

organizadora
Janice Inês Nodari

Tradução

teorias
e práticas

organizadora
Janice Inês Nodari

Tradução

teorias
e práticas

São Paulo | 2026



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

T763

Tradução: teorias e práticas / Organização Janice Inês Nodari.
– São Paulo: Pimenta Cultural, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-563-3

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3

1. Estudos da tradução. 2. Tradução literária. 3. Tradução técnica. 4. Estudos funcionalistas da tradução. I. Nodari, Janice Inês (Org.). II. Título.

CDD 418.02

Índice para catálogo sistemático:

I. Tradução – Teoria e prática

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2026 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2026 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patrícia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patrícia Biegging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	freepik, 31moonlight31, fahpraweeena - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Magno Serif Variable, Sofia Pro
Revisão	Os autores e a organizadora
Organizadora	Janice Inês Nodari

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 6

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand

Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza

Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro

Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos

Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior

Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger

Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Julianno Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt

Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastrelí Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Maurício José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas

Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal de Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suélen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Apresentação 11

CAPÍTULO 1

Juliana Fogiato Rodrigues

Com a palavra, o tradutor:

uma análise de três prefácios a traduções

brasileiras de *Alice's Adventures in Wonderland*.....14

CAPÍTULO 2

Mateus Massaro Soares

A tradução de elementos culturais

em *Assassin's Creed: Odyssey*54

CAPÍTULO 3

Bianca Claudino

Da tradução, da violência

e de um conto queniano:

reflexões sobre ausências95

CAPÍTULO 4

Luiz Fernando Huf de Carvalho

"Rios que não têm bordas":

explorando a diferença na tradução

de Edgar Allan Poe 125

CAPÍTULO 5

Milagros Magalí Oro Zamzem

"Epílogo: Retratista"

Traduzindo um conto de Alice Munro 164

CAPÍTULO 6

Bruna Negrelli de Andrade

Janice Inês Nodari

Maria Luiza Ziareski

Pós-edição e revisão de tradução de receitas regionais:

uma reflexão sobre a contribuição das máquinas 203

Sobre a organizadora..... 225

Sobre os autores e coautores..... 226

Índice remissivo..... 228

APRESENTAÇÃO

Este livro, organizado a partir de pesquisas orientadas pela Professora Doutora Janice Inês Nodari, no Curso de Graduação em Letras Inglês, da Universidade Federal do Paraná, tem o objetivo de compartilhar o que tem sido desenvolvido em discussões a partir da sala de aula, que funciona para o professor, muitas vezes, como laboratório para o início de pesquisas desenvolvidas em monografias e iniciação científica, por exemplo. A razão para o lançamento de um projeto que apresenta pesquisas desenvolvidas na graduação surge em momento crucial para o despertar da consciência de que a pesquisa em ambiente universitário, desde a fase da graduação, contribui ricamente para o avanço da ciência, bem como para a disseminação do saber, também aliando-se à sistemática operacional para transformar um problema inicial em projeto de pesquisa acadêmica em nível de graduação. Outra importante contribuição para a compilação dos capítulos que formam esta obra é a motivação de estudantes para que sigam o processo de formação inicial em outros níveis de formação acadêmica. No livro 'Como se Faz uma Tese', de Umberto Eco (1932), traduzido para o português por Gilson Cesar Cardoso de Souza (2008), o autor afirma que a criação científica é uma atividade e uma instituição, sendo a atividade responsável por designar o processo de investigação, que leva o investigador a produzir a obra científica; ou seja, aguça-se a curiosidade sobre um determinado fenômeno observado e discutido em sala de aula, previamente sem solução, destacando o problema inicial e uma hipótese para a sua existência. A partir daí vem a organização e a sistemática investigativa para que uma possível solução para o fenômeno ou problema seja alcançada.

No caso da obra em destaque, a produção científica dos(as) autores(as) envolve o universo da tradução literária, escopo de pesquisa da professora e organizadora desta obra, envolvendo, também, tecnologia, games e a tradução comentada de gêneros literários (prosa e poesia) e receitas culinárias. Como professora, pesquisadora da tradução e entusiasta por escrita e pesquisas em geral, reforço a minha satisfação ao ler cada capítulo aqui desenvolvido. O teor teórico-prático é algo que instiga a leitura, pois apresenta a aplicação de questões teóricas discutidas, provavelmente, em sala de aula. Creio que uma das melhores formas de viabilizar a aprendizagem é testando o que é estudado em atividades práticas, muitas vezes sugeridas ou selecionadas pelos(as) estudantes. E é justamente o que este livro faz.

No capítulo um, Juliana Fogiato analisa três prefácios de traduções de *Alice's Adventures in Wonderland*. No capítulo dois, Mateus Massaro discorre sobre a tradução de elementos culturais no jogo eletrônico *Assassin's Creed: Odyssey* (2018). Em seguida, Bianca Claudino trata das escolhas tradutórias e reflete sobre tradução e violência em um conto queniano, *Where I Have Come From*, da escritora Lily Mabura. O capítulo quatro traz a reflexão de Luiz Fernando Huf C. sobre a tradução da poesia de Edgar Allan Poe, especificamente, *Dream-land*, que o autor traduz e comenta, traçando uma crítica sobre as diferenças nas traduções brasileiras de Poe. O quinto capítulo, de Milagros Oro Zamzem, apresenta uma proposta de tradução para o conto *Epilogue: The Photographer*, de Alice Munro. O capítulo final, de Bruna Negrelli, Janice Nodari e Maria Ziareski, aborda a tradução de receitas culinárias com o apoio de memórias de tradução, considerando possíveis limitações da máquina.

A variedade de temas e abordagens aguçou a minha curiosidade e despertou o interesse para conhecer o desenvolvimento de cada projeto, bem como compreender os resultados dentro de cada perspectiva. Os caminhos de pesquisa e de prática na área da Tradução são infinitos e avançam vertiginosamente. Recomendo a leitura para

SUMÁRIO

curiosos sobre a área de Estudos da Tradução, bem como para estudantes, professores e tradutores para que conheçam melhor o que é desenvolvido nas universidades na área de Estudos da Tradução.

Boa leitura.

Sinara de Oliveira Branco

Universidade Federal de Campina Grande

SUMÁRIO

1

Juliana Fogiato Rodrigues

COM A PALAVRA, O TRADUTOR:

**UMA ANÁLISE DE TRÊS PREFÁCIOS
A TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND*¹**

1

Este capítulo é derivado do meu trabalho de conclusão de curso intitulado "Tradutores no País das Maravilhas: uma análise dos prefácios de três traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* para o português brasileiro", defendido em julho de 2023.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.1](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.1)

INTRODUÇÃO

Em 2025, completam-se 160 anos da primeira publicação de *Alice's Adventures in Wonderland*. A história inicialmente criada para entreter as pequenas Alice, Lorina e Edith Liddell durante um passeio de barco numa tarde de verão em julho de 1862 e posteriormente publicada em 1865 sob autoria de Lewis Carroll — pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson — se tornou um marco da literatura *nonsense* e segue inspirando produções literárias, audiovisuais e iconográficas, ou mesmo pesquisas em diversas áreas, como, por exemplo, na neurociência (Robson, 2015).

A obra é também fonte de traduções e retraduições para diversas línguas: desde sua publicação, ela já foi traduzida para mais de 80 idiomas (The Lewis Carroll Society of North America, 2025). No Brasil, chegou por meio da tradução de Monteiro Lobato no início do século XX e, dali em diante, teve inúmeras retraduições brasileiras (Pereira, 2009). Nas palavras de Nicolau Sevcenko (2009), um de seus tradutores para o português brasileiro, “é uma das obras mais traduzidas de todos os tempos” (p. 153). Portanto, é inegável a riqueza de *Alice's Adventures in Wonderland* como objeto de pesquisa para os Estudos da Tradução.

Porém, diante das tantas possibilidades que se abrem com cada tradução de *Alice*, qual delas escolher? Qual caminho trilhar? Diria o Gato de Cheshire que isso depende de onde se quer chegar, mas parece válido neste momento olhar de onde se parte. E o meu ponto de partida, mais especificamente, veio com uma inquietação provocada pelas palavras do tradutor João Azenha Junior em entrevista presente no livro *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução* (Benedetti; Sobral, 2003).

Em determinado momento da entrevista, Azenha Junior diz que, para a crítica de tradução ser possível, é necessário que as

“regras do jogo” sejam claras. E continua: “para que se façam claras as regras do jogo, é necessário que os tradutores, durante seu processo de formação, sejam conscientizados do papel social que têm a representar: **o de esclarecer as pessoas sobre a natureza e a complexidade de seu trabalho**” (Benedetti; Sobral, 2003, p. 53, minha ênfase). Contudo, a necessidade de esclarecimentos por parte do tradutor parece esbarrar em uma postura que, embora já problematizada por perspectivas teóricas, é ainda esperada desse profissional, mesmo que tacitamente: a invisibilidade do tradutor (Venuti, 2021). Ora, como fazer esclarecimentos “sobre a natureza e a complexidade de seu trabalho” quando o que se espera, em geral, é que você seja “invisível” nesse mesmo trabalho?

Azenha Junior traz uma contribuição nesse sentido: “no caso da tradução de literatura, as editoras precisariam reservar um espaço maior ao tradutor, **em notas prévias ou posfácios**” (Benedetti; Sobral, 2003, p. 53, minha ênfase). Em outras palavras, caberia ao paratexto fornecer aos tradutores o espaço para fazerem os devidos esclarecimentos sobre seu processo tradutório. Argumento semelhante é apresentado pelo professor Michaël Oustinoff (2011), que, ao abordar a crítica de traduções, diz que para se analisar uma tradução por completo é preciso considerar os três níveis que determinam a **presença do tradutor**: sua posição tradutória, seu projeto de tradução e o horizonte do tradutor. Para isso, “prefácios, posfácios, artigos, entrevistas e outros dados paratextuais apresentam-se como elementos capitais para a análise” (Oustinoff, 2011, p. 70).

Estudos recentes (Pimentel; Vieira, 2020; Ilha, 2022) também apontam o paratexto como um possível caminho para responder à pergunta colocada anteriormente. Enquanto espaço privilegiado — ainda que nem sempre disponível — para a visibilização do tradutor, o paratexto é um tópico de pesquisa relevante para os Estudos da Tradução. Sendo assim, busco aqui investigar de que forma os tradutores se visibilizam em um tipo específico de paratexto, o prefácio, de três traduções de *Alice’s Adventures in Wonderland* para o português brasileiro.

Os prefácios considerados são o de Monteiro Lobato, para sua tradução *Alice no País das Maravilhas* (Editora Brasiliense, 1960); o de Sebastião Uchoa Leite, para sua tradução *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (Círculo do Livro, [1982?]²); e o de Marcia Heloisa, para sua tradução *Alice no País das Maravilhas* (DarkSide Books, 2019). Para analisar esses prefácios, delineio a seguir os pressupostos e fundamentos teóricos da pesquisa; procedo então à análise de fato, buscando refletir a respeito de como os resultados nos informam sobre as possibilidades que os prefácios oferecem para a visibilização dos tradutores; teço, enfim, minhas considerações finais.

PRESSUPOSTOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Indagar “de que forma” — em vez de “se” — os tradutores se visibilizam já anuncia um pressuposto teórico desta pesquisa: **a visibilidade do tradutor**. Esse pressuposto parte, é claro, do conceito de invisibilidade do tradutor, cunhado pelo teórico Lawrence Venuti (2021) para expor o ideal de invisibilidade que, por vezes, editores, revisores e o próprio público esperam do tradutor. Esse conceito estabelece a fluência e a transparência como a “ordem do dia” para a tradução, numa relação em que quanto menor a fluência — chamando atenção para o próprio fato de aquilo se tratar de uma tradução e, portanto, para a presença do tradutor —, “pior” seria a tradução. Por outro lado, quanto maior a fluência, de forma a criar uma ilusão de transparência em que o tradutor (supostamente) desapareceria, “melhor” seria a tradução.

2 A incerteza sobre o ano de publicação da tradução de Sebastião Uchoa Leite se deve à ausência de qualquer informação a esse respeito na ficha catalográfica ou em outros elementos paratextuais do exemplar consultado. Fontes indicam 1982 como o ano de publicação dessa tradução (Pereira, 2009); portanto, eu o coloco aqui como o ano provável.

É, assim, um conceito ao qual subjaz uma visão essencialista/logocêntrica que, ao mesmo tempo que relega a tradução — e, por extensão, o tradutor — ao segundo plano, sempre como algo secundário, espera que ela “use o discurso transparente para velar seu status de segunda ordem, produzindo a ilusão da presença autoral pela qual o texto pode ser considerado o original” (Venuti, 2021, p. 48). Estabelecer o dito “original” como detentor de um significado a ser resgatado por uma tradução transparente, embora secundária, pressupõe que o texto teria, de fato, um único significado encapsulado em sua letra, uma “essência” por assim dizer. E é justamente com base nas problematizações a essa visão que enxergo a possibilidade de assumir, ao contrário, a visibilidade do tradutor como um pressuposto teórico.

Venuti (2021) mesmo problematiza o ideal de invisibilidade, argumentando que não existe tal “essência”, mas sim que o significado de um texto, assim como o de sua tradução, é determinado por condicionantes culturais, sociais e históricas. Em suas palavras, “o sentido é uma relação plural e contingente, não uma essência unificada imutável” (Venuti, 2021, p. 65).

A visão essencialista/logocêntrica, e com ela a invisibilidade do tradutor, também foi amplamente problematizada por outras perspectivas teóricas dos Estudos da Tradução, como a perspectiva desconstrutivista (Bohunovsky, 2001). Referência dessa perspectiva no Brasil, a pesquisadora Rosemary Arrojo (1992; 2002) faz importantes contribuições teóricas sobre as implicações do logocentrismo para a tradução e para a posição do tradutor.

Segundo Arrojo (1992, p. 35), a “tradição cultural” do logocentrismo se fundamentaria numa “distinção intrínseca entre sujeito e objeto”, sendo que o significado se originaria necessariamente fora do sujeito/leitor. Uma dessas origens seria o significante — isto é, o próprio texto — e se refletiria “na noção de literalidade que autoriza a possibilidade de um significado subordinado à letra, anterior

a qualquer interpretação e independente de qualquer contexto” (Arrojo, 1992, p. 35). Em outras palavras, a possibilidade da existência de um “original” fixo e bem definido, o que implicaria assim uma univocidade de qualquer atividade tradutória. A teórica contesta essa univocidade ao pôr em xeque o próprio sentido de “original”, afirmando que esse sentido “não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre” (Arrojo, 2002, p. 23). A contestação também é válida para a segunda origem do significado estabelecida pelo logocentrismo: as intenções do emissor/autor.

Ao se considerar as intenções do emissor/autor como uma origem do significado, “compreender ou ler envolveria [...] a descoberta e o resgate daquilo que o emissor ou o autor *quis* dizer” (Arrojo, 1992, p. 36, *itálico original*). Nesse sentido, ignora-se que o tradutor é também, e antes de tudo, um leitor cujo contato com o texto é sempre e inevitavelmente mediado pelo seu próprio contexto, tanto sócio-histórico quanto subjetivo (Arrojo, 2002). Logo, as intenções do emissor/autor estariam sujeitas a interpretação.

Neste ponto, é preciso advertir que não se trata de um “vale-tudo” em termos de produção de significados, tampouco de inverter as posições da tradução e do dito “original” — mantendo ainda assim uma hierarquia entre ambos —, mas de reconhecer que “a tradução, como a leitura, deixa de ser [...] uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível” (Arrojo, 2002, p. 24, *itálico original*). Assim, o texto traduzido assume a condição de **obra de pleno direito**. Ao tradutor, cabe o reconhecimento de sua agência sobre o texto; por vezes, sobre um texto que já conta com uma ou mais de uma tradução, como é o caso de *Alice*.

A demonstração dessa agência pode vir justamente por meio de paratextos. É isso que afirma Brenda Oleques Machado Ilha (2022) no seu estudo sobre as notas do tradutor em *A Noiva Fantasma*, tradução brasileira do romance *The Ghost Bride*. A pesquisadora

aponta as notas como um espaço privilegiado para a visibilização do tradutor da obra, Leandro Durazzo, pois elas dão voz e vez para que ele compartilhe com o leitor “suas decisões, dúvidas, os resultados de suas pesquisas e suas trocas com a autora [Yangsze Choo]” (Ilha, 2022, p. 23, minha tradução).³ As notas, é claro, são apenas um dos tipos possíveis de paratexto.

Quando se fala de paratexto, Gérard Genette é uma referência incontornável. Sua obra seminal *Seuils* (1987)⁴ lançou o quadro teórico a partir do qual a discussão sobre o paratexto foi expandida e adaptada para outros tipos de texto e outras áreas, incluindo os Estudos da Tradução (Batchelor, 2018). Em relação especificamente ao prefácio, Genette (2009) define uma gama de tipos, diante da qual um recorte se faz necessário; meu foco será o prefácio autoral original, ou simplesmente **prefácio original**.

Esse recorte é possível ao se assumir outro pressuposto teórico: **o da tradução como um texto de pleno direito, com seu próprio paratexto**. Tal pressuposto, por sua vez, advém de uma problematização e adaptação da tipologia proposta por Genette, uma vez que o teórico entende a tradução em si como um paratexto: “também deixei de lado, [...] três práticas cuja pertinência paratextual parece-me inegável. A primeira é a *tradução* [...]” (Genette, 2009, p. 356, itálico original). As implicações dessa visão para o estudo do paratexto em interface com a tradução são bem sintetizadas pela pesquisadora Kathryn Batchelor (2018):

o papel desempenhado pela tradução na tipologia de Genette se baseia numa visão da tradução que não ignora por completo a possibilidade oferecida pelos processos tradutórios de que decisões carregadas de significado possam ser feitas, mas que ainda assim adota uma postura conservadora em relação às mudanças operadas,

3 Em inglês: “his decisions, doubts, results of research and exchanges with the author”.

4 *Paratextos editoriais* (Ateliê Editorial, 2009).

entendendo traduções como edições posteriores de um texto original, não implicando mudança alguma à autoria. Tal visão é contrária àquela que prevalece hoje nos Estudos da Tradução, segundo a qual a tradução é entendida como um processo criativo de reescrita (Batchelor, 2018, p. 22, minha tradução).⁵

Dessa forma, a tradução deixa de ser encarada como um paratexto, isto é, um discurso auxiliar a serviço de um texto (Genette, 2009), e passa a ser uma obra de pleno direito com paratextos próprios para apresentá-la ao leitor alvo. Isso permite entender seus prefácios como originais.

Considerando que “todos os prefácios não ‘fazem’ a mesma coisa — em outras palavras, as funções prefaciais diferem conforme os tipos de prefácio” (Genette, 2009, p. 175), depreende-se que os prefácios originais possuem características e funções próprias, sendo a principal delas garantir uma boa leitura do texto. Para isso, os autores/prefaciadores podem lançar mão de duas “vias retóricas”: a primeira consiste em atestar o porquê de ler o texto, buscando valorizá-lo sem, no entanto, gerar uma impressão de imodéstia por parte do autor/prefaciador. As estratégias que Genette (2009) propõe a fim de alcançar esse objetivo são: 1) destacar a relevância do tema ou da obra; 2) insistir na novidade do tema ou em seu vínculo com uma tradição; 3) explicitar a unidade formal e/ou temática da obra com um conjunto maior; 4) afirmar o esforço em prol da veracidade no tratamento do tema; e 5) assumir uma postura de modéstia diante do tema, numa possível antecipação e neutralização das críticas.

5 Em inglês: “the role played by translation in Genette’s typology is premised on a view of translation that does not completely ignore the possibilities for meaning-laden decision-making that translation processes offer, but which nevertheless adopts a conservative view of the changes wrought through translation, viewing translations as synonymous with later editions of an original text and involving no change to authorship. Needless to say, such a view runs counter to the understanding of translation that currently holds sway in the discipline of translation studies whereby translation is seen as a creative process of rewriting”.

Desde o século XIX, porém, a via retórica do porquê teria caído em desuso em proveito de uma via retórica referente a como ler o texto (Genette, 2009). Esta última tem a vantagem de pressupor o porquê e pode empregar diferentes estratégias, dentre as quais a principal é a declaração de intenção: “A mais importante, talvez, das funções do prefácio original consiste numa interpretação do texto pelo autor, ou, se se preferir, numa declaração de intenção” (Genette, 2009, p. 196). É bem verdade que há aqui manifestado um vínculo com a intenção autoral, mas, com base no que já foi discutido, podemos reimaginar essa estratégia no contexto da tradução como sendo a declaração de intenção do tradutor para o texto traduzido.

Além da declaração de intenção, outras estratégias da via retórica referente a como ler o texto propostas por Genette (2009) são: 1) gênese; 2) escolha de um público; 3) comentário do título; 4) contratos de ficção; 5) ordem de leitura; 6) indicações de contexto; e 7) definições genéricas.

Reafirmando que prefácios de traduções — ou, antes, de tradutores — podem ser classificados como prefácios originais, é possível imaginar que as estratégias descritas sejam influenciadas por fatores que envolvem a atividade tradutória. É importante, pois, entender quais fatores são esses; para isso, a análise textual voltada à tradução da teórica e formadora de tradutores Christiane Nord (2016) oferece uma sólida base teórica para abordar a atividade tradutória e os fatores nela envolvidos.

Partindo da Teoria do Escopo (Reiss; Vermeer, 1996), esse modelo propõe uma abordagem funcionalista segundo a qual o processo de tradução⁶ deve ser orientado pelo escopo do texto alvo, isto é, a situação prospectiva em que o texto traduzido vai ser usado em contexto. Nas palavras de Nord (2016):

6 Nord (2016) distingue entre o todo do processo de tradução e o ato de traduzir em sentido estrito, denominando o primeiro processo de ação tradutória e o segundo, processo de tradução.

não é o texto fonte como tal, ou seu efeito sobre o receptor do TF [texto fonte], ou a função que lhe foi atribuída pelo autor, que determinam o processo de tradução, tal como postulado pela teoria da equivalência, mas sim a função pretendida ou o *skopos* do texto alvo (Nord, 2016, p. 29, *italico original*).

Além disso, a teórica chama atenção para diferentes aspectos envolvendo o processo de ação tradutória, os quais dizem respeito não somente aos fatores linguísticos ou intratextuais, mas também, e talvez principalmente, **aos fatores situacionais ou extratextuais**. Nord (2016) dá especial destaque a estes últimos na determinação da função comunicativa do texto, dizendo que “a situação é frequentemente documentada **no paratexto**” (p. 76, *minha ênfase*). Considerando meu objetivo, um recorte específico sobre os fatores extratextuais se faz necessário.

Em linhas gerais, os fatores extratextuais propostos nesse modelo são: 1) emissor, ou “quem”; 2) intenção do emissor, ou “para quê”; 3) público, ou “para quem”; 4) meio, ou “por qual meio/canal”; 5) lugar, ou “onde”; 6) tempo, ou “quando”; 7) motivo, ou “por que”; e 8) função textual, fator que “equivale à função comunicativa, ou à combinação de funções comunicativas que um texto cumpre na sua situação concreta de recepção” (Nord, 2016, p. 130) e que deriva da constelação de todos os demais fatores extratextuais.

Meu recorte da análise textual voltada à tradução se dá não sem certa adaptação, uma vez que não serão analisados os fatores extratextuais de *Alice*, mas sim quais deles são abordados pelos tradutores nos prefácios (seria o público? o lugar? os fatores remetariam à situação comunicativa do texto fonte, à situação comunicativa do texto alvo ou a ambas?). Embora não seja o texto em si, o prefácio, enquanto paratexto, estabelece uma relação diretamente subordinada ao texto (Genette, 2009); por isso, julgo legítima tal adaptação. Enfim, os fatores extratextuais embasarão sobretudo as categorias de análise, definidas a seguir.

SUMÁRIO

METODOLOGIA

O corpus de análise foi selecionado a partir de 23 exemplares de traduções de *Alice's Adventures in Wonderland* encontrados no acervo da Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba, em dezembro de 2022. Para que houvesse uma base comparativa consistente para a análise, eram necessários pelo menos três prefácios de traduções publicadas com intervalos de décadas entre si, configurando um contínuo histórico da tradução da obra de Carroll no Brasil. Além disso, a seleção considerou como critérios de inclusão: o paratexto estar em posição preliminar (prefácio), ter autoria do próprio tradutor e abordar o processo tradutório.

Em relação às categorias de análise, defino abaixo sete categorias ao todo, que se baseiam, como dito anteriormente, nos fatores extratextuais da tradução (Nord, 2016).

Quadro 1 – Categorias de análise

Fatores extratextuais da tradução (Nord, 2016)	Categorias de análise	
Emissor	EMISSOR	-
Intenção do emissor		
Público	LEITOR	-F
		-A
Meio	MEIO	-F
		-A
Lugar	LUGAR	-F
		-A
Tempo	TEMPO	-F
		-A

Motivo	MOTIVO	-F
		-A
Função textual	FUNÇÃO TEXTUAL	-F
		-A

Fonte: A Autora (2023).

Os fatores extratextuais emissor e intenção do emissor foram sintetizados em uma única categoria tendo em vista que “a intenção é definida do ponto de vista do emissor” (Nord, 2016, p. 91). Julgo produtiva essa síntese, uma vez que: a) realizei uma adaptação do modelo de análise proposto por Nord (2016) para identificar quais fatores extratextuais se materializam nas palavras dos tradutores em seus prefácios e b) a intenção é um fator intrínseco ao emissor. Para meus fins na pesquisa, o emissor, um fator extratextual exclusivo da situação comunicativa do texto fonte, é Lewis Carroll; portanto, a categoria EMISSOR deve ser entendida como remetendo a Carroll e/ou suas possíveis intenções.

Ainda, a categoria LEITOR em vez de PÚBLICO se justifica pela necessidade de uma maior delimitação, considerando que, no âmbito do prefácio, o destinatário é especificamente o leitor do texto (Genette, 2009). A terminologia das demais categorias segue aquela de seus fatores extratextuais correspondentes.

Outro ponto relevante é que, com exceção do emissor e sua intenção, os demais fatores extratextuais podem dizer respeito tanto à situação comunicativa do texto fonte quanto à situação comunicativa do texto alvo. Nos prefácios, os tradutores podem então se referir a elementos de uma, de outra ou, ainda, de ambas as situações. Essa possibilidade também deve ser prevista nas categorias de análise, e, por isso, proponho o acréscimo das indicações -F e -A, fonte e alvo, respectivamente.

Junto com as categorias, mobilizo na análise as estratégias da segunda via retórica do prefácio original, referente a como ler o texto (Genette, 2009), para entender quais categorias ajudam a articular quais estratégias nos prefácios analisados. Retomo aqui as oito estratégias consideradas: 1) declaração de intenção do tradutor; 2) gênese; 3) escolha de um público; 4) comentário do título; 5) contratos de ficção; 6) ordem de leitura; 7) indicações de contexto; e 8) definições genéricas.

Na próxima seção, apresento minha análise na ordem cronológica de publicação das traduções de *Alice* aqui consideradas, a saber: a tradução de Monteiro Lobato (1960), a tradução de Sebastião Uchoa Leite ([1982?]) e a tradução de Marcia Heloisa (2019).

ANÁLISE

O PREFÁCIO DE MONTEIRO LOBATO

Amplamente conhecido pela série de livros *Sítio do Picapau Amarelo*, Monteiro Lobato (1882–1948), daqui em diante referido como ML, foi também uma figura central no cenário editorial brasileiro do início do século XX e prolífico tradutor, com 82 traduções para o português brasileiro, entre elas *Peter Pan*, *Robinson Crusoe* e, claro, *Alice no País das Maravilhas* (Silva-Reis; Milton, 2019). A tradução de *Alice* feita por ML foi responsável por apresentar a obra à língua e ao leitor do Brasil. Como o tradutor mesmo diz no prefácio que analiso, “ficou famoso o livro entre os povos de língua inglesa. Foi traduzido em outros idiomas. [...] **Hoje aparece em português**” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7-8, minha ênfase).

O prefácio de ML tem duas páginas e meia, conta com oito parágrafos e duas ilustrações, e compõe a nona edição de *Alice*

no *País das Maravilhas* publicada pela Editora Brasiliense em 1960. Tendo em vista que a presença de manifestações paratextuais não é fixa, podendo elas tanto desaparecer quanto (re)aparecer entre edições de uma mesma obra (Genette, 2009), vale ressaltar o fato de se tratar da nona edição. Como não tive acesso a um exemplar da primeira edição de *Alice* traduzida por ML, não pude verificar se o prefácio do tradutor constava desde o princípio; porém, alguns indícios presentes no próprio prefácio permitem inferir com considerável grau de certeza que sim.

Já de partida, a indicação “Há sessenta e tantos anos” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7) estabelece um intervalo de pouco mais de seis décadas entre aquele passeio de barco em 1862, no qual a história de *Alice* começou a surgir, e o momento da escrita do prefácio. O resultado seria algo na década de 1920. Já adiante, há outro indício que pode levar a uma data mais precisa: “Há dois anos o original manuscrito de ‘Alice in Wonderland’, [...] apareceu num leilão de livros velhos em Londres” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8). O leilão em questão data de 1928 (The Lewis Carroll Society, 2025), do que decorre que ML teria escrito seu prefácio por volta de 1930, apenas um ano antes da primeira edição de sua tradução de *Alice*, em 1931 (Pereira, 2009). Assim, o prefácio pode ser classificado e analisado nos termos do prefácio original.

Como ponto de partida da análise, retomo o primeiro indício mencionado no parágrafo anterior:

Trecho ML1: “Há sessenta e tantos anos” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7, 1º §)

Ao estabelecer esse intervalo, ML estabelece também uma relação entre dois tempos. De um lado, o TEMPO-A; do outro, o tempo de uma situação anterior ao texto fonte em si. Isso porque, como mencionado anteriormente, o texto fonte só surgiria, de fato, após

a ocasião aludida no primeiro parágrafo do prefácio, qual seja, o passeio de barco em 1862. A menção a essa situação “pré-fonte” requer, pois, uma categorização outra que não -F, o que busco atender adaptando a indicação -0. Assim, no Trecho ML1, encontramos uma referência simultânea ao TEMPO-A e ao TEMPO-0.

A mesma adaptação é necessária para outras categorias identificadas no primeiro parágrafo do prefácio: LUGAR-0 [1], LEITOR-0 [2], MOTIVO-0 [3] e MEIO-0 [4].

Trecho ML2: “fêz um passeio de bote pelo Tâmis [1] com três meninhas [2]. Para diverti-las [3] foi inventando uma história [4]” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7, 1º §)

A categoria MEIO-0 se justifica em [4] por ser possível concluir, com a ajuda de outras informações trazidas no parágrafo, que “foi inventando” se refere ao meio oral pelo qual a narrativa de *Alice* foi transmitida pela primeira vez. Também por isso o LEITOR-0 deve ser entendido no sentido mais amplo de ouvinte ou receptor.

Além dessas, a outra categoria identificada no primeiro parágrafo é o EMISSOR, referido no seguinte trecho:

Trecho ML3: “um professor de matemática de Oxford, Lewis Carroll” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7, 1º §)

Embora a ocasião aludida no primeiro parágrafo do prefácio tenha antecedido o texto fonte, ela esteve nas origens mesmas deste. Sendo assim, ao abordar o TEMPO-A, TEMPO-0, LUGAR-0, LEITOR-0, MOTIVO-0, MEIO-0 e EMISSOR, ML inicia seu prefácio informando a **gênese do texto fonte**. Essa estratégia segue no segundo parágrafo, que traz referências ao MOTIVO-F [5] e MEIO-F [6]:

Trecho ML4: “teve a idéia [5] de escrever [6] essa história” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7, 2º §)

Mais do que simplesmente ter tido a ideia, sabemos que Carroll foi incitado por Alice Liddell a escrever a história que ele “foi inventando” para ela e suas irmãs durante o passeio de barco. Porém, no contexto específico do prefácio de ML, “teve a idéia” funciona, ainda que de maneira indireta, como um porquê de Carroll ter escrito *Alice*. E como consequência disso, “**nasceu** para a biblioteca infantil universal mais uma obra-prima” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7, 2º §, minha ênfase). Aqui, as palavras do próprio tradutor atestam a estratégia mencionada anteriormente: informar a gênese do texto fonte. Essa estratégia é concluída no terceiro parágrafo, no qual encontramos também uma menção ao LEITOR-F:

Trecho ML5: “entre os povos de língua inglesa” (Carroll; Lobato, 1960, p. 7, 3º §)

A partir daí, fatores da situação comunicativa do texto fonte passam a compartilhar o foco com fatores da situação comunicativa do texto alvo. Logo no início do quarto parágrafo, o TEMPO-A é novamente trazido à tona, agora através do dêitico “Hoje” [7]:

Trecho ML6: “Hoje [7] aparece em português [8]” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 4º §)

É possível categorizar “em português” [8] como LUGAR-A ao se entender essa referência metonimicamente como uma indicação do lugar geográfico da recepção do texto alvo: o Brasil. Ao abordar o TEMPO-A e LUGAR-A, ML anuncia nesse breve trecho a **gênese do texto alvo**, mas não segue elaborando-a. Na verdade, a estratégia predominante no quarto e no quinto parágrafos é outra e, ao contrário

das minhas expectativas iniciais, faz parte da primeira via retórica do prefácio original, referente ao porquê de ler o texto: é a estratégia de **assumir uma postura de modéstia**.

Ela se inicia com a reflexão de ML sobre a dificuldade que é traduzir, em geral, e traduzir Lewis Carroll, em específico. Com isso, uma nova menção ao EMISSOR é feita no seguinte trecho:

Trecho ML7: “Traduzir uma obra como a de Lewis Carroll, mais que difícil, é difícilíssimo.” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 4º §)

A constatação desse desafio parece criar, por um lado, o sentido de que a tradução se torna tão mais notável quanto mais complexo for o processo tradutório; em outras palavras, o desafio em si parece valorizar a empreitada de ML. Por outro lado, essa constatação prepara o caminho e, assim, ajuda a articular a postura de modéstia — e, podemos pensar, de possível precaução às críticas — que ML assume abertamente logo mais: diante de tamanho desafio, “o tradutor fez o que pôde” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 5º §). É válido ressaltar que a referência de ML a si mesmo na terceira pessoa como “o tradutor” marca sua autoria no prefácio como um todo; ele não se identifica de nenhuma outra forma mais explícita, por exemplo, com uma assinatura.

Ainda no quarto parágrafo, há uma maior especificação do LEITOR-F:

Trecho ML8: “feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 4º §)

Para além de especificar a faixa etária do LEITOR-F devido ao uso do diminutivo, a designação “inglesinhos” aponta para o lugar de recepção do texto fonte: a Inglaterra. Portanto, nessa designação

há uma referência concomitante ao LUGAR-F, que também é abordado no trecho imediatamente anterior, através do “sonho em inglês”, das “coisas inglesas” e do “tudo inglês” mencionados por ML ao se referir a elementos da narrativa.

Trecho ML9: “sonho em inglês, de coisas inglesas, com palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismo, trocadilhos, tudo inglês” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 4º §)

Uma primeira indicação do LEITOR-A, por sua vez, é feita no início do quinto parágrafo:

Trecho ML10: “[O tradutor] pede aos pequenos leitores” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 5º §)

Essa indicação articula pontualmente a **escolha de um público**, que, junto com a gênese do texto alvo, parece funcionar como uma estratégia de apoio à estratégia predominante nesse parágrafo, de assumir uma postura de modéstia. Ainda, à medida que esta estratégia se desenvolve, é possível vislumbrar a visão de ML sobre seu processo tradutório, em parte já manifestada no Trecho ML7, em parte, no trecho a seguir:

Trecho ML11: “Vai de diferenças a diferença das duas línguas e a diferença das duas mentalidades, a inglesa [9] e a brasileira [10].” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 5º §)

Esse trecho traz referências ao LUGAR-F [9] e LUGAR-A [10]. Mais uma vez, entendo essas categorizações num sentido metonímico, em que o “lugar” das mentalidades inglesa e brasileira aponta para os lugares geográficos da recepção do texto fonte e do texto alvo: a Inglaterra e o Brasil, respectivamente. Nesse trecho, transparece ainda a visão de ML sobre seu processo tradutório na medida em

que, tendo ele lidado não só com diferenças linguísticas, mas também com diferenças de mentalidade, a tradução de *Alice* não foi um simples processo entre línguas; o tradutor teve que considerar aspectos dessas mentalidades, o que acarretou diferenças inevitáveis entre os textos fonte e alvo.

Logo no início do sexto parágrafo, são feitas novas referências ao TEMPO-A [11] e ao EMISSOR [12]:

Trecho ML12: “Há dois anos [11] o original manuscrito de ‘*Alice in Wonderland*’, do próprio punho do autor, [12] apareceu num leilão” (Carroll; Lobato, 1960, p. 8, 6º §)

Nesse trecho, a referência ao TEMPO-A funciona de forma muito semelhante ao que ocorre no Trecho ML1: através de uma relação temporal entre duas situações que, como argumentei anteriormente, pode revelar com considerável grau de certeza a data de escrita do prefácio e, por extensão, o tempo da situação comunicativa do texto alvo. Além dessas, não identifiquei no sexto parágrafo outras referências aos fatores extratextuais da tradução aqui considerados. De toda forma, a descrição do leilão feita por ML articula outra estratégia da via retórica do porquê de ler o texto: o **destaque da relevância da obra**. Tendo em vista que, com sua tradução, ML estava apresentando *Alice* ao sistema literário brasileiro, faz sentido que ele buscasse destacar a relevância de sua empreitada tradutória com base no “alto grau de aprêço em que em certos países é tida a obra literária” (Carroll; Lobato, 1960, p. 9, 6º §). Vale dizer que o argumento mobilizado pelo tradutor para justificar esse “alto grau de aprêço” é de natureza monetária; ele apresenta os valores pelos quais o manuscrito original de *Alice* foi disputado e arrematado naquele leilão.

Já em vias de concluir o prefácio, no sétimo parágrafo, o tradutor declara sua intenção para sua tradução *Alice no País das Maravilhas*. Ele retorna assim à via retórica referente a como ler o texto:

Trecho ML13: “As crianças brasileiras [13] vão ler [14] a história de Alice por artes de Narizinho.” (Carroll; Lobato, 1960, p. 9, 7º §)

Nessa **declaração de intenção**, a expressão “crianças brasileiras” [13] faz referência tanto ao LUGAR-A quanto ao LEITOR-A, e a menção a este leitor articula mais uma vez a escolha de um público como uma estratégia de apoio. Em “vão ler” [14], por sua vez, há uma referência ao MEIO-A.

Além disso, ao declarar que pretende que os pequenos leiam *Alice* “por artes de Narizinho”, uma das personagens de *Sítio do Picapau Amarelo*, ML cria uma intertextualidade com as histórias dessa série de livros. Essa intertextualidade prossegue até o fim do prefácio, sendo que no trecho imediatamente seguinte ao Trecho ML13 um (PSEUDO)MOTIVO-A é atribuído à insistência de Narizinho para ler *Alice* em português:

Trecho ML14: “Tanto insistiu esta menina em vê-la em português (Narizinho ainda não sabe inglês), que não houve remédio” (Carroll; Lobato, 1960, p. 9, 7º §)

A designação “pseudo-” se justifica pela natureza ficcional desse motivo devido à própria ficcionalidade da personagem que lhe dá origem. Ainda, a visão de ML sobre seu processo tradutório vem à tona uma vez mais quando ele descreve *Alice* como “uma obra intraduzível” (Carroll; Lobato, 1960, p. 9, 7º §). A palavra é então cedida a Narizinho e Emília, que em discurso direto respondem à colocação do tradutor: “— Serve assim mesmo, disse ela ao ler a tradução da primeira parte hoje publicada (a segunda ‘Through The Looking Glass’, inda é mais maluca) (*). Dá uma idéia, embora ‘muito pálida’, como diz a Emília’..” (Carroll; Lobato, 1960, p. 9, 8º §). Como é possível perceber, o parágrafo “chama” uma nota de rodapé — (*).

Limiar dentro de um limiar, a nota em questão convida o leitor a conferir *Alice no País do Espelho*, a continuação “inda mais maluca” de *Alice no País das Maravilhas*.

O Quadro 2 sintetiza e relaciona as estratégias e categorias identificadas no prefácio de ML.

Quadro 2 – Síntese e relação das estratégias e categorias identificadas no Prefácio de Monteiro Lobato

Estratégias	Categorias	Parágrafos
1 Gênese do texto fonte (via retórica do "como")	TEMPO-A; TEMPO-O; LUGAR-O; LEITOR-O; MOTIVO-O; MEIO-O; EMISSOR; MOTIVO-F; MEIO-F; LEITOR-F	1º-3º §
2 Postura de modéstia (via retórica do "porquê") <i>Estratégias de apoio:</i> 2.1 Gênese do texto alvo (via retórica do "como") 2.2 Escolha de um público (via retórica do "como")	TEMPO-A; LUGAR-A (2x); EMISSOR; LEITOR-F; LUGAR-F (3x); LEITOR-A	4º-5º §
3 Destaque da relevância da obra (via retórica do "porquê")	TEMPO-A; EMISSOR	6º §
4 Declaração de intenção do tradutor (via retórica do "como") <i>Estratégia de apoio:</i> 4.1 Escolha de um público (via retórica do "como")	LUGAR-A; LEITOR-A; MEIO-A; (PSEUDO)MOTIVO-A	7º-8º §

Fonte: A Autora (2023).

Enfim, é curioso notar que, a despeito do que Genette (2009) afirma sobre a via retórica do porquê ter sido substituída pela via retórica referente a como ler o texto, estratégias de ambas estão presentes

e se mesclam no prefácio de ML. Mescladas também estão as referências aos fatores extratextuais da tradução, sendo que algumas categorias foram identificadas em mais de uma estratégia, e categorias -F e -A foram mais prevalentes na articulação da gênese do texto fonte e da declaração de intenção do tradutor, respectivamente.

O PREFÁCIO DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE

Sebastião Uchoa Leite (1935–2003), daqui em diante referido como SUL, foi um aclamado poeta, tradutor e ensaísta. Ainda na graduação, enquanto cursava direito e filosofia na então Universidade do Recife, começou a trilhar o caminho das letras, tendo participado da edição da revista *Estudos Universitários* (Sebastião Uchoa Leite, 2023). Seu livro de poesia *Antilogia* lhe rendeu o Jabuti em 1980, prêmio que receberia outras duas vezes: em 1998, pela tradução de *Crônicas Italianas*, de Stendhal; e em 2001, pela tradução de *Poesia*, de François Villon. Além dessas, SUL traduziu obras de autores como Octavio Paz e Júlio Cortázar, além de *Alice* e sua sequência, de Lewis Carroll.

O prefácio de SUL que aqui analiso se intitula “Agradecimento e nota sobre a tradução”, tem pouco mais de uma página com quatro parágrafos e compõe a edição de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* publicada pelo Círculo do Livro provavelmente em 1982. Tanto o número da edição quanto o ano de publicação da tradução não são especificados no exemplar consultado. Mesmo assim, é possível classificar e analisar o prefácio como original considerando que, “como a segunda edição de uma obra, e também cada uma das seguintes dirigem-se a novos leitores, nada impede que o autor [o tradutor] inclua nelas um prefácio ‘posterior’ pela data, **mas ‘original’ para esses novos leitores**” (Genette, 2009, p. 212, minha ênfase, meu acréscimo).

A ordem anunciada no título é a ordem seguida ao longo do prefácio como um todo. Primeiramente, SUL dedica uma boa parte —

três dos quatro parágrafos — aos agradecimentos, nos quais expõe toda uma rede de pessoas e recursos que, de uma forma ou de outra, fizeram parte e auxiliaram seu processo tradutório. Ainda que não remetam a nenhum dos fatores extratextuais correspondentes às minhas categorias de análise, entendo as pessoas e recursos mencionados por SUL como os outros elementos que, segundo Nord (2016), também podem estar envolvidos no processo de ação tradutória.

A exposição dessa rede também é notável no sentido de mostrar que, apesar de muitas vezes realizada por um único sujeito, a atividade tradutória não é, ou não precisa ser, solitária. Isso fica bastante evidente no prefácio quando SUL diz que o também poeta e tradutor José Laurênio de Melo desempenhou o papel de “co-tradutor”; a ele, SUL agradece “a contribuição [...] sobretudo no capítulo ‘Insetos do espelho’” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 1º §). Outra pessoa a quem o tradutor agradece é Augusto de Campos, por ter lhe cedido “suas tão criativas versões do ‘Jabberwocky’ (‘Jaguardarte’), do ‘Recado aos peixes’ e da canção da sopa cantada pela Falsa Tartaruga” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 2º §).

Algo a se destacar sobre esses agradecimentos em específico é que eles apontam para o projeto de tradução de SUL. Há neles a sugestão de que *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* também teria feito parte desse projeto, considerando que tanto o capítulo “Insetos do espelho” quanto os poemas “Jaguardarte” e “Recado aos peixes” compõem a segunda história de *Alice*, e não a primeira. Essa sugestão é corroborada mais adiante: “O projeto original do livro incluía *The hunting of the snark* e seleções de *Sylvie and Bruno*, mas tais foram as dificuldades encontradas **nos textos das Alices**, que encurtei o projeto, pelo menos por enquanto” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 4º §, itálicos originais, meu negrito).

Em relação às minhas categorias de análise, as únicas referências que identifiquei nessa seção de agradecimentos foram ao EMISSOR, presentes nos trechos abaixo:

SUMÁRIO

SUMÁRIO

Trecho SUL1: “diversas passagens de Carroll” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 1º §)

Trecho SUL2: “melhor lição da prosa de Carroll” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 1º §)

Trecho SUL3: “segundo a técnica carrolliana” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 2º §)

Trecho SUL4: “belo texto sobre Carroll” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 2º §)

Trecho SUL5: “livros de/sobre Carroll” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5, 3º §)

Considerando que os agradecimentos a pessoas e instituições podem ser entendidos como um caso específico de indicação das fontes de uma obra (Genette, 2009), essa primeira parte do prefácio de SUL cumpre assim o papel de apresentar a **gênese do texto alvo**. A estratégia muda no quarto e último parágrafo do prefácio, que tem de fato dois momentos, cada um marcado por uma estratégia diferente. O primeiro deles corresponde ao trecho abaixo:

Trecho SUL6: “Esta tradução está longe de ser perfeita. O projeto original do livro incluía *The hunting of the snark* e seleções de *Sylvie and Bruno*, mas tais foram as dificuldades encontradas nos textos das Alices, que encurtei o projeto, pelo menos por enquanto. Não me dou por satisfeito com várias soluções, que espero, em edições futuras, melhorar.” (Carroll; Leite, [1982?], p. 5-6, 4º §, itálicos originais)

Nesse trecho, não identifiquei nenhuma referência aos fatores extratextuais da tradução correspondentes às minhas categorias de análise, mas, ao reconhecer que o texto alvo tem espaço para aprimoramentos, o tradutor assume uma **postura de modéstia**. As colocações de SUL nesse trecho falam também sobre seu processo tradutório em si: um processo trabalhoso, que impôs desafios e requereu que ele tomasse decisões e encontrasse soluções — nem todas satisfatórias, em sua opinião.

No segundo momento do parágrafo, a estratégia articulada é a **declaração de intenção**. Aqui, identifiquei referências ao EMISSOR [1], LEITOR-A [2] e LUGAR-A [3].

Trecho SUL7: “Creio que, pelo menos, esta é a primeira versão de Carroll [1] para adultos [2] no Brasil [3]” (Carroll; Leite, [1982?], p. 6, 4º §)

A referência ao EMISSOR nesse trecho é metonímica: Carroll, o autor, assume o lugar de *Alice*, sua obra; portanto, entenda-se “esta é a primeira versão de Carroll” como “esta é a primeira versão de *Alice*”. Além disso, a indicação do LEITOR-A articula a **escolha de um público** como estratégia de apoio à declaração de intenção, semelhante ao que ocorre no prefácio de ML. Dessa forma, SUL expõe a pretensão de que sua tradução *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* fosse a primeira versão da obra, no Brasil, destinada ao leitor adulto, “enfrentando os problemas do texto e dos poemas, em geral contornados em numerosas adaptações, por motivos compreensíveis” (Carroll; Leite, [1982?], p. 6, 4º §).

O Quadro 3 sintetiza e relaciona as estratégias e categorias identificadas no prefácio de SUL.

Quadro 3 – Síntese e relação das estratégias e categorias identificadas no Prefácio de Sebastião Uchoa Leite

Estratégias	Categorias	Parágrafos
1 Gênese do texto alvo (via retórica do "como")	EMISSOR (5x)	1º-3º §
2 Postura de modéstia (via retórica do "porquê")	Nenhuma categoria de análise identificada no trecho correspondente à estratégia de assumir uma postura de modéstia	4º §
3 Declaração de intenção do tradutor (via retórica do "como") <i>Estratégia de apoio:</i> 3.1 Escolha de um público (via retórica do "como")	EMISSOR; LEITOR-A; LUGAR-A	4º §

Fonte: A Autora (2023).

É possível notar que o EMISSOR foi a única categoria da situação comunicativa do texto fonte identificada nesse prefácio. Ainda, como no prefácio de ML, aqui a via retórica do porquê está presente e se mescla com a via retórica referente a como ler o texto. Também como ML, SUL não assina explicitamente seu prefácio; diferente do primeiro, porém, este tradutor identifica sua autoria com o uso da primeira pessoa do singular, como se observa no Trecho SUL6 e no Trecho SUL7.

O PREFÁCIO DE MARCIA HELOISA

Marcia Heloisa, daqui em diante referida como MH, é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, pesquisadora e tradutora especialmente interessada por narrativas de horror. Esse interesse já a conduziu por obras de autores homens do século XIX; hoje, ela busca resgatar a literatura de horror escrita

por mulheres (DarkSide, 2025). Em parceria com a DarkSide Books, além de *Alice no País das Maravilhas* (2019) e *Alice Através do Espelho* (2021), MH também assina a tradução de títulos como *Edgar Allan Poe: Medo Clássico* (2017/2018), *Drácula* (2018), *O Morro dos Ventos Uivantes* (2020), entre outros.

O prefácio de MH que analiso se intitula “Alice: a tradução”, possui cerca de uma página com um único parágrafo e compõe a primeira edição de *Alice no País das Maravilhas* publicada pela DarkSide Books em 2019. No prefácio, há apenas uma estratégia da via retórica referente a como ler o texto: a **declaração de intenção** da tradutora. Para articulá-la, MH primeiramente expõe sua visão sobre o processo tradutório de *Alice*:

Trecho MH1: “Traduzir *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* é um processo criativo, orientado pela necessidade de manter lealdade, e aceitando que fidelidade é impossível.” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27, itálico original)

Diferente dos outros dois prefácios, neste não há uma menção explícita ao EMISSOR através do nome de Carroll ou de adjetivos como “carrolliana”. Porém, esse trecho faz uma referência indireta à intenção do emissor ao trazer a questão da fidelidade versus lealdade. Na análise textual voltada à tradução, Nord (2016) distingue fidelidade — tão cara à perspectiva essencialista/logocêntrica — de lealdade. Enquanto a fidelidade diria respeito à relação entre os textos fonte e alvo, a lealdade diria respeito à relação com o leitor alvo e estaria associada à intenção do emissor. Segundo Nord (2016, p. 96), “a intenção do emissor é também importante em sua conexão com o princípio de lealdade [...]. Mesmo que a função do texto seja alterada na tradução, o tradutor não deve atuar contrariamente à intenção do emissor”. Uma vez que, para meus propósitos aqui, o fator intenção está abarcado na categoria EMISSOR, argumento que essa categoria pode ser aplicada ao Trecho MH1.

A tradutora segue então dizendo que “em uma obra *nonsense*, carregada de referências culturais, trocadilhos e neologismos, achei importante não ficar presa à literalidade” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27). Esse trecho oferece um vislumbre da visão de MH sobre seu processo tradutório na medida em que, para além de um processo entre línguas, ele foi um processo que precisou dar conta de “referências culturais”. Um processo, portanto, entre culturas, no qual a literalidade à letra é inviável, se não impossível. Diante disso, a tradutora quis:

Trecho MH2: “trazer para os leitores brasileiros [1] um texto mais fluido, que parecesse crível e espontâneo em português [2]” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27)

Aqui, encontramos referências ao LEITOR-A em [1] e ao LUGAR-A em [2] bem como em [1], considerando que o adjetivo pátrio “brasileiros” indica o lugar da recepção do texto alvo.

Além do EMISSOR, a única outra categoria da situação comunicativa do texto fonte que identifiquei nesse prefácio foi o TEMPO-F, abordado no seguinte trecho:

Trecho MH3: “Também não fiquei circunscrita ao uso de expressões do século XIX” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27)

Um aspecto curioso da tradução de *Alice* feita por MH diz respeito ao meio de transmissão da narrativa: para além da leitura, a tradutora tinha em vista a oralidade. É isso que ela diz no trecho abaixo, no qual identifiquei referências ao MEIO-A [3] e uma maior especificação do LEITOR-A [4]:

Trecho MH4: “procurei prezar pela oralidade, pensando até mesmo em como o texto soaria se lido em voz alta [3] para crianças [4].” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27)

O LEITOR-A é então mais detalhado no enunciado que fecha o prefácio:

Trecho MH5: “O mais importante é manter o texto vivo e vibrante para todo tipo de leitor, mas principalmente para a nova geração.” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27)

Mais uma vez, as referências ao LEITOR-A articulam a **escolha de um público** como uma estratégia de apoio à estratégia predominante, a declaração de intenção da tradutora. O Quadro 4 sintetiza e relaciona as estratégias e categorias identificadas no prefácio de MH.

Quadro 4 – Síntese e relação das estratégias e categorias identificadas no Prefácio de Marica Heloisa

Estratégias	Categorias	Parágrafos
1 Declaração de intenção da tradutora (via retórica do “como”) <i>Estratégia de apoio:</i> 1.1 Escolha de um público (via retórica do “como”)	EMISSOR; LEITOR-A (3x); LUGAR-A (2x); TEMPO-F; MEIO-A (2x)	Parágrafo único

Fonte: A Autora (2023).

É possível notar que a via retórica do porquê de ler o texto não está presente nesse prefácio, diferente do que ocorre nos prefácios de ML e SUL. Enfim, é válido mencionar que MH identifica sua autoria não apenas com o uso da primeira pessoa do singular — vide Trecho MH3 e Trecho MH4 —, mas também assinando suas iniciais ao final do prefácio: “*Muito obrigada! M H*” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27, *italico original*).

POSSIBILIDADES PARA A VISIBILIZAÇÃO DOS TRADUTORES

Diante da análise exposta, resta a pergunta: o que esses resultados podem nos dizer a respeito das possibilidades que os prefácios oferecem para a visibilização dos tradutores? Primeiramente, vale ressaltar que a proposição de Genette (2009) sobre a declaração de intenção ser a principal estratégia do prefácio original é respaldada pelos resultados encontrados. De fato, essa estratégia está presente nos três prefácios, sendo inclusive articulada de maneira semelhante: em todos eles, os tradutores abordam o LUGAR-A e o LEITOR-A ao declararem sua intenção. Ainda, as referências ao LEITOR-A invariavelmente articulam a escolha de um público como uma estratégia de apoio às estratégias predominantes, o que parece ser uma relação bastante lógica ao se pensar que a simples menção ao leitor alvo já opera a escolha deste.

Além das duas categorias mencionadas acima, nos prefácios de SUL e MH o EMISSOR também ajuda a articular a declaração de intenção. Essa categoria foi inclusive a mais prevalente nos três prefácios como um todo e, como definido anteriormente, se refere a Lewis Carroll. Num estudo em que analisam e comparam os temas abordados e as funções desempenhadas por introduções e prefácios de traduções literárias e especializadas, Janine Pimentel e Pedro Vieira (2020) concluem que a principal diferença entre os paratextos dessas traduções diz respeito à relação que eles “estabelecem com o autor da obra traduzida” (p. 54). Especificamente no corpus literário, composto por introduções e prefácios de 12 traduções da peça *Hamlet*, os autores observam o enaltecimento de William Shakespeare. O mesmo não ocorre, em geral, nas menções ao EMISSOR identificadas nos três prefácios aqui analisados.

Ainda que certo tom elogioso possa ser reconhecido na menção que ML faz a Carroll quando descreve a obra deste como de difícil tradução (Trecho ML7),⁷ as referências ao EMISSOR estão presentes e ajudam a articular diferentes estratégias nos três prefácios, nem sempre com o sentido de enaltecer o autor do texto fonte. Tais referências, como já mencionei, articulam a declaração de intenção nos prefácios de SUL e MH, além da gênese do texto fonte no prefácio de ML e a gênese do texto alvo no de SUL, para citar apenas alguns exemplos.

Se, por um lado, o EMISSOR foi a categoria mais prevalente, por outro, não identifiquei nenhuma referência, direta ou indireta, à FUNÇÃO TEXTUAL. Considerando a própria natureza do fator extratextual correspondente a essa categoria, talvez isso já fosse de se esperar; afinal, é possível que a principal função textual de uma obra literária seja dada já de partida e dispense maiores comentários: a literariedade. Nesse sentido, Nord (2016) argumenta que,

se nós reconhecemos a influência fundamental que a intenção literária específica do emissor e as expectativas “literárias” do receptor exercem sobre a função e o efeito dos textos literários, então se pode dizer que **a literariedade é claramente uma qualidade pragmática atribuída a alguns textos pelo emissor e pelo receptor em uma determinada situação comunicativa**. As características intratextuais dos textos não são consideradas “literárias” como tais, mas interpretadas como “literárias” pelos receptores no contexto de sua própria expectativa cultural, sendo ativadas por determinados pré-sinais extratextuais (tais como o nome do autor, denominações como “romance” ou “conto” etc.) (Nord, 2016, p. 132, minha ênfase).

7 Por mais que a constatação da dificuldade de se traduzir Carroll possa ter um sentido de autoelogio de ML — uma vez que, apesar da dificuldade, ele levou a cabo o desafio —, até que ponto é de fato um elogio dizer que algo é de difícil tradução, ou mesmo intraduzível, depende, é claro, da lente que se escolhe adotar. Essa observação fica aqui como uma mera possibilidade.

Uma vez que a literariedade, enquanto função textual, depende do contexto de recepção de uma obra, é importante ressaltar que o contexto de recepção das traduções de *Alice* aqui consideradas são, na verdade, contextos (no plural) separados por décadas entre si. Essa distância temporal implica distâncias e diferenças sociais, históricas e ideológicas que decerto afetaram não só a recepção das traduções, mas também sua produção. Afinal, admitindo que o tradutor é um sujeito inscrito num contexto sócio-histórico e subjetivo (Arrojo, 1992; 2002), é inevitável que suas crenças, ideais e propósitos influenciem, num primeiro momento, sua leitura e interpretação do texto fonte e, posteriormente, a criação do texto alvo, num processo de tradução/re-escrita (Batchelor, 2018; Lefevere, 2007).

Tradutores, enquanto reescritores, criam “imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura.” (Lefevere, 2007, p. 18). Em se tratando de retraduições, como é o caso de *Alice no País das Maravilhas*, podemos pensar que os tradutores criam diferentes imagens de uma obra a fim de responder, dentre outras coisas, às demandas de um sistema literário em um dado momento. Com base nos prefácios que analisei, entendo que uma das principais demandas às quais os tradutores buscaram responder diz respeito ao leitor alvo: ML, SUL e MH tinham em vista determinados leitores. Assim, é possível considerar o leitor alvo como um aspecto relevante para a fama literária (Lefevere, 2007) de *Alice* nos momentos específicos em que essas traduções se inserem no contínuo histórico da tradução da obra de Carroll no Brasil.

Retornando às estratégias da via retórica referente a como ler o texto, não identifiquei nenhuma além das que já foram citadas até aqui, quais sejam, a **declaração de intenção** do tradutor, a **escolha de um público** e a **gênese** tanto do texto fonte quanto do texto alvo. Dessa forma, ML, SUL e MH não lançaram mão das seguintes estratégias em seus prefácios: contratos de ficção, indicações de contexto, definições genéricas, comentário do título e ordem de leitura. A ausência em especial das duas últimas talvez já fosse prevista, considerando que:

a) o comentário do título estaria, hoje, muito mais a cargo do *press release* ou da epígrafe do que do prefácio e b) não caberia ao prefácio de ficção advertir o leitor sobre a ordem de leitura (Genette, 2009).

Em contrapartida, identifiquei algumas estratégias que não esperava a princípio, tendo em vista que constituem a via retórica do porquê de ler o texto, via essa praticamente inutilizada dada a “dissociação que supõe entre o assunto (sempre louvável) e seu tratamento (sempre indigno)” (Genette, 2009, p. 186). Apesar disso, tanto ML quanto SUL **assumem uma postura de modéstia** em determinado momento de seus prefácios, sendo que o primeiro também destaca a relevância da obra. Como argumentei anteriormente, o destaque que ML faz do valor monetário de *Alice* pode se dever justamente ao fato de que sua tradução foi responsável por introduzir a obra no sistema literário brasileiro: o prestígio que já então ela desfrutava em outros sistemas literários justificaria traduzi-la para o português brasileiro.

A análise demonstrou que, bem como as notas (Ilha, 2022), o prefácio também é um espaço de visibilização do tradutor. Parece haver, no entanto, diferenças nas possibilidades que cada um desses tipos paratextuais oferece para que o tradutor se visibilize, diferenças ditadas, em parte, pela real representatividade de notas e prefácios em traduções. A tradutora Janine Pimentel (2017) aponta que, entre 1956 e 2016, houve uma tendência de aumento na inclusão de notas do tradutor em traduções de textos especializados do inglês para o português; a mesma tendência não foi observada para os prefácios de tradutores, porém. Sobre isso, a autora conclui: “parece que o tradutor ainda não atingiu o mesmo status usufruído pelo autor ou até mesmo pelo editor, pois o número de prefácios que ele assina é bem reduzido e esta situação em nada mudou desde a década de 50” (Pimentel, 2017, p. 575). Vale ressaltar que Pimentel (2017) se ocupa de traduções de textos especializados, ou seja, textos de não ficção e que, portanto, seus resultados são trazidos à discussão guardando-se as devidas proporções.

Além disso, a própria natureza das notas e do prefácio parece impor diferenças quanto à abrangência de um e do outro tipo paratextual. Embora ambos compartilhem aspectos funcionais, o aspecto formal das notas — sempre de caráter local porque relativas a um segmento parcial do texto — faz com que sua abrangência seja igualmente local. Por mais que existam notas que se estendem por páginas (Genette, 2009), de maneira geral, esse tipo paratextual fecha o foco sobre questões pontuais. Já o prefácio, por sua própria posição preliminar, permite abrir mais o foco, sem com isso impedir que questões pontuais sejam abordadas, como é o caso no prefácio de MH quando a tradutora traz exemplos específicos do que denomina “anacronismos”: “você na certa encontrarão anacronismos (‘deixar barato’, ‘mal danado’, ‘feliz da vida’, ‘deu no pé’, ‘nadinha de nada’)” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27). Nesse sentido, mais do que dividir com o leitor dúvidas, decisões e resultados de pesquisas tal qual Leandro Durazzo em suas notas (Ilha, 2022), nos prefácios que analisei os tradutores se visibilizam, sobretudo, declarando suas intenções para o texto alvo como um todo e, com isso, fazendo referências principalmente ao emissor, leitor alvo e lugar alvo.

Ainda, ML, SUL e MH deixam transparecer suas visões sobre seus respectivos processos tradutórios, o que, se aceita a extrapolação, pode nos informar sobre as crenças desses tradutores acerca da tradução de uma forma mais geral.

Para ML, a tradução seria um processo não só entre línguas, mas também entre mentalidades. Além disso, ela seria uma atividade de difícil execução — quando não, sob certos aspectos, impossível, como o adjetivo “intraduzível” sugere.

Para SUL, a tradução seria uma atividade que impõe problemas para os quais é necessário achar soluções, ainda que provisórias, e que admite adaptações.

Para MH, a tradução seria uma atividade leal, mas não fiel, e capaz de atualizar uma obra para o novo leitor.

De modo semelhante, em um de seus estudos, a pesquisadora Marcia A. P. Martins (2015) identifica as crenças, explícitas ou implícitas, de 14 tradutores shakespearianos sobre a tradução, em geral, e seus processos tradutórios, em específico. Ao analisar os prefácios de traduções de diferentes peças de Shakespeare publicadas entre 1933 e 2007, a autora conclui que

o discurso paratextual dos tradutores [...] sugere uma complexificação do conceito de fidelidade que informa as traduções mais recentes, no qual a dicotomia entre forma e conteúdo se torna menos nítida, dando lugar à busca não só de um delicado equilíbrio entre ambos, mas também de comunicação com o público contemporâneo (Martins, 2015, p. 118).

A dicotomia entre forma e conteúdo é uma questão que ganha especial relevo nas traduções abordadas por Martins (2015) devido à copresença de prosa e verso nas peças de Shakespeare. Também em *Alice* encontramos o uso do verso — mesmo que de maneira e com propósitos diversos — intercalado à prosa, e essa questão não passa despercebida nos prefácios analisados. Tanto SUL quanto MH aludem aos poemas que compõem a obra; esta tradutora diz, por exemplo, que tomou “diversas liberdades com o texto original, **especialmente nos poemas**” (Carroll; Heloisa, 2019, p. 27, minha ênfase). A análise também mostrou que MH foi a única a trazer a questão da fidelidade no prefácio, mas, diferente de uma complexificação tal como a observada por Martins (2015), penso que a posição da tradutora sugere, antes, uma recusa desse conceito ou mesmo uma possível mudança de paradigma: do paradigma da fidelidade para o da lealdade, ou mesmo o da naturalidade.

Enfim, é válido retomar que ML se faz presente no prefácio através da terceira pessoa (“o tradutor”), o que parece criar um maior

distanciamento e impessoalidade entre quem fala e aquilo do que se fala. Com uma abordagem diferente, tanto SUL quanto MH utilizam a primeira pessoa do singular, uma prática discursiva “já característica do prefácio moderno” (Genette, 2009, p. 148). Apenas MH, porém, assina seu prefácio de maneira mais explícita por meio de suas iniciais — um movimento, é possível pensar, de maior pessoalidade e aproximação com o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao assumir a visibilidade do tradutor como um pressuposto teórico nos Estudos da Tradução, pude indagar: de que forma os tradutores se visibilizam nos prefácios de três traduções de *Alice’s Adventures in Wonderland* para o português brasileiro? Partindo do referencial teórico da (in)visibilidade do tradutor (Venuti, 2021; Arrojo, 1992; 2002), dos paratextos editoriais (Genette, 2009; Batchelor, 2018) e dos fatores extratextuais da análise textual voltada à tradução (Nord, 2016), minha análise mostrou que Monteiro Lobato, Sebastião Uchoa Leite e Marcia Heloisa se visibilizam nos prefácios, sobretudo, declarando suas intenções para suas respectivas traduções de *Alice* e fazendo referência principalmente ao emissor, leitor alvo e lugar alvo. Os tradutores também deixam transparecer visões sobre seus processos tradutórios, visões essas que, se extrapoladas, podem lançar luz sobre suas crenças acerca da tradução como um todo.

Neste ponto, é preciso reconhecer que todo esforço de categorização, ao mesmo tempo que é uma alternativa metodológica legítima, também pode criar uma compartimentação dos dados que não se verifica na prática. Como vários trechos dos prefácios analisados evidenciam, nenhum fator extratextual foi abordado isoladamente, mas sim em conjunto e, em alguns casos, através da mesma expressão. Esse foi o caso, por exemplo, no Trecho ML2, no Trecho SUL7 e no Trecho MH2.

Ainda, a reflexão desenvolvida neste trabalho dialoga com as palavras de Azenha Junior, que cito novamente: “é necessário que os tradutores, durante seu processo de formação, sejam conscientizados do papel social que têm a representar: o de esclarecer as pessoas sobre a natureza e a complexidade de seu trabalho” (Benedetti; Sobral, 2003, p. 53). A análise desenvolvida demonstra que os prefácios podem ser instrumentos valiosos para tradutores em formação: o acesso aos esclarecimentos de profissionais atuantes em relação a sua prática pode auxiliar tradutores iniciantes a construir criticamente suas próprias visões sobre seu ofício. Sob outro ângulo, os prefácios de tradutores também podem contribuir para a fortuna crítica de uma obra, seja por evidenciarem a presença do tradutor (Oustinoff, 2011), seja por permitirem o desenvolvimento de estudos como este.

A pesquisa aqui apresentada foi, é claro, delimitada por um recorte teórico e metodológico específico. A escolha de qualquer recorte inevitavelmente deixa tantos outros de fora e, com isso, tantas outras formas de se compreender o objeto de estudo. Há muitos outros caminhos a serem seguidos: uma primeira possibilidade seria ampliar o corpus de pesquisa, que aqui — devido ao acervo consultado e aos critérios de inclusão — se limitou a apenas três traduções. Considerando que “os prefácios de tradutores seguem convenções retóricas” (Martins, 2015, p. 91), esses prefácios estão sujeitos a mudanças a depender do momento histórico. Uma ampliação do corpus proporcionaria uma igual ampliação das convenções bem como dos tradutores e visões representadas.

Além disso, se os prefácios de tradutores “são, ao mesmo tempo, discurso e ação” (Martins, 2015, p. 91), eles necessariamente agem sobre alguém: o público, em geral, e o leitor, em específico (Genette, 2009). Esses prefácios interrelacionam, assim, três elementos, como em uma tríade: o tradutor, o texto e o leitor. Enquanto o presente trabalho focou no tradutor, o aspecto da recepção por parte do leitor permanece por ser investigado. Buscar entender o real

SUMÁRIO

efeito desses prefácios na recepção da obra pelos leitores é outro possível tema de pesquisa.

Também é importante ressaltar que o estudo do paratexto não substitui o estudo do texto em si, antes o complementa. No caso específico de prefácios de tradutores, eles podem apresentar “contradições entre argumentos e demandas explícitas, por um lado, e o comportamento efetivamente observado e seus resultados, por outro” (Martins, 2015, p. 91-92). Sendo assim, outro possível caminho para pesquisas futuras seria o cotejo entre as declarações dos tradutores em seus prefácios e o que eles de fato fazem no texto.

Enfim, e em relação à pesquisa que aqui apresentei, só posso esperar que ela tenha representado uma contribuição, ainda que singela, para os estudos sobre tradução, paratextos e *Alice*. Espero que esta pesquisa tenha aberto uma das portas para o País das Maravilhas, mas quantas ainda há por abrir! Afinal, em meio a chás malucos e jogos de *croquet* bizarros, *Alice* ainda tem muito a nos dizer. E tanto mais quanto mais numerosas e diversas forem suas traduções.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas, SP: Pontes, 1992.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BATCHELOR, Kathryn. **Translation and Paratexts**. Londres, Nova York: Routledge, 2018.
- BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail (Org.). **Conversas com tradutores**: balanços e perspectivas da tradução. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 51-62, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5884>. Acesso em: 28 maio 2025.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Trad. de: LOBATO, Monteiro. 9ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1960.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**: classic edition. Trad. de: HELOISA, Marcia. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

CARROLL, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland**. AmazonClassics, 2017. *E-book*.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Trad. de: LEITE, Sebastião Uchoa. São Paulo: Círculo do Livro, [1982?].

DARKSIDE. Marcia Heloisa, 2025. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/marcia-heloisa/p>. Acesso em: 28 maio 2025.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. de: FALEIROS, Álvaro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

ILHA, Brenda Oleques Machado. **The importance of the translator's discourse in introducing Asian culture**: an analysis of the footnotes in *The Ghost Bride's* translation *A Noiva Fantasma*. 2022. 30 f. TCC (Graduação) – Curso de Letras Inglês e Literaturas de Língua Inglesa, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2022.

LEFEVERE, André. Capítulo 1: Pré-escrever. *In*: LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. de: Seligmann, Claudia Matos. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 11-27.

MARTINS, Marcia A. P. A voz dos tradutores shakespearianos em seus paratextos. **Tradterm**, v. 26, p. 87-120, 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/tradterm/article/view/113326>. Acesso em: 28 maio 2025.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Coord. da trad. e adaptação de: ZIPSER, Meta Elisabeth. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução**: história, teorias e métodos. Trad. de: MARCIONILO, Marcos. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PEREIRA, Nilce. Sobre as edições brasileiras de Alice no País das Maravilhas. **Alicenagens**, 2009. Disponível em: <http://alicenagens.blogspot.com/2009/09/sobre-as-edicoes-brasileiras-de-alice.html>. Acesso em: 28 maio 2025.

SUMÁRIO

PIMENTEL, Janine. Traduções brasileiras de textos especializados nos últimos sessenta anos e visibilidade dos tradutores. **Calidoscópico**, v. 15, n. 3, p. 567-576, 2017. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2017153.15>. Acesso em: 28 maio 2025.

PIMENTEL, Janine; VIEIRA, Pedro. Paratextos de traduções literárias e de traduções especializadas: estudo comparativo de prefácios e introduções. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 2, p. 38-64, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n2p38>. Acesso em: 28 maio 2025.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Trad. de: GARCÍA REINA, Sandra; MARTÍN DE LEÓN, Celia. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

ROBSON, David. Five things Alice in Wonderland reveals about the brain. **BBC Future**, 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/future/article/20150225-secrets-of-alice-in-wonderland>. Acesso em: 28 maio 2025.

SEBASTIÃO UCHOA LEITE. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2447/sebastiao-uchoa-leite>. Acesso em: 28 maio 2025.

SEVCENKO, Nicolau. O País das Maravilhas e o Reino das Marmotas. *In*: CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Trad. de: SEVCENKO, Nicolau. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 151-154.

SILVA-REIS, Dennys; MILTON, John. The history of translation in Brazil through the centuries: In search of a tradition. *In*: GAMBIER, Yves; STECCONI, Ubaldo. **A World Atlas of Translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2019. p. 395-417.

THE LEWIS CARROLL SOCIETY. Publishing of Alice, © 2025. Disponível em: <https://lewiscarrollsociety.org.uk/publishing-of-alice/>. Acesso em: 28 maio 2025.

THE LEWIS CARROLL SOCIETY OF NORTH AMERICA. Lewis Carroll FAQ, © 2025. Disponível em: <https://www.lewiscarroll.org/carroll/faq/>. Acesso em: 28 maio 2025.

VENUTI, Lawrence. Invisibilidade. *In*: VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução**. Trad. de: PELLEGRIN, Laureano; VILLELA, Lucinéia Marcelino; ESQUEDA, Marleide Dias; BIONDO, Valéria. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021. p. 40-103. *E-book*.

SUMÁRIO

2

Mateus Massaro Soares

A TRADUÇÃO DE ELEMENTOS CULTURAIS EM *ASSASSIN'S CREED: ODYSSEY*

INTRODUÇÃO

Junto com o avanço da modernidade, os *games* vêm conquistando uma notoriedade e um destaque que não usufruíam até poucas décadas atrás. Constituindo parte integrante de um número cada vez maior de ambientes, faz-se necessário estudar como esses textos têm se configurado e os possíveis efeitos gerados por essa recente prática/inserção na vida de tantas pessoas. Especialmente pela baixa visibilidade desse tipo de mídia dentro de ambientes acadêmicos e a conseqüente escassez de estudos sobre essa temática, pesquisas semelhantes àquela que desenvolvi e sobre a qual irei escrever neste capítulo mostram-se atuais e relevantes por possibilitarem o diálogo entre diferentes mídias, quais sejam, um jogo de *videogame* e textos históricos e literários, por meio da tradução intersemiótica (Plaza, 2003).

Como tal fenômeno caracteriza um deslocamento que vai muito além de uma transição entre diferentes sistemas de signos linguísticos, a comunicação estabelecida por meio de uma mídia eletrônica interativa exhibe uma pluralidade de aspectos e associações a se levar em conta. Ao se incorporar fatores de variados canais, acredita-se que a tradução proposta pelo jogo seja intersemiótica, pois se mantém através da chamada intermedialidade (Clüver, 2006), estruturando seus sentidos por meio da junção de engrenagens distintas provindas de mecanismos também distintos. Isso se dá pois o *game* é resultado da conexão de aspectos compostos por estilos e propriedades diversas, como sons, palavras, imagens, vídeos e recursos digitais da plataforma.

Ademais, a riqueza desse fenômeno ainda reside na maneira com que as partes passam a trabalhar no seu novo contexto, firmando ligações com o ambiente e com as partes constituintes deste. Tem-se, aqui, a chamada adaptação (Hutcheon, 2011), que promove um movimento multifacetado que exprime uma potencialidade de

atuações em diferentes camadas. O original é tido como um referencial, mas o produto pode apresentar função e efeitos divergentes já que não objetiva substituí-lo. Dessa forma, a tradução intersemiótica passa a retratar uma nova alternativa de leitura, interpretação e compreensão textuais, de modo que o produto final sempre implica o desenvolvimento de algo novo, indicando uma (re)criação.

É justamente nesse contexto que a intensa presença e atuação da tecnologia é enfatizada, fazendo com que a tradução intersemiótica possibilite o engajamento de diferentes interlocutores com os textos que estão disponibilizados via tradução de maneira singular. Cada usuário vai se engajar em um contato particular com o jogo, lendo-o e conduzindo os processos de construção de sentido de acordo com seu repertório cultural particular. São incluídos, aqui, as tradições, convenções, conhecimentos e demais fatores que constituem a identidade do sujeito, bem como todas as relações estabelecidas por eles e os resultados delas. Como cada indivíduo vê o mundo de acordo com sua própria maneira (Cuche, 2002), a tradução intersemiótica vai ser recebida também de forma particular.

Para além disso, um dos objetivos da investigação que foi conduzida também englobou o estabelecimento de uma conexão adequada e necessária acerca da temática de jogos, da estrutura textual característica de jogos digitais – por meio de mídia outra que não baseada somente no texto escrito – e dos estudos da tradução. Este capítulo traz um recorte da pesquisa conduzida em meu trabalho de conclusão de curso, a qual se configurou em estudo intermidiático e interdisciplinar, ligando a literatura clássica e os estudos da tradução, de forma a mostrar que textos clássicos sobrevivem também através de mídias diversas. O jogo escolhido que possibilitou o estabelecimento dessas conexões foi *Assassin's Creed: Odyssey*¹

1 Faz-se referência à versão do jogo em português brasileiro traduzida por Daniel Berbel e sua equipe: UBISOFT. *Assassin's Creed: Odyssey*. Org. da trad. de Daniel Berbel. Rev. e adapt. de Monique Pereira. Trad. de: ROHR, Altieres; SABBADO, Sofia. Quebec: Ubisoft Quebec, 2018. Jogo eletrônico.

(2018), uma produção da empresa *Ubisoft*² que apresenta um enredo dinâmico, se passando tanto na atualidade quanto no contexto da Grécia Antiga – no período da Guerra do Peloponeso (431 a.C. – 404 a.C.). Destaca-se a intrincada relação entre os variados elementos – políticos, geográficos, culturais, sociais, econômicos e os ficcionais, éticos, filosóficos e morais – presentes na plataforma e que interagem diretamente com o usuário.

Tendo isso em vista, a análise foi desenvolvida com o objetivo de se testar a hipótese de que a equipe de profissionais da tradução do jogo adotou a perspectiva que encara o texto original como um objeto a ser recriado na língua de chegada, de modo que a fidelidade não se institui no respeito à palavra, mas ao efeito causado no receptor original pelo texto fonte. Como a plataforma consiste numa criação intertextual e intermediática, ela se constitui como uma adaptação de eventos histórico-literários, envolvendo diferentes canais e fatores no processo de interação com o usuário. A partir desse cenário, o estudo visa mostrar que a incorporação de elementos culturais no contato com o interlocutor se dá intensamente, de modo que a tradução desses aspectos – quando se propõe uma interação com diferentes jogadores – indubitavelmente sofre reflexos do fenômeno intersemiótico e adaptativo que atua dentro do contexto do *game*.

PRESSUPOSTOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Alguns conceitos mostram-se necessários e precisam ser apresentados para melhor compreender todas as engrenagens e suas múltiplas conexões dentro desse complexo panorama. Por exemplo, a

leitura e a tradução de elementos iconográficos³ é uma prática curiosa que sofreu intensa transformação a partir da inserção tecnológica na sociedade humana: os próprios ícones foram se modificando, de forma que a relação da sociedade para com eles trilhou o mesmo caminho. Um exemplo significativo dentro desses avanços são as mídias eletrônicas, em especial os jogos. Tais dispositivos vêm se transformando contínua e rapidamente, desenvolvendo distintas relações com seus jogadores. Fernanda Katherine Asega, em sua dissertação “Avaliando as potencialidades de um *game* para o ensino e a aprendizagem de Língua Inglesa” (2015), aponta justamente para a potencialidade que os jogos têm de criarem espaços internos e externos de interação, atuação e simulação. Dessa forma, os usuários se envolvem com a mídia digital de variadas maneiras, atribuindo valores e construindo experiências individuais.

Contudo, algo intrigante reside no acesso das pessoas a essas mídias digitais: muitas vezes, o público só é “envolvido” de fato quando os *games* passam pelo processo da *tradução*. Constituindo um processo praticamente intrínseco à sociedade humana (Pohling, 1971), a tradução – nesse contexto – concede acesso às mídias eletrônicas por diferentes comunidades de usuários, estabelecendo algo essencial nesse sistema: “(...) o papel da atividade tradutória é precisamente o de pôr as *ideias estrangeiras* ao alcance do entendimento nacional” (Paes, 1990, p. 12, grifo no original).

A tradução foi primariamente explorada de acordo com os estudos de três teóricos, que constituem o embasamento tradutológico central da pesquisa que conduzi: os conceitos gerais reunidos e organizados na antologia *The translation studies reader*, de Lawrence Venuti (2000); a proposta do funcionalismo apresentada

3 Considera-se, aqui, como iconografia os estudos de aspectos imagéticos gerais, analisando, descrevendo, interpretando e definindo o conteúdo retratado em imagens. Vale lembrar que tal campo do conhecimento se ramifica em diferentes níveis dos estudos artístico-visuais, os quais geralmente se voltam à composição, aos estilos e às técnicas empregadas na produção de obras artísticas.

e abordada em *Análise textual em tradução: Bases teóricas, métodos e aplicação didática*⁴, por Christiane Nord (2016); e as relações da teoria da adaptação para com a tradução discutidas em *Uma teoria da adaptação*⁵, de Linda Hutcheon (2011). Essas noções são necessárias para uma melhor compreensão do fenômeno da tradução, fornecendo os princípios fundamentais para situar e nortear a análise conduzida neste capítulo.

Primeiramente, a obra de Venuti (2000) forneceu um panorama geral acerca da atividade tradutória ao englobar estudos e pesquisas de diversos teóricos. Esse feito mostrou-se essencial para o enriquecimento do olhar que se volta ao fenômeno da tradução, providenciando diferentes ângulos e perspectivas, relativizando e relacionando elementos, e dinamizando a compreensão do todo. São discutidos elementos como o conceito de língua, os elementos culturais, o perfil do profissional da tradução e os papéis que estes fatores desempenham dentro da ação tradutória.

Uma das questões mais discutidas dentro dos estudos da tradução como um todo é constituída pela ideia do *original*. Trata-se de um aspecto essencial pois marca o início do processo, a fonte que chama a atenção do tradutor e a origem do que será transmitido para outra língua. Por muito tempo, o original foi encarado como algo imutável, fixo e eterno. Contudo, assim como todo processo de leitura e interpretação, o olhar que recai sobre o texto fonte depende do sujeito que o controla. Um olhar diferente vai, conseqüentemente, produzir resultados também diferentes, como é possível perceber no trabalho de Jorge Luis Borges (1935) em “The Translators of The Thousand and One Nights”, no qual se utiliza da obra *Mil e Uma Noites* e as

4 Faz-se referência à edição traduzida por Meta Zipser e equipe: NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: Bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Coord. da trad. e adapt. de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

5 Faz-se referência à edição traduzida por André Cechinel: HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de: André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

diversas traduções existentes justamente para relativizar o próprio objeto considerado como *original*. De acordo com o escritor argentino, não se poderia afirmar a existência de um original estável pois ele é formado a partir de um conjunto de abstrações pessoais. Isto é, se até mesmo a leitura acarreta modificações, as traduções – por sua vez – constituem processos de junções e edições que inevitavelmente afetam o original e sua “imagem”. Entretanto, a instabilidade nesse sistema não deve constituir um fator prejudicial às obras ou desesperador aos tradutores, pois é precisamente a maleabilidade do original que mantém a história viva, com o auxílio da tradução, em meio a diferentes culturas e públicos.

Grande parte dessa transformação da área da tradução partiu de uma revitalização de concepções linguísticas. Ao se reconfigurar o modo com que se pensa a própria língua, passou-se a perceber elementos da tradução com novos olhos, disseminando ideias, estratégias e abordagens até então desconhecidas. Em “The Task of the Translator”, Walter Benjamin (1923) contraria anos de respeito às tradições de fidelidade ao exprimir que nenhuma tradução seria possível se sua essência se resumisse à busca pela semelhança ao original. Em meio às diversidades das línguas, a ação tradutória representa um estado provisório de conciliação com os estrangeirismos do idioma. Isto posto, a tarefa do tradutor está diretamente atrelada ao efeito do texto, e não às palavras nele contidas:

[f]idelidade na tradução de palavras individuais quase nunca pode reproduzir completamente o significado que elas possuem no original. (...) uma tradução, em vez de assemelhar o significado do original, deve carinhosa e detalhadamente incorporar o modo de significação do original (*ibid.*, p. 20, tradução livre).⁶

6 “Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the meaning they have in the original. (...) a translation, instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original’s mode of signification.” (Benjamin, 1923, p. 20).

O objetivo, então, abandona a fidelidade semântica e se aproxima do efeito, da intenção pretendida para com o texto original. Busca-se identificar o impacto causado pelo texto original na língua fonte para então reproduzi-lo no texto da língua de chegada. Eugene Nida (1964) em "Principles of Correspondence", corrobora essas ideias ao perceber que as traduções dependem de três fatores básicos, a saber: (1) a natureza da mensagem; (2) o propósito do autor e do tradutor; e (3) o tipo de público. Aqui, ao se encarar a tradução como um processo dentro de um contexto específico, fica clara a relativização de um fator há muito estigmatizado como indiscutível, abrindo-se espaço para a entrada de novas perspectivas nos estudos da tradução. Se até mesmo o original passa a ser encarado de forma divergente, todo o sistema pode vir a ser repensado. A racionalização sob distintos ângulos e pontos de vista vai se instituindo e promovendo cada vez mais resultados tidos como revolucionários.

Há ainda uma teoria que introduz novos elementos, resignificando estratégias e flexibilizando perspectivas: o funcionalismo. Em seu livro *Análise textual em tradução: Bases teóricas, métodos e aplicação didática* (2016), Christiane Nord apresenta uma proposta que vai muito além da relação linguística entre texto original e tradução. Passa-se a levar em consideração a situação e o contexto nos quais a tradução é construída e recebida, tanto nos locais e interlocutores fonte quanto nos ambientes de chegada e seus receptores, de modo que há uma transformação em diferentes patamares.

A fim de se compreender essas mudanças, faz-se necessário entender primeiramente os novos sentidos atribuídos a uma tradução. De acordo com Katharina Reiss e Hans J. Vermeer (1996), tanto traduzir quanto interpretar constituem formas de produzir um texto e, portanto, compõem ações munidas de um intuito. Assim, de início já se tem uma troca de conceitos fundamentais para a atividade tradutória: tanto as noções de *equivalência* quanto as de *fidelidade* perdem força para o conceito de *função*.

A ação de produzir um texto constitui uma proposta de transmissão de uma mensagem a um ou mais receptores. Logo, quando um texto é produzido tem-se uma interação entre interlocutores. Assim como qualquer comunicação, a textual está sujeita a elementos internos e externos do processo de interação, como o contexto e o ambiente de ocorrência; a cultura dos interlocutores e a relação entre eles; o tipo de mensagem; o canal de transmissão; o objetivo da comunicação; as expectativas dos envolvidos e assim por diante. Em outras palavras,

[a] interação é determinada pela realidade cultural na qual está inserida, pelas circunstâncias exteriores do momento, pelas condições sociais e pessoais dos interlocutores e suas relações mútuas (Reiss; Vermeer, 1996, n.p.).

Fica claro que, nesse panorama, vários aspectos entram em jogo e exercem domínio sobre o sistema como um todo, conduzindo-o por novos caminhos.

Com a incorporação de diversos fatores no processo, passa-se a reorganizar todas as engrenagens do sistema. Até mesmo a língua não escapa dessa transformação angular. Constituindo o mecanismo utilizado por uma comunidade cultural para pensar, expressar-se e interagir, a língua torna-se um fator considerado como indissociável da cultura (Reiss; Vermeer, 1996). Dessa maneira, deve-se considerar os aspectos culturais que envolvem a comunicação – implícita e explicitamente. É importante pontuar que se entende por cultura "(...) o conjunto de normas e convenções vigentes em uma sociedade, bem como todos os comportamentos que elas dão origem e os produtos resultantes desses comportamentos" (*ibid.*, n.p.).

A partir dessa perspectiva, como a atividade tradutória é uma ação humana imbuída de intenções (Nord, 2016), ela inevitavelmente estará inserida em um contexto cultural. É a partir daí que Vermeer (1989) apresenta a ideia de *skopos*, a qual remete às particularidades de cada ato tradutório, isto é, a sua função. Isto posto, Nord (2000), em

“Training Functional Translators”, aponta que o dever do tradutor estaria intimamente relacionado ao “contexto” de cada projeto tradutório, cabendo a ele saber que as traduções são requisitadas para diferentes fins comunicativos e que os aspectos linguísticos e não-linguísticos variam de acordo com a situação cultural da comunicação.

Tal situação é discutida por Alice Leal (2006), em “Funcionalismo e tradução literária: o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses e contemporâneos”, que esclarece que

(...) o funcionalismo contempla a tradução como uma comunicação intercultural, na qual texto de partida e texto de chegada pertencem a sistemas culturais distintos, e por isso suas funções devem ser analisadas separadamente e de maneira pragmática, levando em consideração sobretudo a situação de recepção de cada um dos textos (*ibid.*, p. 2).

Aqui, os receptores dos textos de partida e de chegada assumem papéis essenciais no processo da tradução, pois os textos – os quais constituem atos comunicativos produzidos para determinados receptores – apenas se completam quando são comunicados, isto é, recebidos. Ao serem encarados “[c]omo um produto da intenção do autor, o texto permanece provisório até que seja efetivamente recebido. É o acolhimento que completa a situação comunicativa e define a função do texto” (Nord, 2016, p. 42).

Sob esse ponto de vista, o tradutor constitui um profissional que, com base nos propósitos do produtor do texto na cultura de partida, é encarregado de produzir um novo texto na cultura de chegada. Esse novo instrumento comunicativo desempenha um papel específico na cultura de chegada, que não necessariamente corresponde ao papel que o texto fonte exerce na cultura fonte. Isso ocorre porque os receptores são diferentes, e podem receber o novo instrumento comunicativo de maneira diversa – mesmo que a função seja a mesma:

(...) a recepção de um texto depende das expectativas dos receptores, que é determinada pela situação em que eles recebem o texto, pelo seu entorno social, seu conhecimento de mundo e/ou suas necessidades comunicativas (*ibid.*, p. 41).

Aliando todas essas ideias, conceitos e noções, pode-se construir uma nova definição de *tradução*, a qual seria

(...) a produção de um texto alvo funcional, mantendo-se uma relação com um determinado texto fonte que é especificada de acordo com a função pretendida ou exigida do texto alvo (*skopos*). A tradução permite que um ato comunicativo aconteça, o que de outra forma não seria possível devido às barreiras linguísticas e culturais (Nord, 2016, p. 61).

Tem-se, então, um processo que possibilita a comunicação para com interlocutores completamente diversos ao transpor obstáculos geográficos, temporais e culturais. Tal dinamicidade desse sistema acaba garantindo a potencialidade de transmitir mensagens e permitir interações em diferentes meios e canais. Com um movimento intermediário (constituindo a chamada *tradução intersemiótica*⁷), a atividade tradutória pode atuar de um sistema sógnico para outro – como, por exemplo, de palavras em livros de história para imagens e vídeos em telas eletrônicas de jogos. É aqui que se começa a encarar a atividade tradutória sob perspectivas divergentes, aproximando-a a variados conceitos e noções do fenômeno conhecido como *adaptação*.

Finalmente, ao questionar, explicitar e definir essas noções da adaptação, a pesquisa de Hutcheon (2011), abordada em *Uma teoria da adaptação*, discorre que tal processo pode ser visto de diferentes formas: (1) como um produto, em que ela representa uma transcodificação que pode se constituir por meio da mudança de gênero, mídia e/ou foco; (2) como um processo, no qual se tem um

7

Cf. CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Minas Gerais: Aletria, v.14, p.10-41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 29 maio 2025.

ato de (re)interpretação e, portanto, (re)criação; e (3) como intertextualidade, que se constitui através da relação entre as recepções da obra original e da adaptação (Hutcheon, *op. cit.*). Por mais que sejam perspectivas distintas, elas se interrelacionam de modo a provocar uma quebra de paradigma, provando que "(...) a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica" (*ibid.*, p. 30).

Partindo desse princípio, as noções de *fidelidade* e *equivalência* também se tornam alvo de reconfiguração nesse campo de estudo. Como a adaptação constitui uma "(...) repetição, porém repetição sem replicação" (*ibid.*, p. 28), ela não se trata de uma duplicação da obra original e, logo, não se encaixa convencionalmente em tais critérios. Para combater essa tendência, faz-se necessário perceber que as adaptações podem apresentar diferentes propósitos: "(...) o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o." (*ibid.*, p. 28).

Nesse sistema, semelhante à ação tradutória, o ponto de vista do indivíduo que executa a atividade é justamente o elemento-chave que conduz o processo como um todo. Constituindo um ato humano, o propósito da adaptação vai estabelecê-la de modo pessoal e subjetivo. Seja qual for o intuito do adaptador, a ação vai além da reprodução ao englobar um processo de leitura e interpretação, de modo que uma (re)criação vai necessariamente implicar alterações. Tem-se, portanto, uma apropriação e recuperação que resultam em uma (re)interpretação e (re)criação; simplesmente não se trata de uma reprodução (Hutcheon, *op. cit.*).

Então, na adaptação, a *equivalência* e a *fidelidade* se constituem diferentemente, pois busca-se respeitá-las por meio de sistemas de signos distintos, onde temas, personagens, cenários, eventos, enredo e outros elementos da história possuem a abertura para vir a se transformar uns nos outros. Dessa maneira, no processo de transmediação

de uma história – que pode ocorrer por meio da tradução de uma obra para outro idioma –, mudanças drásticas podem ocorrer. A alteração mais óbvia se dá no enredo, todavia vários outros recursos podem ser utilizados. Um grande exemplo se estabelece por meio do foco ou perspectiva central da obra, pois qualquer alteração apresenta a potencialidade de reestruturar os demais aspectos da história, incluindo a reorganização das relações que eles mantêm uns com os outros.

Nesse panorama, muda-se a maneira com que se entende a tradução. Isso acontece pois, de acordo com a autora, a adaptação pode ser entendida como uma “transposição intersemiótica”, ou seja, uma movimentação que envolve sistemas de signos distintos (Hutcheon, 2011). Em outras palavras, “[i]sso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.” (*ibid.*, p. 40).

Por meio dessa conexão evidente, a aproximação desses processos também se dá através da recepção. Como dito anteriormente, é imprescindível perceber que ambas só se completam quando são recebidas pelos seus públicos. Nota-se que tanto uma quanto a outra “(...) está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela[s] não existe[m] num vazio” (*ibid.*, p. 192). Dessa forma, o contexto de recepção nesses processos é tão importante quanto o contexto de criação das obras.

Ao se considerar o público nesse cenário, pode-se perceber que os aspectos textuais e não-textuais da obra devem ser adaptados para o seu novo contexto de inserção. Os fatores culturais, sociais e temporais precisam ser expressos e transmitidos de modo que o público do novo ambiente vá recebê-los de forma a compreendê-los nessa nova situação. Em uma civilização interativa como a humana, as histórias viajam e são recontadas em contextos cada vez mais distantes do original. Apenas sobrevivem aquelas que se

ajustam aos seus novos contextos culturais. Como genes que sobrevivem por meio da mutação, as histórias que permanecem são as que dão “frutos”, ou melhor, as que geram adaptações: “[e] as mais aptas fazem mais do que sobreviver, elas florescem” (*ibid.*, p. 59).

Assim, os estudos aqui dispostos, de diferentes culturas, tempos e ambientes, conseguem iluminar um traçado intercultural, atemporal e intermediático. A progressão da sociedade humana é forte, e só permanece o que é capaz de evoluir com ela:

(...) a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares. (...) Evoluindo através da seleção cultural, as histórias viajantes adaptam-se a culturas locais, do mesmo modo como as populações de organismos adaptam-se a ambientes locais. (*ibid.*, p. 234).

E num mundo moderno e globalizado, a tradução é o elemento-chave para estabelecer a acessibilidade e firmar a permanência das obras nas diferentes sociedades humanas.

APRESENTAÇÃO DO JOGO E CONDICIONANTES

Com tudo isso em perspectiva, e em busca de uma compreensão mais significativa, o trabalho de tradução da língua portuguesa para a língua inglesa e análise do processo que foi conduzido se restringe ao *game Assassin's Creed: Odyssey* (2018), especificamente no que diz respeito aos elementos culturais. Para melhor entender as implicações do jogo e a hipótese defendida em minha análise de que ele é a adaptação de eventos históricos, primeiramente faz-se necessário descrevê-lo.

A plataforma escolhida foi desenvolvida no estilo *action role-playing game* (jogo performativo de ação), visto que o jogador pode assumir o papel de um dos irmãos mercenários que vai se tornar Misthios: o do gênero masculino (personagem Alexios) ou o do feminino (personagem Cassandra). O *game* contém recursos que permitem ao jogador realizar escolhas que conduzem a personagem ao longo da história, como opções de diálogo, relacionamentos amorosos com outras personagens, missões exclusivas e outros. Como é o jogador quem trilha o caminho, até mesmo os finais podem vir a ser distintos.

Os eventos da plataforma se passam no contexto da Guerra do Peloponeso (431 a.C. – 404 a.C.), travada entre as cidades-estado da Grécia antiga. O conflito teve origem após os eventos de 479 a.C., quando Atenas e as demais nações aliadas que formavam a Liga de Delos combateram a ameaça persa no Mediterrâneo. Conforme percorrido por Pedro Eurico Rodrigues (sem data)⁸, em matéria no *site InfoEscola Navegando e Aprendendo*, com a transição do centro da aliança (bem como de seus tributos e riquezas) de Delos para Atenas, essa cidade se desenvolveu consideravelmente, recebendo projetos arquitetônicos desafiadores que resultaram em obras públicas deslumbrantes.

Aliado ao destaque cultural dessa pólis e ao domínio marítimo por todo o mar Egeu, Fabiano Onça (2019), em seu texto no *site UOL*⁹, explica que o crescimento do poder fez com que a democracia ateniense começasse a disseminar ideias e influenciar o seu entorno. Todavia, nem todas as outras cidades-estado do mundo grego ficaram contentes com esses acontecimentos, o que

8 RODRIGUES, Pedro E. Guerra do Peloponeso. *InfoEscola Navegando e Aprendendo* (sem data). Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/guerra-do-peloponeso/>. Acesso em: 29 maio 2025.

9 ONÇA, Fabiano. Atenas VS Esparta: O fim da Guerra do Peloponeso. *UOL, Aventuras na História* (AH), 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/atenas-esparta-fim-da-guerra-do-peloponeso.phtml>. Acesso em: 29 maio 2025.

é perceptível no jogo por meio de conflitos e debates políticos por toda a Grécia, onde vários personagens de destaque como Sócrates, Demóstenes, Hipócrates e Pitágoras são retratados, sendo encontrados em missões no decorrer do enredo e se engajando em diálogos com a personagem do jogador.

Esse embate político culminou em uma guerra, a qual levou Atenas a convocar cidadãos à batalha, de modo que toda a população foi drasticamente afetada. Esse panorama é muito bem retratado no *game*, no qual a pobreza e a miséria do povo aparecem de diversas maneiras; as classes sociais mais baixas, por exemplo, são as primeiras a sofrerem os impactos da guerra, sendo assoladas pela fome e por doenças. Além disso, a maioria dos civis também entram em batalha quando ameaçados, mostrando que a guerra realmente envolvia a todos.

Antes de adentrar tal cenário, o jogo retrata Layla Hassan e Victoria Bibeau na atualidade, ambas fazem parte do grupo dos Assassinos presente em toda a franquia. Neste exemplar da série, essas personagens recuperaram a Lança de Leônidas e dela extraíram o DNA de duas pessoas: os irmãos previamente mencionados, Alexios e Cassandra. Com o auxílio dos Assassinos, Layla escolhe um dos dois (decisão tomada pelo jogador), o qual virá a ser Misthios, para reviver suas memórias por meio da máquina Animus, também presente nos outros volumes da série. Dessa vez, o propósito de Layla é descobrir a localização do caduceu de Hermes – um artefato poderoso que poderia revelar a localização da cidade perdida de Atlantis.

No enredo, Misthios se desloca entre a Liga de Delos e a Liga do Peloponeso enquanto busca reestruturar sua família, que foi destruída após um chamado do oráculo espartano. Em sua infância, dependendo da personagem escolhida no início do jogo pelo usuário (Alexios ou Cassandra), o irmão não escolhido é jogado de um penhasco e abandonado pelo pai, pois esta seria a vontade dos deuses. Em uma tentativa de impedir a morte do irmão, a personagem

escolhida também acaba caindo do monte, de modo que se descobre – posteriormente – que ambos sobreviveram e cresceram longe um do outro e de seus pais (Nikolaos e Myrrine).

Por conta dessa pluralidade de intertextos, e a fim de se compreender melhor o jogo, é preciso perceber que ele – por si só – constitui um construto multidimensional, rico em significados. Essa rede estabelece uma vasta conexão de aspectos extremamente variados, sendo chamada de intermedialidade por vários estudiosos. Tal teoria

(...) diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (Clüver, 2008, p. 18 *apud* Lima, 2013, p. 180, destaque no original).

Constituindo uma estrutura que interliga tantos elementos e canais diferentes, a intermedialidade só se mantém como sistema e só atinge sua significação ao ser considerada como um todo, com todas as suas pequenas partes.

Nesse sentido, Walter Moser (2006), em “As relações entre as artes: Por uma arqueologia da intermedialidade”, apresenta os conceitos de Gotthold Ephraim Lessing (1964), apontando para uma diferença entre mídia e arte que define a intermedialidade como um fenômeno que abarca elementos concretos e abstratos, provindos de diferentes fontes e meios, os chamados “(...) elementos transmidiáticos[,] como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito[,] e também os aspectos intermediários das intertextualidades inerentes em textos singulares” (Clüver, 2008, p. 224 *apud* Lima, *op. cit.*, p. 180-181). Dentro do jogo, por exemplo, ao se olhar isoladamente para os elementos sonoros, é possível identificar ruídos de animais e paisagens, vozes de personagens, trilhas sonoras e sons relativos à interface da plataforma. Cada um deles se subdivide em várias categorias distintas e se relacionam tanto uns com os outros

quanto com fatores de outras propriedades e canais. Como ilustração, tem-se o fato de que as vozes das personagens se constituem como gritos de batalha, cantorias, retórica em discussões políticas, palavras calorosas em ameaças ou carinhosas em afetos familiares, etc. Todos se conectam com elementos variados, seja com outras personagens, com o ambiente, com o enredo, com o jogador, com o sistema da plataforma, com a mitologia greco-romana, com fatores historiográficos, com a série de jogos *Assassin's Creed*, com o gênero de jogos digitais e muitos outros.

Assim, mesmo sem levar em conta os estilos e a constituição de cada um deles, observa-se que aspectos tão divergentes adicionados à equação resultam em uma ampla gama de possibilidades, que se ramificam em diferentes direções ao atingir múltiplos canais e firmar ligações particulares. O teórico Claus Clüver (2006), em seu artigo "Inter Textus/Inter Artes/Inter Mídia", traz as três relações possíveis da intermedialidade de acordo com as contribuições de Jörg Helbig (1998):

1. relações entre mídias em geral (relações intermediáticas);
2. transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas);
3. união (fusão) de mídias. (*ibid.*, p. 24).

Nesse espectro, o *game* funciona como uma mescla de mídias por constituir uma mídia eletrônica interativa, em que o vídeo, o áudio e as imagens se conectam para formar um sistema único. E, ao se adicionar o fator tecnológico a esse esquema, tem-se uma conjuntura de inúmeros movimentos de super e sobreposição entre tecnologias, formando um emaranhado de códigos, canais e linguagens que se conectam de distintas maneiras (Plaza, 2003). É nesse panorama que se percebe como a intertextualidade e a intermedialidade permitem conexões tão plurais, atribuindo aos elementos a capacidade de representação de papéis diversos mesmo dentro de um só mecanismo.

Impulsionada pela tecnologia, tal hibridização fez com que Grazielli A. Lima (2013), em “Intermedialidade: Novas perspectivas dos estudos interartes”, indicasse a tarefa de definir a noção de *mídia* como sendo tão complexa: “(...) conceituar mídia especificamente ainda é uma atividade em andamento, visto a inserção de novos meios tecnológicos e as múltiplas linguagens que os acompanham” (Lima, 2013, p. 181). Uma das alternativas encontradas nesse cenário se dá na perspectiva que encara as *mídias* como *textos*, independentemente “(...) do sistema sígnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como *textos* que se lêem” (Clüver, 2006, p. 15, grifos no original). Outrossim, à medida que a teoria da intertextualidade avança, surgem mais fatores a se considerar quando se pensa em um texto. Ao se observar que o leitor faz uso de aspectos externos ao texto (como a capa de um livro ou a ilustração de um anúncio, por exemplo) no processo de leitura e interpretação textual, a teoria da intertextualidade viu-se diante da exigência de reconhecer que não há *intertextualidade* sem *intermedialidade*. Isso se dá “(...) porque pré-textos, inter-textus, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermedialidade.” (Clüver, 2008, p. 222 *apud* Lima, *op. cit.*, p. 183).

Quando se trata de um *game* cuja composição compreende atributos verbais e não verbais, historiográficos e fictícios, geográficos e políticos, épicos e mitológicos, fica bastante evidente que o resultado obtido permeia vários sistemas de signos e/ou mídias distintos, de “(...) forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver, 2006, p. 20). As imagens, ruídos, diálogos, trilhas sonoras, a geografia grega, a história, a mitologia, a vestimenta, os equipamentos e artigos de guerra, os animais, o enredo, as personagens, o clima, os cenários civilizados e os ambientes naturais... tudo se conecta de forma tão intrínseca que o jogo só pode ser percebido pelo organismo completo que é engendrado por meio de todos esses elementos juntos.

Com os elementos em constante relação, fica a cargo do leitor observar as ligações realizadas e os sentidos originados por meio delas, de modo que o movimento de percepção dessas conexões acaba sendo um dos principais aspectos para a compreensão. Isto é, todo o processo de construção de sentido acaba circundando a atividade da leitura:

(...) é a partir das leituras realizadas que o leitor/pesquisador construirá interferências, associações e mediações entre um texto e outro, promovendo as marcas implícitas na obra e nos gestos que o autor deixa nas entrelinhas de seu enunciado. (*ibid.*, p. 183).

No momento da interpretação, o leitor ativa diferentes recursos para firmar relações entre os aspectos observados. Esses elementos resgatados compõem o repertório cultural do indivíduo, que também faz "(...) parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual" (Clüver, 2006, p. 15). De acordo com o estudioso Julio Plaza (2003), esse resgate é estimulado pela leitura, a qual tem o poder de reviver a história e reanimar o passado no processo da estruturação de sentido.

Parte-se, então, do fato de que é exatamente o conhecimento prévio do usuário que se desenrola por toda a equação, fazendo com que o resultado seja sempre distinto de um leitor a outro. Em outras palavras, toda essa movimentação só pode ser individual. Como cada sujeito é munido de um complexo cultural particular (Cuche, 2002), os elementos percebidos, bem como a maneira com que eles conversam entre si e com outros fatores, vão constituir um resultado também singular: "(...) o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido" (Clüver, *op. cit.*, p. 31). A produção de significado, então, nunca vai ser a mesma; "(...) o leitor nunca vai produzir o mesmo texto" (*ibid.*, p. 16).

Clüver (2006) também chega a aproximar suas ideias aos contextos lúdicos, discorrendo que as mídias eletrônicas interativas

podem acarretar resultados semelhantes por constituírem exemplos de textos que exigem um interlocutor atuante, uma vez que a participação de um sujeito na construção textual fica ainda mais enfática. Assim, o papel do leitor, ou – nesse caso – do jogador, recebe uma atenção cada vez maior dentro desse processo como um todo, o qual vai ser acompanhado pela atividade tradutória, visto que ela representa o mecanismo que possibilita a comunicação para com cada um desses diferentes interlocutores.

No jogo, por exemplo, tal atividade leva em consideração tudo que compõe o texto, como as relações estabelecidas por fatores divergentes (política, economia, história, geografia) provindos de sistemas também divergentes (imagens, sons, palavras). Essa ação é denominada *tradução intersemiótica*, "(...) definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, [que] tem sua expressão entre sistemas os mais variados" (Diniz, 1998, p. 313). Tal processo permeia movimentações constantes entre diferentes meios, de modo que vocábulos como transcodificação, adaptação, transposição, interpretação e refração são utilizados para descrever suas funcionalidades.

Ou seja, tem-se a intertextualidade e a intermedialidade conduzindo o processo de significação – e, conseqüentemente, de tradução – por um caminho cultural, dinâmico, abrangente e individualizado. Somente ao se abranger todos esses conceitos é que o jogo *Assassin's Creed: Odyssey* como texto comunicativo pode ser compreendido.

METODOLOGIA

A análise do jogo utilizou um recorte dentro da totalidade da plataforma. Por motivos de tempo, espaço e profundidade da observação construída, a atenção foi direcionada apenas aos títulos das

missões do *game*, voltando-se ao propósito de examinar a tradução de elementos culturais da língua inglesa para a portuguesa.

A fim de se entender esses processos bem como as relações construídas entre as diferentes línguas, a investigação foi desenvolvida a partir de uma triangulação entre o contexto do jogo, a fundamentação teórica e os fatores culturais presentes nos títulos das missões. Contando com mais de trezentas missões, a seleção dos oito objetos para análise se deu de acordo com os elementos culturais que apresentam e a relevância das estratégias e abordagens tradutológicas para com a argumentação em andamento.

Primeiramente, faz-se necessário definir o que se entende, aqui, por aspectos culturais. A cultura engloba todo um complexo de tradições, normas, regras e convenções que atuam e influenciam os integrantes de uma sociedade (Cuche, 2002). Em outras palavras, conforme caracterizado por Teixeira Coelho (1997), a cultura abarca absoluta e completamente tudo o que constitui parte integrante do modo de vida de uma comunidade, grupo ou sociedade. Estão inseridos nesse contexto elementos como: hábitos, costumes, valores, princípios, expressões e manifestações (estilísticas, linguísticas, emocionais, afetivas etc.), dentre outros. Ou seja, tudo o que permite aos indivíduos se identificarem como um grupo e se distinguirem de outros.

Assim, todo o cotidiano dos indivíduos gira em torno da relação mantida entre a cultura e a língua; guiando os pensamentos, a própria forma de ver o mundo acaba passando por um filtro cultural. De acordo com muitos teóricos (cf. Furtado *et al.*, 2006)¹⁰, isso acontece porque a língua, utilizada por uma comunidade para expressar-se e comunicar-se (Reiss; Vermeer, 1996), é indissociável da cultura: “[u]ma língua não pode existir se não estiver inserida no contexto de uma cultura e uma cultura não pode existir se não tiver no seu centro

10

Cf. FURTADO, Clécia M. N. M. *et al.* *Língua - sociedade - cultura: Uma relação indissociável*. João Pessoa: Principia, n. 14, p. 92-96, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ifpb.edu.br/index.php/principia/article/view/282/239>. Acesso em: 29 maio 2025.

a estrutura de uma língua natural" (Lotman, 1978 *apud* Bassnett, 2003, p. 36). Então, o próprio modo de pensar e de organizar as ideias já representa uma certa comunidade na qual aspectos culturais estão continuamente presentes e ativos.

No caso dos *games*, ao se colocar o jogador ativamente em interação com a plataforma, todos esses aspectos externos à língua evidentemente afetam o fenômeno da atividade tradutória, uma vez que se mantém uma conexão direta entre elementos verbais e não verbais. O usuário estabelece distintas associações com variados elementos da mídia em questão, de modo que recebe e interpreta as mensagens transmitidas de acordo com essas ligações. Ao se incorporar elementos culturais e se firmar uma conexão tão enfática e intrínseca entre os diferentes elementos presentes na plataforma, fica evidente que a ação tradutória compreende um processo muito rico e complexo. Tem-se, aqui, justamente o objetivo de estudo a partir da análise conduzida sobre os fragmentos retirados do jogo: investigar quais estratégias foram utilizadas pela equipe de tradutores no processo de disponibilizar a experiência do *game* para usuários na língua portuguesa.

ANÁLISE

Voltando-se, então, aos objetos de pesquisa, o primeiro grupo de dados extraídos (Grupo A) não aborda fraseologias frequentes e cristalizadas nas línguas em questão, i.e., as combinações de signos não apresentam um sentido fixo e bem difundido. O que ocorre é que se tem um uso diferenciado de sintagmas, explorando a relação que eles estabelecem com os outros significantes da locução e até com outras expressões do idioma, por meio de trocadilhos e jogos de sentido.

Tabela 1 – Grupo A

Grupo A		
Número do Exemplo	Título Original (inglês)	Título Traduzido (português)
1	<i>Freedom Isn't Free</i>	O que É Livre Não É Grátis
2	<i>Left to Dye</i>	De Olho no Roxo
3	<i>Cashing In On the Cow</i>	Lucrando com Chifres

Fonte: O Autor (2018).

O exemplo 1 estrutura um jogo de palavras por meio do duplo sentido da palavra *free*, a qual pode significar 'livre' ou 'gratuito'. Em inglês, tem-se então "a liberdade não é livre/gratuita". Na versão em português, acaba-se perdendo a ambiguidade original, mas se opta pela alteração da palavra "liberdade" pela construção "o que é livre", resultando na incorporação dos dois sentidos (livre e gratuito) no título. Aqui, o contexto da plataforma se prova extremamente importante para a compreensão dos fragmentos e da estratégia de tradução utilizada. Envolvendo personagens escravas, tem-se uma missão de múltiplas tarefas. Na primeira, Misthios ajuda uma escrava cujo mestre foi morto por uma organização chamada *The Dagger* (A Adaga), deixando-a livre, porém completamente sem nada. Dessa forma, para que ela consiga sobreviver, o jogador tem a opção de dar a ela uma quantia de cinquenta dracmas para que possa recomeçar sua vida como uma pessoa livre. É daí que se estabelece o sentido de que a liberdade não é livre de aspectos financeiros, ou seja, não é grátis. Já na segunda tarefa, Misthios conversa com um casal de personagens que fazem um trabalho para a mesma organização criminosa. No entanto, os pagamentos foram trocados por chantagens, ameaçando a família delas caso parassem de trabalhar. Firma-se, aqui, o segundo sentido encontrado no título, em que uma família que deveria ser livre não o é. Logo, percebe-se que a versão na língua portuguesa não abarca de imediato a duplicidade do original, mas consegue ligar ambas as tarefas envolvidas dentro da missão por meio do aspecto financeiro, já que os dois problemas o revolvem.

Já no caso da missão 2, há uma divergência semântica muito clara entre os dois idiomas. Na língua inglesa, um trocadilho é desenvolvido através das palavras *dye* e *die*, pois ambas são homófonas. A brincadeira associa a expressão fixa *left to die* (deixado para morrer; abandonado) com o contexto do *game*, formando o sentido de “deixado para tingir”. Parte-se de uma missão que diz respeito a uma personagem que se diz ser um deus, abandonado por seus irmãos após comer um carneiro proibido. Segundo ela, a chave para o Olimpo foi roubada juntamente com sua túnica roxa, de modo que precisa da ajuda de Misthios para recuperar seus pertences e poder retornar à sua família divina. O jogo de palavras acontece entre o sentido de ser abandonado e o processo de tingimento do manto para a cor roxa. A partir desse panorama, enquanto o fragmento em inglês liga o abandono ao tingimento, nota-se que a versão do português alterou os signos do título a fim de utilizar uma outra locução da língua. Destaca-se uma conexão para com o roubo, denotando que o manto roxo era cobiçado e, logo, um item a não se perder de vista. Entende-se que essa mudança, em que se acrescenta a cor roxa, agrega um valor distinto à tradução proposta, tendo-se como base o contexto do *game*.

O último exemplo desse conjunto (3) também exprime uma relação entre uma expressão existente na língua inglesa e a conjuntura da plataforma. Trata-se do termo *cash cow*, que geralmente pode ser encontrado em contextos administrativo-corporativos se referindo a um produto ou empresa que gera rápido retorno por meio de lucros exorbitantes e pouca manutenção. Ainda, pode-se associar literalmente a uma ‘vaca leiteira’, que produz bastante leite e praticamente também não exige cuidados ou outros esforços. Ambientado no jogo, esses sentidos são conectados ao ser mitológico Minotauro, que seria uma hibridização de homem e touro, humano e bovino. O elemento lucrativo vem do fato de a personagem que oferece a missão a Misthios se aproveitar do interesse na criatura para lucrar com todos os corajosos guerreiros que desejam enfrentá-la. É a

esse critério que o título em português firma ligação, substituindo a 'vaca leiteira' pelos chifres do ser mitológico. Assim, observa-se que essa versão se aproximou mais à correspondência literal do original ("lucrando com a vaca") do que à referência de lucro rápido e fácil em contextos de negócios, que acaba não sendo incorporada.

Neste conjunto, é possível observar que nenhuma das propostas de tradução chegou perto de uma correspondência literal para com o original. Conforme os conceitos argumentados por Roman Jakobson (1959), isso acontece devido a uma conexão entre signo (*signum*) e significado (*signatum*). O estudioso expõe que um só pode existir e ser assimilado por meio do outro, porque o sentido somente atinge sua compreensão com o auxílio do código verbal. Jakobson exemplifica através do significante "queijo", cuja essência não pode ser apreendida por meio de uma experiência não linguística com um tipo de queijo, como ao se provar cheddar ou gorgonzola. Faz-se necessário o suporte de uma unidade verbal para que se consiga alcançar o significado de "queijo" a partir de uma de suas variedades. Por conseguinte, "[n]a maioria das vezes, a tradução de uma língua para outra substitui mensagens em uma língua não por unidades-código separadas, mas por mensagens inteiras em alguma outra língua"¹¹ (*ibid.*, p. 114). É pela natureza dos idiomas ser única e, logo, distinta que essas não correspondências constituem normalidades, exigindo diferentes estratégias no processo da tradução.

Os próximos dados extraídos (Grupo B) demonstram as saídas encontradas pela equipe de profissionais da tradução frente à algumas expressões fixas que não possuem uma correspondência na outra língua. Tem-se versões no português que incluem outras locuções cristalizadas, sem uma grande aproximação semântica porém com alguma relação com o tema da missão.

11 "Most frequently, however, translation from one language into another substitutes messages in one language not for separate code-units but for entire messages in some other language." (Jakobson, 1959, p. 114).

Tabela 2 – Grupo B

Grupo B		
Número do Exemplo	Título Original (inglês)	Título Traduzido (português)
4	<i>Birds of a Feather</i>	Peso Pena
5	<i>On a High Horse</i>	Acavalado

Fonte: O Autor (2018).

A se observar logo no item 4, o original exibe uma fraseologia que remete à similaridade existente dentre os integrantes de um grupo: “pássaros de uma pena”. Esse sentido é construído a partir do hábito das aves de congregarem com indivíduos de mesma espécie, de modo que os bandos compartilham várias características em comum. De maneiras distintas, tal carga semântica estabelece diferentes associações dentro do jogo. Destaca-se a ligação entre o fato de que Misthios é conhecido(a) como *eagle bearer* [portador(a) de uma águia] por ter uma águia como sua companheira por toda a história, e a atividade da missão de encontrar um tesouro perdido, o qual é constituído por um objeto de ouro no formato de uma pena de águia. Também é possível assimilar o desejo da pirata Xênia – que solicita a missão à personagem principal – por mais um tesouro como parte integrante do sentido atribuído pela locução, visto que se trata de um artefato de tamanho valor que se assemelha aos outros itens que Xênia tanto estima, sendo incorporado à sua coleção por compartilhar a mesma serventia.

Enquanto isso, a versão do português faz referência ao pequeno tamanho, peso e, até mesmo, à complexidade de resgate do tesouro ao introduzir uma expressão fixa existente na língua com a palavra “pena”. Essa estratégia acaba priorizando o uso desse sintagma sobre a composição semântica do original, mantendo a relação direta para com o formato do tesouro, mas se despreendendo das demais conexões.

Voltando-se para o fragmento 5, nota-se mais um exemplo da primazia de um signo frente à não correspondência semântica e

cultural entre os idiomas. Carregando a conotação de “uma maneira arrogante e condescendente”, a combinação literal de “em um cavalo alto” correlaciona o costume da antiga nobreza de montar em cavalos esbeltos com o desejo de exhibir sua influência econômica, política e social aos outros por meio da qualidade e porte da montaria. O título constitui uma alusão a um roubo de um cavalo dentro do universo do *game*, cometido por um civil pobre cujo cavalo da família veio a falecer. A missão é requisitada por Sócrates e constituída apenas por diálogos entre ele e o autor do crime. Após estar ciente do fato de que o cavalo foi roubado de um nobre arrogante que nem sentiria falta do animal, o filósofo deseja testar o jogador, visto que Misthios deve propor uma solução para o problema. De acordo com o dicionário *Infopédia*, o fragmento na língua portuguesa traz o sentido de “posto a cavalo; rude, grosseiro; ou muito grande”¹² (Acavalado, 2025), de forma que novamente se mantém a figura do animal ao mesmo tempo em que se abandona alguns sentidos, como a referência à classe alta e sua arrogância. Tal perda consiste justamente no desafio ético-filosófico proposto por Sócrates, questionando o jogador a respeito da flexibilidade no julgamento de casos que podem representar um movimento em prol de um ‘bem maior’.

Nessas duas unidades de análise, ressalta-se o impacto indubitável causado pela presença de um elemento iconográfico da plataforma. Os títulos incorporam o referencial de distintas formas, mas todos só completam seu significado enquanto pertencem ao ambiente do *game*. Torna-se evidente o quanto a tradução não permeia apenas fatores verbais, indo de encontro à ideia defendida por Umberto Eco em sua obra *Quase a mesma coisa: Experiências de tradução*¹³. Ao pertencer a uma situação, a atividade tradutória abrange todos os aspectos externos à língua que constituem parte

12 ACAVALADO. In: *Dicionário Infopédia de Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2025. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/acavalado>. Acesso em: 29 maio 2025.

13 Faz-se referência aqui à edição traduzida por Eliana Aguiar: ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: Experiências de tradução*. Trad. de: AGUIAR, Eliana. São Paulo: Record, 2007.

do contexto no qual ela se encontra. É a partir desse ponto que Eco (2007) exalta a especificidade da noção de *fidelidade*:

(...) a conclamada *fidelidade* das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável (...). A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa. (*ibid.*, p. 426, grifo no original).

Caracteriza-se, conseqüentemente, um movimento que parte da percepção de tudo que está envolvido na situação, passa pela interpretação e, então, se destina à transmissão daquilo que foi contemplado. Como um fenômeno complexo e multifacetado, a ação tradutória se distingue de uma simples transmissão verbal e propõe uma dinamização a partir do conhecimento de mundo, capaz de examinar e identificar as relações presentes externas à língua.

O próximo grupo investigado (Grupo C) se constitui por meio de construções não cristalizadas na língua ou da presença de estratégias sintático-semânticas que exploram novos sentidos. A dupla de traduções abaixo exhibe exemplos bem divergentes um do outro, de forma que se nota uma discrepância em relação ao efeito e/ou estrutura do original.

Tabela 3 - Grupo C

Grupo C		
Número do Exemplo	Título Original (inglês)	Título Traduzido (português)
6	<i>A-Musing Tale</i>	Perto da Musa
7	<i>No More Bull</i>	Mi-Não-Touro

Fonte: O Autor (2018).

O exemplo 6 apresenta uma nova forma de combinação de signos que demonstra uma forma lúdica de produzir uma função

semântica incomum. Percebe-se que o termo *A-Musing* faz ligação com três significados distintos: (1) com o da palavra *amusing*, que significa 'divertido'; (2) com os dos signos *a* e *muse*, que juntos indicam 'uma musa'; e (3) com o do significante *musings*, que exprime algo que exige pensamento profundo, muita reflexão. A "história" (*tale*, no original) se passa no contexto do teatro da Grécia Antiga, retratando um ator famoso que se recusa a participar de uma peça política caso sua musa não esteja com ele. O problema gira em torno dessa mulher, uma prostituta que está sendo ameaçada por um comandante cruel e corrupto. A serviço de um político integrante do Culto do Cosmo, esse comandante deseja impedir o espetáculo para proteger a imagem de seu chefe, a ser ridicularizado na peça de comédia. É justamente por meio do gênero teatral que se mantém a carga semântica a respeito da diversão e entretenimento (1), ao mesmo tempo em que demonstra reflexão (3) ao constituir uma forma de crítica política cênica. Já a mulher engloba a ligação restante (2), na medida em que é tida como o elemento central do problema bem como a inspiração do estimado trabalho do ator principal. Na versão em português, fica claro que se abandona grande parte das relações estabelecidas no original. Nesse título, direciona-se apenas o foco à palavra "musa" e à respectiva personagem, demonstrando que o centro da confusão permeia a mulher. Embora se aponte a problemática dessa personagem, como a proposta na língua portuguesa não expõe os significantes de maneira diferenciada, ela acaba não produzindo efeitos semelhantes aos do conjunto em inglês.

O mesmo não ocorre no número 7, em que a tradução para o português gerou uma versão bem-sucedida em manter relações com o ambiente do jogo. A estratégia utilizada forma um significante e significados não usuais no idioma através da junção de palavras com hifens. Estrutura-se uma brincadeira com o nome do ser mitológico Minotauro, que passa a ser formado pela sua primeira sílaba ("Mi") aliada às palavras "Não" e "Touro". Para se compreender tal combinação, é preciso voltar-se à situação em que ela aparece, ou seja,

observar o que acontece dentro da plataforma. O enredo descreve uma missão em que um civil, que costumava vestir uma máscara de touro a fim de assustar e aniquilar os guerreiros que ameaçavam a sua família e a região, deixa de se fantasiar de Minotauro quando sua filha acaba sendo capturada. Solicitando a ajuda de Misthios, ele se passa pelo ser mitológico uma última vez para tentar salvar sua família. O jogador escolhe se ele irá fazer uso de seu disfarce para atrair a atenção dos guardas que vigiam a filha ou se ambos vão confrontar os inimigos. Caso o pai e a filha sobrevivam à investida, eles retornam para casa e revelam que o famoso Minotauro da região era, na verdade, o pai disfarçado. Como agradecimento pelo auxílio, o civil entrega sua máscara a Misthios e finaliza sua imitação mitológica. Dessa maneira, além de incorporar a criatura no título, a tradução ainda associa a fraude do touro que era apenas humano e o término da mesma, que se dá a partir da revelação da identidade do civil.

Já em inglês, apesar de o original (literalmente: “não/sem mais touro”) também remeter ao fato de que o civil abandona seu disfarce e o touro dos rumores chega ao fim, a construção ainda mantém ligação com a fraseologia *no more bullshit*, a qual denota “sem mais besteira” ou “chega dessa palhaçada”. Esses sentidos se relacionam especialmente à mentira e à falsidade a respeito da existência da criatura, uma vez que os rumores equivocados atingiram proporções consideráveis, alimentando o conto da fraude por toda a região. Então, é notável que, em comparação com o original, a versão elaborada na tradução se encaixa muito bem no panorama mitológico do jogo, recuperando a criatura híbrida das histórias ao mesmo tempo em que sua imagem se desfaz ao ter a parte ‘touro’ negada.

A dupla de missões observadas acima demonstra um fator demasiadamente importante a respeito do trabalho dos profissionais da tradução: a liberdade de atuação. É possível perceber que a equipe de tradutores que atuou no jogo em questão pôde trabalhar com uma proposta que não se restringe à necessidade de fidelidade semântica ou equivalência sintática. Trabalhou-se com distintas

estratégias de acordo com o contexto macro de cada caso, considerando o seu pertencimento à plataforma eletrônica bem como o público receptor composto pelos usuários desta. Assim como defendido por Katharina Reiss e Hans J. Vermeer (1996) e por Christiane Nord (2016)¹⁴, esse panorama indica que a tradução foi encarada como um ato comunicativo intercultural e, de fato, tratada como um fenômeno multifacetado, analisando-se cada caso separadamente e refletindo-se a respeito do papel assumido por cada um deles dentro da situação em que se encontram. Pensa-se sobre a forma com que o jogador vai receber, ler e interpretar cada produto no ambiente do *game* como um todo.

Além disso, verifica-se nesses exemplos uma característica marcante do trabalho daqueles teóricos, constituída pela assimilação da essência intercultural do processo: lida-se com uma cultura diferente em cada idioma e em cada situação de produção e recepção. É apenas ao se compreender esse complexo sistema que a funcionalidade da tradução pode ser alcançada, pois fica evidente que – assim como o trabalho do tradutor – a função da tradução não se limita a uma reprodução; ela se desenvolve de intrincadas maneiras e constitui em si só um processo de criação. Como resultado desse movimento, estrutura-se um novo instrumento comunicativo que pode ser sintaticamente, semanticamente ou de efeito semelhante ao fragmento fonte, dependendo imediatamente da função destinada ao mesmo conforme as estratégias e abordagens adotadas pelos tradutores.

Isso também pode ser apreendido a partir da análise dos dois últimos casos (Grupo D) selecionados para este capítulo, formados por dados que trazem ligações que são mantidas através de locuções fixas nos idiomas. Observa-se elementos culturais muito

14

Faz-se relevante afirmar que a teoria do funcionalismo não é centralizada neste trabalho, visto que o mapa funcional traçado por Nord (2016) não se encaixa completamente na investigação proposta.

específicos sendo incorporados dentro dos temas do jogo, possibilitando trocadilhos contemporâneos e regionalmente relevantes.

Tabela 4 - Grupo D

Grupo D		
Número do Exemplo	Título Original (inglês)	Título Traduzido (português)
8	<i>Quarry Quandary</i>	Quebra-quebra na Pedreira
9	<i>Breaking Bread</i>	No Olimpo Tem Pão?

Fonte: O Autor (2018).

O título de número 8 se refere a uma missão de resgate. Myrrine, preocupada, pede a Mithios que vá para a ilha de Paros verificar o que aconteceu com o comandante Euneas, que havia ido para lá em uma tentativa de negociação de paz, porém não havia retornado. Chegando na ilha, a personagem principal encontra a embarcação do comandante destruída e um único soldado na praia, à beira da morte. O sobrevivente diz que eles tinham sido emboscados e Euneas capturado, sendo mantido no topo da pedreira. Mithios, então, se dirige ao local a fim de salvar o prisioneiro. Se o jogador for bem-sucedido em matar os guardas e resgatar Euneas, este discorre que algo muito estranho estava acontecendo na ilha, dando a entender que as atividades do Culto do Cosmo estavam influenciando até mesmo aquela localidade. São justamente esses mistérios que são retratados no fragmento original, em que *quarry* (pedreira) e *quandary* (dilema) fazem menção ao paradeiro tanto do comandante Euneas quanto da ilha, já que não se sabia o que tinha acontecido com ele e o que afetava a região. Note-se, ainda, que se constrói uma brincadeira no título através da proximidade das duas palavras utilizadas, tanto na escrita quanto na pronúncia. Esse esquema é transmitido na tradução por meio da repetição da palavra “quebra”, a qual compõe uma expressão fixa que indica confusão e algazarra em língua portuguesa (“quebra-quebra”). Esse signo se associa muito bem ao segundo elemento do fragmento (“pedreira”)

ao fazer referência às atividades do local. Como se tem a extração de pedras, o sintagma “quebra-quebra” pode apontar o barulho bem como a recorrência da ação de quebrar pedras. Verifica-se, também, que novamente a estratégia de tradução escolheu manter um significante do original (*quarry*/pedreira), relacionado ao tema e contexto da tarefa dentro da plataforma.

Finalmente, o último título a ser analisado (9) exemplifica mais um trocadilho nas duas línguas por meio do mesmo signo (pão). Em inglês, percebe-se que a fraseologia mantém ligação com outras duas do mesmo idioma. A primeira se dá pelos mesmos signos, pois a locução *breaking bread* é utilizada na língua para denotar a metáfora de “dividir o pão”, isto é, compartilhar algo com alguém - ou com um grupo - a fim de interagir amigavelmente. A segunda se estrutura através de uma relação para com a locução *breaking bad*, trocando-se as palavras *bread* e *bad*, visto que são similares tanto na ortografia quanto na pronúncia. Tal construção remete a atitude de seguir o caminho desejado abandonando as normas éticas e morais, seja por ganho próprio ou por diversão. A brincadeira, aqui, é exaltada pelo antagonismo existente entre essas duas fraseologias, uma vez que a abordagem pacífica da primeira entra em choque com a rebelde da segunda.

Ao se averiguar o universo do *game*, descobre-se que a tarefa em questão é engendrada por Myrrine e, a princípio, não apresenta nenhuma porção de engajamento amistoso para com um inimigo: ela é composta pela destruição dos guardas em três locais distintos – um acampamento, um forte e uma caserna. A personagem faz tal pedido pois aquela região (Arcádia) era o “cesto de pão” (*breadbasket*, no original) de Esparta, de modo que a aniquilação dos soldados que protegem Lagos – grande fazendeiro e político que fazia parte do Culto do Cosmo e provia suprimentos para a organização – constituía a única maneira de enfraquecer a influência dos cultistas. Entretanto, dependendo do caminho trilhado pelo jogador anteriormente, quando Lagos é confrontado, a personagem pode acreditar em Misthios e abandonar

o Culto, de forma que o sentido amigável de fazer as pazes com um inimigo se completa. Por outro lado, se as escolhas anteriores do usuário não agradarem Lagos, além de remeter ao “pão” que era fornecido ao inimigo, o significado violento se firma por meio da oposição com a imagem figurativa do título.

Enquanto isso, o português apresenta uma proposta que conversa com uma expressão que já é utilizada no idioma, sendo que o trocadilho realizado não reside na palavra “pão” pois esta já pertence à fraseologia em questão. Trata-se de um *meme*¹⁵, i.e., uma informação que se espalhou rapidamente no contexto da *internet* e se tornou muito popular. De acordo com Richard Dawkins (1976), *meme* pode ser definido como um replicador cultural: “(...) uma partícula que propaga a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou de uma unidade de imitação”¹⁶ (*ibid.*, p. 192, tradução livre). A partícula em questão constitui uma mensagem que foi proferida pelo comediante Renato Aragão (também conhecido como Didi) em várias mídias distintas, como em programas televisivos (Fantástico, Criança Esperança e no Show da Xuxa) e em um documentário. A frase faz parte de uma história trágica contada pelo comediante, mas que acabou ficando conhecida como piada devido ao fato de que foi proferida diversas vezes e ele se emocionou em todas elas como se fosse a primeira vez que o fizesse. Descreve-se uma situação em que uma criança faminta, nos braços de sua mãe, falece após perguntar “no céu tem pão?”. Transformada em sátira, a tradução apresenta mais um movimento lúdico ao substituir a palavra “céu” pela palavra “Olimpo”, se referindo à habitação celeste dos deuses da mitologia grega. Essa modificação faz uma ligação cultural muito mais enfática

15 Vale notar que tais partículas como estratégias de tradução (seja para conteúdo de entretenimento ou para quaisquer outros fins) não são muito estudadas na área de estudos da tradução. Nota-se que a íntima relação que possuem com o recente âmbito da *internet*, que também não se faz tão presente nas pesquisas tradutológicas acadêmicas, pode explicar a escassez de estudos relacionados.

16 No original: (...) a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation. (Dawkins, 1976, p. 192).

ao se considerar o conhecimento prévio do jogador receptor, sobre o *meme* utilizado, bem como a crença da maior parte da civilização grega na época em que o *game* se passa, a respeito dos deuses olímpianos. Como estratégia recorrente, novamente se manteve um sintagma do original (“pão”) que firma relação direta com o tema da tarefa, permitindo ao usuário estabelecer facilmente as associações no contexto da plataforma ao se promover a incorporação desses aspectos culturais.

Quando se anexa parte do conhecimento de mundo na proposta de tradução, nota-se que não só se supõe um determinado público para o jogo como também se constrói uma comunicação direta com tal audiência. Já que o elemento cômico é introduzido a fim de se orquestrar uma interação com esses receptores, essa atitude mostra a funcionalidade atribuída ao produto do ato tradutório, como discutido anteriormente. É a partir dessa função que as estratégias tradutórias são definidas e as decisões são tomadas, distinguindo todos os critérios que afetarão o processo até se chegar à proposta final. Ressalta-se, aqui, a noção de Rosemary Arrojo (2007) de que todo indivíduo que conduzir o processo da tradução terá suas personalidades mediando seu contato com o texto. Ou seja, o caminho percorrido do original até a solução tradutória caracteriza um deslocamento particular, visto que cada sujeito pensa e se expressa distintamente.

Nesse panorama, a intenção de se estabelecer uma comunicação funcional com diferentes receptores é representada pela agregação de um aspecto externo ao jogo e ao contexto original. Esse movimento ilustra o caráter adaptativo da atividade tradutória sendo desempenhada não apenas no exemplo 9, mas ao longo dos demais títulos das missões pertencentes à plataforma de modo geral. É justamente essa situação que Linda Hutcheon (2011) classifica como uma adaptação, em que a ação tradutória se comporta como um processo de transcodificação, envolvendo um novo modo de construção de sentido ou, até mesmo, de desenvolvimento textual: “[q]ualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de

vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo" (*ibid.*, p. 45). Como se verifica uma versão do fragmento que não remete semanticamente e sintaticamente ao texto fonte, atesta-se a condição não replicativa do ato tradutório como adaptação: constitui-se uma (re)produção (*ibid.*).

Esse movimento, estruturado na forma de uma mídia eletrônica interativa, estabelece a sua aura em um contato direto com o usuário. Quando se joga uma adaptação de um texto para um "(...) videogame, nós na realidade 'nos tornamos' um dos personagens e agimos em seu mundo ficcional" (*ibid.*, p. 34, destaques no original). Com a presença ativa do interlocutor, todas as engrenagens do sistema deixam de ter a função primordial de constituir a história e passam a centralizar a interação com o receptor. É através dessa participação enfática que a adaptação se firma, que a história é transmitida para o seu destinatário e a comunicação é estabelecida.

Outrossim, vale lembrar que por meio da incorporação de um *meme* (e demais itens externos à plataforma) no título de uma missão dentro do *game*, ilustra-se também uma estratégia tradutória que perpassa diferentes ambientes e canais, constituindo a chamada tradução intersemiótica (Clüver, 2006). Estabelece-se a conciliação de aspectos oriundos de variadas fontes, compostos por estilos diversificados e que apresentam estruturas divergentes, i.e., forma-se uma construção que exprime um sentido a partir da junção de elementos distintos.

Quando se percebe que a adaptação busca, "(...) em linhas gerais, *equivalências* em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, imagens, e assim por diante" (Hutcheon, 2011, p. 32, grifo no original), fica claro que a tradução intersemiótica consiste no processo que justamente possibilita essa movimentação entre diferentes complexos de códigos. Por meio da associação de fatores com diferentes estilos,

propriedades, constituições e fontes, caracteriza-se uma tradução que lida com recursos intertextuais, intersemióticos e intermediáticos no caminho para a transmissão de sentidos. Surgem, então, diferentes meios, elementos e conexões como formas de se explorar a estruturação de significado, a transmissão do texto e o subsequente contato com o receptor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise conduzida, identificou-se um princípio de correspondência na tradução que prioriza o efeito causado nos trechos originais sobre as partículas linguísticas que o compõem. Isso se comprova na medida em que os fragmentos originais e traduzidos são comparados e os elementos culturais agregados neles são contrastados, tendo como fundamentação as noções teóricas da tradução discutidas e a contextualização dentro do jogo. Verificou-se a presença de expressões fixas, trocadilhos, neologismos e, até mesmo, *memes* dentro das estratégias de tradução empregadas, culminando em soluções que realmente remontam ao fenômeno da adaptação proposto por Linda Hutcheon (2011), da intermedialidade (Clüver, 2006) e da tradução intersemiótica (Plaza, 2003).

Tal fenômeno adaptativo, intersemiótico e intermediático permite a inclusão de novos fatores na tradução, diversificando, ampliando e desenvolvendo suas potencialidades, funcionalidades e criações. Estabelecem-se diferentes tipos de comunicação ao se introduzir variados elementos que conduzem o mecanismo todo para diferentes fins. A interação passa a se constituir de formas diferentes e a exibir distintas funções, de modo que se transpõe uma mensagem e se transmite uma carga mais rica. A criação desse sistema passa a gerar um efeito individualizado para cada jogador ou indivíduo em contato com esse produto. É dessa maneira que

se transforma, se produz, se desenvolve e se cria algo inusitado e singular. A tradução é um processo que não tem nada de simples, e os nove exemplos analisados dentro do recorte da plataforma aqui proposto mostram tal riqueza e multiplicidade.

REFERÊNCIAS

ACAVALADO. *In: Dicionário Infopédia de Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2025. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/acavalado>. Acesso em: 29 maio 2025.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

ASEGA, Fernanda Katherine. **Avaliando as potencialidades de um game para o ensino e a aprendizagem de Língua Inglesa**. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: Fundamentos de uma disciplina**. Trad. de: FIGUEIREDO, Vivina de Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Monografia, 242p.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator. Trad. de: ZOHN, Harry. (1923) *In: VENUTI, Lawrence. The translation studies reader*. Londres: Routledge, p. 15-23, 2000.

BORGES, Jorge L. The translators of The Thousand and One Nights. Trad. de: ALLEN, Esther. (1935) *In: VENUTI, Lawrence. The translation studies reader*. Londres: Routledge, p. 34-48, 2000.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Minas Gerais: **Aletria**, v. 14, p. 10-41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 29 maio 2025.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2ª ed. Bauru: EUDSC, 2002.

DAWKINS, Richard. **The selfish gene**. Reino Unido: Oxford University Press, 1976.

SUMÁRIO

DINIZ, Thaís F. N. Tradução intersemiótica: Do texto para a tela. Florianópolis: **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 29 maio 2025.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: Experiências de tradução. Trad. de: AGUIAR, Eliana. São Paulo: Record, 2007.

FURTADO, Clécia *et al.* **Língua - sociedade - cultura**: Uma relação indissociável. João Pessoa: Principia, n. 14, p. 92-96, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ifpb.edu.br/index.php/principia/article/view/282/239>. Acesso em: 29 maio 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de: CECHINEL, André. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. (1959) *In*: VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. Londres: Routledge, p. 113-118, 2000.

LEAL, Alice. Funcionalismo e tradução literária: O modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos. Florianópolis: **Scientia Traductionis**, n. 2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12916>. Acesso em: 29 maio 2025.

LIMA, Grazielli. Intermidialidade: Novas perspectivas dos estudos interartes. São Paulo: **Todas as Musas**, ano 5, n. 1, p. 178-186, 2013. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/09Grazielli_Alves.pdf. Acesso em: 29 maio 2025.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: Por uma arqueologia da intermidialidade. Minas Gerais: **Aletria**, v. 14, p. 42-65, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18070/14860>. Acesso em: 29 maio 2025.

NIDA, Eugene. Principles of correspondence. (1964) *In*: VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. Londres: Routledge, p. 126-140, 2000.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: Bases teóricas, métodos e aplicação didática. Coord. da trad. e adapt. de ZIPSER, Meta Elisabeth. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NORD, Christiane. Training Functional Translators. Florianópolis: **Cadernos de Tradução**, n. 5, p. 27-46, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5606/5083>. Acesso em: 29 maio 2025.

ONÇA, Fabiano. Atenas VS Esparta: O fim da Guerra do Peloponeso. **UOL**, Aventuras na História (AH), 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/atenas-esparta-fim-da-guerra-do-peloponeso.phtml>. Acesso em: 29 maio 2025.

PAES, José Paulo. A tradução literária no Brasil. *In*: PAES, José Paulo. **Tradução**: A ponte necessária. São Paulo: Ática, 1990.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POHLING, Heide. Sobre a história da tradução. *In*: **A escola tradutológica de Leipzig**. Trad. de: SANDMAN, Ludmila. Bern: Peter Lang, 1971.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Trad. de: GARCÍA REINA, Sandra e MARTÍN DE LÉON, Celia. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

RODRIGUES, Pedro. Guerra do Peloponeso. **InfoEscola Navegando e Aprendendo** (s.d.). Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/guerra-do-peloponeso/>. Acesso em: 29 maio 2025.

UBISOFT. França, 1986. Disponível em: <https://www.ubisoft.com/en-us/>. Acesso em: 29 maio 2025.

UBISOFT. **Assassin's Creed: Odyssey**. Org. da trad. de: BERBEL, Daniel. Rev. e adapt. de PEREIRA, Monique. Trad. de: ROHR, Altieres e SABBADO, Sofia. Quebec: Ubisoft Quebec, 2018. Jogo eletrônico.

VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. Londres: Routledge, 2000.

VERMEER, Hans. Skopos and commission in translational action. Trad. de: CHESTERMAN, Andrew. (1989). *In*: VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. Londres: Routledge, p. 221-232, 2000.

3

Bianca Claudino

DA TRADUÇÃO, DA VIOLÊNCIA E DE UM CONTO QUENIANO: REFLEXÕES SOBRE AUSÊNCIAS¹

1

Este capítulo é derivado de meu trabalho de conclusão de curso intitulado "De Onde eu Traduzo: Sobre a Violência na Não-Tradução de Literaturas Africanas", defendido em dezembro de 2018.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.3](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.3)

INTRODUÇÃO

“E se a gente só... Não traduzir?” Esse foi o questionamento que surgiu num dia qualquer, depois de um semestre carregado de reflexões sobre teoria tradutória que tratavam de fidelidade, perdas, ganhos, ênfase, justificativas, objetivos... Escolhas do tradutor e a violência (linguística) presente nelas. O questionamento banal mostrou-se uma fresta na porta de um cenário muito maior, afinal, logo ocorreu que há, de fato, uma série de coisas que não traduzimos. Uma série de coisas que, apesar de serem inclusive matéria de interesse primário da área, como literatura, não sujeitamos à violência linguística do processo tradutório. Por quê? Antes de como traduzir, o que traduzir? De onde traduzir? Por que a fonte da tradução tende a ser sempre tão restrita? A violência tradutória se configura apenas na esfera linguística, ou podemos encontrar algo nos contornos da sua ausência?

Depois de mais alguns semestres e uns trancos e barrancos, uma hipótese foi delineada: há sim um vácuo tradutório, um lugar escuro no qual a tradução não penetra, e existe sim uma possibilidade de leitura de violência pela ausência, mas de outra natureza. Essa violência depende de outros fatores, que não vão se resumir aos textos em si. A resposta, ao invés do final, como se esperava, acabou sendo só o começo do... “E o que podemos fazer quanto a isso?” Se existe um sistema que perpetua violência por meio da ausência de tradução, o que fazer enquanto tradutora?

A resposta dessa pergunta orientou o projeto de pesquisa que tomou dois semestres para ser realizado. Aqui, trazemos resumidamente alguns pontos desse projeto e dessa tradução. Começando pela reflexão da teoria tradutória sobre violência, passando pelo sistema que se enxergou como uma das grandes causas da não-tradução, até um esforço pequenino de nadar contra essa corrente, traduzindo e analisando a tradução do belíssimo conto “Where I Have

Come From” da escritora queniana Lily Mabura, esperou-se conseguir responder algumas das perguntas feitas inicialmente e expandir um pouco os horizontes das nossas possibilidades de leitura.

PRESSUPOSTOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Comecemos então pela tradução. Certamente uma das mais antigas práticas humanas, ela presta um enorme serviço às sociedades desde seu indeterminado advento, permitindo não apenas a comunicabilidade entre diferentes idiomas, mas também entre diferentes culturas e sistemas de valores. Mais ainda, vale reforçar que é também em grande medida graças à tradução que se tem acesso aos grandes clássicos da “literatura mundial” – livros que, em sua maioria, compõem o cânone literário ocidental –, pois, afinal, a parcela da população capaz de ler as obras de Homero em grego antigo, por exemplo, é, digamos, bastante reduzida. Assim sendo, a tradução não é apenas uma ferramenta da comunicabilidade sincrônica, servindo para descobrirmos o que comer num cardápio em língua estrangeira, mas também da comunicabilidade diacrônica, transmitindo e solidificando as mais diversas informações e fontes de uma geração para a outra, ultrapassando barreiras linguísticas e culturais no processo. Fica claro então que é especialmente nesse segundo aspecto que ela serve o propósito de conservação e propagação de conhecimento.

Tendo isso em vista, poder-se-ia deduzir que as considerações teóricas por trás da execução dessa vital atividade sempre estiveram em voga, porém isso acaba não se confirmando em uma olhada muito rápida para o histórico dos estudos da tradução, em contribuições como a obra de Lawrence Venuti (2000). A reflexão sobre tradução passou muito tempo sendo quase que inteiramente

prescritiva – sempre determinando o que fazer, como e quando fazer, como grandes livros de instrução de boas práticas –, cenário esse que só foi de fato mudar no século XX, especialmente durante sua segunda metade. Passando por Estudos Descritivos, Culturais e a Teoria de Skopos, só para citar alguns exemplos das abordagens recuperadas pelo próprio Venuti (2000), a reflexão sobre vários conceitos relacionados não apenas ao ato tradutório, mas também à sua finalidade, passou a ser uma área bastante explorada pelas humanidades, destacando-se, claro, a área de Letras.

A discussão teórica sobre tradução passa então a se dar em vários níveis e lidar com conceitos relevantes à sua prática (que, em sua maioria, sempre existiram na área, claro, porém quase que como entidades, intocáveis e dogmáticas, objetivos claros e óbvios, e não como alvo de reflexão e escrutínio), como os de fidelidade, equivalência, sentido e, o mais caro para a reflexão proposta neste trabalho, violência. A questão da violência na tradução é um conceito a se destacar, em especial, no âmbito do desconstrutivismo, e vem sendo explorada mais recentemente que os outros conceitos citados, principalmente como uma parte intrínseca do projeto tradutório, seja no sentido linguístico – no ato de desprover o texto de seu idioma – ou cultural. A violência seria, dessa maneira, parte constituinte do processo tradutório, incontornável e natural.

Essa perspectiva pode ser encontrada em trabalhos como os de Cristina C. Rodrigues (2000), que relaciona o desconstrutivismo com os estudos tradutórios, desmontando o mito da equivalência ao mostrar como ele acaba apenas perpetuando – ainda que veladamente – o paradigma da violência intercultural, ao desconsiderar que o texto dito como “original” também é uma construção cultural, bem como a sua tradução. Já Marcelo de Moraes (2011) trata mais diretamente da violência que existe no processo tradutório em si, na violência linguística da qual a tradução não pode escapar de maneira nenhuma ao retirar do texto escolhido sua língua de origem.

Se, por um lado, perspectivas como essas de fato trazem contribuições pertinentes para os estudos tradutórios, suspendendo juízos de valor que pesaram sobre os ombros dos tradutores por muito tempo – a sacralidade do “original”, a conservação de “forma e sentido”, a necessidade de um “tradutor invisível”, como apresentados na recapitulação histórica da tradução de Venuti (1995) –, é inegável o fato de que a tradução tende a ser explorada na relação entre dois idiomas, sejam eles quais forem. Ainda, analisar de forma cuidadosa o processo tradutório, com pouca ou nenhuma afeição por questões que estão além dele – o que, inclusive, não é nenhum demérito, afinal, analisar a tradução como objeto de estudo é algo muito raramente feito – sugere que é importante que possamos fazer generalizações que independam dos idiomas. Porém, ainda existem outras tantas questões, tais como as apresentadas no começo do capítulo: se o processo de tradução é invariavelmente violento, pode ser que haja algum tipo de violência na sua ausência? Ou seja, deixar de traduzir um texto pode ser também um ato de violência? Há violência por inação?

Se a violência na execução da tradução foi enfim naturalizada até certo ponto para livrar os tradutores do peso do formalismo, num movimento de negação de parâmetros impossíveis de serem executados, a violência existente na não-tradução foi – talvez não proposital, mas inegavelmente – ignorada com sucesso, talvez por se tratar de um fenômeno que não pode ser analisado puramente no quesito textual de sua existência. A violência da não-tradução não habita apenas o território linguístico, ela requer uma importante consideração cultural e até mesmo etnográfica, especialmente no contexto brasileiro. Temos uma importante e relevante indústria de importação literária que depende da tradução para existir. Traduz-se muito, de fato, especialmente da língua inglesa, mas traduz-se de onde? A questão deixa de ser linguística, pois existe um número considerável de países que tem o inglês como língua oficial, uma das muitas heranças do colonialismo, e passa a ser qual? Qual fator

determina o que vai ser traduzido? Quais textos serão agraciados por esse belo privilégio da comunicabilidade sincrônica e diacrônica?

Para refletir sobre essa questão é necessário introduzir aqui o complexo conceito de imperialismo cultural (IC) e tratar de suas íntimas relações com a tradução. Assim como a problematização das teorias tradutórias, as questões que envolvem o IC passaram a ser discutidas recentemente no âmbito acadêmico, em especial na segunda metade do século XX, ainda que por motivos diferentes: o processo massivo de IC, apesar de extremamente dependente da tradução, está muito ligado a mecanismos relacionados com as evoluções tecnológicas e cenários sociais, econômicos e políticos que só se tornaram realidade recentemente. Tendo feito essa ressalva, é necessário dizer em primeiro lugar que definir imperialismo cultural com exatidão é um enorme desafio. Uma das primeiras tentativas se deve a um dos mais relevantes nomes desse campo de pesquisa, Herbert I. Schiller, que definiu o termo como sendo

[a] soma dos processos pelos quais uma sociedade é trazida para o sistema mundial moderno, e como seu estrato dominante é atraído, pressionado, forçado e às vezes subornado a moldar as instituições sociais para corresponder, ou mesmo promover, os valores e estruturas do centro dominante do sistema² (Schiller, 1976 *apud* Mirrlees, 2013, p. 27).

Essa definição acaba sendo bastante ampla e facilmente problematizável, como o próprio Tanner Mirrlees aponta em sua reflexão, logo na sequência, ao assinalar que “[a]lguns economistas políticos sentiram que a ampla definição de Schiller de “imperialismo cultural” carecia de precisão metodológica e conceitual, e assim desenvolveram o conceito mais restrito de “imperialismo

2 “the sum processes by which a society is brought into the modern world system and how its dominating stratum is attracted, pressured, forced, and sometimes bribed into shaping social institutions to correspond to, or even promote, the values and structures of the dominating center of the system”.

mediático”³ (Mirrlees, 2013, p. 37). John Tomlinson (2001), quando lida com a dificuldade dessa questão de definição, faz uma série de ressalvas que culminam na seguinte consideração:

Estamos lidando com um termo que não se restringe ao vocabulário técnico de uma disciplina acadêmica, mas que aparece em vários discursos – acadêmico, polêmico, literário, burocrático e assim por diante. (...) Tenho sugerido que é de pouca importância tentar *definir* o imperialismo cultural desde o início, mesmo em termos de uma improvisada definição “de trabalho”. Isso ocorre porque esse conceito tem ramificações muito complexas em um nível abstrato, especialmente devido às complexidades e controvérsias em torno de seus termos constitutivos⁴ (Tomlinson, 2001, p. 07).

Assim sendo, a única definição que o autor se sente confortável o suficiente para fornecer é a de que “existe uma forma de dominação no mundo moderno, não apenas nas esferas políticas e econômicas, mas também nas práticas pelas quais as coletividades dão sentido às suas vidas.”⁵ (Tomlinson, 2001, p. 07).

Apesar da difícil definição, esse processo de dominação causado pelo IC é facilmente perceptível, por se tratar de uma força que parte do centro do sistema-mundo de Immanuel Wallerstein (2004), dando-se grande destaque ao massivo papel exercido pela indústria cultural norte-americana e que vai ser sentida, por exemplo, nas livrarias e cinemas da periferia do sistema, que estarão abarrotados

3 “Some political-economists felt that Schiller’s broad definition of “cultural imperialism” lacked methodological and conceptual precision, and so they developed the more narrow concept of “media imperialism”.

4 “we are dealing with a term that is not restricted to the technical vocabulary of an academic discipline, but that appears across a range of discourses – academic, polemical, literary, bureaucratic, and so on. (...) I have suggested that it is of little value to attempt to define cultural imperialism at the outset, even in terms of rough and ready ‘working definition’. This is because the concept has such complex ramifications at an abstract level, largely owing to the complexities and controversies surrounding its constituent terms”.

5 No original: “a form of domination exists in the modern world, not just in the political and economic spheres but also over those practices by which collectivities make sense of their lives”.

de expressões culturais estrangeiras e, claro, centrais. Mas como de fato a tradução se relaciona com isso?

Primeiro, por motivos óbvios: como dito anteriormente, a tradução é a atividade que torna a comunicação intercultural possível. Assim sendo, não é de se surpreender que seja um instrumento utilizado pelo imperialismo cultural para maximizar sua penetração, especialmente em se tratando de países que, como o Brasil, não partilham do mesmo idioma que os grandes centros culturais. Nesse contexto, o imperialismo cultural não apenas usa a prática tradutória, ele depende dela: das traduções literárias às dublagens e legendagens (só para nos mantermos no contexto cultural mais óbvio), a tradução é imperativa para a máxima penetração no mercado alvo. Em segundo lugar é necessário considerar como o processo de imperialismo cultural está profundamente relacionado com estruturas econômicas e de poder, que obviamente vão influenciar escolhas mercadológicas e editoriais nos momentos de seleção do que traduzir, sobre quais textos fonte buscar para se obter mais lucro, e é com esse sistema que se relacionam os questionamentos anteriores sobre de onde traduzir: não estamos falando apenas de textos de língua inglesa – o que em si, diga-se de passagem, já é outro aspecto do IC. Por que a maior importação cultural se dá desse idioma? Por que não temos nem de perto outras fontes linguísticas tão relevantes? Além disso, o imperialismo cultural molda a percepção dos envolvidos, fazendo com que eles internalizem essa cultura outra e passem a julgar o que veem por aqueles parâmetros, levando os receptores sempre procurem por aquelas referências. Tal postura cria um círculo vicioso que acaba se retroalimentando: via IC, adquire-se e assimila-se uma nova familiaridade cultural, que vai ser buscada novamente, e vai se reforçar.

Dessa maneira, o que tende a acontecer – especialmente na realidade editorial brasileira – é: traduz-se, sim, e muito, em especial da língua inglesa, mas principalmente da cultura americana e britânica. A quantidade de livros de língua inglesa importados de outras fontes

culturais é assustadoramente reduzida quando comparada a essas duas fontes centrais, cenário que só fica pior quando se considera que existem 58 países que adotam o inglês como língua oficial⁶ e, desses, 24 estão no continente africano, e a maioria conta com expressiva produção literária, inclusive em língua inglesa, a qual grande parcela da população está totalmente alheia, em parte devido à ausência de traduções para o português brasileiro. E é nesse contexto que surge a possibilidade de leitura da violência por inação: é uma violência que não se dá necessariamente no contexto tradutório em si, mas no cultural. Ao não se traduzir algo, estamos perpetuando uma violência que se dá com o apagamento. Ora, se nesse momento da teoria tradutória chegamos num lugar de, digamos, paz e aceitação quanto à natureza violenta da nossa prática, não seria caro e interessante refletir sobre a violência da sua ausência? Ao admitirmos a inegável beleza da acessibilidade que seria impossível sem o trabalho tradutório entendemos que temos sim que considerar as consequências – ainda que imprevisíveis e não propositais – da sua ausência, especialmente em casos que não apresentam um obstáculo hercúleo: como dito anteriormente, traduzimos e muito do inglês. As amarras aqui não são linguísticas. E é fato que esse cenário vem apresentando pequenas mudanças bem recentemente, mas elas ainda são muito pouco significativas.

Qualquer tentativa de resolução macroscópica desse problema foge e muito ao escopo deste texto, mas isso não tira nem diminui a validade da discussão. A academia, com todas as suas limitações, nos proporciona um precioso espaço que nos permite burlar as regras que controlam escolhas editoriais. Conseguimos abrir espaços que procuram mitigar a violência da não-tradução, acessando textos, vivências e culturas que existem em espaços outros, fontes outras, que, inclusive, via apaziguada violência tradutória, ampliam nossos horizontes e nos ajudam a escapar um pouco do próprio imperialismo cultural.

6

Disponível em http://www.globed.eu/wp-content/uploads/2024/01/English_official_language.pdf. Acesso em 30 maio 2025.

Foi essa percepção e perspectiva que motivou o trabalho de tradução do texto “Where I Have Come From”, da autora queniana Lily Mabura, originalmente publicado na coletânea *How Shall We Kill The Bishop* em 2012 pela editora Pearson. Um esforço acadêmico de mitigar ligeiramente a violência da não-tradução, pois a lacuna criada pela marginalização desses textos cria um apagamento cultural incontornável para o leitor que não é fluente em inglês.

Destaca-se ainda que é óbvio que essa questão não se resume à teoria ou à prática tradutória em si, sendo permeada pelos mais diversos fatores econômicos e culturais. É fato, no entanto, que temos não apenas uma pequeníssima parte da responsabilidade pela propagação do imperialismo cultural, mas também o mais importante: as ferramentas para combatê-lo.

Para fazer uso dessas ferramentas, primeiramente cabe aqui apresentar o texto que foi traduzido ao leitor. Em virtude de uma série de limitações, infelizmente ambos os textos – original e tradução – não podem ser disponibilizados junto ao capítulo. Para que a discussão sobre a tradução não careça de contexto, entretanto, serão apresentados um resumo do enredo e uma breve análise antes de se esmiuçar os pormenores das decisões tradutórias, até porque é em parte essa análise que embasa uma série das ditas decisões. A violência tradutória apaziguada se baseia em escolhas, afinal, e essas escolhas se baseiam em interpretações.

Começemos, enfim, pelo conto. “Where I Have Come From” (“De Onde Eu Venho”) inicia com um narrador em primeira pessoa falando sobre sua mãe, definindo-a como uma “boa mulher” e ilustrando essa definição com base no ponto de vista de outras pessoas e alguns acontecimentos que justificam tal visão. Não tarda, porém, para aparecer um tom mais sombrio, que vem já no meio do primeiro parágrafo, com a declaração da personagem narradora⁷ de que, se

7 É importante destacar que o gênero da personagem narradora nunca é definido no conto.

as coisas fossem como eram antes, ela poderia dizer o nome de sua mãe, mas esse não é mais o caso. O local da narração é delimitado já no primeiro parágrafo: o Vale do Rift, no Quênia, na cidade de Eldoret, e as peculiaridades linguísticas do conto também são apresentadas de início, seja no uso de palavras de uma língua diferente do inglês ou na primeira comparação com os chimpanzés, uma aproximação que é bastante curiosa e única, e que constrói um paralelo inusitado e inesperado que se repetirá em parágrafos posteriores.

No segundo parágrafo a personagem narradora se distancia da personagem que parecia ser o foco narrativo – sua mãe – para explorar a problemática dos nomes, que permeará todo o conto. Ela diz que os nomes se tornaram estrelas amarelas, fazendo alusão à marca que os judeus eram obrigados a usar durante o nazismo, e o quão perigoso isso os fazia. É por esse motivo, a princípio, que a personagem narradora não pode revelar o nome de sua mãe. Desenvolvendo esse tópico, e aparentemente para exemplificar como ninguém estava a salvo das consequências trazidas por ter determinado nome, a personagem narradora começa a falar sobre um frei beneditino, “Fr -----” e um acontecimento inédito em um amanhecer qualquer: 14 pessoas (mulheres e crianças) buscavam abrigo no pátio da Igreja. O frei as convida para entrar e celebra a missa no seminário, mas logo é interrompido por um grupo de homens armados que exige que lhes sejam entregues aquelas pessoas, pois elas tinham os “nomes errados”. O frei tenta acalmar os ânimos e interceder por aquelas pessoas, mas falha. Ele é morto, num ato de violência que é repentino e descrito de uma maneira banal e bastante súbita, e a personagem narradora volta seu foco narrativo para a reflexão sobre os nomes outra vez: como eles afetam o dia a dia das pessoas, o que eles permitem ou impedem, como sua dinâmica funciona. Nomes são como roupas na sociedade onde ela vive, roupas que precisam ser escolhidas cuidadosamente porque a vida de quem vai vesti-las depende delas.

SUMÁRIO

E esse é o gancho usado para focar mais uma vez na mãe da personagem narradora, que também tinha um nome errado e precisava considerar cuidadosamente as implicações disso. Fica explícito algo apenas sugerido no primeiro parágrafo: sua mãe era enfermeira, e um novo personagem aparece: seu pai, que estava investindo na carreira de corredor de pista. Uma informação importante é revelada, também: sua mãe está grávida, e a personagem narradora é o próprio bebê. A vida íntima do casal é retratada em um parágrafo cuidadosamente construído, para então haver uma nova alteração no foco narrativo, passando mais uma vez para seu país e o estado no qual ele se encontra: uma nação de estrangeiros que passa todo seu tempo afiando seu ódio por aqueles que “não pertencem”, e usando esse ódio para matar aqueles que não são vistos como iguais. A personagem narradora explicita esse processo como algo que vinha acontecendo há tempos, em vários lugares nos arredores, e estava tomando conta do lugar de onde ela veio naquele momento.

E então aparece um cheiro no ar. Um cheiro particular, que viaja pela cidade, deixando todos absolutamente desconfortáveis. Um cheiro que as pessoas conheciam e reconheciam. Cheiro de desastre trazido pelo fogo. O desfecho, no final do penúltimo parágrafo, revela a localização da personagem narradora: ela está no incêndio, queimando dentro de sua mãe. A revelação abrupta quebra o ritmo de leitura, e isso fica claro pela mudança do estilo narrativo do último parágrafo, que volta a falar diretamente com o leitor, como fez no primeiro. O tom no qual a personagem narradora revela o que de fato aconteceu é quase jornalístico na primeira frase do último parágrafo e mostra que a situação com o Frei não era só um exemplo, mas sim sua própria história, bem como a de sua mãe. E então a personagem narradora fecha o conto falando de como seu pai também foi morto, por amar sua mãe, e como isso se deu, com seu pai sendo capaz de correr mais do que todos os seus perseguidores e morrer correndo, como tinha vivido, costurando assim todas as personagens apresentadas durante o texto.

Para a análise do conto, escolher o pós-colonialismo como teoria principal parece ser a decisão mais acertada dado o contexto da obra – produzida por uma autora queniana, publicada em 2012 –, sua temática – que envolve questões de identidade nacional e deslocamento, caras à crítica literária em questão – e sua estrutura narrativa, que pode ser identificada como ficção historiográfica, dada a definição de Rildo Cosson e Cíntia Schwantes (2005):

Uma segunda modalidade é aquela que reescreve a história através da ficção. Nesse segundo caso, temos um intenso intercâmbio entre a literatura e a história. De um lado estão as revisões históricas que buscam subverter as versões da história oficial; de outro, a liberdade do romance para preencher as lacunas de documentação da pesquisa histórica. Romancista e historiador passam a ser parceiros engajados na busca de uma verdade maior que foi perdida ou ocultada. História e literatura se confirmam mutuamente em termos de valores e verdades (Cosson; Schwantes, 2005, p. 33).

A complexidade dessa narrativa não se encontra em seu enredo – que pode ser resumido bem brevemente em “homens armados atearam fogo em uma Igreja com mulheres grávidas e crianças após assassinares um frei” –, mas na maneira como essa “verdade” é contada. A caracterização psicológica que permeia toda a narrativa permite enxergar as personagens do conto tanto no sentido literal (a mãe, o pai, a narradora, o frei, os homens) quanto no sentido abstrato, que representa a nação e a mentalidade que a governa (que a personagem narradora em dado momento descreve em comparação a uma doença que come carne), fazendo com que seja muito difícil separar o que é cenário do que é caracterização em si e, mais importante, tornando difícil separar a ficção do conto da possível realidade da vida. O que mais se destacou, porém, foi a hostilidade presente nas personagens, tanto nas relações entre si, quanto com o espaço, e é aqui que se torna necessário recorrer ao pós-colonialismo, focando especialmente em dois dos seus conceitos-chave: identidade e deslocamento.

A questão da identidade em si já é complexa, mas vale tentar oferecer um resumo da categoria que mais interessa na conceitualização, de acordo com Stuart Hall (2006), aquela que diz respeito ao sujeito pós-moderno:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] [A identidade] É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (Hall, 2006, p. 12-13).

Essa identidade fluida, fragmentada e não coerente pode ser facilmente identificada no conto de Lily Mabura. Os nomes, que são trocados como roupas, são uma metáfora para a identidade que as pessoas precisam assumir para sobreviver ao ambiente no qual se encontram, mas há uma questão a ser considerada aqui, em oposição a Hall (2006): há um componente biológico na identidade dessas personagens que nasceram com o nome errado. O nome dá indícios da genealogia das pessoas, o que de fato é uma construção cultural, mas não é apenas isso. O nome aqui representa também aquilo que é intrínseco, e é justamente algo tão pessoal e aparentemente incontornável ser usado como roupa para se sobreviver que gera esse estranhamento identitário tão considerável. A oposição entre identidade biológica e identidade nacional – identidade nacional essa que parece estar sendo construída à força, inclusive – é a grande oposição que coloca as pessoas de “nome errado” em risco na história. Fica claro, depois, que a relação não é assim tão simples, considerando o componente político que é explicitamente trazido à tona no conto durante a discussão entre os homens e o frei, mas,

ainda assim, não se pode afirmar que há negação de um componente biológico. Esse embate de diferentes identidades e o ruído que existe na fluidez de uma para a outra – afinal, as pessoas de nome errado trocam de nome constantemente para permanecerem vivas, mas isso não pode mantê-las a salvo o tempo todo – fica ainda mais claro quando se considera que

[o]tros temas com uma poderosa força metonímica também podem ser observados emergindo. Por exemplo, a construção ou demolição de casas ou edifícios em locais pós-coloniais é uma figura recorrente e evocativa para a problemática da identidade pós-colonial em obras de sociedades muito diferentes (Ashcroft *et al.*, 2002, p. 27).⁸

Ou seja, existe uma relação da fluidez identitária do indivíduo na sociedade na qual ele está inserido, e esse reflexo é encontrado no conto. Mabura (2012) não apenas define exatamente onde se passa a história, ela mostra como tudo está mudando, não somente no comportamento das pessoas ou na maneira com que elas lidam com seus nomes, mas também na geografia do lugar onde elas vivem, que agora conta com novos arranha-céus, apesar de ainda ter o horizonte dominado pela colina Sergoit. As casas estão sendo repintadas depois que seus moradores originais são despejados para viver em campos de refugiados, mas ainda existem lugares que resistem às mudanças, como os subúrbios de Langas e Munyaka (Mabura, 2012, p. 92).

A fluidez identitária representada pelos nomes demonstra como a identidade individual não é uma instância bem delimitada, e isso se torna conflito quando se considera esse projeto de identidade nacional que parece ser o que está por trás dos atos de violência retratados no conto. Além do que, aquilo que se escolhe narrar no âmbito físico ecoa nas identidades: as pessoas estão sendo

8 "Other themes with a powerful metonymic force can also be seen to emerge. For example, the construction or demolition of houses or buildings in post-colonial locations is a recurring and evocative figure for the problematic of post-colonial identity in works from very different societies."

despejadas das suas casas para que se crie algo novo no local, do mesmo jeito que a identidade nacional nova está sendo imposta num movimento violento quase que de terra arrasada, ou eles ou nós, mas nem isso consegue alterar aquilo que está no horizonte distante: as ancestralidades, a genealogia das pessoas (que se conecta com seus nomes), assim como as montanhas Sergoit, permanecem, para o bem ou para o mal. Aqui também vale retomar: o Vale do Rift, o berço da humanidade, não está sendo mencionado à toa na narrativa. A ancestralidade em comum que esse local geográfico representa para todos é colocada em direta oposição à violência da criação da identidade nacional no conto.

É importante destacar também que a questão da identidade – não apenas a individual ou a cultural – é muito relevante para uma parcela significativa da literatura pós-colonial, especialmente no que diz respeito ao nacionalismo. Há toda uma parte da crítica literária pós-colonial que se dedica à intersecção desses dois aspectos, dada a importância que há na relação da literatura com a identidade nacional:

Mas como a extensa literatura dos EUA desenvolveu características diferentes das da Grã-Bretanha e estabeleceu seu direito de ser considerada independentemente, o conceito de diferenças literárias nacionais “dentro” da escrita inglesa se estabeleceu. A consequência final disso foi que literaturas “mais recentes” de países como Nigéria, Austrália e Índia também poderiam ser discutidas como formações nacionais discretas, e não como “ramos da árvore”. Suas literaturas poderiam ser consideradas em relação à história social e política de cada país e poderiam ser lidas como uma fonte de imagens importantes da identidade nacional (Ashcroft *et al.*, 2002, p. 15-16).⁹

9

“But as the extensive literature of the USA developed different characteristics from that of Britain and established its right to be considered independently, the concept of national literary differences ‘within’ English writing became established. The eventual consequence of this has been that ‘newer’ literatures from countries such as Nigeria, Australia, and India could also be discussed as discrete national formations rather than as ‘branches of the tree’. Their literatures could be considered in relation to the social and political history of each country, and could be read as a source of important images of national identity.”

“Where I Have Come From” constrói, pois, de modo muito eficiente, um panorama da identidade nacional, ainda que esta não seja, de maneira alguma, nacionalista. Mabura apresenta justamente a pluralidade de identidades que existem não apenas na nação, mas também em cada indivíduo, e as consequências dessa pluralidade, que não apenas não se resolvem – e, talvez, nem mesmo deveriam ser resolvidas – como também acaba suscitando extrema violência entre grupos que identificam aqueles diferentes, aqueles “outros”, como uma ameaça para o seu projeto de nação. Ao caracterizar esse embate, o conto mostra a pluralidade de identidades da nação no qual se situa, que é chamada de “nação de migrantes” (Mabura, 2012), sem tentar suavizar as arestas, apresentando assim as consequências últimas e violentas que podem ser geradas quando o conflito identitário deixa de habitar o nível individual, não apenas passando para o nacional, mas passando com essa mentalidade de dominação pela força, outra herança do colonialismo, que vai sempre na direção de eliminar aquilo que é diferente, em vez de valorizar o que há em comum.

É quase que impossível falar de identidade nacional sem abordar o aspecto linguístico da questão, especialmente quando estamos lidando com a realidade pós-colonial, e é necessário tratar disso antes de passarmos ao deslocamento em si, pois a língua também é uma ferramenta valiosa nesse processo. A língua utilizada nos contextos do pós-colonialismo é altamente significativa enquanto escolha. Aqui, porém, é necessário aprofundar outro aspecto dessa questão.

A função crucial da língua como um instrumento de poder exige que a escrita pós-colonial se defina apreendendo a língua do centro e recolocando-a em um discurso totalmente adaptado ao lugar colonizado. Existem dois processos distintos pelos quais se faz isso. O primeiro, a revogação ou negação do privilégio do “inglês” envolve uma rejeição do poder metropolitano sobre os meios de comunicação. O segundo, a apropriação e reconstituição

da língua do centro, o processo de capturar e remodelar a língua para novos usos, marca uma separação do local do privilégio colonial (Ashcroft *et al.*, 2012, p. 37).¹⁰

A abordagem adotada por Mabura (2012) parece tender mais para o segundo processo. Há várias metáforas únicas utilizadas nesse conto, que fazem alusão a animais tipicamente identificados como pertencentes à fauna africana, por exemplo, construídas de uma forma que imediatamente aponta para o fato de que se está lidando com uma literatura diferente. Além disso, há a utilização de palavras não-inglesas no texto, que intrigam o leitor e explicitam a diferença da identidade do próprio texto, que provém de um lugar atípico, não-central.

Esses processos todos acabam construindo um deslocamento, seja da noção de identidade – que deixa de ser estática para ser fluida –, de nacionalidade – que deixa de ser apenas seu local de nascimento e passa a ser uma identificação política pela qual vale a pena matar e morrer – e de valores – tudo está diferente, e agora, a personagem narradora não pode nem mesmo dizer o nome de sua mãe. São esses deslocamentos – representados inclusive na própria estrutura textual, que não segue uma lógica linear de apresentação dos fatos, por exemplo – os responsáveis pela hostilidade que existe nas várias camadas do enredo, que é uma hostilidade que parece estar tomando conta do país, como “uma doença que consome carne” (Mabura, 2012).

Esse deslocamento é caro ao enredo, mas também se reflete na estrutura do texto em si: ele começa se dirigindo diretamente ao

10

“The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing defines itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place. There are two distinct processes by which it does this. The first, the abrogation or denial of the privilege of ‘English’ involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege.”

leitor, para então fazer várias considerações políticas, filosóficas e existenciais e depois, quase que com um tranco, trazer o leitor de volta ao final e mostrar que todo aquele contexto tem consequências não apenas reais, mas brutais: morre nossa personagem narradora, um bebê que nunca nasceu e nem mesmo teve a oportunidade de “vestir” seu nome, morre toda a sua família e tantas outras, apenas por serem o que são. A violência aqui é manifestação da colonização.

Feita a apresentação e breve análise dos aspectos que foram considerados cruciais na construção da narrativa, cabe agora esmiuçar e justificar os detalhes das escolhas tradutórias na versão brasileira, bem como um pouco da teoria que as embasou.

Considerando as ressalvas feitas quanto às questões do imperialismo cultural e as implicações da violência causada pela não-tradução, bem como as possibilidades de leitura apresentadas em relação aos estudos culturais e o pós-colonialismo, a primeira questão a ser esclarecida é apresentada logo na abertura do livro de Susan Bassnett e Harish Trivedi (1999) que relaciona tradução e pós-colonialismo:

A tradução não acontece no vácuo, mas em um *continuum*; não é um ato isolado, faz parte de um processo contínuo de transferência intercultural. Além disso, a tradução é uma atividade altamente manipulativa que envolve todos os tipos de estágios nesse processo de transferência através das fronteiras linguísticas e culturais. A tradução não é uma atividade inocente e transparente, e sim altamente carregada de significado em todas as etapas. Raramente, ou mesmo nunca, envolve uma relação de igualdade entre textos, autores ou sistemas (Bassnett; Trivedi, 1999, p. 15).¹¹

11 “Translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems.”

Ou seja, não existem neutralidades no universo tradutório. As escolhas feitas nessa tradução – inclusive, antes mesmo disso, a escolha do texto em si – foram baseadas tanto no cenário apresentado no começo do capítulo quanto nas considerações interpretativas apresentadas há pouco, e esses aspectos foram guias para as escolhas tradutórias que serão apresentadas.

Antes de trazer uma análise dos aspectos que se considera relevante esmiuçar no processo de tomada de decisão, porém, é necessário comentar sobre a relação existente entre o pós-colonialismo e a tradução. Bassnett e Trivedi (1999) dedicam toda a introdução de seu livro para tratar do paralelo que existe entre essas instâncias, demonstrando como a tradução pode ser enxergada como uma espécie de paralelo do sistema colonial, que acaba sendo resumido conforme segue:

Neste momento, os teóricos pós-coloniais estão cada vez mais se voltando para a tradução e tanto reapropriando quanto reavaliando o próprio termo. A estreita relação entre colonização e tradução está sob escrutínio; podemos perceber agora até que ponto a tradução foi, durante séculos, um processo unidirecional, com textos sendo traduzidos para as línguas europeias para consumo europeu, e não como parte de um processo recíproco de troca. As normas europeias dominaram a produção literária, e essas normas asseguraram que apenas certos tipos de texto, aqueles que não se revelariam estranhos à cultura receptora, fossem traduzidos (Bassnett; Trivedi, 1999, p. 05).¹²

Como já apontado, esse processo está relacionado com o Imperialismo Cultural, então não é surpreendente que o pós-colonialismo

12

"At this point in time, post-colonial theorists are increasingly turning to translation and both re-appropriating and reassessing the term itself. The close relationship between colonization and translation has come under scrutiny; we can now perceive the extent to which translation was for centuries a one-way process, with texts being translated into European languages for European consumption, rather than as part of a reciprocal process of exchange. European norms have dominated literary production, and those norms have ensured that only certain kinds of text, those that will not prove alien to the receiving culture, come to be translated."

se interesse tanto pelas questões tradutórias, em especial se considerarmos a mentalidade de que a tradução é sempre inferior e devedora ao original, abrindo assim a possibilidade de um paralelo entre a relação do colonizado com o colonizador, como Bassnett e Trivedi (1999) indicam. Também não é de se admirar que a realidade daquilo que se traduz seja tão diferente entre o centro e a periferia: se para o centro importa apenas aquilo que não lhe produz estranhamento, à periferia importa a narrativa que o centro deseja, utilizando-se do poder do Imperialismo Cultural para que assim o seja. Como dito anteriormente, isso acaba se solidificando no imaginário da periferia, que por vezes acredita, por exemplo, estar mais próxima do centro que de outros países periféricos com os quais vai ter muito mais em comum na realidade material.

Dessa relação entre colonialismo e tradução, não é de se surpreender que, em se tratando de uma teoria tradutória, a interseção de pós-colonialismo e tradução vá considerar mais questões culturais, históricas e literárias do que de uma normatividade estrutural que possa ser transmitida como uma lista de afazeres para se conseguir uma boa tradução. Dessa maneira, as diretrizes que guiam uma tradução devem, sim, ser estabelecidas, mas não se busca uma universalidade verdadeira que definiria uma boa tradução e que possa ser indefinidamente replicada a despeito do contexto, pois, para tal, é necessário justamente que se olhe para todo o processo tradutório como algo desgrudado da realidade e das subjetividades, que pode ser universalizado e pensado “apesar” dos fatores culturais, por exemplo, e isso simplesmente não condiz com a realidade.

Assim sendo, a tradução desse conto se pautou numa tentativa de não neutralizar as marcas que registravam o texto como não sendo, de maneira alguma, pertencente a uma literatura típica de centro. Há várias delas, assinalando uma identidade periférica no conto, e não apenas por se tratar de uma ficção tão claramente localizada em uma cidade queniana, tratando de uma tragédia local. Há outros tipos de marcadores, linguísticos e estilísticos, espalhados

SUMÁRIO

pelo texto, que constroem o conto como algo não-central no universo literário, e foi ao redor desses marcadores – que, de certa maneira, revelam uma espécie de identidade do texto em si – que a tradução se construiu, procurando, de alguma maneira, recriar essa identidade outra, não padrão, e diferente daquilo a que se está habituado.

Tendo esclarecido esses fatores, cabe agora tratar dos parâmetros que foram adotados na tradução — “De onde eu venho” — começando pelos aspectos mais facilmente explicáveis, para depois tratar dos casos problemáticos.

ANÁLISE

No quesito pontuação, preferiu-se manter aquela utilizada pela autora, em vez de adotar a convenção editorial brasileira mais comum. Isso influencia especialmente a inserção de falas na estrutura textual, que tendem a ser apontadas no Brasil por travessão, mas, na tradução, são apresentadas por aspas simples, conforme texto em inglês. Isso se dá especialmente considerando a estrutura da editoração brasileira: a inserção de fala costuma requerer quebra de parágrafo, o que afeta a estrutura textual em grande medida e acabaria por afetar a fluidez do texto, com duas quebras de parágrafos inseridas já no primeiro bloco. No mais, quando não há indicação de diálogo, manteve-se a ausência dessa indicativa, utilizando-se só das quebras de parágrafo para diferenciar as vozes, também conforme o texto em inglês. A opção pela manutenção do estilo do texto original nesse quesito visou atender à manutenção da fluidez e da demanda por uma leitura atenta por parte do leitor para identificar texto descritivo e fala, uma vez que esse estilo acrescenta à construção da personagem principal, por exemplo.

Um aspecto que não pôde ser transferido de maneira efetiva e acabou sendo deixado de lado foi o da grafia de algumas palavras.

É um fator importante porque marca o texto em inglês como descendente direto da influência anglófona inglesa, e não da norte-americana: palavras como “verbalised” e “recognised”, bem como “councillors” e “neighbours”, marcam o texto para um leitor de inglês como pelo menos um texto não-norte-americano. Considerou-se a utilização de palavras que remetessem diretamente ao português de Portugal como possibilidade de recriação dessa diferença, mas, após uma breve análise, a ideia foi descartada. Isso não apenas não recuperaria o efeito, como também poderia criar uma complicação a mais. A intenção de Mabura nunca foi fazer seu conto parecer britânico, por isso acredita-se que seria um desserviço fazê-lo parecer português europeu na tradução para português.

Por se tratar de uma ficção historiográfica, o conto traz várias referências a lugares reais do Quênia com substantivos que nem sempre têm tradução. Em casos como os de “Kenyan Rift Valley”, por exemplo, optou-se pela tradução, pois já há registro desse local no português – o Vale do Rift, no Quênia. Também se destaca aqui que não se acredita que essa localidade foi mencionada no texto apenas por motivos geográficos, como dito anteriormente, de maneira que obscurecê-la seria contraproducente. Em casos em que não há registro da localidade em português – como “Kipkarren”, “Mogong” e “Yala” –, optou-se por não aporuguesar ou alterar as palavras (inclusive para talvez possibilitar a localização dos lugares mencionados, caso haja interesse por parte do leitor), e, caso qualquer um dos substantivos estivesse acompanhado de uma palavra que tivesse tradução – como “river” (rio), ou “swamp” (pântano) –, essa palavra foi traduzida. Há de se mencionar nesse gancho que “The Frankincense Trail” foi traduzido para “Rota do Incenso” seguindo essa mesma lógica.

Em relação aos casos mais problemáticos que precisaram ser cuidadosamente analisados, temos a presença de substantivos utilizados em uma língua que não pôde ser identificada. São eles *siwot*, *kwenik*, *chemelet*, *pangas*, *koret* e *sere*. Essas palavras, como dito anteriormente, são especialmente responsáveis por dar ao leitor

a sensação de não estar lendo um texto inglês típico. Elas são claramente estrangeiras – marcadas em itálico mesmo no original – e estão inseridas no texto de maneira que seu significado possa ou ser entendido por contexto (como é o caso de *siwot*, *kwenik*, *pangas* e *koret*), ou seja explicado imediatamente depois (como acontece com *chemelet* e *sere*). Como grande parte do projeto de tradução desse conto envolveu aumentar a possibilidade de acesso à literatura queniana por parte do leitor brasileiro, não faria sentido algum neutralizar marcas que apontam para o fato de que se trata de literatura queniana, apesar de essas palavras poderem ser vertidas para o português por contexto. Além disso, traduzi-las fecharia a possibilidade interpretativa contextual oferecida ao leitor, e isso também não pareceu ser a melhor opção, então preferiu-se simplesmente mantê-las.

Essas palavras também provocam estranhamento em um leitor anglófono, e foi dessa maneira que elas foram reconstruídas na versão brasileira do texto: conservou-se os itálicos e as palavras, traduzindo o inglês para recriar o efeito. No caso específico de *chemelet*, a explicação em inglês é “stinging creeper”, uma espécie de planta que não existe no Brasil, pertencente à espécie *Tragia durbanensis*. Como a personagem narradora não explica o motivo pelo qual o encontro com tal planta seria desagradável, optou-se pela utilização de “urtiga” por ser uma espécie vegetal que proporciona um efeito semelhante, porém com o emprego de um modificador, o termo “trepadeira”, para não neutralizar completamente a espécie diferente. Por fim, apesar de poder parecer, em um primeiro momento, uma palavra nessa categoria, *boda-boda* não se enquadra. *Boda-boda* é uma corruptela de “border-to-border”, do inglês, algo que, traduzido literalmente, quer dizer “fronteira para fronteira”, e descreve o serviço de moto-táxi desempenhado pelo motorista em questão. Como tal corruptela não existe em português – por motivos óbvios – e nem mesmo tal profissão – pelo menos, não nesses moldes – preferiu-se deixar o termo como no original, até porque também há no texto uma breve explicação sobre ele.

SUMÁRIO

As comparações feitas com animais, que criam o que parece ser um tipo de expressão idiomática, foram mantidas, porque elas também trabalham para criar a atmosfera de estranhamento que a linguagem gera no texto. As ideias por trás das expressões usadas poderiam ter sido criadas de maneira diferente, inclusive com construções mais imediatamente reconhecíveis, mas a autora optou por não o fazer, escolhendo outra estratégia. É difícil determinar se essas construções comparativas são comuns ou não, e a resposta para essa questão talvez nem seja a abordagem mais interessante nesse caso: se essas comparações forem comuns no Quênia, elas continuam servindo ao propósito de marcar esse conto como literatura de periferia e, se não forem, elas permanecem servindo ao mesmo propósito, sendo que Mabura opta por criar essas comparações utilizando animais que imediatamente fazem o leitor pensar na fauna africana. Assim sendo, as três comparações existentes no conto foram traduzidas para o português com o intuito de manter o estranhamento que se presume que um leitor nativo da língua inglesa também teria, diante de tais passagens, mesmo que fosse possível encontrar soluções mais próximas, utilizando ditados brasileiros.

O termo “porridge name” (Mabura, 2012, p. 86) foi o mais desafiador para a tradução. Apesar do uso de palavras comuns do inglês, o significado que essa expressão convém não é simples, e o processo de escolha da tradução foi complexo, e oscilou bastante, conforme a tradução foi sendo lapidada, entre uma aproximação possível com o português e a conservação de uma proximidade mais estreita com o original. A escolha de “nome de mingau” se deu por dois motivos em especial. O primeiro foi esse fragmento do romance *Dalila*, de Jason Donalds (2017):

Meu nome é Dalila Mwathi.

Aqui está dizendo que o seu nome é Irene?

Esse também é meu nome. Dalila é meu nome de mingau.

Seu o quê?

Meu nome de mingau. O nome que a minha mãe usava quando eu era bem pequenininha, quando eu comecei a comer mingau. Meu nome inglês é Irene. Meu nome é Irene Dalila Mwathi.¹³ (Donalds, 2017, p. 05).

Tal passagem demonstra que o conceito não é estranho apenas em português. Ele é um conceito inicialmente estranho para a cultura ocidental padronizada, que não apresenta esse tipo de flutuação do nome próprio. Normalmente, na cultura do centro, nomes não são deixados de lado, e nomes não estão diretamente relacionados com fases da vida de uma pessoa. Mais do que isso, esse trecho também deixa claro que a pessoa tem pelo menos dois nomes, aquele da sua infância, e seu nome “inglês”, seu nome que está profundamente relacionado com as relações coloniais, que ainda permanecem replicando seus padrões. Para além deste registro de estranhamento cultural – que foi também a fonte de explicação do que seria um “porridge name” – há o fato de que, apesar de “nome de mingau” ser uma construção estranha e opaca em um primeiro momento, as opções disponíveis não esclareciam o significado. “Apelido de infância”, por exemplo, não passa a seriedade necessária ao conceito, pois apelido e nome estão em níveis diferentes, e apelido de infância pode trazer à tona apelidos desagradáveis pelos quais as crianças são chamadas, por exemplo, e não é esse o caso. O nome de mingau parece ser um nome que carrega muita ternura por parte da família, considerando a fase na qual a criança está quando ele é utilizado, e, ainda assim, ele não deixa de ser um nome. “Nome de infância” foi então uma opção considerada, mas, diante de uma leitura mais cuidadosa, percebeu-se que essa construção não era transparente o suficiente para justificar o sacrifício da

13

“My name is Dalila Mwathi.

It says here Irene is your first name?

That one is also my name. Dalila is my porridge name.

Your what?

My porridge name. The name my mother used for me, when I was very small, when I started to eat porridge. My English name is Irene. My name is Irene Dalila Mwathi!”

escolha de palavras tão específicas que esse conceito adotou em inglês. Dessa maneira, optou-se por verter literalmente a construção, que pareceu ser o menor dos males, apesar do estranhamento e da opacidade. Também há de se levar em consideração aqui o quão cara é a temática dos nomes no conto. O dito nome de mingau, que potencialmente carrega tanta ternura, nem mesmo esse nome pode ser revelado, e não faria sentido sacrificar essa construção por algo mais imediatamente acessível.

Antes de falar sobre o último desafio tradutório, e aproveitando o gancho da opacidade, é válido explicar por que, dadas as escolhas tradutórias de criar um texto mais opaco, não foram utilizadas notas de rodapé na tradução. Em primeiro lugar, porque, se fosse realmente para se estender em notas de rodapé sobre os conceitos desafiadores, seria necessário, ou, pelo menos, preferível, satisfazer uma série de questões que não puderam ser contempladas no trabalho de tradução. Qual é o idioma das palavras estrangeiras, por exemplo, ou o que, literalmente, elas significam. Mais importante do que isso, porém, na minha percepção, é o fato de que esse conto não é para ser transparente. "Where I Have Come From" é o último conto do livro *How Shall We Kill the Bishop*, publicado pela editora Pearson, que é uma editora britânica, e não há nenhuma nota explicativa da autora sobre nenhum termo em línguas africanas utilizado. É de se deduzir que, se fosse para algo assim estar imediatamente acessível para o provável público leitor de sua obra, Mabura seria mais do que capaz de explicar o conceito dentro da própria narrativa. A omissão foi proposital, da mesma maneira que as construções comparativas foram propositais, bem como as palavras estrangeiras. Notas explicativas, portanto, quebrariam essa opacidade que é estrutural do texto, escancarando-as e fornecendo soluções já prontas que neutralizariam o próprio esforço tradutório de manter essas construções mais próximas das escolhidas pela autora, além de privar o leitor da possibilidade individual de interpretação. Para fins práticos, também, o conto tem apenas cinco páginas e enchê-las de nota de tradução mais atravancaria a leitura do que ajudaria.

Por fim, o título. A tradução do título pareceu bastante simples de início e, por bastante tempo, até mesmo influenciado pelo enredo do conto, o título da tradução era “De Onde Eu Vim”. A construção mais comum para se referir ao local de origem de alguém em inglês é “where I came from”, com o verbo no pretérito, pois é uma ação terminada no sentido de origem. Quando isso é dito em português, a tendência é que se diga “de onde eu venho”, e essa construção foi rejeitada de início justamente por ser a mais comum, uma vez que Mabura não escolheu a construção mais comum em inglês. A estrutura escolhida – o “present perfect”, presente perfeito – normalmente é utilizada para tratar de ações que começaram no passado e permanecem sendo executadas no tempo presente, e isso, nesse caso, diz respeito à estrutura narrativa do conto em questão. O narrador é o bebê que nunca, de fato, teve uma origem no sentido de nascimento, que tende a ser o que marca o local na frase “de onde eu venho”. Assim sendo, usar o verbo no pretérito perfeito do português acaba sendo um desserviço, justamente porque põe um fim definitivo para essa ação que é deliberadamente deixada em aberto pela autora. Nesse caso, então, optou-se pela escolha mais comum, para manter em aberto a interpretação da existência ou não da personagem narradora, e qual é o seu tempo na narração, ao invés de se utilizar a versão que produziria certo nível de estranhamento num leitor de língua portuguesa, recriando o efeito original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão que foi proposta neste capítulo é simples: a inação tradutória pode ser violenta? A resposta também é simples: sim. Sim porque essa inação está inserida em um cenário de Imperialismo Cultural, que, especialmente dado o contexto de importação cultural do Brasil, constrói e perpetua paradigmas de

apagamento e violência. Essa violência não é mais a que foi apaziguada pela emancipação tradutória do final do século XX, não, essa é uma que se dá pela ausência, e, ao contrário da anterior, deve ser combatida, não naturalizada.

Levando isso em consideração, apresentou-se aqui reflexões sobre colonialismo, pós-colonialismo e estudos culturais relacionadas com uma proposta de tradução proposta de tradução do conto “Where I Have Come From” da escritora queniana Lily Mabura, e espera-se que a demonstração desse conto como riquíssimo objeto de estudo, bem como as propostas de reflexão sobre a não-tradução e sobre as decisões tradutórias sirvam para ampliar, ainda que minimamente, alguns horizontes e enriquecer tanto o campo literário quanto o acadêmico com uma perspectiva outra, que está profundamente relacionada com aquilo que já está sendo estudado, e só depende de uma leve mudança de olhar para florescer.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature.** 2nd ed. New York: Routledge, 2002.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. (Org.) **Post-Colonial Translation: Theory and Practice.** London: Routledge, 1999.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance Histórico: As Ficções da História. **Itinerários**, Araraquara, v. 23, p. 29-37, 2005.

DONALD, Jason. **Dalila.** London: Jonathan Cape. 2017.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Trad. de: SILVA, Tomaz T; LOURO, Guacira L. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora. Título original: The Question of Cultural Identity. 2006.

MABURA, Lily. **How Shall We Kill The Bishop: And Other Stories.** Essex: Pearson Education Limited, 2012, p. 89-94.

MIRRELESS, Tanner. **Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization**. New York: Routledge, 2013.

MORAES, Marcelo J. Sobre a Violência da Relação Tradutória. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 19, p. 61-77, 2011.

RODRIGUES, Cristina C. Tradução: Questão da Equivalência. **Revista Alfa**. v. 44, n. especial, p 89-98, 2000.

TOMLINSON, John. **Cultural Imperialism: A Critical Introduction**. London: Continuum, 1991.

VENUTI, Lawrence. (Org.) **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

WALLERSTEIN, Immanuel M. **World-System Analysis: An Introduction**. Durham: Duke University Press, 2004.

SUMÁRIO

4

Luiz Fernando Huf de Carvalho

“RIOS QUE NÃO TÊM BORDAS”:

**EXPLORANDO A DIFERÊNCIA
NA TRADUÇÃO DE EDGAR ALLAN POE¹**

1

Este capítulo é um desenvolvimento de meu trabalho de conclusão de curso intitulado *“Num caminho escuro e ermo”*: uma proposta de tradução para o poema *“Dream-land”*, de Edgar Allan Poe, defendido em dezembro de 2023.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.4](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.4)

INTRODUÇÃO

A poesia de Edgar Allan Poe tem recebido pouquíssima atenção dentro dos estudos de literatura de língua inglesa no Brasil.² Essa negligência traduz-se numa escassez de traduções de seus poemas para o português: com exceção de "The Raven", que se tornou um desafio de tradução e tem recebido novas versões quase anualmente, a única vez em que um volume de poemas de Poe foi publicado em tradução inédita em nossas terras foi em 1944, quando uma edição em três volumes da obra completa do autor estadunidense foi apresentada pela Livraria do Globo, com tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Esse verdadeiro *tour de force* tradutório também acabou sendo negligenciado: após sua publicação original, não voltou a ser integralmente republicado, e hoje só conseguimos encontrar alguns desses textos traduzidos na edição *Ficção completa, poesia e ensaios* (1986), publicada pela Editora Nova Aguilar em volume único, e em *Poemas e ensaios* (2009), publicada pela Editora Globo.

Inicialmente, desenvolvi minha monografia tendo acesso apenas a uma cópia da edição publicada pela Nova Aguilar, que em suas páginas iniciais afirma que "[a] versão da *Ficção completa, poesia e ensaios* de Poe apresentada neste volume, cuidadosamente revista e com nova organização, é a mesma que sob o título de *Poesia e prosa/Obras completas [sic]* foi publicada em três volumes pela Editora do Globo S.A." (Poe, 1986, p. 08). Acreditando, então, que a obra do volume que tinha em mãos era a mesma que fora publicada em 1986, fiquei decepcionado ao notar que havia diversos poemas faltando naquele livro. Um dos textos que foi deixado de fora é, justamente,

2 Através de levantamento realizado no portal de periódicos da CAPES, encontrei apenas oito trabalhos publicados referentes à tradução da poesia de Edgar Allan Poe; sete deles dedicam-se a análises e comparações entre traduções publicadas, e apenas um apresenta uma nova proposta de tradução para, como de costume, "The Raven". Para constatar a primazia do mercado editorial pela publicação da prosa de Poe, conferir "Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil", de Denise Bottmann (2010).

o poema “Dream-land”, que eu julgava ser ainda inédito no Brasil. Reconhecendo nele versos exemplares dos pressupostos poéticos do romântico estadunidense, extensivamente descritos por ele em seus ensaios, decidi traduzi-lo levando em consideração as reflexões poéticas do autor, mas não sem criticar alguns de seus pressupostos, tendo em vista que a poética de Poe reflete o ideal vigente em seu tempo, e muitas de suas concepções acerca da poesia já não fazem sentido quando examinadas amiúde.

No ano seguinte à defesa de minha monografia, agora já no mestrado, percebi uma incongruência entre os textos presentes na edição da Nova Aguilar e em *Poemas e ensaios* (2009); ora, se *Ficção completa, poesia e ensaios* (1986) era a mesma obra presente em *Poesia e prosa: obras completas* (1944), de onde havia saído os textos presentes na edição de 2009 e ausentes na de 1986, se ambas são traduções de Mendes e Amado? Esse descompasso me levou a buscar a publicação original, de 1944. Após obter acesso aos três volumes, constatei que os tradutores de fato verteram a obra completa de Poe para o português, porém diversos poemas e ensaios presentes em *Poesia e prosa: obras completas* nunca foram republicados. Logo, “Dream-land” fora traduzido, porém esquecido. Também em 2024, recebi de presente de meu orientador de mestrado, o professor Caetano W. Galindo, uma cópia do livro *Edgar Allan Poe por Hélio do Soveral* (Nahoum, 2023), uma coletânea de poemas do autor estadunidense traduzidos pelo radialista e escritor Hélio do Soveral, falecido em 2001. Nessa coletânea, publicada em janeiro de 2023, onze meses antes da conclusão de minha monografia, há também uma tradução de “Dream-land”; assim, depois de já ter apresentado meu trabalho de conclusão de curso, fiquei sabendo que minha tradução não fora a primeira desse poema publicada no Brasil, e que já havia duas versões dele disponíveis ao público brasileiro — mesmo que difícil acesso.

Apesar desses percalços de pesquisa, reconheço que o estudo e a tradução da poesia de Poe ainda é um campo que merece

SUMÁRIO

estudos e incursões mais aprofundados. Assim, sem mais delongas, apresento minha versão de “Dream-land”, acompanhada de um comentário sobre o processo de tradução.

Terra dos sonhos

Num caminho escuro e ermo,
Sob o assombro d'um anjo enfermo,
Onde a Noite, espectro altivo,
Reina em seu trono sombrio,
Desde um reino tão distante —
Desde um estranho desalento,
Averso ao Espaço — Averso ao Tempo.

Vales sem fundo, veios infindos,
E covas, e abismos, e bosques cingidos
Pelo relento que se alastra
E não deixa nada a mostra;
Montes que espraiam suas encostas
Em mares que não encontram costa;
Um mar revoltado que se inflama,
Ascendendo a céus em chamas;
Lagos que não encontram bordas,
Suas águas — sós e mortas, —
Suas águas — fixas, frias,
Do níveo lírio que arrepia.

Pelos rios que não têm bordas,
Suas águas, sós e mortas,
Suas águas, graves, frias,
Do níveo Eu cheguei há pouco, errante
lírio que arrepia, —
Pelos montes — ao riacho
Murmurando sempre baixo —
Pelo bosque, pelo pampa
Onde a salamandra acampa —
Pelos mais funestos fossos
Onde escondem-se os monstros —
Em cada canto, algo profano —
Em cada ponto, um desengano —
Lá, quem passa, pasmo, fita
Suas memórias esquecidas —

SUMÁRIO

Tristes formas incorpóreas
Lamentando-se, inglórias —
Alvos vultos que antes eram
Os amigos — que se foram.

Para o peito sem amigo
É um bom e calmo abrigo —
Para quem carrega um fardo
Lá se encontra o Eldorado.
Mas quem vaga em suas areias
Nunca pode vê-la inteira;
Ao olho humano, seus mistérios
São terríveis deletérios;
Assim, seu Rei impõe censura
Ao olho que abre-se em cesura;
E quem passa aqui vislumbra
Pouco mais do que a penumbra.

Num caminho escuro e ermo,
Sob o assombro d'um anjo enfermo,
Onde a Noite, espectro altivo,
Reina em seu trono sombrio
Encontrei meu lar, errante,
Neste reino tão distante.

PRESSUPOSTOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Falar sobre a poesia de Poe implica falar em “A filosofia da composição”. No ensaio publicado pela primeira vez em 1846, o escritor estadunidense descreve de forma minuciosa o processo que supostamente havia seguido ao compor seu mais famoso poema, “The Raven”, publicado um ano antes. Apesar de versar especificamente sobre sua obra mais famosa — reconhecida dessa forma pelo próprio autor nesse mesmo ensaio —, esse texto serve perfeitamente bem como uma poética de Poe, visto que nele o escritor reflete sobre a

natureza e o objetivo de seus “efeitos poéticos” e chega até a versar brevemente sobre como esses efeitos poéticos são alcançados para além dos domínios da poesia.

Para Poe (1986), o primeiro passo para se iniciar uma composição é decidir que tipo de resposta, ou efeito, se espera do leitor, e a partir desse efeito o autor deve pensar todos os outros elementos de sua obra; assim, Poe advoga que uma boa obra deve ser composta “de trás para frente”, de modo a se atingir exatamente o efeito desejado. Disso decorre o segundo elemento de sua filosofia da composição: o método. Para o escritor estadunidense, uma boa peça literária deve ser pensada em seus mínimos detalhes, e o autor desdenha daqueles que “preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática” (Poe, 1986, p. 912). Pelo contrário, Poe afirma que “nenhum ponto de sua composição [“O Corvo”] se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (p. 912). Por fim, o último elemento de sua filosofia da composição diz respeito ao tamanho da obra composta. Para Poe, a extensão ideal de uma obra que visa causar um forte efeito poético é aquela que exige a leitura de uma vez só, ou de “uma só assentada, [...] pois, se requerem duas assentadas, *os negócios do mundo interferem* e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído” (p. 912-913, grifo nosso).

As concepções de Poe sobre seu ideal de composição poética não estão presentes apenas em “A Filosofia da Composição”. Em seu ensaio “O Histrião Literário” (1997), o pesquisador Álvaro Cardoso Gomes analisa outras obras do poeta estadunidense a fim de esquematizar as bases da estética poeana — ou pelo menos as bases do que Poe almejava alcançar em seus escritos, e traz algumas contribuições relevantes.

Segundo Gomes (1997), Poe acreditava que a “verdadeira Beleza” se encontraria em um plano transcendental, e não seria

diretamente acessível em nosso mundo. Ele também acreditava que a arte nos emociona justamente porque ela nos permitiria vislumbrar essa Beleza superior e, nesse sentido, a linguagem poética seria superior à linguagem ordinária, embora ainda não seja plenamente capaz de alcançar essa “verdadeira Beleza”. A partir disso, Poe estabelece que a “Beleza” deve ser a única meta do poema. Para Gomes (1997), é a partir daí que a estética de Poe ganha rumo próprio, evidenciando a originalidade e a modernidade do escritor, já que mais tarde essa ideia viria a influenciar profundamente as estéticas simbolista e parnasiana. No ensaio “The Poetic Principle”, o autor defende que “o instinto do Belo é natural no homem; ou seja, é espécie de memória platônica que faz o ser, desterrado no mundo sensível, como que inconscientemente sonhar com o mundo inteligível” (*ibid.*, p. 21). Assim, se a função da arte e da poesia é justamente vislumbrar esse Belo extraterreno, a Beleza seria “a única província legítima do poema” (Poe, 1986, p. 913).

Gomes (1997) então passa a investigar de onde surgiria a Beleza para o pensamento poético de Poe, e o pesquisador encontra indícios dessa origem no conto “The Domain of Arnheim”. No conto, a personagem Ellison, movida pelo sentimento poético — que, como vimos anteriormente, seria uma reminiscência platônica de um mundo inteligível —, busca construir um jardim com novas formas de beleza, pois “não existe na natureza qualquer combinação de cenário igual à que o pintor de gênio pode produzir. [...] Na mais encantadora das paisagens naturais sempre se encontrará um defeito ou um excesso” (Poe, 1986, p. 641). Assim, pode-se dizer que a poesia de Poe segue um ideal antimimético, pois, se a verdadeira Beleza é transcendental e não pode ser encontrada no terreno, ela também não estaria presente na natureza. Logo, a mimese — isto é, a imitação — da natureza também seria incapaz de fazer vislumbrar essa Beleza com B maiúsculo. A poesia contornaria tal dificuldade justamente pela ação do gênio — resgatando a concepção romântica de gênio supracitada —, que, com a deformação da língua corriqueira e

cotidiana, atingiria o grau de indefinição próprio da poesia, o “véu” através do qual vislumbraríamos o eterno.

Essa deformação da língua, entretanto, segue princípios muito claros: para Poe, o uso da linguagem deve ser trabalhado de forma que a poesia se aproxime da música. No ensaio “The Poetic Principle”, o próprio Poe afirma que “[é] na música, talvez, que mais de perto a alma mais atinge o grande fim pelo qual luta, quando inspirada pelo Sentimento Poético — a criação da suprema Beleza” (Poe, 2009, posição 1416). Nesse mesmo parágrafo, Poe aponta quais são as características da música que devem ser transpostas à poesia: o metro, o ritmo e a rima. Gomes (1997) indica que a aproximação proposta pelo poeta estadunidense entre poesia e música mais tarde ecoará profundamente entre os poetas simbolistas, sendo melhor expressa em um dos versos mais famosos de Paul Verlaine, um dos principais representantes do simbolismo francês: “*De la musique avant toute chose*” (Verlaine, 1891, p. 19).

Aliando a linguagem poética à música, a poesia passaria a ter indefinição e harmonia. Como já mencionado anteriormente, a indefinição seria a característica responsável pelo vislumbre da “verdadeira Beleza”, pois distorceria a beleza imperfeita das coisas terrenas. Além disso, em “The Rationale of Verse”, Poe argumenta que a harmonia é necessária para o efeito de beleza da poesia pois “o fato é inegável — o fato de que o homem extrai prazer de sua percepção de igualdade” (Poe, 2009, posição 2206). Assim, Poe prescreve a adoção de elementos que se repetem e atribuem musicalidade ao poema, através “do ritmo, da rima [...], do refrão, da aliteração, do eco” (Gomes, 1997, p. 26), como forma de causar o efeito de beleza que o poeta estadunidense espera de um poema.

Tendo em mente o “efeito emocional” da poesia, Gomes (1997) conclui o ensaio comentando sobre a rejeição da paixão no fazer poético, concepção de Coleridge que Poe adotou. É importante notar que, em “The Poetic Principle”, o escritor estadunidense diferencia a

“exaltante emoção da alma” da “paixão que é embriaguez do Coração”, afirmando que a tendência dessa última seria para “mais degradar do que para elevar a Alma” (Poe, 2009, posição 1772). Assim, Poe entendia o fazer poético como um exercício de controle completo tanto sobre a linguagem quanto sobre os transbordamentos das emoções humanas, embora sem ceder à completa frieza da Razão.

É evidente que o objetivo de Gomes em seu ensaio é conceitualizar e delimitar a poética de Poe, e não tecer uma crítica acerca dela. É evidente também que muitos elementos da estética de Poe são questionáveis e não se sustentam bem quase dois séculos depois de sua morte. Uma crítica mais elaborada sobre esse texto pode ser encontrada no artigo “A literatura como fetichismo: algumas consequências para uma teoria da tradução”, escrito pela professora e pesquisadora Rosemary Arrojo e presente em seu livro *Tradução, desconstrução e psicanálise* (1993). Analisando a pretensão de Poe de construir um poema “com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” de modo que fique evidente “que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição” (Poe, 1986, p. 912), Arrojo (1993) aponta que o verdadeiro objetivo de Poe seria “proteger o poema [...] contra a invasão do acaso e contra qualquer leitura que não se empenhe em ‘simplesmente’ resgatar o que foi conscientemente arquitetado e ‘depositado’ no texto” (p. 118). Partindo de uma abordagem derridiana, Arrojo (1993) argumenta que essa seria uma visão essencialista e logocêntrica não só da linguagem mas também da literatura, e mais especificamente da poesia. Baseando-se nas frustradas tentativas de René Wellek & Austin Warren e de Aubrey Beardsley de definir o que diferencia um texto literário de um texto não-literário, a professora aponta que há uma concepção difundida mesmo entre os pesquisadores de literatura segundo a qual um texto literário faria um uso privilegiado da linguagem, condensando significados e estreitando os laços entre forma e conteúdo, e quanto maior o “grau de literariedade” de um texto, maior seria a indissociabilidade entre forma e conteúdo.

SUMÁRIO

Arrojo (1993) aponta que o desejo de “se encontrar uma área de estabilidade linguística e artística e de se escapar da arbitrariedade do signo” (p. 118) é um dos sonhos mais antigos da humanidade, sendo expresso no diálogo *Crátilo*, de Platão, e remontando também ao mito bíblico de Babel. Num estado pré-babélico, as palavras e os referentes que elas significam seriam uma coisa só, “permitindo aos significados que aderissem às palavras e aos textos e não se descolassem ao toque de qualquer interferência interpretativa” (Arrojo, 1993, p. 118). Ora, é justamente essa a ambição que Poe manifesta em “A filosofia da composição”: controlar todos os efeitos que o poema exerce sobre o leitor através da minuciosa manipulação de todos os detalhes de sua composição, sob o risco de perder-se o efeito poético caso qualquer um dos parâmetros de sua poética (como a “indefinição” ou a extensão do poema) seja desrespeitado. Em última instância, essa ideia de que todos os elementos do poema são friamente calculados para estarem onde estão e qualquer interferência poderia afetar seu efeito poético implica na intraduzibilidade de tal texto. Mas de onde surge essa vontade de domínio absoluto sobre um texto? De onde vem esse “sonho antigo” de escapar da arbitrariedade do signo?

Tomando esses questionamentos como ponto de partida, Arrojo (1993) volta sua atenção para o texto “O poeta e a fantasia”, de Sigmund Freud. Nesse texto, o psicanalista austríaco relaciona a produção ficcional com as brincadeiras e jogos infantis: o escritor e a criança se comportariam de modo semelhante, criando um mundo próprio com suas próprias regras de um modo que lhes agrada, e levando esse mundo a sério mesmo reconhecendo que aquilo está apartado da realidade. No centro desse mundo estaria “Sua Majestade, o Ego”, todo-poderoso dentro dessa fantasia “onde ele é e deve permanecer o único a estabelecer as regras e os significados” (Arrojo, 1993, p. 120). Seguindo pela linha psicanalítica freudiana, Arrojo (1993) aponta o complexo de castração — que se dá a partir da negligência da diferença sexual durante a infância — como a raiz dessa necessidade de controle absoluto sobre os sentidos de um

texto. O pensamento narcísico infantil leva a criança a projetar em todas as outras pessoas a existência de um órgão genital como o seu próprio, e ao se dar conta de que existe uma diferença essencial entre o eu e o outro, instala-se o complexo de castração, o medo de que seu próprio genital também possa ser tirado de si.

O complexo de castração, contudo, não se restringe ao medo da perda literal do genital, mas abrange também o medo da castração simbólica, isto é, o medo da perda do poder. A partir disso, Arrojo (1993) apoia-se na teoria de Jacques Lacan para explicar que a percepção dessa diferença sexual é a *clivagem primeva* da psique, e é justamente a partir do falo que a mente esquematiza as diferenças. Assim, o falo, que é simbolizado pelo pênis, mas não é sinônimo deste, é o responsável pela "intrusão do significante na psique humana" (Arrojo, 1993, p. 121); ele é o responsável pela passagem do imaginário para o simbólico. Em suma, o falo é o significante através do qual passamos a perceber a diferença entre significante e significado. Arrojo então explica que essa passagem "é precisamente o que pode ser chamado de 'castração' em psicanálise, ou seja, a perda de uma plenitude imaginária, a percepção de uma incompletude essencial" (Arrojo, 1993, p. 122).

Vale lembrar aqui que, segundo a psicanálise, o complexo de castração é um processo comum a todas as pessoas, parte da chamada fase fálica. Assim, Arrojo (1993) aponta que, se o falo é o significante "da cisão entre significante e significado, à qual todo sujeito falante se encontra sujeito, *ser castrado não é nada além do que estar inscrito na linguagem e em sua arbitrariedade e fazer parte da comunidade humana*" (Arrojo, 1993, p. 122, grifo meu). Assim, Arrojo (1993) propõe que a busca por cristalizar significante e significado através da literatura, expresso por Poe em "A filosofia da composição", mas também em diversos outros textos como o já mencionado *Crátilo*, de Platão, seria apenas uma forma de iludir essa fundamental arbitrariedade dos signos. Consequentemente, a tradução, um processo em que o significante e o significado necessariamente são separados,

seria também uma forma de castração. Assim, “qualquer argumentação a favor da intraduzibilidade pode ser identificada como uma tentativa de se exercer um controle sobre aquilo que não se pode controlar e de se proteger algo que na verdade não se encontra *presente no texto*” (Arrojo, 1993, p. 122, grifo da autora). Ora, a valorização de algo que não está de fato presente, mas que serve para mascarar uma falha, é justamente o que é chamado na psicanálise de fetichização. Seguindo essa lógica, Arrojo (1993) aponta que a escritura em geral seria uma espécie de fetiche, uma tentativa de fixar a língua em uma forma estável. Além disso, a autora indica também que, no pensamento de Lacan, o fetichismo é uma das possíveis expressões do amor narcísico, isto é, o amor que temos por nós mesmos projetado em um objeto externo que escolhemos privilegiar acima de outros. Consequentemente, a relação fetichista que Poe revela ter com sua poesia é fundada na “convicção inconsciente de que esse significado é *seu, e não do texto*” (Arrojo, 1993, p. 127), e o poeta esquece que fixar os significados em um texto é intrinsecamente impossível, pois toda leitura é uma interação entre duas pessoas, e não uma interação de uma pessoa com uma coisa.

Aproximando-se da conclusão de seu artigo, Arrojo (1993) argumenta também que a ideia de que quanto mais “poético” um texto mais indissociáveis seriam forma e conteúdo necessariamente implica que o oposto também seria verdade: textos em que a relação entre forma e conteúdo não seja tão “relevante” seriam plenamente “traduzíveis”, isto é, haveria a “possibilidade da tradução como uma transferência pacífica e não-problemática de significados entre textos” (Arrojo, 1993, p. 127). Retomando a ideia de que toda leitura de um texto é uma relação entre duas pessoas e não uma relação simples entre uma pessoa e uma coisa inerte, a autora aponta que “não pode haver nenhuma tradução, como não pode haver nenhuma leitura, sem a inscrição de imprevisibilidade inerente a qualquer relacionamento, sempre motivado e determinado pelo desejo” (p. 129). Concluindo, não há texto que seja intraduzível da mesma forma que não há texto que seja plenamente traduzível, ou seja,

[q]ualquer texto ou qualquer palavra podem ser traduzidos para uma outra língua desde que consideremos a tradução como uma forma de transformação, como uma intervenção inevitável que não pode deixar intocado nenhum de seus participantes: nem o original, nem o tradutor, nem o autor, nem as línguas envolvidas (Arrojo, 1993, p. 128).

No texto “Tradução: a questão da equivalência”, a pesquisadora Cristina Carneiro Rodrigues (2000) também se ocupa daquele “sonho antigo” da humanidade de fixar significante e significado como num estado pré-babélico. Ela explica que, segundo a análise de Derrida do mito bíblico de Babel, ao frustrar os planos do povo Shem de erguer sua torre até o céu e impor sua língua ao mundo, tornando-a universal, Deus teria instaurado o “reino da diferença”, impossibilitando a transparência linguística, mas também impossibilitando o imperialismo, pois nenhum povo seria capaz de impor sua língua sobre outro.

Rodrigues (2000) então nos apresenta outra perspectiva, apontando que a professora e pesquisadora indiana Tejaswini Niranjana discorda em parte da interpretação derridiana do mito. Segundo ela, é justamente em Babel que se inicia a violência cultural, pois, sendo impossível a transparência linguística (isto é, sendo impossível uma compreensão plena entre duas línguas ou mesmo entre dois falantes), “no mundo pós-babélico os sentidos e valores são determinados pelo mais poderoso” (Rodrigues, 2000, p. 92). Em outras palavras, no “reino da diferença” em que vivemos, é sempre esperado que uma tradução estabeleça uma relação de “equivalência” entre duas línguas e duas culturas, mas essa equivalência só seria possível se essas duas culturas estivessem em perfeito equilíbrio, em posições simétricas. A partir do momento que um povo é capaz de dominar outro, qualquer possibilidade de “equivalência” desaparece, “pois as escolhas do tradutor sempre apontam para a construção de valores — que nunca estão em perfeita simetria” (Rodrigues, 2000, p. 92).

A autora também vai além e afirma que um intercâmbio com perfeito equilíbrio não é possível nem entre duas línguas e nem mesmo entre dois falantes de uma mesma língua. Nesse sentido, Rodrigues (2000) argumenta que a pressuposição da equivalência na tradução relaciona-se profundamente ao imperialismo, em que uma cultura busca dominar outra mais fraca. Ainda pensando na questão do domínio, a autora aponta que uma estratégia clássica de dominação é “a de classificação por dicotomias, em que um elemento ou conceito se subdivide em dois termos opostos que o esgotariam. Um desses termos é sempre considerado mais importante que o outro, o reprimido” (Rodrigues, 2000, p. 93). Rodrigues (2000) explica que a desconstrução busca combater essa dicotomia, apontando que a pureza de qualquer um dos lados é ilusória, assim como o privilégio de um lado sobre o outro. Essa mesma lógica pode e deve também ser aplicada ao pensarmos em tradução: levando em consideração o conceito de *diferência* elaborado por Derrida, segundo o qual “[c]ada significante só adquire significado ao remeter a outro significante, passado ou futuro” e conseqüentemente seria impossível “que, em algum momento, um elemento esteja presente e remeta apenas a si próprio”; podemos concluir que nenhum texto tem seus significados estáveis e absolutos, “e a relação entre seus significantes e significados é sempre contingente e dependente de espaço e tempo” (Rodrigues, 2000, p. 94). Ou seja, tanto o texto traduzido quanto o texto de partida estão igualmente sujeitos à *diferência*, e a leitura do texto de partida de forma alguma permitiria um acesso aos “sentidos originais” do texto, desestabilizando a posição de privilégio do texto de partida sobre o texto traduzido. Assim, Rodrigues (2000) defende que, apesar da desconstrução colocar em xeque a noção de privilégio do texto “original” sobre o texto traduzido, é preciso ter em mente que

[o] texto traduzido é “outro” texto, que mantém outro tipo de relações entre os elementos, exatamente porque as coerções impostas pelas línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encaixamentos, de atribuição de valores entre os elementos (Rodrigues, 2000, p. 95).

Retomando a concepção de que o texto de partida é tão sujeito à *diferência* quanto o texto traduzido e, portanto, não pode ter seus significados estáveis, mas está sempre em transformação, Rodrigues (2000) aponta que a tradição logocêntrica ignora a mutabilidade desses textos, e isso pode ser observado justamente pelo uso do termo “texto original” para se referir ao texto de partida ou texto-fonte. Ela argumenta que esse termo indica a ideia de que o texto seria a “origem” dos significados e sentidos, e “carregaria, em si, a plenitude de um sentido intencional” (Rodrigues, 2000, p. 96). Em oposição a isso, Rodrigues (2000) propõe o uso da expressão “texto-fonte”, remetendo às nascentes de água, pois a água não surge espontaneamente daquele ponto e então passa a fluir; a fonte é apenas um momento no movimento da água, um efeito, um ponto a partir do qual podemos observar um fluxo constante. Da mesma forma, “o chamado texto-fonte não pode estar carregado de sentido, só pode ser movimento, heterogeneidade e, da mesma maneira que os signos, não é recuperável como pura origem, mas efeito produzido no movimento dos signos” (Rodrigues, 2000, p. 96). Rodrigues conclui então que “[a] tradução não pode transportar valores iguais aos do texto de partida porque o processo transforma valores. Nesse sentido, a tradução é um texto que se insere em uma outra cadeia diferencial, substituindo e modificando, o texto de partida” (Rodrigues, 2000, p. 97).

ANÁLISE

Como dito anteriormente, o poema “Dream-land” pode ser considerado uma composição exemplar para demonstrar as estratégias que seu autor afirmava priorizar em sua poética. No poema, acompanhamos um viajante que, depois de uma longa jornada, alcançou uma terra diferente de tudo aquilo que podemos encontrar no mundo em que habitamos. O viajante nos narra o que viu lá,

assumindo a voz poética, e nos descreve as características desse local misterioso, desde suas paisagens e topografia até as personagens que se pode encontrar lá.

"Dream-land" é dividido em cinco estrofes; na primeira, nos é apresentado um panorama geral desse cenário fantástico: a voz poética conta que alcançou essa terra após viajar por uma estrada escura e solitária, assombrada por anjos doentios. Esse território é governado por um *Eidolon* chamado "Noite". Ao escolher esse termo para descrever o soberano dessas terras, Poe inscreve seu poema dentro da tradição poética herdeira da literatura clássica grega. Importada direto do vocabulário helênico, a palavra *Eidolon* representa um espectro, uma sombra ou fantasma (Liddell; Scott, 2007). Poe utiliza esse termo no poema justamente para destacar o caráter espectral da Noite, ao mesmo tempo em que evoca o imaginário grego clássico para o poema. Poe comumente utiliza esse tipo de referência, como no próprio poema "The Raven", em que o pássaro que dá título à composição invade os aposentos do eu-lírico e pousa sobre um busto da deusa Palas.

Poe continua utilizando-se de referências à literatura clássica quando, ainda na primeira estrofe do poema, o eu-lírico menciona que chegou há pouco nessas terras desde uma "*Ultimate dim Thule*". A "*Ultima Thule*" é uma ilha mitológica que estaria nos limites do mundo conhecido pela humanidade, e que aparece com esse sentido pela primeira vez na literatura no verso 30 da primeira das Geórgicas de Virgílio (2013). Poe transforma o termo latino "*Ultima*" na palavra da língua inglesa "*Ultimate*", e insere no meio da expressão o adjetivo "*dim*", que significa escuro, opaco, turvo, para contribuir com a atmosfera soturna do poema. O eu-lírico então finaliza a primeira estrofe informando que esse local sobrenatural se encontra fora do tempo e fora do espaço.

Na segunda e na terceira estrofes do poema, o viajante descreve em detalhes os aspectos geográficos dessa terra, que não

SUMÁRIO

seguem a lógica das paisagens do mundo material em que vivemos. Lá há vales sem fundo e lagos sem margens, e montanhas que se sobrepõem a outras, mares que se erguem em torres de fogo e várias outras paisagens fantásticas. O eu-lírico fala também de “Titian woods”; esses bosques aparentemente dizem respeito ao pintor renascentista italiano Ticiano Vicelli. A representação de paisagens durante a Renascença era considerada uma forma menos privilegiada de arte do que a representação de retratos, e Ticiano se destacava como um dos poucos pintores capazes de representar com maestria paisagens diversas, inclusive inspirando-se nas cenas pastorais da poesia de Virgílio (Chou, 1999). No artigo “Poe’s Landscapes, Picturesque and Ideal”, o pesquisador Kent P. Ljungquist (2018) aponta que uma das influências de Poe ao descrever paisagens é o paisagista alemão Hermann von Pückler-Muskau, citado em nota de rodapé no conto de Poe “The Domain of Arnheim”. Pückler publicou um famoso livro em que descrevia os jardins que visitou durante sua viagem pela Inglaterra, Irlanda e França, e em suas descrições ele comparava as paisagens às pinturas de seus artistas favoritos — entre eles Ticiano. Talvez venha daí a referência que Poe faz ao pintor italiano, já que no mesmo artigo Ljungquist extensivamente expõe a influência do vocabulário de Pückler nas obras em que o poeta estadunidense descreve paisagens.

Ainda na segunda estrofe, o eu-lírico dá atenção especial aos corpos de água presentes nesse reino distante, destacando-se um verso que se repete com pequenas alterações quatro vezes, exemplo da busca por musicalidade no poema através da repetição, característica da poesia de Poe mencionada anteriormente. A primeira ocorrência é no verso 18: “Their lone waters—lone and dead,—”; logo em seguida o verso 19 repete essa estrutura: “Their still waters—still and chilly”. Esse padrão voltará a se repetir então no começo da terceira estrofe, nos versos 22 e 23: “Their lone water, lone and dead,— / Their sad waters, sad and chilly”. Já na terceira estrofe, aos poucos começamos a ver os habitantes dessa terra. Primeiro, vemos

pequenos animais: o viajante fala de um pântano em que o sapo e a salamandra acampam. Logo em seguida, fala também sobre lagos nefastos onde habitam os *ghouls* — criaturas do folclore árabe pré-islâmico que são espécies de figuras demoníacas ou morto-vivas que habitam cemitérios e alimentam-se de carne humana; com o tempo, essa figura foi absorvida pelo imaginário europeu e a palavra *ghoul* passou a ser utilizada para descrever de forma genérica criaturas associadas com a morte (Al-Rawi, 2009). Finalizando a terceira estrofe, os últimos seres que habitam essa terra a serem descritos são os fantasmas daqueles que conhecemos em vida; o viajante os descreve como “Sheeted Memories of the Past” (verso 34) e “White-robed forms of friends long given, / In agony, to the Earth — and Heaven” (versos 37 e 38).

Uma vez definido o cenário em que nos encontramos, na quarta estrofe o eu-lírico passa a nos descrever os efeitos que essa terra causa sobre aqueles que a visitam. Embora as paisagens sejam descritas em geral de forma tétrica, o viajante vê esse espaço como um refúgio. Ele afirma que para aqueles cujo espírito vaga pelas sombras, aquela terra é como um Eldorado. Aqui, lembramos de outro poema de Poe que carrega o nome dessa terra mítica: Eldorado foi uma lenda sobre um reino todo construído de ouro que estaria escondido em algum lugar da América do Sul. Esse mito surgiu com a colonização da América por espanhóis e portugueses durante o século XVI, e voltou a ganhar relevância nos Estados Unidos no séc. XIX com o *gold rush* que ocorreu com a descoberta de jazidas de ouro no oeste do país, especialmente na Califórnia (Arns, 1959). Assim, pode-se entender que essa referência estava presente no imaginário estadunidense na época de Poe com um interesse renovado, e era uma promessa vívida de uma região em que se encontraria tudo aquilo que se sonhava. Contudo, apesar do encanto que essa terra possa causar sobre quem passe por lá, o eu-lírico nos avisa que ninguém que viaje por ela pode abertamente ver suas paisagens, e inclusive sugere que os olhos humanos seriam fracos demais para

SUMÁRIO

contemplar seus mistérios. Assim, o rei que governa esse local — o *Eidolon* chamado Noite da primeira estrofe — proíbe que lá se abram os olhos, e a alma triste que por lá passar só pode ver esse mundo por meio de lentes escurecidas. Aqui, parece haver uma correlação entre esse mundo dos sonhos e a Beleza ideal que Poe buscava em sua poética, conforme comentado anteriormente: nenhum dos dois pode ser contemplado de maneira direta; podemos apenas vislumbrá-los.

Finalmente, chegamos à quinta e última estrofe, que é uma repetição da primeira com duas pequenas alterações: os dois últimos versos da primeira estrofe foram suprimidos, e os dois versos que de fato fecham o poema são ligeiramente diferentes da forma que apareceram pela primeira vez. Enquanto na primeira estrofe lemos “I have reached these lands but newly / From an ultimate dim Thule”, na última estrofe lemos “I have wandered home but newly / From this ultimate dim Thule”. Assim, essa estrofe serve como uma espécie de refrão, encerrando o poema de volta ao ponto em que ele se inicia, porém de forma diferente, já que não estamos sendo apresentados a essa terra: enquanto voltamos para casa junto com o eu-lírico, o retorno à primeira estrofe nos leva a revisitar a jornada pela qual passamos e reforça as imagens fantásticas com as quais fomos recebidos, mas que agora nos são vagamente familiares, justamente como num sonho. Em seu livro *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, a crítica literária Barbara Herrnstein Smith (1968) indica que a repetição da primeira estrofe de um poema como sua conclusão gera efeitos em diversas instâncias. A primeira, mais evidente, é a repetição de um grupo de sons já familiares, efeito que confere musicalidade ao poema — efeito que, como já dito, era considerado como um dos elementos centrais do poema para Poe. Além disso, ela aponta que quando uma parte do poema reaparece mais tarde, o leitor espera que as partes seguidas também se repitam, fortalecendo o efeito da conclusão; ademais, mudanças nessa sequência (como, por exemplo, a alteração dos versos finais da estrofe) aumentarão a tensão da expectativa do leitor. A segunda instância em que essa repetição

SUMÁRIO

fortalece a conclusão do poema é na noção de que “a repetição de uma estrofe inteira não é apenas uma repetição formal, mas é também uma repetição temática: é a reiteração de um enunciado”³ (Smith, 1968, p. 66). Por fim, o terceiro ponto que Smith aborda sobre a repetição da primeira estrofe no final do poema é que essa repetição enfraquece a expectativa de que o poema continue. “Retornando ao ponto de partida original, se sugere que não há mais para onde ir e, conseqüentemente, que a jornada está completa”⁴ (Smith, 1968, p. 67). Esses dois últimos pontos vão diretamente ao encontro do que dissemos anteriormente: repetindo a estrofe inicial no fim, o eu-lírico reafirma o que foi dito no começo do poema, porém agora compartilhando com o leitor o conhecimento do que aquilo significa: agora conhecemos o poder do *Eidolon* que governa essas terras, entendemos o valor da longa viagem necessária para se chegar lá e sabemos também que nossa jornada chegou ao fim, estamos prontos para deixar a *Dream-land* sabendo que retornaremos para lá toda noite.

Nesse poema, podemos observar diversos momentos em que Poe emprega os princípios de sua poética conforme delimitados anteriormente, especialmente no que diz respeito à musicalidade da poesia a partir da manipulação de seus aspectos formais. Já mencionei brevemente algumas das estratégias que Poe utiliza para tornar este poema agradável aos ouvidos; agora, olharemos mais atentamente o restante dessas estratégias, a fim de refletir e encontrar subsídios sobre como a musicalidade pode ser reproduzida em uma tradução.

“*Dream-land*” é composto majoritariamente em tetrâmetros trocaicos, isto é, cada verso consiste em quatro sequências de uma sílaba métrica acentuada seguida por uma sílaba métrica não acentuada. Isso pode ser observado logo no primeiro verso do poema:

3 “the repetition of an entire stanza is not only a formal repetition but a thematic one as well: it is the reassertion of an utterance” (tradução minha).

4 “By returning to the original point of departure, it suggests that there is no place else to go and, consequently, that the journey has been completed” (tradução minha).

By / a / rou / te obs / cure / and / lone / ly,
 - U - U - U - U

Poe também usa com frequência o tetrâmetro trocaico catalético, ou seja, o mesmo tipo de metro, porém sem a última sílaba. Isso se dá quando a última palavra do verso é oxítônica, logo não há sílaba não acentuada para completar o troqueu. Isso pode ser observado, por exemplo, no verso 22 do poema:

Their / lone / wa / ters, / lone / and / dead
 - U - U - U -

O tetrâmetro trocaico, no entanto, não é o único metro que Poe utiliza no poema. A fim de manter a atenção do leitor e não deixar que a leitura se torne monótona, o poeta com frequência insere outros tipos de metro no poema. Uma ocorrência exemplar dessa manipulação da métrica pode ser observada nos quatro primeiros versos da segunda estrofe: o primeiro verso se inicia com uma sílaba acentuada seguida por uma não acentuada, isto é, a configuração normal do troqueu. Em seguida, vem uma sílaba não acentuada e logo depois uma sílaba acentuada, o que caracteriza o iambo, inverso do troqueu. Esse padrão é então seguido até o final do verso. Assim, pode-se entender esse trecho como sendo composto ou por um troqueu seguido por três iampos ou como um dátilo (uma sílaba acentuada seguida por duas não acentuadas) seguido por três troqueus, sendo o último deles catalético. Seja qual for a análise métrica escolhida para esse verso, sua conclusão em uma sílaba acentuada liga-se perfeitamente com o verso seguinte, que é todo composto em tetrâmetro iâmbico, mantendo o ritmo em que o verso anterior terminou. O terceiro verso da segunda estrofe ainda é composto por iampos, mas termina em uma sílaba não acentuada. Assim, pode ser entendido como sendo ou um pentâmetro iâmbico catalético ou como um trímetro iâmbico seguido por um anfíbraco, isto é, uma sílaba acentuada entre duas sílabas não acentuadas. Novamente, seja qual for a análise métrica escolhida para esse verso,

sua conclusão em uma sílaba (agora) não acentuada liga-se perfeitamente com o verso seguinte, que retorna ao tetrâmetro trocaico original. Assim, a métrica desses quatro primeiros versos da segunda estrofe pode ser representada como:

Bottomless vales and boundless floods,	- U U - U - U -
And chasms, and caves, and Titian woods,	U - U - U - U -
With forms that no man can discover	U - U - U - U - U
For the dews that drip all over;	- U - U - U - U

Assim, podemos supor que a dificuldade em definir que tipo de metro está sendo usado nas transições entre os troqueus e o iambos seria proposital, uma manifestação da indefinição que Poe buscava imprimir em seus poemas. A indefinição seria atingida com a manipulação da linguagem e da união da poesia com a música; logo, faz sentido que seja difícil *definir* qual metro está sendo usado ao mesmo tempo em que o efeito rítmico visado por ele seja evidente aos ouvidos. A musicalidade é reforçada, inclusive, pelo vasto uso de aliterações, que ajudam a marcar o ritmo dos versos: no primeiro verso, temos a repetição dos fonemas [b] e [l], além do uso dos fonemas [v] e [f], que são ambos consoantes fricativas labiodentais, sendo a única diferença entre elas que a primeira é vozeada e a segunda não. No quarto verso, temos as aliterações alternadas dos fonemas [θ] e [d], em “the dews that drip”; e no segundo verso há a repetição da estrutura “and ____, and ____, and ____”, culminando numa aliteração dentro do próprio adjetivo “Titian”. Aliterações e assonâncias são algumas das estratégias que Poe mais utiliza nesse poema para gerar musicalidade, artifício que pode também ser observado no penúltimo verso da primeira estrofe: “From a wild weird clime that lieth, sublime.” Aqui temos a aliteração do fonema [v] em “wild” e “weird” e do fonema [l] em “clime”, “lieth” e “sublime”. Além disso, temos as assonâncias entre as vogais abertas em “wild”, “clime” e “sublime”, e entre as vogais fechadas em “weird” e “lieth”, o que resulta num intrincado sistema de rimas alternadas dentro de um mesmo verso.

Para além das rimas internas, as rimas entre versos construídas por Poe em “Dream-land” são todas dispostas em dísticos, ou seja, em pares de versos consecutivos, resultando num esquema AABCCDD e assim por diante. Esse esquema mantém-se inalterado durante todo o poema; assim, as rimas servem como um sistema de “ancoragem”: enquanto a métrica varia para dar dinâmica ao poema, as rimas mantêm-se previsíveis, de forma que o leitor não se sinta perdido em meio aos diversos artifícios de que Poe se utiliza. Além disso, os dísticos muitas vezes servem também como organizadores sintáticos e temáticos: embora o poema não conte com muitos *enjambements*, muitas vezes o eu-lírico começa uma ideia no primeiro verso de um dístico e encerra essa ideia com a rima do verso anterior. Essa estrutura inclusive é reaplicada a outros dísticos, gerando repetições de formas a partir dos pares de versos. Isso pode ser observado, por exemplo, entre os versos 25 e 32, na terceira estrofe:

By the mountains—near the river
 Murmuring lowly, murmuring ever—
 By the grey woods—by the swamp
 Where the toad and the newt encamp—
 By the dismal tarns and pools
 Where dwell the Ghouls—
 By each spot the most unholy—
 In each nook most melancholy—

Para realizar minha tradução do poema “Dream-land”, parti da premissa, presente no texto “Tradução: a questão da equivalência”, da pesquisadora Cristina Carneiro Rodrigues de que o “texto traduzido é ‘outro’ texto, que mantém outro tipo de relações entre os elementos, [...] porque as coerções impostas pela língua levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos” (Rodrigues, 2000, p. 95). Baseada nos conceitos da filosofia desconstrutivista de Jacques Derrida, Rodrigues (2000) aponta que a relação de “dívida” que uma tradução teria com seu

“original” se baseia na concepção essencialista de que o texto “original” seria uma fonte de significados estáveis quando, na verdade, “esse suposto original não tem uma identidade independente de uma leitura, fora da trama de intertextualidade em que se insere” (*ibid.*, p. 96). Assim,

[a] tradução não transporta uma essência, não troca ou substitui significados dados, prontos em um texto, por significados equivalentes em outra língua. A tradução é uma relação em que o texto original se dá por sua própria modificação, em sua transformação (*ibid.*, p. 96).

Nesse ponto, o pensamento de Rodrigues conversa com a teoria de Rosemary Arrojo (1993), quando ela escreve que “[q]ualquer texto ou qualquer palavra podem ser traduzidos para outra língua desde que consideremos a tradução como uma forma de transformação, como uma intervenção inevitável que não pode deixar intocado nenhum de seus participantes” (Arrojo, 1993, p. 128). Partindo dessas premissas, em minha tradução optei por produzir um texto tendo em mente as remissões, contextualizações e intertextualidades que os termos escolhidos para sua composição estabeleceriam, bem como que a tradução produzida é um outro texto, e que o processo para se chegar até ele necessariamente transforma seus sentidos e significados.

O próximo passo para realizar minha tradução foi delimitar um *corpus* de vocabulário que atendesse os objetivos; assim, realizei uma breve pesquisa sobre a poesia romântica e simbolista brasileira. Essa pesquisa foi motivada pela ideia de que o tradutor “constrói uma interpretação que, por sua vez, também vai ser movimento e desdobrar-se em outras interpretações” (Rodrigues, 2000, p. 97). Logo, a escolha pelo romantismo brasileiro se justifica tendo em mente que os poetas ligados a esse movimento estavam sob a mesma influência literária e estética que Poe, e a escolha pelo simbolismo se justifica tendo em mente que, como apontado por Gomes (1997), toda a estética simbolista foi profundamente

influenciada pelas concepções poéticas de Poe, em grande parte devido à admiração que Baudelaire nutria pelo escritor estadunidense. Dessa forma, o poeta maldito francês também construiu interpretações que por sua vez foram (e são) movimento e desdobram-se (e ainda se desdobram) em outras interpretações. Assim, a escolha por utilizar o vocabulário desses poetas não se dá por uma visão essencialista que busca transportar valores “equivalentes” de uma língua a outra, mas antes se baseia justamente no reconhecimento de que os significados se constroem dentro de uma cadeia de significações, e de que “a tradução é um texto que se insere em uma outra cadeia diferencial, substituindo e modificando, o texto de partida” (Rodrigues, 2000, p. 97).

Foquei minha pesquisa em quatro poetas, dois românticos e dois simbolistas: Álvares de Azevedo (1969), Casimiro de Abreu (1967), Alphonsus de Guimaraens (1958) e Cruz e Sousa (1972). Todas as obras consultadas são antologias poéticas publicadas pela Livraria Agir Editora, como parte da coleção “Nossos clássicos”. A pesquisa mostrou-se produtiva, especialmente em relação aos poetas simbolistas, e desde os dois primeiros versos de minha tradução pude utilizar rimas que estabelecem uma intertextualidade direta com nossos autores:

Num caminho escuro e ermo,
Sob o assombro d’um anjo enfermo,

Essas rimas estão presentes em poemas de dois dos quatro autores consultados, aparecendo inclusive mais de uma vez em alguns: no poema “São Bom Jesus de Matozinhos”, de Alphonsus de Guimaraens, temos:

Vinde, leprosos do grande ermo,
Almas que estais dentro de lôdos:
Que o Bom Jesus recebe a todos,
Ou seja o são ou seja o enfermo. (Guimaraens, 1958, p. 28).

A mesma rima também pode ser observada no poema “Caminho do céu” e no soneto X do livro *Pulvis*, respectivamente:

Muitas vezes, ao poente, a minh’alma de enfermo
É triste: o enterro passa, os vultos vão, de tochas
Que tremeluzem como estrelas rubras, do ermo (*ibid.*, p. 87).

E, cercada de seres, vive no ermo
A alma que a luz de outra alma em vão espera...

Ai! mísero de ti que em outra face
Vês a causa do teu pesar enfermo (*ibid.*, p. 95)

E, ainda, no poema “Lua”, de Cruz e Sousa:

Dos lânguidos clarões tristes e enfermos,
Com grinaldas de roxas margaridas
Vagam as Virgens de cismares ermos... (Sousa, 1972, p. 20).

Esse procedimento também foi aplicado nos versos 15 e 16 de nossa tradução, aproveitando não só as rimas utilizadas por Cruz e Sousa, mas também a figura de linguagem presente em um de seus versos, misturado com uma intertextualidade referente a Álvares de Azevedo:

Um mar revolto que se inflama,
Ascendendo a céus em chamas;

Aos poemas de Cruz e Sousa devo a rima entre “chama e inflama”, presente no poema “Recolta de estrelas”, e a imagem de um mar inflamado, que aparece em “Floresce!”. De Álvares de Azevedo adaptei a expressão “mar revolto”, que aparece como “marés revoltas” na vigésima nona parte do “Poema do Frade”:

Este peito acende, inflama
Na mais sacrossanta chama (Sousa, 1972, p. 29).

Da luz, que é como um vasto mar sem fundo,
Amplio, inflamado, mágico, fecundo (*ibid.*, p. 74)

De um mar de infâmias às marés revoltas!
(Azevedo, 1969, p. 102).

Na terceira estrofe do poema, utilizo três rimas que se encontram na poesia de Alphonsus de Guimaraens: a primeira entre os versos 31 e 32, retirada do poema “Escada de Jacó”; a segunda, entre os versos 34 e 35, do trecho IX de “Câmara Ardente”. A rima presente nesse último poema foi reutilizada como rima interna aos versos citados, mas a mesma rima estende-se ao verso 36, porém agora acrescida de uma rima presente no “Setenário das dores de Nossa Senhora”, também de Guimaraens.

Em seguida, apresentarei primeiro os versos de minha tradução e, em seguida, as referências na mesma sequência em que foram listadas:

Em cada canto, algo profano —
 Em cada ponto, um desengano — [...]

 Suas memórias esquecidas —
 Tristes formas incorpóreas
 Lamentando-se, inglórias —

Pois não há de ter fim este meu desengano?
 Eis-me cheio de pó no caminho profano.
 (Guimaraens, 1958, p. 92).

Que repetistes sempre as Sagradas Memórias: [...]

 Da cova incerta, vós, brancas mãos incorpóreas (*ibid.*, p. 40).

Mas que fizera para tanta glória, [...]

 Ela, mulher, como as demais corpórea? (*ibid.*, p. 43).

Na quarta e penúltima estrofe do poema, o poeta que mais me inspirou foi Cruz e Sousa: esse trecho se inicia utilizando as rimas presentes no soneto “Alma das almas”. Essa estrofe mais tarde se encerra com uma rima inspirada pelo poema “Meu filho”. Nessa composição, o poeta simbolista rima “deslumbra” com “penumbra”. Em minha tradução, substituí o verbo utilizado por outro próximo sonoramente:

Para o peito sem amigo
 É um bom e calmo abrigo — [...]
 E quem passa aqui vislumbra
 Pouco mais do que a penumbra.

Alma das almas, meu consolo amigo,
 Seio celeste, sacrossanto abrigo (Sousa, 1972, p. 94).

Tanto azul, tanto abrigo atroz que me deslumbra. [...]
 Desce por sobre mim sua estranha penumbra. (*ibid.*, p. 58).

As influências de Cruz e Sousa sobre minha tradução não se limitam às rimas: o poeta simbolista brasileiro ficou conhecido por sua fixação com a cor branca, representando-a por meio de diversas palavras e expressões em sua poesia. Assim, no penúltimo verso da terceira estrofe de minha tradução, optei por traduzir “White-robed forms” por “Alvos vultos”, utilizando a mesma expressão que aparece em três dos poemas de Cruz e Sousa presentes na antologia consultada: “Antífona” [“Ó Formas alvas, brancas, Formas claras” (*ibid.*, p. 16)], “Tuberculosa” [“De um pássaro alvo de aparência fria” (*ibid.*, p. 24)] e “Mealheiros de almas” [“Ele quer essas almas, os pães alvos” (*ibid.*, p. 87)]. Ainda no campo semântico da brancura, outra expressão que tomei emprestada de Cruz e Sousa é o adjetivo “nível”. Esse aparece também em três poemas presentes na antologia consultada: “Lua” [“E os corpos passam níveis, luminosos” (*ibid.*, p. 21)], “Violões que choram...” [“Das luas tardas sob o beijo nível” (*ibid.*, p. 41)] e “Mendigos” [“Cuja alma — nível sereia” (*ibid.*, p. 110)]. Esse termo foi utilizado no verso 20, repetindo-se *verbatim* no verso 24; em “Dreamland”, o verso diz “With the snows of the lolling lily”, que optei por traduzir como “Do nível lírio que arrepia”. Aqui, “nível” é utilizado não apenas para representar a brancura da flor, mas também para remeter à frieza da neve. Com efeito, a aproximação entre lírio e frio não era uma imagem utilizada apenas por Poe: em minha pesquisa, encontrei essa correlação em outros dois poemas de Cruz e Sousa e em uma composição de Alphonsus de Guimaraens. Os poemas são,

respectivamente, o já citado “Lua” [“Ó Lua das magnólias e dos lírios! / Geleira sideral entre as geleiras!” (*ibid.*, p. 21)], “Tuberculosa” [“Mãos lírias e diáfanas, de neve” (*ibid.*, p. 24) e “Carmen japonês” [“Hão de os lírios pender do hastil esguio... / E então, mortos de amor, mortos de frio [...]” (Guimaraens, 1958 p. 70). Curiosamente, depois de finalizada minha tradução, encontrei outro poema de Cruz e Sousa em que ele utiliza uma construção praticamente igual à minha, apenas invertendo a ordem entre substantivo e adjetivo e utilizando-os no plural: “Ó lírio dos lírios níveos” (Sousa, 2008, p. 444).

O acréscimo mais tardio à minha tradução foi uma referência ao poema “Paisagem espiritual”, de Orlando Teixeira. Já após a defesa da monografia, deparei-me com os versos “Um misticismo bom e suave como um rito, / Avesso ao mundo, avesso ao mal, paira lá dentro” (Teixeira, 1965, p. 155). Reconhecendo a musicalidade e a semelhança dessa estrutura com o último verso da primeira estrofe de “Dream-land”, decidi acrescentá-la ao poema, resultando no verso “Avesso ao Espaço — avesso ao Tempo”.

É evidente que nem todos os termos utilizados em minha tradução foram tirados diretamente de produções de poetas românticos e simbolistas brasileiros; cabe então comentar também algumas das escolhas tradutórias feitas, e podemos começar por algumas das expressões mencionadas anteriormente neste trabalho. Tenho em mente aquelas que receberam destaque durante a análise do poema por apresentarem um desafio de tradução decorrente de sua posição dentro do contexto de produção do texto de partida. A primeira dessas expressões é a palavra grega *Eidolon*, presente logo no terceiro verso do poema e repetindo-se na última estrofe. Em minha tradução, considerei que a referência direta ao termo em grego pode ser mais incomum aos leitores de poesia brasileira do que era para o público leitor de poesia de língua inglesa no contexto de produção de Poe e, conseqüentemente, encontra-se mais afastada da corrente diferencial de nossa língua e de nossa cultura poética. Além disso, reconhecendo a estranheza

da palavra *Eidolon* dentro do vocabulário poético brasileiro, levei em consideração o pensamento de Arrojo (1993), entendendo a tradução não como um processo que busca reproduzir significados e valores, mas como uma transformação que não mantém nenhuma das partes envolvidas intocadas. Assim, optei por traduzir essa expressão como “espectro”. Pelo mesmo motivo, escolhi não manter a referência à *ultima Thule* no poema. No lugar da ilha mítica citada por Virgílio, utilizei a expressão “reino tão distante”. Essa escolha se deu pela caracterização da Noite como um rei no poema, deixando aberto o campo semântico relativo a “reino”. Além disso, pensei também na repetição da primeira estrofe ao final do poema e em como “ultimate dim Thule” acaba por ser o verso que fecha o poema. Tendo isso em mente, recorri novamente ao livro *Poetic Closure*, da professora e pesquisadora Barbara Herrnstein Smith (1968). Nele, a autora aponta que uma das formas marcantes de se encerrar um poema é concluindo-o com um adágio, ou ditado, ou frase conhecida popularmente, pois o retorno a algo conhecido e tipicamente fechado em si mesmo traz a sensação de resolução. Assim, escolhi a expressão “reino tão distante” por ser um lugar comum nos contos de fada, referência comum à grande parte dos leitores de poesia, para fechar o poema.

Outro termo que destaquei durante a análise é o adjetivo “Titian”, utilizado para caracterizar as “woods” no poema de Poe, e que deriva do nome do pintor italiano renascentista Ticiano. Em minha tradução, optei por suprimir a referência ao artista, por entender que essa referência está distante de nosso contexto atual, e também para melhor corresponder à métrica do verso traduzido. Na terceira estrofe do poema, temos a referência aos *ghouls*, criaturas originárias do folclore árabe. Como no poema a menção a essas criaturas limita-se a apenas apresentar seu nome, sem necessariamente carregar consigo características próprias dessas criaturas, optei por utilizar o termo “monstros”, visto ser uma expressão mais próxima de nosso vocabulário e nossa corrente diferencial. Finalmente, o último dos

termos destacados durante nossa análise é “Eldorado”, o país mítico onde tudo seria feito de ouro. Em um primeiro momento, pensei em omitir essa referência na tradução, considerando expressões semelhantes como “terra prometida”. Contudo, optei por manter o termo, tendo em vista uma possível tradução futura do poema “Eldorado” de Poe. Assim, mantive a referência ao mito para conservar a intertextualidade futuramente.

Gostaria de comentar ainda algumas outras escolhas de tradução, especialmente aquelas feitas tendo em mente o contexto de recepção do poema. Uma das primeiras preocupações que tive ao iniciar a tradução do poema foi pensar em como traduzir os diferentes nomes de corpos de água que o eu-lírico cita sem que o vocabulário se tornasse demasiadamente repetitivo. Ao todo, o poeta nomeia seis tipos de corpos de água, alguns desses aparecendo mais de uma vez. A fim de ter em mente diversas opções de tradução possíveis, fiz um breve levantamento no dicionário Aurélio (Ferreira, 2009) dos diferentes tipos de corpos de água nomeados pelo português brasileiro⁵ (já que algumas das formações mencionadas no poema de Poe não têm nomes específicos em português, como é o caso dos *tarns*, lagos formados pela erosão da água que escorre em montanhas). Foi graças a esse levantamento que optei por traduzir “river”, no verso 25, por “riacho”, adicionando ainda a dimensão semântica de uma correnteza de tamanho reduzido, reforçando a imagem de que ele está “murmurando sempre baixo”, como diz o verso seguinte. Esse mesmo levantamento também foi responsável pela tradução de “the dismal tarns and pools” por “[os] mais funestos fossos”, mantendo a referência a um tipo de corpo de água, porém também ligando-se semanticamente ao imaginário sombrio dos monstros que lá habitam, segundo o verso seguinte de nossa tradução. Aproveitei também essa transformação nos itens do poema

5 A título de curiosidade, as palavras registradas como possíveis de serem usadas na tradução foram, em ordem alfabética: arroio, bacia, baía, canal, corredeira, córrego, correnteza, enseada, fiorde, fosso, golfo, lago, lagoa, laguna, mar, marisma, nascente, oceano, regato, riacho e rio.

para inserir uma aliteração entre “funestos” e “fossos”. Cabe notar aqui que, enquanto pensava nas possibilidades de nomes relativos a corpos de água, cheguei também no verbo “espraiar”; num primeiro momento, considerei utilizá-lo em algum dos versos que mencionam a ausência de margens ou bordas nos lagos e mares, em alguma construção como “espraiam-se sempre”. No entanto, durante o processo de tradução, percebi que esse verbo poderia também ser utilizado como tradução para a expressão “toppling”, presente no décimo terceiro verso do poema de Poe e que é usado para descrever como as montanhas se derrubam no mar, transformando-se nele. Assim, cheguei na construção “[m]ontes que espraiam suas encostas”, já adiantando a relação semântica que será estabelecida entre a formação geológica e o oceano.

Ainda pensando nas possibilidades de tradução relativas ao contexto brasileiro, no verso 27 do poema de Poe, o eu-lírico cita bosques cinzentos e pântanos (“grey woods” e “swamps”), rimando a última palavra com “encamp”. A fim de manter a musicalidade do poema, tanto pela rima quanto pela métrica, optei por suprimir a referência ao pântano, e o substituí pelo bioma brasileiro “pampa”. Assim, criamos uma aliteração no verso, com a consoante plosiva bilabial [b] presente em “bosques” relacionando-se com a consoante plosiva bilabial [p], presente duas vezes na palavra usada. Pelo mesmo motivo, também suprimi a menção ao “toad” no verso seguinte (“Where the toad and the newt encamp”); a “newt”, contudo, aparece em minha tradução como “salamandra”. Como esta é uma palavra longa, não traduzimos “toad” para não estender a métrica demasiadamente. Além disso, considero “salamandra” uma palavra com uma sonoridade interessante que gera assonância com o “pampa” do verso anterior e com o verbo “acampa”, que completa a rima desse dístico.

Aproveitando a menção às rimas, em minha tradução optei por manter o esquema de rimas em dísticos. Utilizei algumas rimas imperfeitas e toantes, isto é, rimas em que se repete apenas o som

SUMÁRIO

das vogais, e não os consonantais. É o caso do terceiro e do quarto verso, em que rimo “altivo” e “sombrio”. É também o que ocorre ao fim da primeira estrofe, quando rimo “desalento” e “tempo”. Além disso, procurei inserir rimas internas na tradução, a fim de aumentar o efeito de musicalidade do poema. Isso pode ser observado na já mencionada construção “nível lírio”, presente no vigésimo e no vigésimo quarto versos de nossa tradução, bem como no trigésimo primeiro e trigésimo segundo versos, onde repetimos a estrutura “[e]m cada _____”, rimando “canto” com “ponto” entre os versos. Há também o já mencionado caso da rima entre “memória”, “incorpórea” e “inglórias”, que se estende desde o verso 34 até o verso 36, aparecendo pela primeira vez como uma rima interna que se desloca para a posição final do verso.

Outro artifício do qual me vali para atribuir musicalidade para a tradução foi o uso de aliterações. Ao longo de todo o poema, inseri aliterações nos versos com o objetivo não só de destacar as repetições, mas também para reforçar o metro do poema. É o caso do trigésimo terceiro verso de nossa tradução, em que lemos “[l]á, quem passa, pasmo, fita”. As sílabas em que ocorre a aliteração, com os fonemas [p] e [s], aparecem em posição tônica, e essa tonicidade é ainda reiterada pelo fato de que o primeiro fonema da aliteração é plosivo, tipo de consoante que exige a total interrupção da passagem do ar pelo trato vocálico para sua realização, chamando ainda mais atenção para si. Empreguei estratégia semelhante no já citado vigésimo sétimo verso da tradução, em que se lê “[p]elos bosques, pelos pampas”. Aqui, novamente temos a aliteração de plosivas bilabiais, com a presença também da plosiva vozeada [b], além da desvozeada [p]. Nesse caso, todas as posições tônicas do verso possuem um dos dois fonemas mencionados, que acaba por aparecer também em uma posição átona, na última sílaba do verso.

Em minha tradução utilizei também aliterações formadas por consoantes fricativas, isto é, fonemas em que a passagem do ar não é totalmente obstruída, causando um som que se assemelha

SUMÁRIO

SUMÁRIO

a um chiado ou sibilo. Além de atribuir musicalidade à composição, na minha tradução esse tipo de aliteração serve principalmente a outros dois propósitos: remeter à sonoridade de água fluindo e trazer à mente as imagens de figuras espectrais movendo-se. O primeiro caso pode ser observado em dois momentos distintos na segunda estrofe: logo no primeiro verso lemos “[v]ales sem fundo, veios infindos”. Aqui, temos três consoantes fricativas diferentes: o fonema [v], fricativa labiodental vozeada presente em “**v**ales” e “**v**eios”; o fonema [s], uma consoante fricativa alveolar desvozeada, presente em “**s**em” e na elisão “veios **i**nfindos”; e o fonema [f], fricativa labiodental desvozeada, presente nas palavras “**f**undo” e “**i**nfindo”. Nesse trecho, as fricativas buscam representar a água que corre nesses veios, e os fonemas se repetem em sequência, aparecendo na ordem em que foram apresentados nesse texto. O movimento da água é representado pelas aliterações fricativas nos versos dezoito e dezenove; neles, temos novamente a repetição do fonema [s] em “[**s**]uas águas — **s**ós e mortas”, e no verso seguinte essas aliterações somam-se à repetição do fonema [f], em “[s]uas águas — **f**ixas, **f**rias”. Outras aliterações fricativas que remetem ao som de correntezas são a já citada aproximação entre “riacho” e “baixo”, entre os versos 25 e 26 — onde temos ainda aliterações com o fonema [m] em “**m**urmurando”, embora este não seja fricativo —, e o sintagma “funesto fosso”, onde mais uma vez temos os fonemas [f] e [s]. Nesse último caso, apesar de um fosso ser um corpo em que a água não corre, o som de [f] também nos remete semanticamente à noção de profundidade, de afundar, de fundo, conforme evidenciado pela presença desse mesmo fonema em todas essas palavras. Assim, reforça-se também a imagem dos monstros habitando locais abissais, contribuindo para a atmosfera tétrica do poema.

O segundo propósito de uso das aliterações fricativas, isto é, trazer à mente imagens de figuras espectrais movendo-se, aparece ao final da terceira estrofe de nossa tradução. Nela, traduzimos a locução substantiva “[w]hite-robed forms” como “[a]lvos vultos”.

Aqui, temos mais uma vez a repetição das consoantes fricativas labiodental e alveolar, que também se apresentam sequencialmente. Procurei trazer à mente o som dos longos panos que, conforme o imaginário popular, servem de vestimenta aos fantasmas, e que produzem um som de farfalhar ao se rasparem durante um movimento. Além disso, procurei evocar a imagem de algo se movendo repentinamente, porém sem oferecer demasiada resistência ao ar, tal qual um fantasma.

Cabe ainda comentar sobre a métrica adotada em minha tradução. Procurei reproduzir o tetrâmetro trocaico em meus versos, tendo em mente o efeito poético e musical que as sílabas alternadamente fortes e fracas causam no poema. Contudo, ainda permiti que os metros variassem conforme a necessidade, para dar naturalidade ao ritmo do poema. Em muitos momentos em que o metro varia, no entanto, o ritmo se transforma em tetrâmetros iâmbicos, conservando o efeito poético das sílabas tônicas e átonas alternadas. Um exemplo disso pode ser observado nos versos 34 e 35, na penúltima estrofe do poema:

Nunca pode vê-la inteira; - U - U - U - U
 Ao olho humano, seus mistérios U - U - U - U - U

Outros tipos de pés que aparecem com alguma frequência em minha tradução são o datílico, composto por uma sílaba tônica seguida por duas sílabas átonas, e o anfíbraco, composto por uma sílaba tônica entre duas sílabas átonas. Esses metros, no entanto, raramente compõem um verso inteiro sozinhos, servindo antes para ligar outros tipos de pé, como o troqueu e o iambo. Isso pode ser observado no primeiro verso da segunda estrofe e no décimo terceiro verso do poema, em que temos datílicos e troqueus se alternando:

Vales sem fundo, veios infindos - U U - U - U U - U
 Montes que espraíam suas encostas - U U - U - U U - U

Ainda assim, em alguns versos, esses pés aparecem sozinhos, como é o caso do segundo verso da segunda estrofe, composto todo em tetrâmetro anfíbraco:

E covas, e abismos, e bosques cingidos U – U U – U U – U U – U

Busquei, pois, reproduzir um ritmo que imprimisse musicalidade ao poema, mas que não o tornasse monótono à leitura, de forma que se causasse um efeito semelhante ao que encontramos no poema de Poe: as rimas regulares em dísticos servem como ancoragem para a sonoridade do poema, enquanto o metro variante adiciona dinamicidade e, caso levemos em conta a poética de Poe, *indefinição*.

Por fim, cabe falar sobre minha escolha de título. Optei por traduzir o título do poema como “Terra dos Sonhos”. Cheguei a esse nome pensando nas possíveis traduções para a palavra “*land*”: tradicionalmente, quando esse termo é usado para nomear uma região fictícia, ele é traduzido ou como “país”, como é o caso de “Alice no País das Maravilhas”, ou como “terra”, como é o caso da “Terra do Nunca”, de Peter Pan. Ora, falar em “país” implica em falar sobre um estado, uma nação e uma organização política. Apesar de encontrar no poema elementos que justifiquem essa nomenclatura, como a posição da Noite enquanto governante desse território, em nossa tradução preferimos manter o caráter (com o perdão da redundância) onírico dessa obra, evitando delimitá-la como um país — afinal, todo país tem fronteiras. Assim, considerando o caráter indefinido e, com efeito, infinito das paisagens descritas no poema, optei por traduzir seu nome com a expressão mais genérica “terra” — fora do espaço, fora do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial deste texto era desenvolver uma tradução para o poema “Dream-land”, de Edgar Allan Poe, que, quando da

redação original deste trabalho, eu acreditava ser ainda inédito no Brasil. Com as descobertas de pesquisas posteriores, acabei por descobrir que já havia duas versões anteriores dele para o português brasileiro, mas ainda acredito que há méritos e ganhos epistemológicos derivados dessa nova tradução.

Em primeiro lugar, o referencial teórico utilizado para embasar essa nova versão de “Dream-land” abre novos horizontes para pensar a tradução da poesia de Poe: levando em consideração as críticas de Rosemary Arrojo (1993) à “Filosofia da composição”, podemos nos desoprimir das expectativas irreais de “conservação do original”, e temos um caminho livre para pensar a tradução como “uma forma de transformação, como uma intervenção inevitável que não pode deixar intocado nenhum de seus participantes: nem o original, nem o tradutor, nem o autor, nem as línguas envolvidas” (Arrojo, 1993, p. 128). Outro ganho epistemológico é o método de tradução em que citamos diretamente autores da cultura-alvo do texto traduzido, baseado no conceito de *diferência* conforme apresentado por Cristina Carneiro Rodrigues (2000). Parece-me ser um método muito produtivo, que ainda merece investigações futuras.

Concluindo, este texto apontou também a escassez de traduções de poemas de Poe no Brasil, bem como de estudos sobre a poesia do escritor estadunidense. Desse modo, esses tópicos podem ser aprofundados em pesquisas futuras, considerando o interesse que o restante de sua obra continua a despertar nos mais diversos públicos quase dois séculos após a morte do autor. Igualmente relevante é o aprofundamento das pesquisas acerca de traduções baseadas no desconstrutivismo, a partir da rejeição de uma visão essencialista da linguagem e da literatura, propondo um modelo de tradução que leve em conta a tradição literária por trás de cada texto, que faz parte da corrente de representações que asseguram o significado de nossas palavras.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1967. (Nossos clássicos, 32).

AL-RAWI, Ahmed K. "The Arabic Ghoul and its Western Transformation". **Folklore**, Oxfordshire, v. 120, n. 3, p. 291-306, dezembro de 2003.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1969. (Nossos clássicos, 7).

ARNS, Heriberto. **A tragédia: o homem**. Uma contribuição para interpretação da Fenomenologia do Romantismo de E. A. Poe. 2ª edição. Curitiba: [s.n.], 1959.

ARROJO, Rosemary. "A literatura como fetichismo: algumas consequências para uma teoria de tradução". *In*: ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BOTTMANN, Denise. Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 1-19, 2010.

CHOU, Yen-min. **Titian's landscapes**. 1999. 104 p. Tese (Mestrado em História da Arte) – Department of History of Art, Michigan State University, East Lansing, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. O Histrião Literário. *In*: _____. **A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire**. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958. (Nossos clássicos, 19).

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **Greek-English Lexicon**: abridged edition. Oxford: Simon Wallenberg Press, 2007.

LJUNGQUIST, Kent P. Poe's Landscapes, Picturesque and Ideal. *In*: KENNEDY, J. Gerald (Org.). **The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe**. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 286-303.

NAHOUM, Leonardo (Org.). **Edgar Allan Poe por Hélio do Soveral**. Trad. de: SOVERAL, Hélio do. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2023.

POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**: obras completas. Trad. de: MENDES, Oscar; AMADO, Milton. Porto Alegre: Editora do Globo, 1944. v. 1.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. de: AMADOS, Milton; MENDES, Oscar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. de: AMADOS, Milton; MENDES, Oscar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 2009, edição Kindle.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. "Tradução: a questão da equivalência". *In*: **Alfa**, São Paulo, 44, p. 89-98, 2000.

SMITH, Barbara Herrnstein. **Poetic Closure**: A Study of How Poems End. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.

SOUSA, Cruz e. **Poesia**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1972. (Nossos clássicos, 4).

SOUSA, Cruz e. **Obra completa**: poesia. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 1 (612 p.).

TEIXEIRA, Orlando. "Paisagem Espiritual". *In*: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). **Poesia simbolista**: antologia. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.

VERLAINE, Paul. **Jadis et Naguère**. Paris: Léon Vanier, Libraire-Éditeur, 1891.

VIRGÍLIO. **Geórgicas I**. Trad. de: CASTILHO, Antônio Feliciano de; TREVISAN, Matheus. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

5

Milagros Magalí Oro Zamzem

“EPÍLOGO: RETRATISTA”

**TRADUZINDO UM CONTO
DE ALICE MUNRO¹**

1

Este capítulo é derivado do meu trabalho de conclusão de curso intitulado “Epílogo: Retrartista. Tradução e análise do conto ‘Epilogue: The Photographer’ da coleção *Lives of Girls and Women* de Alice Munro”, defendido em 4 de julho de 2019 na Universidade Federal do Paraná.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.5](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.5)

INTRODUÇÃO

AUTORA E OBRA

Nascida em julho de 1931, a autora canadense Alice Munro publicou seu primeiro conto, originalmente intitulado *The Dimensions of a Shadow*, aos dezenove anos. Em 1968, publicou sua primeira coletânea de contos, *Dance of the Happy Shades*. Posteriormente, a autora escreveu outras 13 coletâneas de sucesso e veio a ser a primeira mulher canadense, até hoje, a receber um Prêmio Nobel da Literatura em 2013. Além disso, Munro recebeu o *Governor's General's Award* por ficção em língua inglesa três vezes (1968, 1978 e 1986). Entre outros reconhecimentos, pode-se apontar ainda o Giller Prize, com o qual foi honrada em 1998 e 2004, e o *Man Booker International Prize*, que recebeu em 2009. Alice Munro faleceu recentemente, no dia 13 de maio de 2024, aos 92 anos.

Nascida em uma pequena cidade em Wingham, Ontário, filha de um criador de martas e uma professora, Munro estudou Inglês e Jornalismo na University of Western Ontario, onde conheceu seu primeiro marido — James Munro, com quem teve quatro filhas. Ela aponta esse período como o início de sua escrita. Nesse momento, “ela já tinha as temáticas das quais trataria pelos próximos 50 anos: mães ambivalentes, esposas com vidas interiores, filhas rebeldes”² (France, 2005, s.p., tradução nossa). Nesse sentido, Munro permanece leal a temas extraídos de sua vida pessoal, bem como o cenário do distrito Huron, onde ela passou a infância, cidades pequenas e a fazenda de martas e raposas de seu pai. A autora chegou mesmo a expressar que suas personagens cresceram junto com ela (Nobel Prize, 2013).

2 “she had the themes she would write about for the next 50 years: ambivalent mothers, wives with interior lives, rebellious daughters.” (France, 2005, s.p.).

Ao ser informada da premiação do Nobel de Literatura, afirmou que “era algo maravilhoso para o conto.”³ (Nobel Prize, 2013, s.p., tradução nossa). Munro esperava que esse acontecimento aumentasse o valor do gênero, que era visto apenas como uma “fase” antes de um romance. Sua obra pode ser lida sob a perspectiva dessas escolhas conscientes, favoráveis a características marginalizadas — sejam elas literárias ou sociais. De acordo com suas próprias afirmações, Munro considera o conto uma escolha de formato nessa direção, assim como sua escolha de personagens femininos, como foi apontado por Janet Beer em seu ensaio ‘Short Fiction with Attitude: The Lives of Boys and Men in the Lives of Girls Women’ (2009, p. 147, tradução nossa):

Frequentemente, contos tratam da vida daqueles que são, por algum motivo, marginais ou marginalizados na sociedade, e Munro coloca isso de maneira radical, mostrando mulheres movendo-se na direção do centro, seja ele o centro metropolitano ou narrativo. Aqui, são os homens que batem em retirada, para uma periferia progressivamente irrelevante, mais presos do que liberados pelos limites (com frequência auto impostos) de suas histórias.⁴

Essa reversão da marginalização feminina é entendida como feminista em uma leitura superficial, já que as mulheres, particularmente jovens, esposas e mães, são as protagonistas na ficção de Munro. Assim, as narrativas privilegiam experiências inerentemente femininas, centralizando uma realidade marginal. Esse protagonismo de vozes marginais contrasta com a presença recorrente de impedimentos de fala que afligem suas personagens e que se relacionam particularmente com os problemas das mulheres. Tal conexão entre o feminino e o silêncio pode ser entendida de uma perspectiva feminista clássica, na qual esse fenômeno demonstra uma opressão.

3 “It’s a wonderful thing for the short story.” (Nobel Prize, 2013, s.p.).

4 “It is often the case that short stories treat the lives of those who are, for some reason, marginal or marginalized in society and Munro gives this a radical spin by showing her women moving towards the centre, whether the metropolitan centre or the narrative centre. It is the men here who are in retreat towards an increasingly irrelevant hinterland, bound rather than liberated by the limits (often self-imposed limits) of their stories.” (Beer, 2009, p. 147).

Não obstante, pode ser produtivo expandir os instrumentos de análise literária, fazendo uso, por exemplo, da Teoria de Gênero para melhor acompanhar as ações das personagens de Munro, definidas por Maria Löschnigg (2016) como 'indogmáticas' — resistentes a análise nos moldes feministas tradicionais. Em *Gender Trouble* (1990), considerado a obra prima de Judith Butler, explora-se o conceito de gênero performativo: gênero como um papel a se interpretar de maneira restrita a fim de poder tornar-se "inteligível" na sociedade. Nessa obra, apontam-se laços significativos entre a performance masculina e o uso de fala, e Butler (1990) descreve uma feminilidade tradicional silenciosa, o que pode criar argumentos para conectar o padrão de silêncio presente nas histórias de Munro com a noção de gênero performativo. De modo generalista, pode-se supor que este conceito esteja presente na ficção munroviana de maneira sistemática.

Nesse contexto, é natural explorar o processo de tradução destas obras, não apenas como consequência da relevância de Munro, mas também pela multiplicidade semântica que essas produções apresentam, como apontado pela acadêmica Maria Löschnigg (2016). É necessário, logo, ter consciência que a tradução não pode compreender apenas o aspecto linguístico, mas também as ideologias carregadas e sua relevância.

THE PHOTOGRAPHER: CONTEXTO E APONTAMENTOS INICIAIS

Lives of Girls and Women acompanha o crescimento de Del Jordan, uma moça com aspirações intelectuais da cidade de Jubilee. A obra consiste em oito contos, que relatam partes da vida da protagonista/narradora desde sua infância até o início de sua vida adulta, marcada pelo fim da escola secundária, seu fracasso em conseguir

uma bolsa para a universidade e sua decisão de conseguir um trabalho em outra cidade.

Como indicado pelo título, o texto delinea a trajetória de Del, mas também a das personagens femininas ao seu redor: sua mãe, sua amiga Naomi e outras mulheres da cidade. Como no restante da produção literária de Munro, prevalece o protagonismo das mulheres e o destaque de estruturas machistas como obstáculos às protagonistas. A jornada de Del é pontuada por momentos nos quais os efeitos das estruturas patriarcais e o que podemos chamar de “impulso feminista” entram em cheque. Em “Baptizing”, o penúltimo conto da coletânea, a protagonista reflete sobre o conceito de feminilidade em contraste com seus próprios desejos e sua própria identidade, após a leitura de um artigo de revista sobre a diferença entre homens e mulheres. Del deseja “ser amada pelos homens e pensar no universo ao olhar a lua.”⁵ (Munro, 1979, p. 198, tradução nossa). O que é proposto, nesse momento, é o desejo de possuir valores que seriam incompatíveis: a beleza “feminina” e a inteligência “masculina”. Isso nos leva a pensar sobre as considerações de Maria Löschnigg (2016, p. 60, tradução nossa) sobre as ideologias na ficção de Munro:

O trabalho de Munro é, acima de tudo, caracterizado pela multiplicidade, polifonia, digressão e indeterminação, o que indica a coexistência de discursos equivalentes, em vez da substituição de uma ideologia dominante por outra. [...] Logo, pode-se argumentar que, por mais que suas histórias permitam uma leitura feminista, e por mais que tenha havido inúmeras tentativas dos críticos de categorizá-la como ‘uma escritora profundamente política’, o feminismo de Alice Munro é implícito e não-programático.⁶

5 “I wanted men to love me and I wanted to think of the universe when I looked at the moon.” (Munro, 1979, p. 198).

6 “Munro’s work is characterized, above all, by multiplicity, polyphony, digression, and indeterminacy, which indicate the coexistence of equivalent discourses rather than the replacement of one dominant discourse by another. [...] It can thus be argued that even though Munro’s stories definitely allow for feminist reading, and even though there have been numerous attempts by critics to categorize the author as a ‘deeply political writer’, Alice Munro’s feminism is implicit and non-programmatic.” (Löschnigg, 2016, p. 60).

O conflito identitário de Del é apresentado como ideais em convivência dinâmica, filtrando ideologias a partir de uma perspectiva humana, em vez do contrário. Assim, uma questão binária (feminista ou não) se transforma em um prisma pelo qual a ficção munroviana é visualizada em sua polifonia. Para propósitos de análise, pode-se propor a mesma atitude com relação aos conceitos de feminino e masculino em si, com a intenção de analisá-los dentro de suas próprias nuances no texto, livres de uma distinção puramente binária. Essa perspectiva se aproxima da proposta de Judith Butler, já mencionada, que coloca a noção de gênero como constituída por uma performance contínua, uma “repetição de atos estilizados”⁷ (1990, p. 200, tradução nossa), que formam a ilusão da existência de dois gêneros em contraste um com o outro. Nesse contexto, a realidade seria múltipla e ambígua, porém sempre visualizada dentro dessa distinção binária.

Esse conflito é encontrado repetidas vezes nas reflexões de Del ao longo da obra, inclusive no fragmento já citado acima. A dualidade de seus desejos aparece como uma ilustração da noção de performance feminina: qualquer ação “masculina” (no caso, a inteligência) constitui uma ameaça. Dessa forma, a leitura de gênero apresentada não é normativa, mas sim descritiva e polifônica, na medida em que não permite uma rejeição da feminilidade perfeita em prol de uma masculinidade polêmica. A dinâmica de gênero apresentada permite a Del desejar apenas fragmentos de cada performance de gênero para constituir a sua.

Consequentemente, torna-se essencial considerar as aspirações literárias da protagonista em sua jornada de conflito da performance de gênero. Em seu ensaio “Lives of Girls and Women: The Portrait of the Artist as a Young Woman”, Margaret Atwood (2016, p. 98, tradução nossa) propõe, para o aspecto literário da trajetória de Del, uma leitura similar à que está sendo proposta para o gênero:

7

“stylized repetition of acts”. (Butler, 1990, p. 200).

SUMÁRIO

Lives of Girls and Women possui sete capítulos e um pequeno Epílogo. Em cada uma destas oito partes, Del Jordan, a escritora em desenvolvimento, encontra uma ou mais maneiras de organizar as palavras, seja em uma página ou na fala, seja informalmente ou retoricamente. Jornais, sensacionalismo, revistas femininas, anedotas relatadas, conversas ouvidas por acaso, cartas, sermões, libretos de ópera, romances lidos na biblioteca, poemas de Tennyson e de outros, histórias locais e mais — cada um deles é alimento para a acumulação de palavras de Del. Em cada capítulo, estes arranjos verbais são apresentados ao leitor e recebidos com avidez e curiosidade pela própria Del — assim é a vida? — e logo rejeitados por não refletirem a ‘realidade’. Mas eles são subsequentemente incorporados na visão de ‘realidade’ de Del de uma maneira inédita que se relaciona com histórias e a maneira de contá-las, que funde ‘realidade’ e ‘irrealidade’, de forma que ambas sejam válidas. Ela percebe repetidamente que a ‘realidade’ não é singular, mas sim dupla. Ou no mínimo dupla.⁸

Essa perspectiva da jornada literária de Del se assemelha ao que está sendo proposto com relação a sua identidade: tentativa, falha e incorporamento. As diferentes performances da narradora — imitando sua mãe, sua amiga, uma senhora religiosa da cidade, personagens da cultura popular ou de livros — são ensaiadas, experimentadas e logo descartadas parcialmente, assim como suas próprias tentativas com as palavras. Dessa forma, propõe-se uma análise

8 "Lives of Girls and Women has seven chapters and a short Epilogue. In each of these eight sections, Del Jordan, the burgeoning writer, encounters one or more ways of arranging words, either on the page or in speech, either informally or rhetorically. Newspapers, scandal sheets, women's magazines, spoken anecdotes, overheard conversations, letters, sermons, operetta librettos, novels read in the library, poems by Tennyson and others, local histories and more, — each is fed into Del's word-hoard. In each chapter, these different verbal arrangements are presented to the reader and greeted with avidity and curiosity by Del herself — is this how life is? — then rejected as not reflecting 'reality'. But subsequently they are incorporated into Del's view of 'reality' in a new way that has to do with stories and storytelling, and that melds 'reality' and 'unreality' so that both are validated. 'Reality' is not single, she repeatedly realizes: it is double. Or double at the very least." (Atwood, 2016, p. 98).

conjunta de ambas as trajetórias, visto que são similares na busca da verdade em etapas e no descobrimento de uma verdade indefinida.

A noção de semelhança entre essas duas trajetórias é apoiada por Sandra Gilbert e Susan Gubar em seu livro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination* (1979). Gilbert e Gubar (1979) colocam como premissa a caracterização feminina em dois extremos: anjo e monstro, vistos respectivamente como uma performance de feminilidade perfeita e como uma performance plenamente masculina em um corpo que constitui uma fêmea. As autoras propõem que, para alcançar uma identidade como escritora, uma mulher deve “examinar, assimilar e transcender as imagens extremas de ‘anjo’ e de ‘monstro’ que os autores masculinos colocaram para ela”⁹ (Gilbert; Gubar, 1979, p. 17, tradução nossa). Esse processo se assemelha aos experimentos de diferentes expressões de gênero vividos pela protagonista, bem como à constituição de sua identidade literária. Ambos são descritos, pelos contos, como trajetórias de tentativa e erro na busca de liberdade de criação e uma existência autêntica. Em seu ensaio “The Style of Alice Munro”, Douglas Glover associa a noção de mudança constante com a ficção de Munro no geral: “‘Quem você acha que é?’ é exatamente a pergunta; e a resposta de Alice Munro é sempre: não quem você pensa que eu sou. Nem sequer quem você pensava que eu era na última frase”¹⁰ (2016, p. 54, tradução nossa).

Dessa forma, a busca pela identidade de gênero e pela identidade literária de Del ocorrem de maneiras similares que se apoiam uma na outra para suas resoluções, que são alcançadas no epílogo. “The Photographer” é mais discreto em termos de enredo, em comparação aos outros contos da coletânea: não há mortes, confrontos

9 “a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of ‘angel’ and ‘monster’ which male authors have generated for her.” (Gilbert; Gubar, 1979, p. 17).

10 “Who do you think you are? is exactly the question; and Alice Munro’s answer is always, Not who you think I am. Not even who you thought I was in the last sentence.” (Glover, 2016, p. 54).

ou catástrofes cotidianas, apenas uma caminhada até o jornal e um encontro ao acaso com o “louco” da cidade. Mas esses acontecimentos são permeados pela história do suicídio de Marion, irmã do “louco” Bobby Sherriff, transformada em Caroline no romance de Del, que é finalmente contrastada com a sua inspiração. Esse choque com a verdade desencadeia uma epifania na narradora, uma possível conclusão de sua jornada literária na sua nova apreciação de Jubilee e seus detalhes:

E nenhuma lista poderia conter o que eu queria, pois o que eu queria era cada mínima coisa, cada camada de voz e pensamento, cada carícia de luz nas cascas de árvore ou nas paredes, cada cheiro, buraco, dor, rachadura, delírio, estático e unido — radiante, eterno (Munro, 1971, p. 276, tradução nossa).¹¹

Cabe ao leitor compreender que o resultado desse momento seria o manuscrito que tem em mãos, um relato da jornada de vida de Del, um sucesso concreto após o romance intocável sobre o suicídio de Marion. Da mesma forma, em “Baptizing”, a narradora vê o fim de seu relacionamento com Garnet French, que queria convencê-la a se casar com ele em vez de ir à universidade: esse episódio indica uma escolha com relação à performance de gênero, na qual ela deve optar entre assumir um disfarce inteligível, conforme os termos colocados por Butler (1990), ou trilhar um caminho não demarcado, ambíguo. Essa cena ocorre em um rio, o que cria um paralelo com os suicídios tratados no epílogo, além de apresentar a metáfora visual do batismo, como sugerido pelo título. Garnet propõe casamento e tenta convencê-la a ser batizada em sua igreja com esse propósito, imitando os gestos do batismo no rio, mergulhando violentamente sua cabeça na água.

11 “And no list could hold what I wanted, for what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack, delusion, held still and held together — radiant, everlasting.” (Munro, 1979, p. 276).

O batismo aparece de diversas formas: no sentido religioso que Garnet propõe; na acepção que Del reconhece, como um ritual de iniciação de uma vida feminina desprovida de voz; e no sentido em que se materializa, como uma derrota do ideal de feminilidade, permitindo à narradora assumir uma performance ambígua. Como apontado por Margaret Atwood, “Baptizing” e “The Photographer” não estão em ordem cronológica; Del encontra Bobby Sherriff antes de terminar sua união com Garnet, e é justamente

[...] no epílogo que ela recebe o poder que, mais tarde, vai lhe permitir a resistência a outro presente mágico, uma vida de amor e sexo com Garnet. Portanto, quando ela entra no rio Wawanash para aquele mergulho significativo, ela já está couraçada, já está fortificada, já tem o antídoto. O poder que ela recebe no epílogo é duplo: uma compreensão sobre a verdadeira natureza de seu propósito artístico e uma bênção que tem a força de uma iniciação¹² (Atwood, 2016, p. 112, tradução nossa).

Dessa forma, o Epílogo carrega o desfecho de duas trajetórias, o que expressa sua relevância dentro da coletânea. Porém, é a existência dessas resoluções que desencadeia um questionamento sobre a obra como um todo. A unidade do enredo que é sugerida pela existência de resoluções no epílogo desafia o gênero conto, classificando a obra mais como um romance. Pode-se propor sua classificação como um *Bildungsroman*, um romance de formação que acompanha o processo de amadurecimento de uma personagem (*Bildungsroman*, 2017), ou como um *Künstlerroman*, um tipo específico de *Bildungsroman*, “que lida com a juventude e o desenvolvimento de um indivíduo que se torna —

12

“It’s in the epilogue that she receives the power that will allow her, later, to withstand that other magic gift, her love-and-sex life with Garnet. So when she enters the Wawanash for that significant swim, she’s already armoured, already fortified; she already has the counter-charm. The power she is given in the Epilogue is two-fold: a realization about the true nature of her artistic calling, and a blessing that has the force of an initiation.” (Atwood, 2016, p. 112).

ou que está prestes a se tornar — um pintor, músico, ou poeta”¹³ (Künstlerroman, 1998). Tal posicionamento foi reconhecido por estudiosos da obra de Munro, conforme mencionado por Janet Beer (2009). Por contraste, a leitura do texto como um romance causa uma dissonância com o resto da obra de Munro, composta apenas de contos. Em seu ensaio “It was about vanishing: a Glimpse of Alice Munro’s Stories”, Mark Levene (2009) considera o romance, mais do que um todo coerente, uma falácia sobre a natureza humana, que é composta de breves impressões.

Os críticos que insistem em designar *Lives of Girls and Women* como um romance, além de implicar uma hierarquia geral, também diminuem a convincente ambiguidade formal do livro, seu ceticismo com relação a uma completude distorcida e ilusória. De forma similar, a necessidade de repetir detalhes em cada fragmento é uma fuga de um todo estrutural [...] (Levene, 2009, p. 87, tradução nossa).¹⁴

Levene rejeita a noção de uma jornada que une a obra. Similarmente, Robert McGill (2016), nega um contraste entre o primeiro romance de Del, sobre o suicídio de Marion, e o manuscrito de *Lives of Girls and Women*. Logo, existe um certo grau de ambiguidade no que diz respeito à classificação desse livro. Em relação aos estudos de gênero, que são privilegiados nesta análise, ambas as interpretações continuam plausíveis: do mesmo modo em que o romance sugere uma trajetória em busca de uma performance de gênero autêntica, a coletânea de contos comunicaria a noção de fluidez de gênero ou da necessidade de constituição contínua colocada por Butler (1990). Finalmente, a performance de gênero é aceita como ambígua, e não há argumentos suficientemente convincentes

13 “that deals with the youth and development of an individual who becomes — or is on the threshold of becoming—a painter, musician, or poet.” (Künstlerroman, 1998).

14 “Critics who insist on the designation of *Lives of Girls and Women* as a novel, besides implying a general hierarchy, also diminish the book’s compelling formal ambiguity, its scepticism towards a distorting and illusory completeness. Similarly, the need to repeat details from segment to segment is a withdrawal from structural wholeness [...]” (Levene, 2009, p. 87).

para impedir essa atitude com relação à obra. O texto pode ser conto e romance assim como Del descobre poder ser masculina e feminina: essas possibilidades se sobrepõem e estendem os desdobramentos semânticos da obra.

“EPÍLOGO: O FOTÓGRAFO” EM *VIDAS DE RAPARIGAS E MULHERES* ANÁLISE DA TRADUÇÃO

A tradução portuguesa foi realizada pelo tradutor e autor Miguel Serras Pereira, sendo a única obra de Munro por ele traduzida. Da mesma editora, constam outras nove coletâneas de Munro, entre 2007 e 2014, por outros tradutores. Permanecem não traduzidas *Dance of the Happy Shades* (1968), *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974), *The Beggar Maid* (1978), *The Moons of Jupiter* (1982) e *Friend of my Youth* (1990).

Em uma análise pelo prisma da variedade brasileira da língua portuguesa, a tradução de Pereira se sobressai por conta das marcas morfossintáticas e lexicais da variedade europeia. Como esses aspectos não são considerados decisivos para a análise desta tradução dentro de seu contexto, eles serão abordados na próxima parte deste capítulo, de maneira comparativa. Em um primeiro momento, efetua-se uma análise das escolhas do tradutor.

O tradutor optou por manter certas marcas estrangeiras do texto, utilizando o recurso de *emprunt* (Vinay; Darbelnet, 1977), por exemplo, em ocorrências como “*Miss Farris*”, “*Mrs. Sherriff*” e “*Mr. Fouks*” que aparecem em itálico. Esse uso de termos estrangeiros sublinha o estado traduzido da obra, e constitui a identidade alheia dos personagens com relação ao leitor de português.

Essa mesma tendência pode ser percebida nos nomes de estabelecimentos da cidade, que o tradutor majoritariamente mantém: *Herald Advance*, *Colby Motors*, *Canadian Bank of Commerce*, *Dominion Bank*, *Haines' Restaurant* e o *Lyceum Theatre*. Isso levanta a questão da compreensão por parte do leitor, confrontado com um nome estrangeiro que designa um estabelecimento específico. Dos exemplos dados, o mais repetido parece ser o *Herald Advance*, que em inglês pode ser identificado como um jornal, devido ao uso de "herald", que se refere a um mensageiro (Herald, 2019). Esse mesmo reconhecimento não ocorre em português, o que pode ser resolvido de duas formas: pode-se preceder o nome do estabelecimento por "o jornal"; ou pode-se transferir a responsabilidade desse entendimento ao leitor, seja pelo contexto imediato ou por aquele obtido na leitura do resto da coletânea. A última solução, escolhida pelo tradutor, privilegia a leitura de *Vida de Raparigas e Mulheres* como um romance.¹⁵

De maneira geral, os outros estabelecimentos citados estão bem explicados pelo contexto que os rodeia no conto em si; existe uma discussão sobre carros que indica que *Colby Motors* é uma concessionária, os bancos aparecem enumerados após a narradora utilizar a palavra "bancos", e o *Lyceum Theatre* é acompanhado pela menção de filmes. Aparte, existe uma compreensão bilateral desses termos, sendo que "motors", "banks" e "theatre" apresentam similaridade a seus equivalentes em português.

Essas escolhas constroem uma clareza estrangeira do texto. Tal estratégia facilita a criação de um universo que comunica ao leitor a sensação de Jubilee, uma cidade pequena no Canadá nos anos 1950. No geral, há um enriquecimento cultural do texto, que não compromete o uso corrente da língua portuguesa. Não obstante, essa tendência é diminuída pelas escolhas idiomáticas do tradutor, que apresentam noções mais domesticadoras. Um exemplo dessa

15

Esse fato, inclusive, já é indicado no livro físico, onde o título consta como *Vida de Raparigas e Mulheres: Um Romance*.

ocorrência é a opção de apagamento do nome de Marion Sherriff do prêmio atlético a ela dedicado.¹⁶

At least that was how she looked in her picture, which was hanging in the main hall of the high school, above the case containing the Marion A. Sherriff Girls Athletic Trophy, a silver cup taken out each year and presented to the best girl athlete in the school, then put back in, after having that girl's name engraved on it (Girls, 266, grifo nosso).

Tal era pelo menos o que aparentava na fotografia pendurada na parede do átrio principal do liceu, por cima da vitrina do troféu de atletismo feminino, uma taça de prata que todos os anos iam ali buscar e entregavam à melhor atleta da escola, cujo nome era a seguir gravado na taça, que a seguir voltava a seu lugar (Raparigas, 269, grifo nosso).

O tradutor tornou a frase mais palatável no português, removendo o nome da taça. Pela versão de Pereira, podemos supor que a foto dela está nesse armário por ela ter recebido o prêmio ou como forma de honrar sua morte. Essa escolha remove o protagonismo da personagem, enquanto preza pela naturalidade da leitura, removendo um causador de um efeito truncado, favorecendo uma perspectiva domesticadora. Um conflito similar é encontrado no trecho:

People always said she *walked into* it, though in the case of Miss Farris they said she *threw herself into* it. Since nobody had seen either of them do it, the difference must have come from the difference in the women themselves, Miss Farris being impulsive and dramatic in all she did, and Marion Sherriff deliberate and take-your-time (Girls, 266).

As pessoas diziam sempre que ela *se afogara*, embora, de *Miss Farris*, dissessem que ela *se atirara* ao rio. Uma vez que ninguém vira como morreria qualquer uma das

16

A partir daqui, trechos da versão original de *Lives of Girls and Women*, conforme a referência citada neste trabalho, vão aparecer marcados como Girls com o número da página entre parênteses. Da mesma forma, os trechos da versão portuguesa, *Vidas de Raparigas e Mulheres*, aparecerão marcados como Raparigas, com o número da página também entre parênteses.

SUMÁRIO

duas, a diferença nas palavras tinha seguramente origem na diferença entre as duas mulheres, elas próprias, tanto mais que *Miss Farris* era impulsiva e dramática em tudo que fazia, e Marion Sherriff, determinada e ponderada (Raparigas, 269).

Novamente, a intenção de criar uma naturalidade idiomática é evidente, mas aqui a escolha de “se afogara” parece inadequada, considerando a ênfase dada ao contraste entre os termos (os itálicos já estão presentes na versão original). O uso de “walked into” expressa o propósito e a lentidão da ação, criando uma metáfora visual que é um eco da personalidade atribuída à Marion, por contraste ao espetáculo de Farris, cuja ação parece mais extravagante. Aqui, o uso do verbo “se afogar” bordeia uma morte acidental, que é o contrário do que ocorre no texto original. Essa escolha parece manter a naturalidade do trecho em português, porém é discutível se o uso de “walked into the river” é natural em inglês em primeiro lugar. Utilizando o princípio de Meschonnic (1999), como enfatizado por Paulo Henriques Britto (2012), pode-se considerar o uso dessa construção verbal como marcada já no original; o mais natural seria “drowned in the river”. Seguindo esse princípio, seria essencial manter a marcação, mesmo que resultasse em um efeito estrangeirizador, ameaçando a consistência do texto.

O apagamento de ocasiões marcadas é frequente no texto, algumas vezes resultando na eliminação ou alteração de certas metáforas. Podemos encontrar exemplos relevantes desse fenômeno na descrição do fotógrafo.

She saw him first shrouded in his photographer’s black cloth, a hump of gray-black, shabby cloth behind the tripod, the big eye, the black accordion pleating of the old-fashioned look camera. When he came out, what did he look like? (Girls, 269, grifo nosso).

Ela viu-o pela primeira vez embrulhado no seu pano preto de fotógrafo, com a corcunda de pano velho e de um negro acinzentado atrás do tripé, o grande olho da

lente, os foles de acordeão do velho aparelho antiquado. Quando saiu de trás da máquina, que figura tinha aquele homem? (Raparigas, 271, grifo nosso).

O termo “shrouded” remete a uma cobertura ou proteção de pano e também ao tecido usado com fins funerários, para cobrir um corpo (Shroud, 2019). Notavelmente, essa é a palavra usada em inglês para descrever o sudário de Cristo. Desse modo, podemos considerar o termo mais marcado que “embrulhado”, no português, onde a primeira impressão que Marion tem desse personagem se torna menos mística. Talvez usar a palavra “sudário” teria sido excessivamente marcado, mas o tradutor poderia ter optado por uma escolha que mantivesse em equilíbrio sua intenção de domesticar o texto e as marcações do original, que constituem parte do estilo de Munro.

As mesmas observações cabem às traduções de “the big eye” e “came out”: o fragmento do original apresenta uma descrição fantástica, colocando a imagem do fotógrafo como quase monstruosa. Os esforços do tradutor para explicar as metáforas retiram força dessa descrição, tornando-a relativamente ordinária, criando uma versão de leitura mais fácil, porém menos marcante. Isso condiz com o que parece ser o método escolhido pelo tradutor, e é possível que tenha sido considerado mais apropriado para seu público-alvo.

O que se coloca aqui como problemático é a falta de consistência no que se refere à diferença de mecanismos de tradução aplicados ao enredo e ao idioma, bem como certas escolhas idiomáticas que não seguiram tendência de domesticação, contrastando com o restante do texto. Cabe aqui mencionar o uso da expressão “amarga e doce” (Raparigas, 271) como tradução de “bittersweet” (Girls, 268) e a escolha de “pedras tumulares” (Raparigas, 271) como tradução de “tombstones” (Girls, 268).

A tradução parece, no geral, mais domesticadora da perspectiva do idioma, mas não segue a mesma tendência no aspecto cultural do texto, que está por vezes intocado. Isso, como já mencionado,

privilegia a apresentação de *Lives of Girls and Women* como um romance, e se afasta de suas possíveis interpretações como uma coletânea de contos. Tal afirmação é sustentada por Britto (2012), que observa que textos tendem a ser mais estrangeirizados se colocados em obras mais contextualizadas.

RETRATISTA: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO

Tendo explorado o conto em si e uma tradução dele, pode-se usar como fio condutor para o processo tradutório a abordagem de gênero no conto e, mais concretamente, a ambiguidade conto/romance e seus desdobramentos. Esses apontamentos guiam a exploração das possibilidades de uma nova tradução para o epílogo do livro de Munro.

O próximo passo é delinear o cenário das traduções brasileiras de Munro. Assim como em Portugal, suas obras mais recentes já receberam tradução, a maioria após seu recebimento do Prêmio Nobel. A primeira tradução de Munro para o português brasileiro foi *Felicidade Demais*, por Alexandre Barbosa de Souza (pela Companhia das Letras) em setembro de 2010, a única antes do Nobel da autora; e a mais recente era *As Luas de Júpiter*, por Cássio Arantes Leite em abril de 2018 pela Biblioteca Azul. Mais recentemente, no momento da escrita deste capítulo, foi publicada uma tradução de *Lives of Girls and Women*, feita por Pedro Sette-Câmara, para a Biblioteca Azul que, infelizmente, não pode ser considerada para fins deste trabalho, devido à data recente de sua publicação. Sendo assim, apenas *Dance Of The Happy Shades*, *Something I've Been Meaning To Tell You* e *The Beggar Maid* ainda requerem tradução para o português brasileiro.

Seguindo o princípio de *skopos* proposto por Reiss e Vermeer (2013), uma tradução deve ser abordada primeiramente do aspecto de seu objetivo; isso significa que duas traduções do mesmo material para o mesmo idioma podem alcançar resultados diferentes. Portanto, uma tradução brasileira exige uma nova avaliação do contexto (Reiss, Vermeer, 2013), pois apenas a mudança de público-alvo já altera a intenção da tradução e, logo, o texto traduzido em si. Deve-se ressaltar que a comparação entre a tradução proposta e a tradução de Pereira não trata de duas traduções para o mesmo idioma, mas sim de dois textos que devem ser construídos de maneira adequada segundo contexto social, político, cultural e linguístico em que estão inseridos. Dessa forma, a tradução proposta pela autora deste capítulo toma como ponto de partida as divergências de estilo e de variedade entre as duas versões, mas também toca em aspectos de interpretação com base na teoria de *skopos* e na teoria de gênero. A tradução proposta não foi feita a partir do texto de Pereira, e a comparação entre ambas se faz apenas objetivando aferir seus diferentes atributos.

Aponta-se como primeira divergência entre o texto português e o texto brasileiro certas marcas lexicais do português europeu: a grafia de palavras como “gênero”, “pênis”, e “raqueta”, além de vocabulário incompatível com o contexto sul-americano, como “pequeno-almoço”, “autocarro”. Mesmo o título da obra, *Vidas de Raparigas e Mulheres*, não carregaria a mesma naturalidade em qualquer lugar do Brasil, como o faz em Portugal — a manutenção desse título resultaria em uma marcação linguística que não existe no título original, violando o princípio de Meschonnic (1999). Dessa forma, propõe-se o título *Vidas de Meninas e Mulheres*¹⁷, mais adequado no novo contexto.

Certas marcas sintáticas do português europeu tampouco interagem da mesma forma com um leitor brasileiro. O uso de ênclise na presença de um pronome pessoal, como em: “[...] eu levava-a

sempre comigo" (Raparigas, 270) é um exemplo relevante, bem como o uso da estrutura "estar a" seguida de um verbo no infinitivo para comunicar a noção de continuidade, como em "[e]stava a dizer que os próprios ratos se recusavam a comer farinha refinada [...]" (Raparigas, 278). Essas são marcas específicas que causariam estranhamento, e possivelmente uma sensação de acesso indireto ao texto.

Mesmo partindo desse ponto, é claro que as escolhas com relação ao tipo de linguagem utilizado, mais além das divergências de variedade, devem ser determinadas de maneira independente à primeira tradução. Como apontado por Katharina Reiss (2000), "o conteúdo na língua alvo deve ser comunicado em uma organização artística análoga ao original"¹⁸, o que significa que, na medida do possível, a experiência de leitura deve ser constituída de maneira a poder desencadear uma ramificação de interpretações de forma próxima a *Lives of Girls and Women*.

É por isso que as escolhas relativas em termos de nível e variedade linguística são tão centrais: considerando a narradora em primeira pessoa, não é apenas uma linguagem literária que se determina, mas a caracterização da protagonista em si. Ao considerar o aspecto metatextual do conto, essa reflexão se torna crucial. *The Photographer* não é apenas um conto sobre como escrever um conto, mas também um abandono de uma certa abordagem literária. Del rejeita seu primeiro romance, que usava alguns elementos de sua própria realidade para constituir um mundo literário disforme, para acolher a riqueza da verdadeira Jubilee. Da perspectiva linguística, isso pode significar um afastamento de construções mais pretensivas, privilegiando uma linguagem mais verdadeira; não obstante, esse fato não se encontra escancarado na versão original.

Como apontado por Paulo Henriques Britto (2012), o contraste entre variedade formal e informal não é tão marcado no inglês

18

"then the contents in the TL should be conveyed in an analogously artistic organization." (Reiss, 2000, p. 167).

como no português — o que abre espaço para um questionamento a respeito da mudança de variedade na tradução brasileira. O uso de linguagem mais informal pode ser considerado um desdobramento coerente com o texto, cuja possibilidade aparece na tradução em si, mais que no texto original. Por contraste, a personagem de Del é educada e teve muita leitura, logo, sua expressão verbal não é tão marcada, como a da personagem da mãe de Garnet, por exemplo, que diz coisas como “Farms like this is no place to raise a child” (Girls, 244). Assim, tentar retratar a linguagem de Del de modo mais informal sem esse tipo de contexto poderia ter um efeito de caricatura sobre sua personagem. Por conseguinte, houve uma tentativa consciente de manter um nível intermediário de formalidade, particularmente no que diz respeito ao vocabulário. Além disso, optou-se por seguir algumas indicações de Britto (2012) no que tange a alguns “desvios gramaticais” que criam mais naturalidade no texto dentro de um contexto brasileiro — notavelmente, o uso de “você” e sua mistura com o uso de “teu”, além do uso frequente de próclise.

“I know you,” said Bobby Sherriff shyly. “Didn’t you think I knew who you were? You’re the girl who’s going to university, on scholarships.” (Girls, 274, grifo nosso).

—Eu conheço-te — disse Bobby Sherriff timidamente
— Pensaste que eu não sabia quem tu eras? És a rapariga que vai para a universidade com uma bolsa. (Raparigas, 276, grifo nosso).

—Eu te conheço. — Bobby Sherriff disse timidamente
— Você pensou que eu não te conhecia? Você é a menina que vai para a universidade, com uma bolsa. (Meninas, grifo nosso).

Como aponta Lawrence Venuti (1995), “a fluência envolve domesticação”¹⁹: os desvios gramaticais acatados, como proposto por Britto, criam uma atmosfera de verossimilhança que traz o texto

para perto do leitor, conforme os termos utilizados por Schleiermacher (2013), seguindo uma tendência de domesticação linguística, em um grau menor que na tradução de Pereira.

Essa questão foi também ponderada desde o princípio. Segundo as colocações de Britto (2012), o prestígio do autor geralmente causa uma tradução com tendências estrangeirizadoras. Porém, como destacado acima, foi privilegiada a fluência da leitura, com a intenção de fazer justiça à obra de Munro em seu novo contexto. Além disso, a domesticação total não é possível, assim como não o é a total estrangeirização; cada processo de tradução se encontra em algum ponto de um espectro que os tem como extremos. É esse mecanismo que torna possível as abordagens conflitivas da tradução portuguesa com relação ao idioma e aos aspectos culturais. Nesse sentido, deve-se admitir que a tradução proposta também incorre em inconsistências similares, que são suavizadas pela busca de maior coerência e, portanto, de integração mais organizada com o restante do texto e da obra.

Por exemplo, por contraste à tradução portuguesa, tentou-se acompanhar de especificações os nomes de estabelecimentos de Jubilee, como o "o jornal" antes de "*Herald Advance*" em sua primeira ocorrência, com o intuito de clarificar o nome e de sustentar a leitura do conto isolado, sem o contexto do restante da coletânea. Pode-se mencionar, também, a especificação "Grande Depressão", em vez de apenas "Depression" (Girls, 274), como uma domesticação que obra para a melhor compreensão do texto por um leitor brasileiro.

Mantiveram-se as marcações do texto de Munro, onde elas estavam presentes, mesmo que em conflito com a naturalidade do idioma. Bobby Sherriff se refere à sua mãe como "mother" (Girls, 272), que Pereira traduz como "minha mãe" (Raparigas, 274). Aqui, optou-se pelo uso de "mamãe", que interrompe a naturalidade e recobra a peculiaridade da fala, apesar de não comunicar plenamente o

respeito atribuído à mãe, uma mulher retratada como severa. Uma solução similar aparece na descrição das fotografias macabras.

Brides looked pregnant, children adenoidal (Girls, 269).

As noivas pareciam estar grávidas, e as crianças sofrer [sic] de hipertrofia das adenoides (Raparigas, 272).

Noivas pareciam grávidas e crianças, adenoides (Meninas).

Aqui, Pereira explica o termo usado por Munro e confere mais informação ao texto, mas o termo já não era usual na própria versão original — a caracterização de crianças como “adenoides” causaria estranheza em um falante nativo. Estranheza essa que foi apagada em sua tradução, que delinea o aspecto patológico dessa descrição. Na tradução proposta, optou-se por manter a estranheza e estrangeirizar o texto.

Por contraste, há ocorrências de explicitação de significado na tradução proposta também. A tradução de “[Uncle Craig’s] history” (Girls, 276), que foi colocada como “História” (Meninas), de forma a realizar o contraste com “story” ou “estória”, que no português só poderia ser expressado com uma comparação explícita; o uso de letra maiúscula dá a entender um registro cronológico, mais que uma obra literária. Outro exemplo relevante é a tradução de “talcumed” (Girls, 270), que é marcada no original, e poderia ser traduzida por um termo como “entalcado” ou, como proposto por Pereira, “empoado de talco” (Raparigas, 273) — porém, supondo o uso do talco como desodorante, e sua percepção primariamente pelo olfato, optou-se por “cheirando a talco” (Meninas).

Evidentemente, estes exemplos são apenas uma seleção de algumas ocorrências relevantes do texto, dentre muitas. São apresentadas instâncias “estrangeirizadoras” e “domesticadoras” para demonstrar que a tradução não é univalente, mas que existe dentro de um espectro. Igualmente, a comparação com Pereira não tem uma intenção polarizante. Conforme já apontado, um contexto

diferente exige uma tradução diferente e, por conseguinte, escolhas diferentes. A análise comparativa, aqui, serve apenas para explorar as diferentes possibilidades tradutórias e seus efeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, a tradução proposta tenta encontrar um equilíbrio entre a abordagem domesticadora e a abordagem estrangeirizadora, sem perder a consistência — a manutenção das marcações segundo o princípio de Meschonnic (1999) funciona como um mecanismo na busca desse equilíbrio. Embora esse método de tradução pareça pouco comprometedor, sempre há riscos nas escolhas feitas para o texto, especialmente, neste caso, na busca da manutenção da ambiguidade de formato. É natural tentar avaliar traduções de maneira geral pelo prisma da precisão, e o respeito ao autor tende a intensificar essa reação, mas o essencial neste processo foi a harmonização de escolhas para constituir um equilíbrio delicado de efeito e significado.

Como exemplo final desta análise, voltamos ao início: o título, que pode ser considerado a escolha mais arriscada deste projeto. No inglês, o termo “photographer” é neutro com relação a gênero e, dessa forma, ele serve o propósito de se referir tanto ao fotógrafo da história de Del, como a ela mesma e sua nova missão de fotografar Jubilee e seus habitantes em sua nova obra literária. Particularmente considerando a vertente de análise de estudos de gênero adotada na análise do conto, seria desonesto não construir a tradução de maneira a acomodar essa interpretação. Dessa forma, a escolha por “Retratista” como título objetivou a expressão dos atributos fotográficos de maneira neutra com relação ao gênero; porém, ocorre aqui uma violação do princípio de Meschonnic (1999), sendo que “photographer” não possui, em inglês, o nível de marcação introduzido pelo termo “retratista”. Existe uma perda nessa escolha, ou talvez uma

deformação do original na busca da preservação dessa interpretação em particular. Infeliz ou felizmente, o mesmo pode ser dito de qualquer escolha de tradução, e haveria também uma perda na tradução do título com o termo mais previsível.

Conforme as reflexões de Rosemary Arrojo (1992), o texto não possui um significado essencial e sagrado que deve ser decodificado ou descoberto. A tradução não é um processo impessoal; é impossível à tradutora se abster de fazer escolhas e assim, cabe a ela decidir, conforme as palavras de Walter Benjamin (2008), como melhor permitir ao original brilhar em pleno potencial em seu novo idioma. Por conseguinte, não é adequado considerar que aqui — como em cada escolha de tradução — haja realmente uma perda, mas sim a proliferação de sentido que se coloca como vital a todo processo de tradução.

TRADUÇÃO

EPÍLOGO: RETRATISTA

—Essa cidade está infestada de suicídios — era uma das coisas que minha mãe sempre dizia, e por muito tempo eu carreguei comigo essa afirmação, tão misteriosa e dogmática, acreditando nela plenamente. Ou seja, acreditando que Jubilee tivera mais suicídios que outros lugares, assim como Porterfield tinha mais brigas e bêbados, acreditando que seus suicídios distinguiam a cidade, assim como a cúpula do prédio da prefeitura. Depois, minha atitude com relação a tudo que minha mãe dizia se tornou cética e desdenhosa, e eu argumentei que, na verdade, havia poucos suicídios em Jubilee, que esse número certamente não poderia ultrapassar uma média estatística, e desafiei minha mãe a catalogá-los. Metodicamente,

ela passava por várias ruas da cidade em sua cabeça, dizendo: "... se enforcou enquanto sua esposa e filhos estavam na igreja, saiu da sala depois do café da manhã e deu um tiro na cabeça..." Mas realmente não havia tantos; provavelmente eu estava mais próxima da verdade do que ela.

Havia dois suicídios por afogamento, se você contasse minha antiga professora, Srta. Farris. A outra era Marion Sherriff; sua família era um assunto no qual minha mãe e outras pessoas costumavam persistir com um toque de orgulho, dizendo:

—Bom, essa é uma família que viveu uma Tragédia!

Um irmão havia morrido em consequência do alcoolismo, o outro estava no manicômio em Tupperton, e Marion havia entrado no rio Wawanash. As pessoas sempre diziam que ela tinha *entrado* no rio, mas no caso da Srta. Farris diziam que ela havia *se jogado* nele. Como ninguém tinha visto nenhuma das duas naquele momento, a diferença deve ter vindo da própria diferença entre as mulheres, entre a Srta. Farris, que era impulsiva e dramática em tudo que fazia, e Marion Sherriff, que era deliberada e meticulosa.

Ao menos essa era a impressão que eu tinha da sua fotografia, enquadrada no corredor principal da escola secundária, logo acima do mostruário que exibia o troféu atlético Marion A. Sherriff, uma taça prateada que era concedida cada ano à melhor atleta na escola, e logo devolvida, gravada com o nome da menina. Naquela foto, Marion Sherriff aparecia segurando uma raquete de tênis, usando uma saia plissada branca e um suéter branco com duas listras escuras na gola V. Seu cabelo estava dividido no meio, preso na altura das têmporas de forma pouco atraente; ela era roliça, e seu rosto estava sério.

—Grávida, com certeza. — diziam Fern Doherty, Naomi e todo mundo, exceto minha mãe.

—Não podemos ter certeza. Para que sujar o nome dela?

—Algum sujeito deixou ela prenha e foi embora. Se não, para que se afogar? Aos dezessete anos?

Chegou um momento no qual todos os livros da biblioteca da prefeitura não eram mais suficientes para mim. Eu precisava de um livro meu. E entendi que a única coisa que eu poderia fazer da minha vida era escrever um romance. Escolhi como tema a família Sherriff; o que acontecera com eles os isolava de maneira esplêndida, e condenava à ficção. Eu mudei o sobrenome de Sherriff para Halloway; e a profissão do pai, de dono de loja para juiz. Por causa das minhas leituras, eu sabia que, nas famílias de juízes, assim como nas de latifundiários, podíamos contar com depravação e insanidade. A mãe poderia ficar como ela era, como nos meus dias na igreja Anglicana, onde ela sempre estava, magra, formidável, com suas súplicas, solenes e grandiosas. Removi a família de sua casa, do bangalô de estuque de cor mostarda atrás do prédio do jornal, onde eles sempre tinham vivido e onde, mesmo hoje, a Sra. Sherriff mantinha um gramado limpo e canteiros de flores impecáveis. Eu os mudei para uma casa de minha criação, uma casa de tijolo visto com uma torre, longas janelas estreitas, uma *porte cochère* e muitos arbustos cortados perversamente para lembrar a forma de galos, cachorros e raposas.

Ninguém sabia desse romance. Eu não tinha necessidade de contar para ninguém. Escrevi pedaços dele e guardei, mas logo vi que seria um erro tentar escrever qualquer coisa; o que eu escrevia poderia danificar a beleza e integridade do romance dentro da minha cabeça.

Eu o carregava comigo — a ideia dele — para todo lugar, como se fosse uma daquelas caixas mágicas que um personagem sortudo consegue nos contos de fadas: toque nela e seus problemas desaparecem. Eu o carregava quando Jerry Storey e eu estávamos andando nos trilhos do trem e ele me disse que, algum dia, se o mundo ainda existisse, recém-nascidos poderiam ser estimulados

com choques elétricos para compor músicas como as de Beethoven, ou como as de Verdi, o que fosse necessário. Ele explicou como a inteligência das pessoas, seus talentos e suas preferências poderiam ser programados, com prudência; por que não?

—Como em *Admirável Mundo Novo*? — eu perguntei, e ele disse que não sabia o que era isso.

Eu expliquei, e ele respondeu, castamente:

—Eu não sei, eu não leio ficção.

Eu só me aferrava à ideia do romance, e me sentia melhor; parecia tirar a importância do que ele tinha dito, mesmo que fosse verdade. Ele começou a cantar canções sentimentais com um sotaque alemão e tentou marchar sobre os trilhos e caiu, como eu esperava.

—*Acredite que se teus juveniz encahntos...*

No meu romance, eu tinha me livrado do irmão mais velho, o alcoólatra; três destinos trágicos eram demais até para um livro, e certamente mais do que eu podia lidar. O irmão mais novo eu via como gentil e carinhoso, dotado de uma inocência inofensiva; rosto rosado e sardento, corpo gordo e indefeso. Maltratado na escola, incapaz de aprender aritmética ou geografia, ele era feliz apenas uma vez por ano, quando podia dar voltas e voltas no carrossel na feira de Kinsmen, sorrindo fervorosamente. (Tirei essa ideia de Frankie Hall, o imbecil adulto que vivia em Flats Road, e que já tinha morrido; sempre o deixavam andar de graça, o dia inteiro, e ele acenava para as pessoas com uma negligência típica da realeza, mesmo que nunca reconhecesse ninguém em qualquer outro momento). Os meninos o provocavam a respeito de sua irmã — *Caroline!* Seu nome era Caroline. Ela chegou a minha mente pronta, provocante e cheia de segredos, apagando completamente Marion, a jogadora de tênis gordinha. Seria ela uma bruxa? Seria ela uma ninfomaníaca? Nada tão simples!

Ela era instável, leve como uma folha, e deslizava pelas ruas de Jubilee como se estivesse tentando passar por uma rachadura em uma parede invisível, passando de lado. Tinha cabelo comprido e preto. Concedia suas atenções aos homens de maneira caprichosa — nunca àqueles garotos bonitos que pensavam merecê-la, nunca aos taciturnos heróis do colegial, os atletas, com seus hábitos de conquista estampados em seus rostos de sangue quente, mas em maridos cansados, de meia idade, vendedores derrotados de passagem pela cidade e até, ocasionalmente, aos deformados e levemente dementes. Mas sua generosidade zombava deles, sua *carne agridoce, da cor de amêndoas sem casca*, rapidamente queimava os homens e deixava um gosto de morte. Ela era um sacrifício, oferecida para o sexo sobre túmulos mofados e desconfortáveis, pressionada contra cascas de árvores, seu corpo frágil esmagado na lama e no cocô de galinha dos celeiros, suportando o peso mortal dos homens. Mas era ela — e não eles — que sobrevivia.

Um dia, um homem veio à escola para tirar fotografias. Ela o viu pela primeira vez sob o manto negro de fotógrafo, um vulto de tecido cinza escuro barato detrás do tripé, o grande olho, a câmera antiga como um acordeão sanfonado negro. Quando ele emergiu, como era? Cabelos negros divididos no meio, penteados para trás como duas asas, caspa, peito e ombros bastante estreitos, e uma pele seca e pálida — e apesar de sua aparência desalinhada e insalubre, uma energia perversa o acompanhava, um sorriso brilhante sem piedade.

Ele não tinha nome no livro. Era sempre referido como *O Retrartista*. Ele andava pela região em um carro grande e quadrado, cuja capota era de um tecido preto que flamejava. As fotografias que tirava ficavam estranhas, até assustadoras. As pessoas viam, nas suas fotos, que tinham envelhecido vinte ou trinta anos. Pessoas de meia-idade viam em suas fotografias a terrível similaridade, progressiva e inescapável, com seus falecidos pais; moças jovens e homens demonstravam as faces lúgubres, torpes ou estúpidas que teriam aos cinquenta anos. Noivas pareciam grávidas e crianças, adenoidais.

Ele não era, portanto, muito popular, apesar de ser barato. Mesmo assim, ninguém gostava de recusar seus serviços; todos tinham medo dele. Quando seu carro passava pela estrada, as crianças se jogavam nas valas. Mas Caroline o perseguia, ela errava pelas estradas quentes procurando por ele, ela esperava e o emboscava e se oferecia para ele sem aquele desprezo tenro, sem a prontidão indiferente que mostrava a outros homens, mas com uma avidez esforçada, com esperança e gritos. E um dia (quando já sentia seu ventre inchado *como um duro cabaço amarelo na barriga*), ela encontrou seu carro capotado ao lado de uma ponte, capotado numa vala perto de um riacho seco. Estava vazio. Ele havia partido. Naquela noite, ela entrou no Rio Wawanash.

Isso era tudo. Exceto que, após a morte dela, ao olhar a fotografia que o Retratista fizera da turma de colegial de Caroline, seu pobre irmão viu que os *olhos dela estavam brancos*.

Eu mesma ainda não tinha elaborado todas as implicações disso, mas sentia que elas eram variadas e poderosas.

Eu também tinha mudado Jubilee no romance, ou escolhido algumas de suas características e ignorado outras. Ela se transformou numa cidade mais antiga, mais escura, mais decadente, repleta de cercas de madeira meio pintadas com cartazes destruídos anunciando o circo, uma feira de outono, eleições já passadas há muito tempo. As pessoas na cidade eram magérrimas, como Caroline, ou gordas como bolas. Seu modo de falar era sutil, evasivo e bizarramente estúpido; o lugar-comum era sempre polvilhado com loucura. A estação era sempre o auge do verão — um calor brutal, branco, cachorros esparramados como mortos nas calçadas, ondas de ar estremecendo, como gelatina, por sobre a estrada vazia. Mas então — considerações factuais irritantes apareciam ocasionalmente, para me preocupar — como haveria água suficiente no Rio Wawanash? Em vez de avançar, de cabeça baixa, nua como o luar, aquiescendo,

dentro das profundezas, Caroline teria que ficar de barriga para baixo como se estivesse se afogando em uma banheira.

Apenas imagens. Eu sabia vagamente por que as coisas aconteciam, mas não sabia explicar; esperava que tudo ficasse claro mais tarde. O principal era que isso parecia verdadeiro para mim; não real, mas verdadeiro, como se eu tivesse descoberto, e não criado, essas pessoas e essa história, como se essa cidade estivesse se escondendo logo atrás daquela na qual eu andava todos os dias.

Eu não prestava muita atenção aos verdadeiros Sherriffs, uma vez que os transformara para propósitos ficcionais. Bobby Sherriff, o filho que estava no manicômio, voltou para casa por um tempo — parecia que isso já tinha acontecido antes — e tinha que ser visto andando por Jubilee conversando com as pessoas. Eu cheguei perto o suficiente para ouvir sua voz suave, respeitosa e vagarosa, tinha observado que ele sempre estava recém-barbeado, cheirando a talco, que usava roupas de boa qualidade, era baixo, encorpado e caminhava com aquele ar de prazer despreocupado presente naqueles que não tem nada para fazer. Em minha mente, ele quase não tinha conexão com o irmão da família Halloway.

Voltando de nossas caminhadas, Jerry Storey e eu podíamos ver Jubilee muito claramente, agora que as folhas não estavam nas árvores. Ela estava na nossa frente em um padrão não muito complicado de ruas nomeadas em homenagem a batalhas e damas e monarcas e pioneiros. Uma vez, quando estávamos andando pela ponte, um carro cheio de colegas de sala passou logo abaixo, buzinando para nós, e eu tive uma visão, como uma terceira pessoa, de como isso era estranho — Jerry contemplando e dando as boas-vindas a um futuro que aniquilaria Jubilee e a vida nela, e eu secretamente planejando transformá-la em fábula negra e embrulhá-la em meu romance, e a cidade, as pessoas que realmente eram a cidade, só buzinando — para debochar de qualquer um a pé numa tarde de domingo — sem saber o perigo que eles corriam, de nossa parte.

Cada manhã, a partir da metade de julho, no último verão que eu estive em Jubilee, eu andava até o centro da cidade entre as nove e as dez da manhã. Eu ia até o edifício do jornal *Herald-Advance*, olhava pela janela da frente e voltava para casa. Estava esperando pelos resultados dos exames de vestibular que eu tinha feito em junho. Os resultados viriam por correio, mas eles sempre chegavam ao jornal um ou dois dias antes, e ficavam na janela da frente. Se eles não tinham chegado com a correspondência matutina, eles não viriam naquele dia. Cada manhã que eu via que não havia um papel na janela, nada além da batata com forma de pombo que Porks Child tinha desenterrado em seu jardim, — que ficava no batente da janela esperando a abóbora-menina dupla, a cenoura deformada e a enorme abóbora que certamente se juntariam a ela depois — eu sentia que meu sofrimento tinha sido prorrogado. Podia viver mais um dia em paz. Sabia que tinha ido mal naqueles exames. Eu tinha sido sabotada pelo amor, e era improvável que conseguisse a bolsa com a qual eu e todos os demais tínhamos contado, para me levar embora de Jubilee.

Uma manhã, depois de ter ido ao *Herald-Advance*, eu passei pela casa dos Sherriff em vez de voltar pela rua principal como eu geralmente fazia, e fui surpreendida por Bobby Sherriff, parado ao lado do portão, me dizendo bom dia.

—Bom dia.

—Será que eu posso te convencer a vir comer um pedaço de bolo no meu jardim? “Foi o que a aranha disse para a mosca”, hã?
— Suas boas maneiras eram humildes e, na minha opinião, irônicas.
— Mamãe foi a Toronto no trem das seis e eu pensei, bom, eu já estou acordado, por que não tentar fazer um bolo?

Ele segurou o portão aberto. Eu não sabia como escapar daquilo e o acompanhei.

—Está agradável e fresco aqui na varanda. Sente-se aqui. Você gostaria de um copo de limonada? Sou especialista em fazer limonada.

Então me sentei na varanda da casa dos Sherriff, desejando que ninguém passasse e me visse, e Bobby Sherriff me trouxe um pedaço de bolo em um pratinho, com o garfo correto, o de sobremesa, e um guardanapo bordado. Voltou para dentro e trouxe um copo de limonada com cubos de gelo, folhas de hortelã e uma cereja maraschino. Ele se desculpou por não trazer o bolo e a limonada de uma vez, em uma bandeja; me explicou que as bandejas estavam em um armário, debaixo de uma grande pilha de pratos, de modo que era bastante difícil pegar uma, e disse que preferia estar ali sentado comigo do que de joelhos xeretando em um armário velho e escuro. Então se desculpou pelo bolo, dizendo que não era um bom cozinheiro, mas que apenas gostava de tentar uma receita nova de vez em quando, e ele achava que não deveria me oferecer um bolo sem cobertura, mas ele nunca havia dominado a arte de fazer cobertura, sempre deixava essa tarefa para a mãe, então era assim. Ele disse que esperava que eu gostasse de folhas de hortelã na minha limonada — como se a maioria das pessoas fosse muito particular com relação a isso, e você nunca pudesse saber se elas decidiriam jogá-las fora. Ele se comportava como se o fato de eu me sentar, comer e beber fosse um grande ato de cortesia, de graciosidade altruísta da minha parte.

Havia uma tira de carpê nas tábuas do chão da varanda, que eram largas, rachadas e pintadas de cinza. Parecia um tapete velho, gasto demais para ficar do lado de dentro. Havia duas cadeiras de vime marrom, com almofadas encaroçadas de cretone desbotado, nas quais estávamos sentados, e uma mesa de vime redonda. Sobre ela, havia algo como uma caneca ou vaso de cerâmica, sem nenhuma flor, mas com um pequeno estandarte vermelho e uma *Union Jack*. Era uma daquelas lembrancinhas que tinham sido vendidas quando o rei e a rainha visitaram o Canadá em 1939; ali estavam suas faces jovens, de realeza, emitindo uma luz gentil, como na frente da sala de oitava série na escola pública. Um objeto como esse na mesa

não queria dizer que os Sherriffs fossem particularmente patrióticos. Essas lembrancinhas poderiam ser encontradas em muitas casas em Jubilee. Foi exatamente isso. Eu fiquei paralisada pela normalidade de tudo, que me fez perceber que *aquela era a casa dos Sherriff*. Eu podia ver um pouco do corredor, do papel de parede marrom e cor-de-rosa, através da porta de tela mosquiteira. Aquela era a porta pela qual Marion tinha passado. Indo à escola. Indo jogar tênis. Indo ao Rio Wawanash. Marion era Caroline. Ela era tudo que eu tinha, no início; seu modo de agir e seu segredo. Eu não tinha nem pensado nisso quando entrei no jardim da família Sherriff, ou enquanto estava sentada na varanda esperando que Bobby me trouxesse o pedaço de bolo. Eu não tinha pensado no meu romance. Dificilmente pensava nele naquele momento. Eu nunca disse a mim mesma que o tinha perdido, eu acreditava que ele estava cuidadosamente guardado, para ser recuperado em algum momento no futuro. A verdade era que ele tinha sido danificado, que não podia ser corrigido. O dano tinha sido feito; Caroline e os outros Halloways e a sua cidade tinham perdido a autoridade. Eu tinha perdido a fé. Mas não queria pensar sobre isso, e não pensava.

Mas eu lembrei então, surpresa, como tinha construído a misteriosa — e, afinal, inconstante — estrutura que se levantava desta casa, dos Sherriffs, de alguns fatos escassos, de tudo que não tinha sido dito.

—Eu te conheço. — Bobby Sherriff disse timidamente — Você pensou que eu não te conhecia? Você é a menina que vai para a universidade, com uma bolsa.

—Eu não recebi nada ainda.

—Você é uma menina inteligente.

E o que aconteceu, eu me perguntei, com Marion? Não com Caroline. *O que aconteceu com Marion?* O que era que acontecia com Bobby Sherriff quando ele tinha que parar de fazer bolos e voltar para

o manicômio? Essas perguntas permanecem, apesar dos romances. Quando você conseguiu lidar com a realidade de forma tão ardilosa, de forma tão poderosa, é um choque voltar e encontrá-la ainda ali. Será que Bobby Sherriff, me daria, agora, uma pista para a loucura? Será que ele diria, na sua voz de conversa cortês: "Napoleão era meu pai"? Será que ele cuspiria numa rachadura nas tábuas do chão e diria "estou mandando chuva ao Deserto Gobi"? Era esse o tipo de coisas que eles faziam?

—Você sabe que eu fiz faculdade. A Universidade de Toronto. Trinity College. Sim.

—Eu não ganhei nenhuma bolsa. — ele continuou, depois de um momento, como se eu tivesse perguntado. — Era um aluno normal. Mamãe achou que eu poderia ser advogado. Foi um sacrifício me mandar para lá. A Grande Depressão, você sabe como ninguém tinha dinheiro na Depressão. Agora parece que sim. Ah, sim. Desde a guerra. Eles estão todos comprando. Fergus Colby, sabe? Da *Colby Motors*, ele me mostrou uma lista que ele tem de pessoas que querem comprar os *Oldsmobiles* novos, os *Chevrolets* novos.

—Quando você for à faculdade, precisa cuidar da sua dieta. Isso é muito importante. Todos na faculdade tendem a comer muitos carboidratos, porque matam a fome e são baratos. Eu conheci uma menina que cozinhava no quarto dela, ela vivia de macarrão e pão. Macarrão e pão! Eu culpo minha dieta pela minha crise nervosa. Não tinha nutrição do cérebro. Você precisa nutrir o cérebro se você quer usá-lo. As vitaminas B são boas para isso. Vitamina B1, vitamina B2, vitamina B12. Você já ouviu falar delas, não? Você precisa comer arroz integral, farinha integral... eu estou te aborrecendo?

—Não. — eu disse, me sentindo culpada — Não, não.

—Me desculpe se eu estiver. Eu me entusiasmo falando desse assunto, eu sei. Porque penso que os meus problemas, todos os meus problemas desde a minha juventude, têm a ver com desnu-

trição. Por estudar demais e não abastecer o cérebro. Claro que meu cérebro já não era de primeira linha, nunca achei isso.

Eu continuava a olhar para ele atentamente, para que ele não me perguntasse de novo se estava me aborrecendo. Ele estava usando uma camisa amarela, macia e passada, com o botão do pescoço aberto. Sua pele era rosada. Ele parecia, vagamente, o irmão de Caroline em quem eu o tinha transformado. Eu conseguia sentir o cheiro da sua loção de barbear. Era estranho pensar que ele se barbeava, que ele tinha pelos no rosto como outros homens, um pênis por baixo das calças. Eu o imaginava encolhido em si mesmo, úmido e mole. Bobby sorria docemente para mim, falando de forma razoável; será que ele podia ler meus pensamentos? Tinha que haver algum segredo na loucura, algum *dom* nela, alguma coisa que eu não sabia.

Ele estava me contando como até ratos se recusavam a comer farinha branca, por causa do alvejante, dos químicos que ela continha. Assenti e vi, atrás dele, o Sr. Fouks sair da porta traseira do *Herald-Advance*, esvaziar uma lixeira no incinerador e se arrastar para dentro novamente. Aquela parede de trás não tinha janelas; tinha manchas, tijolos lascados, uma grande rachadura diagonal que começava um pouco abaixo da metade da parede e descia até o chão, perto da loja *Chainway*.

Às dez horas, os bancos abriam, o *Canadian Bank of Commerce* e o *Dominion Bank* do outro lado da rua. Ao meio-dia e meia, um ônibus passaria pela cidade, vindo de Owen Sound em London e indo na direção sul. Se alguém quisesse subir nele, haveria uma bandeira na frente do restaurante *Haines*.

Bobby Sherriff falava sobre ratos e farinha. O rosto de sua irmã pendia numa fotografia na parede do corredor do colegial, ao lado do chiado persistente do bebedouro. Seu rosto era teimoso, secreto, inclinado de forma que sombras ficavam assentadas em seus olhos. As vidas das pessoas, em Jubilee como em qualquer

lugar, eram aborrecidas, simples, incríveis e insondáveis — cavernas profundas pavimentadas com linóleo de cozinha.

Não me ocorreu que algum dia eu seria tão insaciável por Jubilee. Voraz e desorientada como tio Craig em *Jenkins' Bend*, escrevendo sua História, eu iria querer colocar as coisas no papel.

Eu tentaria fazer listas. Uma lista de todas as lojas e comércios subindo e descendo a rua principal, com seus donos, uma lista de sobrenomes, nomes nas lápides do cemitério e as inscrições sob eles. Uma lista dos nomes dos filmes que foram exibidos no *Lyceum Theatre* de 1938 a 1950, mais ou menos. Nomes no memorial (mais da Primeira Guerra do que da Segunda). Nomes de rua e o padrão no qual elas se estendiam.

A expectativa de precisão que trazemos a tarefas como essa é louca, de partir o coração.

E nenhuma lista poderia conter o que eu queria, pois o que eu queria era cada mínima coisa, cada camada de voz e pensamento, cada carícia de luz nas cascas de árvore ou nas paredes, cada cheiro, buraco, dor, rachadura, delírio, estático e unido — radiante, eterno.

Naquele momento, eu não olhava muito para essa cidade.

Bobby Sherriff falava comigo de forma melancólica, retirando meu garfo, guardanapo e o prato vazio.

—Acredite em mim — ele disse — Desejo que você tenha muita sorte na sua vida.

Então ele fez a única coisa especial que ele já fez para mim. Com aquelas coisas em mãos, ele ficou na ponta dos pés como um dançarino, como uma bailarina roliça. Essa ação, acompanhada de seu sorriso delicado, parecia ser uma piada não compartilhada comigo, mas exibida para mim, e também parecia ter um significado

conciso, um significado estilizado — parecia ser uma letra, ou uma palavra inteira, em um alfabeto que eu não conhecia.

Os desejos dos outros, e suas outras oferendas, era o que eu tomava naturalmente então, de forma um pouco distraída, como se não fossem mais o que me correspondia.

—Sim. — eu disse, em vez de obrigada.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. "As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões." *In*: ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas: Pontes, 1992, p. 47-55.

ATWOOD, Margaret. "*Lives of Girls and Women*: A portrait of the artist as a young woman." *In*: STAINES, David. **The Cambridge Companion to Alice Munro**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 96-115.

BEER, Janet. "Short Fiction with Attitude: The Lives of Boys and Men in the *Lives of Girls and Women*." *In*: BLOOM, Harold (Org.). **Alice Munro**. New York, NY: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 143-151.

BENJAMIN, Walter. "A Tarefa do Tradutor." Trad. de: LAGES, Susana Kampff. *In*: BRANCO, Lucia C. **A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Viva Voz, 2008, p. 66-81.

BILDUNGSROMAN. **Encyclopaedia Britannica**. 19 de maio de 2017. Disponível em <https://www.britannica.com/art/bildungsroman>. Acesso em: 01 jun. 2025.

BRITTO, Paulo H. "A tradução de ficção." *In*: BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 59-117.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**. New York, NY: Routledge, 1990.

FRANCE, Louise. 'Interview: Alice Munro.' **The Guardian**, 6 de Fevereiro de 2005. Disponível em <http://www.theguardian.com/books/2005/feb/06/fiction.features2>. Acesso em: 01 jun. 2025.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2nd ed. New Haven: Yale University Press, 1979.

GLOVER, Douglas. "The Style of Alice Munro" *In*: STAINES, David. **The Cambridge Companion to Alice Munro**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 45-59.

HERALD. **Merriam Webster Online Dictionary**. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/herald>. Acesso em: 01 jun. 2025.

KÜNSTLERROMAN. **Encyclopaedia Britannica**. 20 de julho de 1998. Disponível em <https://www.britannica.com/art/Kunstlerroman> Acesso em: 01 jun. 2025.

LEVENE, Mark. "'It was about vanishing': A Glimpse of Alice Munro's stories." *In*: BLOOM, Harold (Org.). **Alice Munro**. New York, NY: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 81-102.

LÖSCHNIGG, Maria. "'Oranges and Apples': Alice Munro's Undogmatic Feminism" *In*: STAINES, David. **The Cambridge Companion to Alice Munro**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 60-78.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris, Verdier, 1999.

MUNRO, Alice. **Lives of Girls and Women**. 1st Vintage Contemporaries ed. New York: Vintage Contemporaries, 2001.

MUNRO, Alice. **Vidas de Raparigas e Mulheres**. Trad. de: PEREIRA, Miguel Serras. Lisboa: Relógio d' Água, 2014.

NOBEL PRIZE. Transcrição da entrevista telefônica após o anúncio do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura de 2013. 10/10/2013. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/munro/interview/>. Acesso em: 01 jun. 2025.

NOBEL PRIZE. "Alice Munro, In Her Own Words: 2013 Nobel Prize in Literature", 7 de Dezembro de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=EgKC_SDhOKk&t=1556s. Acesso em: 01 jun. 2025.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J.; **Towards a general theory of translational action: skopos theory explained**. Trad. de: NORD, Christiane. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2013.

REISS, Katharina. "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation" *In*: VENUTI, Lawrence (Org.). **The Translation studies reader**. New York: Routledge, 2000, p. 160-171.

SHROUD. **Merriam Webster Online Dictionary**. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shroud>. Acesso em: 01 jun. 2025.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "On the Different Methods of Translating". Trad. de: ROBINSON, Douglas. *In*: ROBINSON, Douglas. **Schleiermachers icoses: social ecologies of the different methods of translating**. Bucharest: Zeta Books, 2013.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London; New York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action". *In*: VENUTI, Lawrence. (Org.). **The translation studies reader**. New York: Routledge, 2000, p. 221-232.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction**. Paris: Didier, 1977.

SUMÁRIO

6

Bruna Negrelli de Andrade
Janice Inês Nodari
Maria Luiza Ziareski

PÓS-EDIÇÃO E REVISÃO DE TRADUÇÃO DE RECEITAS REGIONAIS:

**UMA REFLEXÃO SOBRE
A CONTRIBUIÇÃO DAS MÁQUINAS¹**

1

Este trabalho é oriundo de um projeto de pesquisa realizado ao longo do ano de 2018 na UFPR – Universidade Federal do Paraná.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.6](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-563-3.6)

INTRODUÇÃO

Cozinhar sempre se mostrou necessário, por motivos óbvios. Sabe-se que, por muito tempo, essa atividade ficou limitada ao espaço doméstico e, mais especificamente, à figura feminina. Contudo, conforme as transformações sociais foram acontecendo, principalmente no mercado de trabalho e na ampliação das fronteiras do mundo moderno, a arte da culinária se diversificou e se espalhou. Receitas antes mantidas em família viraram carros-chefes de restaurantes, pratos tradicionais de lugares remotos passaram a ser comercializados ao redor do mundo e, com o passar do tempo, tornou-se possível experimentar iguarias de cada canto do planeta sem sair de casa. Foi com esse espírito de globalização que foi abordada a tradução para o inglês de um livro de receitas típicas do estado do Paraná, o qual é, para muitos, um pedaço de mundo ainda desconhecido. A iniciativa mostrou-se desafiadora por conta do formato e do conteúdo muito particulares, além de outros aspectos que serão tratados neste capítulo, entre eles o uso de máquinas de tradução para a realização de parte das traduções.

Ainda que a literatura em tradução culinária no Brasil seja bem estabelecida com pesquisas pertinentes, como as de Stella Esther Ortweiler Tagnin (2015)²; Rozane Rodrigues Rebechi (2015) e Rozane Rodrigues Rebechi e Stella Esther Ortweiler Tagnin (2020)³, nosso objetivo com este texto é mapear o processo que usamos na tradução

- 2 O trabalho realizado por Rozane Rebechi, e que constitui sua tese de doutoramento (2015), tem foco na linguística de *corpus* que “possibilita a pesquisa em textos autênticos da área de interesse, a análise de grandes quantidades de dados, o levantamento automático de candidatos a termos e seus colocados, assim como combinações recorrentes (*clusters*), além de facilitar a busca por equivalentes e/ou definições.” (2015, p. 51). Esse não foi o enfoque seguido em nosso trabalho de tradução, no entanto.
- 3 A pesquisa de Rebechi e Tagnin (2020) aqui citada propõe uma metodologia de formação de glosários, que abarca os marcadores culturais da culinária brasileira e com um formato detalhado, como recurso para tradutores em treino.

do português brasileiro (PT-BR) para o inglês norte-americano (IN-NA) de receitas regionais como um exercício da prática de tradução onde a revisão e a pós-edição exerceram papel crucial. Não iremos nos debruçar sobre questões atinentes à linguística de *corpus* voltada à tradução de receitas, no entanto, por limitações textuais.

Assim como a culinária, ainda que de uma maneira diferente, a tradução tem feito parte do dia a dia das pessoas e facilita sobremaneira a interação entre indivíduos, a realização de tarefas e pesquisas etc. A figura do tradutor como mediador dessas possibilidades é central, mesmo que, muitas vezes, não receba o devido crédito por seu trabalho.

Alguns tradutores e formadores de tradutores defendem que há um repertório de competências e habilidades que são fundamentais para a realização de uma tradução adequada (Nord, 2005; Pym, 2013; 2009). Entre essas, e para citar apenas algumas, estão: competência de pesquisa, linguística, cultural, intercultural, além de conhecimento profissional sobre a área de atuação e sobre recursos (Nord, 2005). Quanto aos recursos usados para realizar ou facilitar o trabalho do tradutor estão, por exemplo, as máquinas de tradução (MT). Diversos estudos defendem que as MT podem otimizar o tempo de trabalho do tradutor, permitindo a substituição automática de termos comuns e evitando erros de digitação (vide, por exemplo, Koponen, 2016).

No entanto, as MT apresentam limitações. Elas ainda não conseguem, por exemplo, identificar e solucionar diversas minúcias expressas na linguagem escrita, como as diferentes sintaxes, ambiguidades, trocadilhos ou gírias regionais. Isso se dá, em parte, pois a acurácia de uma MT depende do escopo dos *corpora* dos pares de línguas sendo traduzidos. Ainda, existem algumas MT que empregam *machine learning*, ou seja, que aprendem a solucionar problemas de tradução automaticamente a partir de intervenções humanas, criando dentro de seu sistema uma memória de tradução,

ou *translation memory*. Uma das limitações dessa prática diz respeito ao fato de que pares traduzidos menos frequentemente terão *corpora* menos expressivos do que pares mais comuns. Portanto, as MT, por si só, não possuem a capacidade de atuar tão expressivamente quanto um tradutor treinado em textos de caráter mais complexo. De modo geral, recomenda-se o uso das MT seja combinado com o trabalho de *post-editing* de um editor humano na prática de tradução.⁴ Com esse procedimento, o tradutor obtém acesso ao texto-fonte (TF) e ao texto-alvo (TA) que foi traduzido por uma ou mais MT e esse texto gerado automaticamente é editado a critério do tradutor. Pym (2013), por exemplo, defende que a mudança da função do tradutor para um *post-editor* será inevitável para a maioria desses profissionais e que os programas de ensino da tradução devem começar a se adaptar a essa nova realidade.

Segundo Doherty (2016), os estudos mais recentes que dão protagonismo ao processo tradutório buscam identificar os elementos cognitivos e psicolinguísticos acessados pelos tradutores com o objetivo de entender como o processo ocorre. Na mesma linha, como esse estudo se volta não à análise do produto final da tradução, mas a uma descrição e análise empírica do processo que permeia a formação de tradutores, busca-se entender como tradutores em treinamento empregam suas competências associadas ao uso das novas tecnologias. Para este fim, o presente texto se propõe a problematizar o papel central que as MT têm recebido nos últimos tempos e trazer exemplos de um trabalho de tradução técnica que exigiu outras habilidades por parte das tradutoras envolvidas que não apenas a competência relativa aos recursos tecnológicos, por exemplo.

O trabalho de tradução de receitas típicas presentes em um livro de culinária que será apresentado deixou evidentes algumas

4 Saliente-se que este trabalho foi desenvolvido em um período em que as máquinas chamadas de inteligência artificial ainda não faziam parte do dia a dia de tradutores em geral. De todo modo, sabemos que os resultados poderiam ter sido outros, caso essas ferramentas tivessem sido usadas.

limitações da MT em relação, por exemplo, aos ingredientes específicos que o TF trazia. Foi necessária a utilização de outros recursos e competências para que uma tradução adequada e integral do texto fosse feita, respeitando as nuances culturais. A título de informação, salienta-se que algumas das receitas apresentadas não eram tipicamente brasileiras, se considerada a herança indígena, mas oriundas de culturas europeias. O Brasil recebeu imigrantes de diferentes países e essa riqueza de origens se reflete nos diferentes exemplos de receitas de pratos doces e salgados propostos para comporem o livro.⁵

Este texto está organizado, pois, da seguinte forma: após esta breve introdução, serão abordados os principais pressupostos teóricos a embasar a prática das tradutoras técnicas ao realizar a tradução das receitas. Na sequência, será apresentada a metodologia que foi seguida para a realização da tradução das receitas bem como algumas dificuldades e descobertas quanto ao uso de MT nesse processo. Por fim, serão discutidas as principais contribuições que esse estudo de natureza empírica pode trazer para a formação inicial de tradutores.

PRESSUPOSTOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Como apontado na introdução, a área de tradução culinária se constitui em uma rica fonte de pesquisas que são de extrema importância para a prática do tradutor aqui no Brasil. No entanto, visto que o foco da nossa tradução de receitas regionais voltou-se puramente à prática para que as tradutoras pudessem exercer

5 Os projetos políticos que fomentaram a migração — principalmente de alemães, poloneses, italianos, ucranianos e suíços — para o sul do Brasil abarcavam as necessidades de povoamento de vazios demográficos na região, substituição da mão-de-obra escrava, agricultura de abastecimento, e mão-de-obra para a urbanização e modernização. (Balhana, 1969).

suas competências sem a interferência externa de glossários ou *corpora*, a literatura do campo se mostrou um apoio de reflexão e aprendizado *a posteriori*.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o trabalho de tradução realizado estava orientado para a função dos textos, ou seja, era eminentemente funcionalista. Para Nord (2005), o tradutor funcional é versátil, se prepara para funções comunicativas variadas e entende que a tradução vai além dos signos linguísticos, orientando-se por fatores situacionais e culturais. Com a competência cultural apurada, o tradutor funcional percebe divergências culturais que podem causar conflitos de comunicação, se atenta às convenções culturais específicas do par de línguas de seu trabalho e produz um texto que serve à sua função comunicativa. Ainda, o tradutor funcional conhece ferramentas tecnológicas, possui uma rede de conhecimento e pesquisa e sabe lidar com pressões externas, como o tempo, por exemplo.

Nas seções a seguir encontra-se evidente que o exercício das competências culturais e interculturais por parte das tradutoras foi uma constante durante a realização do trabalho. Muitas pesquisas, realizadas em uma série de ferramentas diferentes, foram necessárias para tornar um universo como o da culinária paranaense inteligível para um público internacional. Ressalte-se que, assim como colocado por Rebechi (2015), percebeu-se “que não há padronização na tradução de termos da culinária brasileira em língua inglesa, o que pode resultar em informações desconstruídas e no apagamento de referências culturais nos textos traduzidos.” (2015, p. 51). Fez-se necessário investigar os ingredientes e as nomenclaturas típicos dos pratos, além dos eventos históricos mencionados na apresentação das receitas, na busca por soluções suficientes. A atenção a aspectos de natureza prática, como diferentes unidades de medida, também se mostrou fundamental.

Por questões de padronização, as tarefas de edição e revisão também foram realizadas e são rotineiramente indicadas quando os

trabalhos de tradução incluem a máquina (Mellinger, 2018; Mossop, 2010). Essas tarefas são incorporadas em diferentes estágios e níveis de modo a otimizar o processo e o resultado da tradução (Mellinger, 2018). Mesmo assim, a revisão ainda é ausente de modelos de avaliação da qualidade de uma tradução.⁶

O pesquisador Christopher Mellinger (2018) sugere três aspectos a serem considerados quando da avaliação da qualidade de um trabalho que une dois agentes, a máquina e o humano, a saber: *adequação*, *cognição distribuída* e *saliência*. A adequação “representa uma abordagem mais tradicional da qualidade de uma tradução, orientada para o produto, enquanto os dois últimos aspectos são mais pertinentes para a discussão das tarefas de edição e revisão durante o processo de tradução.” (Mellinger, 2018, p. 312, tradução nossa).⁷

Aqui cabe distinguir o que é edição e o que é revisão, ainda que ambos os termos sejam usados de forma intercambiável. “Como colocado pela ISO 17100⁸, a revisão se refere ocasionalmente à *edição bilíngue* (...) [já o termo] *edição* [é usado] para verificar uma tradução em confronto com o material da língua-fonte (LF). O padrão ISO coloca que essa verificação bilíngue do TA em confronto com o conteúdo da LF é a *revisão*. (Mellinger, 2018, p. 313, destaques no original, acréscimos nossos, tradução nossa).⁹ Para o trabalho realizado, a edição de uma tradução foi considerada como envolvendo

6 Não se pretende propor um modelo de avaliação, pois tal proposta foge ao propósito deste texto, mas chamar atenção para a importância da revisão e da edição para o fazer tradutório.

7 No original: “represents a more traditional, product-oriented approach to translation quality, while the latter two concepts are more germane to the discussion of editing and revision tasks during the translation process.”

8 O padrão de avaliação ISO 17100 fornece os requisitos para processos, serviços e outros aspectos atinentes à tarefa de tradução. Informações em: <https://www.iso.org/standard/59149.html>. Acesso em: 20 set. 2020.

9 No original: “As noted in ISO 17100, the term *revision* is occasionally referred to as *bilingual editing*. (...) *editing* to refer to a check of a translation against the source language material. The ISO standard, would refer to this bilingual check of the target text against the source language content as *revision*.”

unicamente a revisão da língua-alvo (LA) usada em um texto traduzido (ISO 17100; Mossop, 2010), e a revisão como sendo a verificação da versão em LA de um texto em comparação com o texto na LF (ISO 17100; Mossop, 2010). Ainda, a autorrevisão é o procedimento híbrido de uso tanto da edição quanto da revisão pelo próprio tradutor (Pym, 2013) e foi adotado pelas tradutoras das receitas.

Os outros dois aspectos para acessar a qualidade de uma tradução, e que são orientados para o processo, são a cognição distribuída e a saliência. De acordo com Mellinger (2018), e de forma bem sucinta, a cognição distribuída diz respeito ao trabalho que é realizado de forma colaborativa pela máquina e pelo tradutor, visando um resultado de tradução satisfatório. As MT usadas ajudam o tradutor com seus conhecimentos, e vice-versa. De forma a obter um resultado de qualidade, o outro elemento que entra na equação é a saliência, que se refere ao grau de relativa proeminência de uma unidade de informação em relação a outras unidades de informação encontradas no texto a ser traduzido.

Em linhas gerais, ao observar os três aspectos elencados por Mellinger (2018), o tradutor garantiria certa qualidade no seu trabalho de tradução. Ao adicionar mais um agente a esse cenário, o revisor, há uma maior possibilidade de garantir a qualidade da tradução feita como um todo.

METODOLOGIA

As 82 receitas de culinária paranaense foram enviadas por uma entidade pública que encomendou a tradução, ou seja, os emissores da demanda não foram os produtores/autores (na acepção dos termos conforme proposta por Nord, 2016) das receitas a serem

traduzidas.¹⁰ Por conta disso, as tradutoras não puderam elucidar eventuais dúvidas nem com os autores e nem com os emissores. Por motivos alheios à tradução, o produto não foi finalizado, embora as receitas tenham sido traduzidas na íntegra e é por conta desse aspecto que se optou por aplicar outro par de lentes à prática tradutória e analisar questões envolvendo pós-edição e revisão por um viés teórico. A natureza da encomenda e o público-alvo do livro nortearam as escolhas tradutórias durante todo o processo, pois se tratava de um público leigo em relação tanto à culinária quanto a elementos típicos brasileiros. Dessa forma, as tradutoras buscaram trabalhar com um vocabulário menos sofisticado para garantir o entendimento pleno do conteúdo, e fizeram uso de notas explicativas quando necessário.

Para dar início ao trabalho, as tradutoras criaram um grupo de mensagens (WhatsApp™) que funcionou como ferramenta tecnológica de auxílio na organização, troca de informações e de conhecimento entre as três tradutoras. Apesar de não ter sido usado com tanta frequência quanto a antecipada antes de sua formação, entende-se que foi uma ferramenta útil, especialmente para a organização do trabalho. Além dessa, as tradutoras fizeram uso de máquinas de tradução, as quais serão apresentadas em momento oportuno. As práticas de edição e autorrevisão foram empregadas quando se fizeram necessárias, e isso agilizou sobremaneira o ritmo do trabalho, além de garantir a adequação e a saliência nas escolhas tradutórias (Mellinger, 2018) e a aplicação da cognição distribuída. Cabe mencionar que muitas das receitas tinham sido redigidas de forma prolixa, e ajustes na redação fizeram-se necessários. Tanto esse quanto outros aspectos serão apontados adiante.

10

As tradutoras foram informadas de que o livro seria um presente para autoridades internacionais em visita ao estado do Paraná.

O processo tradutório se iniciou com a leitura das receitas realizada individualmente. Em um segundo momento, o documento foi dividido em três partes de acordo com a disponibilidade das tradutoras e suas preferências. Por questões de organização, a tradutora A ficou com 10 receitas, e as tradutoras B e C ficaram com 36 cada uma. Antes de iniciar a tradução, uma revisão dos textos foi feita.¹¹ Na sequência, as receitas foram divididas em três arquivos e compartilhadas entre as tradutoras pela nuvem do aplicativo Google Drive™.

Em seguida, cada tradutora trabalhou em seu documento, apontando possíveis problemas ou termos sem equivalência convencional facilmente identificável. Como os autores dos textos não puderam ser identificados, as tomadas de decisão couberam somente às tradutoras. Salienta-se aqui que os textos não estavam todos organizados no formato esperado do gênero textual 'receita', a saber: ingredientes listados, modo de preparo e número de porções no rendimento. Dessa forma, antes do início da tradução, foi necessário realizar um trabalho de padronização tanto estrutural quanto terminológico. Ainda, foi elaborado um glossário compartilhado a fim de manter a uniformidade na tradução de certos termos que apareciam com mais frequência. Os termos e fontes foram discutidos e decisões a respeito das escolhas foram tomadas em encontros presenciais entre as tradutoras.

11 Nenhuma das tradutoras possuía experiência profissional na área de culinária. O propósito da prática de tradução foi justamente o de ser prática com o apoio de máquinas de tradução. Salienta-se que as tradutoras recorreram a falantes da língua inglesa e recursos externos, além do conhecimento prático por meio de traduções anteriores. Não houve o acesso a memórias de tradução de outros tradutores durante o processo.

Figura 1 - Fragmento do Glossário de termos

PT		ENG
dente de alho		garlic clove
coxa		drumstick
sobrecoxa		thigh
coxa e sobrecoxa		whole leg
caldo de frango	tipo knorr	chicken bouillon/chicken broth
colher de chá		teaspoons
colher de sopa		tablespoons
açafrão		saffron
páprica picante		hot paprika
páprica doce		sweet paprika
pitada		pinch
alecrim		rosemary

Fonte: As Autoras (2020).

Cada tradutora optou por usar ou não MT durante a tradução, mas a maioria das receitas foi submetida a uma ferramenta CAT (*computer-assisted translation*) antes de ser traduzida. Deste modo, o procedimento de *post-editing* foi adotado; as receitas na LF passaram por MT para a LA e foram, na sequência, revisadas pelas tradutoras. Uma das tradutoras optou por utilizar o método de *post-editing* de modo que cada frase na LF estaria separada em linhas de uma coluna, e a versão em LA da MT em uma coluna ao lado.¹²

Diversas fontes, tais como dicionários *online*, receitas disponíveis em sites e livros de culinária, foram consultadas de modo que a competência intercultural das tradutoras foi exercida durante o processo. Ainda, por conta do contexto histórico presente em cada receita, pesquisas sobre a história do estado do Paraná foram

12

Saliente-se que cada tradutora trabalhou no ritmo e da forma que lhe pareceram mais adequados.

necessárias para que se pudesse decidir a melhor maneira de apresentar tais informações, antecipando que o público-alvo muito provavelmente não compartilhava tal conhecimento. Era preciso deixar as explicações históricas sucintas, mas de fácil entendimento.

Após finalizar a tradução, as receitas foram submetidas à revisão por pares pelas tradutoras: as partes divididas foram trocadas para que cada uma fizesse a revisão de um TA diferente. Ainda, com o público internacional em mente, contribuidores externos — cuja L1 (primeira língua) é inglês — foram convidados a ler as receitas, identificar inadequações na tradução, verificar a compreensibilidade e sugerir alterações. O processo foi encerrado após os ajustes finais, alguns dos quais com base nas contribuições sugeridas.

ANÁLISE E DISCUSSÃO

Um dos elementos que dificultou o processo foi a não possibilidade de consultar os autores das receitas e os emissores da encomenda para esclarecimentos. Por conta disso, ainda que as competências linguística e cultural (Nord, 2005) tenham sido acessadas, isso não garantiu um resultado tradutório que refletisse a competência intercultural, por exemplo. O trabalho do tradutor não deveria ser realizado de maneira solitária, mas quando não se pode recorrer ao autor ou emissor de um texto para tirar dúvidas ou mesmo sugerir alterações no TF, de modo a resolver ambiguidades, por exemplo, a tarefa se coloca ainda mais solitária e se configura em mais um empecilho para o tradutor em formação inicial (Azenha, 2013). A multiplicidade de autores, a falta de uniformidade linguística e mesmo estrutural também complicaram o processo de tradução. Por exemplo, a maioria das receitas trazia um breve histórico, que explicava a origem do prato, mas esse texto poderia estar redigido em 3 ou 4 linhas, ou em 3 ou 4 parágrafos. Algumas receitas também não listavam todos os

ingredientes nem o rendimento dos pratos. Não havia, portanto, um padrão na apresentação dos textos, o que exigiu que as tradutoras fizessem intervenções, como ilustrado abaixo:

Figura 2 - Exemplo de alterações linguísticas na redação do texto-fonte

Maionese Vegetal | Pinhais

Green Mayonnaise

History

Original:

A maionese é, como repetem alguns chefes de cozinha, uma invenção que parece existir desde sempre. No entanto, alguns historiadores apontam que se trata de uma criação de um cozinheiro francês, possivelmente no século XVIII. Durante um banquete, ao fazer um molho, foi necessário improvisar. Na falta de creme, utilizou-se azeite. Resultado? Surgiu a hoje tradicional maionese, presente em diversos pontos do mundo, entre eles a cidade de Pinhais.

Tradução:

Historians believe that mayonnaise was invented by a French cook, possibly in the 18th century. The cook, when facing shortage of cream while preparing the sauce, used olive oil. The following mayonnaise recipe is commonly prepared in the city of Pinhais.

Fonte: As Autoras (2020).

O exemplo posto na Fig. 3 foi resultado de extensa alteração do TF que, ao passar por uma MT, não manteve o sentido do texto em português. Considerando que esse não foi o único exemplo de tal ocorrência, cabe salientar que descompassos como esse na apresentação dos TF resultaram em interferências significativas e mesmo reescrita (na acepção do termo conforme proposta por Munday, 2016) de forma a deixar os textos minimamente adequados para serem submetidos a uma primeira tradução com o uso de ferramentas CAT, caso essa tivesse sido a escolha de alguma das tradutoras. O objetivo pretendido ao padronizar os textos introdutórios e os modos de preparo dos pratos — dado que o produto seria uma coleção de

receitas — era o de uniformizar a apresentação dos textos de acordo com o gênero textual. Portanto, quando o TF descreve uma anedota no exemplo na Fig. 3, ele foge do padrão de apresentação histórica presente nas outras receitas, que em sua maioria descreviam a cidade de origem do prato e sua relação histórica com o local.

Ainda, durante o processo tradutório, houve problemas com aspectos textuais e culturais. Na ordem textual, elementos como nomes típicos, contextualização histórica destoante do gênero receita e discrepâncias na organização do TF foram alguns deles. Já na questão cultural, os principais desafios estavam relacionados a regionalidades da LF, como ingredientes típicos da culinária brasileira e nomenclatura das receitas, bem como à diferença entre as unidades de medida usadas na LF e na LA. Em relação a esses elementos, as MT não deram conta de fornecer opções viáveis para uma tradução compreensível e coerente. Por conta disso, foi necessário realizar um trabalho de pesquisa substancial em fontes externas, como pontuado anteriormente.

Em vista do público internacional esperado para a leitura das receitas, optou-se por fazer alguns ajustes na redação do texto e acréscimos, de forma a facilitar a compreensão. Por exemplo, em casos de termos regionais carregados de especificidade, como “tropeiros” e “bandeirantes”, ou ainda ingredientes típicos brasileiros e marcadores culturais, optou-se pelo uso de notas explicativas. Abaixo, encontra-se um exemplo dessa ocorrência:

Figura 3 - Exemplo de nota explicativa sobre ingrediente

¹ *Mytila charruana*, according to: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/panela-do-anacreon/caldinho-de-bacucu-o-delicia-com-receita-para-fazer-em-casa>; access on March 8th, 2018.

Fonte: As Autoras (2020).

Esses ajustes, no entanto, extrapolam o mero trabalho de tradução, e se configuram em intervenções no TF. Outro exemplo dessas

intervenções aconteceu com a receita de “barreado”. Por ser uma iguaria típica do Paraná, não havia uma tradução possível para o termo que não causasse estranhamento ou problemas de compreensão. Por conta disso, optou-se por *slow-cooked stew* e manteve-se o termo “barreado” logo após, fazendo o que Venuti (2000) chama de estrangeirização. Em alguns casos, optou-se por contextualizar os estrangeirismos com o objetivo de aumentar a familiaridade do leitor com a cultura brasileira. Após extensa pesquisa e deliberação de opções, por exemplo, o termo “pirão” não foi diretamente traduzido de forma descritiva, mas mantido com uma breve descrição em nota, onde se lê *a type of broth made from cassava flour*.

A inexistência de uma memória de tradução de termos da culinária disponível gratuitamente para consulta foi outro complicador do processo tradutório. Sabemos que diferentes tradutores dispõem dessas memórias de tradução, que são fruto de muitos anos de pesquisa e trabalho, e que, portanto, o compartilhamento gratuito se faz inviável. No entanto, a ausência de acesso a esse recurso exigiu maior tempo de pesquisa e debate entre as tradutoras, uma vez que era preciso decidir quais termos seriam mais adequados sem uma fonte de referência prévia. Numa tentativa de contornar tal limitação, consultou-se o livro *Brazilian Food — Traditional Brazilian Dishes Revisited* (Castanho, 2014), com receitas da culinária brasileira traduzidas para o inglês. A tradução escolhida para “farofa” — *savory cassava flour crumble* — veio desse livro, por exemplo. Em outras situações, outras fontes foram utilizadas, uma delas sendo os contribuidores externos previamente mencionados.

Esses contribuidores foram convidados porque, além da falta de uma memória de tradução adequada, não houve acesso a profissionais ligados à culinária que fossem falantes de inglês e que pudessem atuar como consultores técnicos. Alguns exemplos das contribuições feitas por eles podem ser encontrados na tabela abaixo:

SUMÁRIO

Figura 4 - Tabela-resumo de exemplos de problemas de tradução (vocabúlos)

Termo ou expressão em português	Primeira solução (tradução) proposta	Sugestão de terceiros	Tradução final
Forma (subst.)	mould	mold	mold
Caldo de peixe (subst.)	fish bouillon	fish stock	fish stock
Refogar (v.)	stir-fry	sauté	sauté
Cortadas ao meio no sentido do comprimento (v./adj.)	cut lengthwise	julienned	julienned
Culinária (subst.)	culinary	cuisine	cuisine
Pinhão (subst.)	pine nut	pinhão	pinhão
Pastel (subst.)	pastry	pastel	pastel
Requeijão (subst.)	creamy curd cheese	requeijão	requeijão
Salada verde (subst.)	green salads	mixed greens	mixed greens

Fonte: As Autoras (2020).

Em relação às escolhas finais, destaque-se que os termos listados (e que contemplam outros exemplos da tradução) apontam para 3 categorias como norteadoras do processo, a saber: a) manutenção de termos culturalmente localizados; b) padronização do registro escrito da língua usada; c) adequação ao vocabulário utilizado dentro do gênero receita. A alteração na grafia de "mould", por exemplo, foi motivada pelo possível público-leitor e sugerida pelos revisores, e orientou a mudança na grafia das demais palavras para inglês norte-americano para fins de padronização. Em relação aos termos "sauté" e "julienned" cabe apontar que os termos escolhidos ("stir-fry" e "cut lengthwise") para tradução seguiram sugestões da MT e desconhecimento da prática culinária. Já sobre os termos que foram mantidos em português, entendeu-se que a estrangeirização (na acepção do termo conforme proposta por Venuti, 2000; 1995), acompanhada de notas explicativas, não só preservaria o elemento

cultural, mas também faria com que o leitor exercitasse a sua própria capacidade intercultural. No entanto, essas escolhas só foram possíveis por conta do trabalho de revisão final, que se mostrou útil para fins de padronização e para deixar os termos compreensíveis e contextualizados, o que exigiu o uso da competência cultural (Nord, 2005) no *post-editing* do documento (Mossop, 2010; Pym, 2013) gerado pela cognição distribuída (tradutora e máquina) e que preservasse a saliência de determinados termos (Mellinger, 2018). A escolha por “*pastry*” como uma tradução possível para o termo “pastel”, por exemplo, deliberadamente apaga a singularidade do prato a favor de uma generalização do termo “massa”, devido às diferentes variações regionais da produção de pastel e à generalização da própria palavra “pastel”, que é esclarecida pela descrição da receita dessa iguaria.

Os pratos de origem europeia apresentaram um desafio adicional. Havia receitas de origem polonesa, ucraniana, alemã e italiana. Apesar das origens distintas, muitos desses pratos eram semelhantes entre si, tendo inclusive o mesmo nome em português. Foi o caso da “cuca”. A solução encontrada foi padronizar a tradução para *crumb cake*, com a origem indicada como *German crumb cake* e *Polish crumb cake*. Nesse caso, as MT não ofereceram opções viáveis, tornando necessária a pesquisa sobre a maneira como a cuca era apresentada em seus países de origem, para que se pudesse decidir qual seria a forma mais adequada de traduzir o termo, sem deixar de fazer referência à origem do prato.

A prática realizada deixou evidente que o tradutor não trabalha sozinho. Na procura por soluções tradutórias, as ferramentas de tradução foram úteis; porém, não puderam ser acessadas como única fonte de consulta para alternativas possíveis. Além disso, o uso dessas ferramentas de forma acrítica pode acabar exacerbando outro ponto, qual seja, a invisibilidade do tradutor (Venuti, 1995).

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, é possível apontar que o uso de ferramentas CAT tornou o trabalho tradutório mais prático. Elementos que não possuíam carga cultural, como verbos, substantivos comuns e termos técnicos da área, foram traduzidos automaticamente e isso resultou em economia de tempo. Contudo, as CAT não foram eficientes na tradução de nomes típicos, elementos culturais e informações históricas. Tais aspectos eram ora traduzidos literalmente pelas ferramentas, o que apagava sua carga subjetiva, ora traduzidos erroneamente devido a ambiguidades ou regionalidades ausentes nos *corpora* disponíveis no período que durou o trabalho de tradução que alimentavam a MT, inviabilizando o equilíbrio na manutenção da cognição distribuída (Mellinger, 2018), por exemplo.

Nesses casos, foi preciso pesquisa externa para encontrar soluções que mantivessem a carga cultural e histórica do texto original, em um primeiro momento, aliada à prática de *self-editing*, além de edição e revisão *a posteriori*. Para chegar a um consenso, as tradutoras contaram com o acesso a fontes externas, além das MT, como livros de culinária em inglês, *corpora* em inglês, pesquisas em bancos de dados, tutoriais e receitas *online*, bem como conversas com terceiros. O uso de notas explicativas acompanhando algumas receitas também foi fundamental para a leitura e compreensão da tradução e sugere-se que sejam mantidas quando da eventual publicação do material, ainda que o mercado editorial não veja com bons olhos a presença de notas em textos. Além disso, apesar da manutenção da estrutura original ter economizado tempo de pesquisa e ajudado na organização e padronização das receitas, isso muitas vezes impediu que outras possíveis soluções para problemas encontrados durante o processo tradutório fossem consideradas.

Outro aspecto relacionado ao que as tecnologias de apoio à tradução não podem fazer é a revisão e possível edição de um TF que chega até os tradutores, quando estes não estão protegidos por qualquer tipo de ressalva que proíba intervenções. No caso das receitas, percebeu-se a não observância de certos critérios de uma estrutura condizente com o gênero textual. Foi necessário um trabalho de padronização, o qual não se limitou à estrutura das receitas. Termos técnicos e ingredientes também foram padronizados, visando a garantir a compreensão das receitas, bem como a qualidade do trabalho.¹³ A revisão do trabalho final foi essencial para a identificação dessas necessidades. Mostrou, ainda, que é errôneo considerar que textos técnicos, como receitas, são textos rápidos e fáceis de traduzir (conforme já colocado por Guedes; Mozzillo, 2014). Até porque as receitas evidenciaram que havia valor estilístico e variação lexical e que, por si só, esses elementos não garantiriam a tradução com equivalência total de conteúdo temático (vide Guedes; Mozzillo, 2014), aspecto esse também já abordado na pesquisa de doutorado de Rebechi (2015).

Nessa mesma linha, e complementando a crítica em relação à dependência indiscriminada em relação às tecnologias, Doherty (2016) afirma:

Ao olhar para o futuro, o que continua por esclarecer são os papéis específicos que os tradutores e os utilizadores quotidianos da tradução desempenharão em uma sociedade globalizada cada vez mais dependente da tecnologia. Como as tecnologias de tradução se interceptam e, às vezes, subsumem inteiramente o processo de tradução, um fator importante para avançar no sentido do uso efetivo dessas tecnologias e na preparação para mudanças futuras é uma abordagem crítica e informada para compreender o que essas ferramentas podem e

13

Para mais informações sobre tradução como reescrita, sugere-se a leitura de MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. London and New York: Routledge, 2016.

não podem fazer e como os usuários devem usá-las para alcançar o resultado desejado¹⁴ (Doherty, 2016, p. 963, tradução nossa).

O constante lembrar de que o processo de tradução começa na primeira leitura, quando é possível observar de que forma determinado texto se desenvolve, é necessário para se pensar a tradução como processo (Doherty, 2016; Mossop, 2010). Por mais que a dicotomia da tradução “palavra-por-palavra” e “sentido-por-sentido” tenha sido superada nas teorias contemporâneas da tradução (Munday, 2016), a discussão ainda se mantém quando não se tem muita prática de tradução, principalmente de um tipo de texto ou assunto delimitado. Além disso, algumas crenças sobre o que é preciso para “traduzir bem”, tais como apenas a proficiência dos pares de línguas envolvidos, a fidelidade absoluta à palavra, entre outras, precisam ser pesadas e reavaliadas pelos tradutores em formação (Pagano, 2000). É preciso, como bem coloca Doherty (2016), que o tradutor faça uso de ferramentas de tradução de uma forma crítica, equilibrada. Ao fim e ao cabo, apesar de haver inúmeros instrumentos, e ser possível recorrer a diferentes “ingredientes” de forma a amparar a sua prática, para um bom tradutor, seja ele profissional ou não, não há uma receita infalível.

REFERÊNCIAS

AZENHA Jr, João. Competência Cultural e Competência Linguística na Formação de Tradutores e Intérpretes: dois conceitos distintos? **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 112, 2013.

14 No original: “In looking ahead, what remains unclear is the particular roles that translators and everyday users of translation will play in an increasingly technology-dependent globalized society. As translation technologies intersect and sometimes subsume the translation process entirely, an important factor in moving toward the effective use of these technologies and in preparing for future changes is a critical and informed approach in understanding what such tools can and cannot do and how users should use them to achieve the desired result.” (Doherty, 2016, p. 963).

BALHANA, Altiva P. Política imigratória do Paraná. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, n. 12, p. 65-80, maio/jun. 1969.

CASTANHO, Thiago. **Brazilian Food**. São Paulo: PubliFolha, 2013.

DOHERTY, Stephen. The impact of translation technologies on the process and product of translation. **International Journal of Communication**, Los Angeles, n. 10, p. 947-969, 2016.

GUEDES, Clara P.; MOZZILLO, Isabella. Tradução de marcadores culturais em textos técnicos: a função do texto e o papel do tradutor no contato entre línguas e culturas. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 15, p. 279-292, 2014.

KOPONEN, Maarit. Is machine translation post-editing worth the effort? A survey of research into post-editing and effort. **The Journal of Specialised Translation**, London, n. 25, p. 131-148, jan. 2016. Disponível em: https://jostrans.soap2.ch/issue25/art_koponen.pdf. Acesso em: 09 nov. 2020.

MELLINGER, Christopher D. Re-thinking translation quality: revision in the digital age. **Target. International Journal of Translation Studies**, Amsterdam/Philadelphia v. 2, n. 302, p. 310-331, 2018. Disponível em: <https://benjamins.com/online/target/articles/target.16104.mel?srsId=AfmB0oop0-2PvLan7j1LOvR7f-i9C-KJCTyFR8k5nq3sw8UCbMNj8YWVA>. Acesso em: 20 set. 2020.

MOSSOP, Brian. **Editing and Revising for Translators**. 2ª ed. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2010.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies: theories and applications**. London/New York: Routledge, 2016.

NORD, Christiane. **Análise Textual em Tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Trad. de: ZIPSER, Meta *et al.* São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. p.15-243.

NORD, Christiane. Training Functional Translators. In: TENNENT, Martha. **Training for the New Millenium: pedagogies for translation and interpreting**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005. p. 209-223. Disponível em: https://www.academia.edu/70508529/10_Training_functional_translators. Acesso em: 15 maio 2019.

NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity: functionalist approaches explained**. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1997.

PYM, Anthony. **Translator training: pre-print text written for the Oxford Companion to Translation Studies**. 2009. Disponível em: https://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/training/2009_translator_training.pdf. Acesso em: 12 fev. 2018.

PYM, Anthony. Translation skill-sets in a machine-translation age. **Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal**, Montréal, vol. 58, n. 3, p. 487-503, 2013.

REBECHI, Rozane. **A Tradução da Culinária Típica Brasileira para o Inglês: um estudo sob o Enfoque da Linguística de Corpus**. 413 p. [Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

REBECHI, Rozane; TAGNIN, Stella Esther O. Brazilian cultural markers in translation: A model for a corpus-based glossary. *In: Research in Corpus Linguistics*. 8, 2020, p. 65-85. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/210744>. Acesso em: 10 out. 2021.

TAGNIN, Stella Esther O. Corpus-Driven Glossaries in Translator Training Courses. *In: Simões, Barreiro, Santos, Sousa-Silva & Tagnin (Eds.) Linguística, Informática e Tradução: Mundos que se Cruzam, Oslo Studies in Language*. 7(1), 2015. p. 359-377. Disponível em: <https://journals.uio.no/osla/article/view/1447>. Acesso em: 10 out. 2021.

VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London/New York: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**. London: Routledge, 1995.

SUMÁRIO

SOBRE A ORGANIZADORA

Janice Inês Nodari

Professora efetiva da UFPR desde 2012, onde atua como professora de literaturas de língua inglesa e tradução. Estuda literaturas afro-americanas e africanas desde a graduação em Letras - Português e Inglês na UFSM (RS) e desenvolveu pesquisa de mestrado sobre a produção ficcional de Alice Walker e Zora Neale Hurston, em cotejo, pelo PPGI/UFSC, onde atua como professora colaboradora da Pós-graduação em Inglês. No doutorado, defendido pelo PPG - Letras da UFPR, propôs a tradução do ensaio *Globalectics* e do romance *Weep not, child*, ambos do escritor queniano Ngugi wa Thiong'o, em sua tese que contextualizou e comentou as traduções feitas. Escreve microcontos e contos, e tem textos literários publicados em antologias em formato físico e digital; também publica textos acadêmicos versando sobre literaturas de língua inglesa, crítica literária e ensino de língua e literaturas de língua inglesa.

E-mail: janice.nodari@ufpr.br

SUMÁRIO

SOBRE OS AUTORES E COAUTORES

Bianca Claudino

Formada em Letras - Estudos da Tradução em Português e Inglês pela UFPR e trabalha como revisora e tradutora. Literatura sempre foi sua maior paixão, por ser essa fonte inesgotável de experiências e possibilidades, e o interesse pela tradução surgiu atrelado a isso: é a prática tradutória que permite o acesso às mais diversas fontes, trazendo consigo novos olhares e perspectivas. Participou da coletânea de textos traduzidos "As Diferentes Moradas das Palavras", organizada por Nylcéa Pedra, publicada pela editora UFPR e premiada pela ABEU em 2023, com a tradução de "Where I Have Come From".

E-mail: biancacklaudino@gmail.com

Bruna Negrelli de Andrade

Graduada em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) com foco em Literatura. Sua paixão por narrativa e jogos a levou a estudar adaptação literária através de mídias interativas. Desenvolveu sua monografia intitulada *The play, the play, and the play(er): The form and language of the ergodic adaptation of Romeo and/or Juliet*, acima da adaptação do clássico Shakespeariano *Romeo and Juliet* no livro-jogo (quase) homônimo do autor canadense Ryan North. Atualmente, trabalha como tradutora de artigos acadêmicos, escritora técnica e programadora. No seu tempo livre, ela aproveita a companhia de sua gata antipática e se perde nos mundos dos livros, RPGs e videogames.

E-mail: b.elgrades@outlook.com

Juliana Fogiato Rodrigues

Bacharel em Letras Português e Inglês, com ênfase em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde desenvolveu a pesquisa sobre prefácios de tradutores a edições brasileiras de *Alice no País das Maravilhas* da qual derivou seu capítulo neste volume. Ainda na graduação, foi bolsista de Iniciação Científica (2020-2021), ocasião em que estudou a presença de metáforas e metonímias em falas de crianças em fase de aquisição do português brasileiro. Hoje, cursa a pós-graduação em Tradução Profissional da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e atua como revisora e tradutora do par português/inglês.

E-mail: fogiato.juliana@gmail.com

Luiz Fernando Huf de Carvalho

Bacharel em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal do Paraná, com habilitação em Estudos da Tradução. Como trabalho de conclusão de curso, apresentou uma proposta de tradução para o poema “Dream-land”, de Edgar Allan Poe, junto de uma monografia comentando o processo de tradução. Atualmente, desenvolve sua pesquisa de mestrado no PPG – Letras na UFPR acerca da tradução da poesia de Edgar Allan Poe no Brasil. Em 2020 publicou o artigo “Cultural Identity and Identity Crisis in Chimamanda Ngozie Adichie’s ‘The Thing Around Your Neck’”, pela Revista Versalete.

E-mail: luizhufcarvalho@gmail.com

Maria Luiza Ziareski

Bacharel em Letras Português e Inglês, com ênfase em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Formou-se em 2021 com a apresentação de sua monografia focada na análise da recepção da tradução para o inglês da *Odisséia*, de Homero, feita por Emily Wilson. Ainda na graduação, foi bolsista do Centro de Assessoria de Publicação Acadêmica (CAPA/UFPR) (2019–2021), onde atuou como tradutora, revisora e assessora de escrita. Hoje, é professora de inglês como segunda língua (ESL).

E-mail: maziarenski@gmail.com

Mateus Massaro Soares

Licenciado em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Bacharel em Letras – Português e Inglês com ênfase em Estudos da Tradução na mesma instituição. Atuou em programas dentro da UFPR, como o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), o Idiomas sem Fronteiras (IsF) e o Centro de Assessoria de Publicação Acadêmica (CAPA). É supervisor da área de inglês na cooperativa de ensino Academia de Línguas do Paraná desde 2022. Atua como tradutor, professor, coordenador pedagógico e dançarino. Possui interesse nas áreas de Tradução, Linguística Aplicada, Educação, e Jogos e demais artes.

E-mail: mateus.massaro@hotmail.com

Milagros Magalí Oro Zamzem

Graduada e mestra em Língua, Literatura e Civilizações do Inglês pela Université Paris Sorbonne, onde desenvolveu pesquisa sobre os contos da canadense Alice Munro sob a lente dos Estudos de Gênero, principalmente segundo Judith Butler. Em sua segunda graduação em Letras – Português e Inglês, na UFPR, realizou estudos sobre a tradução de contos de Munro para o português brasileiro. Atualmente trabalha como tradutora e revisora com pares entre português, espanhol, inglês e francês.

E-mail: zamzem.tradutora@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

- abordagem funcionalista 22
- agência sobre o texto 19
- Alice no País das Maravilhas 17, 26, 32, 34, 35, 38, 40, 45, 52, 53, 160, 226
- Alice's Adventures in Wonderland 12, 14, 15, 16, 24, 49, 52
- análise comparativa 186
- análise de fato 17
- análise textual 22, 23, 40, 49
- atividade tradutória 19, 22, 36, 58, 59, 61, 62, 64, 74, 76, 81, 89
- autoral original 20

B

- base comparativa consistente 24

C

- condicionantes culturais 18
- corpus de análise 24
- critérios de inclusão 24, 50

D

- declaração de intenção 22, 26, 33, 35, 38, 40, 42, 43, 44, 45
- definições genéricas 22, 26, 45
- desconstrutivista 18, 147
- destinatário 25, 90
- diferenças linguísticas 32
- discurso transparente 18

E

- elementos capitais 16
- elementos paratextuais 17
- emissor 19, 23, 24, 25, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 49, 214
- espaço privilegiado 16, 20

- Estudos da Tradução 13, 15, 16, 18, 20, 21, 49, 226, 227

F

- fatores extratextuais 23, 24, 25, 32, 35, 36, 38, 49
- função comunicativa 23, 208
- função textual 23, 25, 44, 45

G

- gênese 22, 26, 28, 29, 31, 35, 37, 44, 45

I

- ilusão de transparência 17
- indicações de contexto 22, 26, 45
- interpretação do texto 22, 45
- invisibilidade 16, 17, 18, 51, 53, 219

L

- leitor 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 70, 72, 73, 74, 104, 106, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 130, 134, 143, 144, 145, 147, 153, 170, 172, 175, 176, 181, 184, 217, 218, 219
- leitor-a 31, 33, 34, 38, 39, 41, 42, 43
- leitor-f 29, 30, 34
- literalidade 18, 41
- logocentrismo 18, 19, 200

M

- meio-a 33, 34, 41, 42
- meio de transmissão 41
- meio-f 28, 34
- mentalidade 30, 32, 107, 111, 115
- modelo de análise 25
- modéstia 21, 30, 31, 34, 38, 39, 46
- motivação de estudantes 11

SUMÁRIO

motivo 23, 25, 28, 33, 34, 65, 89, 105, 118, 154, 156, 166

motivo-a 33, 34

motivo-f 28, 34

N

notas do tradutor 19, 46

O

objeto de pesquisa 15

oralidade 41

ordem de leitura 22, 26, 45, 46

P

paratexto 16, 20, 21, 23, 24, 51

perspectivas teóricas 16, 18

pleno direito 19, 20, 21

posição tradutória 16

prefácio 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49

pressuposto teórico 17, 18, 20, 49

processo criativo 21, 40

processo de formação 11, 16, 50

processo de investigação 11

produção científica 12

projeto de pesquisa 11, 96, 203

Q

quadro teórico 20

questões teóricas 12, 200

R

reescrita 21, 45, 52, 215, 221

referencial teórico 49, 161

S

sentido do texto 215

significado encapsulado 18

sistema literário brasileiro 32, 46

situação comunicativa 23, 25, 29, 32, 39, 41, 44, 63

T

tecnologia 12, 56, 72, 221

teoria da equivalência 23

Teoria do Escopo 22

texto alvo 22, 23, 25, 29, 31, 32, 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 47, 64

texto fonte 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 39, 41, 44, 45, 57, 59, 63, 64, 82, 90

tipologia 20

tradução 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227

tradutor 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 59, 60, 61, 63, 85, 96, 99, 137, 148, 161, 175, 176, 177, 179, 205, 206, 207, 208, 210, 214, 219, 222, 223, 227

V

via retórica 22, 26, 30, 32, 34, 39, 40, 42, 45, 46

visão essencialista 18, 133, 149, 161

visibilidade 17, 18, 49, 53, 55

vocabulário 101, 140, 141, 148, 149, 154, 155, 181, 183, 211, 218

www.pimentacultural.com

Tradução

teorias
e práticas