquanto processo criativo que ao superar perdas, administra ganhos.

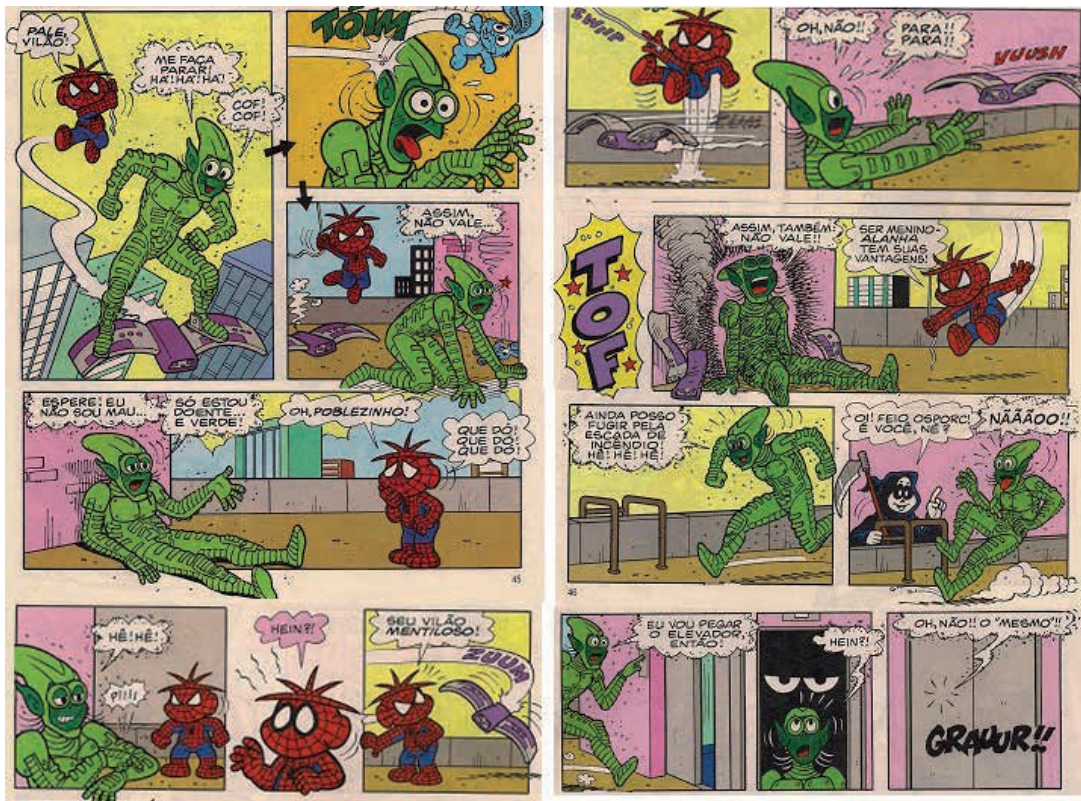
O filtro cultural (HUTCHEON, 2013) presente nessa adaptação corresponde ao ato de violência que resulta em morte. O Menino-Aranha, por ser criança, não luta contra o seu oponente no ringue. Este morre de rir ao ver o uniforme ‘artesanal’ da personagem. Há diversas pistas nesse trecho da HQTМ que remetem à morte: a informação linguística “eu morri de rir?”; a transformação do corpo da personagem no símbolo de um fantasma; e a presença da personagem Dona Morte, outro símbolo, vindo buscá-lo com o contrato de morte. Todos esses elementos reunidos fazem com que a história tome novos rumos em relação ao enredo original, em que o *Spider-Man* luta, bate e se esquiva das pancadas do seu oponente até que o nocauteia no ringue. A tradução icônica se revela na ambientação, o ringue, a representação da luta e a caracterização da personagem e a tradução simbólica na representação da morte.

### Cena 03 x Imagem 03



Fonte: Captura de Tela.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.



Fonte: Sousa (2012, p. 45-47).

A Cena 03 (01:46:35 a 01:49:43) mostra o combate final entre *Spider-Man* e *Green Goblin*. A luta é intensa, o super-herói fica bastante ferido, com uniforme rasgado e a expressão de raiva em seu olhar é marcante quando ele ouve as ameaças do vilão para Mary Jane. A última tentativa de derrotar *Spider-Man* é através do jogo psicológico, revelando sua identidade para Peter, alegando estar refém da identidade maligna do *Green Goblin*, mas que dentro dele ainda reside o *Norman Osborn*, supostamente pedindo socorro. A atitude traiçoeira é marcada pelo foco da câmera nas mãos do vilão, ativando o *glider*, sua arma. Depois, a cena foca nas costas de Peter, mostrando o objeto subir e se preparar para atacar. A morte do vilão é causada por ele mesmo, visto que seu plano de matar *Spider-Man* não se concretiza. O papel do super-herói nisso foi esquivar-se da morte, mas não ser o responsável direto pela morte do pai do seu melhor amigo.

Na Imagem 03, Menino-Aranha luta contra o Doente Verde tentando impedir a fuga e lança Sansão contra ele. O vilão, assim como na cena, tenta usar de estratégias para comover e convencer o super-herói de que ele não é mau, está apenas doente e verde. Ao perceber a mentira e o ataque por trás, Menino-Aranha também se esquivava e a arma atinge o vilão. Desse modo, no que diz respeito ao enredo, temos uma tradução icônica. No entanto, o vilão ainda não morre com a pancada da arma, mas ao tentar fugir, Dona Morte aparece para cumprir seu contrato. Nesse caso, nem a personagem responsável pelas mortes na paródia é a culpada, visto que, ao fugir pelo elevador, “o mesmo” estava lá e cumpre a sentença. Na paródia a brincadeira com “o mesmo” significa que, ao entrar em um elevador, é importante observar se ele se encontra parado no andar, para que não haja acidentes comuns em que a porta se abre, mas as pessoas caem no buraco do vão. “O mesmo”, nesse sentido, simboliza uma espécie de monstro do elevador no desenvolvimento da narrativa.

## TECENDO TEIAS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a constituição da linguagem não verbal nos faz enxergar as variadas possibilidades existentes ao tratarmos de interpretação de imagens, de traços, da organização sintática e semântica do desenho e da mensagem transmitida. Ler quadrinhos é atentar para o que é visual, considerando, inclusive, a linguagem verbal como elemento semiótico, que está intrinsecamente ligada a todas as demais formas de expressão que compõem o gênero: os quadros, a sarjeta, a fonte, os balões, as nuances das cores etc.

Pensando a tradução intersemiótica e a adaptação envolvidas no contexto de transposição de uma obra cinematográfica para os quadrinhos, constatamos que as possibilidades de (re)criação da história e a construção das personagens são pontos que revelam o quanto esses processos são complexos e abrangentes, visto que a tradução, antes, era vista num viés de dualidade entre línguas e, ao longo dos anos, com o desenvolvimento dos estudos na área, e ao tratarmos da tradução intersemiótica em consonância com a adaptação, a própria concepção desses termos se expande.

Ao analisarmos a construção da personagem Cebola Parker/Menino-Aranha no contexto da paródia do filme *Spider-Man* (2002), de Sam Raimi, em quadrinhos – *Menino-Aranha* (2012), de Maurício de Sousa – constatamos que a tradução intersemiótica e a adaptação, enquanto processo, assumem uma dimensão mais abrangente em termos conceituais. Plaza (2013), ao definir a tradução intersemiótica como um ato criativo e de resgate da história, nos faz constatar nas análises que a construção da personagem em foco atende ao seu conceito em criatividade e em resgate de passados, sendo esses o original Cebolinha e o personagem fonte Peter Parker/*Spider-Man*, simultaneamente. No entanto, a construção da personagem extrapola esses limites conceituais, adquirindo autonomia e revelando que o tradutor/adaptador tem em mãos no momento da produção a liberdade para repetir, diferenciar, tornar cômico, cortar, substituir, acrescentar, refazer e transformar a personagem fonte em uma nova produção.

Enfatizamos que a tradução e a adaptação caminham juntas a todo instante na transposição do filme para os quadrinhos analisado neste artigo. A adaptação, como define Hutcheon (2013), é uma obra de engajamento extensivo com a obra adaptada e com a nova realidade criada. Através das categorias de tradução intersemiótica e das estratégias de adaptação utilizadas na produção da HQTM, analisadas via comparação entre cenas e imagens, constatamos que, na medida em que a HQTM buscou representar e repetir com diferença o filme, a paródia foi criada. Ela, por sua vez, se configura como uma produção que brinca com o texto fonte e garante humor na construção das personagens como um todo e no desenvolvimento da narrativa, sem com isso, ironizá-lo, depreciá-lo ou conceber qualquer carga negativa ao texto parodiado (HUTCHEON, 1985). O super-herói revelado pelo humor na paródia é de uma figura descomprometida, sem um dever moral aparente, sem uma responsabilidade que o prenda nesse papel.

Dessa forma, entendemos que todos esses elementos se tornam adequados à proposta de adaptação que Maurício de Sousa pretende, unindo os universos das suas personagens originais com as personagens da obra a ser transposta, configurando um traço de estilização do autor, confirmada por outras produções, tanto adaptações do Cinema para os quadrinhos, quanto transposições oriundas da Literatura.

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRAS NACIONAIS.COM. Disponível em: <<http://www.bandeiras-nacionais.com/bandeira-estados-unidos-da-america.html>>. Acesso em: 13 fev. 2018.
- ECO, U. *Mouse or rat? Translation as negotiation*. London: Phoenix, 2003.
- ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de P. Danesi e Gilson C. Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Lauro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: VENNUTI, L. (Org.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- KRESS, G.; LEEUWEN, T. V. *Reading images: the grammar of the visual design*. 2nd edition. London & New York: Routledge, 2006.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José T. Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIGNATARI, D. *Comunicação e poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SOUSA, M. de. *Menino-Aranha*. São Paulo: Panini Comics, 2012. (Coleção Clássicos do Cinema, n. 33).
- SPIDER-MAN. Direção: Sam Raimi. Produção: Laura Ziskin; Ian Bryce. EUA, Sony Pictures; Marvel Entertainment; 2002. DVD.
- TURMADA MÔNICA. Cebolinha. Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/cebolinha/>>. Acesso em: 10 dez. 2015.
- WILLIAM, J.; CHESTERMAN, A. *The map: a beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2002.

# LITERATURE, TRANSLATION AND MATHEMATICS LITERATURA, TRADUÇÃO E MATEMÁTICA

Martha Lucia Pulido Correa<sup>1</sup>  
Mary Anne Warken Sobottka<sup>2</sup>  
Beatrice Távora<sup>3</sup>

## RESUMO

Neste artigo colocamos em relação três disciplinas que aparecem como irreconciliáveis – Matemática, Literatura e Tradução –, com o objetivo de demonstrar como diferentes áreas do conhecimento transcendem seus próprios discursos, provocando uma extensão dos seus saberes em direção a outros campos de saber; uma maneira de continuar a existência sob novas formas discursivas. Existem inteligências matemáticas que criam literatura, e que escrevem poesia. Existem inteligências literárias que traduzem textos matemáticos, e que comentam e traduzem textos científicos. Propomos dar visibilidade a esses fenômenos associados graças à tradução.

**Palavras-chave:** Tradução. Matemática. Literatura.

## RESUMEN

*En este artículo ponemos en relación tres disciplinas que parecen irreconciliables –Matemáticas, Literatura y traducción–, con el objetivo de mostrar cómo diferentes áreas del conocimiento trascienden sus propios discursos, provocando una extensión de sus saberes hacia otros campos de saber; una manera de continuar su existencia bajo nuevas formas discursivas. Hay inteligencias matemáticas que crean literatura, y que escriben poesía. Hay inteligencias literarias que traducen*

<sup>1</sup> Professora Visitante Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC); Professora Titular Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), Bolsista CAPES.

<sup>3</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), Bolsista CAPES.

*textos matemáticos, y que comentan y traducen textos científicos. Nos proponemos hacer visibles estos fenómenos que la traducción permite asociar:*

**Palabras Clave:** Traducción. Matemáticas. Literatura.

### **ABSTRACT**

*In this paper we are establishing a relationship among three areas of study that seem incompatible: Mathematics, Literature and Translation. Our objective is to show how different areas transcend their own discourses, motivating an extension of their knowledge towards other domains. It is a manner of continuing their existence under new discursive forms. There are mathematical minds that create literature, that write poetry. There are literary minds that translate mathematical texts, and that comment and translate scientific texts. Our purpose is to give visibility to these phenomena associated thanks to translation.*

**Keywords:** Translation. Mathematics. Literature.

## **INTRODUÇÃO**

As reflexões matemáticas e científicas na literatura não são poucas. E quando falamos de literatura, falamos também, inevitavelmente, de tradução. Essa reflexão motiva o horizonte interdisciplinar próprio do pensamento tradutológico, fato que corroboraremos apresentando aspectos pontuais em três casos selecionados para esse efeito. Antes de entrar na matéria, mencionemos, como exemplo, Ricardo Piglia e Alice Munro, dois autores que colocam em relação as três disciplinas em questão neste artigo.

O escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), no livro *La ciudad ausente*, de 1992, traz a história de uma máquina de traduzir, inventada por um engenheiro. Para testá-la, o personagem introduz o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. Essa obra, originalmente escrita em inglês, narra a história do estudante William Wilson, que na faculdade, encontra um sócio. Esta história é introduzida na máquina e o resultado é “Stephen Stevenson”, uma outra história que Piglia já tinha narrado, em 1988, no livro *Prisión perpetua*. O narrador da obra de 1988 afirma nos seus diários – que são encontrados na casa de escritores e tradutores em Saint Nazaire, onde ele residia –, ter encontrado os diários de Stephen Stevenson e ter realizado a tradução para seus leitores hispano falantes. Ao longo da história, esse narrador vai percebendo com horror que ele não é mais que um sócio da personagem cuja história está traduzindo. A máquina de traduzir terá que esperar até o livro de 1992 para ser criada. Essa original máquina de traduzir assimila as narrações que são introduzidas em seu sistema, estabelece relações entre personagens e fatos e produz outras histórias novas ou já narradas ou variações da mesma história, na mesma língua ou em outras línguas. A



máquina parece ter vida de personagem principal. Um pouco depois, em *La ciudad ausente*, um professor de matemática, que também é músico, tem uma filha que está perdendo a linguagem. A filha é tratada por médicos sem sucesso; o pai inicia um novo tratamento com um professor de canto, e a menina parece melhorar um pouco. Depois, o próprio pai decide tratá-la, contando-lhe uma história, sempre a mesma história com variações, com o fim de criar uma sintaxe para ela. Se trata de uma história do século XII, contida na *Chronicle of the Kings of England* de William de Malmesbury. Um jovem acaba de se casar. Durante a festa coloca o anel nupcial no dedo de uma estátua de bronze que está no jardim por medo de perdê-lo. Mais tarde, quando tenta abraçar a nova esposa, percebe uma força que lhes impede de se aproximar. Essa força é a estátua de bronze do jardim. Cada noite, o pai, professor de matemática, introduz uma variação na mesma história, até que a filha consegue narrar ela mesma a história. O matemático confirma, assim, a sua hipótese: a cura sintática pode se dar com a repetição. Ele faz com que a repetição funcione como uma fórmula, um código, que vai construindo uma sintaxe no cérebro da filha, como o procedimento da máquina de traduzir.

Alice Munro (1931-) é canadense e escreve em inglês. Seu livro de contos *Felicidade demais*, foi traduzido para o português em 2014 por Alexandre Barbosa de Souza. O conto “Felicidade demais”, que dá nome ao título, narra a história de uma mulher russa, Sophie Kovalévskaya (1850-1891), a primeira professora de matemática numa universidade europeia, que em 1888 obteve o prêmio da Academia de Ciências de Paris, por sua “Teoria das equações diferenciais”.<sup>4</sup> A autora canadense escreve um relato histórico, que contém também informação científica. Ela introduz o leitor no mundo emocional de Sophie, escritora também ela, leitora de Heine, o poeta alemão, lembrando a cada instante de suas conquistas acadêmicas e científicas. No conto, Alice Munro, registra as arguciosas resoluções de equações de Sophie bem como as angústias, alegrias, e sentimentos próprios de uma amante, de uma irmã, de uma mãe, dando a conhecer as dificuldades para conciliar o que aquela sociedade espera de uma mulher – beleza, obediência, humildade, fragilidade –, por uma parte, e por outra, de uma mente científica – firmeza, altivez, imponência, orgulho. A vida de Sophie é feita desses conflitos, e Alice Munro vai atravessando com o leitor esse labirinto de “funções elípticas e abelianas”, e vai desenhando belamente o retrato de uma mulher vigorosa e delicada, avançada para seu tempo. “Era preciso ser rigoroso, meticuloso, assim como um grande poeta” (MUNRO, 2014, p. 303), diz Weierstrass, o professor de matemática, que reconhece em Sophie “uma mente matemática de primeira”. Exemplos como estes abundam.

## 1 MME. DU CHÂTELET, TRADUTORA DE NEWTON

A *Bibliothèque Nationale de France*, dedicou em 2006 uma exposição à Mme. du Châtelet (1706-1749).<sup>5</sup> A BNF conserva algumas de suas obras, como *Dissertation sur la nature et la propagation du feu* (1744), de natureza científica, ou *Discours sur le bonheur* (escrita entre 1744 e 1746), de natureza filosófica e mais pessoal. Mas o mundo científico concorda em dar-lhe um lugar de honra graças à tradução do latim para o francês, complementada com comentários científicos da mesma tradutora, publicada em 1759, dez anos depois de sua morte, dos *Principia Mathematica*

<sup>4</sup> Nessa mesma academia, o matemático francês Charles-Marie de La Condamine (1701-1774), tinha apresentado, em 1745, o relato de uma viagem através da América do Sul, intercalando descrições da flora e da fauna americana com anotações de latitude e longitude.

<sup>5</sup> MADAME DU CHÂTELET. LA FEMME DES LUMIÈRES. Disponível em: <[http://expositions.bnf.fr/lumieres/pedago/fiche\\_2.pdf](http://expositions.bnf.fr/lumieres/pedago/fiche_2.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2017.

de Newton, cujo manuscrito a BNF conserva cuidadosamente.<sup>6</sup> Mme. du Châtelet tinha um grande talento intelectual, além de uma vontade contínua de conhecimento, que lhe permitia estabelecer relações com cientistas da época como Maupertuis<sup>7</sup> ou Clairaut,<sup>8</sup> e com personagens célebres como Richelieu ou o Conde de Argenson, relações que contribuíram para o seu crescimento científico e para a publicação de algumas das suas obras. Porém, a sua relação com Voltaire foi uma das mais importantes e produtivas. O filósofo e a cientista conviveram durante 15 anos, no famoso castelo de Cirey, possuíram uma imensa biblioteca científica, receberam convidados como Francesco Algarotti, um escritor veneziano que escreveria *Il Newtonianismo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la luce, i colori, e l'attrazione* (1739), depois da sua visita a Cirey. Produto dessas discussões com Mme. du Châtelet é também a obra de Voltaire *Éléments de la philosophie de Newton* (1745).

Agnès Whitfield, escreve um capítulo sobre Mme. du Châtelet para a publicação que Jean Delisle dirige em 2002, *Portrait de traductrices* (87-115).<sup>9</sup> Ela apresenta Émilie na sua vida de família, comentando sobre a sua educação, formação e interesse pela matemática graças à biblioteca familiar, a qual seu pai lhe dava acesso, assim como também lhe permitia participar das discussões dos intelectuais e cientistas que frequentavam a casa paterna; isso antes do matrimônio que lhe daria o nome Châtelet. Em seguida, a autora escreve sobre as frutíferas relações com Voltaire. Seguidamente, o conjunto da obra da cientista é enumerado, ensaios científicos, ensaios filosóficos, traduções, incluindo, evidentemente, a sua grande obra, a tradução dos *Principia Mathematica* de Newton. Agnès Whitfield comenta como Newton introduz modificações na sua obra segundo os comentários que recebia cada vez que uma edição era publicada. Por essa razão, as edições não eram consideradas definitivas. Mme. du Châtelet utiliza para sua tradução a terceira edição de 1726 (WHITFIELD, 2002, p. 106).

Mme. du Châtelet não escreveu sobre os procedimentos de tradução, nem escreveu um prólogo de tradutora, para que possa nos iluminar sobre a sua metodologia. Porém, Whitfield traz pelo menos um trecho problemático de Newton e o apresenta de maneira comparada em latim, em inglês, em francês (Mme. du Châtelet), em francês (Biarnais, 1985), tentando compreender a maneira como Mme. du Châtelet traduzia (WHITFIELD, 2002, p. 104-105). Para efeitos deste artigo comentaremos apenas uma palavra. Whitfield diz que na primeira edição Newton utilizou a palavra “*Hypothèse*”, mas que na segunda e terceira edição ele a substituiu por “*Regulæ philosophandi*”,

o primeiro tradutor inglês, Andrew Motte, traduz “*Regulæ philosophandi*” como “*Rules of Reasoning in Philosophy*” [regras de raciocínio em filosofia] [...] e Mme du Châtelet, sempre preocupada pela clareza contextualizada, traduz como “*les règles qu’il faut suivre dans l’étude de la physique*” [regras que devem ser observadas no estudo da filosofia] (WHITFIELD, 2002, p. 106).

A tradução de Mme. du Châtelet procura “esclarecer”, um procedimento com o qual Berman não concordaria. A atividade de tradução é para Mme. du Châtelet um acontecimento, no sentido foucaultiano do termo. Para ela, não se tratava apenas de traduzir palavras e de copiar fórmulas, mas também de verificá-las e de refletir sobre elas; pois ela sentia-se responsável pela transmissão

<sup>6</sup> *Principes mathématiques de la philosophie naturelle par M. Newton, traduit en français avec un commentaire sur les propositions qui ont rapport au système du monde par Madame du Châtelet*. Manuscrit autographe BNF, Manuscrits, Fr 12267.

<sup>7</sup> Maupertuis, filósofo, matemático, astrônomo (*Discours sur les différentes figures des astres*, 1732).

<sup>8</sup> Clairaut, matemático e astrônomo (*Éléments de géométrie*, 1741).

<sup>9</sup> WHITFIELD, Agnès. Mme. Du Châtelet, traductrice de Newton, ou la “traduction-confirimation”. In: DELISLE, Jean (dir.). *Portraits des traductrices*. Presses de l’Université d’Ottawa, 2002. p. 87-115.

de um conhecimento novo e de grande importância para o desenvolvimento do pensamento científico da época, de maneira que a sua tradução pode ser considerada também de natureza pedagógica.

Entre as traduções para o francês de Mme. du Châtelet, de 1759, e a de Biarnais, de 1985, transcorrem mais de 200 anos. Isso significa que durante dois séculos Newton foi lido em língua francesa através da tradução de Mme. du Châtelet. É de suma importância lembrar que, no Século das Luzes, a língua francesa era a língua da intelectualidade e do saber na Europa ocidental. Mme. du Châtelet tem um capítulo bem merecido na história da tradução e na história da Ciência.

## 2 LEWIS CARROLL: O MATEMÁTICO E A LITERATURA INFANTIL

Lewis Carroll (1832-1898) é reconhecido e comemorado por ter sido o autor do clássico da literatura infantil *Alice's adventures in wonderland* (*Alice no País das Maravilhas*), obra construída sobre um universo surpreendente, fantástico e imaginário, e uma das mais traduzidas e adaptadas. Ao lado de *Peter Pan*, escrito por J. M. Barrie, e de *O Pequeno Príncipe*, de Saint Exupéry, é um dos títulos que inauguram a literatura infantil.

Surpreendente e curioso também é o fato de Carroll, pseudônimo do britânico Charles Lutwidge Dodgson, ter sido um matemático, que sempre aliou ciência e liberdade de criação literária. De 1855 a 1881, período em que foi professor da Universidade de Oxford, Carroll procurou desenvolver estratégias didáticas que facilitassem a aprendizagem através da elaboração de jogos de linguagem para seus alunos.

Estas mesmas estratégias são utilizadas na composição de *Alice*, o que torna a obra inusitada, tão inusitada quanto seu contexto de criação, uma vez que foi elaborada de forma oral por Carroll durante um passeio de barco no rio Tâmsa em 1862, para Alice, homônima da personagem principal, e uma das três irmãs Lidell, filhas de Henry George Lidell, vice-reitor da Universidade de Oxford e amigo de Carroll. Posteriormente, transcrito sob a forma de uma narrativa com ilustrações de John Tenniel e acrescido de alguns capítulos, o livro foi editado oficialmente no ano de 1866, embora conte com uma edição datada de 1865, retirada do mercado no mesmo ano porque a qualidade da impressão não havia sido aprovada por Tenniel.

Assim como utilizava os recursos da linguagem nas aulas em Oxford, Carroll utilizou a matemática para a escrita literária, o que se realiza, no texto de *Alice*, através da inserção de enigmas, jogos de palavras com numerais e ironias que dão à obra um tom aparentemente absurdo. Esse tom absurdo é discutido por estudiosos das ciências exatas, como destaca Ana Gerschenfeld (2016),<sup>10</sup> citando Martin Gardner (1960),<sup>11</sup> Helena Pycior (1984)<sup>12</sup> e Melanie Bayley (2009),<sup>13</sup> que observam na escrita de Carroll um subtexto crítico, reflexo de seu posicionamento acerca da então nascente álgebra moderna.

---

<sup>10</sup> GERSCHENFELD, Ana. Em *Alice no país das maravilhas matemáticas*, menciona outros autores como Martin Gardner (1960), Helena Pycior (1984) e Melanie Bayley (2009). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/03/21/ciencia/noticia/alice-no-pais-das-maravilhas-matematicas-1726556>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

<sup>11</sup> Martin Gardner publicou o livro "The Annotated Alice" em 1960, no qual discute, entre outros temas, os conceitos matemáticos presentes na narrativa.

<sup>12</sup> Helena Pycior publicou em 1984 o artigo "At the Intersection of Mathematics and Humor: Lewis Carroll's 'Alice's' and Symbolical Algebra". In: *Victorian Studies Journal*, Bloomington, v. 28, n.1, p. 149-170, Autumn, 1984. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i293963>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

<sup>13</sup> Melanie Bayley publicou em 2009 o artigo "Alice's adventures in algebra: Wonderland solved". In: *New Scientist Magazine*, Issue 2739, Dec. 2009. Disponível em: <<https://www.newscientist.com/article/mg20427391-600-alices-adventures-in-algebra-wonderland-solved/>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

Duas linguagens, a gramatical e a matemática, são conjugadas para expressar um universo que conforma uma mágica, que atrai milhares de leitores de todas as idades e épocas. Essa mágica é elaborada através de questões que remetem aos conceitos básicos da lógica, da álgebra e da geometria, evidenciados através da personificação de números, dos contrastes de medidas, das alusões a espaço e tempo, figuras geométricas e ângulos, que podem ser acessados através da tradução.

É através da tradução/adaptação de Monteiro Lobato, pela Companhia Editora Nacional, que *Alice* ingressa no cenário brasileiro em 1931. A partir de sua estreia, seguiram-se várias outras traduções, entre elas a de Sebastião Uchôa Leite (Summus, 1980), Ana Maria Machado (Ática, 1997), Maria Luiza de X. Borges (Jorge Zahar, 2002), Nicolau Sevckenko (Cosac Naify, 2009), Maria Luiza Newlands Silveira (Moderna, 2010) e a recente tradução de uma adaptação de Alice publicada por Macmillan & Co. Ltda em 1903, elaborada por Dirce Waltrick do Amarante (Rafael Copetti, 2015).

Curiosamente, as traduções divergem no enfoque dado ao olhar matemático, ora enfatizando, ora efetuando o apagamento. Exemplo disso se encontra no capítulo oito, intitulado em inglês “*The Queen’s croquet ground*” e que no português é traduzido como “O campo de croqué da Rainha” por Maria Luiza de X. Borges (CARROLL, 2002, p. 92), assim como por Maria Luiza Newlands Silveira (CARROLL, 2010, p. 125). Neste capítulo são descritas várias figuras construídas a partir das cartas de baralho, jogo muito comum e prestigiado na Inglaterra vitoriana, época na qual *Alice* foi escrita. Compostos desta maneira, os personagens instigam o raciocínio e permitem explorar a geometria e a aritmética, aspectos que merecem atenção no tocante à seleção lexical que envolve o processo de reescrita. Desta forma, após explicar para Alice a razão de estarem pintando de vermelho as rosas brancas do jardim, os jardineiros (cartas de baralho personificadas), cujos nomes são números, observam a chegada do cortejo real, assim descrito no texto de partida:

First came ten soldiers carrying **clubs**, with their hands and feet at the corners; next the ten courtiers; these were ornamented all over with **diamonds**. After these came the royal children; there were ten of them, all ornamented with **hearts**. Next came the guests, mostly Kings and Queens, and among them Alice recognized the White Rabbit. Then followed the **Knave of Hearts**, carrying the King’s crown on a crimson velvet cushion; and last of all this grand procession came **THE KING AND THE QUEEN OF HEARTS** (CARROLL, 2006, s/p., grifo nosso).

Na tradução de Borges, a descrição remete a figuras geométricas, conforme segue:

Primeiro vieram dez soldados carregando **paus**; tinham todos o mesmo formato dos três jardineiros, eram alongados e chatos, com as mãos e os pés nos cantos. Em seguida, os dez cortesãos; estes estavam enfeitados com **losangos vermelhos** da cabeça aos pés e caminhavam dois a dois, tal como os soldados. Atrás vieram os infantes reais; eram dez, e os queridinhos vinham saltitando alegremente de mãos dadas, aos pares: estavam todos enfeitados com **corações**. Depois vinham os convidados, na maioria Reis e Rainhas, e entre eles Alice reconheceu o Coelho Branco: falava depressa, nervosamente, sorria de tudo que era dito e passou sem a notar. Seguia-os o **Valete de Copas**, transportando a coroa do Rei numa almofada de veludo vermelho; e por fim, fechando esse grande cortejo, **VIERAM O REI E A RAINHA DE COPAS** (CARROLL, tradução BORGES, 2002, p. 94, grifo nosso).

A tradução de Silveira, por sua vez, procura se aproximar do texto de partida, utilizando uma seleção lexical mais próxima ao jogo de cartas:

Primeiro, vieram dez soldados vestindo **paus**; tinham o mesmo formato dos três jardineiros, retangulares e achatados, com as mãos e os pés nos cantos do corpo: em seguida, os dez cortesãos; estes estavam enfeitados com **ouros** de cima a baixo, e caminhavam de dois em dois, como soldados. Depois, os infantes reais: eram dez e vinham aos pares, saltitando alegremente de mãos dadas; estavam enfeitados de **corações** vermelhos. Atrás vinham os convidados, a maioria Reis e Rainhas, e entre eles Alice reconheceu o Coelho Branco, falando depressa, nervoso, sorrindo a tudo o que se dizia, e que passou sem reparar nela. Então, surgiu o **Valete de Copas**, trazendo a coroa do Rei sobre uma almofada de veludo carmesim; e, finalmente, encerrando o grande cortejo, vinham o **REI E A RAINHA DE COPAS** (CARROLL, tradução SILVEIRA, 2010, p. 127, grifo nosso).

Percebe-se, nas duas traduções, a manutenção das quantificações expressas pelos numerais. No entanto, enquanto na primeira a escolha recai sobre paus/losangos vermelhos/corações/valete de copas/rei e rainha de copas, a segunda opta por paus/ouros/corações/valete de copas/rei e rainha de copas o que coerentemente parece reforçar a presença do jogo. Chama a atenção, ainda, a explicitação no português sobre o formato dos três jardineiros, uma vez que o texto de partida se limita a afirmar: “First came ten soldiers carrying clubs, with their hands and feet at the corners” enquanto as traduções optam por “Primeiro vieram dez soldados carregando paus; tinham todos o mesmo formato dos três jardineiros, eram alongados e chatos, com as mãos e os pés nos cantos” e “Primeiro, vieram dez soldados vestindo paus; tinham o mesmo formato dos três jardineiros, retangulares e achatados, com as mãos e os pés nos cantos do corpo”, que mais se aproxima da tradução para o espanhol: “Primero aparecieron diez soldados, enarbolando tréboles. Tenían la misma forma que los tres jardineros, oblonga y plana, con las manos y los pies en las esquinas” (CARROLL, 2003, p. 75).<sup>14</sup> Esta explicitação sugere não apenas a possibilidade de uma tradução indireta, via espanhol, mas também fatores complexos relacionados à elaboração da linguagem gramatical utilizada para o público infantil do contexto de chegada, no intuito de preservar a linguagem matemática. Isso, por sua vez, reforça as muitas perspectivas e curiosidades em torno desta obra e do seu autor, e das implicações para o tradutor e não deixa de ser um convite instigante para leituras e releituras deste complexo imaginário por crianças de todas as idades.

### 3 A ESCRITA POÉTICA DE UM MATEMÁTICO: NICANOR PARRA

A relação que queremos fazer visível entre a matemática, a tradução e a literatura está também na escrita de Nicanor Parra (1914-2018), matemático e físico, poeta consagrado no Chile, e reconhecido com o prêmio literário Cervantes em 2011. Atualmente, Parra é célebre internacionalmente por sua obra poética. Seu primeiro livro, *Cancionero sin nombre*, foi publicado em 1937, e sua publicação mais recente é o livro *El último apaga la luz* (2017). Também o ano 2017 viu, por primeira vez, a obra de Parra traduzida para o francês por Bernard Pautrat.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Ediciones del Sur, 2003. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Carroll.AliciaEnElPaisDeLasMaravillas.pdf>>, Acesso em: 9 nov. 2017.

<sup>15</sup> PARRA, Nicanor. *Poèmes et antipoèmes: anthologie 1937-2014*. Traduction de Bernard Pautrat. Paris: Seuil, 2017.

Ainda nesse ano temos anunciada uma tradução para o português por Nélida Piñon, imortal da Academia Brasileira de Letras, que nasceu em 1937, no mesmo ano em que Parra apresentou sua memória para obter o título de professor de matemática e física pela *Universidad de Chile*.

O que convoca a traduzir Nicanor Parra é sua obra literária. Resgatamos aqui, no entanto, uma faceta desse autor, que perpassa o mundo das exatas e que ofereceu ao poeta material para sua poesia. Em 1937, antes de ser um poeta reconhecido, o jovem Nicanor Parra, aspirante ao título de físico-matemático pela Universidad de Chile, demonstrava seu talento literário. Comentaremos alguns aspectos pertinentes à linguagem utilizada por Parra ao escrever seu trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado *René Descartes, datos biográficos, estudio de su obra, juicios críticos – Memoria para optar al grado de professor de Matemáticas y Física, Universidad de Chile*, defendido em 1937.

O TCC de Parra foi resgatado no livro *Antiprosas* (2015), publicação recente que reúne vários textos em prosa do autor. A apresentação do livro foi feita por Carlos Peña, que, em *Las huellas tempranas de la antipoesía*, explicita que esse texto escrito para as áreas das exatas pode ser considerado precursor de um futuro projeto poético parriano:

Chama a atenção a qualidade de escrita, clara, direta, com recursos tomados da fala do cotidiano, cheio do que mais tarde se chamaria parriano, como se, por alguma estranha razão, um jovem Parra já estivesse persuadido de que a única maneira de voz para os versos é resgatar a fala do coletivo (PEÑA, 2015, p. 18).<sup>16</sup>

Através dessa citação, é perceptível que desde o prólogo articula-se uma voz enunciativa que se dirige ao leitor em um tom de conversa, com uma escrita precisa e com uma organização impecável. É um texto que desmistifica a necessidade de citações intermináveis para dar um tom acadêmico. Está distante de um trabalho matemático cheio de demonstrações de soluções de equações complicadas para um leitor leigo na matéria. Portanto, o que nos interessa aqui enfatizar é como vemos essa escrita, como a percebemos, uma vez que não somos matemáticos. É o literário que percebemos nesse texto. O autor evita os tecnicismos da matemática e concentra-se em aspectos humanísticos. De forma evidente, comunica uma vontade de dialogar com um possível leitor.

A página de agradecimentos é sucinta e objetiva sem deixar de ser afetuosa, diz:

A ciência aborda o mundo do real  
A filosofia, além disso, o do possível  
Ao Sr. Amador Alcayaga, ilustre educador chileno<sup>17</sup> (PARRA, 2015, s.p).

O prólogo é um convite à leitura, um texto que motiva o leitor e se dirige aos corações sedentos de saber. Essa escrita instigante inicia assim:

Assim como quando a gente vai ao correio e na rua encontra com um amigo e vai com ele dar uma volta na praça, acontece que eu fiquei no meio do caminho

---

<sup>16</sup> “Llama la atención en el texto la calidad de la escritura, llana, directa, con recursos tomados del habla cotidiana, lleno de lo que más tarde se llamaría parriano, como si, por alguna extraña razón, un joven Parra ya estuviera persuadido de que la única forma de habla de versos es echar mano al habla colectiva” (PEÑA, 2015, p. 18).

<sup>17</sup> “La ciencia aborda el mundo de lo real / La filosofía, además, el de lo posible. /A don Amador Alcayaga, ilustre educador chileno/” (PARRA, 2015, s.p).

dessa tarefa. Como o menino que quer levantar cem quilos e não pode nem com a metade (PARRA, 2015, p. 91).<sup>18</sup>

Nesse texto, que antecede a introdução do trabalho, o autor expõe seu projeto inicial, suas dúvidas e as mudanças que fez para chegar ao texto final. Nessas três páginas ocorre uma motivação ao tema que Nicanor Parra desenvolveu ao longo das, por ele anunciadas, “100 e tantas páginas”. Em uma espécie de diálogo, o escritor do trabalho confia certas dúvidas, incertezas e descreve o percurso. Na introdução, o tom de conversa continua, porém se entra na matéria na qual se detém o pesquisador e futuro professor de ciências.

A seção que segue a introdução se remete ao momento histórico; o autor localiza o seu leitor no contexto que diz respeito à Idade Moderna e contrasta esse momento com a Idade Média. Traçando um panorama do século XVI, remete à divisão do mundo entre as concepções de Platão e Aristóteles, polêmica que, de acordo com Nicanor Parra, se localiza nas primeiras etapas do movimento renascentista (PARRA, 2015, p. 100). A seção que se dedica a René Descartes, tem como título “El hombre”. Nela, de forma bastante singular, o escritor descreve fisicamente Descartes: “Baixa estatura, cabeça grande, abundante e longa cabeleira negra” (PARRA, 2015, p. 103).<sup>19</sup> São selecionados alguns fatos da biografia de Descartes e o autor comenta sobre como o filósofo, objeto do seu TCC, administrou a religiosidade sem prejudicar reflexões filosóficas.

Depois de várias páginas introdutórias, Parra inaugura a seção que tem como título “Descartes Matemático”. Podemos, assim, nos remetermos ao século XVII, no auge da revolução científica, para refletir sobre a escolha primordial feita por um Parra que anos mais tarde se tornaria o poeta chileno que desestabilizaria a lírica e instigaria a desconstrução da poesia atrelada à metáfora. Portanto, se em Descartes temos a introdução de “o método científico” para analisar e pensar o fazer ciência, podemos perceber que o “projeto poético” de Parra é constructo de suas leituras filosóficas e, no âmbito da sua vivência como matemático, estão elementos que podem ser importantes para mais tarde desenvolver-se um novo pensar a poesia. Se na escrita poética de Nicanor Parra estão os signos que habitam a linguagem matemática (+, =), chama atenção o fato de que no trabalho de Parra para obter o grau de matemático e físico, não temos uma escrita repleta de equações ou signos específicos. O texto se desenvolve com um tom reflexivo. O eu enunciativo do trabalho discorre sobre o ofício de – justamente – escrever um trabalho acadêmico que abarque a figura de René Descartes e sua obra.

Sobre a carreira que é fruto desse TCC, a de matemático e físico, Marcelo Porta, um ex-aluno, comenta:

Nicanor Parra foi praticamente toda a sua vida professor de Matemática e Física, posteriormente deu aulas de Literatura para o Departamento de Estudos Humanísticos (DEH) da Faculdade de Ciências Físicas e Matemáticas da Universidade do Chile, entre 1972 e 1994. Sem abandonar sua paixão pela ciência, matemática e física, vem a ser antipoeta (PORTA, 2015, s.p.).<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> “Así como cuando uno va al correo y en la calle se encuentra con un amigo y se va con él a dar una vuelta por la plaza, resulta que me he quedado yo a medio camino en esta empresa. Como el muchacho que quiere levantar cien kilos y no puedo con la mitad” (PARRA, 2015, p. 91).

<sup>19</sup> “Estatura escasa, cabeza grande, abundante y caída cabellera negra” (PARRA, 2015, p. 103).

<sup>20</sup> “Nicanor Parra fue prácticamente toda una vida profesor de Matemáticas y Física, posteriormente dictó clases de Literatura para el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, entre 1972 y 1994. Sin abandonar su pasión por la ciencia, matemáticas y física, deviene antipoeta” (PORTA, 2015, s.p.).

Somado ao trabalho docente, um dos aportes para a área das exatas é a tradução para o espanhol do livro *Fundamentos de la física* (1969) de Robert B. Lindsay e Henry Margenau.<sup>21</sup> O que mostra, na trajetória de Nicanor Parra, o tema principal deste artigo, os laços que existem entre a literatura, a matemática e a tradução.

## À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Parra, como a maioria dos poetas, e como já foi mencionado, também incursionou na tradução. Para a sua tradução do *Rei Lear* de Shakespeare,<sup>22</sup> foi tal a imersão de Parra dentro do texto de Shakespeare, que chegou mesmo a dar instruções para os atores. Sobre essa tradução, que foi uma encomenda, afirma Maria de la Luz Hurtado, professora do departamento de Filosofia e Humanidades da Universidad de Chile, que “virou uma contribuição para toda a língua castelhana e mesmo para a filologia shakespeariana”.<sup>23</sup> Da mesma forma, Lewis Carroll, a partir dos jogos matemáticos inseridos num conto inventado para umas meninas, contribuiu e seguirá contribuindo para a imaginação de crianças e adultos do mundo todo, sempre e quando as traduções mantenham a perspicácia implícita ou explícita nos enigmas matemáticos, nos jogos dos opostos e nas junções de significação das palavras-valise. Esses jogos permitem uma leitura do mundo que é transgressora sem ser violenta, desenvolvem nos leitores uma capacidade verbal e um estado de espírito para relacionar realidade e ficção sem causar nenhum prejuízo; ao contrário, levando ao desenvolvimento de uma “competência humorística”.<sup>24</sup> Em relação à seção de Mme. du Châtelet, que pertence, ao mesmo tempo, à história da tradução e à história das ciências, a física newtoniana seguramente não teria conseguido ser difundida no Ocidente, de maneira quase contemporânea ao próprio Newton, sem o trabalho dedicado e sem limites dessa mulher de letras e de ciências.

Muitos outros casos ficam por estudar, como o de Augusta Ada Byron, lady Lovelace (1815-1852),<sup>25</sup> filha do autor do célebre poema *Don Juan*, Lord Byron, e de seu curto matrimônio com Annabella. Ada é conhecida e lembrada por ser uma das primeiras cientistas a desenvolver uma linguagem da programação, que ela mesma chama de “ciência poética”. Mas é ainda mais célebre pela tradução<sup>26</sup> – Georgina Ferry acrescenta com “colaboração”, pelos apêndices que ela escreveu como complemento para a tradução para o inglês de *Notions sur la machine analytique de M. Charles Babbage* de Luigi Menabrea (1843).<sup>27</sup> Ela ocupa, pois, um lugar primordial na história das ciências, ao lado de Charles Babbage<sup>28</sup> (1791-1871) – conhecido como “o pai da computação” –, e na história da tradução.

A História, em geral, tem ainda muitas lacunas para preencher. Estas lacunas se relacionam, conseqüentemente, à história da tradução. Felizmente, um dos caminhos que a tradutologia con-

<sup>21</sup> Publicado por Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile (1969). Disponível em: <https://www.abebooks.com/servlet/SearchResults?bsi=120&sortby=17&tn=fundamentos+fisica&prevpage=1>. Acesso em: 23 nov. 2017.

<sup>22</sup> SHAKESPEARE. *Lear Rey & Mendigo*. Trad. de Nicanor Parra. Universidad Diego Portales: Santiago, 2005.

<sup>23</sup> HURTADO, Maria de la Luz. Parra traduce a Shakespeare. In: *Apuntes*, Santiago, n. 103, otoño de 1992. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/shakespeare.html>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

<sup>24</sup> Veja-se Margarida Mouta, “Os jogos de linguagem e aquisição de uma «competência humorística» em PLE”. *Linguística – Revista de Estudos Linguísticos da Universidade de Porto*, v. 2, p. 77-102, 2007.

<sup>25</sup> Marcelo Sobottka, professor de matemática da UFSC, que teve a gentileza de ler partes desse artigo, nos chamou a atenção sobre Augusta Ada Byron.

<sup>26</sup> FERRY, Ada Georgina. Lovelace: in search of “a calculus of the nervous system”. *The Lancet*, v. 386, n. 10005, p. 1731, 31 October 2015.

<sup>27</sup> C. Hollings et al. *Historia Mathematica*, v. 44, p. 203, 2017.

<sup>28</sup> Charles Babbage. *On the Principles and Development of the Calculator and Other Seminar Writings*. Edited and with an Introduction by Philip Morrison and Emily Morrison. Dover Publications, 2012.



temporânea tem empreendido diz respeito a este aspecto. Os tradutores conseguem ver nos fatos históricos perspectivas inéditas, que só alcançam visibilidade a partir do estudo do ato tradutório em todos seus contextos.

## REFERÊNCIAS

ABEBOOKS.COM. Disponível em: <<https://www.abebooks.com/servlet/SearchResults?bsi=120&sortby=17&tn=fundamentos+fisica&prevpage=1>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

BAYLEY, Melanie. Alice's adventures in algebra: Wonderland solved. *New Scientist Magazine*, Issue 2739, Dec. 2009. Disponível em: <<https://www.newscientist.com/article/mg20427391-600-alices-adventures-in-algebra-wonderland-solved/>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Dirce Walrick do Amarante Borges da adaptação anônima de 1903 publicada pela editora Londrina Macmillan & Co. Ltda. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. The Project Gutenberg EBook, 2006. Disponível em <<https://archive.org/stream/alicesadventures19033gut/19033.txt>>. Acesso em: 8 out. 2017.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Maria Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Moderna, 2010.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Maria Luiza de X. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984. [Primeira edição 1931].

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 1997.

CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Ediciones del Sur, 2003. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Carroll.AliciaEnElPaisDeLasMaravillas.pdf>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

FERRY, Ada Georgina. Lovelace: in search of “a calculus of the nervous system”. *The Lancet*, v. 386, n. 10005, p. 1731, 31 October 2015.

GARDNER, Martin. *The Annotated Alice: Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass* by Lewis Carroll. New York, Bramhall House, 1960.

GERSCHENFELD, Ana. *Alice no país das maravilhas matemáticas*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/03/21/ciencia/noticia/alice-no-pais-das-maravilhas-matematicas-1726556>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

HOLLINGS, Christopher; MARTIN, Ursula; RICE, Adrian. The lovelace: de Morgan mathematical correspondence: a critical re-appraisal. *Historia Matematica*, v. 44, p. 202-231, 2017.

HURTADO, Maria de la Luz. Parra traduce a Shakespeare. In: *Apuntes*, Santiago, n. 103, otoño de 1992. Disponível em: <<https://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/shakspeare.html>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

MADAME DU CHÂTELET. LA FEMME DES LUMIÈRES. Disponível em: <[http://expositions.bnf.fr/lumieres/pedago/fiche\\_2.pdf](http://expositions.bnf.fr/lumieres/pedago/fiche_2.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2017.

MOUTA, Margarida. Os jogos de linguagem e aquisição de uma « competência humorística » em PLE. *Linguística – Revista de Estudos Linguísticos da Universidade de Porto*, v. 2, p. 77-10, 2007.

MUNRO, Alice. Felicidade demais. In: *Felicidade demais*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Schwarcz S.A., 2014. p. 277-339.

PARRA, Nicanor. *Antiprosas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

PARRA, Nicanor. *Poèmes et antipoèmes: anthologie 1937-2014*. Traduction de Bernard Pautrat. Paris: Seuil, 2017.

PEÑA, Carlos. Las huellas tempranas de la antipoesía. In: PARRA, Nicanor. *Antiprosas: las huellas tempranas de la antipoesía*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015. p. 9-21.

PYCIOR, Helena. At the intersection of mathematics and humor: Lewis Carroll’s ‘Alice’s’ and Symbolical Algebra. *Victorian Studies Journal*, Bloomington, v. 28, n. 1, p. 149-170, Autumn, 1984. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i293963>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudameris, 1992.

PORTA, Marcelo. Sobre clases y fotografías de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 91, nov. 2015. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952015000300017](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000300017)>. Acesso em: 24 nov. 2017.

SHAKESPEARE. *Lear Rey & Mendigo*. Trad. de Nicanor Parra. Universidad Diego Portales: Santiago, 2005.

WHITFIELD, Agnès. Mme. Du Châtelet, traductrice de Newton, ou la “traduction-confirmation”. In: DELISLE, Jean (dir.). *Portraits des Traductrices*. Presses de l’Université d’Ottawa, 2002. p. 87-115.

# FORMAÇÃO DE TRADUTORES E TRADUTORAS: REFLEXÕES SOBRE A APLICAÇÃO DE UMA ATIVIDADE DE TRADUÇÃO, A PARTIR DE UMA ABORDAGEM SOCIOCONSTRUTIVISTA, NO CONTEXTO DE UMA UNIVERSIDADE BRASILEIRA<sup>1</sup>

Daniel Alves<sup>2</sup>  
Cristiane Bezerra<sup>3</sup>  
Priscilla Costa<sup>4</sup>

## RESUMO

Este artigo pretende contribuir para as discussões sobre abordagens de ensino na formação de tradutores e tradutoras ao analisar a aplicação do modelo socioconstrutivista proposto por Kiraly (2000) no contexto de uma universidade pública brasileira. São aqui narradas as experiências de uma disciplina de prática de tradução para a língua inglesa, do curso de Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba – na qual um grupo de seis estudantes realizou a tradução para a língua inglesa do conto ‘A Cartomante’, de Machado de Assis –, e são apresentadas percepções e avaliações de duas das discentes envolvidas na disciplina. Ao associar as percepções discentes com o relato de experiência, este trabalho se alinha à ideia de Kiraly (2000) sobre a importância de se cultivar um ambiente de diálogo entre formadores/as, administradores/as e estudantes e de, assim, buscar a criação de uma cultura de inovação que tenha como principal foco a constante busca pelo conhecimento.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução. Formação de Tradutores e Tradutoras. Abordagem socioconstrutivista.

<sup>1</sup> Uma versão anterior desta discussão – contemplando a perspectiva das discentes, que compõe a seção 3.1 deste artigo – foi apresentada no *IV Encontro Nacional Cultura e Tradução (EnCult)*, realizado em João Pessoa, em 10 outubro de 2017, e publicada nos anais do encontro.

<sup>2</sup> Daniel Antonio de Sousa Alves é doutor em Estudos da Tradução pela UFSC e atua como professor do curso de Bacharelado em Tradução da UFPB.

<sup>3</sup> Cristiane Bezerra do Nascimento é formada nos cursos de Bacharelado em Tradução pela UFPB e Bacharelado em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ.

<sup>4</sup> Priscilla Costa é formada no curso de Psicologia pela UFPB e estudante do curso de Licenciatura em Letras-Ingês da UFPB.

## ABSTRACT

*This article intends to contribute to the discussions about teaching approaches in the training of pre-service translators while analyzing the application of the socio-constructivist model proposed by Kiraly (2000) into the context of a Brazilian public university. This is a description of the experiences of a translation exercise class, offered by the Bachelor's degree in Translation from the Federal University of Paraíba – during which a group of six students carried out the translation into English of Machado de Assis' short story 'A Cartomante', - and the perceptions and evaluations of two of the students involved in the course are presented. By integrating the student's perceptions in the experience report, this work is aligned with Kiraly's (2000) view on the importance of cultivating a dialogue among teachers, administrators and students, thus fomenting the development of a culture of innovation whose main focus is the constant search for knowledge.*

**Key-Words:** *Translation Studies. Education of translators. Socio-constructivist approach.*

## 1 INTRODUÇÃO

Enquanto em algumas áreas do conhecimento, as discussões sobre abordagens de ensino vêm sendo construídas ao longo de vários séculos, quando se trata da formação de tradutores e tradutoras, essas discussões são relativamente recentes. Este artigo pretende contribuir para o campo disciplinar dos Estudos da Tradução com a discussão sobre uma aplicação de um modelo no contexto de uma universidade pública brasileira, também trazendo as percepções e avaliações de duas discentes acerca da experiência.

O modelo selecionado para discussão é a proposta socioconstrutivista de Kiraly (2000) que propõe a organização de aulas em torno de princípios construtivistas – o que implica a ideia de que o conhecimento não é um produto acabado, mas algo a ser constituído por meio de interações entre indivíduos, meio físico e social – desenhados para promover o empoderamento de tradutores e tradutoras em formação. Além de trazer uma discussão sobre o modelo, este artigo também apresenta perspectivas discentes acerca da proposta de trabalho, de forma a, mais do que apenas relatar uma experiência, buscar se alinhar à ideia de Kiraly (2000) de que cultivar um ambiente de diálogo entre formadores/as, administradores/as e estudantes é um meio para se criar uma cultura de inovação que tenha como principal foco a constante busca pelo conhecimento.

A experiência aqui narrada toma como ponto de partida a oferta de uma disciplina de prática de tradução para a língua inglesa, do curso de Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba. A disciplina foi ofertada no segundo semestre letivo de 2016, nas instalações do laboratório de tradução da universidade. O texto selecionado para tradução foi o conto 'A Cartomante' de Machado de Assis e o processo de tradução foi realizado por um grupo de seis estudantes, ao longo de encontros semanais – de quatro horas aula por semana – distribuídos em 16 semanas.

A proposta de relato apresentada neste trabalho se estrutura em quatro seções – esta introdução inclusa –, dispostas da seguinte maneira: a segunda seção fala brevemente sobre abordagens de ensino na formação de tradutores e tradutoras, discutindo a falta de modelos consolidados dentro

do campo disciplinar dos Estudos da Tradução; a terceira seção apresenta a proposta socioconstrutivista de Kiraly (2000) e as adaptações feitas para a sua aplicação em um contexto brasileiro, trazendo para a discussão duas das discentes envolvidas na disciplina e apresentando suas perspectivas sobre o modelo; e por último, a quarta seção traz as considerações finais deste artigo.

## 2 ABORDAGENS DE ENSINO NA FORMAÇÃO DE TRADUTORES E TRADUTORAS

Como dito na introdução deste texto, são relativamente recentes as discussões sobre modelos didáticos para a formação de tradutores e tradutoras. Como ponto de comparação, as discussões contemporâneas sobre abordagens de ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras têm bases que remontam ao século XVIII – como mostra Paiva (2005) ao traçar um panorama dessas abordagens de ensino ao longo dos últimos séculos –, ao passo que as discussões sobre abordagens educacionais na formação de tradutores e tradutoras têm seu marco na década de 1980, como mostra Gysel (2017), atribuindo a Delisle (1980)<sup>5</sup> a elaboração de uma das primeiras propostas sistemáticas baseada em objetivos e atividades a serem trabalhados em sala de aula.

Embora Gysel (2017), ancorada em Kelly (2005),<sup>6</sup> afirme que tal consolidação de abordagens de ensino de tradução comece a ocorrer apenas após 1980, a própria autora ressalta que, ainda hoje, existem inúmeros exemplos de práticas apedagógicas, em que seleção de textos para tradução, padrões para a correção de textos traduzidos e ideais de construção de textos não se articulam sob uma lógica claramente definida.

Cabe reconhecer, antes de prosseguir com a discussão, que não se busca aqui, de qualquer forma, desmerecer iniciativas que tenham buscado tratar de aspectos relativos à formação de tradutores e tradutoras ao longo dos séculos que antecederam o estabelecimento dos Estudos da Tradução como campo disciplinar. É necessário reconhecer que desde a Grécia antiga como demonstra Pym (2011), já havia discussões sobre práticas e convenções sobre a tradução, propondo reflexões que tiveram papéis importantes na formação de tradutores e tradutoras ao longo da história. No entanto, o interesse em sistematizar abordagens de ensino aplicáveis a essa formação parece ser mais recente. Holmes (1972), por exemplo, em sua fala seminal para os Estudos da Tradução enquanto campo disciplinar, aponta a busca pelo ensino de tradução em escolas e cursos especificamente voltados para a formação de tradutores e tradutoras como um “fenômeno recente” (HOLMES, 1972, p. 181) – o que leva o autor a ressaltar, na década de 1970, a importância em se desenvolver trabalhos aplicados a “questões [...] primordialmente ligadas a métodos de ensino, técnicas de testes e planejamento de currículos” (HOLMES, 1972, p. 181).

Mesmo com o devido reconhecimento às iniciativas históricas de discutir abordagens para a formação de tradutores e tradutoras, ainda se constatam, nos dias de hoje, lacunas teóricas acerca do tema. Davies (2005), por exemplo, ressalta essa lacuna ao fazer um levantamento no qual aponta ter identificado poucos trabalhos relacionados ao tema (cinco, segundo a autora, alguns deles com edição atualmente esgotada). Ao desenvolver sua argumentação, Davies (2005) defende que a construção de abordagens tenha como foco a evolução gradual das habilidades de alunos e alunas, privilegiando a participação e promovendo avaliações com ênfase em aspectos pedagógicos (e não em demandas puramente profissionais que ignorem os níveis de desenvolvimento nos quais os

<sup>5</sup> DELISLE, Jean. *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Universidade de Ottawa, 1980.

<sup>6</sup> KELLY, Dorothy. *A handbook for translator trainers*. Manchester: St. Jerome, 2005.

alunos e alunas se encontram). Nesse sentido, a autora defende a aplicação de modelos de aprendizagem que permitam a integração de discussões sobre função da tradução, processo tradutório e produto da tradução – como as abordagens por tarefas, que permitem estabelecer discussões sobre questões linguísticas e extralinguísticas, além de explorar as dinâmicas dos processos de tradução, discutir expectativas quanto ao texto traduzido etc.

Assim como Davies (2005), Bernardini (2004) também aborda aspectos pedagógicos ligados à formação de tradutores e tradutoras e também ressalta a característica incipiente das discussões. Bernardini (2004) defende que as abordagens na formação de tradutores e tradutoras sejam construídas em torno de processos cumulativos, que estimulem aprendizes a desenvolverem capacidades cognitivas, atitudes e predisposições que os/as capacitem a lidar com as mais diferentes situações de trabalho. Nesse sentido, Bernardini (2004) defende que a educação de tradutores privilegie o desenvolvimento da conscientização, da reflexão e da desenvoltura. Isso implica, na visão da autora, estimular tradutores e tradutoras em formação a:

- i. Perceber a linguagem como uma rede de escolhas e, a partir de uma postura crítica, observar como ideias e mensagens podem ser construídas além do nível superficial das palavras;
- ii. Ter capacidade de aplicar estratégias e procedimentos de tradução a projetos de tradução; e
- iii. Conhecer recursos para resolução de problemas e desenvolver a capacidade de aplicá-los aos mais diferentes desafios, bem como desenvolver recursos autonomamente, para aplicação em situações reais de tradução.

Em resumo, tanto Davies (2005) quanto Bernardini (2004) ressaltam a falta de modelos pedagógicos consolidados na formação de tradutores e tradutoras, mas defendem a importância de adotar abordagens que estimulem a realização de tarefas e que respeitem limites dos tradutores e tradutoras em formação, ao mesmo tempo em que potencializem suas capacidades.

A falta de modelos pedagógicos apontada pelas autoras já era discutida no trabalho de Kiraly (2000). Em seu capítulo '*Authentic experience and learning in a translation exercise class*', o autor apresenta um estudo de caso acerca de uma experiência tradutória construída em sala de aula (na universidade de Mainz – Alemanha). No relato, o autor descreve a experiência de traduzir um capítulo sobre a história financeira e monetária do distrito de Hanau (Alemanha), com uma turma com 24 estudantes ao longo de dez encontros de três horas cada.

Kiraly (2000) – tendo recebido a encomenda de tradução da autoridade administrativa do distrito e tendo anuência da autoridade contratante para proceder a tradução na forma de pesquisa-ação – trata a experiência de tradução como autêntica (por partir de uma necessidade real de tradução) e discorre sobre a dinâmica de trabalho de sua turma de tradutores e tradutoras em formação. Colocando-se como supervisor da tarefa e contando com o apoio de falantes nativos/as da língua alvo, Kiraly (2000) distribuiu o texto para tradução, a ser realizada em grupos de trabalho organizados dentro da turma. A partir dessa configuração, o autor observa e descreve as dinâmicas de trabalho em grupo por parte dos tradutores e tradutoras em formação, classificando e descrevendo comportamentos individuais – tanto positivos quanto negativos para a realização da tarefa.

Ao promover um trabalho coletivo, Kiraly (2000) adota, como ele próprio classifica, uma abordagem socioconstrutivista. Trata-se de uma abordagem na qual o aprendizado se realiza a

partir da interação com o outro, deflagrando “processos internos de desenvolvimento mental que tomam corpo somente quando o sujeito interage com os objetos e sujeitos em cooperação” (LIRA, 2016, p. 43). Essa interação, ainda de acordo com Lira (2016, p. 44) estimula aprendizes a modificar “forma[s] de pensar e agir, interferindo no modo de elaboração e apropriação do conhecimento”, convertendo o conhecimento em um produto a ser elaborado a partir de ações conjuntas por todos os sujeitos envolvidos (professores/as, alunos/as, funcionários/as, etc.), que passam a ser mediadores/as ativos/as da construção de novos saberes.

Discorrendo sobre sua experiência de tradução coletiva sob uma abordagem socioconstrutivista, Kiraly (2000) aponta que a sala de aula apresentava uma atmosfera comparável à de ambientes comerciais, mas sem a tensão comumente associada a tal contexto. Quanto ao trabalho em si, o autor observa que participantes tendem a adotar diferentes posturas, dependendo das dinâmicas internas dos grupos. O autor identifica cinco principais papéis desempenhados por participantes em seus grupos: organizadores/as (*organizers*), secretários/as (*secretaries*), assimiladores/as-mediadores/as (*assimilator-mediator*), advogados/as do diabo (*devil's advocates*) e animadores/as (*entertainers*).

Kiraly (2000) não trata os papéis desempenhados por participantes como posições estanques, mas como posturas dinâmicas que se complementam – especialmente no funcionamento de grupos de trabalho eficientes. Assim, enquanto uma pessoa (organizador/a) se responsabiliza por iniciar discussões e lidar com questões procedimentais, outra (secretário/a) resume trechos traduzidos e mantém um controle do fluxo de tarefas, outra (assimilador/a-mediador/a) identifica problemas à medida que eles aparecem, outra (advogado/a do diabo) problematiza decisões e adota posturas críticas de forma a complementar e aprofundar discussões e outra (animador/a) faz comentários bem humorados para contribuir com o clima relaxado e não agressivo do grupo.

Dentre as vantagens da abordagem de ensino, Kiraly (2000) cita: um melhor desenvolvimento de competências tradutórias; um maior envolvimento de estudantes na tarefa, com maiores interesse, participação e cooperação; menores taxas de evasão e desistência; e o empoderamento de estudantes – que passam a reconhecer o produto final de seus trabalhos e a se sentirem efetivamente envolvidos.

Dentre as desvantagens da abordagem, Kiraly (2000) aponta a necessidade da demanda por traduções autênticas e a anuência de contratantes para que tarefas de tradução possam ser desenvolvidas por grupos de estudantes; a imprevisibilidade quanto aos padrões de comportamento internos dos mais diferentes grupos de estudantes e a possibilidade de que esses padrões tenham impactos negativos sobre os trabalhos; os riscos de que posturas defensivas (por parte de estudantes que recebem críticas) prejudiquem a atmosfera de trabalho e a constante preocupação com a manutenção de uma atmosfera saudável no ambiente de trabalho.

Por fim, dentre as recomendações de Kiraly (2000), podem ser citadas a importância de que o/a docente atue como facilitador/a do processo de aprendizagem e fomente a autonomia de estudantes, para que eles/as possam tomar decisões de tradução conscientes e possam desenvolver suas próprias estratégias de trabalho; a constante busca pelo empoderamento de tradutores e tradutoras em formação; a adequação das tarefas a propostas pedagógicas e aos próprios níveis de desenvolvimento da turma; o reconhecimento de que não há métodos de ensino definitivos e de que é necessário cultivar um ambiente de diálogo entre todas as partes envolvidas, para que se possa criar uma cultura de inovação, na qual o desenvolvimento do conhecimento (no sentido mais amplo da palavra) seja foco.

A experiência de aplicação da abordagem sugerida por Kiraly (2000) no contexto de uma universidade brasileira será abordada na próxima seção, a partir da descrição dos trabalhos desen-



volvidos e da apresentação das perspectivas de duas discentes da disciplina, como forma de fomentar o ambiente de diálogo defendido por Kiraly (2000) em seu método de trabalho.

### 3 DA EXPERIÊNCIA DE APLICAÇÃO DA ABORDAGEM SOCIOCONSTRUTIVISTA DE KIRALY (2000)

Como anunciado na introdução deste texto, esta seção descreve a experiência de aplicação da proposta de Kiraly (2000) ao contexto de uma universidade brasileira. As subseções que se seguem apresentam informações sobre a configuração da turma e sobre a seleção do texto fonte, descrições do ambiente de trabalho e do processo de tradução, bem como trazem relatos da experiência de tradução sob a perspectiva de duas das discentes da turma.

#### 3.1 DA CONFIGURAÇÃO DA TURMA E DA SELEÇÃO DO TEXTO FONTE

A experiência de tradução aqui descrita foi desenvolvida ao longo do segundo semestre letivo de 2016, no Laboratório de Tradução da Universidade Federal da Paraíba. Inicialmente, o grupo era formado por nove alunos/as, ligados/as aos cursos de Bacharelado em Tradução e Letras/Inglês da universidade. Logo nas primeiras aulas, três das alunas optaram por trancar suas matrículas na disciplina: uma delas por razões de cunho pessoal e as outras duas não revelaram suas motivações, tampouco responderam a tentativas de contato feitas ao longo do semestre. Os/As demais alunos/as permaneceram na disciplina até o fim, desenvolvendo as atividades previstas para a disciplina.

A proposta de tradução a partir da abordagem sugerida por Kiraly (2000) foi discutida explicitamente com a turma, trazendo para a discussão, logo nas primeiras aulas, o capítulo *Authentic experience and learning in a translation exercise class*. Também foi explicada, já no princípio do semestre, a proposta em realizar uma atividade de tradução autêntica, supervisionada por um professor que se colocaria como mediador das discussões – não ocupando posição central na sala, tampouco se propondo apresentar sugestões definitivas, mas fazendo intervenções pontuais, estimulando alunos/as a tomarem suas próprias decisões de tradução, e enfatizando o objetivo final do curso de concluir uma tarefa de tradução realizada coletivamente.

A proposta inicial da disciplina era traduzir, para a língua inglesa, um texto de uma página eletrônica, voltada para a divulgação de um dos programas de pós-graduação da universidade – atendendo a uma demanda real de tradução e se aproximando, tanto quanto possível, da tarefa de tradução descrita por Kiraly (2000). Questões burocráticas, no entanto, levaram à alteração dessa proposta e à necessidade de seleção de novo texto para tradução – já esbarrando em uma das desvantagens apresentadas por Kiraly (2000) quanto à proposta (no que diz respeito à necessidade de demandas autênticas para realização desse tipo de tarefa).

A substituição do texto a ser traduzido foi discutida com a turma, chegando-se à alternativa de traduzir um texto literário, de domínio público. Embora, com a alteração na seleção do texto, a proposta de tradução tenha se afastado da ideia de empreender uma tarefa de tradução motivada por uma demanda autêntica, foi mantido, em acordo com a turma, o objetivo de realizar a nova tradução com vistas a uma possível publicação do texto traduzido.

O texto selecionado para tradução, após discussões, análises e votação da turma, foi o conto ‘A Cartomante’, de Machado de Assis. Originalmente publicado em 1884, o conto apresenta a narração em terceira pessoa da história da amizade e, posteriormente, do triângulo amoroso de-

envolvido entre os personagens Rita, Camilo e Vilela, com participação significativa da personagem da cartomante. O conto foi escolhido pela turma não apenas por se encontrar em domínio público (o que evitaria problemas com os direitos autorais em uma eventual publicação da tradução), mas também por sua linguagem e pelo seu uso de ambiguidades e estruturas complexas – comumente associados à literatura machadiana.

### 3.2 DOS MÉTODOS DE TRADUÇÃO E DO AMBIENTE DE TRABALHO

Seguindo a proposta de Kiraly (2000), coube à própria turma a definição da organização interna do trabalho – não sendo dadas orientações para o trabalho colaborativo a ser realizado. Foi compartilhada com a turma a expectativa de que se organizassem para a conclusão da tarefa mediante as condições para entrega do texto traduzido, incluindo prazo de entrega, espaços para prefácios e discussões dos/as tradutores/as que viriam a integrar o produto final.

Dentre as decisões da turma quanto à organização da tarefa de tradução coletiva, destaca-se a opção por realizar os trabalhos presencialmente (em detrimento de um trabalho à distância, ou realizado por meio de recursos de comunicação eletrônica), contando com os recursos do Laboratório de Tradução – computadores individuais, com acesso à internet e programas de apoio à tradução, bem como dicionários e outros recursos disponibilizados pela universidade. Também se destaca a decisão por não subdividir o grupo, considerando o número reduzido de integrantes (seis alunos/as, como apontado na seção anterior).

Estimulados/as a especificar métodos de trabalho para proceder coletivamente com a tarefa de tradução, a opção inicial dos/as discentes da turma foi por trabalhar de maneira individual, procedendo com a tradução de pequenos segmentos, sob um cronograma pré-determinado e, posteriormente, comparar as traduções individuais com o grupo, buscando um consenso de tradução. O método se mostrou ineficaz, demandando mais tempo e gerando menos resultados do que a turma havia projetado, sendo, conseqüentemente, alterado. Na nova configuração, o grupo passou a trabalhar de forma mais conjunta em todos os segmentos de tradução, de modo a otimizar os processos de debates, de sugestões e de tomada de decisões. Esse segundo método melhorou o trabalho de reflexão coletiva, acelerando a tradução e gerando resultados mais satisfatórios.

Em termos de dinâmicas de interação, desde o princípio do semestre, as discussões buscaram envolver toda a turma, estabelecendo-se uma atmosfera favorável ao debate saudável e à apresentação de opiniões contrárias – inclusive às do docente supervisor da tarefa. Um exemplo de discussão geral, desenvolvida logo após a seleção do texto fonte, foi o debate sobre interpretações acerca do conto, no qual estudantes foram encorajados/as a apresentar suas leituras e opiniões acerca do texto.

Ao longo do semestre, também foram conduzidas discussões mais específicas, acerca de unidades de tradução, bem como algumas discussões teóricas, estimuladas pelo docente, a partir de dúvidas levantadas pelo grupo. Um exemplo de discussão específica foi a decisão por adotar as expressões “*better safe than sorry*” e “*so far, so good*” como traduções, respectivamente, para os segmentos “a precaução era útil” e “Até aí as cousas”. Dada as dúvidas levantadas quanto à adequação das expressões ao registro escolhido para o texto traduzido, o docente orientou a turma a fazer buscas etimológicas que revelassem a origem das expressões e a adequação de seu uso a um texto que buscava se construir em um século XIX ficcional.

### 3.3 DOS TRABALHOS DA TURMA E DA AVALIAÇÃO DA DISCIPLINA

Tendo definido o texto a ser trabalhado e os métodos a serem empregados, este artigo passa a discutir a dinâmica de trabalho da turma e os métodos empregados para a avaliação da disciplina. Ao longo das 16 semanas em que o processo de tradução do conto foi realizado, o grupo realizou reuniões presenciais, contando com o acompanhamento do docente – que, como dito anteriormente, adotou posição de supervisor da tarefa, sem impor soluções ou ditar ações a serem realizadas pelo grupo. Quando consultado, o docente promovia o debate e, caso fosse necessário, indicava fontes de consulta para que os alunos e alunas tomassem suas próprias decisões, de forma autônoma e informada.

Um dos pontos interessantes em relação ao progresso da turma foi a qualidade das dúvidas levantadas pelos/as discentes: se, no princípio do semestre, as questões eram mais superficiais, girando em torno de palavras isoladas, com o andamento do semestre as dúvidas ganharam complexidade, envolvendo questões semânticas (relativas a diferentes interpretações do texto fonte), questões sobre o papel da tradução e os espaços sociais ocupados por tradutores e tradutoras, envolvendo diferentes possibilidades de construção do texto alvo, discussões teóricas sobre a tradução de textos literários e a importância da definição explícita de políticas de tradução (a partir de Berman, 1995) e a (in)visibilidade de tradutores e tradutoras na sociedade (a partir de Venuti, 1995). Essa evolução no que se refere à densidade das discussões pode ser vista como indicativo da contribuição do método de trabalho para a evolução do grupo.

Sempre que encorajados/as a analisar suas próprias produções e a refletir sobre as possibilidades de construção que elas implicavam, o grupo também era estimulado a registrar por escrito as dificuldades encontradas e as soluções discutidas. Esse registro, como enfatizado pelo docente, tinha por objetivo servir como subsídio para um processo auto-avaliativo da progressão da turma. A independência garantida à turma no processo de tradução do conto foi percebida pelos/as discentes como um fator que aproximou a disciplina de um contexto real de atuação – no qual se espera que profissionais se responsabilizem pela condução e pela evolução de seus próprios trabalhos.

Também foram registradas dificuldades relacionadas ao trabalho em equipe da turma, reveladas em momentos de divergência de opinião entre os/as integrantes do grupo. Tais discordâncias foram, em sua grande maioria, resolvidas a partir de negociações entre os próprios tradutores e tradutoras em formação, subsidiados/as em pesquisas mais aprofundadas sobre as opções propostas. Em alguns casos, quando o grupo não chegava a um consenso de forma independente, era solicitada a mediação do docente, por meio da indicação de fontes que pudessem resolver a divergência ou apontar caminhos para a discussão.

Em se tratando de uma disciplina oferecida a uma turma de graduação, havia a necessidade da avaliação dos trabalhos e atribuição de notas – requisitos do sistema de ensino da universidade. Buscando, também pelo caráter avaliativo do trabalho, construir um sistema que aproximasse as atividades de um ambiente profissional, foram combinadas três avaliações com a turma:

- a. Avaliação intermediária, vinculada à entrega, pelos discentes, da tradução parcial de cerca de 50% do texto, acompanhada de discussão das escolhas tradutórias entre docente e discentes;

- b. Avaliação final, vinculada à entrega de todo o texto traduzido dentro do prazo estipulado no começo do semestre, também acompanhada de discussão das escolhas tradutórias entre docente e discentes;
- c. Avaliação de uma avaliadora externa, docente da mesma instituição de ensino, que teve acesso ao resultado final do trabalho, sem ter acompanhado todas as etapas de sua produção.

Como anteriormente discutido, a disciplina foi estruturada de forma a emular um ambiente de trabalho, mas que respeitasse os níveis de desenvolvimento dos alunos e das alunas. As duas primeiras avaliações (a e b, descritas acima) tinham – mais do que apenas acompanhar o progresso da tarefa de tradução – o objetivo de replicar, em um contexto acadêmico, a situação de entrega combinada de trechos traduzidos para um/a cliente, mas abrindo espaços para que tradutores e tradutoras em formação justificassem suas escolhas.

Essa abertura de espaço para discussão – associada às entregas dos textos traduzidos enquanto forma de avaliação – visava a criar condições para momentos de auto-avaliação por parte dos tradutores e das tradutoras em formação. Ao estimular discentes a expor e a refletir sobre suas próprias produções textuais, buscava-se construir um ambiente em que a avaliação não fosse considerada um mero instrumento de medição para aprovação/reprovação e sim como uma oportunidade de possibilitar o desenvolvimento dos alunos e das alunas. Com isso, a organização da disciplina se alinhava a visões como a de Moraes e Ferreira (2007) que, ao discutir a questão da avaliação de textos escritos na escola, defendem a importância de estimular discentes a se tornarem escritores (ou, neste caso, tradutores e tradutoras) mais autônomos, capazes de reconhecer seus próprios erros e de aprender com eles, desenvolvendo sistemas pessoais de aprendizagem e de avaliação de suas produções escritas, enriquecendo-se de forma independente e progressiva.

Por fim, a terceira e última avaliação, feita por uma docente não ligada à disciplina, foi planejada com o objetivo de trazer uma visão externa ao trabalho. A docente convidada recebeu o material – que incluía o texto traduzido, juntamente com um prefácio escrito pelos tradutores e tradutoras, explicando suas políticas de trabalho e seus sistemas de escolhas de tradução – e foi estimulada a avaliá-lo e a dar um *feedback* do produto final. Nessa terceira avaliação, a docente desempenhou o papel de público alvo do texto final: outra tentativa da disciplina em acompanhar a proposta de Kiraly (2000), que contou com a avaliação do cliente da tradução em seu *feedback* final para a turma.

### 3.4 PERSPECTIVAS DISCENTES SOBRE A ABORDAGEM DE ENSINO

Esta seção apresenta uma discussão sobre as percepções e avaliações de duas discentes acerca do modelo proposto por Kiraly (2000). Este relato de experiência foi contemplado em uma versão anterior a esta discussão, apresentado no *IV Encontro Nacional Cultura e Tradução (EnCult)*, e publicado nos anais do encontro. De acordo com o relato publicado em primeira pessoa por Costa e Nascimento (2017), uma das estudantes envolvidas na disciplina cursava Licenciatura em Letras- Inglês e a outra estudante cursava Bacharelado em Tradução na Universidade Federal da Paraíba.

As estudantes vivenciaram o método proposto por Kiraly (2000) pela primeira vez na disciplina Prática de Tradução em Língua Inglesa, ofertada pelo curso de Bacharelado em Tradução na Universidade Federal da Paraíba. As discentes ressaltaram que a tradução da obra ‘A Cartomante’

mostrou-se um grande desafio para ambas, tendo em vista a complexidade da linguagem machadiana e o uso de expressões idiomáticas que são encontradas apenas no conto e associadas à linguagem utilizada no período em que o texto foi publicado.

Para as estudantes, o método mostrou-se enriquecedor e apresentou um diferencial no desenvolvimento linguístico, e, principalmente, uma melhora significativa no vocabulário e na conscientização da coerência do texto, tornando a tradução mais fluida. O método aplicado em sala de aula fez com que as alunas – junto com os demais colegas de classe – pudessem explorar o potencial semântico das palavras e discutir sobre questões como sinonímia e escolhas lexicais, público-alvo, pontuação, coesão, coerência e a consciência acerca da necessidade de não se prender, durante o processo de tradução, a estrutura da língua na qual o texto fonte está escrito. A disciplina contribuiu para a análise e a reflexão acerca do processo tradutório e da problematização de noções de fidelidade (tema sempre controverso em discussões sobre tradução), levando a uma melhora significativa nas habilidades tradutórias e no conhecimento interpretativo, segundo as percepções das próprias discentes.

Em relação aos diferentes pontos de vista vivenciados pelas estudantes, a estudante do curso de Letras-Inglês apontou que teve sua primeira experiência com prática de tradução na disciplina que é objeto do presente trabalho e, a partir desta vivência, afirmou ter se tornado mais sensível às implicações sobre as decisões dos tradutores no processo tradutório, especialmente no que se refere à visibilidade do tradutor no texto traduzido, podendo reformular seu próprio conceito sobre uma ‘boa tradução’ e a função do tradutor. Por meio da disciplina, a estudante obteve uma nova visão sobre o processo de escrever e traduzir textos literários.

A estudante do curso de Tradução, embora já tivesse vivenciado a prática de tradução em outras disciplinas do curso adquiriu a experiência de traduzir pela primeira vez um conto da literatura machadiana com outros estudantes, podendo dialogar sobre diferentes formas de resolver problemas e erros durante o processo tradutório. Através das discussões em grupo, a estudante pôde conhecer diferentes métodos de traduzir e outras ferramentas e recursos que eram utilizados pelos demais colegas de classe.

As estudantes não apresentaram pontos negativos acerca da disciplina. De acordo com as alunas, que vivenciaram pela primeira vez o método proposto por Kiraly (2000), a adoção deste método na disciplina aumentou de maneira significativa o campo de visão acerca da tradução, bem como um amadurecimento na atividade de tradução das respectivas alunas. Os relatos das discentes evidenciam o estímulo a uma nova forma de reflexão sobre o processo tradutório e sobre o desenvolvimento linguístico nos respectivos cursos de Bacharelado em Tradução e Licenciatura em Letras-Inglês.

A atuação do professor como mediador, indicando recursos para que as alunas – e os demais colegas – pudessem encontrar soluções para possíveis problemas, tais como questões de equivalência e vocabulário também foi percebida de forma positiva. As alunas encerraram a disciplina tendo identificado uma melhora significativa em seus vocabulários, habilidades tradutórias e capacidade de dialogar e traduzir em grupo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou apresentar uma discussão de uma aplicação do modelo de Kiraly (2000) no contexto de uma universidade pública brasileira, trazendo as percepções de duas discentes sobre o modelo vivenciado na disciplina de prática de tradução para a língua inglesa. Ao desenvolver um trabalho a partir da abordagem socioconstrutivista proposta por Kiraly (2000), o foco

do aprendizado foi colocado na interação da turma, tendo o professor como mediador das discussões.

Como mostrado ao longo deste artigo, adaptações foram necessárias para aplicar a proposta de Kiraly (2000) a um contexto brasileiro, mas o balanço da disciplina mostra que o método proposto pode contribuir para o desenvolvimento linguístico e habilidades tradutórias de discentes. Dentre as contribuições do método proposto, observadas a partir das percepções das estudantes envolvidas –, destaca-se a promoção da reflexão da turma sobre o próprio processo tradutório, bem como um maior desenvolvimento da autonomia de tradutores e tradutoras em formação, a partir dos trabalhos em grupo, dos diálogos entre os integrantes e dos processos de solução de problemas de tradução encontrados.

Ao trazer perspectivas discentes acerca da aplicação da proposta de Kiraly, também se reitera aqui a importância do diálogo entre os formadores/as, administradores/as e estudantes e a necessidade da discussão que envolve as abordagens de ensino na formação de tradutores e tradutoras, bem como a busca pela criação de uma cultura de inovação.

Por fim, cumpre enfatizar que a seleção da proposta socioconstrutivista de Kiraly (2000) para a realização desta discussão não implica qualquer tipo de crítica ou desmerecimento a outras propostas e abordagens de formação de tradutores e tradutoras. Ao concentrar a discussão em torno de um relato sobre uma aplicação da proposta do autor, este artigo busca, como apontado no parágrafo anterior, promover uma cultura de diálogo sobre propostas pedagógicas aplicáveis à formação de tradutores e tradutoras cabendo (e sendo estimulável) a publicação de outras discussões e relatos sobre abordagens de ensino aplicáveis à formação de tradutores e tradutoras.

## 5 REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERNARDINI, Silvia. The theory behind the practice: translator training or translator education?. In: MALMKJAER, Kirsten. *Translation in undergraduate degree programs*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004. p. 17-30.

COSTA, Priscila; NASCIMENTO, Cristiane. The fortuneteller: relato de experiência em prática de tradução em língua inglesa. *Revista Cultura & Tradução*, João Pessoa, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/38490/19439>>. Acesso em: 9 maio 2018.

DAVIES, María González. Minding the process, improving the product: alternatives to traditional translator training. In: TENNENT, M. *Training for the new millennium: pedagogies for translation and interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005. p. 67-82.

DELISLE, Jean. *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Universidade de Ottawa, 1980.

GYSEL, Edelweiss V. *Competência tradutória e didática de tradução no contexto do curso de Secretariado Executivo*. 2017. 351 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de

Pós Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

HOLMES, James. The name and nature of translation studies. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London/New York: Routledge, 2000.

KELLY, Dorothy. *A handbook for translator trainers*. Manchester: St. Jerome, 2005.

KIRALY, Donald. *A socioconstructivist approach to translator education: empowerment from theory to practice*. Manchester: St. Jerome, 2000.

LIRA, Bruno C. *Práticas pedagógicas para o século XXI: a sociointeração digital e o humanismo ético*. Petrópolis: Vozes, 2016.

MORAIS, Artur G.; FERREIRA, Andréa T. Produção de textos na escola: reflexões e práticas no Ensino In: *Avaliação do texto escrito: uma questão de concepção de ensino e aprendizagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PAIVA, Vera Lúcia M. Como se aprende uma língua estrangeira? In: ANASTÁCIO, Elismar B.; MALHEIROS, M. R. T. L.; FIGLIOLINI, M. C. R. (Org.). *Tendências contemporâneas em Letras*. Campo Grande: Uniderp, 2005. p. 127-140.

PYM, Anthony. Training translators. In: MALMKJÆR, Kirsten; WINDLE, Kevin. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London/New York: Routledge, 1995.

# O DIÁRIO DE JUVENTUDE DE GILBERTO FREYRE TRADUZIDO PARA O ITALIANO: QUANTO A TRADUÇÃO NÃO É SOMENTE UMA QUESTÃO DE LÍNGUA

Nicoletta Cherobin<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo foi elaborado a partir do projeto de tradução desenvolvido durante os dois primeiros anos de estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará cuja proposta é a tradução comentada e anotada do diário íntimo de Gilberto Freyre intitulado *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade* (1915-1930), publicado pelo próprio autor em 1975. O objetivo desse trabalho é de apresentar ao público algumas das reflexões desenvolvidas e das soluções tomadas durante a tradução de termos da língua brasileira mais ligados à cultura e ao folclore nordestino e nacional. Depois de uma breve contextualização da obra apresentarei e comentarei alguns exemplos, entre os mais significativos, das estratégias aplicadas à minha proposta de tradução para o público italiano, graças à utilização da ferramenta paratextual (TORRES, 2011) e com o apoio dos teóricos dos Estudos da Tradução que mais enfatizam, bem como valorizam, os aspectos culturais envolvidos na tarefa tradutória (BASSNETT; LEFEVERE, 1990).

**Palavras-chaves:** Gilberto Freyre. Paratexto. Tradução comentada.

## ABSTRACT

*This article was elaborated from the translation project developed during the first two years of researching in the Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal*

<sup>1</sup> Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará. Bolsista CAPES-PNPd.



do Ceará, whose proposal is the annotated translation of the private diary of Gilberto Freyre entitled *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)*, published by the author in 1975. The aim of this work is to present to the public some of the reflections developed and the solutions taken during the translation of terms of the Brazilian language most related to Northeastern and Brazilian culture and folklore. After a brief contextualization of the work, I will present and comment some of the most significant examples of the strategies applied to my translation proposal for the Italian public, thanks to the use of the paratextual tool (TORRES, 2011) and with the support of Translation Studies theorists who emphasize, and also value, the cultural aspects involved in the translation task (BASSNETT; LEFEVERE, 1990).

**Key-words:** *Gilberto Freyre. Paratext. Annotated translation and commentaries.*

Sob a orientação de Andréia Guerini (Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC) e a coorientação de Sandra Bagno (Università degli Studi di Padova), em julho de 2015, defendi, na Universidade Federal de Santa Catarina, a tese de doutorado intitulada *(La) Casa Grande e (la) senzala brasileira tradotta in italiano: analisi paratestuale di Padroni e Schiavi*.<sup>2</sup>

Durante quatro anos, desenvolvi uma extensa pesquisa sobre Gilberto Freyre e, em particular, sobre sua obra prima: *Casa Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, publicada pela primeira vez no Brasil em 1933. O livro de Gilberto Freyre foi escrito entre Portugal, onde esteve exilado, e Pernambuco, “sua pátria”. Essa obra apresenta a colonização portuguesa no Brasil e discute a questão das etnias como sinônimo de caráter e cultura que contribuíram para a formação da nação. De fato, devido aos temas tratados, ao particular estilo do autor e pelas fontes alternativas, essa publicação lhe rendeu elogios e críticas.

Apesar de ter sido escrita há quase cem anos, *Casa Grande e Senzala* é uma das mais importantes obras da cultura brasileira que dialogou (e continua dialogando) com diferentes disciplinas, da sociologia à história, da antropologia à geografia e circulou em diferentes países: Estados Unidos, França, Portugal e Itália. Esse autor pernambucano inaugurou um novo tipo de estudo da história, que enfatiza a importância de analisar os momentos e as atividades mais cotidianas para poder compreendê-la. Esta disciplina, até então, era principalmente ligada aos grandes acontecimentos e a figuras representativas. Além disso, Gilberto Freyre inclui na historiografia documentos manuscritos, contos, e imagens como elementos de estudo, para chegar até a cozinha, com a comida típica. Basta pensar no título do livro, no qual, de fato, ele analisa a formação da nação brasileira a partir da “história da família” (FREYRE, 1933).

Ao refletir sobre esse aspecto, durante a realização da minha tese de doutoramento, levantei algumas reflexões e questionamentos relacionados à biografia e aos elementos autobiográficos presentes na obra do pernambucano que originaram uma nova proposta de estudo, apresentada para o estágio pós-doutoral, na linha de pesquisa dos Estudos da Tradução denominada: Teoria, Crítica e História da Tradução, sob a supervisão de Walter Carlos Costa da Universidade Federal

---

<sup>2</sup> Disponível em: <[http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Nicoletta\\_Chelibin\\_-\\_Tese.pdf](http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Nicoletta_Chelibin_-_Tese.pdf)>. Acesso em: 13 jan. 2018.

do Ceará, querendo dar ênfase ao Gilberto Freyre como escritor e prosador, sem excluir o pensador.

De fato, para a elaboração de parte da minha tese de doutorado já citada, utilizei algumas biografias oficiais encontradas sobre o autor, mas, principalmente, o texto que Gilberto Freyre publicou em 1975: *Tempo Morto e outros Tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)* assim apresentado pelo próprio autor:

*é um diário de adolescência e de primeira mocidade (1915-1930) que só agora se publica [...] faltando-lhe numerosos registros. Registros de acontecimentos e de experiências, para o autor, importantes. Importantes para o que foi sua adolescência, para o que constitui a sua primeira mocidade e para a projeção, dessas duas fases decisivas de sua vida, sobre as que a elas se vêm seguindo. Sucede que das notas em que foram sendo registradas, pelo autor, reações íntimas, pessoais, secretas, até àqueles acontecimentos e àquelas experiências, perdeu-se boa parte, devorada pelo cupim. Deixadas em velho baú, juntamente com cartas e com outros papéis pessoais, aí permaneceram alguns anos, após a chamada “Revolução de 30”. Até que, aberto um dia o baú, só alguns dos papéis que ele guardava se apresentaram em estado de ser lidos e copiados, isto é, datilografados, como foram, com um mínimo de revisão pelo autor: respeitadas, em simples apontamentos, alguns quase em sinais taquigráficos, palavras de adolescente de quinze e de jovem de vinte anos. Feito um ou outro acréscimo para esclarecer obscuridades. Conservadas repetições. Respeitadas espontaneidades um tanto desordenadas (FREIRE, 1975, p. vii, itálico do texto fonte).*

Esta obra desenvolve-se entre diversos países e até continentes: tudo começa na primeira metade de 1900, com as reflexões de um adolescente bem esperto e curioso, muito ligado à sua família. Logo em seguida, um novo cenário aparece, os Estados Unidos, onde o autor nordestino realizou seus estudos universitários, até 1923 quando escolhe a Europa para uma temporada de viagens. Aqui o autor questiona profundamente as Américas por ele vividas, em comparação com “o Velho Mundo”, com considerações sempre mais elaboradas, graças à sua bagagem intelectual e pessoal. Na última parte do diário o autor está de volta ao Brasil, onde retorna como adulto, com todas as observações de um ponto de vista, pelo menos inicialmente, externo, para finalmente se redescobrir, com um novo olhar, junto ao seu país.

Esse diário, de fato, tornou-se um importante material textual que ajudou a melhor compreender alguns dos conceitos desenvolvidos pelo autor ao longo de sua vasta produção intelectual. Aliás, quando se fala de Gilberto Freyre, frequentemente resulta difícil compreender onde termina a realidade biográfica e onde começa a ficção literária, pois ele cria uma espécie de “autoimagem” que se revela nas páginas do próprio diário. É exatamente aqui que muitos episódios da sua existência parecem ser usados para justificar muitas das suas teorias desenvolvidas ao longo da sua carreira.

O exemplo mais evidente é ligado à descrição dos marinheiros brasileiros que Freyre observa por acaso em Brooklyn enquanto mora nos Estados Unidos (segundo quanto anotado no diário estamos, exatamente, em 1921) e que ele mesmo define como “o resultado degenerativo da mestiçagem”:

*Vi uns desses dias marinheiros de guerra do Brasil caminhando pela neve do Brooklin. Pareceram-me pequenotes, franzinos, sem o vigor físico dos autênticos marinheiros. Mal de mestiçagem? Entretanto, no artigo que, a meu pedido,*

*escreveu para El Estudiante – a revista para estudantes da América Latina que dirijo juntamente com Oscar Gacitua, chileno – o sábio John Casper Branner faz o elogio do mestiço brasileiro, mesmo quando de aspecto assim pouco ou nada atlético. Conta que certa vez viajava de trem pelo interior do Brasil, quando a locomotiva se desarranjou. Foi uma consternação entre os passageiros: não iriam sair tão cedo do ermo em que a máquina enguiçara. O maquinista não inspirava nenhuma confiança: era um desses mestiçozinhos franzinos e desajeitados que no Brasil são chamados indistintamente caboclos. Ou amarelinhos, em português ainda mais brasileiro. Era, porém, uma maravilha de mecânico ou de técnico. Em pouco tempo, consertou a máquina. Foi como se a ingresia não tivesse segredo para ele. Para Branner, não era caso isolado. O mestiço, o caboclo, o amarelinho – talvez fosse a melhor caracterização – o que muitos brasileiros chamam hoje o brasileiro Jeca, era um tipo inteligente e capaz, a despeito do seu aspecto, por vezes, desfavorável (FREYRE, 1975, p. 69).*

Esses pensamentos de caráter racista serão profundamente questionados e desconstruídos em *Casa Grande e senzala* (1933) parecendo, portanto, ter sido utilizados inteligentemente com o pretexto de introduzir a questão étnico-cultural na formação da sociedade brasileira por ele posteriormente defendida. Então, graças a esses relatos pessoais, é possível aprofundar muitos aspectos da sociedade brasileira da época menos conhecidos, pois como o próprio Gilberto Freyre enfatiza na introdução à sua obra:

*Um diário não é só o registro de sucessivos encontros – ou desencontros – de um indivíduo, alongado em pessoa, consigo mesmo. Envolve outros indivíduos. Outras pessoas. Instituições. Conflitos de indivíduos – ou de pessoas – com grupos, convenções, tendências do seu tempo e do seu meio sociais. Revoltas. Resistências a esse tempo e esse meio. Quixotismos. E também pancismos: acomodações, transigências, subordinações. De onde nem sempre os seus registros serem de todo expressões de um indivíduo que se pudesse exibir, além de se sentir, como um soberano – o soberano que desejaria ser – com relação ao seu meio e ao seu tempo. À sua família. A outras instituições. A outras convenções (FREYRE, 1975, p. ix-x).*

A partir dessas considerações iniciais, *Tempo morto e outros tempos* (1975), que Gilberto Freyre publica como diário de adolescência e primeira mocidade, pode ser considerado uma obra como todas as outras por ele publicadas, assim como um paratexto para entender aspectos da sua obra maior.

Portanto, como continuidade da pesquisa de doutorado, e pela participação ativa de Gilberto Freyre em alguns dos mais significativos acontecimentos históricos e culturais brasileiros e internacionais do século XX – como demonstrado na produção e na tradução da sua obra nos mais diversos contextos geográficos e culturais – justifico a minha proposta de tradução, anotada e comentada para o italiano, de *Tempo morto e outros tempos: diário de adolescência e primeira mocidade* de Gilberto Freyre publicado pelo autor em 1975, desenvolvida durante os dois anos de estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará.

Se a essas considerações junta-se o fato de não existir ainda, na Itália, uma biografia do autor é plausível pensar que exista a necessidade ou, pelo menos, o interesse, em dedicar espaço a este autor e a alguns dos episódios mais marcantes da sua vida, por ter contribuído, através das suas

obras e do seu pensamento, à difusão de uma inovadora visão do Brasil ou, como afirma Antônio Candido, por ter escrito “um dos mais excelentes produtos desta época na área dos estudos sociais” (CANDIDO, 2008, p. 141).

Uma vez que a obra foi apresentada e a pesquisa contextualizada, prosseguirei introduzindo e comentando alguns exemplos, entre os mais significativos, das estratégias aplicadas à minha proposta de tradução para o público italiano, graças à utilização de ferramentas paratextuais (TORRES, 2011) e com o apoio dos teóricos dos Estudos da Tradução que mais enfatizam, quanto valorizam, os aspectos culturais envolvidos na tarefa tradutória (BASSNETT; LEFEVERE, 1990), com o objetivo de entrelaçar a discussão teórica com a prática, da melhor forma encontrada.

De fato, na década de 1990, Susan Bassnett e André Lefevere, dois grandes estudiosos dos Estudos da Tradução, anunciaram o que estava em andamento há algum tempo: a “mudança cultural” na própria disciplina. Resumindo, eles afirmavam que “nem a palavra, nem o texto, mas a cultura se torna a ‘unidade operacional da tradução’” (BASSNETT; LEFEVERE, 1990, p. 8). A partir desta afirmação é evidente o novo papel assumido pelo tradutor dentro das teorias dos Estudos da Tradução, onde seu exercício responsável, sua tomada de decisões, sua busca de soluções para certas dificuldades e conflitos em virtude da diversidade adquiriu grande valor, uma vez que o principal conflito que esse profissional enfrenta é a relação entre cada língua e a visão do mundo que carrega (MITTMANN, 2003).

Durante o trabalho de tradução do diário íntimo de Gilberto Freyre, enfrentei diversas dificuldades, em diversos aspectos, devido ao tipo de texto informal e confessional, dos tons íntimos e dos assuntos às vezes tensos e delicados, do léxico marcado por adjetivos que deixam transparecer as emoções do protagonista e, em alguns casos, representativas de um inteiro país em formação como era o Brasil do século XX. Os maiores obstáculos encontrados ao longo da minha tarefa estão ligados às expressões idiomáticas ou à tradução de termos que não têm, em italiano, uma direta correspondência; a nível estilístico, outros aspectos desafiadores são a respeito da pontuação e da longa e complexa sintaxe que, em alguns casos, atinge o cumprimento de um parágrafo, aspecto que o próprio autor comenta nas páginas do diário:

*Tanto J. L. do R., como O. M., e A. F. Vem me imitando – eles, dentre vários outros, de menor porte – o estilo, a forma, a própria pontuação. Sei que tenho um estilo ou uma forma e um ritmo que se define em parte pela pontuação (assunto estudado por George Saintsbury). Confirma-se o diagnóstico de Armstrong dentro dos limites provincianos e da língua portuguesa: “O que V. é de modo raro é escritor: entregue-se à sua vocação que V. será criador de valores imprevistos”. Que escritor pode haver sem forma? Sem plástica? Sem ritmo? Eu vou chegando a uma forma nova em língua portuguesa, que é diferente das antigas, sem deixar de ter o ritmo tradicional das prosas portuguesas: que exprime uma personalidade ao mesmo tempo moderna e castiça até na pontuação; e que a exprime de modo contagioso. Daí as imitações. Hei de criar um estilo. E dentro desse estilo, desde que me repugna inventar; como nas novelas e nos dramas, que escreverei? Talvez a contribuição dos meus primeiros esforços de ressurreição de um passado brasileiro mais íntimo (“l’histoire intime...romain vrai” como dizem os Goncourt) até esse passado tornar-se carne. Vida. Superação do tempo (FREYRE, 1975, p. 176-7).*

Todavia, para este artigo, escolhi especificamente apresentar uma questão totalmente interligada à minha experiência pessoal de morar no Nordeste do Brasil. Trata-se da tradução de termos tão ligados à cultura regional que, em alguns casos, talvez precisassem ser explicados até para outro brasileiro, do Centro-Oeste por exemplo, ou do Sul ou, pelo menos, precisassem de alguns esclarecimentos a respeito. Os âmbitos dos termos escolhidos são bem característicos: manifestações religioso-folclóricas, elementos arquitetônicos ligados à época da escravidão e comidas típicas.

Para facilitar o leitor serão apresentados os dois textos (de partida e de chegada) e as eventuais notas de rodapé pois, de fato, estas se tornaram a ferramenta mais útil para aproximar o leitor italiano do século XXI ao texto de partida escrito na primeira metade de 1900.

Entrando no vivo da conversa, o primeiro exemplo, ligado ao folclore nordestino, expõe a saudade e a emotividade que invadem o autor ao relatar o ritual da “Queima da Lapinha”:

*[...] Senão, como se explica que eu tenha chorado como nos meus dias de menino ao ouvir uma dessas noites, sozinho, no silêncio da noite, o canto popular, em português errado, mas estranhamente saudoso e triste da lapinha a caminho da queima: “A nossa lapinha já vai se queimar, até para o ano se nos vivos for”? Como se explica que me faça chorar, findo o carnaval, o resto, também para mim triste e saudoso, de confetes, de serpentina, de papel picado, em casa e nas ruas? [...] (FREYRE, 1975, p. 4).*

Em italiano, este trecho foi traduzido assim:

*[...] Altrimenti come si spiegherebbe il mio pianto come ai tempi dell’infanzia, nell’ascoltare, una di queste notti, da solo, nel silenzio della notte, il canto popolare, in portoghese sbagliato, ma stranamente nostalgico e triste della “lapinha pronta per essere bruciata”: “La nostra lapinha sta già bruciando, anche per tutto l’anno, se saremo ancora vivi”? Altrimenti come si spiega che mi facciano piangere, terminato il Carnevale, i resti, sempre tristi e nostalgici, di coriandoli di vario tipo, stelle filanti, in casa e per strada? [...] (tradução minha).*

O comentário (em nota) introduzido para acompanhar o leitor italiano resume brevemente o ritual da Lapinha como:

*La lapa è sinonimo tradizionale di presepio. La Queima da Lapinha (leggi, in italiano Lapigna) è una manifestazione religiosa nata nel XIX secolo, introdotta in Brasile dai Gesuiti, ma attualmente rappresenta più una manifestazione folclorica regionale. La “lapa”, più specificamente, simbolizza la mangiatoia dove è nato Gesù bambino. Oltre ad essere un rito di finalizzazione del Ciclo Natalino, bruciare la mangiatoia di paglia anticipa il nuovo periodo festivo, aprendo le porte al carnevale, per questo avviene il giorno della Befana (per approfondimenti, vedi: CASCUDO, 2012, p. 391).*

Às vezes torna-se complexo, para o tradutor, entender até que ponto “desvendar mistérios” para acompanhar o leitor ao longo das páginas e quando isso se revolta contra ele próprio, com o risco de subestimar o público alvo tornando a leitura pesada. Exatamente por isso é bastante útil ter sempre em mente, bem claro, quem será o leitor do nosso texto. Pessoalmente posso afirmar de ter elaborado essa minha proposta de tradução para um público bem específico representado,

por exemplo, por estudiosos de língua italiana de história, sociologia, antropologia e alunos de graduação destas áreas que, nas universidades italianas, abordam a produção intelectual do autor pernambucano, principalmente nos âmbitos acima citados. Devido a isso, meu objetivo é aproximar este público não somente à vida e à vasta produção intelectual de Gilberto Freyre, mas ao inteiro mundo que o envolve e do qual a língua portuguesa faz parte, tendo ele grande orgulho das suas origens, como relata novamente nas páginas da obra em análise. Nestas páginas, com apenas 19 anos, estudando na Universidade de Baylor, o autor relata o incentivo que recebe para se tornar escritor de língua inglesa por um de seus professores, afortunadamente sem sucesso:

*Destaque-se a favor de Armstrong que já fez discípulos brasileiros traduzirem para o inglês escritores brasileiros: Santa Rita Durão e José de Alencar. Mas comigo vive insistindo para que abandone a língua portuguesa e adote a língua inglesa como minha língua literária, tomando-me assim escritor, como ele diz, “universal”. É uma sereia, cantando sempre ao meu ouvido: “A glória te espera na língua inglesa: abandona, pois, a portuguesa, que é, como tu próprio reconheces, uma língua clandestina!” Para tanto me falta ânimo: não tanto o ânimo de aventura literária como o de repúdio a valores maternos. Sou muito sensível ao que há de materno, para um brasileiro, na língua portuguesa. Talvez uma obsessão psicológica de filho preso demasiado a mãe, e, por extensão, a tudo que se lhe apresente como materno (FREYRE, 1975, p. 29).<sup>3</sup>*

E, algumas páginas depois, continua: “Naturalizar-me norte-americano ou inglês para afirmar-me grande escritor? Isto, nunca. Meu dever é voltar ao Brasil. Se tiver de ser escritor, meu dever é escrever em língua portuguesa” (p. 31).

Para uma melhor compreensão das questões teóricas, sendo este um desdobramento do meu trabalho de doutorado, continuarei enfatizando a utilidade dos paratextos representados por um aparato de notas críticas (MITTMANN, 2003) para os termos mais ligados ao contexto sociocultural nordestino e brasileiro. Buscarei, desta forma, colaborar para uma maior compreensão do leitor italiano de termos mantidos voluntariamente em língua portuguesa. A principal ferramenta de apoio utilizada, além dos dicionários monolíngues, foi o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012) de Luís da Câmara Cascudo. A escolha justifica-se com as palavras de Lília Moritz Schwarcz e André Botelho (2009):

É com o movimento modernista nos anos 1920 que uma nova sensibilidade se configura em relação às chamadas culturas populares. A partir da obra de autores como Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, essas manifestações culturais passariam a ser consideradas não mais como sinais de um suposto “atraso” cultural, mas como fontes da identidade nacional brasileira. Uma mudança significativa se processava no próprio modo de entender a noção de “cultura”, agora não mais como uma dimensão que se confundia com a noção de “raça” em seu sentido biológico. O próprio tema da “mestiçagem” virá a ganhar um sentido culturalmente positivo na obra de um

<sup>3</sup> A suo favore si dica che ai suoi alunni brasiliani ha già fatto tradurre in inglese scrittori brasiliani: Santa Rita Durão e José de Alencar. Ma con me vive insistendo affinché abbandoni la lingua portoghese e adotti quella inglese come mia lingua letteraria, diventando così uno scrittore, come dice lui, “universale”. È una sirena che sempre mi canta nelle orecchie: “La gloria ti aspetta in lingua inglese: abbandona quindi quella portoghese che è, come tu stesso ammetti, una lingua clandestina!”. Mi manca il coraggio per qualcosa del genere: non certo quello dell’avventura letteraria ma quello di ripudiare valori materni. Sono molto sensibile a ciò che vi è di materno, per un brasiliano, nella lingua portoghese. Forse un’ossessione psicologica di un figlio troppo attaccato alla madre e, per estensione, a tutto ciò che gli si presenti come materno (tradução minha).

autor como Gilberto Freyre. É nesse contexto intelectual inovador que emerge a obra de Luís da Câmara Cascudo, a qual pode ser considerada, no século XX, como aquela de maior abrangência e de maior alcance, não exatamente do ponto de vista teórico e analítico, mas certamente no que respeita ao amplo trabalho de pesquisa, observação e registro das diversas modalidades de práticas sociais e representações classificadas como “folclore” ou “cultura popular” no Brasil (SCHWARCZ; BOTELHO, 2009, p. 177-8).

Avançando com as observações mais práticas, assim como afirma Marie-Hélène Torres, ao citar Antoine Berman (1984), considera-se o comentário como glosa, como esclarecedor de sentido, de figura e de interpretação ao redor do um texto. De fato, o comentário de uma tradução auxilia a interpretação já que ambos os termos, traduzir e comentar, remetem a ações intercambiáveis (FREITAS; TORRES; COSTA, 2017, p. 16).

Portanto, um segundo exemplo de estratégias postas em prática é relacionado ao *engenho*, como estabelecimento mais representativo da época da escravidão, composto pela casa grande, a senzala, os cativos domésticos, além das instalações produtivas (de açúcar). Nesse caso específico decidi traduzir a palavra Engenho com a italiana *Ingegno*, eliminando assim o *gap* fonético que poderia criar alguma estranheza no leitor não familiarizado com o português brasileiro. Na primeira aparição do termo “engenho” no texto, elaborei uma nota de rodapé cujo comentário devia ser o mais completo e abrangente possível de um conceito que carrega um peso cultural não indiferente para a sociedade brasileira do passado e do presente. Somente depois da nota de rodapé avisei o leitor que, a partir daquele momento, a palavra engenho teria sido traduzida sempre como *Ingegno*, italianizando o termo, e considerando a estratégia bastante satisfatória, como podem ver em seguida: “Meu avô era um dono de engenhos – três – e um comissário de açúcar dado a boas leituras. Meu Pai foi seu filho predileto” (FREYRE, 1975, p. 5) em italiano torna-se: “*Mio nonno era proprietario di un Ingegno – di tre – ed un commissario dello zucchero dedito alle buone letture. Mio Padre è stato il suo figlio prediletto. Che cosa penserebbe del nipote?*” (tradução minha). Aqui, reproduzo a nota elaborada, principalmente neste caso, a partir da leitura da obra de Mário Maestri (1994), *O escravismo no Brasil*:

*Questi stabilimenti rappresentano le prime grandi fazendas del Brasile schiavista. Essi producevano non solo zucchero ma, praticamente, tutto quello che veniva consumato dai suoi abitanti. È proprio negli engenhos che si trova la casa grande, costruita solitamente in un punto alto e sicuro da dove era possibile controllare la senzala ed i canneti. La produzione di zucchero costituiva una attività manifatturiera suddivisa in tappe che andavano dalle attività più semplici a quelle più complesse, realizzate totalmente dagli schiavi durante lunghe e pesanti giornate di lavoro. Lo zucchero dominò l'economia schiavocratica brasiliana dal xvi al xvii secolo. Con l'espulsione degli olandesi dal Pernambuco, essi si trasferirono nei Caraibi con i propri schiavi e il capitale economico. Lo sviluppo della produzione in questa regione nel xvii e xviii secolo determinarono la decadenza dell'agro-manifattura zuccheriera del Brasile che, tuttavia, continuò a produrre l'alimento senza interruzione (per approfondimenti, vedi, MAESTRI, 1994, p. 72-4).*

O terceiro e último exemplo, vem do mundo da culinária, pois a comida nordestina e, no específico, a pernambucana é constantemente elogiada no próprio diário pelo autor. Comparações com comidas provadas no exterior, neste caso, em Boston, e reflexões sobre as influências que as receitas brasileiras receberam de outros povos (indígenas, africanos e portugueses) são numerosas no decorrer

das páginas, como nestas linhas que reporto em português e, em seguida, em italiano. Apresento novamente, em seguida, também os comentários elaborados pessoalmente nas notas de rodapé:

*Dão-me a comer uma carne (já não me lembra seu nome em yiddish) que me recorda o cozido brasileiro. Até onde irá – penso durante o almoço com os Goldberg – a influência do judeu sobre a cozinha portuguesa? Sobre a cozinha brasileira? A “feijoada dormida”, o “munguzá dormido”, o quitute que se come depois de uma noite como que de repouso encoberto da iguaria, talvez seja reminiscência brasileira dos dias de quitutes encobertos e até secretos dos cristãos-novos (FREYRE, 1975, p. 62).*

A proposta em italiano:

*Mi danno da mangiare una carne (non me ne ricordo il nome in yiddish) che mi ricorda il cozido brasiliano). Dove arriva – mi chiedo durante il pranzo con i Goldberg – l’influenza dell’ebreo sulla cucina portoghese? E su quella brasiliana? La “feijoada dormida” il “munguzá dormido”, il quitute che si mangia solo dopo una notte a riposo, delicatamente coperti, è forse una reminiscenza brasiliana dei giorni e dei quitutes coperti e persino nascosti, dei nuovi cristiani? (tradução minha).*

A “feijoada” se torna, em nota de rodapé, um “*piatto tipico nazionale che si può comparare ad una zuppa a base di fagioli neri e carne, con diverse varianti dipendendo dallo stato*”, o “munguzá” é apresentado como “*pappa ricavata da chicchi di mais triturati e cucinati in latte zuccherato, cannella e chiodi di garofano*” e o quitute é traduzido como *cibo “appetitoso e ricercato, prelibatezza”*.

Na sua condição de *work in progress*, a tradução sempre pode sofrer alterações e melhoramentos e, de fato, no meu caso, isso aconteceu de verdade. A ideia de partida era realizar uma tradução comentada e anotada do diário, mas, ao longo desse ano e meio de pesquisa percebi a necessidade de um paratexto mais adequado ao meu objetivo: trazer para o público italiano uma obra autobiográfica de um escritor, antropólogo, sociólogo e histórico nordestino que participou de um século de grandes mudanças nacionais e mundiais. Os estudos sobre paratexto me levaram a pensar em realizar um glossário que possa exaustar as curiosidades do leitor de Gilberto Freyre, sobretudo a respeito do rico e elaborado mundo do folclore pernambucano e, mais amplamente, nordestino e brasileiro.

A escolha do glossário, pode representar a última prova da impossibilidade de traduzir (RICOEUR, 2012) todavia isso não representa uma derrota, representa uma escolha. Pode-se afirmar que a decisão de traduzir ou menos certo termo estrangeiro traduz também a relação entre dois países e a vontade de entender outra realidade na diferença e vice-versa (RICOEUR, 2012, p. 15). A valorização da cultura popular brasileira é um processo que começou já no século passado e tornou-se um tema de grande valor que, finalmente, poderá ser espalhado fora do país:

*Antes da obra de Cascudo, esse conjunto vasto e diversificado de temas foi objeto de estudos pioneiros no Brasil, entre os quais se destacam aqueles produzidos por Sílvio Romero ainda no século XIX. Outros autores vieram a contribuir para seu registro e conhecimento, entre os quais podemos citar Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. Em linhas gerais, esses estudos foram marcados por uma perspectiva evolucionista, a partir da qual as formas de vida e valores associados ao folclore e às culturas populares eram entendidos como*



*“sobrevivências” de uma etapa inferior e ultrapassada de evolução cultural da humanidade. As religiões populares, formas de medicina popular, sistemas de feitiçaria, entre outros fenômenos semelhantes, eram pensados como expressões de uma mente “primitiva”, “rude”, “ignorante”, carente de uma percepção objetiva e racional do mundo. Desse modo, estariam condenados ao desaparecimento, na medida em que viriam a ser progressiva e inexoravelmente substituídos por formas “superiores” ou “civilizadas” de pensamento e comportamento. Esse universo de práticas e de crenças populares era mesmo considerado por muitos intelectuais como obstáculo ao progresso social e intelectual do país. É necessário assinalar ainda que, para a maioria desses intelectuais, a própria noção de “cultura” não se diferenciava da noção de “raça” e, portanto, a inferioridade cultural era equacionada a uma inferioridade de natureza biológica. A “mestiçagem” entre brancos, negros e índios era diagnosticada como a causa principal dessa suposta inferioridade (SCHWARCZ; BOTELHO, 2009, p. 177-8).*

Partindo da premissa que uma tradução comentada representa um ato crítico, onde o tradutor toma uma posição e expõe-se, dedicarei, os próximos meses de pesquisa à elaboração de um glosário que valorize, assim como difunda, alguns elementos da cultura popular nordestina e brasileira no contexto italiano escolhido para a tradução, o acadêmico.

Para concluir, retomando o objetivo deste trabalho, ao identificar se e de que forma as estratégias usadas na proposta de tradução italiana de *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)* foram satisfatórias, é possível afirmar que o texto apresenta, como principal característica, uma certa italianidade brasileira. No processo tradutório não se trata, de fato, só de transferir significados de uma língua para outra, mas de transpor, como tentei enfatizar, de um contexto cultural para outro, todas as peculiaridades de um texto que se torna um novo produto. Este nada deve temer ao ser associado ao texto fonte, pois ambos gozam da mesma autonomia e originalidade identitária:

*La traducción no existe para eliminar la distancia entre las lenguas sino para reconocer esa misma distancia con el fin de asegurar su(s) (a)puesta(s) en común. En este sentido, la traducción actúa en el plano lingüístico como el mestizaje en el plano cultural. Por consiguiente, traducción y mestizaje funcionan como modelos ideales para la definición de identidades en la sociedad actual, constantemente reconstruida por los efectos de la globalización y los fenómenos migratorios (ALEXIS NOUSS, 2010).<sup>4</sup>*

Tomando essa afirmação como preceito para o meu trabalho, de tradutora e migrante, posso deduzir ter alcançado as seguintes conclusões. Do ponto de vista lexical, escolhido como foco deste trabalho, as estratégias postas em prática se resumem a dois casos: no primeiro, alguns conceitos (ou termos) ligados à cultura e ao folclore nacional foram mantidos em português deliberadamente. Em outros, os termos foram italianizados, para que o público se familiarizasse com eles. O recurso paratextual das notas de rodapé se tornou o mais satisfatório garantindo a permanência de termos com uma carga cultural significativa, permitindo reforçá-la; enquanto em outros casos representou a ferramenta adequada para a explicitação de termos que foram italianizados, logo em seguida à primeira aparição no texto traduzido.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.paratraduccion.com/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=58&Itemid=242](http://www.paratraduccion.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=58&Itemid=242)>. Acesso em: 4 maio 2018.

Depois de ter apresentado algumas das estratégias atuadas em relação às escolhas lexicais, é possível concluir, portanto, que o papel do tradutor é inquestionavelmente autoral. Como tal, ele deve assumir que suas escolhas não são exatamente livres, já que se produzem sempre no interior das relações e das redes de poder das quais participa como membro ativo e agente transformador. Há uma determinação que vem da comunidade em que o tradutor vive e para quem escreve que deve ser tomada em conta (RICOEUR, 2012). Dessa forma, não lhe pode ser exigido que ignore seu tempo e seu lugar, que se omita, que desapareça, e ainda que neutralize as diversidades linguísticas, culturais e históricas.

## REFERÊNCIAS

BASSNETT Susan; LEFEVERE André. *Translation, history and culture*. London-New York, Printer Publishers, 1990.

CASCUDO, da CAMARA, Luis. *Dicionário do Folclore Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 2012.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008. p. 117-46.

CHEROBIN, Nicoletta. *(La) Casa grande e (la) senzala Brasileira tradotta in italiano: analisi para testuale di Padroni e Schiavi*. 2015. 399 f. (Tesi di dottorato) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponibile da <[http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Nicoletta\\_Chelibin\\_-\\_Tese.pdf](http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Nicoletta_Chelibin_-_Tese.pdf)>. Accesso in: 13 genn. 2018.

FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie Hélène Caterine; COSTA, Walter Carlos (Org.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução*. Fortaleza: Substância, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

\_\_\_\_\_. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade, 1915-1930*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organizado por Jovita Maria N. Gerheim. Tradução de Jovita Maria N. Gerheim e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAESTRI, Mário. *O escravismo no Brasil*. São Paulo: Atual, 1994.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

TORRES, Marie Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário*. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; BOTELHO, André (Org.). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

# EXPLICITAÇÃO, NORMALIZAÇÃO E SIMPLIFICAÇÃO: ESTUDO DE CASO NO CORPUS PARALELO A GOOD MAN IS HARD TO FIND E DUAS TRADUÇÕES

Janailton Mick Vitor da Silva<sup>1</sup>  
Dra. Alessandra Ramos de Oliveira Harden<sup>2</sup>  
Dra. Carolina Pereira Barcellos<sup>3</sup>

## RESUMO

Neste artigo, apresenta-se um estudo de caso voltado à investigação das características dos textos traduzidos (TTs), conduzida mediante análise de duas traduções do conto de Flannery O'Connor (1977), "A good man is hard to find", uma feita por Froes (2008) e outra elaborada por O'Shea (1991). Para tanto, são utilizados os programas WordList e Concord do WordSmith Tools®, seguindo metodologia dos Estudos de Tradução baseados em Corpus (ETBC). Os resultados indicam que as características dos TTs são utilizadas diferentemente pelos tradutores e que a conceituação dessas características é multifacetada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Características dos textos traduzidos. Flannery O'Connor. Estudos da Tradução Baseados em Corpus.

<sup>1</sup> Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução (POSTRAD) na Universidade de Brasília (UnB). Recebeu bolsa da CAPES no momento do desenvolvimento desta pesquisa.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução (POSTRAD) na UnB.

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução na UnB e bolsista de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução (POSTRAD) na Universidade de Brasília (UnB) quando este artigo foi elaborado.

## ABSTRACT

*In this article, the focus rests on a case study about the features of translated texts (TT), in which two translations of Flannery O'Connor's short story (1977) 'A good man is hard to find' are analyzed. One was authored by Froes (2008) and the second was published by O'Shea (1991). To this end, two WordSmith Tools© programs have been used, WordList and Concord. The results of the study indicate that these features are employed differently in each translation and that the (theoretical) understanding of such concepts is multifaceted.*

**KEYWORDS:** *Features of translated texts. Flannery O'Connor. Corpus-Based Translation Studies.*

## INTRODUÇÃO

No final do século XX, o desenvolvimento tecnológico trouxe aos Estudos da Tradução novas perspectivas. O interesse em estudar as particularidades do(s) texto(s) traduzido(s) (TT/s) e assim encontrar regularidades que pudessem ajudar a entender o ato tradutório foi reforçado pela chegada de ferramentas metodológicas que abriram aos pesquisadores avenidas de investigação antes inimagináveis. De fato, a Linguística de *Corpus* (LC) representou para as pesquisas em tradução (e em outras áreas ligadas às línguas) verdadeira mudança de paradigma. Uma das pioneiras entre os pesquisadores formadores da onda de estudos mediados pela LC conduzidos na década de 1990, Mona Baker, usou a LC na tentativa de identificar não apenas os tipos funcionais de tradução, mas as características distintivas e próprias dos TTs (BAKER, 1993, 1995, 1996).

Como essa pesquisadora pontua, estudos anteriores já haviam chegado a quatro 'universais' da tradução, a saber: explicitação, simplificação, normalização e estabilização. No entanto, essas pesquisas foram conduzidas em momentos anteriores ao desenvolvimento tecnológico que permitiu o uso de ferramentas computadorizadas e a manipulação eletrônica de *corpora*. Nesse sentido, o emprego da LC pôde alavancar o desejo de Baker de identificar os universais da tradução em um numeroso conjunto de TTs de forma mais rápida, e ela iniciou seus estudos utilizando um *corpus* de traduções para o inglês e um *corpus* de textos originalmente produzidos em inglês.

Embora tenha dado novo fôlego aos esforços referentes à procura de padrões constantes que pudessem ser vinculados ao comportamento linguístico dos tradutores, a pesquisa de Baker e a qualificação de 'universais' dada por ela às características do TT não ficaram isentas de críticas. Toury (2004), por exemplo, vê com desconfiança afirmações generalizantes como toda 'tradução envolve explicitação', considerando-as demasiadamente vagas. Olohan (2004), por sua vez, aponta que o interesse de Baker, de modo geral, estava no estudo de padrões próprios da tradução que não fossem resultado de interferências advindas da língua fonte ou da língua alvo. Contudo, não se podia ainda afirmar que essas características eram, de fato, atribuídas aos TTs em uma escala 'universal', tampouco à tradução como um todo.

Apesar da controvérsia, é inegável que o estudo das características dos TTs possa ser mediado pela LC, e é nesse contexto que este artigo se insere. O objetivo aqui é avaliar se três dessas características pontuadas por Baker, a saber, a explicitação, a simplificação e a normalização, podem

ser identificadas em textos de natureza literária. Para tanto, foi elaborado um *corpus* de estudo composto pelo conto em língua inglesa (LI) *A good man is hard to find* (1977), de Flannery O'Connor, e duas traduções desse texto para o português brasileiro (PB), uma de Leonardo Fróes (2008) e outra de José Roberto O'Shea (1991). Foram utilizados dois programas do *WordSmith Tools*® (*WST*), versão 4.0: o *WordList*, para contabilizar o número de palavras e a densidade lexical dos TTs comparados ao texto fonte (TF); e o *Concord*, para, em um primeiro momento, contabilizar etiquetas nomeadas a partir das características dos TTs, no intuito de descobrir quais foram as mais recorrentes e, em uma segunda etapa, exibir o co(n)texto dos excertos escolhidos para discussão.

Este artigo contém outras quatro sessões além desta introdução. O tópico seguinte aprofunda a discussão acerca do uso de *corpora* na tradução e das características dos TTs. Em seguida, apresentam-se os passos metodológicos da pesquisa. Posteriormente, discutem-se resultados quantitativos e qualitativos à luz dos conceitos que nortearam o estudo. Por fim, tecem-se considerações finais com base nos resultados.

## ALGUNS CONCEITOS

A LC é uma área de estudos voltada à coleta e exploração “de corpora, ou conjunto de dados lingüísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade lingüística” (BERBER-SARDINHA, 2004, p. 3), permitindo assim o trabalho com a linguagem com base em dados empíricos. É válido dizer que a LC permite uma melhor compreensão do que ocorre no processo tradutório (BAKER, 1996) por dar aos pesquisadores condições de trabalhar com uma quantidade e variedade de textos e dados que nunca antes esteve ao seu alcance. Seguindo essa premissa, Baker, com a ajuda da LC, descobriu evidências estatísticas das características dos TTs que ocorriam em larga escala (em vários textos): a explicitação, a simplificação, a normalização e a estabilização.

Baker (1996) destaca que a conceituação dessas características é bastante abstrata e, por essa razão, lista dois problemas: a) “a mesma característica pode ser expressa em formas diferentes na superfície do texto, e a mesma expressão superficial pode apontar para diferentes características ou tendências”; b) “não há uma definição clara dessas características”<sup>4</sup> (BAKER, 1996, p. 180, tradução nossa). Em outras palavras, identificar essas características em isolamento torna-se desafiador, pois em cada excerto podem ocorrer elementos essenciais à conceituação de mais de uma característica. Ou seja, algo que é definido como explicitação pode apresentar aspectos de simplificação e normalização. A forma mais apropriada para se chegar a uma melhor distinção conceitual é a partir da análise de exemplos concretos do que se entende sobre essas características, para, em seguida, (re)definir os conceitos. Não obstante, vale apresentar as definições teóricas seguindo Baker (1996) e sua (re)leitura crítica por Camargo (2007, 2012).

Explicitação é um conceito desenvolvido por Blum-Kulka (1986), nomeado como ‘hipótese da explicitação’, em que o tradutor, ao explicitar informações no TT, deixa-o mais redundante, devido ao maior número de marcadores coesivos usados. Baker (1996) afirma que há uma tendência geral de se explicar informações no TT ao invés de deixá-las implícitas. Essa prática pode ser percebida nos níveis lexical e sintático, a partir do aumento da carga textual do TT, algo que explica a percepção de que as traduções tendem a ser mais longas que os textos que lhes serviram de fonte.

<sup>4</sup> There are two main problems here: one is that the same feature may be expressed in different ways on the surface, and the same surface expression may point to different features or tendencies. The second problem is that we do not have any clear definitions of the features in question (BAKER, 1996, p. 180).

Observa-se, também, o uso demorado de vocabulário explanatório e de conjunções explicativas (CAMARGO, 2007, 2012).

A simplificação é uma tendência do tradutor de facilitar a linguagem do TT para que ele seja compreendido melhor pela audiência. Pode ser observada a partir de mudanças em vários níveis, como pela divisão de longos períodos e longos parágrafos, pela alteração de sinais de pontuação, por formas mais simples e pela resolução das ambiguidades na tradução.

Com o auxílio das ferramentas da LC, a simplificação pode ser observada, também, pela razão forma/item (type/token ratio – TTR) do WST, ou seja, variedade ou densidade lexical. Esse valor estatístico reflete o uso de palavras de cunho semântico e não gramatical no TT. Se houver uma variedade lexical maior, isto é, um grande número de palavras diferentes, o TT pode não ser fácil de compreender. Porém, se o TTR for menor, mais simples e fácil o TT se torna (BAKER, 1996; CAMARGO, 2007, 2012).

A outra característica do TT é a normalização, tida como uma “tendência de exagerar características da LA e seguir padrões típicos”<sup>5</sup> (BAKER, 1996, p. 183, tradução nossa), como pelo uso de estruturas gramaticais, padrões de colocação ou clichês recorrentes. Baker (1996) afirma que sentenças agramaticais são corrigidas, ao menos no nível da interpretação. Além disso, “frases longas e elaboradas, bem como elementos redundantes, utilizados nos TF, são substituídos por colocações menores, e as redundâncias são, muitas vezes, omitidas” (CAMARGO, 2012, p. 33). Baker (1996) ressalta, também, que a normalização ocorre possivelmente pelo status que o TF e a LF têm em relação ao TT e à LA. Por exemplo, quanto maior o status do TF e da LF, menor a tendência de normalizar.

Por fim, a estabilização, que é observada mais em instâncias de interpretação do que em traduções escritas, é uma tendência de o TT gravitar para o centro de um contínuo, sem ser dependente da LF nem da LA. Pode ser detectada, por exemplo, no uso de linguagem culta nas marcas de oralidade usadas pelo autor do TF (CAMARGO, 2007, 2012).

Colocando os conceitos acima em prática, Paiva (2007) realizou estudo sobre a explicitação e a simplificação a partir de um corpus formado por 15 textos da área de anesthesiologia, escritos em português e traduzidos para o inglês. As premissas básicas para verificar a presença dessas características nos TTs comparados aos TF/s foram as seguintes: se houvesse menor TTR e, por conseguinte, maior número de repetições, bem como mudança de pontuação, seria o caso de simplificação; se o TT tivesse maior tamanho comparado ao TF, observado por adições e outras mudanças lexicais e/ou sintáticas, ocorrência de conjunções explicativas e conclusivas, teríamos a explicitação. Com base nos resultados da pesquisa, Paiva (2007) observou maior evidência de simplificação que de explicitação em seu corpus.

Em outra pesquisa, Serpa e Camargo (2016) realizaram o estudo da explicitação de itens culturalmente marcados na tradução de *O povo brasileiro: formação e sentido no Brasil* (RIBEIRO, 1995), traduzida por Gregory Rabassa em 2000, sob o título *The Brazilian People: formation and meaning of Brazil*. Para tanto, foi necessário observar as listas de palavras mais frequentes e as listas de palavras-chave, bem como utilizar-se de dois corpora de referência para extração de palavras-chave da Língua Portuguesa (LP). Os resultados indicaram que o tradutor, ao lidar com terminologia da antropologia (os ‘brasileirismos’), explicita termos simples a partir de: preposições em conjunto a substantivos, associação entre sentidos utilizando a partícula “or”, orações explicativas, e associação de substantivos e adjetivos (SERPA; CAMARGO, 2016).

<sup>5</sup> ‘Normalisation’ (or ‘conservatism’) is a tendency to exaggerate features of the target language and to conform to its typical patterns (BAKER, 1996, p. 183).

Com bases nos conceitos apresentados, deseja-se saber se a explicitação, a simplificação e a normalização podem ser detectadas em duas traduções do conto de O'Connor (1977). Para chegar a evidências empíricas, foram seguidos os passos descritos na seção seguinte.

## CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

A pesquisa apresentada neste artigo está inserida no âmbito dos Estudos da Tradução Baseados em *Corpus* (ETBC), pois ela lida com a manipulação eletrônica de TFs e TTs, utilizando-se do *WST*, versão 4.0, para fins de análise linguística sob uma perspectiva descritiva (BAKER, 1995, 1996; CAMARGO, 2007).

Nesse sentido, foi construído um *corpus* paralelo composto de textos literários, formado pelo conto em inglês de O'Connor (1977), *A good man is hard to find*, e duas traduções em PB, uma de Froes (2008) e outra de O'Shea (1991). O conto narra a história de uma família que parte em viagem de carro para o Tennessee, mas acaba se perdendo no meio do caminho. Por má sorte, encontra um criminoso assassino que estivera solto há um tempo, *The Misfit* (ou 'O Inadaptado'), e outros dois criminosos. A família, composta pelos pais, dois filhos e avó, acaba sendo assassinada.

Tendo apresentado esse pano de fundo, os passos da pesquisa podem ser assim sintetizados:

1. Alinhamento do TF e dos dois TTs no programa *Microsoft Word 2007*, em um quadro com três colunas, uma para cada texto. A unidade de tradução para alinhamento foi o parágrafo.
2. Etiquetagem das características dos TTs com base na teoria explanada. A etiquetagem foi feita em cada TT com base nas cinco páginas do início (p. 1-4), meio (p. 9-13) e fim (p. 19-23) do conto de O'Connor (1977).

Quadro 1 – Etiquetas utilizadas para designar as características dos TT

| CARACTERÍSTICAS DO TT | ETIQUETAS |
|-----------------------|-----------|
| Explicitação          | <e>       |
| Simplificação         | <s>       |
| Normalização          | <n>       |

Fonte: Elaborado pelos autores.

3. Uso dos três textos salvos em *Unicode* em formato *.txt*, para facilitar o seu uso no *WST*, com esses nomes: i) AGMIHTF: *A good man is hard to find*; ii) AGMIHTF\_Froes: *A good man is hard to find* (tradução de Froes); iii) AGMIHTF\_O'Shea: *A good man is hard to find* (tradução de O'Shea).
4. Realização do *upload* dos três textos no *WordList* do *WST*, para contabilizar o número de palavras em cada texto e detectar a densidade lexical dos TTs comparados ao TF. Baseado nesses resultados, elaboraram-se algumas hipóteses: se houve maior densidade lexical nos TTs, pode ter havido explicitação; caso contrário, pode ter havido simplificação.



5. Realização do *upload* dos TT no *Concord* do *WST*, para fazer três buscas a partir de cada etiqueta, de modo a obter resultados estatísticos sobre a quantidade de ocorrência de cada uma. Em seguida, elaborar um gráfico com tais resultados.
6. Análise quantitativa com base nos resultados do *WordList* e *Concord*.
7. Uso de dois exemplos aleatórios de explicitação, simplificação e normalização de cada TT para análise qualitativa, lançando mão da teoria estudada.

## DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Nesta seção, são realizadas análises quantitativa e qualitativa dos dados da pesquisa, de modo a discutir os resultados estatísticos produzidos pelos programas *WordList* e *Concord* do *WST*, com base na conceituação das características dos TTs de Baker (1996).

## RESULTADOS DO WORDLIST

Com o *upload* do TF e dos dois TTs no *WordList*, foram obtidos dados sobre a quantidade de palavras (*tokens*), palavras diferentes (*types*), a densidade lexical (*TTR*), entre outras informações.

Figura 1 – Resultados do *WordList*

|                                  | N | Overall  | 1           | 2                 | 3                  |
|----------------------------------|---|----------|-------------|-------------------|--------------------|
| text file                        |   | Overall  | agmihtf.txt | agmihtf_froes.txt | agmihtf_o'shea.txt |
| file size                        |   | 109.513  | 35.309      | 36.579            | 37.625             |
| tokens (running words) in text   |   | 19.541   | 6.543       | 6.439             | 6.559              |
| tokens used for word list        |   | 19.519   | 6.538       | 6.431             | 6.550              |
| types (distinct words)           |   | 3.623    | 1.357       | 1.769             | 1.734              |
| type/token ratio (TTR)           |   | 19       | 21          | 28                | 26                 |
| standardised TTR                 |   | 43,11    | 38,68       | 45,97             | 44,67              |
| standardised TTR std.dev.        |   | 53,93    | 50,97       | 44,78             | 46,02              |
| standardised TTR basis           |   | 1.000,00 | 1.000,00    | 1.000,00          | 1.000,00           |
| mean word length (in characters) |   | 4        | 4           | 4                 | 4                  |
| word length std.dev.             |   | 2,34     | 2,04        | 2,42              | 2,52               |
| sentences                        |   | 1.423,00 | 463,00      | 479,00            | 481,00             |

Fonte: Elaborada pelos autores.

Como observado na Figura 1, há 6.543 *tokens* no texto de O'Connor (1977), 6.439 na tradução de Froes (2008) e 6.559 na tradução de O'Shea (1991). Quanto às palavras diferentes, há 1.357 no TF, 1.769 no TT de Froes e 1.734 no TT de O'Shea. A razão forma/item foi 21 no TF, 28 na tradução de Froes e 26 na de O'Shea. Com base nesses dados, é possível tecer alguns comentários.

Primeiramente, há menos palavras no texto de O'Connor (1977) se comparado à tradução de O'Shea (1991), mas um maior número se observada a tradução de Froes (2008). Esses resultados parecem indicar que a tradução de O'Shea segue a ideia universal de que traduções tendem a ser mais longas (BAKER, 1996), como observado por Camargo (2012), Paiva (2007) e Serpa e Camargo (2016). Por outro lado, essa caracterização dos TTs perde valor se se leva a tradução de Froes (2008) em consideração, uma vez que esta apresenta um menor número de palavras em relação ao TT de O'Shea (1991) e até mesmo ao TF.

Em segundo lugar, a quantidade de palavras diferentes é maior nas duas traduções do que no TF, principalmente na de Froes (2008). Pode-se dizer que as traduções aparentam ser mais ricas em termos lexicais, por apresentarem um maior número de palavras distintas do que o TF.

Por fim, os resultados acima refletem a densidade lexical (TTR) dos textos. Compreende-se que a variedade lexical é maior no TT de Froes (2008), o que parece ilustrar uma maior riqueza lexical em sua tradução do que no conto e na outra tradução, embora contenha menos palavras (*tokens*) do que o TF e o outro TT. Em outras palavras, sua tradução parece não ser tão simples, uma vez que, segundo Baker (1996) e Camargo (2007, 2012), quanto maior o TTR, menor o índice de simplificação. Quanto ao TT de O'Shea (1991), há uma menor variedade lexical, o que confirma que sua tradução utiliza mais palavras repetidas do que diferentes, tornando o texto aparentemente mais simples (BAKER, 1996; CAMARGO, 2007, 2012), algo também observado empiricamente na pesquisa de Paiva (2007). Porém, essa análise parece complementar a anterior no sentido de que, se, por um lado, a tradução de O'Shea (1991) tem mais palavras e dá indícios de explicitação, por outro, ela apresenta evidências de que sua tradução também tenha simplificação, devido a um TTR um pouco menor do que o TT de Froes (2008).

## RESULTADOS DO CONCORD

Para obter resultados quantitativos sobre a ocorrência de explicitação, simplificação e normalização nos TT de Froes e O'Shea, fez-se o *upload* de cada TT separadamente no *Concord* e, em três pesquisas diferentes para cada TT, buscou-se no programa cada etiqueta. A figura a seguir representa os resultados de uma dessas buscas pela etiqueta <e>, no TT de Froes (2008), no programa.

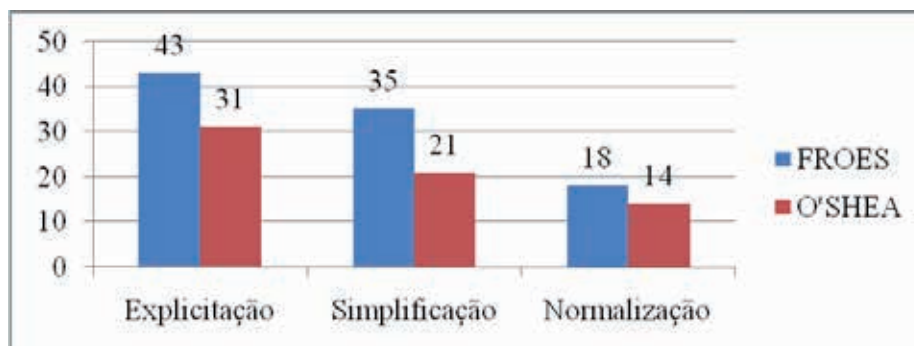
Figura 2 – Resultados da etiqueta <e> no TT de Froes (2008)

| #  | Concordance   | Set | Tag | Word # | e   | os  | eo | os | t | e  | os | File             | %   |
|----|---|-----|-----|--------|-----|-----|----|----|---|----|----|------------------|-----|
| 1  | contu o qual era moçada, seu único filho, batendo, sentado à mesa na beira  |     |     | 139    | 31  | 15% | 0  | 9% | 0 | 3% | 0  | gmintf_froes.txt | 4%  |
| 7  | como ele mesmo se chama, e <e> que foi justamente em direção a              |     |     | 213    | 33  | 25% | 0  | 5% | 0 | 5% | 0  | gmintf_froes.txt | 6%  |
| 3  | "Eu é que não levaria os meus filhos, <e> fosse lá para onde fosse, com um  |     |     | 253    | 36  | 25% | 0  | 3% | 0 | 6% | 0  | gmintf_froes.txt | 6%  |
| 4  | com a mãe das crianças, mulher nova, <e> numa calça folgada, cujo rosto era |     |     | 311    | 39  | 15% | 0  | 6% | 0 | 7% | 0  | gmintf_froes.txt | 8%  |
| 5  | e a menina, June Star, estavam lendo <e> histórias em quadrinhos no chão.   |     |     | 450    | 45  | 3%  | 0  | 6% | 0 | 1% | 0  | gmintf_froes.txt | 11% |
| 6  | ela ficou em casa" June Star disse, <e> "Tem medo de estar perdendo         |     |     | 512    | 53  | 5%  | 3  | 8% | 0 | 2% | 0  | gmintf_froes.txt | 12% |
| 7  | "Está bem, mocinha", disse a avó, <e> "Da próxima vez que me pedir para     |     |     | 535    | 56  | 2%  | 4  | 3% | 0 | 3% | 0  | gmintf_froes.txt | 13% |
| 8  | se esficasse ao se estregar num <e> bico de gás. Mas o filho dela,          |     |     | 634    | 60  | 9%  | 5  | 2% | 0 | 5% | 0  | gmintf_froes.txt | 15% |
| 9  | e quarenta e cinco de Atlanta com o <e> painel indicando 89944 quilômetros  |     |     | 699    | 63  | 2%  | 6  | 7% | 0 | 6% | 0  | gmintf_froes.txt | 16% |
| 10 | das crianças continuava com a mesma <e> calça folgada, e com o mesmo        |     |     | 769    | 67  | 1%  | 7  | 8% | 0 | 8% | 0  | gmintf_froes.txt | 18% |
| 11 | um ramalhete roxo de violetas de Paris, <e> que era um sachê, estava        |     |     | 829    | 68  | 0%  | 7  | 5% | 0 | 9% | 0  | gmintf_froes.txt | 19% |
| 12 | cheias de uma luz solar profusa, <e> e até mesmo as mais                    |     |     | 971    | 72  | 1%  | 8  | 2% | 0 | 3% | 0  | gmintf_froes.txt | 23% |
| 13 | a Georgia tem suas colinas, <e> "O Tennessee não passa de um                |     |     | 1040   | 77  | 7%  | 11 | 7% | 0 | 4% | 0  | gmintf_froes.txt | 24% |
| 14 | o merino negro pelo vidro de trás, <e> Ele deu adeus. "Ele estava sem       |     |     | 1148   | 85  | 0%  | 12 | 9% | 0 | 7% | 0  | gmintf_froes.txt | 27% |
| 15 | com um demorado estalar de dentes, <e> Depois, pela tarde quente, a família |     |     | 1284   | 95  | 8%  | 16 | 1% | 0 | 0% | 0  | gmintf_froes.txt | 30% |
| 16 | sentavam-se com os pretendentes, <e> depois de algumas voltas no jardim.    |     |     | 1374   | 98  | 5%  | 16 | 7% | 0 | 2% | 0  | gmintf_froes.txt | 32% |
| 17 | depos de algumas voltas no jardim, <e> A estrada que era preciso pegar      |     |     | 1383   | 99  | 7%  | 16 | 2% | 0 | 2% | 0  | gmintf_froes.txt | 33% |
| 18 | algu, e nunca pôde ser encontrada, <e> "Oba, estão vamos lá!" John          |     |     | 1477   | 102 | 2%  | 17 | 4% | 0 | 5% | 0  | gmintf_froes.txt | 35% |
| 19 | dizoe: "Vários descobriu essa praça! <e> E só abrir o medidor, e só ir      |     |     | 1490   | 105 | 2%  | 17 | 9% | 0 | 5% | 0  | gmintf_froes.txt | 35% |
| 20 | que a gente acha. Quem mora lá? <e> Onde é que se pega o caminho? E,        |     |     | 1510   | 107 | 2%  | 17 | 9% | 0 | 5% | 0  | gmintf_froes.txt | 36% |

Fonte: Elaborada pelos autores.

Em resumo, os resultados de todas essas buscas podem ser expressos no Gráfico 01 a seguir:

Gráfico 1 – Resultados das etiquetas nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)



Fonte: Elaborado pelos autores.

Observando os dados ilustrados no Gráfico 1, nota-se que a tradução de Froes (2008) apresentou mais incidência de explicitação, simplificação e normalização do que a de O’Shea (1991).

Com relação aos resultados de explicitação, confirma-se, ao menos para a tradução de O’Shea, que traduções são mais longas do que o TF. Porém, apesar de o TT de Froes apresentar maior incidência de explicitação do que o de O’Shea, ele ainda tem uma quantidade menor de palavras (*tokens*) do que o conto de O’Connor. Desse modo, pode-se dizer que a explicitação ocorre não somente por uma utilização de mais itens lexicais do que o TF.

A respeito da simplificação, é possível observar que ambas as traduções simplificam o TT de modo a auxiliar o leitor, mas a de Froes tende a simplificar mais do que a de O’Shea, apesar de seu TT apresentar uma variedade lexical maior. Assim, a simplificação pode ocorrer por outras razões além de um baixo *TTR*.

Por fim, a normalização foi detectada com uma disparidade de 4 ocorrências do TT de Froes para o de O’Shea. Dessa forma, podem-se encontrar novas justificativas pelas quais o TT de Froes simplifica mais do que o de O’Shea, como discutido no parágrafo anterior, pois a normalização é também observada mediante a utilização de colocações menores e a omissão de redundâncias (CAMARGO, 2012). Dito de outra forma, a tradução de Froes pode utilizar menos palavras e omitir redundâncias, deixando o texto mais simples e menor.

No tópico a seguir, discutem-se, com base na teoria, dois exemplos aleatórios para cada característica do TT de cada tradutor em estudo.

## EXPLICITAÇÃO

Quadro 2 – Exemplo 1: Explicitação nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)

| O’CONNOR (1977)   | FROES (2008)  | O’SHEA (1991)  |
|---|---|--|
| <i>The children’s mother still had on slacks and still had her head tied up in a green kerchief [...]</i> | A mãe das crianças continuava com a mesma <i>calça folgada</i> , e com o mesmo lenço verde amarrado na cabeça [...] | A mãe das crianças ainda usava as <i>calças de aparência barata</i> e o mesmo lenço verde amarrado na cabeça [...] |

Fonte: Elaborado pelos autores.

No trecho de O'Connor em destaque, a palavra a ser explicitada é “*slacks*”, que, em inglês, refere-se a “*calças para uso informal ou casual*”.<sup>6</sup> Froes optou por traduzi-la como “calça folgada”, enquanto que O’Shea traduziu-a como “calças de aparência barata”. Observa-se um aumento lexical e sintático nas traduções, algo observado na explicitação, como pontuado por Baker (1996), Camargo (2007, 2012), Paiva (2007) e Serpa e Camargo (2016). As escolhas feitas pelos tradutores parecem ter sido motivadas pelo contexto da obra e por influência da palavra *slack* como adjetivo. Por um lado, os tradutores levaram em conta a caracterização da mãe, personagem que aparenta ser simples, humilde e caridosa e, como informado, usava essa calça e o mesmo lenço repetitivamente. Por outro lado, a palavra *slack* tem, entre vários significados, o de algo “*frouxo*” ou “*não firmemente amarrado*”.<sup>7</sup>

Quadro 3 – Exemplo 2: Explicitação nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)

| O’CONNOR (1977)  | FROES (2008)   | O’SHEA (1991)                                |
|--|--|--|
| “ <i>Yes ’m,</i> ” <i>The Misfit said as if he agreed.</i> | “É, <i>dona</i> ”, disse o Desajustado, como se concordasse. | —É, <i>madame</i> — o Desajustado concordou. |

Fonte: Elaborado pelos autores.

O segundo exemplo de explicitação esclarece o que a abreviação *’m* significa. Usualmente, utiliza-se a palavra *ma’am* para formalmente referir-se a “*dona*” ou “*madame*”<sup>8</sup> e, segundo o *Corpus of Contemporary American English*,<sup>9</sup> há 5324 ocorrências dessa palavra, e nenhuma para *’m*, ao menos não para designar uma mulher. Desse modo, acredita-se que a explicitação pelos dois tradutores foi influenciada pelo contexto, uma vez que o personagem *The Misfit* dirigia-se à avó.

## SIMPLIFICAÇÃO

Quadro 4 – Exemplo 1: Simplificação nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)

| O’CONNOR (1977)  | FROES (2008)   | O’SHEA (1991)  |
|--|--|--|
| “ <i>In case of an accident, anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady</i> ”. | Qualquer um que a visse morta na estrada, em caso de acidente, logo saberia tratar-se de uma <i>senhora distinta</i> . | Em caso de acidente, qualquer pessoa que a visse morta na estrada saberia imediatamente que ela era uma <i>senhora de classe</i> . |

Fonte: Elaborado pelos autores.

A simplificação ocorreu, nos trechos traduzidos, pela resolução da ambiguidade contida na palavra “*lady*” do conto, uma das funções dessa característica do TT, como apontado por Baker (1996). No texto de O’Connor, de fato a palavra *lady* parece indicar mais do que uma senhora com posses (como observado na tradução de O’Shea), mas também alguém que é superior aos que

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/slacks>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/slacks>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/ma%27am>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://corpus.byu.edu/coca/>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

moram pelas estradas pobres pelas quais ela viaja de carro (assim notado na tradução de Froes), apesar de não pertencer à nobreza,<sup>10</sup> contexto no qual a palavra é mais utilizada. Embora as traduções apresentem um aumento textual, algo característico da explicitação, este estudo opta por classificá-lo como simplificação, pois resolve a ambiguidade do TF, tornando-o mais simples de ser compreendido.

Quadro 5 – Exemplo 2: Simplificação nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)

| O’CONNOR (1977)  | FROES (2008)   | O’SHEA (1991)   |
|--|--|---|
| <i>She said she thought it was going to be a good day for driving, neither too hot nor too cold, and she cautioned Bailey that the speed limit was fifty-five miles an hour and that the patrolmen hid themselves behind billboards and small clumps of trees and sped out after you before you had a chance to slow down.</i> | Disse que o dia, a seu ver, era bom para <i>viajar</i> , nem muito quente nem muito frio demais, e lembrou a Bailey que o limite de velocidade era de noventa quilômetros por hora, e que os guardas rodoviários, escondidos atrás de anúncios e de amontoados de árvores, logo saíam em disparada atrás, sem nem dar chance de reduzir. | Ela disse que achava que seria um bom dia para <i>viagem de carro</i> , nem quente nem frio demais, e lembrou a Bailey que o limite de velocidade era 88 quilômetros por hora e que os patrulheiros se escondiam atrás de outdoors e de árvores na beira da estrada e que partiam atrás da gente, antes da gente ter a chance de diminuir a velocidade. |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Similar ao exemplo anterior, nesse trecho, os tradutores trabalham na ambiguidade da palavra “*driving*”. Enquanto Froes a simplifica como “viajar”, O’Shea opta por “viagem de carro”. De modo geral, *driving* relaciona-se ao ato de dirigir, mais do que estar em viagem de carro.<sup>11</sup> Contudo, observando o contexto do conto, as escolhas tradutórias podem ter sido influenciadas mais pelo paciente da ação de dirigir do que por seu ator. Dito de outra forma, as escolhas dos TTs refletem o pensamento da avó, passageira do carro, do que o do motorista, aquele que dirige.

Além disso, a simplificação pode ser observada pela adição de pontuação, um dos fatores determinantes para sua identificação, como notado por Baker (1996), Camargo (2007, 2012) e Paiva (2007). Nesse ponto, o TT de Froes tem mais vírgulas do que o de O’Shea, escolha essa tendo sido provavelmente influenciada pela grande quantidade de sentenças complexas do TF, formadas por várias orações e unidas pela conjunção *and*, na tentativa de deixar ambos os TTs, principalmente o de Froes, mais pausado e de fácil leitura.

## NORMALIZAÇÃO

Quadro 6 – Exemplo 1: Normalização nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)

| O’CONNOR (1977)  | FROES (2008)   | O’SHEA (1991)  |
|--|--|--|
| <i>“If you don’t want to go to Florida, why dontcha stay at home?”</i> | Se a senhora não quer ir para a Flórida, por que <i>é que não</i> fica em casa?” | — Se a senhora não quer ir pra Flórida, por que <i>não</i> fica em casa? |

Fonte: Elaborado pelos autores.

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/lady>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/drive>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

A normalização foi detectada a partir da necessidade de adaptar a palavra *dontcha*, contração na negativa *don't you* numa sentença interrogativa, para um padrão típico da norma escrita da LP, tendo essa uma das caracterizações do conceito da normalização, além da correção de agramaticalidade do TF, como pontuado por Baker (1996). Diferentemente da LI, que se utiliza dos auxiliares *do* ou *does* nas formas negativa e interrogativa, e ainda, num registro informal, possibilita a contração do auxiliar na negativa-interrogativa, como observado em *dontcha*, a LP opta pela utilização do pronome interrogativo, seguido pelo pronome pessoal e do advérbio *não*, ou do pronome pessoal, seguido do advérbio *não* e tendo o pronome interrogativo no fim da frase. Em ambas as traduções, é possível observar a omissão do pronome pessoal, algo permitido pelo sistema da LP, mas o advérbio permanece. A diferença maior é que o TT de Froes parece ser mais redundante e informal, à medida que adiciona o pronome *que*, escolha aparentemente mais próxima do registro informal do TF.

Quadro 7 – Exemplo 2: Normalização nos TTs de Froes (2008) e O’Shea (1991)

| O’CONNOR (1977)                            | FROES (2008)                                    | O’SHEA (1991)                           |
|--|---|---|
| “ <i>Whatcha gonna do with that gun?</i> ” | “ <i>Vai fazer o que com essa arma, hein?</i> ” | — <i>O que você vai fazer com isso?</i> |

Fonte: Elaborado pelos autores.

O excerto de O’Connor em destaque e suas traduções assemelham-se à classificação de normalização do exemplo discutido anteriormente, no sentido de que os tradutores optam por seguir padrões da LP e corrigir agramaticalidades. A palavra *whatcha* é uma abreviação de *what are you*, utilizada em sentenças interrogativas em LI, construção essa formada pelo pronome interrogativo e o verbo *to be*, enquanto que *gonna* é a abreviação de *going to*, utilizada para referir-se ao tempo futuro. Em LP, não seria possível fazer tais contrações, apenas a omissão do sujeito. De forma a corresponder ao TF em LI, para construir uma sentença interrogativa em LP, seria necessário o pronome interrogativo *o que* e um pronome pessoal. Na tradução de Froes, há a omissão do pronome pessoal, mas a inversão da ordem esperada de uma sentença interrogativa, uma vez que o verbo *vai (gonna)* inicia a oração, seguida pelo verbo principal e, em seguida, o pronome interrogativo. Por outro lado, no TT de O’Shea, observa-se uma apropriação mais rígida do padrão da LP de iniciar frases interrogativas com o pronome interrogativo, seguido do pronome pessoal. Comparando ambas as traduções, é provável que a tradução de Froes seja mais similar ao TF, por ser mais informal, algo também observado pela adição do dêitico *hein*, enquanto que a tradução de O’Shea normaliza mais do que a de Froes, distanciando-se do registro informal do TF.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscou-se identificar as características de dois textos traduzidos a partir do conto em inglês *A good man is hard to find*, de Flannery O’Connor (1977). As traduções foram feitas para a LP por Leonardo Froes (2008) e José Roberto O’Shea (1991). Em ambas as traduções, foram detectadas evidências de explicitação, simplificação e normalização. Para verificar a quantidade de palavras totais (*tokens*), diferentes (*types*) e a razão forma/item (*TTR*), utilizou-se o programa *WordList* do *WST*. Além disso, de modo a contabilizar a ocorrência dessas características e a observar sua ocorrência em contexto, procedeu-se à etiquetagem e à utilização do programa *Concord* do *WST*.

Com relação à tradução de Froes (2008), comparando-se com o TT de O'Shea (1991), observou-se que ela: i) é mais rica lexicalmente, por utilizar mais palavras distintas do que o TT de O'Shea (1991); ii) tende a explicitar mais, apesar de conter menos *tokens*; iii) apresenta maior simplificação, embora indique um *TTR* maior, algo que não deveria ocorrer, segundo Baker (1996) e Camargo (2007, 2012), mas mesmo assim tende a deixar seu texto mais simples para o leitor, ora resolvendo ambiguidades ora adicionando pontuação; iv) indica maior normalização, apropriando-se de padrões típicos da LP, ao mesmo tempo em que tenta repetir o registro informal do TF.

Em se tratando da tradução de O'Shea (1991), em comparação com o TT de Froes (2008), notou-se que ela: i) apresenta mais *tokens*, confirmando, a priori, o princípio da explicitação como 'universal', princípio este parcialmente negado a posteriori, pois é o TT de Froes (2008) que apresenta maior evidência para tal; ii) possui mais palavras repetidas, provavelmente sendo um texto mais simples de se compreender, algo confirmado pelo concordanciador e pelas análises qualitativas de alguns excertos, mesmo que seja Froes (2008) o tradutor que mais simplifique; iii) normaliza tanto quanto a outra tradução, mas aparenta seguir padrões típicos da LP mais do que o outro TT, não sendo tão informal quanto o TF em certos casos.

Com relação ao uso do *WST*, pode-se atestar a sua contribuição positiva para a pesquisa ao auxiliar na compreensão do que ocorre em duas traduções do mesmo TF, tendo ilustrado seu potencial para futuras pesquisas na área da tradução. Especificamente, observou-se que, para estudos sobre as características dos TTs, é importante lançar mão de mais de uma das ferramentas do *WST* para se ter uma melhor clareza a respeito dos resultados obtidos. Além disso, a conceituação dessas características é multifacetada e reflete o questionamento inicial de Baker de que excertos traduzidos podem apresentar indícios de mais de uma característica. Mais especificamente, observou-se que a explicitação ocorre não somente pela utilização, no TT, de mais itens lexicais que no TF, e a simplificação pode se caracterizar por outras peculiaridades além da presença de um baixo *TTR*.

## REFERÊNCIAS

BAKER, M. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M. et al. (Ed.). *Text and technology: in honour of John Sinclair*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993. p. 233-250

\_\_\_\_\_. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. *Target*, Amsterdam/Philadelphia, v. 7, n. 2, p. 223-243, 1995.

\_\_\_\_\_. Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In: SOMERS, Harold. (Ed.). *Terminology, LSP and translation: studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1996. p. 177-186.

BERBER-SARDINHA, T. *Linguística de corpus*. São Paulo: Manole, 2004.

BLUM-KULKA, S. Shifts of cohesion and coherence in translation. In: VENUTI, L. (Org.). *The translation studies reader*. Londres: Routledge, [1986], 2000. p. 298-313.

CAMARGO, D. C. *Metodologia de pesquisa em tradução e linguística de corpus*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: Laboratório Editorial do Ibilce/Unesp, 2007.

CAMARGO, D. C. As bases teóricas do projeto PETra: padrões de estilo do tradutor literário, especializado e juramentado. In: CAMARGO, D. C.; ROCHA, C. F.; PAIVA, P. T. V. (Org.). *Pesquisas em estudos da tradução e corpora no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2012. p. 12-34.

CORPUS OF CONTEMPORARY AMERICAN ENGLISH. Disponível em: <<http://corpus.byu.edu/coca/>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

O'CONNOR, F. A good man is hard to find. In: \_\_\_\_\_. *A good man is hard to find*. San Diego: Harcourt BraceJovanovich, 1977. p. 1-23.

\_\_\_\_\_. *É difícil encontrar um homem bom*. Tradução de Leonardo Froes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. *É difícil encontrar um homem bom*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1991.

OLOHAN, M. *Introducing corpora in translation studies*. London/New York: Routledge, 2004.

PAIVA, P. T. P. Estudo de traços de simplificação e explicitação em artigos científicos de anesthesiologia. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 181-199, 2007.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Brazilian people: the formation and meaning of Brazil*. Translated by Gregory Rabassa. Gainesville: University of Florida Press, 2000.

SERPA, T.; CAMARGO, D. C. A explicitação na tradução inglesa de termos culturalmente marcados da obra *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* de Darcy Ribeiro. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 21, p. 6-23, 2016.

THE FREE DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/slacks>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

THE FREE DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/ma%27am>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

THE FREE DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/lady>>. Acesso em: 29 dez. 2016.



THE FREE DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/drive>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

TOURY, G. Probabilistic explanations in translation studies: welcome as they are, would they qualify as universals? In: MAURANEN, A.; KUJAMAKI, P. (Ed.). *Translation universals: do they exist?* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004. p. 15-32.

## MIGRATION AND INTERLANGUAGE: TRANSLATIVE WRITING IN OSMAN ENGIN'S SATIRICAL TEXTS

Arvi Sepp<sup>1</sup>

### ABSTRACT

The prose works *Deutschling* (1985) and *Oberkanakengeil* (2003) by the German-Turkish novelist Osman Engin satirically invert reigning stereotypes against Turkish immigrants. In both works, Turkish and German act as cultural and linguistic reference systems, which are subverted through the strategy of translative mimicry. This mimicry is an integral element of the narrative structure of Engin's works and becomes a stylistic singularity, which unbalances the German language and undermines it in its seeming naturalness. Through a close reading of Engin's works, the contribution aims to offer a deeper understanding of the extent and nature of the unbalancing of cultural and linguistic points of reference, which implies a deconstruction of collective identities and fixed ideas. In addition to the metalinguistic markings in the hybridized German-Turkish interlanguage of the author, as we will show, the constant alternation between object level and meta level plays an important role in the narrative structure of the texts, resulting in the continuous consideration of the mother tongue's significance and the issue of intralingual translation.

**Key Words:** Osman Engin. Interlanguage. Satire. German-Turkish Literature

### RESUMO

A obra em prosa *Deutschling* (1985) e *Oberkanakengeil* (2003) do romancista turco-alemão Osman Engin inverte satiricamente os estereótipos reinantes contra os imigrantes turcos. Em ambas obras, o turco e o alemão como sistemas de referência cultural e linguístico são subvertidos pela estratégia do mimetismo da tradução. Esse mimetismo é um elemento integral da estrutura narrativa das

<sup>1</sup> Doutor. Professor das Vrije Universiteit Brussel/Universiteit Antwerpen.

obras de Engin e se torna uma singularidade estilística que desequilibra a língua alemã e a enfraquece em sua aparente neutralidade. Por meio de uma leitura atenta dos livros de Engin, este artigo visa oferecer uma compreensão mais profunda da extensão e da natureza do fato de desequilibrar os pontos de referência culturais e linguísticos, o que implica uma desconstrução de identidades coletivas e de ideias fixas. Além das marcas metalinguísticas na interlíngua híbrida germano-turca do autor, como mostraremos, a constante alternância entre o nível objeto e o meta-nível desempenha um papel importante na estrutura narrativa dos textos, resultando na consideração contínua do significado da língua materna e a questão da tradução interlingual.

Palavras-chave: Osman Engin; Interlíngua; Sátira; Literatura Alemã-Turca.

## OSMAN ENGIN: MIMICRY AND TRANSCULTURAL LITERATURE

The Turkish-German novelist Osman Engin was born in 1960 near Izmir and came to Bremen when he was twelve. He studied social science at the University of Bremen and became known for his satirical short stories and radio comments. In his stories, he gives a humorous take on Turkish life in Germany. He was awarded several prizes, like the ARD-Medienpreis in 2006. In his satirical short stories, as Ali Sirin has it, the I narrator is the

protagonist Osman Engin, who as family patriarch does nothing and walks all over his family members. There is the usual everyday racism, shown in all its banality in the arbitrary acts of officials and bureaucrats. There are the Turkish rituals, such as the sometimes onerous family visits, well known to many Turkish readers. It is hard to tell if the author is caricaturing himself, or if he mixes in his own experiences, or if he is describing the life of a friend under a pseudonym.<sup>2</sup>

The I narrator in the short stories is neither an autobiographer nor the same I as in autobiographical stories that render his life as a work of art by means of literature. By choosing the I form, the author presents himself as a spokesman of many German Turks (cf. Buz, 2003, p. 72). He has written about 14 collections of short stories, of which two will be discussed more closely in this contribution: *Deutschling* (1985) and *Oberkanakengeil* (2003). In both works, Turkish and German act as reference systems and the strategy of translatory mimicry appears to have a subversive effect at the imagery level. This mimicry is an integral element of the narrative structure of Engin's works and becomes a stylistic singularity, which unbalances the German language, and undermines it in its seeming naturalness. The author's translation practices between languages and cultures, which do not appear to merge culturally but seem to be in constant conflict with each other, can be considered an accumulation of transcultural experience.

Rafik Schami, a German-Syrian author, sees literature – comparable to Osman Engin – as the only possible way for transcultural writers to overcome the inner conflict between two worlds with different languages, cultural traditions and ethical value systems and to achieve a “synthesis between there and here”.<sup>3</sup> The German-Turkish writer Aras Ören also regards ‘migrant literature’

<sup>2</sup> Ali Sirin: “Osman Engin: a Turk who writes in Germany” URL: <<http://www.cafebabel.co.uk/article/osman-engin-a-turk-who-writes-in-germany.html>>. (Last access: April 4, 2018).

<sup>3</sup> Rafik Schami quoted in ARENS, H. (2005). *Writing Outside the Nation: Schnittstellen zwischen interkulturellen Gärten und transnationaler deutschsprachiger Literatur von Einwanderinnen* (p. 3). München: Stiftung Interkultur.

as a kind of bridge between cultures. However, he emphasizes even more clearly its function as a “third space” in which the bridge acquires an independent existence:

But in the course of time it turns out that the two ends of the bridge are no longer connected to their banks. This they could not be any longer. One should not imagine here that the bridge has grown shorter. On the contrary, it seems to me as if the bridge has grown longer and continues to expand while the two banks on which it is built have moved further apart with ever-growing speed. In the course of time the bridge has become an independent part of reality.<sup>4</sup>

According to Carmine Chiellino, the “third space” can also be found in language itself: “The site of literature is the language in which the work is created and not the cultural otherness of the locations, the figures or the authors.”<sup>5</sup> In this connection, Feridun Zaimoglu refers for his part to the creolized language of the third generation. This generation very consciously uses a mixed language, which is neither purely Turkish nor purely German, but lies somewhere in between. With this everyday language culture German-Turkish young people strive to achieve a decentering of the *Leitkultur* and its dominant national language. This carnivalization and decentering has direct implications for the formulation of one’s minority identity.

The issue of formulating personal identity and of the relationship between language and identity, is easily passed on to the literature of minority authors as it is thought that their literature which is, after all, written from a ‘recognizable’ specific socio-cultural position, can only be identified by its development context. Yet, the presupposition that literary texts marked as minority literature *can* or *will* answer identity questions, can often not be reconciled with the literary singularity of these texts, or of literature at all. Literature has consequently become the bearer of an ethnic identity and is even apportioned an ‘ethnic’ style, a criterion that does not exist for ‘autochthonous’ Western literatures. In this context, Zafer Şenocak (2000, pp. 77-78) writes:

In the case of authors who live outside their native linguistic geography, questions about belonging threaten to obscure other biographical details. The mythic foundations of their work disappear completely from view. [...] One does not read an author’s texts, but rather, the biography written onto his body. Genealogy substitutes for biography. The body of the text - with its own patterns, its own concealed forewords, disappears behind the image of the author. What motivates this type of reading? Fear of wonder? Fear of understanding or not understanding, a sense of strangeness, real or imagined?<sup>6</sup>

As a result, the singularity of the work’s literariness is levelled out and a form of identity thinking is carried on of which it is precisely minority literature research that tries to demonstrate its imperative nature. Understanding minority literature as the product of minority authors and maintaining it as a separate literary category implies reducing literature to a cultural manifest and

<sup>4</sup> „Aber mit der Zeit stellte es sich heraus, dass die beiden Enden der Brücke nicht mehr mit ihren Ufern verbunden waren. Sie konnten es nicht mehr sein. Dabei darf man sich nicht vorstellen, dass sich die Brücke verkürzt hätte. Im Gegenteil, es kommt mir so vor, als wäre die Brücke immer länger geworden, sie dehnt sich noch nach wie vor aus, doch mit noch größerer Geschwindigkeit rücken die beiden Ufer auseinander, denen sie auflagen. Im Laufe der Zeit ist die Brücke ein unabhängiges Stück Wirklichkeit geworden.“ ÖREN, A. (1977). *Privatexil. Gedichte* (p. 70). Berlin: Rotbuch Verlag. [postface].

<sup>5</sup> CHIELLINO, C. Interkulturalität und Literaturwissenschaft. In C. Chiellino (Ed.). (2000). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (p. 391). Stuttgart: Metzler.

<sup>6</sup> ŞENOCAK, Z. (2000). *Which Myth Writes Me? Atlas of the Tropical Germany. Essays on Politics and Culture 1990-1998* (pp. 77-78). Trans. Leslie A. Adelson. London-Lincoln: University of Nebraska Press.

is often the result of inaccurate reading. Translation theory literature focusing on the rhetorical and linguistic – narrative – construction of literature will demonstrate the text's recalcitrance to univocal identity labels.

This contribution aims to show how in *Deutschling* (1985) and *Oberkanakengeil* (2003), Osman Engin satirically inverts reigning stereotypes against Turkish immigrants. Through a close reading of both works, the contribution offers a deeper understanding of the extent and nature of the unbalancing of cultural and linguistic points of reference, which implies a deconstruction of collective identities and fixed ideas. In addition to the metalinguistic markings in the hybridized German-Turkish of the author, as we will show, the constant alternation between object level and meta level plays an important role, resulting in the continuous literary consideration of the mother tongue's significance and the issue of intralingual translation.

## GERMAN-TURKISH INTERLANGUAGE AND WRITING BACK

In *Sprachkontaktforschung*, Caudia Riehl (2004, p. 123) lists the main linguistic features of German-Turkish “interlanguage”, comprising among others the following elements:

- One word sentences (e.g. “Blume” instead of “Das ist eine Blume”)
- Elimination of verbs (e.g. “jetzt Pause”)
- Absence of the definite and indefinite article (e.g. “mit Zug”)
- Absence of inflections (e.g. “vielleicht morgen niks arbeit”)
- Use of the infinitive (e.g. “Hier alles sauber machen”)
- Generalization of the feminine article “die” (e.g. “mit die Kind kommen”)
- Use of “viel” to express a degree (e.g. “viel kalt”)
- Use of “niks”/ “nix” as a word and sentence negation (e.g. “niks/nix Arbeit; niks/nix mehr zurück”)

By literising this interlanguage in Engin's literary texts, a new world of associations comes into being creating the effect of alienation and disillusionment. The effect is ambivalent: it feeds a sense of exoticism on the one hand, whereas the importance of language with respect to understanding the other exotic way of living and thinking becomes clear on the other hand. In *The Empire Writes Back*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (1989 [2002], p. 66) emphasize the linguistic autonomy of hybridized language: “The concept of an interlanguage reveals that the utterances of a second-language learner are not [per se] deviant forms or mistakes, but rather are part of a separate but genuine linguistic system.” This is equally what Feridun Zaimoglu expresses in his first book *Kanak Sprak* in 1995, when he attempts to express the authentic, tough, and subversive power of slang language spoken by young Turkish male youth in Germany and calls for a new self-confidence by means of this vernacular.

In the main short story in *Deutschling*, “Der Deutschling”, the protagonist and authorial I narrator, Osman Engin, bearing the same name as the real author, returns to Turkey with his family

after a long stay in Germany. In Turkey people call them – in Osman's words and re-translated into German – "Deutschlinge", a non-existing, ungrammatical word, coined from the antiquated German "Fremdlinge" (strangers). In this very word, there's the fusion of being "fremd" but at the same time being "deutsch", showing the hybrid situation of being foreign in Germany, but being considered German in Turkey. As he is used to being called "Ausländer" (foreigners) in Germany, Osman did not want to use the word "Ausländer" anymore to describe his situation, due to the racist tone of it. Instead, the ungrammatical *Deutschling* expresses far better his existential feeling of 'being between'. Osman will return to Germany, because as a *Deutschling* he feels he fits in better in German than in Turkish society. Not only the father, but also Osman's son Mehmet speaks this interlanguage, this "gebrochen Türkisch [...] anstatt fließend Deutsch" (broken Turkish instead of fluently German).

Franco Biondi, another German bicultural author, of Italian descent, calls this "Zwischensprache" (interlanguage) a "Kunstsprache" (artificial language)<sup>7</sup>, a term he uses to counter the stereotypical judgment of the lack of aesthetic quality of migrant literature by mainstream literary culture, still often heard in 1980's, when also Engin's *Deutschling* was published. Osman Engin uses this Interlanguage to characterize his literary figures and, most of the time, to satirically deconstruct the cliché of poorly educated migrants who cannot speak 'proper' German. The satirical foundation in the short stories is emphasized through the excellent German the I narrator and protagonist Osman Engin uses and the flawed *Gastarbeiterdeutsch* (Guest Workers' German) which he often uses to communicate with Germans. The Turkish-German vernacular is not a sign of inability but a communication mode with Germans, who expect this language to be used by the protagonist and his family.

Engin inverts all stereotypes against Turkish immigrants. In the next example, a door-to-door salesman, whom Osman and his family have mistaken for a new neighbour with welcoming gifts, consciously speaks a kind of *Gastarbeiterdeutsch*, which he thinks Osman will understand:

The neighbour came into the living room and took his coat off. I greeted him, 'I, Osman Engin, welcome, neighbour.' [...] Our dear neighbour gleamed at me friendly and asked: 'You wanting everything?' (Welcome gifts from neighbours should never be rejected, because this shame would be unforgivable!), 'I want have, I thanking much' [...].<sup>8</sup>

There's a tension between the language used by the I-narrator and the protagonist. Although both share the same name, the I-narrator seems to be referring to the author – through a number of autobiographical items of information – whereas the protagonist is much more a reflection of the symbolic imagination of the Turkish migrant by German mainstream society, and thus also of the author Osman Engin. The same kind of dynamic is seen when the protagonist tries to be more German than the Germans in his new job as an office clerk. In his imagination of how the typical German is, he tries to dress like a one, talk like a one, walk like a one. And he feels he can, but he

<sup>7</sup> AMODEO, I. Interview mit Franco Biondi. Literatur ist Gedächtnis. In Heinrich-Böll-Stiftung (Ed.). *Dossier: Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* (p. 10). [Online available at: [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp)]. Last access: 15 March 2018.

<sup>8</sup> „Der Nachbar kam ins Wohnzimmer und legte den Mantel ab. Ich begrüßte ihn: ‚Ich, Osman Engin, Willkommen, Nachbar.‘ [...] Unser lieber Nachbar strahlte mich freundlich an und fragte: ‚Du alles haben wollen?‘ (Willkommensgeschenke von Nachbarn sollte man niemals zurückweisen, denn diese Schande wäre unverzeihlich!), Ich wollen haben, ich danken vielmals' [...].“ ENGIN, O. (1985). *Deutschling: Satiren* (p. 22). Berlin: Express Edition.

is rejected. Therefore, he prefers sliding into his role of a *Deutschling* again, because at least like this he feels – in an ambivalent way – accepted:

In my everyday clothes, no one would have thought I was a clerk. I'm tearing this unlucky suit off my body. Then I hand the bundle together with 17 files over to the doorman. 'Here I bring interpreters and files! Me foreigner, I not understand nothing!' I run out into the street, in underpants, relieved, under the amazed eyes of the doorman.<sup>9</sup>

In *Oberkanakengeil*, the protagonist is German at last. He has obtained a German passport. To show his Germanness, he wants to help German neo-Nazis in the purification of the "German race". But at the same time, there's his family constantly reminding him of his Turkishness. His assimilated daughter Zeynep wants to be a procuress to make as much money as possible, his son Mehmet is a communist, and his daughter Nermin is lesbian. Given his traditional Turkish upbringing, he has a hard time accepting the – what he calls – "deviant behaviour" of his family.

When his 6-year old daughter Hatice, returns from her first day at school, Osman asks her how her day was:

„Well, Hatice, how's school going?“, I asked her.  
 „Oberkanakengeil ey“, she shouted.  
 „What?? What kind of an ober?!“  
 „Oberkanakengeil!“  
 „Hatice, what does this exactly mean, if I may ask?“  
 „It means, as good as it can possibly be, when you're a Kanake in Germany“  
 „Oh, that's really great, my sweet little Kanake girl.“<sup>10</sup>

Again the concept of 'Kanakan' is used in a subcultural manner, but always in an ambiguous way. In German youth language, the expression "oberaffengeil" means "really cool". In the altered form "oberkanakengeil", used by the little girl, racism is implicitly present, in that "affe" (ape) is replaced by "Kanakan".

Another way to experiment with the German language, is the play with grammatical constructions. The protagonist is particularly interested in alternative interpretations of the German case system, of which German natives would never think. When Osman's son Mehmet, tells his father that he'd like to go into politics (literally: "in die Politik gehen"), his father asks him if he wants to go „[z]u Fuß oder mit dem Bus“<sup>11</sup>. The construction "gehen in + accusative", which in general marks movement, is here interpreted literally, but also to express the lack of belief in the possibility that his son Mehmet will be given the opportunity to be politically active. The Turkish protagonists in Engin's stories collect their experiences of heteroglossia, piece them together into a patchwork.

<sup>9</sup> „In meiner Alltagskleidung hätte mich niemand für einen Beamten gehalten. Ich reiße mir diesen Unglücksanzug vom Leib. Dann übergebe ich das Bündel zusammen mit 17 Akten dem Pförtner. ‚Hier ich bringen Dolmetscher und Akten! Ich Ausländer, ich nix verstehen!‘ Ich renne erleichtert, unter den verblüfften Augen des Pförtners, in Unterhosen hinaus auf die Straße.“ Ibid., p. 34.

<sup>10</sup> „Na, Hatice, wie läuft es denn in der Schule?“, frage ich sie.  
 „Oberkanakengeil ey“, ruft sie.  
 „Waas? Was für ein Ober?!“  
 „Oberkanakengeil!“  
 „Hatice, was heißt das genau, wenn ich fragen darf?“  
 „Das heißt, es geht mir so gut, wie es einem Kanaken in Deutschland überhaupt gehen kann!“  
 „Oh, das finde ich aber schön, mein kleines Kanakchen!“ Engin, Osman (2003). *Oberkanakengeil* (p. 32). Berlin: Espresso Verlag.

<sup>11</sup> Ibid.

From their personal transcultural locations formed out of multiple connections and allegiances, each protagonist reinvents the German-Turkish multilingual space he inhabits, endowing it with deeply personal meaning coloured by the diverse cultural strands deriving from his experience.<sup>12</sup>

Yet another way of deconstructing or alienating German literary language is the construction of neologisms. Mehmet is bored of spending his times in these German bars and expresses his unwillingness to hang around in bars anymore: „keine Lust mehr, in Kneipen-Mneipen rumzuhängen.“<sup>13</sup> He gives his father the following explanation: „Kneipe-Mneipe heißt: Kneipe oder so was Ähnliches. Man könnte auch sagen: Papier-Mapier. Oder Buch-Much! Das heißt dann, Buch oder Ähnliches.“<sup>14</sup> ‘Kneipe’ (bar), a common word in German, is deconstructed in the sense that, for Osman’s son, it could just as well have been ‘Mneipe’, just another foreign word, sounding just as anomalous and foreign as ‘Kneipe’.

In using these strategies, Osman Engin has contributed to the transformation of German literature and, as Ashcroft, Griffiths, and Tiffin (1989 [2002], p. 76) also have it in *The Empire Writes Back* with regard to post-colonial literature, “to the dismantling of those ideological assumptions that have buttressed the canon of that literature as an elite Western discourse”.<sup>15</sup> The same kind of translative writing occurs in the following books. In *Dütschlünd, Dütschlünd übürüllüs* (1994), the first verse of the German anthem (Deutschland, Deutschland über alles) is paradoxically ‘turkified’, or in *West-östliches Sofa* (2006), Goethe’s canonical work of world literature, *West-östlicher Diwan*, “Diwan” is replaced by a German everyday semi-synonym “Sofa” (couch). Thus, fundamental German references to national identity – German “Erinnerungsorte”, lieux de mémoire, such as Goethe or the national anthem – are being alienated.

## DECONSTRUCTIVE SATIRE OF DOMINANT CULTURE

Osman Engin is regarded as one of the most important German-Turkish satirists of the last decades. His stories make fun of both German habits and Turkish customs. He also takes up topics such as the increasing hostility towards foreigners in Germany. Among other things he attacks the naivety of the Turkish immigrants.<sup>16</sup> This is revealed primarily in the naive figure of the protagonist Osman Engin, who is continually confronted with problems or at least with embarrassing situations on account of his guilelessness. For example, he confuses a peddler with a neighbour<sup>17</sup> and is regarded as a thief by the police when he attempts to use a man’s own briefcase to protect him from a bucket of water which has just been tipped out of a window.<sup>18</sup> Engin also makes fun of the immigrants’ positive image of Germany by presenting the Germans usually as perfect, almost

<sup>12</sup> As is the case for postcolonial francophone literature, for instance, Engin’s satirical texts, different though they may be in content, context and form, also “resist and ultimately exclude the monolingual and demand of their readers to be like themselves: ‘in between’, at once capable of reading and translating, where translation becomes an integral part of the reading experience” (Mehrez, 1992, p. 122).

<sup>13</sup> Engin, *Oberkanakengeil*, p. 32.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> See SEPP, A. (2018). Moving Texts: The Representation of the Translator in Yoko Tawada’s and Emine Sevgi Özdamar’s Stories. In J. Woodsworth (Ed.). *Transfiction 3. The Fictions of Translation/Les fictions de la traduction*. Benjamins Translation Library, 139. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 149.

<sup>16</sup> See id., *Oberkanakengeil*, p. 209.

<sup>17</sup> See id., *Deutschling*, p. 22.

<sup>18</sup> See id., *Oberkanakengeil*, pp. 139-141.



supernatural beings. In contrast to the Turks, they are “a progressive people”<sup>19</sup> who only wish the best for the Turks.<sup>20</sup>

In the first story of *Deutschling*, “Drei schwarze Oliven und Urin” (Three Black Olives and Urine), the felt superiority of the Germans over the Turks is clearly thematised. The story describes the medical examination to which the Turkish candidates for immigration are subjected. This selection process was introduced because at that time there were four times as many applicants for jobs in Germany as positions to be filled. The medical examination is described by many as humiliating.<sup>21</sup> This atmosphere can be found in Engin as well, but it is played down as a result of the naive belief of the Turks in the goodness of the Germans. The image of the “Aryan” German is harshly counterpoised here to that of the Turks, who wait in their underpants until it is their turn to be examined. The doctors assign those who are not physically fit for immigration to the “rotten ones”<sup>22</sup> and show their feelings of superiority over the Turks by regarding them as worthless.<sup>23</sup> In spite of the multi-faceted nature of the genre, Robert C. Elliott (1962, p. 22) sees the basic critical societal impetus of all satire in its harsh attack against perceived injustices:

I can compare hundreds of different responsible uses of the term satire, trying to find common properties among them; but after my search I will be forced to conclude that there are no properties common to all the uses; or, if I could find an essential property, it would be so general as to be useless for purposes of definition: ‚All satire attacks something,‘ for example.

With regard to the Germans, Engin satirically pillories above all their hostility towards foreigners. Occasionally, however, he waters down the problem.<sup>24</sup> For example, in *Deutschling*, the main character sees a working week of 35 hours as more problematic than the increasing xenophobia: “I have the feeling that I must leave Germany. I fear the worst for this country, not because of the rockets or the extreme hostility towards foreigners but because the conflict over the 35 hour week bothers me.”<sup>25</sup> Elsewhere the xenophobia even seems imaginary to him. For example, when Osman sees a street sign on which the name of the street has been changed to „Ausländer-raus-Straße“ (Foreigners Out Street)<sup>26</sup>, he dismisses this hostile slogan as “childish nonsense”. Here not only German xenophobia but also the naive attitude of the Turks towards racism is pilloried. This is only possible from Engin’s intermediate position. In the following passage, which not by chance bears the title “Ausländerfeindlichkeit, gibt’s die?” (Xenophobia: Does it Exist?), this twofold criticism is again illustrated:

<sup>19</sup> Id., *Deutschling*, p. 15.

<sup>20</sup> See *ibid.*, p. 17.

<sup>21</sup> For more information on the medical examinations as experienced by Turkish immigrants, see HÜHN, K. (2005). »Nächstes Jahr kehren wir zurück...«. *Die Geschichte der türkischen »Gastarbeiter« in der Bundesrepublik* (pp. 88-91). Göttingen: Wallstein.

<sup>22</sup> Engin, *Deutschling*, p. 15.

<sup>23</sup> See *ibid.*, p. 17.

<sup>24</sup> Osman Engin’s texts as satire were also examined in Daems, Ellen: *Leben und Schreiben im Dazwischen. Betrachtungen über die Sonderposition der deutsch-türkischen Migranteliteratur anhand Osman Engins Kurzgeschichten*. Antwerp: University of Antwerp 2013 [unpublished Master’s thesis].

<sup>25</sup> „Ich habe das Gefühl, daß ich Deutschland verlassen muß. Ich ahne Schlimmes für dieses Land. Nicht etwa wegen der Raketen oder der extremen Ausländerfeindlichkeit, sondern dieser Streit um die 35-Stunden-Woche macht mir [sic] zu schaffen.“ Engin, *Deutschling*, p. 59.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 72.

Sometimes I hear voices which somehow sound hostile towards foreigners. I often see slogans on the walls such as “Foreigners Out” and alongside them a strange kind of cross with some hooks added on. I hear that foreigners have been beaten up, that they are blamed for the high level of unemployment. But for me this is all claptrap and unimportant for, after all, all German politicians guarantee that there is no xenophobia in the German Federal Republic!<sup>27</sup>

Engin also thematises the hostility by treating the prejudices directed primarily at the Turks in a satirical way. Above all, he places the idea that the Turks are uncultivated in the foreground. In one passage, Osman and his family and all the other “foreigners” in his street are invited to a fashionable hotel for three days. The invitation is part of a social project designed to examine “how much comfort and good life style a simple foreigner can bear when he is allowed to live like a civilized person after an arson attack.”<sup>28</sup> The scene in which Osman receives a telephone call from a stranger is closer to everyday life. The conversation begins as follows:

“Good evening, Mr Engin. May I ask you something?” – “Of course you may. But, by the way, who am I speaking to?” – “That doesn’t matter at all. You’re Turkish aren’t you?” – “I believe so. At least my parents insist that I am.” – “I’ve just read an article of yours in the newspaper. I didn’t even know that Turks could write”.<sup>29</sup>

The caller asks Osman to write a story which would drive all the Turks out of Germany. When Osman asks him for arguments he could use in his story, the man can find nothing that bothers him, even though Osman makes many suggestions such as noise nuisance, taking jobs off Germans or personal annoyance. The funniest thing about this scene is probably the fact that Osman is not indignant about the proposal of the caller, but even regards it as a good idea. Engin further develops this behaviour to an extreme in the stories “Frisch integrierter Freier” (Freshly Integrated Suitor) and “Osman der Skinhead” (Osman the Skinhead) in which Osman even turns out to be a racist skinhead, as soon as he has acquired German citizenship in *Oberkanakengeil*. He even calls himself Gottlieb Echtdeutsch (literally ‘Godlove Truegerman’) and insists that the rumour that he once was Osman Engin is a “rotten lie and an unbelievable slander on the part of people who are consumed by envy and are abysmally nasty”.<sup>30</sup> He no longer feels attached to the migrants and characterizes them as “foreign idiots”<sup>31</sup> and “depraved wog birds”<sup>32</sup> and even poses as the “Leader”<sup>33</sup> of a group of skinheads aiming to send the “pack of foreigners” back home.<sup>34</sup> When the skinheads want to know where they are heading for and he cannot give a meaningful answer, he leads them

<sup>27</sup> „Manchmal kommen mir Stimmen zu Ohren, die irgendwie ausländerfeindlich klingen. Häufig sehe ich an den Wänden Parolen wie ‚Ausländer raus‘ und daneben ein seltsames Kreuzzeichen mit ein paar Häkchen dran. Ich höre, daß Ausländer verprügelt werden, daß sie für die Schuldigen an der hohen Arbeitslosigkeit gehalten werden. Aber für mich ist das alles Geschwätz und unwichtig, denn schließlich garantieren alle deutschen Politiker, daß es in der BRD keine Ausländerfeindlichkeit gibt!“ Ibid., p. 79.

<sup>28</sup> Id., *Oberkanakengeil*, p. 73.

<sup>29</sup> „Guten Abend, Herr Engin, darf ich Sie mal um etwas bitten?“ – „Aber gerne! Übrigens, mit wem spreche ich eigentlich?“ – „Das tut doch nicht zur Sache! Sie sind doch Türke, nicht wahr?“ – „Ich glaube schon, meine Eltern bestehen zumindest darauf.“ – „Ich habe gerade einen Artikel von Ihnen in der Zeitung gelesen. Also ich wußte gar nicht, dass Türken sogar schreiben können!“ Id., *Deutschling*, p. 81.

<sup>30</sup> Id., *Oberkanakengeil*, p. 36.

<sup>31</sup> Ibid., p. 37.

<sup>32</sup> Ibid., p. 39.

<sup>33</sup> Ibid., p. 44.

<sup>34</sup> Ibid., p. 36.

to his own house in Karnickelweg (Bunny Lane). However, it is clear that the skinheads do not take it serious at all, as they alternate in their slogans between “Germany for the Germans-Foreigners Out” and “Germany for the Non-Germans – Foreigners In” to avoid boredom.<sup>35</sup> It is impossible to overlook the satire here. Engin does not merely exaggerate; he reverses the situation by letting a Turk attempt to drive out his own family as foreigners. A further example of this reversal technique which, like exaggeration, serves to underline the absurdity of racism, can be found in the history of Ali, a Turkish schoolboy, who is no longer accepted by the Turkish community after acquiring a new status as a German:

Ali is the best pupil in the school, better than all the German children. His teacher says: “Ali, you are as hardworking as only the Germans can be. For this reason I hereby declare you to be a German. From now on your name is no longer Ali, but Klaus.” Ali brings home the good news to his mother that he is no longer Turkish but German. His mother is angry and hits him on the head with a wooden spoon. When he comes home in the evening Ali’s father tans his backside. “My boy, you were born as a Turk and you will remain a Turk.” The next day the teacher asks: “Well, Klaus, what was your first day as a German like?” He shakes his head and answers: “No sooner do you become a German - and you immediately have trouble with those Turks”<sup>36</sup>

On the one hand this scene holds a mirror up to the Turks, who are no different from the Germans in insisting on their nationality and rejecting alien elements. On the other hand the Germans are also criticized on account of their contradictory naturalization policy. Although German society is hostile towards Turks and other migrants, it is all too ready, according to Osman Engin, to accept these same migrants as Germans if they achieve something positive and come in useful for Germany.

## CONCLUSION

In the final chapter of *Culture and Imperialism*, Edward W. Said not only criticizes national frames of thought, but, moreover, emphasizes the plurality and complexity of both personal and collective, which have been denied and reduced to a mere us-them binary in colonialism:

No one today is purely one thing. Labels like Indian, or woman, or Muslim, or American are no more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind. Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale. But its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly, exclusively, white, or black, or Western, or Oriental.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Ibid., p. 44.

<sup>36</sup> „Ali ist der Beste in der Schule, besser als alle deutschen Kinder. Seine Lehrerin sagt, ‚Ali, du bist fleißig, so wie es nur die Deutschen sein können, deshalb ernenne ich dich hiermit zu einem Deutschen. Ab sofort heißt du nicht mehr Ali, sondern Klaus!‘ Ali überbringt seiner Mutter die frohe Nachricht, daß er nicht mehr Türke sei, sondern stattdessen Deutscher. Die Mutter ist verärgert und schlägt ihm mit dem Kochlöffel auf den Kopf. Am Abend kommt der Vater von der Arbeit und verhaut Ali den Hintern. ‚Junge, du bist als Türke geboren und du bleibst Türke!‘ Am nächsten Tag fragt die Lehrerin: ‚Na Klaus, wie war denn dein erster Tag als Deutscher?‘ Er schüttelt den Kopf und antwortet: ‚Kaum ist man Deutscher – und prompt hat man nichts als Ärger mit diesen Türken.‘“ Id., *Deutschling*, pp. 83-84.

<sup>37</sup> SAID, E. W. (1994). *Culture and Imperialism* (p. 407). London: Vintage.

In a similar fashion, the ethnic categorization of transcultural literature in Germany is radically opposed by the Turkish-German author Güney Dal, who advocates an aesthetic reappraisal of his literary texts beyond the ethnic matrix: “Dal does not wish to be a ‘bridge between Turkey and Germany’ or a ‘demonstrative Turk’ [...]” (Broder, 2007, p. 421). He protests against a reception that levels out the singularity of the work’s literariness by emphasizing the socio-political impetus of his texts, as opposed to the primarily aesthetic and individual nature of his writing: “I write novels, and I express myself through novels. That is all.”<sup>38</sup> As early as 1982, in an interview with journalist Klaus Pokatzky, Akif Pirinçci, author of novels such as *Felidae* (1989) and *Francis* (1993), sheds a critical light on the ethnic re-appropriation and the corresponding effacement of his individuality by the West-German press: “I am a token Turk, [...] but whether they see me as a Turk or a German doesn’t really matter to me; my culture consists of those things that I do.” (Pirinçci in Pokatzky 2007, p. 389)<sup>39</sup> Authors such as Akif Pirinçci, Güney Dal, and also Osman Engin reject a hermeneutics of transcultural literature that is solely focused on “questions of belonging” at the expense of the literariness and singularity of their texts.

The ethical dimension of a hermeneutics of translingual literature cannot be underestimated in this context. Indeed, as Rita Wilson (2011, pp. 244-245) notes, the utopian horizon of texts by authors such as Osman Engin points to the multi-faceted nature of society and the fecundity of *métissage*: “[T]he function of translingual literature is not primarily a pragmatic, but an aesthetic and an ethical one. Its aim is more symbolic than realistic: it symbolizes the variety, the contact and the crossing of cultures and languages.”

In an article on the German-Turkish author Güney Dal, originally published in *Der Tagesspiegel*, Henryk M. Broder (2007, p. 421) criticizes the tendency of the German reception of transcultural literature to stress cultural and linguistic boundaries, rather than re-evaluating and relativizing them. According to Broder, German-Turkish literature has come to represent the collective identity of German Turks for the German reading public. By contrast, as a translator of translingualism, Osman Engin rather seeks to destabilize the foundations of the antagonism between ‘ego’ and ‘alter’. His unbalancing of cultural and linguistic points of reference implies a deconstruction of identities and fixed ideas. It cannot be separated from centre-periphery issues in general, and as such, it offers a window onto the intricate relationship between nation, language, and identity.

## REFERENCE

Amodeo, I. (2009). Interview mit Franco Biondi. Literatur ist Gedächtnis. In Heinrich-Böll-Stiftung (Ed.). *Dossier: Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* (p. 10). [Online available at: [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp)]. Last access: 15 March 2018.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> In *Kanak Sprach*, Feridun Zaimoglu criticizes this reading and interpreting mode, which is, according to him, characterized by ‘political correctness’: “The ‘better Germans’ are touched by these artifacts [...]. The Turk is seen as the epitome of emotion, a sloppy nostalgia and a lazy ‘exotic’ magic.” [Die ‚besseren Deutschen‘ sind von diesen Ergüssen ‚betroffen‘ [...]. Der Türke wird zum Inbegriff für Gefühl, einer schlampigen Nostalgie und eines faulen ‚exotischen‘ Zaubers.] (Zaimoglu, 2004, p. 11) The originally derogatory term “Kanak” was adopted by Turkish-German subculture and used positively as a term of self-identification. This third generation very consciously uses a mixed language, which is neither purely Turkish nor purely German, but lies somewhere in between.

- Arens, H. (2005). *Writing Outside the Nation: Schnittstellen zwischen interkulturellen Gärten und transnationaler deutschsprachiger Literatur von Einwanderinnen* (p. 3). München: Stiftung Interkultur.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (1989 [2002]). *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London/New York: Routledge.
- Broder, H. M. (2007). Novelist Güney Dal: I am not a Bridge. In D. Göktürk, D. Gramling & A. Kaes (Eds.). *Germany in Transit. Nation and Migration 1995-2005* (pp. 419-421). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Buz, M. (2003). *Literatur der Arbeitsemigration in der Bundesrepublik Deutschland*. Marburg: Tectum Verlag.
- Chiellino, C. (2000). Interkulturalität und Literaturwissenschaft. In C. Chiellino (Ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (p. 391). Stuttgart: Metzler.
- Daems, E. (2013). *Leben und Schreiben im Dazwischen. Betrachtungen über die Sonderposition der deutsch-türkischen Migrantenliteratur anhand Osman Engins Kurzgeschichten*. Antwerp: University of Antwerp. [unpublished Master's thesis].
- Elliott, R. C. (1962). The Definition of Satire: A Note on Method. In H. Frenz (Ed.). *Yearbook of Comparative and General Literature* (Vol. XI, pp. 19-23). New York: Russell & Russell.
- Engin, O. (1985). *Deutschling: Satiren* (p. 22). Berlin: Express Edition
- Engin, O. (2003). *Oberkanakengeil* (p. 32). Berlin: Espresso Verlag.
- Hühn, K. (2005). »Nächstes Jahr kehren wir zurück...«. *Die Geschichte der türkischen »Gastarbeiter« in der Bundesrepublik* (p. 88-91). Göttingen: Wallstein.
- Mehrez, S. (1992). Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text. In L. Venuti (Ed.). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology* (pp. 120-138). London/New York: Routledge.
- Ören, A. (1977). *Privatexil. Gedichte* (p. 70). Berlin: Rotbuch Verlag. [postface].
- Pokatzky, K. (2007). Akif Pirinçci: I am a Token Turk. In D. Göktürk, D. Gramling & A. Kaes (Eds.). *Germany in Transit. Nation and Migration 1995-2005* (pp. 388-390). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Riehl, C. (2004). *Sprachkontaktforschung. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Said, E. W. (1994). *Culture and imperialism* (p. 407). London: Vintage.

ŞenocaK, Z. (2011). *Deutschsein: eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber-Stiftung.

Şenocak, Z. (2000). *Which Myth Writes Me? Atlas of the Tropical Germany. Essays on Politics and Culture 1990-1998* (p. 77-78). Trans. Leslie A. Adelson. London-Lincoln: University of Nebraska Press.

Sepp, A. (2018). Moving Texts: The Representation of the Translator in Yoko Tawada's and Emine Sevgi Özdamar's Stories. In J. Woodsworth (Ed.). *Transfiction 3. The Fictions of Translation/Les fictions de la traduction*. Benjamins Translation Library, 139. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 149.

Wilson, R. (2011). Cultural Mediation Through Translingual Narrative. *Target* 23(2): 235-250.

Zaimoglu, F. (2004). *Kanak sprach. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch Verlag.

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

- 1 - As colaborações devem ser encaminhadas ao Conselho Editorial, em CD ou DVD e duas cópias impressas em papel tamanho A4, espaço duplo, digitadas em *Word for Windows*, versão recente, fonte *Times New Roman 12*, rodapés e notas bibliográficas em *Times New Roman 10*, máximo de 20 páginas para artigo e 6 páginas para resenha.
- 2 - Na primeira página, deverão constar o título do trabalho em letras maiúsculas e o nome do autor com letras maiúsculas somente nas iniciais. No rodapé, deverá ser indicada a qualificação do autor e, se for o caso, sua condição de bolsista do CNPq ou da CAPES.
- 3 - Após o título seguem-se, em itálico, resumos em português e em inglês (*abstract*), cada um contendo no máximo 150 palavras, sem parágrafo, seguidos de três palavras-chave (*keywords*), em cada língua.
- 4 - Na formatação do texto, deve-se observar:
  - o uso de itálico para palavras estrangeiras, neologismos, citações, títulos de obras e publicações, com apenas a primeira letra do título em caixa alta;
  - as notas de rodapé devem ser inseridas como tais e não no final do artigo. Os respectivos números de referência - sempre em ordem numérica crescente - devem ser subscritos no texto, sem parênteses, imediatamente após a passagem a que se referem;
  - Evitar utilizar notas de rodapés para referências bibliográficas.
- 5 - As indicações bibliográficas no corpo do texto deverão resumir-se à indicação do último sobrenome do autor seguido do ano de publicação da obra. No caso de mais de uma publicação de um autor, com a mesma data, acrescentar a esta a sequência alfabética. Ex: (Coutinho, 1998a; Coutinho, 1998b, etc.)
- 6 - As referências bibliográficas, no final do texto, deverão observar as normas da ABNT (versão mais recente).

**Obs:** só devem ser inseridas nas referências bibliográficas as obras efetivamente citadas no corpo do texto.
- 7 - Todos os quadros, tabelas, ilustrações (figuras) deverão ser digitadas em *Word for Windows* ou em outros programas compatíveis com o *Word*; identificadas com numeração, título ou legenda e referidas no texto pela numeração. Ex: (Tabela 1, Quadro 1, Fig. 1, etc.). Imagens e desenhos se escaneados, favor digitalizar em no mínimo 250 dpi. Fotos e imagens em geral (cameras digital ou capturadas da Internet, só com resolução acima de 2 Megas ou 1400 pixels respectivamente) para preservar a resolução e qualidade. As imagens serão publicadas em preto e branco. Não serão publicadas aquelas que vierem em cópia xerox.
- 8 - Os exemplos devem ser apresentados em espaço simples, numerados progressivamente em algarismos arábicos.
- 9 - As resenhas deverão trazer a indicação bibliográfica, o nome, a qualificação e a instituição a que pertence seu autor.

**Obs:** NÃO SERÃO ACEITAS COLABORAÇÕES DE ALUNOS DA GRADUAÇÃO.

Visite nosso site:  
[www.imprensa.ufc.br](http://www.imprensa.ufc.br)



Versão online pela  
Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC  
Av. da Universidade, 2932- Benfica  
Fone: (85) 3366.7485 / 7486  
CEP.: 60020-181- Fortaleza - Ceará  
[imprensa.ufc@pradm.ufc.br](mailto:imprensa.ufc@pradm.ufc.br)



Universidade Federal do Ceará  
Centro de Humanidades  
Av. da Universidade, 2683 - Campus do Benfica  
CEP: 60020-181 - Fone: (85) 3366.7625 / 7611 / 7617  
Fortaleza - Ceará - Brasil

