

## AS TRADUÇÕES DE MAURÍCIO DE SOUSA EM HISTÓRIAS EM QUADRÕES: ESTRANGEIRIZAÇÃO ATRAVÉS DO PASTICHE

Claudia Regina Rodrigues Calado\*

**RESUMO:** Em 2001, o cartunista e escritor brasileiro Maurício de Sousa realizou trinta e sete traduções, pintadas em acrílica, de quadros internacionais famosos considerados obras-primas. Ele trouxe pinturas de artistas como Paul Gauguin, Diego Velázquez, Vincent Van Gogh, entre outros, de épocas, nacionalidades e tendências diferentes, para o contexto cultural brasileiro ao utilizar seus personagens da série Turma da Mônica como figuras centrais dessas releituras. No prefácio do livro História em Quadrões, Sousa afirmou que pretendeu, com esse trabalho, incentivar a criatividade e divulgar o universo sacralizado da História da Arte de maneira divertida, provavelmente tendo como alvo o seu público infante-juvenil cativo, consumidor de seus quadrinhos que estão inseridos no domínio da cultura de massa. Para isso, utilizou o pastiche, gênero reconhecido por vários teóricos como uma “imitação” com finalidade lúdica que recria uma obra literária ou artística sem necessariamente ter a função de fazer críticas ou sátiras, diferenciando-se, portanto, da paródia. Ao analisarmos como se deu o processo tradutório, concluímos que Sousa demonstrou uma tendência à “estrangeirização” de suas traduções, termo revalidado pelo teórico Lawrence Venuti, a partir de conceitualização prévia de Friedrich Schleiermacher, para classificar um tipo de estratégia em que o tradutor alcança visibilidade ao introduzir traços estrangeiros da cultura fonte na cultura alvo visando o estranhamento do fruidor, para que este, através do confronto com idiossincrasias não-locais, tente decifrar e entender os diversos signos culturais de outras nacionalidades, tendo sempre consciência de que aquela obra se trata de uma tradução.

**Palavras-chave:** Maurício de Sousa; História em Quadrões; Tradução; Pastiche; Estrangeirização

**ABSTRACT:** In 2001, the Brazilian cartoonist and writer Maurício de Sousa made thirty-seven translations, painted in acrylic, of famous international paintings considered masterpieces. He brought paintings of artists such as Paul Gauguin, Diego Velázquez, Vincent Van Gogh, among others, from different times, nationalities and tendencies, to the Brazilian cultural context when using his characters from the Turma da Mônica series as central figures of these re-readings. In the preface to the book, História em Quadrões, Sousa stated that he intended to encourage creativity and spread the sacralized universe of Art History in a fun way, probably having as target his captive children and youth audience, the consumers of his comics that are inserted in the domain of mass culture. For this, he used the pastiche, a genre recognized by several theorists as an imitation with a playful purpose that recreates a literary or artistic work without necessarily having the function of making criticisms or satires, thus differentiating itself from parody. When we analyzed how the translation process took place, we concluded that Sousa demonstrated a tendency to "foreignization" of his translations, a term revalidated by theorist Lawrence Venuti, from Friedrich Schleiermacher's previous conceptualization, to classify a type of strategy in which the translator reaches visibility by introducing foreign traits of the source culture into the target culture, aiming at the viewer's

---

\* Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira -UNILAB Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.33-45, 2020.

estrangement, so that the latter, through confrontation with nonlocal idiosyncrasies, tries to decipher and understand the various cultural signs of other nationalities, always being aware that that work is about a translation.

**Keywords:** Maurício de Sousa; História em Quadrões; Translation; Pastiche; Foreignization

## **Introdução**

Maurício de Sousa é o famoso cartunista brasileiro idealizador da Turma da Mônica, história em quadrinhos criada em 1959. Seus personagens vivem situações cotidianas urbanas e rurais. Em 2001, ele produziu uma série de 37 quadros, pintados em acrílica, através dos quais traduz, de maneira lúdica, obras de pintores internacionais renomados como Manet, Velázquez, Renoir, entre outros. No entanto, a ideia de fazê-lo surgiria ainda nos anos 1980, numa visita que Sousa fez ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) (SOUSA, 2001), ideia esta que foi amadurecida em uma visita dele ao Louvre onde vira crianças e jovens copiando detalhes da Mona Lisa, possivelmente o quadro mais famoso do museu. Vale destacar que se trata de uma experiência incomum a passagem das histórias em quadrinhos para a pintura em tela. Sousa afirmou que sua intenção foi “incentivar a criatividade e divulgar a arte de um jeito divertido” (SOUSA, 2001, p. 9). Usando o pastiche como linguagem, ele releu quadros como Mona Lisa (1503), de Da Vinci, que passou a ser Mônica Lisa, As bolas de sabão (1867), de Manet, que foi traduzido como Cascão e as bolas de sabão, ou ainda, Dança no campo (1883), de Renoir, que passou a ser Dança na roça.

De acordo com Silviano Santiago (1989), o pastiche imita, mas deixa evidentes as diferenças que darão margem a novos significados. Ainda segundo Santiago, o pastiche repete, mas também cria uma obra de arte diferente, original, que exige a atribuição de novos significados pelos leitores. Dessa forma, as releituras de Sousa revivem os quadros sob uma nova perspectiva, renovando a forma de fruir tais obras de arte canônicas.

Para Genette (1982), o pastiche é uma imitação lúdica, cuja função é, fundamentalmente, o divertimento. Jost (2004) também advoga que o pastiche tem a finalidade lúdica de brincar com o autor travando diálogo com ele, porém, para este, é necessário que o fruidor tenha um conhecimento prévio da obra de partida para que um pastiche seja reconhecido como tal. Segundo Hutcheon (1985), as semelhanças só podem ser verificadas por um leitor competente, pois este determinará e observará as analogias existentes entre as duas criações, já que, como ela mesma afirma, o pastiche opera por semelhança e correspondência com a fonte. Assim, ainda de acordo com Hutcheon (1985),

temos o passado alterado pelo presente, o presente direcionado pelo passado, o que sugere a ideia de recriação.

De fato, ao traduzir obras de arte tão diferenciadas entre si, surgidas em diferentes épocas, diferentes culturas e diferentes escolas estéticas, Maurício de Sousa as ressignifica em seu contexto brasileiro do século XXI, objetivo que, para Walter Benjamin (1987), deve ser prioritário no fazer tradutório, uma vez que ao tradutor cabe a tarefa de reescrever o texto de partida em uma outra cultura e para um novo leitor, atualizando, assim, a obra considerada original. Para Benjamin, a tradução funciona como um exercício de estilo, em que é possível criar a partir da interferência explícita do tradutor, que passa a ser valorizada.

Nesse caso, nota-se que a estratégia predominante, ou pelo menos, mais recorrente, usada por Sousa para reescrever os 37 quadros clássicos internacionais em seu próprio contexto sócio-cultural foi a estrangeirização. Esse termo, cunhado pelo teórico Lawrence Venuti (2002), refere-se a traduções em que se percebe a presença do tradutor, ou, em suas próprias palavras, traduções em que o tradutor seja visível. Isso é possível porque o tradutor, ao usar sua capacidade criativa, pode tomar decisões que não apaguem as marcas características da língua fonte; ao invés disso, possibilita que elas sejam reveladas, com a intenção de causar estranheza e deixar transparecer o estrangeiro. Esta é uma estratégia que destaca aquele texto como tradução, que não foi nem escrito originalmente na língua-fonte nem na língua de chegada. Uma estratégia que deixará visível a intervenção do tradutor. Para Venuti, as estratégias tradutórias tradicionais tornaram o tradutor invisível, já que não intervinha justamente por ser um mero adaptador de significados e das intenções do autor.

Maurício de Sousa, ao nosso ver, estrangeiriza suas traduções através do pastiche. Ele traz as pinturas para o contexto brasileiro, fazendo seus famosos personagens da Turma da Mônica tomarem o lugar das figuras centrais nos quadros originais. Escolhemos como recorte para este trabalho cinco traduções que consideramos interessantes, pois possuem características estrangeirizadoras bastante marcadas, embora todos os trabalhos contidos em História em Quadrões se configurem como rico material para estudos a partir da perspectiva do pastiche e da estrangeirização. O corpus escolhido foi: Velha fritando ovos/Magali fritando ovos só para ela; Jardim em Sainte-Adresse/Jardim no Limoeiro; As meninas/As meninas da turma; Almoço sobre a relva/Almoço sobre a relva do limoeiro; A sesta/O cochilo.

### **1 Velha fritando ovos/Magali fritando ovos só para ela**

Em *Velha fritando ovos* (1618), de Velázquez (fig. 01), Sousa recria a obra e a intitula *Magali fritando ovos só para ela* (fig. 02), numa clara alusão à gula da menina que come muito e que está sempre com fome. Porém, Sousa mantém as mesmas características do original, como as roupas da época, a disposição dos personagens no quadro, a cor escura do fundo do quadro que contrasta com a luz clara e que ilumina o primeiro plano e destaca os objetos de cena e os olhares das personagens, no uso evidente do *chiaroscuro*, ou seja, a luz e a sombra, recurso muito usado por Caravaggio (1571-1610), influenciador de Velázquez. Os olhares, assim como no original, partem para pontos diferentes da cena: o do jovem, que chegava à cozinha e mirava de viés para os ovos fritos desejando-os; e o da velha, que olhava justamente no sentido oposto, denotando que os ovos fritos eram inteiramente dela. Destaca-se também o desejo do rapaz, no caso representado por Cebolinha, expresso no olhar das personagens e em seus grandes olhos em relação ao tamanho da cabeça, uma característica marcante das personagens de Sousa, e num certo sorrisinho maroto, no cantinho da boca das duas personagens, traço marcante do humor, da ironia e do lúdico que podem marcar o pastiche. Nesse pequeno detalhe, a obra de chegada parece ganhar outros tons, isto é, os tons característicos da obra do tradutor, diferentemente da obra de Velázquez.

Além disso, como em toda tradução não deixa de ocorrer perdas, no caso em análise foi a diferença de idade entre as duas personagens da obra de partida que se perdeu na obra de chegada, pois as personagens infantis são da mesma idade, fato destacado na pele lisa de Magali. A sua “velhice” só aparece na obra de chegada devido às roupas, sobretudo por ela trazer a cabeça coberta. Assim, o segundo contraste da cena – a juventude e a velhice – não parece ser o objetivo de Sousa, que destaca, como denota a intitulação da obra de chegada, a gula de sua personagem, que os seus leitores já sabem existir previamente, combinando, portanto, com o que afirmara Jost (2004).

Pode-se dizer que em sua tradução, fica claro que aquele texto não foi criado originalmente por Sousa, mas foi uma releitura de outro texto. Sua marca de tradutor fica evidente, até mesmo porque ao vermos Magali e Cebolinha protagonizando a cena clássica de Velázquez, reconhecemos imediatamente que aquilo se trata de uma criação de Mauricio de Sousa, mas que pelas características de composição, deve ter sido inspirada ou é proveniente de uma obra anterior (de partida), que foi relida por ele. Nesse caso, temos que o tradutor tornou presente ou atualizou uma obra do século XVII para o Brasil do século XXI e a movimentou de uma cultura para outra, de uma época para a outra e de um objetivo para outro. Sua tradução desconstruiu e reconstruiu a obra ao reler o texto de partida para um novo

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.33-45, 2020.

contexto histórico e cultural, isto é, aproximou o novo fruidor de uma obra estrangeira, fruto de um contexto diverso.

Fig. 01 - Velha fritando ovos, de Velázquez, 1618



Scottish National Gallery, Edimburgo  
 Fonte: <<https://www.nationalgalleries.org/whatson/on-now-coming-soon/the-discovery-of-spain/the-cult-of-velazquez>>  
 (acessado em 14 de junho de 2018)

Fig. 02 - Magali fritando ovos só pra ela, 1996



Fonte: SOUSA, 2001, p. 17

## 2 Jardim em Sainte-Adresse/Jardim no limoeiro

É de Claude Monet (1840-1926) o quadro também conhecido como Terraço em Sainte-Adresse (fig. 03), uma obra a óleo sobre tela datado de 1867. É igualmente de um dos quadros de Monet – Impressão, sol nascente (1872) – que o crítico de arte Louis Leroy cunhou a expressão “impressionista” a partir de seu artigo intitulado A exposição dos impressionistas (FARTHINK, 2011, p. 316). Porém, “Por ‘impressionismo’, entende-se, em primeiro lugar, uma certa maneira de pintar, de desenhar ou de conceber o trabalho gráfico” (WALTHER, 2010, p. 9). E o impressionismo não se restringiu à pintura, pois “Deparamos com fenômenos parecidos nos campos da escultura, da literatura e da música.” (Idem). Localizado entre o século XIX e o XX, vale destacar que “O impressionismo é a extraordinária e última ressonância de uma maneira particular de se apropriar do mundo através da pintura e do desenho” (Idem) e que “Enquanto projeto comum, a pintura impressionista manifestou-se claramente pela primeira vez através de um pequeno número de jovens artistas franceses.” (Idem). Entre eles estava Claude Monet.

O “quadrão” de Maurício de Sousa intitulado Almoço sobre a relva do limoeiro (fig. 04) traduz o de Monet inserindo nele as suas personagens. Porém, a tradução de Sousa parece, através de um efeito lúdico, tentar enganar o seu observador, pois mesmo dizendo que se trata de um jardim no limoeiro, as bandeiras que estão hasteadas são as mesmas do quadro de Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.33-45, 2020.

partida, numa intenção clara de estrangeirização. Sousa poderia ter optado por usar a bandeira brasileira, mas não o fez, estrangeirizando, portanto, sua tradução. Uma forte marca da cultura de partida está evidente. Para Venuti (2002), a tradução estrangeirizadora permite a visibilidade do tradutor e, conseqüentemente, do ato de traduzir em si. Promove, também, a visibilidade da cultura-fonte, pois o profissional se desvia de normas da cultura de chegada e estimula uma experiência de leitura de natureza diferente, estranha. Venuti não apresenta muitos exemplos desse tipo de trabalho, mas vê a tradução estrangeirizadora como um possível elemento a atuar em direção à inovação da língua e/ou da cultura para a qual se traduz, pois o texto estrangeirizado traz, nele mesmo, marcas da diferença linguística e/ou cultural do texto estrangeiro, fazendo com que o leitor vá ao encontro do autor. A tradução estrangeirizadora introduz gêneros e estilos com traços estrangeiros desconhecidos pela cultura alvo. Porém, ao mesmo tempo em que o lugar é o mesmo (sugerido pela manutenção das bandeiras estrangeiras), ele também não é, ou não é o mesmo, mas é também, talvez, dando a entender, parafraseando Guimarães Rosa sobre o sertão, que Limoeiro é o mundo.

Também é possível perceber, como no “quadrão” Magali fritando ovos só para ela (fig. 02), no qual se observa na tradução de Sousa a perda das marcas do envelhecimento, uma vez que Magali é uma criança, neste em que Sousa traduz o jardim de Monet dá-se o mesmo efeito em relação ao homem sentado, que está observando a paisagem. No caso da obra de chegada, a personagem aparece sem a longa barba branca da personagem da obra de partida, o que acaba por constituir uma das características das traduções de Sousa nos Quadrões: as suas personagens não envelhecem, fazem parte, portanto, de um mundo infantil no qual as crianças são os seus principais leitores, mas não os únicos, e o que demonstra isso muito bem são as escolhas das obras de partida, algumas delas situadas no século XIX, especialmente na segunda metade, o mesmo período que vira nascer as histórias em quadrinhos (PAROLISI, 2007). Com base em Jost (2004), acreditamos que talvez leitores adultos e habituados ao convívio com as artes possam receber melhor os efeitos usados por Sousa na tradução das obras de partida para os Quadrões, o que exige do seu observador certa maturidade artística. Os Quadrões constituem, assim, um diálogo entre as artes tradicionais e consagradas e a então “nona arte” (PAROLISI, 2007, p. 58), isto é, as histórias em quadrinhos ou bandas desenhadas.

Fig. 03- Jardim em Sainte-Adresse, de Monet, 1867



Metropolitan Museum of Art, Nova York  
 Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437133>  
 (acessado em 12 de junho de 2018)

Fig. 04 - Jardim no limoeiro, 1994



Fonte: SOUSA, 2001, p. 28

### 3 As meninas/As meninas da turma

O quadro de Diego Velázquez Autorretrato com a Família de Felipe IV, mais conhecido como As meninas (fig. 05), é datado de 1656 (alguns o datam como de 1657). Trata-se de uma obra a óleo em tela que compõe o acervo do Museu do Prado, em Madri, na Espanha. O que chama atenção no quadro é o fato de Velázquez pintar tudo e todos que estão em sua volta, inclusive a ele mesmo, daí a referência ao autorretrato. Quem ocupa o centro da composição é a infanta Margarita, que aparece retratada com um vestido em tons de rosa e salmão – acompanhada de suas damas, uma de cada lado, que lhe fazem medidas. A Infanta foi pintada por Velázquez outras vezes, antes e depois de As Meninas: A Infanta Margarita com dois anos (1653), Retrato da Infanta Margherita em azul (1659) e A Infanta Dona Margarita de Áustria (1660), esta, talvez, a última ou uma das últimas obras do pintor antes de seu falecimento.

Como retratado, vê-se que a jovem princesa, que está imóvel, olha para o observador do quadro e posa artificialmente porque a sua atitude contrasta, sobretudo, com a do anão, no canto inferior direito da tela. Ele, com o corpo em movimento, provoca com o seu pé esquerdo o cão, que não parece se incomodar indicando assim a sua docilidade, ocupa o primeiro plano da tela. Todas as crianças representadas estão “banhadas” pela luz, que invade o espaço por uma entrada lateral, dividindo o espaço entre o claro e o escuro, efeito muito

frequente na obra de Velázquez (*chiaroscuro*), e que foi cultivado, sobretudo, por Caravaggio, que o praticava de modo radical. São muitos os detalhes que podemos destacar do quadro intrigante de Velázquez, que, neste caso, constitui-se como a obra de partida da tradução feita pelo quadrinista, porém, aqui, destacaremos somente aqueles com os quais poderemos estabelecer relação direta com a tradução de Maurício de Sousa.

Na tradução feita para os Quadrões, portanto a obra de chegada, resultado da reescrita que constitui a tradução, o quadro recebeu o nome de As meninas da turma (fig. 06), ou seja, da Turma da Mônica, numa referência à personagem mais importante de Maurício de Sousa. Portanto, não é por acaso que Mônica ocupa o lugar da Infanta, certamente trazendo para a obra todas as características de sua personagem nas histórias das revistas em quadrinhos. Assim como Velázquez, Sousa está presente no seu quadro, também pintando tudo e todos (inclusive a ele mesmo), que estão em sua volta. Como o pintor espanhol, Sousa está vestido de preto, porém, no lugar da cruz que Velázquez traz no peito, denotando com ela ser um Cavaleiro da Ordem de Santiago (antiga ordem eclesiástica, ativa como ordem honorífica), Sousa traz um M que seria ou de Maurício ou de Mônica, reforçando a ideia de que a sua turma é a turma da Mônica, o que está presente no nome do quadro com ele mesmo fazendo parte dessa turma. Outro fato que chama atenção, diferentemente do quadro de Velázquez, no qual, como já dissemos, predomina o *chiaroscuro*, na tradução de Sousa predominam as cores. Vejamos, então, a composição da sua reescrita e tradução.

Primeiramente, vale destacar Mônica. Esta, como sempre, veste um vestido vermelho, mas este, que nos quadrinhos habituais é bem simples e prático, ganhou os traços e contornos de um vestido digno de uma princesa, com mangas bufantes e saia longa, dialogando com o da Infanta na obra de partida. Se comparados, os vestidos contrastam pela cor, mas, sobretudo pelo movimento do corpo, a alegria do rosto e a pose mais natural de suas personagens. Já as cores – o vermelho citado, o azul de Bidu (o cachorro), que não está imóvel e não é importunado por Cebolinha, que faz as vezes de Nicolasito Pertusato, o anão que pisoteava o cão no quadro de Velázquez, o verde, o rosa, o amarelo – são ganhos da estrangeirização de Sousa, porém o recurso e o efeito do *chiaroscuro* desapareceu na obra de chegada, caracterizando-se, portanto, como uma perda. Assim, uma característica que fazia sentido na pintura do século XVII foi resignificada, aproximando o quadro da cultura brasileira, especialmente, do público infantil, e dos tempos atuais, dialogando ainda com as características das histórias em quadrinhos e da obra de Sousa. Aparecem no quadro de Sousa as personagens Anjinho e Rosinha, que substituem Mari-Barbola, a anã de “aparência Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.33-45, 2020.

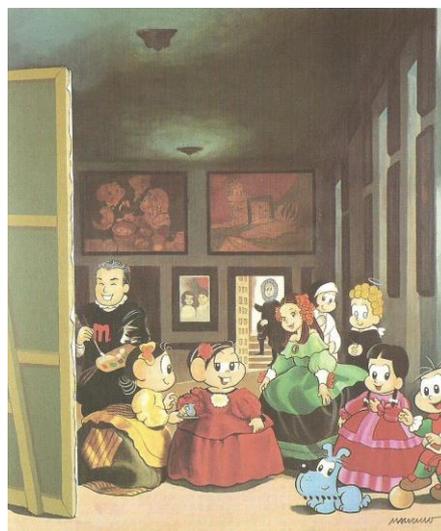
aterrorizante” (GRANDES MESTRES, 2011) que compunha a cena no quadro de Velázquez. Sousa homogeneiza a cena, retirando os contrastes de cores, de luz e sombra.

Fig. 05 - As meninas, de Velázquez, 1656



Museo Nacional del Prado, Madri, Espanha  
 Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>>  
 (acessado em 13 de junho de 2018)

Fig. 06 - As meninas da Turma, 1993



Fonte: SOUSA, 2001, p. 19

#### 4 Almoço sobre a relva/Almoço sobre a relva do limoeiro

Almoço sobre a relva (fig. 07), para alguns Piquenique na relva, é um quadro a óleo sobre tela de 1863, porém, segundo Farthing (2011), a sua inspiração vem de um outro quadro bem mais antigo – A tempestade, de 1507, de Giorgione (1477 – 1510). Vê-se que o diálogo ou as traduções de obras, ainda que em seus temas e linhas gerais, são práticas usuais entre pintores, mesmo de lugares e épocas distintas. Assim como seu antecessor, Manet colocou frente a frente dois homens completamente vestidos e uma mulher seminua. Em ambos, a mulher olha para o espectador do quadro, porém, no quadro de Manet, o homem vestido e sentado ao lado da mulher seminua ou nua também encara o público. A diferença entre as mulheres de Giorgione e Manet é que a do primeiro amamenta uma criança, enquanto a do segundo acompanha os homens, também na companhia de outra mulher, que está no fundo do quadro com o corpo enrolado fazendo com que a noção clássica de perspectiva desapareça, uma vez que o tamanho do seu corpo não parece corresponder, de fato, ao de uma pessoa adulta. Esta mulher se banha em uma região menos sombria da composição pictórica. Em ambos, o cenário é bucólico, mas a tragédia anunciada pela tempestade desaparece de cena Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.33-45, 2020.

em Manet, porém neste permanece o incômodo de não se saber qual a relação entre a primeira mulher e os dois homens.

A composição da tradução de Maurício de Sousa é bem mais colorida e iluminada do que a de Manet, no entanto Sousa mantém-se “fiel” ao quadro do século XIX quanto ao número e disposição das personagens. Mônica, com um olhar maroto e seus olhos sempre arregalados, mas igualmente com a mão no queixo, aparece nua acompanhada de Cebolinha e Cascão que estão vestidos, não mais de preto, mas sim de marrom e vermelho. Como a mulher de Manet, e mesmo a de Giorgione, Mônica aparece de lado. Se aparecesse mais relaxada, a pintura de Sousa poderia ter causado controvérsia como ocorrera, por exemplo, com *Olympia* (1863) de Manet, esta inspirada na antiga tradição das Vênus nuas (FARTHING, 2011) pelo fato de Mônica representar uma criança. O olhar maroto da personagem de Sousa parece desfazer o “incômodo” da cena de Manet.

No *Almoço Sobre a relva do limoeiro* (fig. 08), Sousa acrescenta o que parece ser um coco partido ao meio, dando ao seu quadro o sabor da cultura local, ressignificando-o. Assim como no quadro anterior de Sousa, este ganha cores, vida, alegria e luz, mantendo desse modo um diálogo entre as obras, já demonstrando uma configuração na composição do conjunto dos Quadrões.

Fig. 07 - Almoço sobre a relva, de Manet, 1863

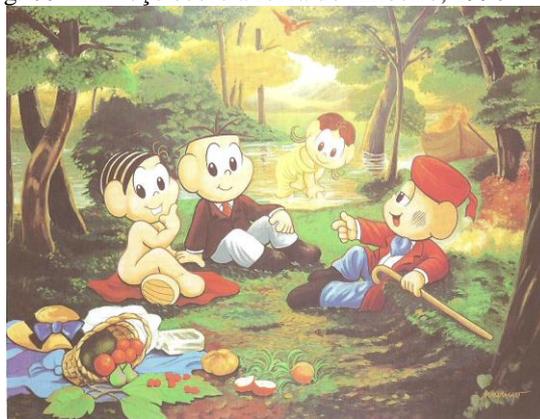


Musée d'Orsay, Paris

Fonte: <[http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitions.html?zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUId%5D=4003&cHash=40e8b36190](http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitions.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=4003&cHash=40e8b36190)>

(acessado em 13 de junho de 2018)

Fig. 08 - Almoço sobre a relva do limoeiro, 1990



Fonte: SOUSA, 2001, p. 25

## 5 A sesta/O cochilo

É também do século XIX, mais precisamente de 1890, que data o quadro *A sesta*, ou *A sesta no feno* (fig. 09), de Vincent Van Gogh, em tela e a óleo. *A Sesta* é basicamente uma cena rural na qual um casal de camponeses descansa, como dá a entender o nome do quadro, após a refeição em uma manhã cansativa de trabalho. O cansaço é gerado também pelo calor, como denota a cor predominante na tela: vibrante e bem diferente. O interior e a paisagem provençal foram inspiradores para Van Gogh:

A ideia de ir para o interior projetava o desejo de se aproximar de um mundo rural menos corrupto que o da cidade, uma procura pelos motivos camponeses que tanto amou na pintura de Millet (GRANDES MESTRES, 2011, p. 19).

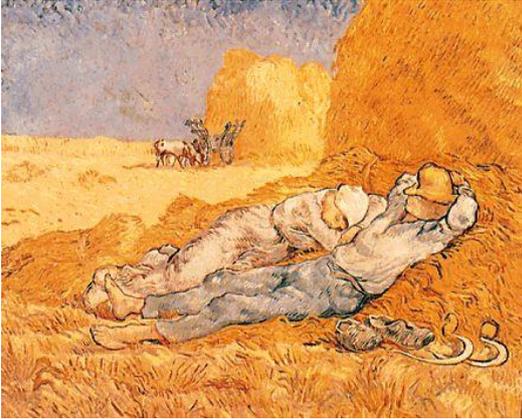
O interesse de Van Gogh pelo campesinato e, sobretudo, pelos menos privilegiados contrastava com o Impressionismo:

[...]van Gogh pintou [...] moradores de casas humildes, velhos, carteiros, mulheres que nem eram belas nem ricas, barcas, botas gastas, cadeiras de verga, suspeitos cafés nocturnos onde ‘uma pessoa pode enlouquecer e cometer crimes’, salas de espera de terceira classe, hospitais e, claro, o asilo para doentes mentais. (RUHRERG, 2012, p. 18)

No caso de *A sesta*, está deitado no feno um casal de quem não vemos o rosto, o que parece apelar para o anonimato ou faz representar todo o conjunto de trabalhadores rurais. A posição de ambos denota uma certa intimidade, talvez sejam marido e mulher. As cenas da vida no campo foram perseguidas por Van Gogh, como podemos constatar em outros de seus quadros como *Trigal com corvos*, de 1889, *Palheiro na Provença* (ou *Campo de trigo com palheiros*) e *Vinhedo vermelho*, ambos de 1888, entre tantos outros.

Na tradução de Sousa, intitulada *O cochilo* (fig. 10), aparecem Chico Bento e Rosinha, duas personagens do meio rural brasileiro dos quadrinhos de Sousa. Ela e ele descansam, assim como o casal do quadro de Van Gogh, porém seus rostos são mais expressivos e podemos vê-los nitidamente. Em ambos, as personagens e tudo o mais estão sobre o solo, ligados à terra, ao universo telúrico. Percebemos estrangeirização nas vestimentas de Rosinha, bem similares às da mulher holandesa do século XIX, presente na obra de partida. Sousa optou por manter Chico Bento com as roupas usuais que são marca registrada da personagem.

Fig. 09 - A sesta, de Van Gogh, 1890



Musée d'Orsay, Paris

Fonte: <[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=4055](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4055)> (acessado em 12 de junho de 2018)

Fig. 10 - O cochilo, 1993



Fonte: SOUSA, 2001, p. 42

## Conclusão

Baseados nas análises expostas, podemos afirmar que concordamos com Venuti quando ele menciona que a tradução dá vida nova ao original porque ela transpõe esse original a outro tempo, a outro momento histórico, a novas necessidades por parte dos leitores, ou seja, a tradução perpetua esse texto original que, sem ela, poderia tornar-se anacrônico. Lefevere afirma que uma tradução “pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos” (LEFEVERE, 1992, p. 07) na cultura de chegada, promovendo assim uma inovação em seu sistema literário. Podemos observar que Benjamin (1987) se aproxima de Lefevere e Venuti na medida em que advoga poderes ao tradutor como recriador de uma obra original, evitando assim que o tradutor seja encerrado no silêncio. Neste panorama, a palavra “manipulação”, usada por Lefevere, poderia ser avaliada como adaptação ou manutenção intencional de alguma coisa para adequar-se a algum objetivo. As traduções de Sousa nos Quadrões demonstram harmonizar-se com a afirmação de Venuti (2002) de que toda tradução implica, necessariamente, a intervenção do tradutor, porque é uma atividade que, essencialmente, trabalha com a diferença e produz novos significados.

## Referências

BENJAMIN, W. *A Tarefa do tradutor*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.33-45, 2020.

Brasiliense, 1987.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions Du Seuil, 1982.

FARTHING, S. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GRANDES MESTRES. *Van Gogh*. Trad. Carla Luzzati e Elke Silvério. São Paulo: Abril, 2011.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.

JOST, F. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PAROLISI, C. M. P. S. *Dos quadrinhos aos “quadrões” – Educomunicação e semiótica: uma proposta de leitura verbo-visual a serviço do multiletramento*. Dissertação de Mestrado. Marília, SP, Universidade de Marília, 2007.

RUHRERG, K. Pintura. In: WALTHER, Ingo F. (Org.). *Arte no século XX*. Trad. Ida Boavida. Köln: Taschen, 2012.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUSA, M. DE. *História em quadrões*. São Paulo: Globo, 2001.

VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valeria Biondo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

WALTHER, I. F. (Org.). *A pintura impressionista 1860-1920*. Köln: Taschen, 2010.