

## TRADUÇÃO E *COPYRIGHT*: EM BUSCA DE UMA VISÃO DESCENTRALIZADA DE ORIGINALIDADE E AUTORIA

### *TRANSLATION AND COPYRIGHT: TOWARDS A DISTRIBUTED VIEW OF ORIGINALITY AND AUTHORSHIP*



Tong King LEE

*School of Chinese, The University of Hong Kong*

*Hong Kong, China*

[https://english.hku.hk/people/Faculty/292/Professor\\_Tong\\_King\\_Lee](https://english.hku.hk/people/Faculty/292/Professor_Tong_King_Lee)

<https://orcid.org/0000-0002-8885-6887>

[leetc@hku.hk](mailto:leetc@hku.hk)

#### Traduzido por:

Caroline SANTOS

Doutoranda

Universidade Federal de Santa Catarina

Centro de Comunicação e Expressão

Programa de Pós-graduação em Inglês: Estudos

Linguísticos e Literários

Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

[lattes.cnpq.br/8731122263228225](mailto:lattes.cnpq.br/8731122263228225)

[orcid.org/0000-0002-5694-3230](https://orcid.org/0000-0002-5694-3230)

[caroline.alsantos@gmail.com](mailto:caroline.alsantos@gmail.com)

Jennifer Lang DIAS

Mestranda

Universidade Federal de Santa Catarina

Centro de Comunicação e Expressão

Programa de Pós-graduação em Inglês: Estudos

Linguísticos e Literários

Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

[lattes.cnpq.br/1464403796784733](mailto:lattes.cnpq.br/1464403796784733)

[orcid.org/0000-0002-5050-9775](https://orcid.org/0000-0002-5050-9775)

[jennilangd@gmail.com](mailto:jennilangd@gmail.com)

1

**Resumo:** Este artigo desenvolve os conceitos de tradufobia (o medo da tradução) e tradufilia (a fetichização da tradução) a fim de esclarecer as tensões que giram em torno da tradução no desenvolvimento de leis de *copyright*. Um problema específico na interseção desses termos é abordado: “As leis se contradizem ao falar de traduções como obras originais?” Argumenta-se que a teoria pós-positivista compreende originalidade e autoria como uma soma nula de conceitos, posicionando, assim, a tradução e o original, o tradutor e o autor, numa relação irreconciliável. Propõe-se uma visão descentralizada de originalidade e autoria, que nos permite apreciar como o autor de uma obra originária mantém uma participação na disseminação da obra em escalas recursivas de transformação, ao mesmo tempo que permite ao(s) tradutor(es) partilharem essa participação à medida que a obra se distribui e se estende por diferentes línguas, modos e meios de comunicação. O artigo aponta que a concepção da tradução e dos tradutores na teoria pós-positivista é tão romântica quanto a percepção do autor e do original na construção das leis de *copyright*, sugerindo que, para que os Estudos da Tradução se dediquem ao regime moderno de *copyright* produtivamente, deve-se evitar a transformação da tradução em um objeto de fetiche.

**Palavras-chave:** Leis de *copyright*. Tradufobia. Tradufilia. Instrumentalismo. Distribuição.

**Abstract:** This paper advances the concepts of *translatophobia* (the fear of translation) and *translatophilia* (the fetishisation of translation) to elucidate the tensions pivoting around translation in the development of copyright law. It addresses one specific issue at the intersection of these terms: ‘Does copyright law contradict itself in speaking of translations as original works?’ The paper argues that postpositivist theory conceives of originality and authorship as zero-sum concepts, hence positioning the translation and the original, the translator and the author in an irreconcilable relationship. It proposes a distributed view of originality and authorship, which allows us to appreciate how the author of an underlying work maintains a stake in the work over recursive scales of



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons Atribuição* que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

*This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.*

---

*transformation, while allowing the translator(s) to share out that stake as the work distributes and scales itself across different languages, modes and media. The paper points out that the conception of translation and translators in postpositivist theory is as Romantic as how the author and the original are perceived to be constructed in copyright law, suggesting that for translation studies to engage the modern copyright regime productively, it must avoid turning translation into a fetish object.*

**Keywords:** Copyright law. Translatophobia. Translatophilia. Instrumentalism. Distribution.

---

---

## TRADUÇÃO E *COPYRIGHT*: EM BUSCA DE UMA VISÃO DESCENTRALIZADA DE ORIGINALIDADE E AUTORIA<sup>1</sup>

A tradução apresenta um número intrigante de problemas para o regime de *copyright*<sup>2</sup>. Começaremos com o pressuposto básico de que a tradução é fundamental para a disseminação de uma obra para além de sua língua de origem. Ela permite que uma obra viaje além de sua proveniência linguística e cultural primárias, ampliando seu alcance para atingir um público regional ou global. No entanto, ao produzir múltiplas versões daquela obra, a tradução ao mesmo tempo complica a ideia de autoria e, por consequência, a noção resultante de originalidade, suscitando perguntas em relação a quem tem o direito de controlar o que é normativamente visto como a “mesma” obra em línguas diferentes.

No regime de *copyright*, o relacionamento entre autores e tradutores é considerado assimétrico. As estruturas legais nesse regime são estabelecidas a fim de proteger os interesses autorais, de maneira que o autor é, de maneira geral, tratado como “uma faceta crítica” (Hemmungs Wirtén, 2004, p. 38) em discussões sobre direitos de propriedade intelectual. Em contraste, o tradutor tem sido relegado a uma posição muito menos invejável perante a lei. Apesar do seu papel instrumental de fazer uma obra a atravessar barreiras linguísticas e culturais, o ato de traduzir é visto como uma violação dessa obra, não tendo direito sobre seu intuito nem sobre a extensão total de sua originalidade. De fato, a tradução sempre foi uma pedra no sapato do *copyright*, no sentido em que “argumentar com o tradutor é, de certa forma, desestabilizar de modo inevitável a categoria de autoria necessária para a análise dos direitos de propriedade intelectual” (*ibid.*).

### A polêmica de Venuti

Desde os anos 1990, teóricos críticos têm desafiado a privação de direitos dos tradutores e da tradução, partindo de perspectivas pós-positivistas<sup>3</sup>. Entre os mais fervorosos dos defensores está Venuti (2019, p. 1)<sup>4</sup>, que se posiciona contra um modelo instrumentalista que enquadra a tradução como “a reprodução ou transferência de uma invariante [forma, significado ou efeito] contida ou causada pelo texto-fonte” enraizando, em vez disso, um modelo hermenêutico no qual a tradução é vista como “um ato interpretativo que inevitavelmente varia a forma, significado e efeito do texto-fonte, de acordo com inteligibilidades e interesses na cultura receptora”. Considerando sua desaprovação de

---

discursos anglo-americanos hegemônicos na tradução, que “de imediato [decretam] e [mascaram] uma domesticação insidiosa de textos estrangeiros” (Venuti, 2008, pp. 12–13), não surpreende que Venuti também seja um dos principais acadêmicos contra o regime de *copyright* – um regime que, historicamente, foi moldado para se alinhar aos interesses particulares de antigos poderes imperiais. *Copyright*, de acordo com Venuti (1998, p. 47), circunscreve a tradução a “um espaço estreito”, proporcionando um privilégio especial ao autor e privando o/a tradutor/a desse mesmo privilégio, ou seja, “do direito de copiar e circular sua obra, inclusive do direito de licenciar traduções para línguas estrangeiras”.

Dentro de tal regime, o tradutor é colocado em enorme desvantagem, tanto em termos de lucros econômicos quanto em termos de *status* cultural. Em resposta a esse contexto, Venuti defende uma revisão radical do conceito de *copyright* para reverter a posição desfavorável da tradução e dos tradutores:

A longo prazo, será necessário efetuar uma mudança fundamental, uma revisão das atuais leis de *copyright* que restringem o controle do autor estrangeiro sobre a tradução, de modo a reconhecer sua relativa autonomia em relação ao texto estrangeiro. Os direitos de tradução do autor estrangeiro devem ser limitados a um curto período, após o qual o texto estrangeiro entra no domínio público, embora apenas para fins de tradução. (Venuti, 2008, pp. 275-276; ênfase no original)

Tomando o apelo de Venuti como ponto de partida, este artigo situa a tensão entre a tradução e as leis de *copyright* na conjuntura da tradufobia e da tradufilia. Nas seções a seguir, examino primeiramente a trajetória da tradução no desenvolvimento histórico-colonial do *copyright*, com foco na Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (Convenção de Berna) e nos desenvolvimentos paralelos nas jurisdições anglófonas de *common law* (sobretudo o Reino Unido e os EUA). Proponho a noção de tradufobia para capturar o discurso jurídico-institucional do *copyright*, conduzido por uma lógica colonial e predisposto contra a aparente ameaça da tradução. O artigo, então, introduz o contradiscurso do que chamo de tradufilia, em especial como demonstrado na obra de Venuti. Prossigo a examinar uma questão central à problemática da tradução no que se refere ao *copyright*, a aparente condição paradoxal da tradução como circunscrita na noção de “tradução original”, e proponho resolver esse paradoxo com um relato descentralizado de originalidade e autoria.

---

## Tradução em regimes de *copyright*

Na história das leis de *copyright*, a tradução foi uma questão de ordem internacional — *la question internationale par excellence* (Renault como citado em Ricketson, 1987, p. 384) — e um fator crucial para atrair os Estados-nação a negociar acordos de *copyright* (Ricketson, 1987, 384). De certa forma, a lei internacional de *copyright* depende da tradução, pois sem tradução não haveria troca global de letras e, portanto, nenhum *copyright* internacional.

Desde o início, a tradução foi reconhecida por seu papel instrumental na transferência de conhecimento, informação e cultura entre os idiomas, em particular dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos. Ao mesmo tempo, no entanto, surgiu um certo medo da tradução, ou tradufobia, devido à percepção de que a tradução representava uma ameaça palpável aos interesses, em específico os econômicos, dos autores. Os desejos, que competem entre si, de restringir o potencial transgressor da tradução (por meio da expansão dos direitos de tradução dos autores) e de explorar sua função de desenvolvimento (por meio da limitação desses direitos de tradução), “desencadearam uma das dicotomias mais duradouras do *copyright* internacional moderno” (Hemmungs Wirtén 2011, p.14). Por um lado, temos Estados-nação desenvolvidos que possuem, de certa forma, as línguas dominantes do mundo, particularmente o francês e o inglês; esses Estados-nação eram (e de fato ainda são) os principais produtores e exportadores líquidos de conhecimento, informação e cultura. Por outro lado, temos os Estados-nação em desenvolvimento operando com línguas menos prestigiosas globalmente, e que foram (e são) os principais usuários e importadores líquidos de conhecimento, informação e cultura traduzidos.

## Avanços internacionais em Berna

A relação assimétrica de poder entre os dois campos descritos acima se desenrolou em negociações desiguais ao longo das várias revisões da Convenção de Berna, um acordo internacional sobre *copyright* concluído em 1886 e atualizado pela última vez em 1979. O período de 1884–1886 testemunhou debates controversos entre representantes internacionais, divididos entre duas posições correspondentes aos dois polos da dicotomia desenvolvida/em desenvolvimento (Hemmungs Wirtén, 2011).

A posição defendida pelos franceses era a tradufóbica, buscando conter o potencial infrator da tradução ao defender a plena assimilação dos direitos de tradução aos direitos gerais de reprodução para os autores. Isso foi justificado pela visão de que apenas o controle

---

autoral sobre as traduções poderia garantir a qualidade da tradução e que, em última instância, isso favoreceria o público leitor. O pressuposto implícito era o de que, se os direitos de tradução não fossem reservados exclusivamente ao autor, poderia haver uma proliferação incontrolável de traduções, incluindo as de baixa qualidade. A posição contrária foi mantida pelos suecos, que fizeram pressão para restringir a duração do *copyright* sobre a tradução. Os países escandinavos viam a tradução como um canal para a aprendizagem e, portanto, essencial para o seu desenvolvimento. O argumento deles era de que os interesses do público seriam prejudicados se “o controle do autor chegasse a dificultar o acesso dos leitores [aos textos]” (Hemmungs Wirtén, 2011, p. 25). Caso a tradução autorizada fosse inferior, a integridade do texto do autor poderia ser ameaçada. Aqui, também, o público seria prejudicado, especialmente se existisse uma tradução alternativa, mas não autorizada, que fosse superior, e que poderia ser disponibilizada se não fosse pela assimilação dos direitos de tradução aos direitos gerais de reprodução dos autores.

6

A tradução, portanto, tornou-se o espaço central para um choque de ideologias em Berna. As negociações culminaram em uma solução que buscou um meio-termo. Isso foi registrado no Art. 5 do texto de 1886 da Convenção de Berna, que concedeu aos autores de obras originais o direito exclusivo de fazer ou autorizar a tradução de suas obras, por dez anos a partir da primeira publicação da obra original (Suljak, 1969, p. 48). Com o período de 10 anos fornecendo uma restrição temporal aos direitos de tradução concedidos aos autores, a tradução gozava de relativa liberdade. Nas décadas subsequentes, no entanto, a posição tradufóbica foi ganhando cada vez mais espaço. Na revisão à Convenção de Berna de 1896, em Paris, o governo francês pressionou agressivamente por uma modificação do Art. 5. Consequentemente, em contraste com a Convenção de 1886, o Art. 5 revisado, resultante da Lei Adicional de Paris, concedeu ao autor direitos exclusivos de tradução pela duração completa do seu *copyright* sobre a obra original (Suljak, 1969, p. 48), desde que os direitos de tradução fossem ativados dentro de dez anos a partir da publicação da referida obra (Ricketson & Ginsburg, 2005, p. 88).

A consequência do artigo revisado foi que, na primeira década da publicação de uma obra, ninguém poderia traduzi-la livremente sem a permissão do autor, e uma tradução publicada nesse período de 10 anos estaria protegida enquanto o *copyright* subsistisse na obra subjacente (Ricketson, 1987, p. 385). Os direitos de tradução, que já haviam sido estabelecidos aos autores em 1886, foram, portanto, expandidos. O novo Art. 5 abriu possibilidades para modificações posteriores, sendo “redigido de tal forma que a condição

---

relativa à publicação dentro de dez anos pudesse ser prontamente cortada em uma revisão subsequente” (*ibid.*).

Essa revisão subsequente veio em 1908, em Berlim. A revisão de Berlim foi significativa para a tradução por dois motivos contraditórios. Pela primeira vez, a tradução recebeu certa visibilidade na história do *copyright* internacional (Hemmungs Wirtén, 2011, pp. 43-44), com as traduções agora protegidas como “obras originais” no Art. 2(2) (agora Art. 2 (3)). No entanto, a Revisão de Berlim também removeu a cláusula que exigia, anteriormente, que os autores explorassem seus direitos de tradução dentro de dez anos após a publicação da obra, concedendo — incondicionalmente — aos autores, direitos exclusivos de fazer ou autorizar traduções da obra durante a vigência do *copyright*. A partir dali, os direitos de tradução foram totalmente assimilados aos direitos de reprodução dos autores (Ricketson & Ginsburg, 2005, p. 97), como estipulado no Art. 8 da Convenção de Berna (1908) (Ricketson, 1987, p. 386).

7

Em Berlim, foram os japoneses que lutaram rigorosamente pela liberdade de tradução, argumentando que isso facilitaria trocas e comunicações entre a Europa e o Japão. A posição foi rejeitada com base na visão, então dominante, de que a precisão das traduções só poderia ser garantida quando os direitos de tradução fossem totalmente reservados ao autor (Ricketson, 1987, p. 387; Hemmungs Wirtén, 2011, pp. 39-42). Com a revogação da limitação anterior de 10 anos sobre os direitos de tradução, a posição tradufóbica liderada pelos franceses triunfou, “deixando outros ‘países usuários’ que se juntaram à União mais tarde com poucas chances de concessão sobre a tradução de obras estrangeiras” (Bannerman, 2016, p. 102).

A Conferência de Estocolmo de 1967 testemunhou a intensificação da rivalidade entre os países desenvolvidos/exportadores e os países em desenvolvimento/importadores. Dessa vez, a ênfase estava na importância dos livros traduzidos para as economias do conhecimento de países do Terceiro Mundo, com a Índia assumindo a liderança na luta contra o aumento das barreiras à tradução ao buscar um esquema de licenciamento obrigatório para a tradução (Hemmungs Wirtén, 2011, p. 61; Ricketson & Ginsburg, 2005, p. 130). Naturalmente, os países exportadores se opuseram a essa ideia, pois significava comprometer enormes lucros provenientes da efervescente indústria editorial educacional (Hemmungs Wirtén, 2011, p. 62). Essas tensões se prolongaram até a revisão de Paris da Convenção de Berna, em 1971, quando os direitos de tradução se tornaram o nexo de debates em relação aos países em desenvolvimento. Isso acabou causando o estabelecimento de “um regime especial”

---

(Ricketson, 1987, p. 389) — consagrado no Apêndice da Convenção de Berna — que contornava os direitos exclusivos de tradução de autores para atender às necessidades dos países em desenvolvimento (Ricketson & Ginsburg, 2005, pp. 924-960; Basalamah, 2000).

O desenvolvimento do *copyright* internacional é, portanto, “uma luta de poder geopolítico em curso” (Hemmungs Wirtén, 2011, p. 69) entre, de um lado, “uma elite europeia diplomática e aristocrática” (*ibid.*, p. 67), ou seja, os principais produtores/exportadores de textos sob *copyright*, e do outro lado, as nações emergentes e os territórios (pós)coloniais às margens do império, que representavam os principais usuários/importadores de traduções. Dentro dessa luta, a tradução funcionava como “um canal para tensões” e “um catalisador de discordâncias” entre centro/periferia, exportadores/importadores, produtores/usuários e línguas majoritárias/minoritárias (*ibid.*, p. 72). Essas dicotomias demonstravam a lógica colonial que transformou em patologia as relações de propriedade intelectual ao longo século XIX (Okediji, 2008, p. 152), e que indiscutivelmente persistiram após o fim do imperialismo. Como Hemmungs Wirtén (2011, pp. 49-50) argumenta, “as relações de *copyright* internacional sempre estiveram inseridas dentro de uma matriz colonial, desenvolvida na interseção entre a lei e a linguagem”.

8

### Avanço em jurisdições anglófonas

Um desenvolvimento semelhante em relação à tradufobia ocorreu na evolução do *copyright* no Reino Unido e nos EUA. Antes de meados do século XIX, os direitos de tradução não existiam dessa forma (Bently, 1993, pp. 496-498), e a tradução era tratada com muita liberdade. A jurisprudência inicial atesta isso. Em Burnett versus Chetwood (1720), o tribunal considerou que, sob o Estatuto de Anne de 1710, “uma tradução pode não ser o mesmo que reimprimir o original, pois o tradutor dedicou seu cuidado e atenção a ela”. Posteriormente, em Millar versus Taylor (1769), o tribunal concluiu que “certas imitações, traduções e abreviações de boa-fé são diferentes [de cópias] e, em relação à propriedade, podem ser consideradas como novas obras. Contudo, variações convincentes e fraudulentas serão inaceitáveis”, ressaltando, portanto, a posição de que uma tradução pode ser uma nova obra, gerando seu próprio *copyright*. O mesmo ponto foi reiterado em Wyatt versus Barnard (1814), quando o Lorde Chanceler decidiu que as traduções, “se originais... não poderiam ser distinguidas de outras obras” ([1814] 3 V. & B. 77 em 78; 35 Eng. Rep. 408). Embora esses casos pareçam sugerir que as traduções gozavam de um grau respeitável de autonomia no século XVIII e início do século XIX, é importante entender que isso era apenas em relação ao



---

ato de fazer cópias: o *copyright*, durante esse período, foi concebido como o direito de reimprimir uma obra original. As ideias de autoria/tradução como as conhecemos hoje não haviam tomado forma naquele momento.

Atitudes liberais em relação à tradução culminaram no frequentemente citado caso estadunidense Stowe versus Thomas (1853). No que diz respeito à tradução e ao *copyright*, esse é um caso intrigante sobretudo porque os argumentos elaborados pelas partes conflitantes exemplificam visões binárias sobre a tradução, que seriam reproduzidas nos Estudos da Tradução contemporâneos mais de um século depois. Para os fins aqui propostos, precisamos apenas destacar a decisão do tribunal — concluiu-se que o tradutor alemão de A Cabana do Tio Tom, o romance popular de Harriet Beecher Stowe, não infringiu o *copyright* de Stowe, no original em inglês — e o princípio jurídico subjacente de que uma tradução é mais do que uma mera cópia da obra original em virtude do investimento intelectual do tradutor nela ([1853] 23 F. Cas. 201 em 207).

9

A decisão Stowe, alinhada às decisões prévias de Burnett, Miller, e Wyatt no que concerne uma posição generosa sobre tradução, vai contra às sensibilidades atuais em relação ao *copyright*. Mesmo durante seu próprio período histórico, Stowe já era uma espécie de anomalia, podendo-se dizer que estava em discordância com a política e o conceito de *copyright* que começavam a mudar no século XIX (Bently, 1993, pp. 498-499) e, consequentemente, não se tornou um precedente jurídico (Venuti, 1998, p. 58). Em meados do século XIX, o ambiente intelectual no ocidente já havia começado a mudar em direção a um modelo conceitual diametralmente diferente do que governava o *copyright* – do direito à impressão de uma obra (o Modelo Gutenberg) para o direito às receitas geradas por uma obra no mercado (o modelo de mercado) (Bently, 1993, p. 500, 537n21, baseado em Goetzl & Stuart, 1984). Produto das lógicas econômicas do capitalismo industrial no ocidente, o modelo de mercado representa uma mudança fundamental na filosofia do *copyright*. Enquanto o foco até então estava em cópias materiais da obra impressa, a nova concepção estendeu o domínio do autor sobre a obra de forma também abstrata.

Essas mudanças filosóficas mais amplas em relação ao *copyright* anunciaram uma nova concepção de autoria, que os comentaristas descreveram, de várias maneiras, como individualista ou romântica. De acordo com essa concepção, uma obra original é vista como autêntica na medida em que captura ostensivamente os pensamentos e sentimentos do autor de forma direta, “não mediados por determinantes (linguísticos, culturais, sociais) transindividuais que podem complicar a identidade e originalidade autoral” (Venuti, 1998, p.

---

50, ver também Bently, 1993, p. 499). A implicação é que uma tradução é sempre de natureza derivada e *status* subsidiário, “eternamente imitativa, não genuína, ou simplesmente falsa” (Venuti, 1998, p. 50)<sup>5</sup>.

### **Tradufobia vs. tradufilia**

O relato anterior das vicissitudes da tradução em *copyright* é importante porque oferece um contexto histórico-jurídico à degradação da tradução, sugerindo que seu destino está sujeito a mudanças conceituais em discursos ideológicos mais amplos. O que denominei tradufobia é, fundamentalmente, um discurso, ou, então, uma narrativa ou “história” no sentido da teoria social (Baker, 2019, p. 169). Caracteriza-se por um “medo de que a tradução contamine e falsifique quando deve reproduzir ou transferir uma fonte invariável” (Venuti, 2019, p. 172). Como meu relato da história do *copyright* em relação à tradução mostrou, a narrativa ou história que prevaleceu sobre outras narrativas ou histórias concorrentes foi gerada por uma noção romântica de originalidade e autoria. A partir dessa concepção, os autores receberam primazia em virtude da originalidade percebida de seu trabalho criativo, e os tradutores eram relegados a uma condição de derivação. Tal discurso levou a comportamentos legislativos fossilizados nas disposições relevantes da Convenção de Berna, bem como nas leis nacionais de *copyright*, prejudicando seriamente os tradutores em seus direitos contratuais em relação aos autores. Como discurso, a tradufobia era um produto de seu tempo, o efeito de uma lógica colonial que persistiu até meados do século XX e, sem dúvida, permanece até hoje.

Com o surgimento do pensamento pós-positivista nos Estudos da Tradução, a partir da década de 1980, a tradufobia foi recebida com um contradiscurso: tradufilia, um relato resistente e antagônico da tradução com inclinações pós-coloniais e pós-estruturais. A percepção da injustiça que a tradução sofreu e ainda sofre sob o regime de *copyright* agora se transforma em um recurso teórico para os pós-positivistas. Para estes últimos críticos, a posição desfavorecida da tradução hoje é um efeito histórico-ideológico que precisa ser revertida. Em manifestações extremas, a tradufilia se torna uma construção fetichista da tradução como radicalmente transformadora de seu texto subjacente e que extrapola tal texto em um ambiente linguístico e cultural diferente. Como um corretivo do discurso tradufóbico, sua posição principal é que, longe de serem violações das chamadas obras originais, as traduções são tão originais quanto – atreve-se a dizer, mais originais do que – essas obras.

---

A esse respeito, é exemplar a crítica veemente de Lawrence Venuti de como o regime de *copyright* priva a tradução sistematicamente, o que levanta pelo menos duas questões pertinentes. A primeira é a alegação de que a originalidade é uma noção ambivalente que leva ao tratamento inconsistente da tradução nas leis de *copyright*:

O tradutor está, portanto, subordinado ao autor, que controla decisivamente a publicação da tradução durante o período de *copyright* do texto “original” . . . No entanto, uma vez que a autoria aqui é definida como a criação de uma forma ou meio de expressão, e não uma ideia, como originalidade da linguagem, e não do pensamento, as leis britânicas e estadunidenses permitem que as traduções sejam protegidas por *copyright* em nome do tradutor, reconhecendo que o tradutor usa outra língua para o texto estrangeiro e, portanto, pode ser entendida como a criação de uma obra original . . . Nas leis de *copyright*, o tradutor é e não é autor. (Venuti, 2008, p. 8; ênfase adicionada pelo autor, 2020)

Em segundo lugar está o entendimento de que a tradução implica necessariamente uma alteração distinguível da forma da obra original (um ponto também evidenciado na citação acima) e, portanto, que ela não deve estar sujeita às restrições das leis de *copyright*, que protege as expressões das ideias, e não as ideias em si:

No caso de uma forma derivada como a tradução, as contribuições do tradutor e do autor estrangeiro podem ser distinguidas: a tradução imita os valores linguísticos e literários de um texto estrangeiro, mas a imitação é realizada em uma língua diferente relacionada a uma tradição cultural diferente. Como resultado, o tradutor contribui com uma forma que substitui parcialmente e em geral qualifica a forma fornecida pelo autor estrangeiro. Pode-se dizer que um romancista estrangeiro [ou seja, autor de uma obra original] contribui com os personagens de um romance para a tradução, mas a natureza desses personagens como evidenciada no diálogo ou na descrição será inevitavelmente alterada por valores da língua e cultura da tradução, pela liberação de um resíduo doméstico durante o processo tradutório. (Venuti, 1998, pp. 62-63; ênfase adicionada; cf. 2019, p.1)

Nessa declaração ousada, Venuti considera a capacidade do tradutor de “qualificar a forma” do texto de partida como uma questão de verdade geral, argumentando que os diálogos ou descrições em um romance serão tão “inevitável” e substancialmente influenciados pela língua e cultura de chegada a ponto de transformar a “natureza” dos personagens de um romance na tradução. O que chama atenção aqui é a sensação de inexorabilidade ligada ao potencial da tradução de mudar o texto de origem de alguma forma fundamental e irreversível. O pressuposto de diferença na tradução parece ser, *a priori*, não qualificado e inegociável: a

---

tradução deve produzir o que é chamado de “resíduo doméstico” – aquilo que existe em excesso ao que é representado na obra original.

Tal exaltação do potencial transformador da tradução tem origem na crítica pós-positivista; em outras palavras: é, também, o produto de uma narrativa. Dentro dessa narrativa, a tradução é interpretada como um Outro perene em uma ordem textual assimétrica governada por preocupações românticas de originalidade e autoria. Percebida como o equivalente discursivo da colônia – uma “cópia” do senhor imperial original – a tradução é vista como “em uma posição inferior na hierarquia literária” (Bassnett & Trivedi, 1999, p. 4). Ao buscar mudar essa conjuntura, os Estudos da Tradução pós-positivistas fizeram articulações sistemáticas de resistência à hegemonia linguística e ao paternalismo cultural. Essa linha de investigação culmina no recente apelo de Venuti para “pôr fim ao... pensamento instrumentalista na teoria da tradução e tradução comentada” (Venuti, 2019, p. 5) e reabilitar “os aspectos criativos e acadêmicos do trabalho do tradutor, mas também do papel crucial desempenhado pela tradução nas instituições culturais e sociais que moldam a vida humana” (*ibid.*, p. 6).

12

A pauta pós-positivista para subverter estruturas conceituais hierárquicas e desafiar normatividades epistêmicas é totalmente louvável do ponto de vista ético. Mas o pós-positivismo radical defende uma visão distópica que o coloca em uma relação irreconciliável com o mundo empírico – uma relação na qual o instrumentalismo, no sentido do termo utilizado por Venuti (2019), ainda tem seu lugar merecido. A questão para nós é se os Estudos da Tradução contemporâneos devem aceitar acriticamente as premissas do pós-positivismo na concepção de discursos instrumentais como inequivocamente repressivos e da tradução como o local de resistência contra o sistema. Se a concepção pós-positivista sobre a tradução é em si uma episteme (Venuti, 2019, p. 7, com base em Foucault), como podemos alcançar uma compreensão mais refinada de seus pressupostos implícitos? Com essa questão mais abrangente em mente, quero agora abordar uma das duas tensões entre tradução e *copyright*, destacadas acima: “as leis de *copyright* se contradizem ao se referirem às traduções como textos originais?”

### As questões de originalidade e autoria

Um tradutor é considerado um autor? Um leigo provavelmente diria que não. Se pressionado a justificar sua resposta: porque um autor é aquele que produz uma nova obra; um tradutor é aquele que pega essa obra e a transverte para um idioma diferente. As leis de *copyright*, no entanto, concedem um *status* autoral ao tradutor, mesmo que seja apenas porque

---

suas definições de autoria e originalidade estão longe de serem consenso. Isso criou uma situação em que não só podemos nos referir a um tradutor como autor; como também precisamos aceitar o conceito de uma tradução original.

### Direitos de tradução do autor

No Reino Unido, o Art. 16, §1º, (e) do Ato de *Copyright, Designs e Patentes* (CDPA, s.16(1)(e)), de 1988, estabelece que o detentor do *copyright* de uma obra tem o direito exclusivo de fazer uma adaptação dessa obra; e, de acordo com o Art. 21, §3º, (a)(i) do mesmo ato (s.21(3)(a)(i)), as traduções são, por definição, adaptações de obras literárias e dramáticas. A situação é semelhante nos Estados Unidos, com uma terminologia diferente: o Art. 106, §2º do Título 17 do Código dos EUA (17 U.S. Code §106(2)) concede ao proprietário do *copyright* de uma obra o direito exclusivo de “preparar obras derivadas” com base nessa obra e, de acordo com o Art. 101 do mesmo título (17 U.S. Code §101), as traduções são consideradas obras derivadas.

13

A noção de adaptação no Reino Unido não é totalmente congruente com a de obra derivada nos EUA, com esta última sendo mais abrangente e, portanto, proporcionando aos autores o direito de excluir uma gama mais extensa de obras do mercado (Goold, 2014). Não obstante, as disposições acima mencionadas dos dois sistemas jurídicos convergem em dar ao proprietário do *copyright* de uma obra original o direito exclusivo de controlar a realização de uma tradução dessa obra. Isso significa que um autor pode decidir se uma tradução de sua obra pode ser produzida ou circulada, sujeita a certas limitações ditadas por exceções de uso justo (*fair use/fair dealing*). Essa é a base para a crítica de Venuti às leis de *copyright* do Reino Unido e dos EUA, pela subjugação que fazem do tradutor, especificamente em relação ao autor, que é quem recebe “controle decisivo” sobre a publicação da tradução:

As leis britânicas e americanas definem a tradução como uma “adaptação” ou “obra derivada” baseada em uma “obra de autoria original”, cujo *copyright*, incluindo o direito exclusivo “de preparar obras derivadas” ou “adaptações”, é conferido ao “autor”. O tradutor está, portanto, subordinado ao autor, o qual controla decisivamente a publicação da tradução durante o período do *copyright* do texto “original”, que dura, atualmente, o tempo de vida do autor mais setenta anos. (Venuti, 2008, p. 8; ênfase adicionada pelo autor, 2020)

A posição anglo-americana está alinhada com os acordos internacionais de *copyright* que culminaram na Convenção de Berna. O Art. 8 da Convenção de Berna confere aos autores de obras literárias e artísticas “o direito exclusivo de fazer e autorizar a tradução de suas obras

---

durante todo o período de proteção de seus direitos sobre as obras originais”, com o Art. 11 (2) estendendo os mesmos direitos de tradução para autores de obras teatrais ou teatro-musicais. Ao ler a Convenção de Berna ao lado da legislação de *copyright* do Reino Unido/EUA, fica aparente que os autores recebem proteção generosa com direitos exclusivos sobre as traduções de suas obras originais. Esses direitos são chamados direitos de tradução – sendo eles direitos dos autores, não dos tradutores.

### Autoria do tradutor

No entanto, as traduções recebem seu próprio *copyright*, separadamente daqueles que subsistem na obra original. Os tradutores são, de forma bastante confusa, considerados na lei como *autores* de suas traduções (Vaver, 1994, p. 161). Em Walter versus Lane (1900), James LJ afirmou que um tradutor seria considerado um autor sob o *Copyright Act* de 1842, embora um “mero copista da matéria escrita” não seria considerado de forma similar. Em Byrne versus Statist Company (1914), Bailhache J confirmou que o requerente, tradutor de um discurso estrangeiro, era um autor. Seguindo a retórica de Bailhache J, se Walter versus Lane reconhece que aquele que reproduz o discurso integral do outro é um autor, o tradutor deve, inevitavelmente, ser reconhecido como tal. É implícito aqui que a tradução envolve uma proporção maior de empenho cognitivo por parte do produtor do texto do que a transcrição literal e, em virtude disso, um tradutor é ainda mais merecedor do *status* de autor. Combinando Byrne versus Statist Company com Walter versus Lane, chegamos ao princípio de que o tradutor é um autor por uma questão de lei em relação ao texto traduzido – não é um autor conjunto, mas um autor por direito próprio.

Portanto, para exibir uma peça em sua versão traduzida, seria necessário obter autorização do proprietário do *copyright* da peça original (normalmente o dramaturgo, a menos que cedido) e o proprietário do *copyright* na tradução da peça (normalmente o tradutor, a menos que cedido): Pollock versus Williamson (1923) VLR 225 (cf. Brecht versus Bently 1960, 185 F. Supp. 890, S.D.N.Y.). Mesmo o proprietário do *copyright* em uma obra original precisa da autorização do proprietário do *copyright* de sua tradução se o primeiro deseja reproduzir ou explorar a tradução de outra forma. Consequentemente, o autor de uma obra original e o tradutor dessa obra “podem impedir mutuamente a reprodução ou exploração da tradução” (Cabanellas, 2014, p. 53), embora, por razões econômicas, as duas partes tendem a trabalhar juntas, e não uma contra a outra.

O controle do autor sobre o tradutor é, portanto, “decisivo” (Venuti, 2008, p. 8) apenas no que diz respeito à preparação das traduções, ou seja, se uma tradução pode ser feita e em quais idiomas. O autor de uma obra original não tem automaticamente direito ao *copyright* de todas as versões de sua obra em outras línguas; o tradutor também tem direitos sobre o autor da obra original – um fato muitas vezes ignorado. No caso Zao Askeri-ACCA versus International Accounting Standards Committee Foundations (2005), a *International Accounting Standards Committee Foundations* (IAS) reivindicou a propriedade de uma tradução russa da IAS feita por um certo sr. Askeri, contratando um terceiro para publicar e distribuir a tradução sem o consentimento do sr. Askeri. A ré baseou-se em uma cláusula do contrato de tradução, que afirmava que a mesma era a autora da IAS “...e [tinha] direito ao *copyright* em todos os países e em todas as línguas”. Gibson J rejeitou a alegação da ré, deliberando que o autor da obra original não tem direito, em virtude desta cláusula, ao *copyright* em todas as línguas. O caso ressalta o princípio jurídico de que, embora o proprietário do *copyright* no documento original possa licenciar uma tradução ou, do mesmo modo, impedir sua existência, uma vez criada a tradução, seu *copyright* subsiste com o do tradutor, salvo indicação em contrário.

Embora o autor possa decidir se uma tradução é produzida, precisamos questionar, ainda, se ele pode se opor ao modo como a tradução é realizada. Na medida em que um autor pode exercer o que é chamado de direito de integridade – um direito moral, e não econômico – sobre sua obra, ele pode potencialmente interferir na forma como uma obra é representada ou, para usar um termo da área do *copyright*, “tratada”. No entanto, no Reino Unido, pelo menos, a tradução foi explicitamente excluída da categoria de tratamento, que significa “adição, exclusão ou alteração/adaptação da obra” (Seção 80, item (2) (a) (i), CDPA, 1988). A tradução, portanto, não pode se enquadrar na categoria de tratamento depreciativo, definido como tratamento que “equivale à distorção ou mutilação da obra ou é prejudicial à honra ou reputação do autor ou diretor” (Seção 80, item (2) (b), CDPA, 1988). Assim, as leis de *copyright* reconhecem, ainda que implicitamente, que a tradução implica adição, exclusão, alteração e adaptação, evidenciando uma compreensão da tradução que não é totalmente destituída de sofisticação. Embora a realização de uma tradução exija o consentimento do autor da obra original, uma vez que tal consentimento tenha sido dado, o autor não pode controlar tecnicamente a manipulação de sua obra pelo tradutor de acordo com o *common law*, e este é um domínio em que o tradutor claramente possui direitos sobre a tradução.

---

### ***Traduções (não) são originais***

O princípio de que um tradutor é um autor por conta própria é sustentado pela “originalidade” de uma tradução – uma ideia confusa, partindo de uma perspectiva não jurídica. Se uma tradução é, como vimos, adaptativa (CDPA) ou derivada (Título 17 do Código dos EUA), o que significa que ela é, em virtude de sua gênese (sua origem), não original, como devemos lidar com a ideia aparentemente oximorônica de uma “tradução original”? Esse impasse conceitual surge da linguagem utilizada na Convenção de Berna que, em seu Art. 2 (3), afirma que:

Traduções, adaptações, arranjos musicais e outras alterações de uma obra literária ou artística devem ser protegidas como obras originais sem prejuízo para o *copyright* do original. (Ênfase adicionada pelo autor, 2020)

Nesse artigo, o termo “obra(s) original(is)” aparece duas vezes, cada uma com um sentido diferente: primeiro, no de que as traduções devem ser consideradas “em pé de igualdade com outras obras protegidas pela Convenção”; e segundo, no entanto, que devem ser consideradas derivadas (ou seja, não originais) em relação a uma obra traduzida anteriormente (Ricketson, 1987, p. 287). A redação do artigo dá origem à contradição *prima facie* de que uma tradução é uma obra original derivada e subsidiária a uma obra original anterior.

De fato, o aparente paradoxo do Art. 2 (3) da Convenção de Berna é causado pela invocação simultânea dos sentidos jurídico e comum da palavra “original”. No sentido cotidiano, as traduções nunca são originais; elas são criadas a partir de obras concebidas em uma língua de origem. Nas leis de *copyright*, no entanto, o limite necessário para a originalidade é baixo, sendo o critério tradicional constatar (no Reino Unido) se habilidade, trabalho e julgamento são exercidos na produção de uma obra. Esse critério é reconhecido pela jurisprudência: Walter versus Lane (1900); Ladbroke versus William Hill (1964); Feist Publications versus Rural Telephone Services (1991); Interlego AG versus Tyco Industries Inc (1989). Assim, para fins de *copyright*, a originalidade de uma tradução reside no esforço cognitivo despendido por um tradutor na produção de um texto de uma língua para outra (cf. Vaver, 1994, p. 160). O esforço cognitivo está implícito, por exemplo, na seleção de palavras específicas entre uma variedade de candidatas no idioma de destino para traduzir palavras correspondentes no texto original. Na ausência desse esforço, como na produção literal de palavras bem conhecidas, uma tradução estaria tecnicamente fora do escopo da possibilidade de estar protegida sob *copyright* (Cabanellas, 2014, p. 57).



---

A originalidade é, portanto, interpretada de forma restrita em relação à tradução. As decisões microtextuais tomadas por um tradutor geralmente preencheriam os critérios de habilidade-trabalho-julgamento para fins de *copyright*, de modo que “até mesmo para traduções simples, por exemplo, do inglês para o francês”, a lei reconhece que “é provável que haja decisões criativas sobre qual terminologia empregar” (Aplin & Davis, 2017, p. 181), em que o termo “criativas” deve ser interpretado de forma semelhante. No entanto, o *status* de originalidade atribuída à tradução não a transforma em uma obra autônoma. Conforme a redação do Art. 2(3) da Convenção de Berna, há, ainda, uma obra original precedente e subjacente à tradução. Essa obra subjacente, cuja “originalidade” está mais de acordo com a compreensão do leigo sobre o termo, não é afetada negativamente pela originalidade da tradução.

17 Sendo assim, estaria Venuti correto ao dizer que as leis de *copyright* são inconsistentes ao considerar o tradutor como um autor e, ao mesmo tempo, um não autor (Venuti, 2008, p. 8)? Na minha opinião, a última afirmação produz uma leitura contraditória apenas se a originalidade e a autoria forem vistas como posições de soma zero. Se, no entanto, aceitarmos que as leis de *copyright* definem “obra original” e “autor” de acordo com sua própria lógica, não há razão para que não possamos permitir que duas definições paralelas operem em conjunto. É aqui que o pós-positivismo parece aderir, curiosamente, a uma visão positivista de “tudo ou nada” em relação à tradução e à profissão de tradutor: uma tradução é original ou não; um tradutor é um autor (com todos os direitos concedidos) ou não. Tal compreensão, guiada por um modelo hermenêutico, imagina todos os resultados da tradução, criativos ou não, como sempre já filtrados pelas lentes interpretativas do tradutor (ver Venuti, 2019). Mesmo correspondências formais com o texto de origem, como em traduções bastante literais, podem ser absorvidas nesse modelo hermenêutico como (ostensivamente) “moldadas pelas exigências de um ato interpretativo que é decisivamente determinado pela língua e cultura da tradução” (Venuti, 2013, p. 179). Nos termos desenvolvidos neste artigo, trata-se de uma visão tradufilica na medida em que não tolera nenhum compromisso com definições normativas de originalidade e autoria, articulando seus próprios princípios universais de tradução em oposição aos princípios universais de tradução prevalecentes. Para isso, Venuti tem uma resposta prontamente disponível, a saber, que suas “reivindicações universalistas”

devem ser contrabalanceadas por um reconhecimento de sua contingência real: elas derivam da situação contemporânea da teoria da tradução e tradução comentada (a fim de

---

intervir contra essa), onde o modelo instrumental goza de tal domínio que marginaliza a abordagem hermenêutica. (Venuti, 2019, p. 26)

Certamente é muito conveniente usar uma pauta antissistema como recurso para propor um conjunto oposto de reivindicações universalistas. Justificar propostas antagônicas como uma parte calculada de uma polêmica – que, por definição, é antagônica – é coreografar uma posição imbatível, e, portanto, implausível. O objetivo dessa polêmica é subverter o *establishment*, mas, ao fazê-lo, se transforma, por desígnio, em mais um *establishment*, interpelando os leitores com sua autoridade discursiva em uma mentalidade de cerco sob a qual os conceitos normativos são vistos como inimigos. É bem possível que a empreitada em questão tenha um programa ético admirável, que no caso de Venuti (2019) está “inserido em uma estrutura mais abrangente definida pelas noções gerais de Foucault de ‘arqueologia’ e ‘episteme’” (Litwin, 2019). Mas quando confrontado com um discurso inerentemente “instrumentalista”, como das leis de *copyright*, insistir em termos hermenêuticos ou anti-instrumentalistas é realizar uma ética de resistência em seus próprios termos, ao custo de impedir todas as posições intermediárias possíveis desde o princípio.

18

### **Uma consideração descentralizada de originalidade e autoria**

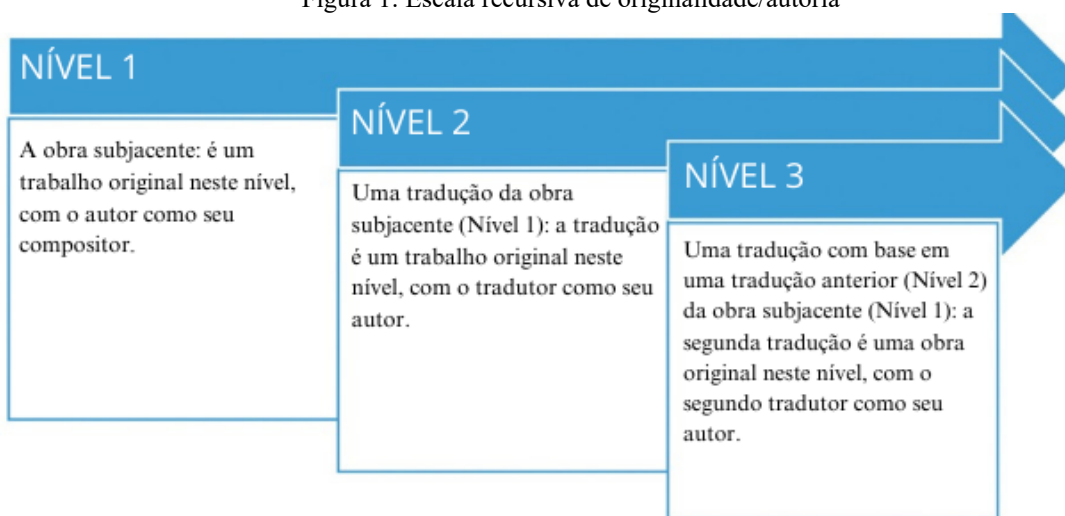
Em relação à originalidade e autoria, proponho uma posição intermediária: que são noções descentralizadas no *copyright*. Minha ideia de distribuição é inspirada na noção de linguagem distribuída em Linguística Aplicada e Sociolinguística (Cowley, 2017; Amor, 2017; Steffensen, 2014; Thibault, 2017). Por “distribuída”, quero dizer que o *copyright* contemporâneo opera sobre uma concepção de originalidade e autoria de múltiplas escalas, compreendendo variados níveis, dependendo de como uma obra original viaja e perpassa diferentes línguas, modos e mídias. O *copyright* de uma obra filtra cada nível em sucessão. Assim, uma obra passa como um espectro de um nível para outro, combinando-se com a obra no nível subsequente a cada sucessão, *ad infinitum*, para formar um conjunto.

Por exemplo, assumindo que o autor de uma obra subjacente subsiste no primeiro nível: quando essa obra é traduzida para outro idioma, um segundo nível é criado. Neste segundo nível, o tradutor é o autor de sua tradução – sendo considerada original no sentido jurídico – sem interferir na originalidade e autoria que subsistem no nível anterior. (E assim, se uma obra original nunca for traduzida ou adaptada, ela subsistirá apenas no primeiro nível). Por conseguinte, o tradutor exerce um controle autoral sobre a tradução: pode assim

coautorizar, com o autor do nível anterior, qualquer exploração posterior de sua tradução, ou, se for o caso, impedir o autor original de explorar a tradução.

Agora, vamos supor que uma obra derivada adicional seja elaborada a partir desta tradução, como, por exemplo, quando a tradução é posteriormente traduzida para outro idioma por alguém sem acesso direto à obra de origem. Um terceiro nível agora é criado, onde o segundo tradutor assume o papel de um autor neste terceiro nível. O primeiro tradutor (no segundo nível) e o autor da obra originária (no primeiro nível) mantêm suas presenças autorais “niveladas” em segundo plano; cada um deles é capaz de impedir legalmente que a nova tradução seja realizada ou publicada. De acordo com essa visão, autoria e originalidade são palimpsestos: uma obra pode ser disseminada por meio de escalas recursivas de encarnação, cada uma com algum(s) autor(es) subsistindo em dado nível em relação a autor(es) homólogo(s) no nível anterior e subsequente. A Figura 1 esquematiza essa escala recursiva de originalidade/autoria, onde as setas sobrepostas indicam autorias sobrepostas.

Figura 1: Escala recursiva de originalidade/autoria



Elaboração: o autor

É sob esta luz que a duplicidade do termo “original” no Art. 2(3) da Convenção de Berna deve ser devidamente compreendida. Não há, necessariamente, uma contradição na proposição de que uma tradução é e não é um original, ou que um tradutor é e ao mesmo tempo não é um autor, se entendermos a autoria e a originalidade não como conceitos limitados, mas como conceitos distribuídos. O paradoxo em face da linguagem não deve nos impedir de reconhecer que as leis de *copyright* concedem à tradução e aos tradutores seu próprio nível de originalidade/autoria. Alongar a questão e insistir que uma tradução é capaz

---

de evocar algum tipo de originalidade “pura” e imaculada (e não é difícil que o propósito de Venuti seja desviado nessa direção) equivale a uma concepção chauvinista de tradução que exila o texto de origem com muita facilidade. Além disso, existe o risco de uma assombração cármica, isto é, e se, como sugerido anteriormente, uma tradução for adaptada no mesmo idioma ou traduzida para um terceiro idioma (por exemplo, quando não há acesso direto ao texto de origem)? Nesse caso, o tradutor deve enfrentar a questão prática de ceder ou não seus direitos à originalidade/autoria desta tradução subsequente. Nesta era da pós-tradução, onde as traduções muitas vezes se tornam de fato originais que estimulam outras produções linguísticas e midiáticas (Gentzler, 2017), a teoria da tradução pós-positivista está pronta para renunciar aos direitos que acusa o Autor ou Original de acumular? Agora, o apelo de Venuti, introduzido no início deste artigo, para uma restrição do controle do autor sobre as traduções “a um curto período, após o qual o texto estrangeiro entra no domínio público” (Venuti, 2008, pp. 275-276) faz um retorno retributivo, visto que o tradutor não é mais autor, e a tradução não é mais original, do que o Autor ou o Original.

## 20 Conclusão

O discurso predominante nos Estudos da Tradução, vigorosamente ensaiado em Venuti (2019), é agora bastante familiar: de que a tradução não apenas reproduz um texto de origem, mas reinterpreta-o em alinhamento com a língua e cultura alvos. Tal polêmica funciona bem em um meio intelectual no qual a crítica pós-colonial prospera. No entanto, se levada longe demais, corre o risco de romantizar o potencial de resistência da tradução como colônia, na hipercorreção da hegemonia percebida do Original colonizador. E pior: produz a problemática da tradução em *copyright*, assumindo *a priori* que a tradução transforma um texto original como se fosse uma necessidade, obscurecendo o fato empírico de que, para todos os fins práticos, a tradução geralmente não apaga a obra subjacente e, portanto, que o texto de origem ainda deve subsistir dentro de uma tradução, seja qual for a forma ou o tom.

Para exemplificar de que forma a tradução pode se envolver com o *copyright* de maneira que não seja instrumental nem hermenêutica, mostrei como podemos resolver o paradoxo da ideia de “tradução original”, reconhecendo o potencial descentralizador de textos em escalas recursivas, onde um nível de originalidade e autoria se conecta a outro. Essa concepção de múltiplos níveis garante que os direitos dos tradutores sejam protegidos em sua própria esfera, sem o risco de exceder sua autoria. Não há razão para que o autor de uma obra subjacente não continue a ter uma participação importante na obra sobre escalas recursivas de

---

transformação, enquanto permite que os tradutores compartilhem essa participação à medida que a obra se distribui em diferentes línguas e/ou mídias. Tal escala de traduções junto com os originais não nos impede de apreciar a capacidade criativa de tradução na língua e cultura alvo, bem como seu potencial para aprimorar o prestígio literário e econômico das obras originais.

Ao pressionar por mais autonomia, os teóricos da tradução tendem a transformar a tradução em um objeto de fetiche. Para envolver as leis de *copyright* em um diálogo produtivo, no entanto, é necessária uma abordagem menos conflituosa, portanto, menos tradufilica, que afirme a contribuição dos tradutores e da tradução como algo que se articula com autores e textos originais, ao invés de militar contra estes. Embora a concepção de tradução na teoria pós-positivista tenha seu lugar na história das ideias contemporâneas, especialmente à luz das tendências tradufóbicas no desenvolvimento histórico do *copyright*, a fim de engajar o regime de *copyright* de forma produtiva, os Estudos da Tradução devem evitar se tornar tão românticos quanto o discurso hegemônico que buscam subverter.

## 21 REFERÊNCIAS

- Aplin, T., J. Davis. (2017). *Intellectual Property Law: Text, Cases, and Materials*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Baker, M. (2019). *Translation and Conflict: A Narrative Account*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.
- Bannerman, S. (2016). *International Copyright and Access to Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basalamah, S. (2000). "Compulsory Licensing for Translation: An Instrument of Development." *IDEA* 40: 503–547.
- Bassnett, S. e H. Trivedi, eds. (1999). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Abingdon: Routledge.
- Bently, L. (1993). Copyright and Translations in the English Speaking World. *Translation* 2: 491–559.
- Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works. 1908. *Paris Act of July, 1971*. Alterado em 28 De Setembro De 1979  
<https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/>
- Brecht v Bently, 185 F. Supp. 890 (S.D.N.Y.1960).
- Burnett v Chetwood, 35 Eng. Rep. 1008; 2 Mer 439 (1720).

Byrne v Statist Company, 1 K. B. 622 (1914).

Cabanellas, G. (2014). *The Legal Environment of Translation*. Abingdon: Routledge.  
Copyright, Designs and Patents Act. 1988. Reino Unido.  
<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/teor>

Cowley, S. J. 2017. Changing the Idea of Language: Nigel Love's Perspective. *Language Sciences* 61: 43–55.

Feist Publications v Rural Telephone Services, 499 U.S. 340 (1991).

Gentzler, E. (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Abingdon: Routledge.

Goetzl, T. M. & A. S. Stuart. (1984). Copyright and the Visual Artist's Display Right: A New Doctrinal Analysis. *Columbia Journal of Art and Law* 9: 15–56.

Goold, P. R. 2014. Why the U.K. Adaptation Right Is Superior to the U.S. Derivative Work Right. *Nebraska Law Review* 92 (4): 843–896.

Gorodeisky, K. (2016). 19<sup>th</sup> Century Romantic Aesthetics. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Accessed 18 June 2020. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/>

Hemmungs Wirtén, E. (2004). *No Trespassing: Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization*. Toronto: University of Toronto Press.

Hemmungs Wirtén, E. (2011). *Cosmopolitan Copyright: Law and Language in the Translation Zone*. Uppsala: Universidade De Uppsala.

Interlego AG v Tyco Industries Inc. (1989). *AC* 217 (PC).

Ladbroke v William Hill, 1 WLR 273(1964).

Litwin, M. (2019). Contra Instrumentalism. A Translation Polemic. *The Translator*. doi:10.1080/13556509.2020.1681740.

Love, N. (2017). On Languages and Languaging. *Language Sciences* 61: 113–147.

Millar V Taylor. 1769. *98 Eng. Rep. 201; 4 Burr 2303*.

Okediji, R. L. (2008). History Lessons for the WIPO Development Agenda. In *The Development Agenda: Global Intellectual Property and Developing Countries*, edited by N. W. Netanel, 137–162. Oxford: Oxford University Press.

Pollock v J. C. Williamson Ltd., *VLR* 225 (1923).

- 
- Ricketson, S. (1987). *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886–1986*. London: Centre for Commercial Law Studies, Queen Mary College/Kluwer.
- Ricketson, S. J. C. Ginsburg. (2005). *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Steffensen, S. V. (2014). Distributed Language and Dialogism: Notes on Non-locality, Sense-making and Interactivity. *Language Sciences* 50: 105–119.
- Stowe v Thomas,. 23 F. Cas. 201(1853).
- Suljak, N. D. (1969). Right to Translate and International Copyright Conventions. *Law Library Journal* 62: 47–57.
- Thibault, P. J. (2017). The Reflexivity of Human Language and Nigel Love’s Two Orders of Language. *Language Sciences* 61: 74–85.
- Título 17 do Código dos EUA. <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17>
- Tymoczko, M. (2014). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.
- Vaver, D. (1994). Translation and Copyright: A Canadian Focus. *European Intellectual Property Review* 16 (4): 159–166.
- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge.
- Venuti, L. (2008). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.
- Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything*. Abingdon: Routledge.
- Venuti, L. (2019). *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Walter V Lane. (1900). *AC* 539.
- Wyatt V Barnard. (1814). *35 Eng. Rep.* 408; *3 V. & B.* 77.
- ZAO, Askeri-ACCA v International Accounting Standards Committee Foundations. 2005. *EWCA Civ* 344.

---

<sup>1</sup> N.T.: O artigo “*Translation and copyright: towards a distributed view of originality and authorship*”, de autoria de Tong King Lee, publicado na revista *The Translator*, do grupo *Taylor & Francis* em Acesso Aberto (BY-NC-ND-4.0), teve sua tradução autorizada pelo autor, detentor dos direitos de autorais e de reprodução via e-mail em 23 de dezembro de 2022, à tradutora Caroline Santos.

---

Lee, T. K. (2020). Translation and copyright: towards a distributed view of originality and authorship. *The Translator*, 26(3), 241–256. <https://doi.org/10.1080/13556509.2020.1836770>

<sup>2</sup> N.T.: Ao longo dessa tradução, mantemos o uso do termo em inglês “*copyright*” em vez do português “direitos autorais” – simplesmente por não ser uma tradução direta de “*copyright*”. A proteção intelectual do autor na lei brasileira, que chamamos de direitos autorais, é inspirada no sistema francês *droit d’auteur*, que tem uma base filosófica fundamentalmente diferente do sistema *copyright* utilizado por países anglófonos e tão amplamente discutido na área dos Estudos da Tradução.

<sup>3</sup> O pós-positivismo refere-se a perspectivas críticas sobre o conhecimento nas ciências humanas e sociais que afastam a investigação acadêmica “da pesquisa orientada para a descoberta e acúmulo de ‘fatos’ observáveis, para interrogatórios auto-reflexivos de perspectiva, premissas e a estrutura da própria investigação” (Tymoczko, 2014, p.23). Ao passo que Tymoczko (2014) consegue encontrar orientações pós-positivistas ao longo da história dos Estudos da Tradução, até mesmo nas primeiras teorias prescritivas, como as de J. C. Catford e Eugene Nida (*ibid.*, pp. 28-41), prefiro reservar o termo apenas para teorias críticas desenvolvidas após a virada cultural, onde paradigmas teóricos exibem um grande interesse em como o conhecimento é construído através/sobre a tradução, bem como nas perspectivas, premissas e estrutura da própria disciplina. Essa postura autorreflexiva é demonstrada em estudos da tradução pós-coloniais, perspectivas de gênero sobre tradução e abordagens pós-estruturalistas da tradução (*ibid.*, 42-49 ad passim).

<sup>4</sup> Neste artigo, baseio-me nas opiniões de Venuti a partir das seguintes fontes, através das quais seu ímpeto argumentativo permanece consistente: *Escândalos da Tradução* (Venuti, 1998), em particular o Capítulo 3 sobre *copyright*; a segunda edição de *A Invisibilidade do Tradutor* (Venuti, 2008), na qual é formulado um apelo; *Translation Changes Everything* (Venuti, 2013), em que é discutido o modelo hermenêutico; e sua última obra, *Contra Instrumentalism* (Venuti, 2019), no qual seus argumentos anteriores culminam em uma polêmica contra o instrumentalismo.

<sup>5</sup> O termo “romântico” faz referência a uma epistemologia que pode ser atribuída à estética romântica do século XIX, na qual a individualidade é valorizada (ver Gorodeisky, 2016). A questão para nós é se, ao destacar a subjetividade e a agência do tradutor, os estudiosos da tradução não estão apenas inventando outra figura autoral romântica sob o disfarce do tradutor.