



caleidoscópico

LITERATURA E TRADUÇÃO

v. 3, n. 2 dez/2019



REITORA

Márcia Abrahão

VICE-REITOR

Enrique Huelva Unternbäumen

DECANA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Maria Emília Walter

DECANA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Adalene Moreira Silva

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Rozana Reigota Naves

EDITORIA-CHEFE

Ana Helena Rossi

EQUIPE EDITORIAL

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

COMITÊ CIENTÍFICO

Abreu Paxé, Instituto Superior de Ciências da Educação, Angola

Adriana Santos Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Alba Escalante, Universidade de Brasília, Brasil

Aleilton Fonseca, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Altaci Corrêa Rubim, PNCSA/UEA/UFAM, Brasil

Annie Brisset, Université d'Ottawa, Canadá

Beatriz Carretta, Universidade de Brasília, Brasil

Enrique Huelva, Universidade de Brasília, Brasil

Farhad Sasani, Alzahra University, Iran

Giane Lessa, UNILA, Brasil

Gleitton Malta, Universidade de Brasília, Brasil

Henryk Siewierski, Universidade de Brasília, Brasil

María del Mar Páramos Cebey

Mário Ramão Villalva Filho, UNILA, Brasil

Nestor Ganduglia Otamendi, Signo, Centro Interdisciplinario, Uruguai

Peter Klaus, Freie Universität Berlin, Alemanha

Rachel Lourenço Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Rita de Almeida Castro, Universidade de Brasília, Brasil

Susy Delgado, Escritora, Paraguai

Tae Suzuki, Universidade de São Paulo/Universidade de Brasília, Brasil

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wilmar da Rocha d'Angelis, Unicamp, Brasil

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Alba Escalante, Universidade de Brasília, Brasil

Ana Helena Rossi, Universidade de Brasília, Brasil

Beethoven Alvarez, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Giane Lessa, UNILA, Brasil

Gladys Quevedo, Universidade de Brasília, Brasil

Gleitton Malta, Universidade de Brasília, Brasil

María del Mar Cebey, Universidade de Brasília, Brasil

Maria Luisa Ortíz Alvarez, Universidade de Brasília, Brasil

Oleg Almeida, União Brasileira de Escritores/UBE, Brasil

Rosiane Xypas, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

CAPA

Image par [ArtTower](#) de [Pixabay](#)

APOIO

UnB/IL/POSLIT

Thayse Cantanhede – Portal de Periódicos da UnB

R454 Revista Caleidoscópio : literatura e tradução / Ana Helena Rossi, editora-chefe. – v. 3, n. 2 (dezembro 2019) – Brasília : Universidade de Brasília, Grupo de Pesquisa Walter Benjamin, 2017- .
178 p.

Periodicidade semestral.

Descrição baseada em: v. 3, n.2 (dezembro 2019).

Modo de acesso:

<http://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio>.

ISSN 2526-933X.

1. Literatura. 2. Tradução. 3. Artes. I. Rossi, Ana Helena (ed.).

CDU 82

SUMÁRIO

EDITORIAL

01 *A multiplicidade de questões oriundas do ato tradutório*

Ana Helena Rossi
Universidade de Brasília (UnB), Brasil

ARTIGOS

06 *O silêncio e o rumor da outra língua nos poemas franceses de Rainer Maria Rilke*

Olga Kempinska
Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

19 *Proposta de transposição criativa para a carta de Penélope a Ulisses, das Heroides de Ovídio*

João Victor Leite Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

36 *Deve-se traduzir o preconceito? uma reflexão sobre a ética no ato tradutório a partir da tradução de La Jangada, de Júlio Verne*

Elisa Fernandes Rodrigues
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Julia dos Santos Ferverza
Université de Strasbourg (UNISTRA), França
Patrícia Chittoni Ramos Reuillard
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

55 *Poesía y comparatística: Salvador Novo traductor y lector de Ezra Pound*

Marcos Pico Rentería
Defense Language Institute Foreign Language Center, Monterey, Estados Unidos

ARTIGOS TRADUZIDOS

70 *O humor como problema de pesquisa nos estudos da tradução de Juan José Martínez Sierra e Patrick Zabalbeascoa Terran*

Tiago Marques Luiz
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Brasil

87 *O papel dos corpora na análise do comportamento linguístico de tradutores profissionais*

De Mona Baker, Centre for Translation Studies, UMIST

Talita Serpa

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil

Diva Cardoso de Camargo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil

RESENHA

105 *A Rua Grita Dionisio!*, de Luis Alberto Warat

Janete Rosa Martins

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Brasil

TRADUÇÕES

111 *Constant Massorte*, de Jean Richepin

André Luís Leite de Menezes

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Charles Vitor Berndt

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

124 *As Ninfas*, de Ivan Turguênev

Oleg Almeida

União Brasileira de Escritores/UBE, Brasil

134 Seleção de poemas de *A Ilha dos Cânticos*, de María Eugenia Vaz Ferreira

Beethoven Alvarez

Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

154 *Composição IV e composição VI*, de Wassily Kandinsky

Marcus Santos Mota

Universidade de Brasília (UnB), Brasil



EDITORIAL

A MULTIPLICIDADE DE QUESTÕES ORIUNDAS DO ATO TRADUTÓRIO

Ana Helena Rossi¹

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

anarossi1655@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.28433>

Com muito orgulho, apresentamos a edição V.3, nº2 da revista *caleidoscópico: literatura e tradução* com quatro (4) Artigos, dois (2) Artigos Traduzidos, uma (1) Resenha e quatro (4) Traduções. Quero deter-me, no âmbito desse editorial, sobre as quatro (4) propostas de tradução que serão apresentadas abaixo. Uma leitura comparativa das mesmas traz elementos fundamentais para aprofundarmos a metodologia a respeito do ato tradutório, “ato desmedido”, segundo Boris Schnaiderman. Partindo de universos linguísticos diferenciados (francês e português; russo, francês e português; português e espanhol, e alemão e português), cada uma das quatro propostas de tradução abaixo apresentadas traz elementos diferenciados no tocante à tradução.

Observando o nível das indagações dos tradutores referentes ao ato tradutório em cada uma delas, identifico o que observo em sala de aula, assim como nos trabalhos orientados na Universidade de Brasília: a complexidade das questões envolvendo o ato tradutório, questões essas de ordem qualitativa, embora seja possível referir-me a dados quantitativos. O leque das questões levantadas é infinito, embora existam questões recorrentes. Abordar a tradução a partir do estudo de caso é um passo necessário – mas não o único – porque cada texto, associado a diferentes universos linguísticos (tais como aqueles presentes no presente número da revista *caleidoscópico: literatura e tradução*), traz problemáticas complexas, que envolvem distintas épocas históricas, diversos movimentos literários). Cada par linguístico, ou cada tríade linguística, requer um nível de problematização que leva em conta diferentes parâmetros observados no âmbito da tradução. Pois, para além da problemática do texto em si, o que se observa no fazer

¹ Profa. Dra. Ana Helena Rossi. Editora-chefe da revista **caleidoscópico: literatura e tradução**. Atua no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) do Instituto de Letras, e nos Programas de pós-graduação POSTRAD e POSLIT da Universidade de Brasília.



tradutório é a interação entre um universo linguístico e o outro universo linguístico, o qual induz questões específicas àquela tradução. Tais interações são observáveis nos níveis gramaticais, lexicais, nos temas abordados, nas métricas utilizadas, assim como nas reconstruções das traduções.

Em termos de percurso metodológico, trata-se de identificar o estudo de estudo de caso como ferramenta heurística fundamental para organizar os dados de ordem qualitativa, quer sejam esses dados gerados pelo próprio tradutor (no caso da autotradução), quer sejam eles produzidos por outro tradutor (no caso da análise de uma tradução já realizada e publicada). A construção de hipóteses dá-se por meio do método indutivo que, faz-se mister registrar, organiza os dados sob a forma de quadros, além de apresentar um diário de tradução, acompanhado de comentários sobre o processo tradutório. Ressalta-se que o diário de tradução é uma ferramenta metodológica oriunda dos antropólogos. Trata-se do conjunto de anotações compiladas sob a forma de comentários, que dão vazão à linguagem que fala por meio daquela subjetividade. Estando praticamente em situação de observação participante, o tradutor observa a re-flexão do seu próprio trabalho de elaboração da tradução, que participa da construção da tradução enquanto objeto de estudo e campo conceitual. Formaliza-se, assim, a tradução sob a forma de uma pesquisa que requer dados registrados, que, devidamente organizados, configuram os dados sobre os quais é possível construir um discurso a respeito do ato tradutório. Na revista *caleidoscópio: literatura e tradução*, o projeto de tradução é a formalização do que se pretendeu realizar naquele *locus*.

*

A seção de **Artigos** abre-se com “O silêncio e o rumo da outra língua nos poemas franceses de Rainer Maria Rilke” no qual a autora, Olga Kempinska, analisa a importância do silêncio no âmbito do fazer poético. Estabelecendo uma relação intensa entre silêncio e conhecimento, a autora nos brinda com uma quietude que se observa na construção do conhecimento. A língua alemã identifica dois tipos de silêncio: a palavra *Schweigen* trata do silêncio inerente à linguagem, enquanto *Stille*, é o silêncio não linguístico. Facilmente confundidas no âmbito das traduções, a questão é de suma importância no ato tradutório, pois o que está em jogo é o deslocamento da linguagem no que tange ao uso poético das



palavras. O segundo artigo da seção Artigos intitula-se “Proposta de tradução criativa para a carta de Penélope a Ulisses, das *Heroides* de Ovídio”, de autoria de João Victor Leite Melo. A análise traz traduções poéticas metrificadas que, em língua portuguesa, mostra sua preferência pelo dístico vernáculo, composto por verso alexandrino sucedido de decassílabo heroico. O modelo apresentado organiza as traduções, assim como os pressupostos teórico-metodológicos que organizam a tradução poética. O terceiro artigo, de autoria de Elisa Fernandes Rodrigues, Júlia dos Santos Ferverenza e Patrícia Chittoni Ramos Reuillard intitula-se “Deve-se traduzir o preconceito? Uma reflexão sobre a ética no ato tradutório a partir da tradução de *La Jangada* de Júlio Verne”. Trata-se de uma reflexão fundamental no âmbito dos Estudos da Tradução. Esse estudo de caso reflete sobre questões éticas referentes à tradução de um texto publicado em 1881, o qual, muito provavelmente, pode ser compreendido, na atualidade, como preconceituoso quando lido pelo público-alvo da tradução. A partir dos conceitos de responsabilidade e de lealdade, estuda-se a possibilidade de ter uma compreensão do que é uma tradução ética, trazendo ao público as idiossincrasias presentes nos textos. O quarto artigo intitula-se “*Poesía y Comparatística: Salvador Novo traductor y lector de Ezra Pound*”, de autoria de Marcos Pico Rentería. Comparando-se os poetas do imagismo anglo-saxão e o vanguardismo de distintos grupos contemporâneos em torno do tema da *cidade*, observa-se que os produtores culturais do norte, dentre os quais Ezra Pound, sempre tiveram um olhar atento ao que ocorria no México. Mais particularmente, a entre Ezra Pound y Salvador Novo observa-se uma migração de tropos, que sempre constroem a almejada inovação.

Na seção de **Artigos Traduzidos**, um primeiro artigo intitula-se “O humor como problema de pesquisa nos Estudos da Tradução”, de autoria de Juan José Martínez Sierra e Patrick Zabalbeascoa Terran, cuja tradução é de Tiago Marques Luiz. Assim como o preconceito, o humor também é um tema instigante e fundamental no que diz respeito aos Estudos da Tradução. Assim, o artigo inicia a reflexão enfocando na importância no estudo do humor, antes de elencar as contribuições teóricas que apresentam os tópicos promissores para a pesquisa, e apontam a tradução audiovisual como uma área fundamental. Em suma, o artigo apresenta o leque de pesquisas e de abordagens teóricas fundamentais para o estudo do humor. O segundo artigo da referida seção intitula-se “O papel dos corpora na análise do comportamento linguístico de tradutores profissionais”, de autoria de Mona Baker, traduzido por Talita Serpa e Diva Cardoso de Camargo. O artigo



apresenta o Centre for Translation Studies, UMIST do The University of Manchester Institute of Science and Technology, que reúne uma coleção de traduções autênticas realizadas por inúmeros tradutores profissionais, que tem o inglês como língua de chegada. O objetivo é fornecer dados concretos para o estudo de problemas relacionados à natureza do texto traduzido, assim como do estilo individual do tradutor, e questões como padronização do inglês, dentre outras.

A seção **Resenha** apresenta a resenha assinada por Janete Rosa Martins, intitulada “A Rua Grita Dionísio, de Luiz Alberto Warat”, escritor argentino radicado no Brasil. A resenha recupera o pensamento crítico da escrita poética do autor, que denuncia o cientificismo acadêmico no tocante aos dogmas vigentes e aos aspectos rígidos que dissociam a teoria da prática. Nesse sentido, o livro apresenta um apelo para que os teóricos do Direito se apaixonem pelas suas teorias, e que façam um esforço para encontrá-las na prática. Assim, trata-se de compreender o mundo de uma maneira mais afetiva, contribuindo para a construção de um novo direito que tem a alteridade como base.

A seção **Tradução** apresenta quatro propostas que grandemente contribuem para enriquecer as infinitas discussões e reflexões acerca das complexas questões tradutórias no seu devir. Em primeiro lugar, André Luís Leite de Menezes e Charles Vitor Berndt propõem a tradução de “Constant Massorte”, de Jean Richepin, poeta, dramaturgo e romancista francês. No projeto de tradução, os tradutores apresentam os desafios trazidos pelo texto, tais como: o jogo de palavras, a ironia, o humor, as gírias e o vocabulário específico do século XIX. O objetivo da tradução é recriar elementos importantes que compõem o texto para propor ao leitor brasileiro uma sensação próxima daquela do leitor francês. A segunda tradução é de autoria de Oleg Almeida que, em um exercício de estilo ímpar, traduziu o texto do escritor russo Ivan Turguênev intitulado “As ninfas” para o francês e para o português. Partindo do livro de Boris Schnaiderman, *Tradução, ato desmedido* (2011), o escritor e tradutor Oleg Almeida propõe duas traduções fluídas e encantadoras, tanto em francês quanto em português. O objetivo desse exercício de estilo é confirmar a tese segundo a qual a tradução literária não pode se restringir a um leque fixo de leis predeterminadas. Contextualizando o tema da liberdade, Oleg Almeida introduz questões fundamentais, como a familiaridade do tradutor com o que ele chama de “contexto histórico-arqueológico do poema”, assim como a capacidade



de compreender o original russo. Assim, no âmbito da tradução, o objetivo é “se não em unir diversos espaços culturais, pelo menos [em] interconectá-los.” A terceira tradução é de autoria de Beethoven Alvarez e intitula-se “Seleção de poemas de *A Ilha dos Cânticos*”, de Maria Eugenia Vaz Ferreira, poeta uruguaia que integra a *generación del 900*, e que é considerada uma poeta metafísica. O projeto de tradução traz ao leitor brasileiro a harmonia de certas estrofes, assim como o eco subjetivo das rimas, apesar de ter sacrificado alguns elementos da prosódia. Com muito cuidado e clareza, Beethoven Alvarez traz à tona uma preocupação ética que respeita o original, com sua historicidade, e suas idiossincrasias. Além da questão eminentemente tradutória, Beethoven Alvarez compartilha com o leitor brasileiro questões de tradução literária de uma autora uruguaia, que ganha em ser mais conhecida Brasil. A quarta tradução é de autoria de Marcus Santos Mota, e intitula-se “Composição IV e Composição VI, de Wassily Kandinsky”. Interessando-se fortemente pelos livros e pelos escritos teóricos de Kandinsky, o tradutor relata que, *chose bizarre*, o próprio Kandinsky silencia a respeito da sua própria obra. Tal silêncio, identificado pelos tradutores da sua obra para o inglês, foram supridas com as duas traduções oriundas do alemão, que se referem a três ensaios redigidos por Kandinsky que tem a ver com três pinturas: *Composição IV* (1911), *Composição VI* (1913), e *Pintura com Borda Branca* (1913). Esta tradução interliga a relação entre palavra, imagem, sonoridade, traço da escrita e da poética de Kandinsky.

Boa leitura!



ARTIGO

O SILÊNCIO E O RUMOR DA OUTRA LÍNGUA NOS POEMAS FRANCESES DE RAINER MARIA RILKE

Olga Kempinska

Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

olgagkem@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.22905>

Recebido em: 12/03/2019

Aceito em: 16/08/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESUMO: Desde os inícios de sua produção poética Rainer Maria Rilke não apenas assinalava a importância da compreensão do silêncio em suas diversas dimensões enquanto a condição do fazer poético, como também insistia na abrangência artística da alteridade linguística. A linguagem cria o silêncio, perpassando-a em todas suas funções. O importante é que o silêncio criado pela linguagem passe a constituir o elemento da ordem do mundo, ou seja da experiência da obviedade. Visto que o domínio da linguagem não abrange o do conhecimento, o silêncio inerente à linguagem pode ser confundido com o silêncio não linguístico, que remeteria à ausência de ruído e não à falta do discurso. O caráter instável da esfera do silêncio linguístico indica, por sua vez, a possibilidade de se questionar os limites do poder ideológico manifesto em um contexto histórico.

Palavras-chave: *Linguagem poética. Rainer Maria Rilke. Silêncio. Tradução. Alteridade.*

THE SILENCE AND THE RUMOR OF THE OTHER LANGUAGE IN RAINER MARIA RILKE'S FRENCH POEMS

ABSTRACT: Since the beginnings of his writing, Rainer Maria Rilke not only highlighted the importance of understanding the silence in its various dimensions as the condition of poetic production, but also insisted on artistic breadth of linguistic otherness. The language creates silence, bypassing it in all its functions. It is important to notice that silence created by the language becomes an element of the order of the world, namely the experience of obviousness. Considering that the domain of language does not cover the field of knowledge, the silence inherent in language can be easily confused with the non-linguistic silence, which would refer to the absence of noise. The unstable character of the sphere of silence indicates the ability to question the ideological power manifest experience in a historical context.

Keywords: *Poetic language. Rainer Maria Rilke. Silence. Translation. Alterity.*



Introdução

É mister ficar solitário no meio de um silêncio inacessível, e os mortos talvez sejam os tais que se ausentaram, a fim de meditar em na Vida.
Rainer Maria Rilke

“A maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou” (RILKE, 2013, p. 23), escrevia Rilke em uma das cartas a um jovem poeta, sugerindo ainda também a importância do amor dos limites da alteridade: “Peço-lhe que tente ter amor *pelos próprios perguntas*, como quartos fechados e como livros escritos em uma língua estrangeira” (RILKE, 2013, p. 43). Com isso, o poeta não apenas insistia na procura pela compreensão do fenômeno do silêncio em suas diversas dimensões epistemológicas, éticas e estéticas enquanto a condição indispensável do fazer poético, como também insistia na abrangência artística do contato com a alteridade linguística.

Vale a pena ressaltar que mais de um ano mais tarde, em agosto de 1904, Rilke demonstrará também uma profunda compreensão do silêncio em sua acepção psicológico-epistemológica, associando-o à experiência da tristeza coincidindo com uma experiência da perda do saber considerado válido pelo sujeito, que inevitavelmente acompanha a aquisição de um novo conhecimento:

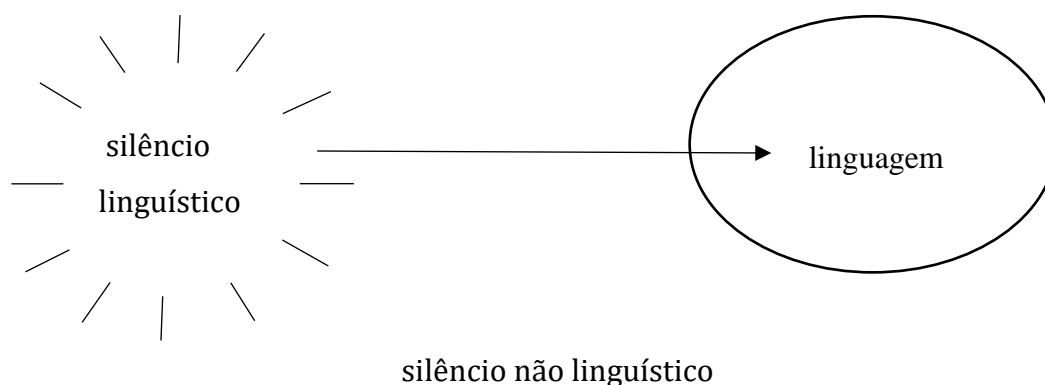
Pois elas [nossas tristezas] são os instantes em que algo novo penetrou em nós, algo desconhecido; nossos sentimentos se calam em um acanhamento tímido, tudo em nós recua, surge uma quietude, e o novo, que ninguém conhece, é encontrado bem ali no meio, em silêncio (*Stille*). (RILKE, 2013, p. 74 e 2007, p. 44)

No presente trabalho investigo a compreensão do silêncio evidenciado na obra de Rilke, atribuindo uma relevância especial à distinção entre o silêncio linguístico e o silêncio não linguístico e procurando ressaltar a importância da linguagem poética para o deslocamento dos limites entre essas duas experiências.

O silêncio não linguístico e o silêncio linguístico

De fato, a complexa e dinâmica relação que se tece entre linguagem e silêncio “não constitui uma simples disjunção” (ROKOSZOWA, 1999, p. 226). Ao comparar o silêncio ao ar, a linguista polonesa Jolanta Rokoszowa ressalta que “as relações entre o mundo vivo e o ar que o envolve não são disjuntivas pois o mundo animado ao mesmo tempo alimenta-se com o ar e o produz” (Ibidem), ou seja, que a linguagem cria o silêncio, perpassando-a em todas suas funções. O importante, nesse sentido, é que o silêncio gerado pela linguagem passe a constituir “o elemento da ordem do mundo” (Idem., p. 228), ou seja, um componente necessário da experiência da obviedade, vital, mas também questionável.

Uma vez que o domínio da linguagem em suas diversas funções está longe de abranger o domínio do conhecimento humano, o silêncio inerente à linguagem (*Schweigen*) pode, com efeito, ser facilmente confundido com o silêncio não linguístico (*Stille*), que remeteria simplesmente à ausência de ruído, não se relacionando com o âmbito da comunicação humana. Quando prazerosa, uma tal confusão aponta para a latência do saber experimentada nos momentos de criatividade. Assim, levando-se em consideração a duplicidade do fenômeno do silêncio, que pode ser tanto linguístico quanto não linguístico, a relação entre silêncio e linguagem pode ser representada graficamente da seguinte maneira:



(ROKOSZOWA, 1999, p. 230).

Uma vez que se revelam facilmente confundidos, sendo em várias línguas designados por um mesmo substantivo – tal “silêncio” em português – o silêncio



linguístico e o silêncio não linguístico (*Stille*) colocam em relevo a experiência da escuta enquanto inerente à existência do *homo loquens*.

Significativamente, em alguns textos Rilke atribui aos animais a peculiar capacidade de delimitar o silêncio não linguístico. Assim, “um gato faz silêncio em sua volta” (RILKE, 1986, p. 24), e o galo, ao cantar, torna o silêncio sensível: “Você conhece o silêncio, o galo canta, penetrando-o da direita” (RILKE, 1950, p. 83). Com isso, o poeta sugere a relação entre a animalidade e a experiência do sagrado, tal como conceituada por George Steiner em sua investigação dos limites do humano:

Possuidora de fala, possuída por ela, tendo a palavra escolhido a vulgaridade e a fraqueza da condição do homem para sua própria vida irresistível, a pessoa humana libertou-se do grande silêncio da matéria. (...) Mas essa liberação, a voz humana colhendo ecos onde antes havia silêncio, é ao mesmo tempo milagre e transgressão, sacramento e blasfêmia. (STEINER, 1988, p. 55)

Segundo o poeta, a sensibilidade humana voltada para a experiência da dimensão criativa do silêncio não linguístico torna-se apta à produção do desejo de se estender os limites da própria linguagem: “É ele [o chafariz] que conversa comigo noite e dia; até mesmo pelas janelas fechadas adivinha-se seu ruído (*bruit*) vital que limita o silêncio!” (RILKE, 1950, pp. 40-41). O poeta procura também descrever a relevância cognitiva da experiência desse silêncio ao longo de sua vida:

(...) ascendo o fogo, fico com meu livro, medito, demoro-me infinitamente bebendo com todos os meus sentidos esse silêncio indescritível que me causava medo quando eu era criança e que agora me ama, e mais: designa-me a um fim que desconheço, mas que talvez seja meu esforço mais puro. (RILKE, 1950, p. 50)

De acordo com uma passagem do ensaio composto pelo poeta sobre a criatividade inerente ao fazer artístico do escultor, a experiência do silêncio, que parece constituir um elemento muito importante do envelope sonoro do sujeito, fazia também parte da infância de Rodin, sendo relevante para o despertar de sua criatividade: “O próprio silêncio, onde havia silêncio, era feito de centenas de instantâneos do movimento que se mantinham em equilíbrio” (RILKE, 1953, p. 16).



No longo percurso da formulação da dicção poética de Rilke, que deve muito ao contato com as linguagens da escultura e da pintura em suas materialidades específicas, a intensificação do contato com o domínio do silêncio em seus diversos aspectos coincide com a busca do “‘dizer objetivo’, *das sachliche Sagen*, com a aceitação plena e desejada e com a superação, em visão artística e extrema participação amorosa, mesmo do horroroso e do repulsivo” (Apud. RILKE, 1983, p. 18). De fato, tal como o ressalta a tradução elaborada no Brasil ao longo de muitos anos por Augusto de Campos (2015), que insiste justamente nas ambivalências dos aspectos concretos da dicção poética rilkeana, “uma palavra nunca é tanto ‘à imagem do silêncio’ quando reduzida a seus puros aspectos fonéticos, a sua ‘coisidade’ da palavra” (CAMBON, 1986, p. 120). Além disso, “reduzir a obra apenas a sua eficácia fonética é condenar-se a nada compreender da ‘vocalização poética’” (MEITINGER, 1979, p. 44), que consiste em uma redefinição da relação da consciência humana com o mundo¹.

A convicção rilkeana de acordo com a qual a atenção ao silêncio não linguístico se associa ao despertar do desejo da extensão dos limites da própria linguagem para que esta corresponda melhor ao campo do saber humano reemerge no texto tardio intitulado *Testamento*:

Diante das janelas estendia-se o parque. Faias-brancas, que lentamente perdiam a sua folhagem, margeavam à esquerda e à direita um extenso gramado, e um lago de limites imprecisos cuja fonte perene traduzia aos ouvidos o que para os olhos era completo silêncio. (RILKE, 2009, p. 33)

Notemos ainda de passagem que, enquanto um dos fragmentos de um discurso amoroso, o silêncio é compreendido como uma falta de resposta, sendo chamado por Barthes de mutismo. O instigante é que o teórico sugira também um intenso movimento desumanizante dessa variante específica do silêncio: “O espaço afetivo, como uma péssima sala de concerto, comporta recantos mortos, onde o som não circula” (BARTHES, 1995, p. 150).

¹ Diversas teorias psicanalíticas insistem na dimensão melancólica da experiência da língua estrangeira. Inserida no contexto da ameaça da castração, a experiência, sobretudo fonética, da segunda língua não apenas assinala a separação traumática suplantada pelos prazeres orais, como também evidencia que “adquirir uma nova língua pode, em certo sentido, constituir uma perda” (GRANGER, 2004, p. 48).



O silêncio e a alteridade linguística

A língua francesa “era usada durante a infância de Rilke em casa” (VILAIN, 2010, p. 141). Após ter traduzido textos de alguns poetas simbolistas, Rilke entrou em contato com a poesia de Valéry em 1921 (Cf. Angelloz, 1952, p. 289), começando a tradução de seus textos pelo poema *Le Cimetière marin*. Iniciada em 1924, a escrita dos poemas em francês corresponde, segundo Philippe Jacottet, não apenas à renovação da urgência de se deslocar os limites da linguagem, como também à reafirmação da necessidade de se explorar a dimensão epistemológica das formas do silêncio que dela participam. Assim, o poeta coloca à produção tardia de Rilke a instigante pergunta que toca à criatividade específica encenada na poesia escrita em uma língua estrangeira: “Mas o ‘quase’, o deslocamento (*écart*) entre a voz natal e a voz emprestada, como traduzi-lo?” (Cf. RILKE, 1978, p. 12). Publicados em parte em 1926 e em parte postumamente, em 1927, um ano após a morte do poeta, os textos poéticos demonstram, de fato, a compreensão da complexidade do silêncio, tanto em seus diferentes aspectos, que questionam os limites do humano, quanto em seus diversos usos, que questionam os limites da linguagem em sua relação com o saber.

Em numerosos poemas da última fase da produção de Rilke o deslocamento dos limites da linguagem vê-se encenado enquanto não apenas possível como também urgente. Assim, um poema insiste na ressonância de uma voz provocada por um silêncio intenso. A figura do anjo, muito discutida em sua relevância para a qualidade da dicção poética de Rilke², igualmente pode ser compreendida como uma encenação do movimento de se ultrapassar os limites entre as duas formas do silêncio, o não linguístico e o linguístico, modificando, dessa forma, a extensão da distância entre o incognoscível e o desconhecido:

Ce soir mon cœur fait chanter
des anges qui se souviennent...
Une voix, presque mienne,
par trop de silence tentée,
(RILKE, 1978, p. 17)

² Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. M. A. Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010 e ROBINET DE CLERY, Adrien. *Rainer-Maria Rilke. Sa vie, son œuvre, sa pensée*. Paris: PUF, 1958. Ambos autores sugerem a relação entre a figura do anjo e a experiência dos limites da comunicação.



Se nos poemas franceses “afloram, com grande simplicidade e leveza, os grandes temas e motivos dos últimos ciclos” (FERREIRA HÖRSTER, 2001, p. 83), o questionamento dos diversos tipos de silêncio e de seu alcance nas práticas linguísticas afirma-se em sua urgência e, assim, um poema encena a importância da experiência sonora do ruído de um chafariz, na qual a apreensão do silêncio não linguístico se intensifica a ponto de sugerir um instante de sua confusão com o silêncio linguístico que, ultrapassado, leva à provocação da subversão dos limites da linguagem. A experiência da música na forma de um canto próximo do silêncio, expresso em francês por meio do recurso ao *e* mudo, torna-se encenável justamente graças à experiência da alteridade linguística. Trata-se da intensificação de uma dolorosa disponibilidade do sujeito comparável ao vazio e ao silêncio do “sopro” (Cf. MURAKAWA, 2007), que se realiza poeticamente por meio da disposição rítmica.

A própria experiência da escuta vê-se deslocada do domínio da paixão, “derivada etimologicamente de *passus*, sofrer” (KAHANE, 1996, pp. 97) para a esfera da experiência:

Mais ce qui plus que ton chant vers toi me décide
c'est cet instant d'un silence en délire
lorsqu'à la nuit, à travers ton élan liquide
passe ton propre retour qu'un souffle retire.
(RILKE, 1978, p. 44)

“A cada passo da passagem desta leitura fazemos sempre a experiência do silêncio da fala. Nas poesias toda palavra só fala por já não poder calar-se” (Apud. RILKE, 1989, p. 10), observa um dos tradutores brasileiros da produção tardia de Rilke. Em um poema escrito em uma língua estrangeira, esse movimento expansivo da linguagem poética é associado à possibilidade de se questionar euforicamente os limites do tempo e as diferenças entre gerações:

Toutes les joies des aïeux
ont passé en nous et s'amassent ;
leur cœur, ivre de chasse,
leur repos silencieux
devant un feu presque éteint...
(RILKE, 1978, p. 51)



O intenso movimento expansivo do silêncio linguístico encontra também uma tradução espacial que sugere um intenso dinamismo vertical. A encenação da possibilidade da reversibilidade das relações verticais remete, por sua vez, à estética do sublime (Cf. WEISKEL, 1994):

Vues des Anges, les cimes des arbres peut-être
sont des racines, buvant les cieux;
et dans le sol, les profondes racines d'un hêtre
leur semblent des faîtes silencieux.
(RILKE, 1978, p. 59)

Extremamente importante para a descrição das imagens poéticas do espaço elaborada por Gaston Bachelard e da formulação da teoria da imagem poética enquanto um “súbito relevo do psiquismo” (BACHELARD, 1978, p. 342) e enquanto uma “emergência da linguagem” (Idem., p. 348), a representação da harmonia entre a experiência da intimidade e o movimento expansivo do pensamento resume-se, com efeito, na imagem de uma árvore: “A árvore de Rilke propaga, em orbes de verdura, uma redondeza conquistada nos acidentes da forma e nos acontecimentos caprichosos da mobilidade. Aqui, o devir tem mil formas, mil folhas, mas o ser não suporta nenhuma dispersão” (Idem., p. 512).

Na última fase de sua produção poética Rilke retorna ao verso regular e rimado após tê-lo abandonado em suas elegias, onde, segundo um outro tradutor brasileiro, o verso livre pretendia “abarcara a totalidade do ser-no-mundo” (Apud. RILKE, 1993, p. 28). O verso regular, ao insistir na densidade e na concisão da palavra poética, revela-se, de fato, capaz de encenar as significativas diferenças entre as formas do silêncio. Afirmando a eficácia poética da densidade rítmica, a extensibilidade do alcance da representação possibilitada pelo deslocamento dos limites do silêncio é também sugerida em sua dimensão temporal, como uma sucessão das estações:

Le silence uni de l'hiver
est remplacé dans l'air
par un silence à ramage;
chaque voix qui accourt
y ajoute un contour,
y parfait une image.
(RILKE, 1978, p. 71)



Em um outro texto o limite questionável é aquele que separa a vigília do sonho:

De son corps sonore qui dort
elle tire la jouissance
d'être un murmure encor
sous le regard du silence.
(Idem., p. 81)

Em uma carta de 1926 endereçada a Marina Tsvetáieva Rilke insistiu na intimidade de sua relação com a língua francesa: “o francês é-me tão familiar como o alemão” (DENIS, 2006, p. 118). A poeta russa, ao ler os poemas franceses de Rilke, frisou a diferença específica das palavras em seu uso poético: “escrever poemas é traduzir da língua materna para uma outra, e pouco importa que ela seja alemã ou francesa” (Idem., p. 241). Ao mesmo tempo, Tsvetáieva procurou, no entanto, descrever a diferença entre o alemão e o francês, encontrando na língua dos poemas tardios de Rilke uma capacidade da acentuação do silêncio e comparando-a a “um relógio sem ressonância” (Idem., p. 242). De fato, um dos poemas não apenas sugere a importância do mecanismo da identificação momentânea dos dois tipos do silêncio, o linguístico e o não linguístico, como também sublinha a dimensão geopolítica desse processo:

Pays qui se tait, car le chant des eaux
n'est qu'un excès de silence,
de ce silence entre les mots
que, en rythmes, avancent.
(RILKE, 1978, p. 114)

Considerações finais

Tendo traduzido a poesia de Rilke, Augusto de Campos insistiu na dimensão construtiva e produtiva do silêncio rilkeano, terminando sua introdução com a seguinte descrição das características de seus poemas: “alta densidade vocabular, precisão e concisão, mais coisas que casos, menos soluções que silêncios” (CAMPOS, 2015, p. 38). Um dos comentadores da obra francesa de Rilke ressalta essa mesma característica lançando mão da analogia entre a linguagem verbal e a linguagem visual e insistindo na relação entre a poética rilkeana e as propostas das vanguardas: “Rilke aprendeu muito com



Cézanne durante a exposição de 1907 no Grand-Palais. Agora ele também se torna um pintor abstrato e transforma aquilo que tem perante seus olhos em um quadro dos anos 20” (BÖSCHENSTEIN, 1996, pp. 184-185).

Um dos poemas tardios escritos em francês coloca em relevo justamente o dinamismo da extensão dos limites da linguagem, ou seja, aqueles entre o saber do sujeito e sua expressão linguística, por meio de uma imagem de um silêncio “vivido” na medida em que confundido em seus diversos aspectos. No processo tradutório esse silêncio remete aos aspectos indizíveis do contexto estrangeiro, que escapam à verbalização na língua de chegada:

Restons à la lampe et parlons peu;
tout ce qu'on peut dire ne vaut pas l'aveu
du silence vécu; c'est comme le creux
d'une main divine.
(RILKE, 1978, p. 167)

“Se por trás do texto não há linguagem, este já não é um texto mas um fenômeno das ciências naturais (não embasado em signo), por exemplo, um conjunto de gritos naturais e gemidos desprovidos de repetição linguística (semiótica)” (BAKHTIN, 2016, p. 74), assinala Mikhail Bakhtin, acrescentando ainda que “não há e nem pode haver textos puros” (Ibidem). O silêncio não linguístico e o silêncio linguístico passam assim a constituir experiências que enfatizam o teor das formas da linguagem. O caráter instável da esfera do silêncio linguístico indica, por sua vez, a possibilidade de se questionar os limites tanto da aptidão da linguagem a expressar experiência quanto do poder ideológico manifesto em um contexto histórico.

“Falar sobre a verdade na poesia pode causar irritação tanto dos filósofos quanto dos teóricos da literatura” (FLEISCHACKER, 1996, p. 107), notou Samuel Fleischacker em seu estudo das condições de verdade da linguagem poética, sublinhando, com isso, a necessidade de se traçar os limites das condições de verdade de qualquer afirmação. Nesse sentido, a linguagem poética constitui uma possibilidade única do deslocamento desses limites e, portanto, da reinterpretação das afirmações científicas. Uma vez que o absurdo nasce do “confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2017, p. 39), a linguagem poética torna-se uma defensora da racionalidade nos tempos da experiência devastada pela barbárie. Na encenação da dinâmica do silêncio em



sua relação com a linguagem e na ruptura com sua visão enquanto um fenômeno estático com limites fixos parece realizar-se a “tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas” (ADORNO, 2003, p. 69) descrita por Adorno como a denúncia do poder da coisificação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In. **Notas de literatura I**. Trad. J. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 65-89.

ANGELLOZ, Josph-Fraçois. **Rilke**. Paris: Mercure de France, 1952.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não. O novo espírito científico. A poética do espaço**. Trad. J. J. Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad, P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. H. dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard. “Rilke poète français: une traversée des *Quatrains Valaisans*”. In. FURTADO, Maria Teresa et al. (org.). **Rilke 70 anos depois. Colóquio interdisciplinar**. Lisboa: Colibri, 1996, p. 179-190.

CAMBON, Fernand. “Poésie et silence”. In. **Littérature** 64, 1986, p. 116-128.

CAMPOS DE, Augusto. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. A. Roitman e P. Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

DENIS, Lily. **Rilke, Pasternak, Tsvétaieva. Correspondência a três**. Trad. A. Silva Carvalho. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.

FERREIRA HÖRSTER, Maria António H. J. **Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FLEISCHACKER, Samuel. “Poetry and truth-conditions”. In. ELDRIDGE, Richard (org.). **Beyond representation. Philosophy and poetic imagination**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 107-132.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Trad. M. A. Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



GRANGER, Colette A. **Silence in Second Language Learning. A Psychoanalytic Reading.** Clevedon: Multilingual Matters LTD, 2004.

KAHANE, Claire. "Freud and the Passions of the Voice". In: O'NEIL, John. **Freud and the Passions** (org.). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996, p. 97-110.

MEITINGER, Serge. "Rilke entre deux interprétations: phonocentrisme ou 'pensée poétique'". In: **Littérature** 35, 1979, p. 35-45.

MURAKAWA, Seiji. "Philippe Jaccottet: le souffle et le chant de l'absence". In: **Études françaises** 43, 2007, p. 91-109.

RILKE, Rainer Maria. **Lettres françaises à Merline 1919-1922.** Paris: Seuil, 1950.

RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin.** Trad. M. Betz. Paris: Émile-Paul Frères, 1953.

RILKE, Rainer Maria. **Histórias do bom Deus.** Trad. N. Lobo Salgueiro. Porto: Editorial Inova Sarl, 1973.

RILKE, Rainer Maria. **Vergers suivis d'autres poèmes français.** Paris: Gallimard, 1978.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge.** Trad. P. Quintela. Porto: O Oiro do Dia, 1983.

RILKE, Rainer Maria. **Letters on Cézanne.** Trad. J. Agee. Nova Iorque: Fromm, 1986.

RILKE, Maria Rainer. **Sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno.** Trad. E. Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas.** Trad. J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RILKE, Rainer Maria. **Briefe an einen jungen Dichter.** Leipzig: Insel, 2007.

RILKE, Rainer Maria. **O testamento.** Trad. T. Redondo. São Paulo: Globo, 2009.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** Trad. P. Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ROBINET DE CLERY, Adrien. **Rainer-Maria Rilke. Sa vie, son œuvre, sa pensée.** Paris: PUF, 1958.

ROKOSZOWA, Jolanta. **Język - czas - milczenie.** Cracóvia: Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, 1999.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra.** Trad. G. Stuart e F. Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



VILAIN, Robert. "Rilke the reader". In. LEEDER, Karen e VILAIN, Robert. **The Cambridge Companion to Rilke**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 131-144.

WEISKEL, Thomas. **O Sublime Romântico. Estudos sobre a Estrutura e Psicologia da Transcendência**. Trad. P. Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Biografia da autora

Olga Kempinska possui graduação em Filologia Românica - Uniwersytet Jagiellonski (Polônia, 1999), mestrado em Filologia Românica pela mesma universidade, com bolsa em Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Desde 2010 é professora 40h de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (Departamento de Ciências da Linguagem).



ARTIGO

PROPOSTA DE TRANSPOSIÇÃO CRIATIVA PARA A CARTA DE PENÉLOPE A ULISSES, DAS *HEROIDES* DE OVÍDIO

João Victor Leite Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

joaoxv11@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26481>

Recebido em: 03/08/2019

Aceito em: 04/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESUMO: Para verter a parelha elegíaca latina, algumas traduções poéticas metrificadas de obras ovidianas em língua portuguesa têm demonstrado certa preferência pelo dístico vernáculo, engendrado por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1964), composto por verso alexandrino sucedido de decassílabo heroico. Seguindo este modelo, apresentamos nossa proposta de transposição criativa para a carta de Penélope a Ulisses, das *Heroides*, elaborada com base nas considerações de alguns tradutores-poetas que se serviram deste mesmo arranjo e nos pressupostos teórico-metodológicos norteadores da prática da tradução poética, segundo Roman Jakobson (1969), Samuel Levin (1978) e José Paulo Paes (2008).

Palavras-chave: *Ovídio. Heroides. Penélope a Ulisses. Transposição criativa.*

CREATIVE TRANSPOSITION PROPOSAL FOR THE EPISTLE *PENELOPE VLIXI* FROM OVID'S *HEROIDES*

ABSTRACT: Some Ovidian's works poetical translations in Portuguese language manifest preference for the vernacular couplet, created by Péricles Eugênio da Silva Ramos (1964), composed of an alexandrian verse and a decasyllabic verse. In this paper, we present our creative transposition proposal of the epistle *Penelope Vlixii*, based on the considerations of some translators who have used this same model, as well as on the theoretical and methodological assumptions of poetical translation, according to Roman Jakobson (1969), Samuel Levin (1978) and José Paulo Paes (2008).

Keywords: *Ovid. Heroides. Epistle 1. Creative transposition.*



Introdução

Desde o início deste século, dentre as dez obras que configuram o *corpus* tradicional ovidiano¹, pelo menos cinco já foram traduzidas para o português em versão poética². As *Heroides*, contudo, ainda aguardam o seu *momentum*.³

Constituída por vinte e uma epístolas, forjadas em dísticos elegíacos, que perfazem dois grandes blocos – um com quinze cartas de personagens mitológicas que escrevem aos seus amados, reclamando de sua ausência, e outro com mais seis⁴ –, a obra *Heroides* é a terceira maior de Ovídio, em termos de quantidade de versos⁵, ficando atrás somente das *Metamorphoses* e dos *Fasti*.

Na *Ars Amatoria* (3. 345-346), Ovídio atribui a si a invenção do formato carta-poema com o qual as *Heroides* foram concebidas⁶ e, de acordo com Gian Biagio Conte, realmente não há evidência de que antes do sulmonense alguém tenha feito qualquer trabalho parecido. No entanto, como supõe o referido estudioso, a ideia de escrever cartas de amor em versos deve ter sido inspirada pela elegia 4.3 de Propércio, na qual o poeta idealizara Aretusa escrevendo ao seu marido, Lycotas (CONTE, 1999, p. 347). De nossa parte, como tentaremos mostrar mais adiante, consideramos que a originalidade da obra parece residir mais na nova abordagem de temas já consagrados pela literatura da época e na enunciação do discurso sob a perspectiva de personagens femininas do que na flagrante união de dois gêneros diferentes a princípio: epistolar e elegíaco.

¹ Para citarmos apenas dois críticos, Gian Biagio Conte (1999) e Peter Knox (2009) reconhecem como autênticas as seguintes obras: *Heroides*, *Amores*, *Ars amatoria*, *Medicamina faciei femineae*, *Remedia amoris*, *Metamorphoses*, *Fasti*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Ibis*.

² Os cinco primeiros livros das *Metamorphoses* (CARVALHO, 2010); *Medicamina faciei femineae* (FERNANDES, 2012); *Amores* (DUQUE, 2015), *Fasti* (GOUVÊA JÚNIOR), *Ibis* (MELO, 2019), além de *Nux* e *Halieutica*, considerados espúrios ou duvidosos conforme o estudo de Peter Knox (2009, p. 212). Vale mencionar ainda o profícuo trabalho de Luiza dos Santos Souza (2016), intitulado *Bi-tradução do livro primeiro dos Amores de Ovídio: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco*. Para referência completa, ver bibliografia.

³ Até onde sabemos, há quatro traduções completas, em prosa: Walter Vergna (1975), Simone Ligabo Gonçalves (1998), Dunia Marinho Silva (2003), Carlos Ascenso André (2015).

⁴ Sendo três delas escritas por homens (Páris, Leandro e Acôncio), seguidas das respostas de Helena, Hero, e Cídipe (*Ep.* 16, 17, 18, 19, 20 e 21, respectivamente).

⁵ *Metamorphoses*, 11.956 versos; *Fasti*, 4.972; *Heroides*, 3.980.

⁶ *Vel tibi composita cantetur Epistola uoce: / Ignotum hoc aliis ille nouauit opus* (“ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola, / gênero desconhecido de outros e que ele inventou”) – Tradução de Carlos Ascenso André (2011).



Mecanismos da transposição criativa

Embora não exista um manual que prescreva regras específicas para a tradução dos versos latinos, acreditamos que uma versão poética das *Heroides* poderia coadunar-se aos modelos com que a parêntese elegíaca vem sendo explorada a contento em língua portuguesa por vários tradutores. Quanto a isso, João Angelo Oliva Neto sugere um modelo, criado em 1964 por Péricles Eugênio da Silva Ramos, com o qual o tradutor paulista verteu a *Elegia 2.27* de Propércio.

Silva Ramos elaborou um rigoroso dístico vernáculo, composto de alexandrino perfeito⁷ e decassílabo heroico⁸. De acordo com Oliva Neto, esse modelo tem o “poder de reproduzir a *katálexis*, isto é, a supressão de sílabas do pentâmetro datílico em relação ao hexâmetro datílico” (OLIVA NETO, 2015, p. 151). Segundo o pesquisador:

Embora o decassílabo heroico e o sáfico não sejam variação de alexandrino, digamos provisoriamente que o emparelhamento destes versos desiguais contém alguma semelhança rítmica com o dístico antigo, que não deixa de ser formado de verso longo seguido de um mais breve do que ele (*idem*, p. 152).

Inspirado por esse diapasão, Marcelo Vieira Fernandes (2012) traduziu os 50 dísticos do poema *Medicamina faciei feminae*, cujo título em português foi *Produtos para a beleza feminina*⁹. Apesar de o tradutor não ter feito qualquer comentário a respeito de sua versão poética, a desenvoltura com que manuseou alexandrinos clássicos e decassílabos heroicos¹⁰, na transposição das parênteses elegíacas, pode ser exemplificada com esta passagem dos *Medicamina* (47-56):

*Tempus erit, quo uos speculum uidisse pigebit,
Et ueniet rugis altera causa dolor.
Sufficit et longum probitas perdurat in aeuum,*

⁷ Como sabemos, para ser considerado alexandrino perfeito, (ou clássico), o dodecassílabo precisa atender a três prescrições: 1) quando a última palavra do primeiro hemistíquio de seis sílabas é grave (paroxítona), a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por ‘h’; 2) a última palavra do primeiro hemistíquio nunca pode ser esdrúxula (proparoxítona); 3) se for aguda (oxítona) a última palavra do primeiro hemistíquio, a primeira do segundo pode começar por qualquer letra, vogal ou consoante (BILAC e PASSOS, 1918, p. 68).

⁸ Com apoio rítmico na 6ª e 10ª sílabas.

⁹ Anexa ao artigo “A poesia didática elegíaca e a poesia elegíaca didática dos *Medicamina* de Ovídio”, publicado na revista brasileira *Classica* de estudos literários.

¹⁰ Dentre os 50 dodecassílabos, somente 11 não são alexandrinos perfeitos (v. 5, 11, 13, 17, 25, 27, 33, 43, 63, 77 e 81). Quanto aos 50 decassílabos, todos são heroicos (exceto o v. 12, que é sáfico, isto é, tem apoio rítmico na quarta oitava e décima sílaba).



*Perque suos annos hinc bene pendet amor.
Disce age, cum teneros somnus dimiserit artus,
Candida quo possint ora nitere modo.
Hordea, quae Libyci ratibus misere coloni,
Exue de palea tegminibusque suis.
Par erui mensura decem madefiat ab ouis:
Sed cumulent libras hordea nuda duas.*
Tempo haverá de vos dar pena olhar o espelho,
outra razão de rugas essa pena.
A virtude é bastante e dura longo tempo,
e, enquanto dura, dela o amor depende.
Vê como, o sono assim que deixa o tenro corpo,
pode raiar nas faces a brancura.
Pega a cevada que por mar os líbios mandam,
tira-lhe toda a palha e mais a casca.
Tanto igual de ervilhaca ovos dez umedeçam,
tendo a cevada nua duas libras.

Na mesma esteira, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2015) procurou traduzir a parelha elegíaca, em sua versão bilíngue integral dos *Fasti*, fazendo com que algo da proporção do modelo rítmico original, composto pela repetição dos seis e cinco pés métricos latinos, ressoasse na sequência das doze e dez sílabas, sem pretender, ao contrário de Silva Ramos, que todos os ictos¹¹ de seus versos correspondessem aos do alexandrino clássico e decassílabo heroico. Justificando sua escolha, ele diz o seguinte:

A opção preferencial pelos dodecassílabos e decassílabos com cesura marcada nas sextas sílabas, ou na quarta, oitava e décima segunda sílaba, propõe a fluidez da leitura, de modo que os dísticos recompostos na tradução compõem-se da sucessão de três blocos de seis sílabas seguidas por um de quatro, encerrando ritmicamente a ideia normalmente encapsulada na forma métrica da elegia (GOUVÊA JÚNIOR, 2015, p. 25).

Para ilustrar a tradução de Gouvêa Júnior, selecionamos o excerto abaixo (*Fast.* 3.839-848) em que Ovídio tece elucubrações etimológicas acerca do nome do templo de *Minerua Capta*, situado em Roma, próximo ao monte Célio. Os grifos no texto latino são nossos, mas os da versão portuguesa são do próprio tradutor:

*Nominis in dubio causa est. Capitale uocamus
ingenium sollers: ingeniosa dea est.
An quia de capitis fertur sine matre paterni*

¹¹ Dá-se o nome *icto* (apoio rítmico) às tônicas predominantes ou mais intensas de um verso (TAVARES, 1996, p. 168).



*uertice cum clipeo prosiluisse suo?
An quia perdomitis ad nos captiua Faliscis
uenit? Et hoc signo littera prisca docet.
An quod habet legem, capitis quae pendere poenas
ex illo iubeat furta recepta loco?
A quacumque trahis ratione uocabula, Pallas,
pro ducibus nostris aegida semper habe.*

Do nome a causa é dúbia: é da *cabeça* o engenho,
e engenhosa dizemos que é a deusa;
ou por sair sem mãe da *cabeça* do pai,
quando do alto surgiu com seu escudo;
ou porque nos chegou *captiva* co'os faliscos,
como antiga inscrição assim ensina;
ou porque existe a lei com pena *capital*
que castiga quem furta aquele templo?
Qualquer que seja a razão da palavra, ó Palas,
protege sempre os nossos *capitães*.

O trecho acima atende quase que inteiramente à formatação rítmica do dístico vernáculo elaborado por Silva Ramos, excetuando-se apenas o penúltimo verso, que tem o apoio rítmico 4-7-12.

É também de 2015 a tradução poética integral dos *Amores*, de Guilherme Horst Duque, que, em dissertação de mestrado, engrossou as fileiras daqueles que optaram pela sequência de dodecassílabos e decassílabos portugueses para a transposição dos dísticos elegíacos latinos. Cômico de que seu trabalho se insere numa prolífica linhagem, Duque ressalta que:

Foi este o esquema métrico empregado por Oliva Neto (1996) na tradução dos poemas de Catulo escritos em versos elegíacos, assim como por Guilherme Gontijo Flores (2014) na tradução das elegias de Propércio e por João Paulo Matedi na recentemente concluída e ainda inédita tradução das elegias de Tibulo¹². Se pensarmos ainda nos tradutores que empregaram o dodecassílabo na transposição dos hexâmetros datílicos, a tradução dos *Amores* que ora apresento se insere em uma tradição mais ou menos estabelecida, e, ao fazê-lo, se difere fundamentalmente das traduções integrais já existentes em língua portuguesa. Quanto aos acentos dos dodecassílabos, o único critério que usei foi evitar a quinta e sétima sílabas. Os decassílabos, por outro lado, são todos ou heroicos ou sáficos (DUQUE, 2015, p. 26).

¹² Em listagem semelhante, Oliva Neto (2015, p. 158) menciona mais quatro tradutores: Robson Tadeu Cesila (2008), Fábio Paifer Cairolli (2009) e Alexandre Agnolon (2014) ao traduzirem Marcial (2009), e Daniel de Melo Serrano (2013) ao traduzir Tibulo.



Uma sucinta parcela de seu esmerado trabalho pode ser notada no seguinte trecho dos *Amores*, 2.1.1-10:

*Hoc quoque conposui Paelignis natus aquosis,
ille ego nequitiae Naso poeta meae.
hoc quoque iussit Amor procul hinc, procul este, seuerae!
non estis teneris apta theatra modis.
me legat in sponsi facie non frigida uirgo,
et rudis ignoto tactus amore puer;
atque aliquis iuuenum quo nunc ego saucius arcu
agnoscat flammae conscia signa suae,
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus
conposuit casus iste poeta meos?'*

Também este eu compus, nato em pelignos úmidos:
eu, o Nasão, poeta das malícias;
também este ordenou-me Amor; fora, severas!
Não sois plateia apta a versos leves.
Leia-me a virgem diante do noivo não frígida,
o moço simples por novo Amor tocado;
que algum jovem, ferido pelo mesmo arco,
reconheça os sinais da sua chama
e diga admirado: “quais indícios ensinaram
tal poeta a compor meus infortúnios?”

Apesar de Jakobson ter lançado alguma luz sobre a possibilidade de tradução de poesia com o conceito de “transposição criativa”, que seria uma “transposição interlingual de uma forma poética a outra” (JAKOBSON, 1969, p. 72), o linguista não explicou em maior detalhe essa fórmula com a qual estaria resolvido o paradoxo da versão poética. No entanto, José Paulo Paes retomou e desdobrou o conceito, preceituando que, mesmo estando sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém, a transposição criativa, ou recriação, “possibilita ao tradutor dispor de um espaço de manobra onde possa criativamente desenvolver a sua busca por equivalentes ou aproximações” (PAES, 2008, p. 36).

Argumentando que a poesia seja uma espécie de antiprosa por excelência, o referido autor, baseado na obra de Jean Cohen (1978), diz que tal caráter antitético lhe é conferido pela presença de “operadores poéticos”, como o duplo sentido, o metro, a rima, a anáfora, a inversão, a metáfora etc. A função primordial desses operadores é perturbar a estruturação lógica do discurso, ou seja, o encadeamento linear de suas ideias,



“obrigando-o a voltar-se sobre si mesmo, num processo circular de perda e recuperação de significado” (PAES, 2008, p. 37).

Em se tratando da tradução poética, mais do que transpor o significado conceitual do texto fonte, é necessário observar e tentar reproduzir as perturbações da linearidade de seus significados, gerada pela ação dos operadores poéticos nele presentes. É daí que advém a noção de “acoplamento”, postulada por Samuel Levin (1978, p. 38) e entendida como as formas verbais equivalentes pelo significado ou sonoridade que ocorram nas mesmas posições em versos diferentes de um poema. Foi com base nesses tradutores e teorias da tradução que procuramos concretizar esta proposta de transposição criativa.

Breves considerações sobre métrica e prosódia

A despeito das limitações do nosso engenho, o impulso de transpor metricamente o poema ovidiano se deve ao desejo de proporcionar certa impressão de musicalidade à letra do texto de chegada, já que, como afirma Cavalcanti Proença, “a boa leitura de versos se baseia nas diferenças de duração atribuídas às sílabas tônicas, numa gradação que faz as de cesura maiores que as segmentares, e as de fim de verso mais longas que aquelas” (PROENÇA, 1955, p. 7). Desse modo, seria possível fruir os dísticos compostos por sequências de 12 e 10 sílabas poéticas, com ictos 6-12 / 6-10, em constante ritmo melódico¹³, justamente porque “a observância de normas oriundas da versificação tradicional, pautada no uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica”, produz um efeito similar ao do compasso em música, qual seja: “a divisão proporcional do tempo, a sucessão sonora matematicamente dividida em fragmentos de duração igual, e apoiada na volta periódica das acentuações, incidindo sempre nos mesmo tempos” (PROENÇA, 1955, p. 9).

Para tentar reproduzir tal efeito, ao verter o hexâmetro latino, tivemos como paradigma o metro e o ritmo do verso alexandrino clássico português, não obstante a abundância de palavras polissílabas e proparoxítonas ter nos constrangido a abrir mão

¹³ Diferentemente do ritmo lógico que predomina na prosa, marcado pela acentuação gramatical, o ritmo melódico é aquele determinado pela ocorrência de vozes tônicas culminantes e de pausas alternadas (TAVARES, 1996, p. 168).



da elisão entre os hemistíquios em alguns momentos¹⁴. Quanto aos pentâmetros, procuramos transpor todos eles em decassílabos heroicos, com cesura nas sextas sílabas.

Como ressalva final, no que diz respeito ao aspecto prosódico desta transposição criativa, cumpre destacar a importância da colaboração (e benevolência) do leitor para a efetivação dos efeitos rítmicos acima descritos, pois uma leitura demasiado mecânica pode encontrar sílabas que parecem exceder a métrica proposta – quando, por exemplo, apostamos na percepção natural de eclipses¹⁵, sem a necessidade de sinalizá-las com apóstrofos – ou sílabas aquém do metro nas passagens em que, por força dos ictos, imaginamos a pronúncia entrecortada por hiatos¹⁶. Contudo, julgamos que a expectativa gerada pela repetição do ritmo melódico mais ostensivo do texto de chegada¹⁷ seja capaz de afinar o metrônomo daqueles versos cuja escansão – baseada sobretudo no ritmo lógico – poderia apontar como desvios às prescrições da metrificação portuguesa tradicional.

Por último, tendo em vista que o gênero carta permite o uso de um registro menos formal da língua, dada a natureza intimista do texto, utilizamos, eventualmente, a síncope da preposição “para” (“pra”), seja pelo efeito de oralidade e concisão seja por razões métricas. Valemo-nos também de alguns arcaísmos, como “mui” (forma apocopada de “muito”), assim como “inda” (aférese de “ainda”), de uso já consagrado em poesia lusófona.

Passemos então à tradução integral da primeira carta das *Heroides* de Ovídio, feita a partir da edição do texto latino estabelecido por Henri Bornecque (1928).

¹⁴ Especificamente nos versos: 3, 25, 27, 35, 55, 59, 61, 63, 69, 75, 79, 81, 85, 87, 89, 91, 101, 113. Segundo a prescrição de Olavo Bilac e Guimarães Passos, o verso alexandrino perfeito exige a elisão na sexta sílaba. Ela jamais se materializa como tal se for antecedida por palavras esdrúxulas¹⁴ (BILAC & PASSOS, 1918, p. 68).

¹⁵ Eclipse é a elisão do fonema nasal. De acordo com Tavares (1998, p. 184 -185), não é obrigatório marcá-la com apóstrofo. Fizemos uso desta figura de dicção em alguns versos que têm em comum o fato de a supressão do *-m* final dos vocábulos, imediatamente sucedidos por vogal, ocorrer em ditongos decrescentes. Uma leitura privada da percepção desse fenômeno prosódico poderia comprometer a acentuação pretendida por esta proposta, mais ostensivamente nos versos 27, 29, 32, 39, 46, 53, 94.

¹⁶ Como ocorre, à guisa de exemplo, no verso 5: “Qui/se/ra/eu/que/quan/doàEs/par/ta/ na/ve/gas/se”, e no verso 103: “Ro/gam/ tam/bém/ po/ris/so a/ a/ma e/ o/ va/quei/ro”.

¹⁷ Dentre os 116 versos do poema traduzido, 19 não são alexandrinos perfeitos (conquanto sejam dodecassílabos, com ictos em 6-12) e apenas um não é decassílabo heroico (v. 34), donde conclui-se que mais de 80% dos versos reverberam o apoio rítmico do dístico vernáculo engendrado por Silva Ramos.



Transposição criativa da carta de Penélope a Ulisses (Ep. 1)

PENÉLOPE A ULISSES

Penélope te envia, demorado Ulisses,
tal carta. Não respondas; vem tu mesmo!
Troia, maldita às moças gregas, já caiu.
Nada mais vale toda a Troia ou Príamo.
Quisera eu que, quando à Esparta navegasse, 5
fosse a frota do adúltero engolida!¹⁸
Assim eu não estaria em tão gélido leito
e nem chorando, só, dias a fio.
E nem me queixaria do infindável pano
que lassas mãos viúvas vêm tecendo. 10
Quando não receei perigos dos mais graves?
O amor é cheio de temor solícito.
Pensava nos cruéis troianos contra ti,
ouvindo o nome “Heitor” ficava pálida.
E, se alguém contava “Heitor venceu Antíloco”,¹⁹ 15
da minha angústia Antíloco era a causa.
Ou, “sucumbiu com falsas armas Menetíada”,²⁰
temendo estratagemas, eu chorava.
“Tingira a lança lícia o sangue de Tlepôlemo”,²¹
meu medo a morte deste renovava. 20
Enfim, quem quer que fosse em campo aqueu vencido,
qual frio gelo o peito meu ficava.
Mas um deus justo ao meu casto amor atendeu:
Jaz Troia em cinzas; meu homem foi salvo!
Comandantes argólicos já retornaram; 25
aos pés dos deuses pátrios há espólios.
Moças, pelos maridos salvos, trazem incenso,
e aqueles como Troia ruiu cantam.
Maravilhados ficam os velhos e as garotas;
deslumbra a esposa o que o marido narra. 30
Logo que é posta a mesa, alguém mostra os combates
e, com um pouco de vinho, traça Pérgamo:²²
“Aqui está o Simoente e a terra de Sigeu,²³
e aqui ficava o palácio de Príamo.

¹⁸ O “adúltero” é o príncipe troiano, Páris.

¹⁹ Na *Odisseia* (4.186-188), Antíloco é o filho de Nestor que foi morto por Mémnon, não por Heitor. Como observa Gonçalves (1998, p. 58 – nota 3), este pode ter sido um equívoco do poeta, um lapso do copista ou mesmo tratar-se de uma outra versão seguida por Ovídio.

²⁰ “Menetíada” é Pátroclo, filho de Menécio. O sintagma “com armas falsas” (*falsis armis*) remete ao fato de Pátroclo ter sido morto por Heitor, trajando a armadura de Aquiles, com o qual foi confundido.

²¹ Tlepôlemo era aliado dos gregos contra os troianos, tendo sido morto pelo lício Sarpédon, com um golpe de lança no pescoço (*Ilíada*, 5.658-659).

²² “Pérgamo” é o nome de uma cidadela de Troia, cujo emprego aqui constitui uma sinédoque generalizante do todo pela parte.

²³ “Simoente” é um rio da planície troiana. “Sigeu” é um promontório e porto de Troia.



Ali acampava o Eácida ²⁴ , e aqui Ulisses, aqui o corpo de Heitor foi arrastado”. ²⁵	35
[Por meio de Nestor, soubemos destas coisas quando saiu teu filho a procurar-te.] ²⁶	
Contou que Reso e Dólón a ferro foram mortos; ²⁷ um peço em sono e o outro num ardil.	40
Oh, quão ousado és! Esquecido dos teus, no acampamento trácio entraste à noite com a ajuda só de um pra matar vários homens. ²⁸	
Se lembrasses de mim, eras mais cauto! Temia até saber que, vencedor, cruzaste tropas amigas com os corcéis ismários. ²⁹	45
De que me vale estar ao chão o muro de Ílio, vencido pela força dos teus braços, se permaneço tal qual era em plena guerra, carente da presença do marido?	50
A mim, unicamente, inda resiste Pérgamo; pra cá o vencedor traz bois cativos. Searas já vicejam onde existia Troia; tornou mais fértil a terra o sangue frígio.	
O arado fere os ossos de heróis insepultos; o mato encobre as casas em ruína.	55
Vitorioso e ausente... eu não sei o motivo dessa demora e nem onde te escondes.	
Quaisquer naus estrangeiras que aqui aportem, partem com mil perguntas sobre ti, levando carta escrita por meu próprio punho, pra te entregar se um dia te encontrarem.	60
Enviei carta a Pilos, terra de Nestor, ³⁰ incerta informação chegou de Pilos.	
Mandei também a Esparta; Esparta nada sabe... Que terra habitas? Onde te demoras?	65
Talvez fosse melhor se Troia resistisse! ³¹ (eu mesma me aborreço com meus votos). Soubesse onde lutavas, guerras só temia, e unir-se-ia a muitas meu lamento.	70
Nem sei o que temer; demente, eu temo tudo.	

²⁴ “Eácida” é um patronímico que designa os descendentes de Éaco. Neste verso, trata-se de Aquiles, neto daquele.

²⁵ Referência ao episódio em que o corpo de Heitor foi arrastado por cavalos diante do palácio de Príamo.

²⁶ O editor do texto latino, Henri Bornecque (1928), considera estes versos, assim como os subsequentes entre colchetes, como interpolações. Na *Odisseia* (2. 399-400), a deusa Atena ordena que Telêmaco vá até Pilos para encontrar Nestor e obter informações sobre seu pai.

²⁷ “Reso” é o rei dos trácios, morto enquanto dormia no acampamento. “Dólón” é um espião troiano que foi peço por Ulisses e Diomedes, os quais obrigaram-no a contar a disposição do exército inimigo.

²⁸ Ao invadir o acampamento dos trácios, Ulisses estava acompanhado somente de Diomedes.

²⁹ “Corcéis ismários”, isto é, cavalos provenientes de Ísmaro (montanha da Trácia), de onde vem o nome poético dos trácios, também chamados de “ismários” (GONÇALVES, 1998, p. 60 – nota 14). Com *Ismaiis equis*, Ovídio encerra a condensação dos episódios aludidos desde o verso 39, culminando com o sucesso da investida na qual Ulisses e Diomedes mataram vários trácios e roubaram seus cavalos.

³⁰ Cidade da Messênia, pátria de Nestor (*Pylos, apud. SARAIVA, 2006*).

³¹ Literalmente: “seria mais útil se ainda estivessem em pé as muralhas de Febo”.



É vasto o campo das preocupações.
Os riscos de alto-mar e os perigos da terra
talvez expliquem tão longa demora...
Enquanto eu temo – tola! – tu podes estar 75
por algum estrangeiro amor cativo.
Talvez fale do quanto é rústica tua esposa,
que, além de tecer, nada faz direito.
Tomara que eu me engane quanto a essas coisas...
Tu, livre pra voltar, não fiques longe! 80
Meu pai, Icário, força-me a entregar o leite,
zangado contra o enorme adiamento.
Não cederei! Sou tua. Saibam que sou tua!
Penélope será sempre de Ulisses.
Tão logo é comovido por sinceras preces, 85
a própria autoridade ele modera.
A turba de Zacinto, dulíquios e sâmios,³²
luxuriosa, avança sobre mim,
reinando em tua corte sem que alguém proíba;
meu peito e tuas riquezas dilacera. 90
Convém lembrar Medonte, Pólipo e Pisandro
e ávidas mãos de Antínoo e Eurímaco³³
e outros que alimentas, em tua torpe ausência,
com os bens que te custaram o próprio sangue?
Juntos estão aqui, prontos para arruinar-te, 95
pastor Melântio e até o mendigo Iro!³⁴
Três somos nós ao todo, e eu não tenho forças.
Velho é Laertes; mui novo é Telêmaco.³⁵
Este eu quase perdi numa cruel cilada,
quando cismou, teimoso, de ir a Pilos. 100
Imploro aos deuses: cumpra-se a ordem dos fados,
e possa ele cerrar os nossos olhos.
Rogam também por isso a ama e o vaqueiro,
e o fiel guarda da pocilga imunda.³⁶
Entretanto, Laertes armas não aguenta, 105
não pode fazer frente aos invasores
[Telêmaco será – se ficar vivo – forte;
por ora ele requer do pai auxílio]
e nem eu tenho como enfrentar inimigos.
Vem bem depressa, porto e altar dos teus! 110
Imploro que conserves o teu filho vivo
e possas ensiná-lo as tuas artes.
Consideres Laertes, que te espera tanto

³² “Zacinto” é uma ilha, vizinha a Ítaca, de onde vêm alguns pretendentes de Penélope (*Odisseia*, 1. 245; 16. 122-123), dentre os quais os “sâmios” (habitantes da ilha e Samos) e os “dulíquios”.

³³ Os cinco personagens citados nesse dístico eram alguns dos pretendentes de Penélope, que tinham invadido o palácio de Ulisses e lá se instalaram, dilapidando os seus bens, enquanto estava ausente.

³⁴ “Melântio” é o pastor que, traíndo a confiança de Penélope e Ulisses, alia-se aos pretendentes, tornando-se um deles. “Iro” é um mendigo de Ítaca que escarneceu de Ulisses e foi morto quando este retornou ao seu palácio disfarçado de andarilho.

³⁵ Pai e filho de Ulisses, respectivamente.

³⁶ A “ama” é Euricleia. O “vaqueiro” é Filésio e “o fiel guarda da pocilga”, Eumeu.



para que venhas tu fechar seus olhos.
O certo é que eu, menina quando tu partiste, 115
serei mais velha quanto mais demores.

Texto em latim

PENELOPE VLIXI

Haec tua Penelope lento tibi mittit, Vlix;
Nil mihi rescribas attinet; ipse ueni.
Troia iacet certe, Danais inuisa puellis;
Vix Priamus tanti totaque Troia fuit.
O utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat, 5
Obrutus insanis esset adulter aquis!
Non ego deserto iacuissem frigida lecto;
Nec quererer tardos ire relictas dies
Nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
Lassaret uiduas pendula tela manus. 10
Quando ego non timui grauiora pericula ueris?
Res est solliciti plena timoris amor.
In te fingebam uiolentos Troas ituros;
Nomine in Hectoreo pallida semper eram.
Sive quis Antilochum narrabat ab Hectore uictum, 15
Antilochus nostri causa timoris erat,
Sive Menoetiaden falsis cecidisse sub armis,
Flebam successu posse carere dolos.
Sanguine Tlepolemus Lyciam tepefecerat hastam;
Tlepolemi leto cura nouata mea est. 20
Denique, quisquis erat castris iugulatus Achius,
Frigidius glacie pectus amantis erat.
Sed bene consuluit casto deus aequus amori;
Versa est in cineres sospite Troia uiro.
Argolici rediere duces; altaria fumant; 25
Ponitur ad patrios barbara praeda deos.
Grata ferunt nymphae pro saluis dona maritis,
Illi uicta suis Troica fata canunt;
Mirantur lassique senes trepidaeque puellae;
Narrantis coniunx pendet ab ore uiri, 30
Atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa,
Pingit et exiguo Pergama tota mero:
“Hac ibat Simois, haec est Sigeia tellus;
Hic steterat Priami regia celsa senis;
Illic Aeacides, illic tendebat Vlixes; 35
Hic lacer admissos terruit Hector equos”.
[*Omnia namque tuo senior te quaerere misso*
Rettulerat nato Nestor, at ille mihi.]
Rettulit et ferro Rhesumque Dolonaque caesos,
Vtque sit hic somno proditus, ille dolo.
Ausus es, o nimium nimiumque oblite tuorum,



<i>Thracia nocturno tangere castra dolo Totque simul mactare uiros, adiutus ab uno. At bene cautus eras et memor ante mei! Vsque metu micuere sinus, dum uictor amicum Dictus es Ismariis isse per agmen equis.</i>	40
<i>Sed mihi quid prodest uestris disiecta lacertis Ilios, et, murus quod fuit, esse solum, Si maneo, qualis Troia durante manebam Virque mihi dempto fine carendus abest? Diruta sunt aliis, uni mihi Pergama restant, Incola captiuo quae boue uictor arat.</i>	45
<i>Iam seges est, ubi Troia fuit, resecandaque falce Luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus; Semisepulta uirum curuis feriuntur aratris Ossa; ruinosas occulit herba domos. Victor abes nec scire mihi quae causa morandi Aut in quo lateas ferreus orbe, licet.</i>	50
<i>Quisquis ad haec uertit peregrinam litora puppim, Ille mihi de te multa rogatus abit, Quamque tibi reddat, si te modo uiderit usquam, Traditur huic digitis charta notata meis.</i>	55
<i>Nos Pylon, antiqui Neleia Nestoris arua, Misimus; incerta est fama remissa Pylo. Misimus et Sparten; Sparte quoque nescia ueri. Quas habitas terras aut ubi lentus abes? Vtilius starent etiamnunc moenia Phoebi (Irascor uotis, heu, leuis ipsa meis).</i>	60
<i>Scirem, ubi pugnares et tantum bella timerem Et mea cum multis iuncta querela foret. Quid timeam, ignoro; timeo tamen omnia demens Et patet in curas area lata meas.</i>	65
<i>Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus, Tam longae causas suspicor esse morae. Haec ego dum stulte metuo, quae uestra libido est, Esse peregrino captus amore potes;</i>	70
<i>Forsitan et narres quam sit tibi rustica coniunx, Quae tantum lanas non sinat esse rudes. Fallar, et hoc crimen tenues uanescat in auras, Neue, reuertendi liber, abesse uelis!</i>	75
<i>Me pater Icarius uiduo discedere lecto Cogit et immensas increpat usque moras. Increpet usque licet! tua sum, tua dicar oportet; Penelope coniunx semper Ulixis ero.</i>	80
<i>Ille tamen pietate mea precibusque pudicis Frangitur et uires temperat ipse suas. Dulichii Samiique et quos tulit alta Zacynthos Turba ruunt in me luxuriosa proci</i>	85
<i>Inque tua regnant nullis prohibentibus aula; Viscera nostra, tuae dilacerantur opes. Quid tibi Pisandrum Polybumque Medontaque dirum Eurymachique auidas Antinoique manus</i>	90
<i>Atque alios referam, quos omnis turpiter absens</i>	



<i>Ipsa tuo partis sanguine rebus alis? Irus egens pecorisque Melanthius actor edendi Ultimus accedunt in tua damna pudor. Tres sumus inbelles numero, sine uiribus uxor Laertesque senex Telemachusque puer.</i>	95
<i>Ille per insidias paene est mihi nuper ademptus, Dum parat inuitis omnibus ire Pylon. Di, precor, hoc iubeant, ut euntibus ordine fatis Ille meos oculos conprimat, ille tuos.</i>	100
<i>Hac faciunt custosque bouum longaeuaque nutrix, Tertius inmundae cura fidelis harae. Sed neque Laertes, ut qui sit inutilis armis, Hostibus in mediis regna tenere potest, [Telemacho ueniet, uiuat modo, fortior aetas; Nunc erat auxiliis illa tuenda patris;] Nec mihi sunt uires inimicos pellere tectis. Tu citius uenias, portus et ara tuis!</i>	105
<i>Est tibi sitque, precor, natus, qui mollibus annis In patrias artes erudiendus erat. Respice Laerten; ut tu sua lumina condas, Extremum fati sustinet ille diem. Certe ego, quae fueram te discedente puella, Protinus ut uenias, facta uidebor anus.</i>	110

Considerações finais

Como pudemos ver, se por um lado o discurso de Penélope, orquestrado por Ovídio, reencena a propalada fidelidade incondicional com que a rainha de Ítaca aguardava o retorno de seu marido, por outro, alguns de seus argumentos funcionam como um contraponto à perspectiva canônica dos feitos heroicos de Ulisses, em detrimento da resiliência passiva com que, supostamente, ela o teria esperado. Enquanto aquele lutava ao lado de homens treinados para a batalha, ela também pelejava, praticamente sozinha, tendo que cuidar do filho imberbe e do sogro já bem idoso (97-98), contra a “luxuriosa turba de Zacinto, dulíquios e sâmios” (87-88), dentre outros, e, inclusive, contra o próprio pai, que era da opinião de que ela deveria casar-se novamente (81-82) em face do perigo iminente de perder o reino à força de invasores e pretendentes gananciosos.

Além disso, é notável como a introspecção psicológica da personagem, entre os versos 73-80, revela, num primeiro momento, uma espécie de ciúme típico, mas que, em nossa leitura, parece aludir aos casos extraconjugais de Ulisses – como, diga-se de



passagem, sua relação com Calipso (*Am.* 2.17.15-16) e a versão presente nas *Fabulae*, de Higino (64 a.C. – 17 d.C.), que menciona seu relacionamento com Circe e Calídice, assim como os filhos provenientes desses intercursos, Telégono e Nausítoos, com a primeira (HIGINO, *Fab.* 125.10; 127.1), e Polipetes, com a última (GRIMAL, 2011, p. 71; 387)³⁷ – os quais, a julgar pela recepção tradicional, não macularam sua aura heroica, tampouco costumam ser trazidos à baila quando se enaltece a fidelidade unilateral de Penélope.

Nesse sentido, consideramos as *Heroides* como uma espécie de releitura da performance dos heróis clássicos, que procederam de modo leviano e injusto em vários momentos, principalmente para com as mulheres, esposas e eventuais companheiras. O solilóquio das personagens que protagonizam a obra parece desconstruir a imagem tradicional do homem guerreiro e virtuoso, ou, pelo menos, logra reconfigurar o papel das mulheres nos episódios literários em que elas foram pintadas como meras coadjuvantes, repercutindo, dessa maneira, no imaginário coletivo. Talvez seja justamente por isso que tenham sido chamadas de "heroínas" pelo poeta, o que é fascinante, a nosso ver, se levarmos em conta o contexto histórico eminentemente patriarcal em meio ao qual Ovídio elaborou suas cartas, em alguma medida, subversivas, como acreditamos ser possível observar nas entrelinhas do poema que ora traduzimos.

REFERÊNCIAS

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1918.

COHEN, Jean. *Estruturas da linguagem poética*. Tradução de A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. J. Hopikins. 1999.

DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética*. Dissertação de mestrado – UFES, 2007.

FERNANDES, Marcelo Vieira. "A poesia didática elegíaca e a poesia elegíaca didática dos *Medicamina* de Ovídio, e Ovídio, *Produtos para a beleza feminina*: tradução poética". In: GARRAFFONI, Renata Senna (ed.). *Classica, revista brasileira de estudos clássicos*. Vol. 25. n. 1/2. São Paulo: Annablume, 2012, p. 251-267.

³⁷ Nos verbetes "Calídice" e "Polipetes", respectivamente.



GONÇALVES, Simone Ligabo. *As Heroides de Ovídio: uma tradução integral*. Dissertação de mestrado em Letras Clássicas – USP, 1998.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. “Fastos de Ovídio: uma introdução”. In: OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior; revisão da tradução Júlia Batista Castilho de Avellar. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2011.

HIGINO. *Fábulas*. Introducción y traducción de Javier del Hoyo e José Miguel García Ruiz. Madrid: Gredos, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, ensaio de Italo Calvino. São Paulo: 34, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

LEVIN, Samuel. *Estruturas linguísticas em poesia*. Tradução de J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.

MELO, João Victor Leite. *Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana*. Dissertação de mestrado em Letras – Estudos Literários. UFJF, 2019.

OLIVA NETO, João Angelo. “À guisa de introdução: tendências recentes na tradução de poesia grega e latina no Brasil”. In: *Cadernos de literatura em tradução*. Org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: FFLCH, 2015.

OLIVA NETO, João Angelo. “11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos”. In: *Cadernos de literatura em tradução*. Org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: FFLCH, 2015.

OVIDE. *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris: Société d’Edition “Les Belles Lettres”, 1928.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heroides*. Tradução de Dunia Marinho Silva. Prefácio e notas de Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2003.

OVÍDIO. *Heroides*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2015.



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

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

SOUZA, Luiza dos Santos. *Bi-tradução do livro primeiro dos Amores de Ovídio: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

VERGNA, Walter. *Heróides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

Biografia do autor

João Victor Leite Melo é graduado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), obtendo o título de Mestre em Letras: Estudos Literários (2019, Bolsista FAPEMIG) pela mesma instituição. Em dissertação de mestrado, traduziu os poemas Íbis, Nux e Haliêutica, cuja autoria costuma ser atribuída a Ovídio, e levantou hipóteses a respeito de uma suposta quarta fase ovidiana. Seus interesses de pesquisa convergem para o estudo da Literatura Latina e respectivas práticas de tradução poética em português.



ARTIGO

DEVE-SE TRADUZIR O PRECONCEITO? UMA REFLEXÃO SOBRE A ÉTICA NO ATO TRADUTÓRIO A PARTIR DA TRADUÇÃO DE *LA JANGADA*, DE JÚLIO VERNE

Elisa Fernandes Rodrigues

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
elisafrod@gmail.com

Julia dos Santos Ferverza

Université de Strasbourg (UNISTRA), França
juliaferenza@gmail.com

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
patricia.ramos@ufrgs.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26455>

Recebido em: 22/03/2018

Aceito em: 04/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESUMO: Este trabalho parte da tradução do romance *La Jangada* (1881), de Júlio Verne, e tem por objetivo principal propor uma reflexão acerca das questões éticas envolvidas na tradução de um texto possivelmente compreendido como preconceituoso quando lido pelo público-alvo da tradução. Entendemos que a resposta à questão “Deve-se traduzir o preconceito?” depende de diversos fatores, tais como o propósito e o público-alvo da tradução. Compartilhamos a visão de ética da tradução de Pym (2012) e nos valem dos conceitos de responsabilidade (PYM, 2012) e de lealdade (NORD, 2016) para buscar uma compreensão de tradução ética. Apresentamos alguns trechos do livro traduzido que ilustram esse embate e discutimos a pertinência das diversas possibilidades de tradução.

Palavras-chave: *Tradução literária. Tradução e ética. Ética. Júlio Verne.*

SHOULD PREJUDICE BE TRANSLATED? A REFLECTION ON THE ETHICS IN THE ACT OF TRANSLATION BASED ON THE TRANSLATION OF JULES VERNE'S *LA JANGADA*

ABSTRACT: This article is based on a translation project of Jules Verne's novel *La Jangada* (1881), aiming to propose a reflection on the ethical issues involved in the translation of a text that can be misconstrued as prejudiced from the point of view of its target audience. We understand that the answer to the question “Should prejudice be translated?” depends on many factors, including the purpose and the target audience of the translation. We



borrow Pym's (2012) view on the ethics of translation. We also draw on Pym's (2012) concept of responsibility, as well as Nord's (2016) definition of loyalty, in order to attempt to understand what an ethical translation means. Some excerpts of the translated novel are presented to highlight this issue and to discuss the relevance of the translation possibilities.

Keywords: *Literary translation. Translation and ethics. Ethics. Jules Verne.*

Introdução

Este artigo se apresenta como relato de processo e como desdobramento teórico do projeto de tradução do romance de Júlio Verne *La Jangada: huit cents lieues sur l'Amazone* (1881). O projeto, que teve início no final de 2013, foi desenvolvido no curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e orientado por "Autor 3". O livro traduzido, cuja proposta de título foi *A Jangada: 800 léguas pelo Amazonas*, será publicado pela editora L&PM.

O romance se passa em 1852, na Amazônia, e parte de um mistério a ser desvendado já no primeiro capítulo no livro: uma mensagem codificada, nas mãos de um capitão do mato chamado Torrès, precisa ser decifrada, pois contém um segredo acerca do passado de Joan Garral. Joan é um brasileiro que vive em Iquitos, no Peru, com a esposa e os dois filhos. Fazendeiro bem-sucedido, é surpreendido pela notícia do casamento da filha, Minha Garral, com o brasileiro Manoel Valdez. O casamento ocorrerá no Brasil, em Belém, onde vive a mãe do genro. No entanto, Joan teme secretamente retornar ao país, pois fugiu de lá por ter sido acusado de assassinato e de roubo de diamantes e condenado à pena de morte. Inicialmente relutante, sem retornar à terra natal desde que escapou da condenação à forca, decide acompanhar a família com o secreto objetivo de pedir a revisão de sua sentença. Assim, Garral arquiteta um projeto para poder levar consigo grande parte de sua vida na viagem: manda construir uma gigantesca Jangada, que dá origem ao nome da obra e que consiste em uma verdadeira aldeia flutuante, onde leva suas casas e seus escravos, para se deslocar de Iquitos a Belém, descendo o rio Amazonas.

La Jangada foi publicada pela primeira vez como folhetim no *Magasin d'éducation et de récréation*, em 1881 (LEÃO, 2012). No mesmo ano, saiu a edição definitiva em dois volumes pela *Bibliothèque d'éducation et de récréation*, do editor parisiense Pierre-Jules Hetzel (RIAUEDEL, 1992). A obra foi traduzida no Brasil pela primeira vez pela livraria de



Baptiste-Louis Garnier, também em 1881 (LEÃO, 2012). Faz parte do conjunto de 62 romances e 18 contos que compõem as *Viagens extraordinárias*. A conhecida coleção conta com clássicos como *Cinco semanas em um balão* (1863), *Viagem ao centro da terra* (1864), *Da terra à lua* (1865), *Vinte mil léguas submarinas* (1869) e *A volta ao mundo em 80 dias* (1872), que formaram gerações de leitores tanto na França quanto, graças às suas traduções, no Brasil.

As obras que compõem as *Viagens extraordinárias* são histórias de aventuras em terras distantes, construídas a partir de pesquisas em geografia e estudo de relatos e viajantes. Para escrever *La Jangada*, sabe-se que Verne recorreu a fontes como o *Bulletin de la Société de Géographie de Paris* (LEÃO, 2012) e relatos de viajantes como Humboldt, Marcoy, Keller-Leuzinger, Agassiz, Émile Carrey e La Condamine (RIAUDEL, 1992). Segundo os estudos de Leão (2012) e Riaudel (1992), esses esforços de documentação e descrição se inserem em um projeto enciclopédico de Verne e de Hetzel de difundir o conhecimento, despertando o interesse dos jovens pela ciência e pela cultura através da literatura. Isso se apresenta na obra por nós traduzida na forma de descrições detalhadas das aldeias, da geografia, da fauna e da flora da região, o que é muito interessante, considerando que Verne nunca veio à América do Sul.

A ideia da tradução desta obra partiu da sugestão de Agnès Marcetteau, diretora da Biblioteca Municipal de Nantes e do Museu Jules Verne, que, em visita à UFRGS para uma palestra sobre Júlio Verne em 2013, observou que a obra *La Jangada*, embora se passasse no Brasil e já tivesse sido traduzida para o português anteriormente¹, não encontrava tradução atual disponível no mercado, missão que acreditava que deveria ser encarada.

Desse modo, a retradução de *La Jangada* se justificava pela ausência de traduções do livro no mercado e, principalmente, porque, assim como Marcetteau, acreditávamos ser importante que o público brasileiro tivesse acesso a essa obra, que revela o imaginário do autor sobre o Brasil e sobre o Novo Mundo, como ficou conhecido o continente americano após o século XV.

¹ Há uma tradução de 1966, feita por Vieira Neto e publicada pela extinta editora Matos Peixoto, e outra de 2003, feita por Maria Alice Araripe de Sampaio Dória e publicada pela editora Planeta, com edição esgotada. Encontramos também traduções publicadas pelas editoras Saraiva, Francisco Alves e Paulo de Azevedo, mas as informações acerca dessas antigas edições são escassas.



Esse processo de tradução provocou uma série de reflexões envolvendo diversos temas, como o tratamento da terminologia no texto literário e a tradução de textos cifrados, como os criptogramas. Aqui compartilharemos uma dessas reflexões — a questão da ética na tradução —, desencadeada pela presença de passagens potencialmente consideradas racistas, machistas e eurocêntricas na atualidade. Ao longo do processo de tradução, nós nos interrogamos sobre o papel do tradutor frente a um texto distanciado temporalmente que reflete uma visão de mundo que vai de encontro aos nossos valores individuais e sociais contemporâneos.

Longe de ser uma manifestação ingênua de desconforto diante de uma obra historicamente distante de nossa realidade, o presente texto pretende incitar à reflexão. Acreditamos, portanto, ser bastante relevante compartilhar essa experiência e seus desdobramentos teóricos, pois isso pode ajudar outros tradutores a pensar questões relacionadas à ética na tradução e, acima de tudo, ilustrar o processo de uma tradução refletida e crítica.

2. Concepção e projeto de tradução

Entendemos a tradução como um processo dinâmico que envolve não apenas as línguas e as culturas em questão, mas fatores como a subjetividade do tradutor, a situação espaço-temporal e aspectos relativos à recepção da tradução, dentre outros (RABADÁN, 1991). Nossa concepção de tradução, portanto, vai de encontro a uma visão estática de tradução, que a considera como um processo de decodificação de um texto na língua de partida e sua reformulação na língua de chegada, pressupondo a existência de equivalências e soluções tradutórias pré-estabelecidas. Em nosso entendimento, trata-se de uma atividade interpretativa que permite variadas leituras e, portanto, soluções tradutórias diversas. Nesse sentido, compartilhamos a visão de Aubert (1993) sobre as diferentes possibilidades de leitura:

O ato tradutório toma como ponto de partida uma mensagem efetiva, isto é, a mensagem derivada do texto original tal como decodificada pelo receptor-tradutor, e a transforma em nova mensagem pretendida (não idêntica à mensagem efetiva). Tal segunda mensagem pretendida será submetida às mesmas vicissitudes da mensagem pretendida original, passando por nova expressão linguística, num código e em função de um referente com



potencialidades e restrições diversas daquelas que presidiram à geração do texto original, redundando em nova mensagem virtual, que, por sua vez, será apreendida como um conjunto de novas mensagens efetivas (uma por cada ato de recepção/leitura). Tais circunstâncias, relativamente bem conhecidas, e, quiçá, óbvias, colocam em questionamento o compromisso, comumente tido por auto-evidente, de fidelidade por parte do tradutor. Tal fidelidade, afinal, reporta-se a quê? Parece evidente que não se pode exigir uma fidelidade àquilo que é por definição inacessível: no caso em pauta, a mensagem pretendida do emissor original. Mesmo a mensagem virtual não é diretamente acessível, mas apenas pela intermediação parcial do processo de decodificação. Assim, a matriz primária da fidelidade há de ser, por imposição dos fatos, a mensagem efetiva que o tradutor aprendeu enquanto um entre vários receptores do texto original, experiência individual e única, não-reproduzível por inteiro nem mesmo pelo próprio receptor-tradutor, em outro momento ou sob outras condições de recepção.

Foi justamente esse entendimento de tradução que nos permitiu nos questionarmos em relação à decisão que tomaríamos frente ao embate que apresentaremos.

É importante, assim, que o tradutor atente não só para elementos como o gênero textual, o estilo do autor, os recursos literários e o registro de linguagem empregados, mas também para fatores extratextuais referentes à tradução, como o público-alvo, o meio de publicação e o propósito. Destacamos aqui o público-alvo e a finalidade do texto de chegada como fatores que auxiliam na orientação das soluções tradutórias e na busca por uma tradução adequada (REISS, 2009), pois se mostram particularmente interessantes para a discussão aqui apresentada.

No encargo de tradução, o público-alvo definido pela editora brasileira foi o adulto. É importante lembrar também que as publicações da editora em questão costumam ser de grande circulação, vendidas em diversos ambientes, desde livrarias até farmácias e bancas de revista, atraindo leitores de diferentes níveis de formação e de diferentes interesses.

No que se refere à finalidade, como já havíamos mencionado, atualmente não há tradução da obra disponível à venda, pois as traduções feitas anteriormente não foram mais reeditadas e dessa forma o romance não se encontra disponível para o leitor brasileiro. Nosso principal objetivo é, portanto, disponibilizar a obra para o público brasileiro, buscando reproduzir tanto quanto possível seu conteúdo.



3. Ética na tradução

Por uma questão de falta de espaço e tempo para aprofundamento teórico nos estudos filosóficos, optamos por desenvolver uma reflexão baseada em uma acepção mais geral de ética. Por outro lado, cabe dizer que em nosso trabalho mostraram-se indissociáveis as questões deontológicas das propriamente filosóficas. Segundo o dicionário Houaiss (2009), ética é o “conjunto de regras e preceitos de ordem valorativa e moral de um indivíduo, de um grupo social ou de uma sociedade”. Ou seja, diz respeito àquilo que é aceitável ou não para um certo grupo, o que inevitavelmente varia entre épocas, locais, culturas, etc.:

[...] não seria de se esperar que o pensamento ético fosse imune ao tempo e aos contextos, por mais que haja uma pretensão universalista no próprio conceito, em sua versão de “investigação geral sobre aquilo que é bom”. O que temos, na verdade, é uma tensão dialética entre a pretensão universalista e os diversos contextos de aplicação que levam à criação, manutenção ou ao eventual abandono ou enfraquecimento dos diferentes sistemas éticos. Aquilo que em um certo momento contestava algo antes tido por “natural” pode tornar-se tão aceito, tão habitual, que passa então a ser uma espécie de “segunda natureza” do homem — que é como também Roberto Romano (2004, p. 41) define a ética [...]. (OLIVEIRA, 2015, p. 75)

No que se refere à ética do tradutor, Pym propõe que o tradutor seja visto como uma espécie de mediador intercultural, uma vez que seu trabalho se situa nas intersecções estabelecidas entre as culturas, e não em uma única cultura (PYM, 1997, p. 14), propiciando um diálogo entre diferentes épocas e culturas. O autor afirma que, enquanto mediador, o tradutor não é responsável pelo conteúdo da mensagem que transmite, mas é responsável pelo produto da tradução e pelos efeitos que esse conteúdo possa produzir no receptor. A responsabilidade é a chave de sua visão sobre a ética na tradução:

Seriam os tradutores de *The Satanic Verses* responsáveis pelo que traduzem? Nossa ética liberal — dentre as profissões chamadas de liberais — tem dificuldade de assumir qualquer responsabilidade: médicos não são responsáveis pelas doenças que diagnosticam, do mesmo modo como advogados não são responsáveis pelo crime de seus clientes. Tradutores não podem ser considerados responsáveis por um texto escrito anteriormente a seu trabalho, assim como Sperthias e Bulis não são responsáveis pelo assassinato dos arautos persas. Contudo, os tradutores de Rushdie certamente são responsáveis pelo que fazem com o texto que cai em suas mãos, assim como cada tradutor é



imensamente responsável pelo que faz com o material com que trabalha, começando pela própria decisão de traduzi-lo ou não. (PYM, 2012, p. 56, tradução nossa)

Tomando como ponto de partida a pergunta fundamental de Berman (*apud* PYM, 2012, p. 5) “como devo traduzir?” — que tradicionalmente aponta para duas posições: uma em favor da língua/cultura-fonte e outra em favor da língua/cultura-alvo —, Pym propõe que seja outra a pergunta-norteadora do processo tradutório: “por que traduzir?”. O autor responde a seu próprio questionamento dizendo que o tradutor deve traduzir para promover a cooperação. Ele afirma que os esforços do tradutor para traduzir um texto não devem ser maiores do que os ganhos que a tradução pode produzir em termos de compartilhamento de conhecimento, negociação, diálogo e envolvimento (PYM, 2012, p. 134).

Desse modo, para Pym, o trabalho do tradutor consiste em promover uma cooperação transcultural, em um quadro em que a ética do tradutor está fortemente relacionada à responsabilidade sobre sua tradução e com os participantes envolvidos (clientes, autores, intermediários e leitores).

Nesse sentido, acreditamos ser pertinente para complementar essa discussão recuperar o conceito de lealdade de Nord, segundo o qual “os tradutores devem lealdade aos participantes da ação [cliente, público da cultura de chegada, autor(a) do TP]” (2011, p. 14). Isto é, justamente por ser um mediador e por ser o único com acesso ao texto de partida, naquele contexto comunicativo, o tradutor tem a responsabilidade de levar em conta as expectativas do leitor e da editora ao tomar suas decisões. É claro que isso não pode ser pensado de maneira absoluta, dada a impossibilidade de prever as expectativas de todos os leitores, mas deve-se pesar o que, em geral, espera-se de uma tradução. Caso o tradutor não cumpra com o mínimo esperado, cabe a ele advertir o leitor, por meio de notas de rodapé ou de um prefácio, por exemplo.

3.1 Embate ético

Na leitura da obra, encontramos uma paisagem exótica, negros escravizados contentes em servir, indígenas selvagens, mulheres silenciadas e a Europa representada como o centro da ciência e da sabedoria, responsável por trazer a civilização aos bárbaros.



Essa leitura feita à luz da atualidade gerou uma problemática envolvendo a maneira como essas questões apareceriam em nossa tradução.

Localizamos no livro passagens que identificamos como sendo, em linhas gerais, machistas, racistas e eurocêntricas. Transcrevemos aqui alguns desses trechos para melhor ilustrar nosso argumento. Apresentamos o texto de partida (TP) em francês, seguido da tradução que propusemos para o português brasileiro².

3.2 Passagens racistas

Tabela 1 — Passagens de *La Jangada* consideradas racistas

Texto de partida	Tradução
<p>Aux Indiens, Joam Garral avait réservé de véritables carbets, sortes de cahutes sans parois, dont le toit de feuillage était supporté par de légers baliveaux. L'air circulait librement à travers ces constructions ouvertes et balançait les hamacs suspendus à l'intérieur. Là, ces indigènes, parmi lesquels on comptait trois ou quatre familles au complet avec femmes et enfants, seraient logés comme ils le sont à terre.</p> <p>Les Noirs, eux, avaient retrouvé sur le train flottant leurs ajoupas habituels. Ils différaient des carbets en ce qu'ils étaient hermétiquement fermés sur leurs quatre faces, dont une seule donnait accès à l'intérieur de la case. Les Indiens, accoutumés à vivre au grand air, en pleine liberté, n'auraient pu s'habituer à cette sorte d'emprisonnement de l'ajoupa, qui convenait mieux à la vie des Noirs. (VERNE, 2005, p. 135-136)</p>	<p>Para os índios João Garral tinha reservado verdadeiras cabanas, uma espécie de barraca sem paredes, cujo teto de folhagens era sustentado por delicados espeques. O ar circulava livremente pelas construções abertas e balançava as redes penduradas no interior. Os indígenas, entre os quais havia três ou quatro famílias inteiras, com mulheres e crianças, teriam lá as mesmas acomodações que tinham em terra firme.</p> <p>Os negros, por sua vez, encontrariam na jangada suas choupanas habituais. Elas eram diferentes das cabanas, por serem hermeticamente fechadas nos quatro lados, sendo que só um deles dava acesso ao interior. Os índios, acostumados a viver ao ar livre, com toda liberdade, não conseguiriam se acostumar com esse confinamento da choupana, que convinha melhor à vida dos negros.</p>
<p>Yaquita et les siens furent reçus par le commandant du fort, un pauvre diable, qui connaissait cependant les lois de l'hospitalité, et leur offrit de déjeuner dans son habitation. Çà et là allaient et venaient les quelques soldats du poste, tandis que, sur le seuil de la caserne, apparaissaient, avec leurs femmes, qui sont de sang ticuna, quelques enfants, assez médiocres produits de ce mélange de race. (<i>ibid.</i>,</p>	<p>Yaquita e sua família foram recebidos pelo comandante do forte, um pobre-diabo que estava, contudo, familiarizado com as regras de hospitalidade e ofereceu-lhes um almoço em sua casa. Os poucos soldados do posto entravam e saíam, enquanto iam aparecendo na entrada do quartel suas mulheres, de sangue ticuna, junto com algumas crianças, frutos bem mediocres dessa</p>

² A tradução apresentada neste artigo pode apresentar discrepâncias em relação à obra publicada, uma vez que essa ainda se encontra em processo de editoração.



p. 181)	mistura de raças.
Et les voilà tous les quatre, suivis du Noir. (<i>ibid.</i> , p. 104)	E lá foram os quatro [membros da família Garral] e o negro.

Percebe-se nessas passagens que a escravidão e a violência contra os escravizados são tratadas com naturalidade, assim como a miscigenação própria do Brasil é vista como produtora de mediocridade. Na última passagem, por exemplo, o autor separa o negro dos outros personagens brancos, o que nos faz nos questionarmos por que ele não diz “e lá foram os cinco”. Além disso, os indígenas e negros com raras exceções têm nome próprio na narrativa, têm falas ou exercem um papel de destaque para o enredo, servindo apenas de pano de fundo para dar a “cor local” à história, percepção compartilhada por Riaudel (1992). São personagens tratados em francês por *tu*, pronome que, em oposição ao *vous*, denota informalidade e, no caso desta obra, desrespeito e superioridade daqueles que o empregam. Uma das personagens, Lina, também é denominada *mulâtresse* (“mulata”), adjetivo condenado hoje em dia, pois acredita-se que, em sua origem, faça referência à “mula”, animal fruto de cruzamento entre espécies. Além de Lina, há a velha Cybèle que, “apesar de ter sido libertada pelo patrão, permanecia escrava pela afeição que sentia por ele e pela família. Cibele era da família.”³, visão que espelha a atual relação de famílias brancas para com empregadas domésticas.

E, por fim, no desfecho da história, quando Joan e sua família retornam de Belém para Iquitos, o narrador não relata o que ocorre com todos os escravizados que foram levados do Peru para o Brasil. É quase como se ele esquecesse esses personagens e, assim, o leitor fica sem saber o que aconteceu com todos eles, o que reforça a sensação de servirem apenas de pano de fundo para ambientar uma história na Amazônia.

É importante apontar, por outro lado, que o narrador por vezes expressa ideias progressistas e se manifesta em favor dos direitos humanos, como na passagem seguinte:

A instituição dos capitães do mato data de 1722. Naquela época, as ideias antiescravagistas existiam apenas na mente de alguns filantropos. Ainda se

³ No texto de partida: “[...] libre par la volonté de son maître, esclave par son affection pour lui et les siens, et qui avait été la nourrice de Yaquita. Elle était de la famille.” (VERNE, 2005, p. 64).



passaria mais de um século até que os povos civilizados as incorporassem e aplicassem. Embora o primeiro direito natural do homem seja a liberdade, milhares de anos transcorreram até que algumas nações ousassem proclamar esse generoso pensamento. Em 1852, ano em que se desenrolará esta história, ainda havia escravos no Brasil e, conseqüentemente, capitães do mato para capturá-los. Certos motivos de ordem política e econômica tinham retardado o momento da abolição da escravatura, mas os negros já tinham o direito de comprar sua alforria e os filhos de escravos já nasciam livres. Portanto, faltava pouco para que esse magnífico país, em que caberiam três quartos da Europa, não tivesse mais nenhum escravo dentre seus dez milhões de habitantes.⁴

Essas manifestações refletem as concepções abolicionistas do próprio autor (RIAUDEL, 1992, p. 70), que, embora não tivesse posições como as de muitos intelectuais de sua época que buscavam relacionar problemas sociais aos grupos étnicos dos negros e indígenas ou à miscigenação, não excluiu expressões do racismo em *La Jangada*.

3.3 Passagem machista

Tabela 2 — Passagem de *La Jangada* considerada machista

Texto de partida	Tradução
— Oui, ma chère fille, répondit le padre Passanha, et je t'absous de ton sentiment de fierté ! D'ailleurs, je ne me permettrais pas de te gronder devant Manoel.	— Claro que sim, minha querida menina — respondeu o Padre Peçanha —, e eu a absolvo de seu orgulho! Além disso, seria incapaz de repreendê-la na frente de Manoel.
— Mais si, au contraire ! répondit gaiement la jeune fille. Il faut apprendre à Manoel à me gronder quand je le mérite ! Il est beaucoup trop indulgent pour ma petite personne, qui a bien ses défauts. (VERNE, 2005, p. 149)	— Bem pelo contrário! — respondeu alegremente a moça. — Manoel tem que aprender a me repreender quando mereço! Ele é tolerante demais com a minha humilde pessoa, que tem tantos defeitos.

⁴ No texto de partida: “C’est une institution qui date de 1722. À cette époque, les idées anti-esclavagistes ne s’étaient fait jour que dans l’esprit de quelques philanthropes. Plus d’un siècle devait se passer encore avant que les peuples civilisés les eussent admises et appliquées. Il semble, cependant, que ce soit un droit, le premier des droits naturels pour l’homme, que celui d’être libre, de s’appartenir, et, pourtant, des milliers d’années s’étaient écoulées avant que la généreuse pensée vînt à quelques nations d’oser le proclamer. En 1852, – année dans laquelle va se dérouler cette histoire, – il y avait encore des esclaves au Brésil, et, conséquemment, des capitaines des bois pour leur donner la chasse. Certaines raisons d’économie politique avaient retardé l’heure de l’émancipation générale ; mais, déjà, le noir avait le droit de se racheter, déjà les enfants qui naissaient de lui naissaient libres. Le jour n’était donc plus éloigné où ce magnifique pays, dans lequel tiendraient les trois quarts de l’Europe, ne compterait plus un seul esclave parmi ses dix millions d’habitants.” (VERNE, 2005, p. 26)



Pensamos ser importante ressaltar aqui que, se por um lado alguns críticos alegam que Verne exclui as mulheres de suas narrativas, outros, como Dekiss e Serres (2007, p. 43), argumentam que a mulher é quase sempre a heroína principal das *Viagens extraordinárias*, mostrando exemplos de personagens femininas e sua importância para o motor da narrativa. Em *La Jangada*, observamos de fato que as personagens Minha e Lina, embora não desviem radicalmente do desempenho de seus papéis de gênero, têm destaque e ações importantes — Lina inclusive é responsável pelo resgate de um dos personagens essenciais para a narrativa.

No trecho acima, porém, observamos Minha pedindo alegremente para seu noivo repreendê-la, trazendo a ideia de que o marido deve repreender a esposa por um comportamento considerado inadequado e de que ela deve ser subserviente, pois esse é seu papel social. Embora saibamos que a igualdade de gênero ainda figure em um horizonte distante, essa passagem se choca com os discursos contemporâneos que circundam esse conceito e com todos os esforços da militância do movimento feminista.

3.4 Passagem eurocêntrica

Tabela 3 — Passagem de *La Jangada* considerada eurocêntrica

Texto de partida	Tradução
Enfin, malgré les marées qui, depuis Obidos, commençaient à se faire sentir et retardaient quelque peu la dérive de la jangada, la bourgade de Monte-Alegre fut dépassée, puis celle de Praynha de Outeiro, puis l'embouchure du Xingu, fréquentée par ces Indiens Yurumas, dont la principale industrie consiste à préparer les têtes de leurs ennemis pour les cabinets d'histoire naturelle. (VERNE, 2005, p. 485)	Finalmente, apesar das marés que, desde Óbidos, já eram sentidas e atrasavam um pouco a flutuação da jangada, ultrapassaram o vilarejo de Monte Alegre, depois a Prainha de Outeiro e por fim a embocadura do rio Xingu, povoada pelos índios Jurunas, cuja principal atividade consiste em preparar as cabeças dos inimigos para os museus de história natural.

Neste trecho, percebemos um esvaziamento da cultura do povo juruna quando se dá a entender que suas tradições servem apenas para ornamentar os museus de história natural europeus.



Esse é um debate atual, presente, por exemplo, na criação controversa do Musée du Quai Branly em 2006, museu das artes e civilizações da África, da Ásia, da Oceania e das Américas, localizado no coração de Paris. Chamado pela historiadora Françoise Choay de “Disneyland do exotismo” (2006), suas exposições acabam colaborando para a exotização de outros povos e reforçando o mito do bom selvagem. Evocamos ainda os *Kriegsschatz* (tesouros de guerra) do artista Sarkis (LARK, 2016), coleções de objetos de diferentes civilizações deslocados de seus contextos pela pilhagem colonial e reintroduzidos em museus europeus.

4. Reflexões

Incomodadas com essas questões, perguntamo-nos como deveríamos traduzir essas passagens que entendíamos como sendo preconceituosas. Pensamos que essa questão, em um primeiro momento, poderia apresentar pelo menos três soluções: omitir os trechos ou buscar suavizá-los de alguma forma, por exemplo, utilizando expressões neutras no lugar das expressões marcadamente entendidas como preconceituosas hoje em dia; subverter o texto, adaptando-o à nossa realidade atual; buscar reproduzir o discurso considerado preconceituoso, visando um tom semelhante ao do texto de partida.

Os questionamentos levantados por Paulo Oliveira ilustram bem o conflito que estávamos enfrentando:

Devo, por exemplo, aceitar e traduzir de modo “fiel” (aqui: acrítico) textos que veiculem valores contrários aos de minha própria cultura/convicção? Ou, na perspectiva oposta: com que direito posso fazer alterações deliberadas nesses textos, para que sejam compatíveis com meus próprios valores? Em suma, qual é o limite do princípio da tolerância, da aceitação do Outro? (OLIVEIRA, 2015, p. 79)

Discutiremos essas questões a partir das três diferentes possibilidades elencadas por nós, argumentando por que as consideramos adequadas ou inadequadas para resolver o embate.



4.1 Omissão ou “suavização”

Braun (2016) apresenta um estudo comparativo de traduções da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, no que diz respeito à polissemia representada pelos jogos de linguagem de duplo sentido com conotação obscena. A autora compara diferentes soluções oferecidas pelos tradutores, evidenciando que a tradução dos jogos de linguagem requer um tratamento cuidadoso no que diz respeito à reprodução de sua função comunicativa da comicidade através da exploração do tema da sexualidade.

Ela cita Kiernan, autora de *Filthy Shakespeare: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns*, segundo o qual as tentativas de “higienização” da obra shakespeariana através da omissão de passagens obscenas, como a de Thomas Bowdler, ocorridas entre os séculos XVII e início do XX, acarretaram um “desserviço” (BRAUN, 2016, p. 75 *apud* KIERNAN, 2008, p. 27) à obra do autor. Nesse contexto, o leitor se viu privado de um aspecto significativo de sua obra ou, eventualmente, do seu próprio direito de escandalizar-se. Braun, através das leituras de Macrone, avalia que a linguagem obscena de Shakespeare sofreu tentativas de “sofisticação” ao longo do tempo, o que teria nos “protegido de ofensas/ultrajes” e “evidenciado a noção ingênua de que o Bardo fosse uma espécie de profeta da virtude” (BRAUN, 2016, p. 75 *apud* MACRONE, 1998, p. 7). Isso quer dizer que essa “higienização” implicou a perda de um entendimento maior do significado de sua obra no que se refere aos valores, preceitos, interpretações de fatos políticos, históricos revelados através dos jogos de linguagem obscenos (BRAUN, 2016, p. 45).

Nosso intuito, com esse exemplo, é chamar a atenção — ainda que de forma indireta — para as consequências da mudança de efeito provocada pela omissão de trechos considerados indecentes. No caso de Shakespeare, houve um dano muito grande não só em termos de acesso a questões estilísticas e comunicativas de sua obra, mas também a criação de uma falsa imagem do autor, de sua época e de seu contexto histórico-cultural.

Retomando o conceito de *interculturalidade* proposto por Pym, na tradução de *La Jangada*, cabia a nós mediar esse espaço intercultural que se dá entre Júlio Verne — autor francês do século XIX, que escrevia sobre a América para um público jovem francês, certamente encantado com o Novo Mundo em uma época em que o Império Colonial



francês se expandia pela África, Ásia e Oceania — e o leitor adulto brasileiro do século XXI, nascido no país em que se passa a história narrada por Verne.

Se optássemos pela omissão ou suavização dos trechos considerados preconceituosos, estaríamos não só privando o público de ter sua própria experiência de leitura e crítica da obra, como estaríamos promovendo uma espécie de “higienização”. Essa ação talvez levasse o leitor a uma visão muito diferente de Verne e do pensamento de seu tempo, visão essa que seria bastante distinta daquela que se tem hoje ao ler o livro em francês, como buscamos ilustrar com a pesquisa de Braun.

A capacidade de contextualização e de interpretação do público também não deve ser subestimada, uma vez que se trata de leitores adultos. Nesse sentido, apagar as marcas de um pensamento hoje considerado antiético seria supor ingenuamente que a ética é imune ao contexto histórico-temporal e que os sistemas éticos são universais e não sofrem alterações. Por outro lado, podemos pensar que algum tipo de reformulação nesse sentido seria mais pertinente caso estivéssemos traduzindo com outro objetivo ou para outro público, como o público infantil. Nesse caso, dependendo das intenções da editora, a tradução poderia ter outro foco, como, por exemplo, evidenciar questões ambientais e educativas, sendo adaptada aos valores éticos atuais.

4.2 Subversão

Para tratar essa possibilidade, em vez de nos guiarmos por uma concepção de fidelidade na tradução, recuperamos o conceito de *lealdade* de Nord aqui exposto anteriormente, segundo o qual o tradutor deve levar em conta as expectativas do leitor do texto de chegada. Conforme já abordado por Marcelle Castro (2007, p. 14-15), sabemos que o mercado editorial e o público leitor têm como ideia de tradução a representação o mais próxima possível do texto de partida.

Em sua dissertação de mestrado, Castro (2007) traz exemplos que permitem ilustrar melhor a questão da lealdade na tradução. Ela investiga práticas tradutórias identificadas com agendas políticas próprias, dentre elas a de escritoras e tradutoras feministas como Suzanne Jill Levine — tradutora norte-americana de escritores marginais como Manuel Puig, Severo Sardui e Reinaldo Arenas, cujas estratégias incluem o uso de aliterações e jogos de palavras inexistentes no texto de partida — e Susanne de



Lotbinière-Harwood — premiada tradutora quebequense que, a partir de um certo período, se recusa a traduzir obras literárias escritas por homens e altera as formas neutras ou “genéricas” para o feminino, em oposição à presença dominante do masculino.

Castro chama a atenção para o fato de que, para essas tradutoras, a tradução funciona como um instrumento de luta político-ideológica e de que elas utilizam estratégias que transformam e manipulam o texto original e se afastam do que o público geral considera como tradução ou como tradução “fiel”. Segundo a autora (2007, p. 65):

Assim, na perspectiva feminista, traduzir de forma ética supõe o combate ao conceito de fidelidade e a manipulação da linguagem dessa forma radicalmente intervencionista, pois assim estariam contribuindo para o reconhecimento do papel da mulher na sociedade e para a igualdade dos direitos entre os sexos. A infidelidade por elas proclamada e realizada diz respeito ao desejo de subverter a ordem masculina, falocêntrica e as teorias logocêntricas sobre a linguagem.

Trazemos esses exemplos para chamar a atenção para a questão do projeto de tradução. Diferentemente do projeto político autodeclarado por Levine e Lotbinière-Harwood, nosso projeto de tradução tinha como objetivo principal traduzir a obra de modo que a tradução funcionasse de modo semelhante a *La Jangada* de Júlio Verne, uma vez que buscávamos dar acesso a seu conteúdo.

Retomando, portanto, a discussão acerca da lealdade, a editora e o público-alvo esperam ler um romance escrito por Júlio Verne ambientado na Floresta Amazônica e conhecer a visão e o imaginário do autor sobre a América do Sul, considerando ainda que a obra até agora se encontrava praticamente indisponível para o leitor brasileiro. Se optássemos por subverter esses trechos, estaríamos nos afastando da finalidade a que tínhamos nos proposto inicialmente e nos voltando para objetivos políticos ou ideológicos. Seria preciso então um projeto diferente, o que alteraria completamente a tradução. Ao mesmo tempo, se optássemos por subverter sem informar os leitores de que se trata de uma tradução em que foram realizadas intervenções de cunho político, estaríamos rompendo o pacto de lealdade com o leitor, que espera que a tradução funcione de outra forma; portanto, não estaríamos agindo de forma ética enquanto tradutoras.

Como vimos, para as tradutoras estudadas por Castro, subverter a obra através da tradução e chamar a atenção para a questão da igualdade de gênero era a sua forma ética



de traduzir. No entanto, em nossa tradução, não seria ético recorrer a algum tipo subversão sem informar sobre nossa ação, pois isso o levaria a inferir que Verne, um autor do século XIX, tivesse um entendimento de igualdade racial e de gênero e uma visão sobre o colonialismo compatíveis com o que se espera do nosso tempo.

4.3 Reprodução do discurso

Para começar a discutir essa opção, podemos responder à questão norteadora de Pym “por que traduzi-lo?": porque consideramos a obra relevante e de interesse para muitos leitores brasileiros, cujo acesso ao texto é limitado devido a sua escassez no mercado editorial. Tendo isso em mente, consideramos que os ganhos dessa cooperação em termos de acesso ao conhecimento e diálogo são grandes e, justamente por isso, decidimos pela tradução. Pym (1997) afirma que “no final das contas, se sabemos *por que* traduzimos, podemos inferir *como* traduzir e até mesmo *o que* traduzir em cada situação”.

A tradução vem a ter uma função diferente do que a publicação do livro por Júlio Verne no século XIX. Enquanto na França o livro era em grande parte lido por jovens, tendo função educativa, parece-nos que hoje a tradução seria lida no Brasil majoritariamente por adultos que cresceram lendo Júlio Verne em sua juventude e esperam conhecer uma história de aventura ambientada em seu país. Considerando a abrangência do público da editora, provavelmente será lido também por estudiosos do Brasil, curiosos em saber como o autor representava o Brasil na época. Segundo Remus de Paula (2016, p. 26): “As obras de ficção científica de Júlio Verne (1828-1905) servem, atualmente, como documentos culturais que permitem problematizar as noções de ciência e de modernidade típicas dos séculos XIX e XX no Ocidente.”

Assim, chegamos à conclusão de que o mais adequado para o nosso projeto de tradução e para o nosso público-alvo seria recriar o discurso buscando uma aproximação com o que é apresentado em *La Jangada*. E, para contornar o embate que se colocou durante o processo de tradução, oferecemos à editora a possibilidade de redigirmos um prefácio ou um posfácio em que apresentássemos, dentre outras, as questões discutidas neste trabalho, contextualizando-as à época em que o livro foi escrito. Esse texto seria assinado com nosso nome e desse modo o leitor poderia diferenciar a voz, o posicionamento e a época do autor em relação aos das tradutoras.



Considerações finais

Assim, levando em conta as diferentes possibilidades que vislumbramos para a tradução desses trechos, optamos finalmente por reproduzir o discurso tal como ele é apresentado por Júlio Verne. Embora, à primeira vista, essa possa parecer uma decisão óbvia ou mesmo irrefletida, quisemos neste artigo apresentar todo o caminho de reflexões e debates que percorremos até chegarmos nessa escolha.

Optamos por essa decisão para a tradução de *La Jangada* ao retomar a função mediadora do tradutor, que, nesta situação comunicativa, é o agente que pode ler a obra original. É aí que o tradutor deve atentar para o pacto de lealdade com o leitor — que desconhece a língua e sem ele não é capaz de acessar a obra — e respeitar o que se propôs a fazer na tradução. Acreditamos também que essa mediação se faz especialmente importante em situações em que há confrontos de valores e épocas. O tradutor, em suas soluções tradutórias, deve responsabilizar-se aos agentes envolvidos no processo.

A ética não é universal, imutável e atemporal, e sim uma construção histórico-social. A interpretação de um texto (e da realidade) será diferente para cada leitor, em diferentes lugares e épocas, conforme observamos, por exemplo, nas divergências das leituras de *La Jangada* por Serres (2007) e Riaudel (1992). Verne pode ser visto enquanto conservador ou progressista, enquanto ambos ou nenhum dos dois. Júlio Verne é fruto de seu tempo, e as leituras e interpretações de seus textos também o serão. Não cabe ao tradutor proteger o leitor adulto de expressões do preconceito, e sim fazer com que a obra chegue a ele para que possa interpretá-la através de sua própria leitura.

Mas, afinal, deve-se traduzir o preconceito? Acreditamos que depende. Traduzir eticamente, no fim das contas, depende muito da finalidade da tradução. Como diz Pym (1997), “no final das contas, se sabemos *por que* traduzimos, podemos inferir *como* traduzir e até mesmo *o que* traduzir em cada situação”. Como nosso objetivo foi, dentre outros, dar acesso ao leitor à visão de Verne sobre o Novo Mundo, a tradução dos trechos que consideramos preconceituosos foi a solução que consideramos mais responsável neste caso. Esperamos, finalmente, ter contribuído para uma reflexão sobre a desautomatização da tradução enquanto processo intelectual.



REFERÊNCIAS

BRAUN, A. K. B. *O tratamento da polissemia em traduções da obra Romeu e Julieta de William Shakespeare*. Porto Alegre: UFRGS, 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/140319/000991103.pdf?sequence=1>>. (14/06/18).

CASTRO, M. de S. *Tradução, ética e subversão: desafios práticos e teóricos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=10747@1>. (18/04/2018).

CHOAY, F. Branly: un nouveau Luna Park était-il nécessaire ? In: *Revue Urbanisme*, n. 350, New York, sept-oct 2006. Disponível em: <https://www.urbanisme.fr/new-york/magazine-350/AGORA>. (17/04/2018).

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEÃO, A. B. Vamos ao Brasil com Jules Verne? Processos editoriais e civilização nas Voyages Extraordinaires. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 27, n.3, Brasília, 2012, pp. 494-517. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estado/article/view/17932/12794>>. (18/04/2018).

LARK, J. S. Sarkis Zabunyan Biography. In: *Widewalls*. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/artist/sarkis/>>. (05/05/2018).

NORD, C. Lealdade em vez de fidelidade: proposta de uma tipologia funcional da tradução. In: *Cadernos de tradução*. Tradução na teoria e na prática: diferentes perspectivas, Número Especial, Porto Alegre, Instituto de Letras UFRGS, 2016, pp. 9-24.

OLIVEIRA, P. Tradução e ética. In: AMORIM, L. M.; RODRIGUES, CC.; STUPIELLO, E. **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 71-97. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/6vkk8/pdf/amorim-9788568334614-05.pdf>>. (18/04/2018).

PAULA, C. R. de. Uma alternativa ao sujeito brasileiro do século XIX: representações de “A Jangada” de Júlio Verne. *Revista de Ciências Humanas*, v. 50, n. 1, Florianópolis, jan/jun 2016, pp. 26-39. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2178-4582.2016v50n1p26>>. (18/01/2018).

PYM, A. **Pour une éthique du traducteur**. Arras: Artois Presse Université, 1997.



_____. **On Translator Ethics: principles for mediation between cultures.** Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Translation Library, 2012.

RABADÁN, R. **Equivalencia y traducción: problemáticas de la equivalencia translébrica inglés-español.** León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.

RIAUDEL, M. O rio palimpsesto: o Amazonas de Júlio Verne, das fontes à ficção. *Revista USP*, n. 13, São Paulo, 1992, pp. 66-74. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25599>> . (18/04/2018).

SERRES, M. Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo. In: **Michel Serres: diálogos com Jean-Paul Dekiss.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

VERNE, J. **La Jangada : huit cents lieues sur l'Amazone.** Dijon-Quetigny: Groupe Privat/Le Rocher, 2005.

Biografia das autoras

Elisa Fernandes Rodrigues é mestranda em Literaturas Francesa e Francófonas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharela em Letras Português-Francês pela UFRGS.

Julia dos Santos Ferverza é mestranda em Lettres: Littératures française, générale et comparée na Université de Strasbourg (UNISTRA) e bacharela em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard é professora do Departamento de Línguas Modernas e do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tem doutorado-sanduiche pela Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, doutorado em Letras pela UFRGS e mestrado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É tradutora de língua francesa e vice-líder do grupo de pesquisa do CNPq TERMISUL.



ARTIGO

POESÍA Y COMPARATÍSTICA: SALVADOR NOVO TRADUCTOR Y LECTOR DE EZRA POUND

Marcos Pico Rentería

Defense Language Institute Foreign Language Center, Monterey, Estados Unidos
marcos.picorenteria@dliflc.edu

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26366>

Recibido em: 28/07/2018

Aceito em: 03/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESUMEN: La comparación entre poetas del imaginismo anglosajón y el vanguardismo del grupo Contemporáneos donde el enclave existe a partir de un tropo, la *ciudad*. En una época de crecimiento industrial en torno a la urbanística, no es coincidencia que la vanguardia se concentrara en alusiones hacia la edificación de la modernidad. En cuanto a Salvador Novo, se percibe una vena creciente de lo moderno en referencia a los productores culturales del norte en particular con referentes fuertes como Ezra Pound, estableciendo una directa mirada de México hacia los Estados Unidos como un mapa de la siempre aspirada innovación. La directa relación entre Pound y Novo muestra la migración de tropos anglosajones y no solamente europeos o latinoamericanos como era más común para el vanguardismo desde la aparición de los pliegos de Filippo T. Marianetti.

Palabras clave: *Salvador Novo. Contemporáneos. Imaginismo. Vanguardia. Harold Bloom. Ezra Pound.*

POETRY AND COMPARATISTIC: SALVADOR NOVO TRANSLATOR AND READER OF EZRA POUND

ABSTRACT: The comparison between poets of the North American *Imaginism* and the avant-garde of the *Grupo Contemporáneos* finds the enclave in a trope, the *city*. In the era of industrial growth throughout urban development, it is no coincidence that the avant-garde movement focused on allusions towards the formation of modernity. As for Salvador Novo, a growing vein of the contemporary movement locates the main reference to the cultural creators of the north, in particular with strong references to Ezra Pound, establishing a direct gaze from Mexico to the United States as a map of the always aspired advance. The direct relationship between Pound and Novo shows the migration of North American tropes, not only showing emphasis from those of Europe or Latin America as was more common for the avant-garde since the appearance of the works of Filippo T. Marianetti.

Keywords: *Salvador Novo. Contemporáneos. Imaginism. Vanguardia. Ezra Pound.*



Translating does not... differ in essence from any other poetic job; as the poet begins by seeing, so the translator by reading; but his reading must be a kind of seeing.

Hugh Kenner, *Translations of Ezra Pound*

Un poema no es escritura sino reescritura, y aunque un poema fuerte sea un nuevo comienzo, ese comienzo es un recomenzar.

Harold Bloom, *Poesía y represión*

Entre la poesía vanguardista mexicana –en especial el grupo *Contemporáneos*– y el *modernism* –o imaginismo norteamericano–, existen lazos marcados por poetas fuertes como es el caso de Ezra Pound y Salvador Novo. El punto de partida para el estudio comparatista entre estos dos poetas es la clave de una traducción de Salvador Novo de “N.Y.” (1912) poema del imaginista norteamericano. El primer paso a tomar es pensar en la posible *desviación*¹ de Novo con respecto a Pound. Buscamos lo que el crítico norteamericano Harold Bloom[†] llamaba *clinamen* o influencia de un poeta en respecto de su precursor. De aquí en adelante se podrán analizar otros poemas que muestren dicha *desviación* que existe entre los poemas de Novo y los del poeta norteamericano. Para ello hay que ubicarlos en un mismo plano. Es otro poeta y ensayista que los establece en una misma espiral simbólica, la romántica. Octavio Paz en *Los hijos del limo* ubica el carácter romántico que une tanto a Ezra Pound y a Salvador Novo. Ya sobre el mismo plano, se pueden entender los vasos comunicantes que existen entre los dos poetas, digamos las influencias. Es eso mismo que se busca al equiparar los autores. En palabras de Harold Bloom, se busca *La angustia de las influencias* que pueda existir entre los poetas americanos. Así, al unir ambos poemas se puede explicar el surgimiento poético mexicano a partir de la poesía norteamericana y a Salvador Novo como un principal vehículo que establece un fuerte amarre entre el imaginismo norteamericano y el movimiento de vanguardia de los Contemporáneos.

La comparación entre ambos poetas se observa en el poema “N.Y.” que aparece publicado en 1912 en *Ripostes*. Allí se encuentra *la tessera*, siguiendo el set de herramientas de Harold Bloom. *Tessera* término que muestra el rastro de la cerámica rota donde al juntarse dos o más fragmentos rotos forman una sola pieza única. Así, una vez vistas juntas se percibe que ambas son parte de

¹ *Desviación* como término del crítico norteamericano Harold Bloom que se entiende como una desviación hacia otro significado.

[†] Harold Bloom muere a la edad de los 89 años el 14 de octubre de 2019.



una misma pieza poética. En cuanto al poema “N.Y.” los versos se presentan como si fuese un retrato petrarquista ilustrando un mapa como una musa de carne y hueso:

My City, my beloved, my white! Ah, slender,
Listen! Listen to me, and I will breathe into thee a soul.
Delicately upon the reed, attend me!

*Now do I know that I am mad,
For here are a million people surly with traffic;
This is no maid.
Neither could I play upon any reed if I had one.*

My City, my beloved,
Thou art a maid with no breasts,
Thou art slender as a silver reed.
Listen to me, attend me!
And I will breathe into thee a soul,
And thou shalt live for ever.

Hacia los primeros tres versos se presenta una voz poética posesiva de la amada y blanca ciudad que personifica y da atributos sensoriales y en ese sólido apóstrofe le cede e infunde “*a soul*” [un alma]. Además, cierra con un verso mostrando la figura del *reed*, que Novo llamaría “junco” tan vertical y recto como lo que dibuja Manhattan en un mapa. El amor que expresa esa voz que llama a la ciudad, capaz de exigir la sola atención mientras se reflexiona sobre la locura. Imágenes de la multitud y el tráfico que a principio del siglo XX ya marcaba una estructura de opulencia edificada en un monumento al concreto frío y blanco. No obstante, la afirmación “*This is no maid*” aludiendo a su virginidad o a una mujer soltera y sensualizada. Imagen que se ajusta a la endiosada imagen petrarquista que hacia los últimos seis versos del poema justo de la repetición de los primeros versos viste de plata ese *reed* que podrá darle un alma que promete eternidad. La ciudad se extiende como un junco suspendido entre el Hudson River y el East River.² La imagen feminizada por la voz poética se estiliza y cobra vida aludiendo a un retrato impecable de Manhattan. Por otra parte aparece la traducción³ de Salvador Novo como una reescritura que guarda la misma imagen lograda a la mano del mexicano. En la traducción aparece la belleza

² Ver figura 1.

³ El poema será publicado en *Antología norte-americana moderna* en 1 de octubre de 1923 pp. 381-85 (p. 384).



admirada por la voz poética en la versión en español. Cabe notar que Novo prefiere la traducción de *reed* como junco y no opta por los vocablos “caña” o “carrizo” que no funcionan en el poema.

Mi Ciudad, mi amada, mi blanca! Ah, esbelta!
escucha, escúchame y te infundiré un alma
delicadamente sobre el junco, atiéndeme.

Ahora sé que estoy loco
porque aquí hay un millón de gente aturdida de tráfico
Esta no es mujer
ni podría yo jugar sobre un junco si tuviese uno.

Mi Ciudad, mi amada,
tú eres una mujer sin senos,
tú eres esbelta como un junco de plata
óyeme, atiéndeme
y te infundiré un alma
y vivirás por siempre.

Ambos poetas comparten la afinidad de traducir poemas. Evidencia justa de un acto de influencia. Por su parte, Ezra Pound traduce los sonetos y romances de Guido Cavalcanti, del poeta occitano Arnaut Daniel, *The Seafarer* del anglosajón y *Dust For Sparrows'* del francés Rémy de Gourmont. Novo no limita su preferencia como traductor hacia precursores, por su parte, traduce del inglés a contemporáneos del norte tanto como a los de origen europeo. Gloria Videla en su libro *Direcciones del Vanguardismo* (1990) plantea algo similar a dicha propuesta:

La reflexión sobre las manifestaciones hispanoamericanas de un fenómeno cultural internacional como el vanguardismo no puede eludir una perspectiva comparatista y –tácita o explícitamente– cierta hipótesis sobre la identidad cultural hispanoamericana, particularmente en lo que se refiere a las relaciones culturales entre nuestro subcontinente y Europa o Estados Unidos (pienso, en este último caso, en la recepción hispanoamericana del imaginismo anglosajón). (Videla 16)

Videla, en su estudio sobre el vanguardismo, no solamente alude a las influencias europeas y anglosajonas en la vanguardia de América. Además, Videla reflexiona sobre lo que menciona como “hombre entero” (Videla 187-98), un “hombre universal” (106) que justamente observamos en el cosmopolitismo de Salvador Novo y Ezra Pound, aunque este último —como se sabe—



desconociera al autor mexicano. En el caso de Novo, no solo beberá de las aguas poéticas anglosajonas sino que en su poesía se nota la influencia vanguardista proveniente de Europa.

En el poema “N.Y.” un rasgo que destaca es el entorno cosmopolita al cual se inclina el escritor mexicano. En contraste con otros poemas del mexicano que alude a lo rural como en “Cruz, el gañán” donde aparecen imágenes más cercanas a las que Mariano Azuela fuera a delinear en *Los de abajo* (1916) y se aleja de lo ciudadano o moderno de la urbanidad edificada como una jungla de concreto. La influencia de Pound en Novo se podría incluso ver como una calca de estilo que llega como una revelación poética que nos provoca enfatizar en el aspecto imaginista del mexicano. Ezra Pound, por su parte, intensifica la personificación y apóstrofe a la ciudad de Nueva York con la ciudad *moderna* norteamericana como sinécdoque. La clave o *tessera* no solamente está claramente en este poema, sino que se expone en poemas posteriores a esta traducción. Uno de ellos se titula “Mapas” que aparece publicado en *XX poemas*,⁴ trece años después a *Ripostes*⁵ y lugar donde todavía se muestra el rastro de Pound como un dibujo sobre papel:

Se vertió el tintero
En el heliográfico pliego.
Acaso disgustárase
el ingeniero. . .

¡Oh, las manchas irregulares
y la tinta de mala clase!
Como nadie lo ha remediado
Ha criado lama.
¡Oh, los hombres!

La imagen del pliego, ingeniero y tintero se posan como las herramientas necesarias para dibujar un mapa.⁶ Los hombre como creador de esas “manchas irregulares” alusión directa de la sociedad. Es entonces un ingeniero el responsable de la crianza de la “lama” sin remedio. No obstante, aparece otro poema que lleva el título de “Ciudad” publicado en la misma colección que destaca ese hilo conductor del tropo *ciudad*.

⁴ Ver figura 2.

⁵ Ver figura 3.

⁶ Cabe notar que las dos cubiertas de los libros *XX Poemas* y *Ripostes* son similares y la clave se encuentra en el poema de Novo “Ciudad” que hacia el tercer verso alude a un “heliógrafo pliego” causando eco con las imágenes de los libros vanguardistas.



Carretes de hilo
Para enhebrar la sed infinita
Sobre los techos.⁷

Huecos en la carne
De los edificios
Para el dolor de adivinar el aire remoto.

El suelo se pega a nuestro pies
Aunque ascendamos
Como se aspira
Para expirar.

Broches de sol absurdo en la pared
como en estantes hay
Vida en hojas interrumpidas.

El investigador y conocedor del grupo *Contemporáneos* Salvador Oropesa atribuye la intensificación de la relación cultura entre México y Estados Unidos al sexenio de Miguel Alemán Valdés (sexenio 1946-1952), pero el contacto de Salvador Novo con la cultura anglosajona es anterior. Digamos, precoz a lo que muestra Oropesa en su ensayo "*Salvador Novo: The American Friend, the American Critic*" (Oropesa 57-8). En el presente ensayo me inclino hacia la comparación entre los dos poetas, un desvío entre la poesía del imaginista y la del grupo *Contemporáneos*, anterior a la época que se refiere Oropesa. La traducción, o *tessera*, la encontramos a comienzos de las influencias de Pound en Novo observable a diferentes niveles.

En primer lugar veamos lo temático. Respecto de la topografía hay que anotar lo urbano, en Pound que de igual forma lo retoma Novo en su poema "Mapas". Podríamos apoyarnos en Ángel Rama y a su ensayo *La ciudad letrada* que toma la *ciudad* y va en busca de un orden donde se ejerciera la disposición de los poderes. La urbe y la planeación parecen ser tropos que se mezclan en los poemas "N.Y.", "Mapas" y "Ciudad". Lo que une a los poemas es la alusión al espacio geográfico en el mundo. Solamente al mirar los tres títulos ya podemos observar la *desviación* del primero hacia los posteriores. En cuanto al poema de Pound, muestra específicamente a una urbe cosmopolita y de gran influencia cultural a principio del siglo, —como se sabe— que continúa hasta nuestros días.

⁷ Difícil de evitar una comparación con el grupo del estridentismo en especial el de Kyn Taniya con el poema "... IU IIIUUU IU ..." donde se aprecia lo urbano y la tejida red de ondas sonoras.



La metáfora de la ciudad emerge como tópico en Pound y su “beloved”, su “amada”: “Now do I know that I am mad, / For here are a million people surly with traffic;”. La imagen aparece en el poema “Mapas” donde encontramos un efecto similar en los tropos, desvíos del poema de Pound si se permite: “Se vertió el tintero / En el heliográfico pliego. / Acaso disgustárase / el ingeniero. . .” (Novo 11). Los rasgos de la época moderna se unen en estos versos, además cabe mencionar la directa alusión a “Altazor” de Vicente Huidobro. Un aspecto que une a estos tropos es la sensación de disgusto ante la ciudad. Es una manera de rechazo a la identificación de lo urbano como lo moderno. Las dos voces coinciden con lo que Bloom nombra *lítote* o negación de lo afirmativo a través de lo opuesto. La voz poética desde el supuesto enojo ante una ciudad a la que nombra “su amada”, sería extraño este sentimiento de amor-odio, mejor podríamos leerla como una afirmación a la aprehensión de la ciudad. El fervor en la voz de Pound, que intenta trazar Novo en su traducción, se ve más claro en los versos de “Mapas” (11). En el poema “Ciudad” sucede algo similar, quizás otro desvío más distante del poema de Pound, pero el efecto es similar: “El suelo se pega a nuestro pies / Aunque ascendamos”. La voz poética de Novo ahora muestra un *Yo* con ánimo de vuelo, aunque un rechazo a la altura. No solamente cierto rechazo al suelo, sino que realmente edifica su deseo de ser ingrávido. Podría verse paradójico, no obstante se muestra como otro tema que une otro hilo conductor, la posición del *Yo* en los poemas de Pound y Novo.

La posición del *Yo* en el poema de Pound se muestra como si estuviera viendo la ciudad desde lo alto. Si lo analizamos desde la psicología del *gestalt*⁸, se percibe que la voz poética describe la ciudad a cierta distancia, y me atrevo a decir a cierta altura. En el poema de Pound, excluyendo la traducción, hay un sentimiento de percepción desde lo alto, como si fuese descrita desde un rascacielos. No lo dice, mas sí lo alude al mencionar el tráfico, la figura de la ciudad, e inclusive la imagen avivada por la hipérbole “*are a million people surly with traffic*” (20). Hay un sentimiento que ambos poetas apuntan en los tropos anteriores, un suspiro (*breath*) que los dos comparten: *madness* o locura. La altura geográfica del *Yo* se muestra de igual manera en el poema de Novo “Ciudad”. Los primeros tres versos muestran a una ciudad desde cierta altura, casi paisajístico: “Carretes de hilo / Para enhebrar la sed infinita / Sobre los techos.” (Novo 17).

Entre los tres poemas y la traducción de Novo tenemos algo semejante en cuanto lo sublime de lo moderno, de lo ciudadano, de lo urbano. Las imágenes que se muestran en los tropos de Novo, además de lo moderno, dibujan el *clinamen* que tienen con el poema de Pound. La altura del *Yo*, una vista de la ciudad admirándola desde cierta altura, aludiendo a los techos de la ciudad (casi infinita) conectadas por hilos, o quizás cables o hilos que la unen. Lo que viene de interés no es solamente lo moderno, sino la visión del *Yo* con una visión de la ciudad como un todo desde las

⁸ Entiéndase como *el todo* es algo más que la suma de sus partes.



alturas. Lo grávido, o ingrávido, no es tema distante de este poeta, ni mucho menos de otros como es el caso de Huidobro, con su “Altazor” y mucho menos en el caso de Pound, por lo menos en el poema “N.Y.”

En cuanto “Mapas” aparece el tropo con menos intensidad, más ligero que en el anterior. La imagen que nos habla de la altura se encuentra en los dos primeros versos: “Se vertió el tintero / En el heliográfico pliego”. El tropo clave es “heliográfico” que nuevamente alude de lo grávido en lo impreso. Nos hace pensar que este poema coloca al yo poético en capacidad de poder observar al mundo, casi como un pequeño dios, similar al que observamos en “Altazor”.

Los tres poemas caen bajo lo que Bloom llama *kenosis*, o un dios menos algo. Los poetas se sustraen de su altura, bajan y perciben al mundo substrayendo su conocimiento –o cosmopolitismo– para mostrarnos lo que es ser *contemporáneo*. La acción creacionista en los dos poemas está presente. La *ciudad* es una metáfora, es un tropo que hace referencia a trazos, pero ese tropo alude a otras palabras que crean ciertas imágenes que dan referencia a la metáfora de la ciudad o urbe, a una *metonimia*. Algo similar vemos en el estudio de Ángel Rama que se refiere a la metáfora de sus antecesores, aunque este la llama *La ciudad letrada*:

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos [...] agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. Los signos aparecían como obra del Espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. (32)

He aquí la *metalepsis* entre Pound, Novo y el crítico uruguayo. Lo que llega a resaltar el tópico del orden urbano. Se denota la ciudad como un mapa o mapas que se trazan como signos, no solamente de las ciudades, sino de textos. Esto lleva a los dos poetas a que coincidan en su cualidad de intentar la estructura de *meta-poemas*. Se podría identificar que cada uno de los poemas presentados son, en cierta forma, mapas léxicos que conocen sus cimientos sígnicos y que son capaces de prever la influencia en otros tropos. Ángel Rama utiliza la metáfora de la ciudad como pionera, o como el surgimiento del orden. Hay que recalcar el uso de su palabra “bastión” o mejor dicho, bastir, edificar o crear.

Tanto en los poemas de Novo como en los de Pound vemos una preocupación similar a la de Rama: la ciudad y su función modernizante. Pero es en los poemas donde encontramos en las



imágenes que presentan un deseo a favor del futuro de las ciudades. En “N.Y.” Pound tiene un *Yo* que insiste en volcar su amor por una ciudad que no existe. Son tropos que nos llevan a un estado sublime de la *ciudad*. El culto al futuro se muestra como rasgo de época observable tanto en Marinetti como en Huidobro y los principales poetas vanguardistas.

En “N.Y.” Pound impregna a la ciudad con un alma, le da vida, la personifica al mismo tiempo de verla como un cuerpo que avanza, o mejora, según el tiempo. El *Yo* le otorga vida, y niega que se defina como una mujer, aunque enfatiza al finalizar que esta ciudad vivirá por siempre. La voz poética identifica a *la ciudad* como en imagen de la modernidad, o el futuro y su adoración. La preocupación parece serle traspasada a Novo ya que ambos poemas siguen la misma adoración del futuro. En “Mapas” vemos a un yo poético que vierte el tintero sobre un pliego que sabemos que es un trazo de un ingeniero, es decir, un mapa. En otras palabras, esto no es otra cosa sino la planeación o los trazos de la ciudad. La edificación o la construcción de cierto mapa que lleva al escritor como un creador de signos. En este caso la comparación con Pound es clara. Los dos quieren ser parte de esa modernidad edificadora de ciudades tan complejas y elaboradas como las urbes en las que habitan. El cosmopolitismo creador y seguidor de lo moderno es eco entre ambos poetas. Una segunda evidencia la vemos en la “Ciudad” de Novo. Entre los “Carretes de hilo / ... / sobre los techos. / ... / De los edificios/ Para el dolor de adivinar el aire remoto. /”. La planeación ya es evidente entre los poetas que vienen a plasmar su deseo edificador. La planeación urbana viene a ser una cuestión del nuevo paisaje, el urbanismo.

La relación entre los poetas contemporáneos no tuvo limitantes. La mayoría de nuestros poetas vanguardistas sabían francés e inglés. Las traducciones son una clave importante para la continuación de la escritura, o reescritura de poemas fuertes. El estudio de Kenner apunta hacia las traducciones hechas por Pound al inglés de diferentes idiomas:

The English poet must absorb the ambience of the text into his blood before he can render it with authority [...] The words have led him into the thing he expresses: desolate seafaring, or the cult of the plum-blossoms, or the structure of sensibility that attended the Tuscan anatomy of love. (Kenner 11)

Se proyecta no solamente al “*English poet*” sino que se puede elidir el adjetivo y hablar solamente del poeta. Así es el caso de Novo y Pound los dos buscaron una influencia fuera de su mapa geográfico. Las limitaciones no existieron en cuanto a las letras, decidieron viajar y ser cosmopolitas, construir sus propios códigos basados en otros alejados físicamente de ellos, no obstante, el *clinamen* persiste entre estos y otros poetas vanguardistas. Así, no es coincidencia que exista una simbiosis literaria entre las letras norteamericanas y mexicanas. Intentar desunir una cultura de la otra sería no solamente imposible sino algo quijotesco, si se permite. La raíz de la



comunidad desde la poesía vanguardista perdurará como un constante en las letras mexicanas. Los estudios comparatistas entre ambas culturas resulta no de rompimiento sino pensarlas como continuidad en la constante influencia que existen desde las letras anglosajonas.

En forma de conclusión

No es mera coincidencia que años más tarde distintos grupos literarios serían acusados de un internacionalismo o cosmopolitismo. Algunos de ellos se pueden encontrar con facilidad como es el caso de Carlos Fuentes que gracias al *Boom* latinoamericano gozaría de éxito internacional. No obstante, aunque desde la narrativa y su constante vista, como es sabido, a los mercados norteamericanos lo ha catalogado como un escritor ligado a tierras del norte del Río Grande. Lo anterior se puede percibir desde un personaje que adopta en su novela *Gringo viejo* (1985) que es la novelización de Ambrose Bierce y su autoexilio a México. Años después la novela se llevaría al cine bajo el nombre *Old Gringo* (1989) protagonizando Jane Fonda y Gregory Peck; película que tuvo muy poco éxito en cartelera.

Otro ejemplo de un integrante de un grupo juzgado de mirar hacia rumbos internacionales es el caso de Jorge Volpi integrante del grupo *Crack* que aparece en 1996 con su ahora famoso *Manifiesto del Crack* (1996). Su más famosa *Trilogía del siglo XX⁹* publicada por los grandes sellos literarios en habla hispana ha logrado ilustrar a un grupo de jóvenes escritores mexicanos en el patio internacional comenzando desde España. Mismo autor que buscaría dejar atrás la etiqueta de "literatura latinoamericana" y busca la internacionalización de las letras que se producen en *nuestra américa*. Esta idea es sin duda idílica e inalcanzable en una época donde las letras que se producen al sur de la frontera con México son pocas veces conocidas y consumidas en el *mainstream* norteamericano. No obstante, la producción cultural norteamericana tiene un dominio superior en dirección opuesta. Si pensamos en esta última idea, la vía cultural dominante todavía es constante desde el norte a partir del potente vehículo de la traducción, sin duda un elemento fuertemente de *avance*.

Como un tercer ejemplo se puede mencionar la reciente publicación de *Hostos Review/Revista Hostosiana #15* que como título lleva *Ecos urbanos: Literatura contemporánea en español en Estados Unidos*. Dicha revista nuevamente rescata el tropo de la ciudad y su urbe como eje principal de la revista que se publica en pleno siglo XXI. Los ejemplos que incluye en dicha publicación centran su interés en la ciudad y las narrativas alrededor de ella. La mayoría de los

⁹ Las tres novelas de Jorge Volpi acusadas de un eurocentrismo aparecen bajo el nombre de *En busca de Klingsor, El fin de la locura y No será la tierra*.



textos son escritos en Estados Unidos en español. Aunque la mayoría pertenecen a la narrativa, otros aparecen como parte de la producción poética norteamericana en castellano. Años después de la aparición de la referencia al tropo *ciudad* este sigue siendo tema central en la literatura contemporánea. Años después de la aparición de *Ripostes* la ciudad sigue siendo motivo de escritura tanto en poesía y narrativa.

En cuanto a los trabajos en Ezra Pound y Salvador Novo cabe notar que este ensayo ensancha una vena de investigación que se establece a partir del tropo *ciudad* y vincula el imaginismo norteamericano y el movimiento de vanguardia del grupo de los Contemporáneos. Así pues, Salvador Novo bien podría ser catalogado en antologías del imaginismo como punto referencial en producciones norteamericanas. Además, ya que se trae a colación en esta conclusión el tema de los grupos literarios, no podemos olvidar a los estridentistas con referentes principales como Manuel Maples Arce y Luis Quintanilla (Kyn Taniya). El *clinamen* bloomiano claramente fue establecido y ejemplificado por poemas tanto del estadounidense en directa relación con aquellos escritos por el poeta mexicano. De manera que, es así que vemos una concreta *tessera*, clave principal, que por ostensión lo avistamos en las dos cubiertas tanto de *Ripostes* y *XX poemas* que demarcan tácitamente *La angustia de las influencias*, tema central de la poesía vanguardista de las Américas.

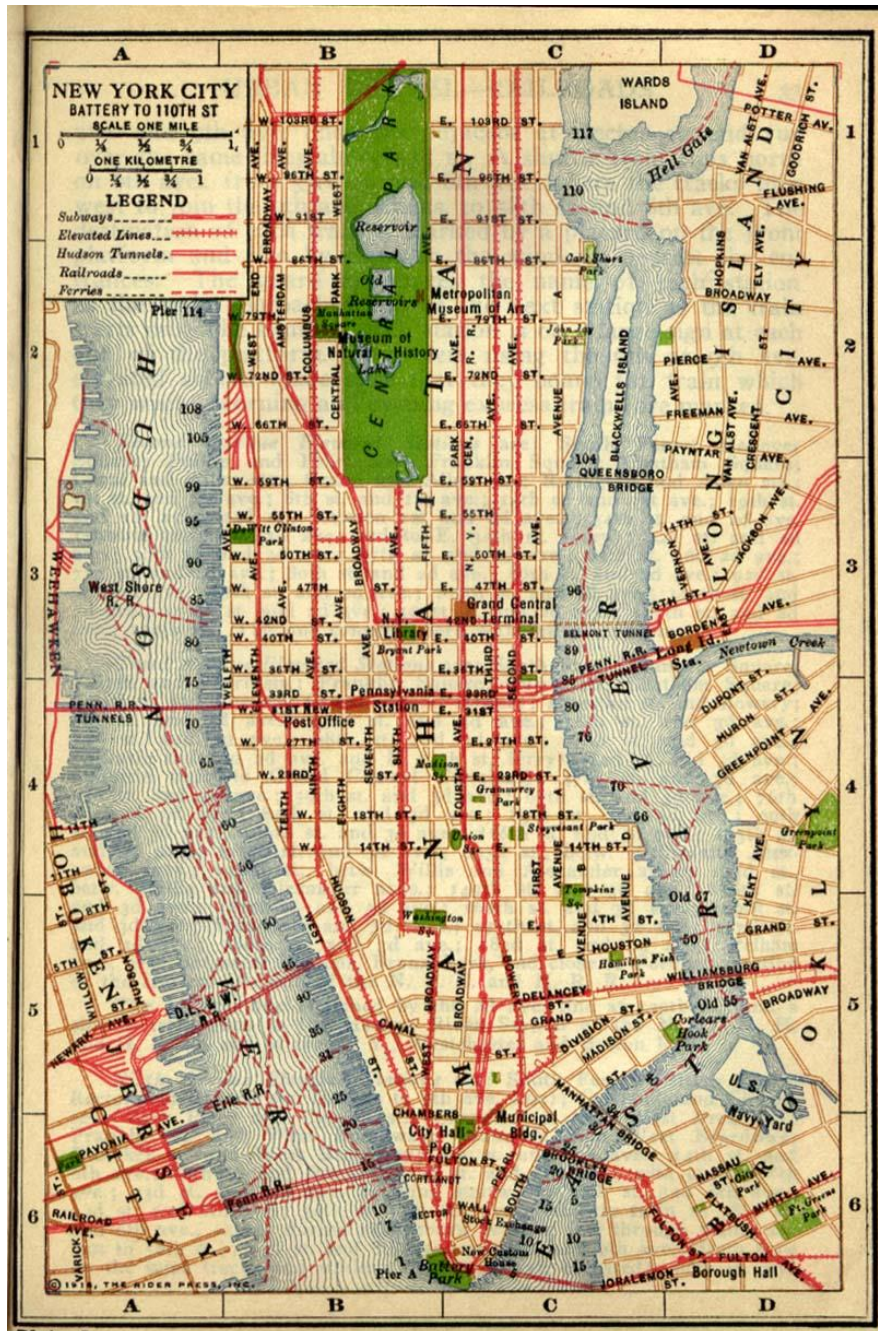


Figura 1

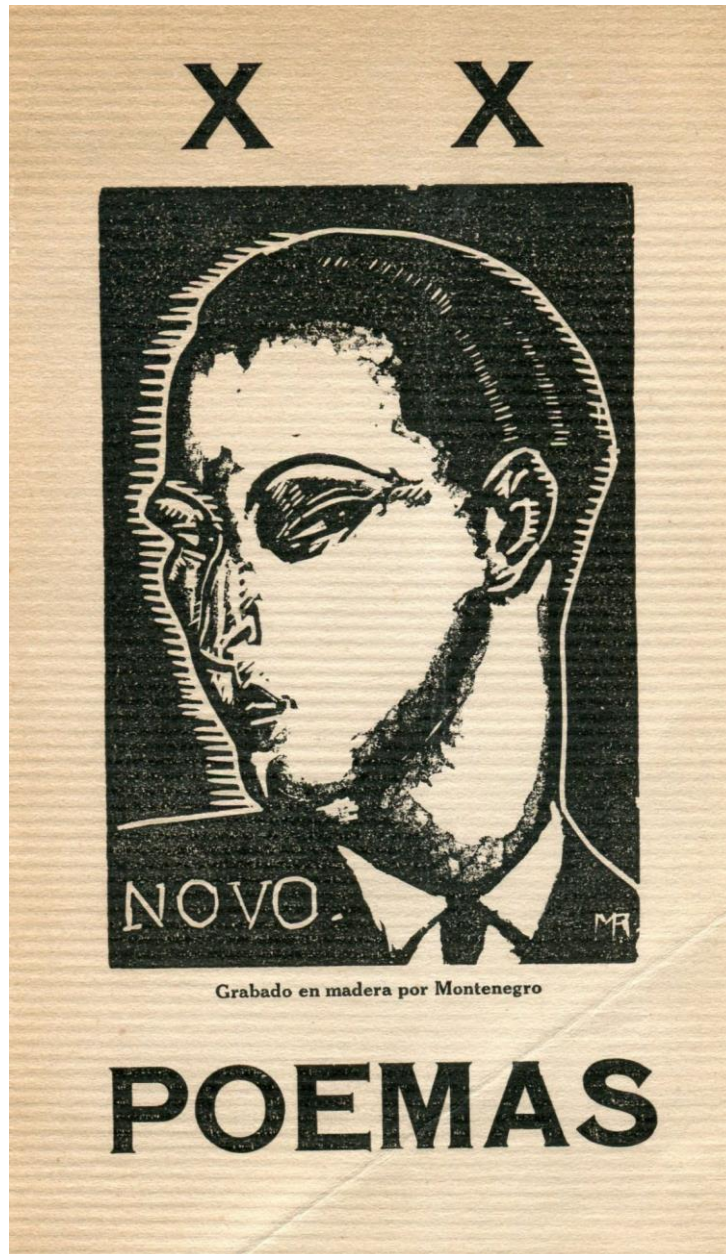


Figura 2



Figura 3



REFERENCIAS

BLOOM, Harold. **Poesía y represión: de William Blake a Wallace Stevens**. Trad. Carlos Gamarro. Buenos Aires: 2000: 7-9.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

NEW YORK (Battery to 110th Street) 1916 "**New York City Battery to 110th Street**" from Rider's New York City, Henry Holt and Company, 1916.

NOVO, Salvador. **101 poemas: antología bilingüe de la poesía norteamericana moderna / 101 Poems: Bi-lingual Anthology of Modern American Poetry**. México: Editorial Letras, 1965.

—. **Antología: 1925-1965**. México: Purrúa, 1979.

—. **XX Poemas**. Mexico: Talleres Gráficos de la Nación, 1925.

OROPESA, Salvador A. "**Salvador Novo: The American Friend, the American Critic.**" **Mexico Reading the United States**. Nashville: Vanderbilt UP, 2009.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1990.

POUND, Ezra. **New Selected Poems and Translations**. New York: New Directions Books, 2010.

—. Cover-art design by Dorothy Shakespear. - Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, PD-US.

—. **The Translations of Ezra Pound**. New York: New Directions Books, 1953.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

VIDELA, Gloria. **Direcciones del vanguardismo hispanoamericano**. Mendoza: Editorial UNCUYO, 2011.

Biografia do autor

Marcos Pico Rentería é doutor em Literatura Latino-americana pela Universidade Estatal do Arizona com ênfase na produção literária da segunda metade do século XX e início do século XXI. Atualmente é professor assistente no Departamento de Espanhol em *Defense Language Institute Foreign Language Center*, em Monterey, na Califórnia.



ARTIGO TRADUZIDO

O HUMOR COMO PROBLEMA DE PESQUISA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO¹

De Juan José Martínez Sierra e Patrick Zabalbeascoa Terran

Tradução de Tiago Marques Luiz

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Brasil

markx2006@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26627>

Recebido em: 13/08/2019

Aceito em: 11/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESUMO: Este artigo parte do campo geral dos Estudos da Tradução, com enfoque no humor. Além da estruturação em quatro seções, este texto conta com uma bibliografia seletiva. Na primeira seção, pontuamos o porquê de dar grau de relevância à tradução do humor, como também considerá-la merecedora de atenção por parte da academia, partindo do pressuposto de que ela não deve ser vista como um assunto periférico dentro dos Estudos da Tradução. A segunda seção se encarregará de elencar contribuições teóricas advindas tanto da Espanha como de outros lugares do globo, ao passo que a terceira seção elenca tópicos promissores para a pesquisa e aponta a tradução audiovisual como um campo particularmente dinâmico nesse sentido, sendo rico em formatos de programas e questões tecnológicas. Por fim, mas não menos importante, a última seção esboça um cenário de pesquisas metodológicas e abordagens teóricas, como também alerta o pesquisador dos Estudos da Tradução para não cometer equívocos ao confundir conceitos e abordagens, dada a complexidade do estudo da tradução do humor.

Palavras-chave: Tradução. Humor. Metodologia de Pesquisa. Marcos teóricos. Tradução audiovisual.

HUMOUR AS A SYMPTOM OF RESEARCH TRENDS IN TRANSLATION STUDIES

ABSTRACT: This article is an overview of translation studies applied to the case of humour, divided into four parts, plus an extensive bibliography. The first part goes over humour translation as a relevant object of research and why it is worthy of more academic attention. Humour translation should not be dealt with or looked upon as a strange body within translation studies. Part two is an overview of key contributions to the field, from Spain and elsewhere, covering a considerable number of authors and theories. Part three focuses on promising areas of interest for researchers and illustrates how audiovisual translation is a good instance of dynamism within the field, connecting all this to the rich variety of formats and the importance of

¹ O texto foi publicado em edição bilíngue (inglês e espanhol) no volume 9 da revista *MonTi – Monografías de Traducción y Interpretación*, em 2017. O referido número foi dedicado aos estudos da tradução do humor e organizado pelos professores Dr. Patrick Zabalbeascoa Terran e Dr. Juan José Martínez Sierra. A edição usada para a tradução foi a inglesa. O tradutor gostaria de expressar os agradecimentos aos autores por permitirem a tradução do texto.



technology. Part four sketches the landscape of research methods and theoretical frameworks to signpost possible pitfalls involved when methodologies and theoretical frameworks are not clearly and coherently organised given the complexities of studying humour translation.

Keywords: Translation. Humour. Research methodology. Theoretical frameworks. Audiovisual translation.

1. Em busca da relevância de se estudar a tradução de humor

Para a maioria das pessoas, uma particularidade que difere o ser humano das demais espécies é a sua linguagem, ao passo que para outras, é o senso de humor. No entanto, no que diz respeito à essas características, ambas são objeto de intensa pesquisa científica, cujo resultado são algumas declarações que propõem que algumas espécies possam ser consideradas como tendo algum tipo de linguagem ou algum tipo de senso de humor. Seguramente, podemos dizer que nenhuma outra espécie é capaz de traduzir de um sistema de signos para outro para terceiros, e muito menos podem traduzir piadas ou outras manifestações de humor.

Portanto, a tradução possivelmente seja a verdadeira marca de um ser humano, em particular a tradução do humor. Também é verdade que existe uma crença bastante difundida de que a tradução (ideal) é na verdade (teoricamente) impossível, e que a tradução do humor, em particular, novamente é, em geral, impossível. Como se *impossível* pudesse ser assim qualificado. Um viés menos cético limita-se em afirmar que a tradução é, em grande parte, difícil, desafiadora e, por vezes, aparentemente impossível, e a tradução do humor é um bom exemplo disso. Nesse sentido, a tradução do humor é um espaço ideal para testar qualquer teoria da tradução (ou do humor), e é similarmente tida como um exemplo da impossibilidade da tradução.

Mesmo em um nível muito superficial, a (hipotética ou real) *perda na tradução* (real ou imaginária) é, de fato, uma fonte produtora de humor em um campo (estudos de humor) e de acirrado debate no outro (estudos de tradução). Embora existam incontáveis exemplos de traduções ruins e gritantes, não se pode permitir que nem os tradutores sejam desmerecidos de seu trabalho e que os pesquisadores de tradução não sejam incrédulos. O incentivo envolvido na pesquisa de tradução e de humor deve ser levado a sério, se quisermos, de forma honesta, adquirir mais informações acerca da natureza da comunicação e interação humanas, partindo de um ponto de vista de ordem social, político, cultural e psicológico.

O desafio de traduzir o humor está na combinação de todas as dificuldades e demandas inevitáveis que são intrínsecas ao trabalho de qualquer tradutor, além de ter de assumir a natureza complexa do humor, em sua percepção e em sua (re) produção. Ambos tradução e humor são problemáticos em natureza, mesmo quando se trata de chegar a um consenso sobre sua definição e escopo, dada a dimensão cultural de sua prática e da pesquisa acadêmica. Isso explica



por que tantas questões não podem ser tratadas em termos absolutos, o que justificam um número de abordagens diferentes.

O humor, a tradução e, conseqüentemente, a tradução do humor, perdem a sua perceptibilidade e o seu núcleo se restringirmos a visão e compreensão que temos deles exclusivamente a uma interpretação literal da comunicação. De fato, a tradução literal não é tanto o problema como as leituras literais (especialmente quando as leituras literais não são pretendidas, como no caso de ironia, brincadeiras, sarcasmo, sátira, simbolismo, metáfora, jogo de palavras e outros dispositivos retóricos). Em última análise, o literalismo é um sintoma da síndrome de Asperger, da intolerância, da falta de senso de humor. Precisamos de elementos conceituais mais sofisticados, incluindo a hermenêutica, pragmática, estilística e semiótica, bem como as análises linguísticas e literárias mais preponderantes.

É preciso também acrescentar as perspectivas de diversidade audiovisual, multimodal, multicultural e multilíngue, como também revisar o que há de grande valor em *insights* bem-feitos sobre humor oral e escrito (por exemplo, NASH, 1985). Parece essencial, nesse caso, ir além da semântica lexical, a fim de compreender a questão a partir de pontos de vista mais amplos e flexíveis, na encruzilhada dos estudos interdisciplinares.

Qualquer tipo de texto pode ser traduzido, podendo também haver particularidades do humor em, de fato, qualquer tipo de texto, incluindo o humor que pode ser percebido por certos interlocutores ou usuários, mas que não foi intencional pelo autor. Os estudos acadêmicos de tradução e de humor partilham muito mais do que se pensa a mente leiga. Ambas são disciplinas relativamente novas, embora não totalmente consolidadas se comparadas à linguística e à teoria literária. Ambas são caracteristicamente interdisciplinares, e é provavelmente por isso que estão em constante risco de desintegração, sendo forçadas a justificar sua existência regularmente. Elas se alimentam de fontes comuns em abundância, incluindo as áreas mencionadas (linguística, estudos literários, semiótica e pragmática), além de outras, como sociologia, estudos culturais, antropologia e estudos da comunicação.

Os objetivos da pesquisa em tradução de humor abrangem: (i) uma melhor compreensão de como o humor é traduzido (seja via descrição, prescrição ou especulação) aprimora, por conseguinte, nossa percepção de outros problemas específicos de tradução e da natureza geral da tradução; (ii) várias áreas dentro da tradução (por tema, modo, meio, campo de especialização) que requerem atenção às instâncias e elementos de humor; e (iii) a relação, real ou potencial, entre os estudos acadêmicos e a prática profissional.

À luz do exposto, esses objetivos não surpreendem se a finalidade é a contribuição acerca do conhecimento sobre a correspondência entre essas duas práticas e disciplinas, como também apurar um conjunto soluções que realmente existem (estudos descritivos), ou podem existir



(especulações teóricas) ou são, de alguma forma, desejáveis (abordagens prescritivas) para diferentes problemas que são colocados pela presença de elementos humorísticos em traduções e em textos a serem traduzidos.

Apesar de todo o empenho feito até o momento, há muitas esferas a serem exploradas, dada a natureza poliédrica do humor e de sua tradução, independentemente de ela ser escrita, falada ou audiovisual, roteirizada e ensaiada ou espontânea. Em razão de podermos traduzir todos os tipos de textos e aqueles tipos em que o humor surge de várias maneiras, a tradução do humor fornece um rico campo de tópicos, métodos de pesquisa e aportes teóricos na interseção do humor e da tradução. Boas teorias são relevantes para ambos os campos de estudo.

Uma boa teoria geral da tradução deve ser posta à prova da tradução do humor, assim como uma boa teoria do humor dê conta também do humor traduzido. Tanto o humor como a tradução estão frequentemente relacionados com a linguagem e é necessário um diálogo bidirecional mais intenso entre descobertas e propostas linguísticas; bem como sua validação para o caso da tradução do humor. A Teoria da Comunicação é um campo ainda mais amplo que a Linguística (dado que a linguagem verbalmente expressa é apenas uma forma de comunicação), podendo acomodar casos de tradução audiovisual e semiótica diversificada e recursos humorísticos.

Em suma, tanto a tradução (prática profissional e pesquisa acadêmica) quanto o humor são fenômenos poliédricos, cujos fatores de interação são tão diversos quanto ideologia, literatura, psicologia, história, relações sociais, educação, cultura, estética e semiótica. Isso significa que o aluno ou pesquisador interessado encontrará pelo menos tantas teorias quanto disciplinas relacionadas ao tópico e estudos de caso complexos em que o humor e/ou a tradução podem ou não ser o foco principal da pesquisa. Não obstante, a literatura especializada dedicada especificamente ao tema da tradução do humor é deveras escassa. Dentro do campo dos Estudos de Tradução, é como se o humor fosse considerado um instável objeto de estudo, quase tratado por completo como um apêndice de algum outro ponto de interesse que tem um terreno muito mais firme ou mais facilmente definido: um certo autor, um certo período, um certo tipo de literatura, um certo modo de comunicação, ou certos itens textuais ou características ou unidades linguísticas (orações, expressões idiomáticas, tempos verbais, marcadores discursivos, etc.). O jogo de palavras e a agudeza estão intimamente relacionados com o humor, mas um trocadilho ou uma maneira inteligente de dizer algo não implica necessariamente humor.

Somado a isso, também não fica claro se o humor é uma função, um sentimento, um efeito, uma intenção ou uma qualidade de um texto, embora possa até ser tudo isso. O humor também é um sentido, o que denota que qualquer intenção de ser humorístico exige cooperação essencial (e/ou capacidade) por parte do destinatário pretendido. Pode-se esperar que um tradutor preze



o humor do texto fonte e produza o humor traduzido precisará de um senso de humor bidirecional para identificá-lo e torná-lo capaz de reproduzi-lo (e estar de bom humor no tempo necessário, ou pode uma habilidade mecânica ser aprendida para superar momentos em que o tradutor está de mau humor?).

Felizmente, até agora, ficou claro que é extremamente difícil mapear e monitorar o trabalho acadêmico na tradução de humor. Isto deve-se, em parte, à sua natureza interdisciplinar, mas também devido à diversidade de estudos de caso e à forma como o humor é visível dentro deles. Por exemplo, há estudos acadêmicos centrados em e organizados por escritores, cineastas, cartunistas, ou por tipos de texto e gêneros, como drama, poesia ou romances. Não é possível averiguar se nestes trabalhos encontramos alguma informação prévia sobre a presença ou ausência de humor ou o objetivo final da pesquisa, onde o humor pode ser um componente em certo grau ou completamente ausente. Alguns estudos podem se concentrar na Disney Productions, por exemplo, e não dizer uma palavra sobre humor, ou ao contrário, ser inteiramente dedicado a esse recurso.

Os estudos literários e linguísticos de metáforas, ironia e ambiguidade podem incluir um componente de humor ou não, como também se pode estudar a presença de humor em tragédias, e estudar aspectos de comédias que não sejam humorísticos. O mesmo pode ser dito dos modelos teóricos de tradução, os quais não são geralmente rotulados (ou mesmo explicados) de acordo com sua relevância à tradução do humor; por exemplo, quando os estudos de tradução se concentram na equivalência formal, estética ou semântica (ou não-equivalência), o humor pode ser levado em conta ou ser debruçado *a posteriori*, mas não há como saber sem ler o estudo inteiro. Vemos muito humor na publicidade, mas é difícil saber quais estudos de tradução de publicidade lidam com o humor, de modo que venha realmente a contribuir para o campo. É isso o que torna uma publicação como essa tão necessária, pois ela resulta de um pedido específico de contribuições nesta área, viabilizando os esforços de outros pesquisadores para encontrar referências relevantes.

Encerraremos esta primeira seção reconhecendo a presença perceptível da tradução audiovisual (TAV) em um volume destinado a abranger todo um leque de diferentes casos de tradução de humor. Ao nosso ver, isso é um indicativo das tendências atuais em estudos de tradução, provavelmente tanto quanto em estudos de humor e até em estudos de filmes, o que não significa que haja menos humor ou menos pesquisa em outras áreas, mas reflete o dinamismo e a relevância dessas áreas. A título de exemplo, há uma presença crescente de humor visual e audiovisual combinado com *captions* e legendas, como *memes* da Internet e legendas de fãs. A palavra *memes* foi cunhada por Dawkins (1976, p. 191) e sua definição ainda se aplica hoje ao modo de manipular imagens e legendas como elas se destinam a se espalhar viralmente. Outro



caso é o dos *emojis*, também na moda, uma forma de comunicação não-verbal, que alguns dizem (Danesi 2016) ter desenvolvido uma linguagem própria. O ponto importante é que estamos nos movendo do humor puramente verbal, como proposto por Raskin (1985), para a necessidade de uma teoria semiótica holística do humor audiovisual, multimodal, e sua tradução.

2. Uma visão geral de contribuições importantes para o campo. A Espanha e outros lugares

Conforme implícito, a resposta para a questão do *o que é humor* não é imediata. Mesmo que o estudo do humor tenha sido realizado a partir de diferentes perspectivas, não há consenso entre elas acerca desse fenômeno, algo já sinalado por Nash, dizendo que se fica impressionado com a complexidade desse assunto (1985, p. xi). Na mesma linha de pensamento, Attardo (1994, p. 3) mencionou que encontrar uma definição de humor é praticamente impossível, o que ainda parece ser verdade hoje em dia, e que essa falta de definição não impediu um número crescente de pesquisas sobre a tradução do humor.

O humor foi analisado em vários domínios (incluindo Psicologia e Medicina, por exemplo). Dentro dos estudos de tradução, foram feitas diferentes tentativas de abordar o humor de maneira relativamente sistemática, e talvez o ponto em comum seja a seguinte pergunta: Se assumirmos que o humor é um assunto complexo e culturalmente incorporado, como ele pode ser traduzido? A afirmação de Delabastita (1996, p. 133) de que não há “equivalência unidirecional entre línguas²” deve, é claro, ser tomada como certa. Portanto, existe um consenso (ou deveria existir) de que, como resultado da importância do contexto na compreensão de todos os atos de fala, a tradução envolve necessariamente muito mais do que a mera transferência linguística de conteúdo de uma língua para outra. Conforme dito anteriormente, é importante ir além das palavras e examinar a tarefa de um ponto de vista mais amplo e múltiplo. Nesse sentido, a Teoria Geral do Humor Verbal de Attardo e Raskin (1991) parece valer a pena, uma vez que tentou ir além das palavras e considerar outros aspectos, como o contexto e o alvo.

Vários autores adotaram uma abordagem linguística ou discursiva à tradução do humor, tais como Attardo (1994, 2002), Curcó (1995), Vandaele (2001, 2002a), Yus (2003, 2016) e Ritchie (2004). Chiaro dedicou vários trabalhos a esse assunto, principalmente com foco no Humor Expressamente Verbal (ver, por exemplo, seus trabalhos de 2000, 2006, 2007). No campo da tradução literária, o trabalho descritivo de Mateo (1995) é um estudo aprofundado do assunto. A tradução oral (ou seja, a interpretação) também recebeu alguma atenção, nos trabalhos de

² No original: one-to-one equivalence between languages



Pavlicek e Pöchhacker (2002) e de González e Mejias (2013), embora haja necessidade de mais pesquisas.

Conforme o exposto na seção anterior, apesar da natureza aberta e abrangente deste volume, a presença de artigos que lidam com humor e TAV é bastante abundante, o que pode ser claramente interpretado como um sinal dos tempos. Talvez a razão por trás disso esteja atrelada ao fato de que aumenta o grau de complexidade da tradução do humor quando consideramos o quão o humor se faz presente nos textos audiovisuais por conta das deixas e pistas visuais. Como Manini (1996, 173) afirmou: “[uma] distinção entre traduzir para o cenário e traduzir para a página precisa ser feita³”, discurso esse com o qual a maioria (se não todos) pesquisadores da TAV concordariam. Os tradutores audiovisuais precisam lidar não apenas com as complexidades sugeridas acima, mas também com os obstáculos técnicos e profissionais, como a dublagem e a legendagem, e mesmo assim, o interesse pela tradução do humor em textos audiovisuais é tão intenso quanto recente. De forma paralela ao que aconteceu no caso da pesquisa sobre TAV, até tempos relativamente recentes, o estudo do humor não era tido como sério. A TAV foi ao longo do tempo (e de certa forma condescendente) considerada, por alguns, a *parte divertida* da disciplina, deixando de lado o estudo do humor em textos audiovisuais, o que sintetizaria o *summum* de diversão. Felizmente, o cenário mudou.

Por exemplo, a teoria da relevância foi aplicada ao estudo da dublagem de humor (por exemplo, ver MARTÍNEZ SIERRA, 2008) e da tradução de jogos de palavras (DÍAZ PÉREZ, 2013). Alguns autores, como Mendiluce e Hernández (2004), exploraram o importante efeito que a tradução funcional pode ter no sucesso de bilheteria de comédias animadas, como *A Fuga das Galinhas*⁴. Da mesma forma, a abordagem discursiva de González Vera (2010) para filmes de animação significou outra prova de que nenhum gênero cinematográfico deve ser desconsiderado. Outros autores, como Asimakoulas (2004), se concentraram na legendagem do humor e a entenderam como parte fundamental da comunicação intercultural - baseada nas teorias sobre o humor propostas por Attardo (2002, por exemplo). Díaz Cintas (2001a, 2001b) também atentou para a natureza cultural do humor e considerou as *limitações* que o tradutor deve enfrentar ao traduzir textos audiovisuais para a legendagem - sem perder de vista a dimensão semiótica. Juntamente com Remael, ele também dedicou uma seção ao livro publicado por eles em 2007 à legendagem de humor, uma questão (mais dublagem) tratada também por Jankowska (2009). As questões relativas à onipresente dicotomia estrangeirização/domesticação (e não um *continuum*) foram consideradas no trabalho de Botella Tejera (2006) e Martínez Sierra (2006),

³ [A] distinction needs to be made between translating for the stage and translating for the page

⁴ Título original do filme: Chicken Run



por exemplo. Outro autor particularmente prolífico (e pioneiro) foi Zabalbeascoa (1996, 2005, só para mencionar alguns de seus trabalhos). Sua tese de doutorado (1993) abriu as portas para uma pesquisa adicional considerável. Bucaria (2007) examinou várias séries americanas que foram dubladas em italiano, com o propósito de analisar o grau de manipulação que elas podem ter sofrido, especialmente no caso da tradução do humor em textos que misturam humor e drama. A contribuição de Fuentes (2001) também merece mencionar por ser uma das primeiras tentativas de conduzir um estudo de recepção de um produto humorístico traduzido, ao passo que a natureza polissêmica da linguagem foi abordada por Martínez Tejerina (2008). Finalmente, embora a lista possa estender, também mencionamos a tese de doutorado de Arampatzis (2011), na qual ele presta atenção à tradução de dialetos e sotaques na dublagem espanhola de algumas *sitcoms* americanas.

Além disso, diferentes taxonomias de humor foram propostas, como Ruch e Rath (1993), Zabalbeascoa (1993), Berger (1997), Fuentes (2001) e Vandaele (2002a). Da mesma forma, autores como Martínez Sierra (2008) sugeriram uma lista de elementos potencialmente humorísticos em textos audiovisuais. Ainda no âmbito da TAV, as áreas, questões e fenômenos que necessitam de pesquisas aprofundadas (ou simplesmente, uma pesquisa) são numerosos (como detalhado na próxima seção). A acessibilidade é claramente uma, já que poucas tentativas (ver, por exemplo, Martínez Sierra 2009, dedicada à audiodescrição do humor) podem ser encontradas na literatura.

3. Áreas promissoras e tópicos de interesse para pesquisadores. A TAV como uma amostra de dinamismo dentro do campo

Como sugerido anteriormente, a tradução do humor recebeu atenção de diferentes pontos de vista nos últimos tempos, principalmente (pelo menos quantitativamente) no período de tempo do novo milênio, onde uma parte considerável desse interesse provém do campo da TAV. O humor como um elemento desafiador da tradução para dublagem e legendagem tem sido objeto de um número considerável de pesquisas. Mas, se concordarmos que a TAV envolve mais modos de tradução do que dublagem e legendagem, o panorama se amplia significativamente, evidenciando uma clara lacuna na pesquisa proposta. No caso espanhol, por exemplo, a recém-introduzida televisão digital alterou o cenário audiovisual e abrangeu a proliferação de toda uma gama de formatos de televisão anteriormente indisponíveis na televisão não-paga. Muitos desses novos programas, como os chamados *docurealities*, impulsionaram os modos de pesquisa da TAV, como *voice over*, tradicionalmente usada para traduzir documentários sérios em nosso país. Até aqueles menos comuns, como comentários livres, estão ficando cada vez mais populares, sendo



que uma das características definidoras desse modo é, precisamente, seu uso em programas humorísticos de televisão. Enfim, o século 21 trouxe-nos novos formatos, novos tópicos, novas manifestações de humor mediante um espectro mais amplo de modos audiovisuais.

Na seção anterior, também se fez alusão às possibilidades de explorar a transferência de humor no domínio desses modos de TAV destinados a tornar a mídia mais acessível aos cegos e amblíopes, como também aos surdos e deficientes auditivos. Em modalidades como a audiodescrição para o primeiro, e a legendagem para o segundo (mesmo em linguagem de sinais, outro exemplo claro de tradução intersemiótica), testemunhamos a combinação de limitações extremas de tempo e espaço com as conhecidas restrições derivadas de elementos puramente linguísticos ou culturais (se tal dicotomia faz algum sentido).

Além disso, o campo do audiovisual caminha junto com a tecnologia. Novos avanços tecnológicos trouxeram novos cenários e problemas. Existe espaço para tradução de humor (ou pesquisa) em legendagem por reconhecimento de voz⁵, por exemplo? Como encaramos a intertextualidade humorística no universo cada vez maior dos videogames? E sobre a linguagem *emoji* supramencionada, que está se tornando cada vez mais difundida principalmente em dispositivos de comunicação portáteis? O humor é diferente em webséries comparado às séries de televisão; em outras palavras, como o meio afeta o modo como o humor é produzido e apreendido?

A partir dessa última questão, podemos direcionar nossa atenção para outros modos de tradução audiovisual encontrados fora do contexto televisão/cinema, os quais se beneficiariam de uma maior atenção, a exemplo das sobrelegendas⁶ da *Opera Buffa*, que certamente oferecem um profícuo campo para investigação. Outrossim, a tradução teatral, quando admitimos que uma peça pode ser considerada uma expressão de um texto audiovisual, surge como outro cenário em que estudos relacionados ao humor podem ser feitos. Da mesma forma, uma concepção ampla e flexível de tradução audiovisual permite a inclusão da tradução de quadrinhos em seu conjunto de modos, e o humor nesse tipo de publicação exige igualmente sua parcela de atenção.

Não podemos negligenciar algumas incursões cinematográficas, talvez não tão novas, mas indiscutivelmente frequentes no século XXI, como o crescente interesse pelo estudo do cinema multilíngue. Essa atenção recentemente incluiu a consideração do humor nesse tipo de filme, embora as possibilidades de novas pesquisas continuem consideráveis.

Partimos da crença de que mais atenção deve ser dada ao humor tabu como um elemento de tradução, incluindo, entre outros, as ofensas, blasfêmias e xingamentos. O tabu é um fenômeno

⁵ N. do T.: Sugestão de tradução para o termo *respeaking*

⁶ N. do T.: Sugestão para os termos ingleses *surtile/supertitle*



universal, mas como ele é culturalmente definido e determinado, a natureza do que é precisamente ofensivo varia de uma cultura a outra - e mesmo dentro de uma determinada cultura - como uma característica distintiva de certas comunidades dentro de uma cultura (por religião, por política, por geração, etc.). Assim como o tabu e a ofensa são tratados nos estudos de humor, como também na linguística, sociologia e antropologia, eles também merecem mais estudos acadêmicos por parte dos estudos de tradução; por exemplo, o livro de Jay (1992), como o primeiro estudo de caráter sério e extensivo do impropério americano do ponto de vista psicolinguístico-contextual. Desta forma, expressões e temas tabus voltados à produção do humor devem, nitidamente, fazer parte de nossas preocupações, ainda que sejam (subjetivamente) perturbadoras. Tal tópico nos levará axiomáticamente a uma área a qual se vincula: a da ideologia e, principalmente, as possíveis manifestações da (auto) censura.

E, evidentemente, não podemos ignorar (por definição) o mundo anárquico da *tradução por fãs*⁷, cujas abordagens unicamente descritivas do humor (e de tudo, de fato) parecem ser possíveis, uma vez que qualquer consideração prescritiva a esse fenômeno seria, por si só, um *contradictio in terminis*.

4. Métodos e estruturas para o estudo do humor na tradução. Descritivismo, funcionalismo, gêneros e outras tipologias

Nessa seção final, iremos delinear o panorama de métodos de pesquisa e arcabouços teóricos, na tentativa de alertar os novos pesquisadores sobre as possíveis armadilhas acerca dos termos sinuosos, e que visam uma contribuição para a pesquisa na tradução do humor. Por questões de espaço, elas estão listadas segundo o tipo de pesquisa e variedade de abordagens, que não são necessariamente exclusivas entre si, mas, como qualquer boa receita, elas primeiro precisam ser identificadas de forma separada, pesadas e contadas, e somente após isso, combinadas.

- Pesquisa por (novos) modelos teóricos e conceitos de humor, para tradução ou especificamente para tradução de humor em primeira instância (por exemplo: tipos de humor para tradução propostos por RAPHAELSON-WEST, 1989; ZABALBEASCOA, 1996; FUENTES, 2001; MARTÍNEZ SIERRA, 2008 ou a classificação de Delabastita (1996) sobre mudanças de tradução do jogo de palavras).

- Estudos descritivos, em primeira instância, para vários fins, por exemplo, desenvolver ou validar uma determinada teoria, ou simplesmente documentar certos tipos de tradução do humor

⁷ N. do T.: Sugestão para o termo *fantranslation*



existentes (por exemplo, o estudo de Delabastita (2002) sobre *Henry V*, de Shakespeare, como uma instância de tradução de texto multilíngue).

- Estudos de caso, que tendem a estudar uma obra literária (MAHER, 2011), filme ou qualquer outro tipo de comunicação, seja a partir de uma metodologia descritiva, com ou sem hipótese, ou análise crítica, julgando os méritos da obra (seja o texto de origem ou o texto de destino, ou ambos). É claro que alguns estudos de caso podem ser um pouco confusos e apresentar alguns traços descritivos, ou mesmo declararem-se descritivos, ao mesmo tempo em que oferecem análise crítica e avaliação da qualidade do texto traduzido.

- Estudos baseados em corpus, como um ramo do descritivismo, que diferem dos estudos de caso em sua tentativa de acumular tantos exemplos quanto possível, e servem como uma ferramenta para análise posterior ou aplicações práticas que um corpus possa ter. Não temos conhecimento de nenhum corpus especificamente projetado para tradução de humor. Isto significa que, quaisquer que sejam os corpora existentes, eles podem ou não incluir amostras de humor e/ou tradução como possíveis critérios de investigação (por exemplo, CHIARO et all., 2008). Alguns estudos, como teses doutorais, podem se debruçar em um exame da tradução de metáfora, ou a tradução de expressões idiomáticas ou fraseologia, linguagem vulgar, nomes próprios, pronomes de tratamento, palavras ... e acumular um grande número de amostras, algumas das quais serão bem-humoradas, enquanto outros nem tanto.

- Análise crítica e avaliação. Estudos que abertamente declaram um viés (embora nem sempre expõem, infelizmente) de uma forma ou de outra de se traduzir, e que se propõem a demonstrar por que e como uma tradução é boa ou ruim, ou melhor ou pior que outra (real ou ideal). Este caso é sempre melhor, metodologicamente falando, do que declarar o estudo do outro como descritivo, ao mesmo tempo que acrescenta, a ele e dentro ele, declarações de julgamento ou critérios de correção e boas práticas. Um exemplo disso é a defesa de Venuti da alienação sobre práticas de tradução domésticas (por exemplo, 1995).

- Humor como enfoque central do estudo. Junto com honrosas exceções como Maher (2011), Chiaro (por exemplo, 1992, 2010a, 2010b) é felizmente uma das poucas autoras a reconhecer explicitamente a presença simultânea de humor e tradução como objeto de pesquisa acadêmica.

- Humor não como o foco central do estudo (estudo de caso ou outro), mas como um complemento ou auxílio de algum outro foco central (por exemplo, técnicas de tradução audiovisual, ou a dificuldade de traduzir elementos culturais, estudos em polidez ou pragmática ...). Um exemplo representativo é Díaz-Cintas (2003), que mostra todos os vários aspectos da tradução para legendagem, incluindo o elemento humorístico; ou, para estudos gerais e afirmações sobre tradução, Hurtado Albir (2001).



- A área em que o pesquisador está mais interessado em contribuir é uma variável importante; por exemplo, linguística, teorias linguísticas da tradução ou teorias linguísticas do humor verbalmente expresso. Outras áreas incluem (qualquer combinação de): estudos audiovisuais (ou filmes) e multimodais, estudos culturais, semiótica, teoria da comunicação, estudos literários, estudos do discurso, estudos interdisciplinares da ideologia, psicologia social, ciência política e pragmática (RASKIN, 1985; YUS, 2016).

- Humor como um problema de tradução, que pode preencher uma teoria parcial da tradução (HOLMES, 1988; ZABALBEASCOA, 1996), o qual, por sua vez, pode vir a contribuir para uma teoria mais geral da tradução. Assim, a relevância de pesquisar a tradução do humor reside no fato de que, se pudermos nos acalmar, provavelmente ela pode fornecer uma percepção tremenda de como tantos outros problemas e desafios da tradução (prática e teoria) podem ser explicados.

- Humor como uma exceção à regra, ou como um verdadeiro teste para afirmações gerais e modelos de tradução (por exemplo, os já mencionados Pavlicek e Pöchhacker (2002), que estudaram o humor como um problema na interpretação). Esse tipo de pesquisa vai ao encontro do tópico anterior, em que conecta teoria parcial à teoria geral, porém o funcionamento vai na direção oposta, isto é, começa por tomar uma afirmação teórica geral sobre tradução (por exemplo, Teoria da Relevância; ver MARTÍNEZ SIERRA, 2008 ou DÍAZ PÉREZ, 2013), que pode dar certo em outras áreas, e testa sua validade para a tradução de humor em especial, cujos resultados podem ser ou que *está tudo correto* e a proposição geral é validada, ou que há uma discrepância, podendo, oferecer, por sua vez, dois possíveis resultados: ou o humor é considerado uma exceção à regra, ou a regra ou alegação é descartada como inválida, certamente como uma teoria geral ou *universal*, já que encontramos um caso que não pode ser considerado.

- Estudos experimentais de tradução do humor, que, como o próprio nome sugere, envolvem a concepção e implementação de algum tipo de experimento (por exemplo, estudos de rastreamento ocular realizados por Kruger, Szarkowska e Krejtz (2015)) para testar, por exemplo, a estranheza de uma tradução medindo as reações dos informantes, ou perguntando através de questionários.

Por razões de espaço e escopo, neste artigo não podemos oferecer uma seleção completa de abordagens teóricas que possam ser usadas em pesquisas de tradução de humor. Convém sinalizar que é importante não misturar ou confundir métodos e interesses de pesquisa, como os sublinhados acima, com abordagens teóricas, embora elas possam ser consideradas como parte da caixa de ferramentas do pesquisador. Deste modo, existem teorias linguísticas, tais como linguística funcional ou teorias linguístico-pragmáticas, como a Teoria da Relevância ou o Princípio de Cooperação de Grice (1975).



Há teorias específicas de estudos de tradução, como a teoria das normas (Toury, 1980) ou a teoria de Skopos (Reiss e Vermeer, 1984), e, é claro, existem teorias resultantes de estudos de humor que podem ser aplicados à tradução (cf. ATTARDO, 2002; RASKIN, 1985; NASH, 1985).

O interessante caso de tratar humor como um desafio para TAV foi amplamente discutido acima; basicamente implica dizer que qualquer teoria para a TAV precisará ser testada e validada em relação ao humor, independentemente de ele se tornar um sentido ou uma função ou um dispositivo ou um temperamento ou uma qualidade indescritível. Em 1964, Nida propôs o conceito teórico de *equivalência dinâmica*, segundo o qual ele previa que a equivalência da tradução poderia (ou deveria ser, em certos pontos, um pouco prescritiva) ser medida comparando as reações (como nos estudos de recepção) dos usuários do texto-fonte e do texto-alvo.

Considerações finais

A natureza ambivalente do humor tem despertado o interesse dos pesquisadores dos Estudos da Tradução, como pode se ver pelo rol de pesquisas elencadas no decorrer desse texto. Além da questão da natureza plural esse fenômeno linguístico, que vemos como um conceito guarda-chuva, cada vez mais os tradutores estão se empenhando para que esse elemento não se perca na transposição interlinguística ou intersemiótica, cabendo aos pesquisadores e (como também) aos tradutores serem criativos e astutos para que o conteúdo engraçado seja recriado e desencadeie o efeito desejado – o riso.

Na pesquisa da TAV, mais precisamente, temos conhecimento de que o estudo do humor não deve ser visto com uma única hermenêutica, onde se pese o estudo por meio de uma única bagagem teórico-metodológica, permitindo, como vimos aqui, que sejam realizadas inúmeras abordagens para tratar desse fenômeno tão rico e tão caro às línguas e culturas envolvidas no processo tradutório. No caso da TAV, além do tratamento com o material linguístico, o tradutor (ou o estudioso de tradução) não pode(m) ser escuso(s) da particularidade técnica que está intrínseca a esse campo.

Espera-se que, com esse breve levantamento de pesquisas acerca da correspondência entre tradução e humor nas múltiplas interfaces [linguística, audiovisual, etc.], venham novas pesquisas e perspectivas para que esse fenômeno do riso tenha o seu devido reconhecimento tanto da Academia como dos Estudos da Tradução.



REFERÊNCIAS

Referência Principal:

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick. Humour as a Symptom of Research Trends in Translation Studies. *MonTI – Monografías de Traducción y Interpretación*, vol. 9, núm. 1, 2017, 19p.

Referências Complementares:

ARAMPATZIS, Christos. **La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano**. Tese (Doutorado em Traducción, Comunicación y Cultura) Departamento de Filología Moderna, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011, 364 p.

ASIMAKOULAS, Dimitris. Towards a Model of Describing Humour Translation: A Case Study of the Greek Subtitled Versions of Airplane! And Naked Gun. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, Montréal, vol. 49, núm. 4, 2004, 22p.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humour*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1994.

_____. "Translation and Humour." *The Translator*, London, vol. 8, núm. 2, 2002, 21p.

_____; RASKIN, Victor. Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor*, Berlin, vol. 4, núm 3-4, 1991, 54p.

BERGER, Peter. L. **Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience**. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1997

BOTELLA TEJERA, Carla. La naturalización del humor en TAV: ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: *Ali G Indahouse*." *Tonos Digital*, vol. 12, 2006, 17 p.

BUCARIA, Chiara. Humour and Other Catastrophes: Dealing with the Translation of Mixed-Genre TV Series. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, Antwerp, vol. 6, 2007, 19p.

CHIARO, Delia. **The Language of Jokes. Analysing Verbal Play**. London & New York: Routledge, 1992

_____. Translation and Humour, Humour and Translation. In: CHIARO, Delia. **Translation, Humour and Literature**. London & New York: Continuum, pp. 1-29, 2010a.

_____. **Translation, Humour and the Media**. London: Continuum, 2010b;

_____; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (eds.). **Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

CURCÓ, Carmen. Some Observations on the Pragmatics of Humorous Interpretations: a Relevance Theoretic Approach. *Working Papers in Linguistics*, London, vol 7, 1995, 20 p.

DANESI, Marcel. **The Semiotics of Emoji. The Rise of Visual Language in the Age of the Internet**. London: Bloomsbury Academic, 2016.



DAWKINS, Richard. **The Selfish Gene**. Oxford: Oxford University Press, 1976

DELABASTITA, Dirk. Introduction. In: DELABASTITA, Dirk (ed.). *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation. Special issue of The Translator*, London, vol. 2, núm. 2, 1996, 21p.

_____. "A Great Feast of Languages Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator." *The Translator*, London, vol. 8, núm 2, 2002, 37 p.

DÍAZ CINTAS, Jorge. The Value of the Semiotic Dimension in the Subtitling of Humour. In: DESBLACHE, Lucile (ed.) **Aspects of Specialised Translation**. Paris: La Maison du Dictionnaire, 2001a, 10 p.

_____. Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas. In: PAJARES, Eterio; MERINO, Raquel; SANTAMARÍA, José M. (eds.) **Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3**. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2001b, 12p.

_____. **Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español**. Barcelona: Ariel, 2003

_____; REMAEL, Aline. **Audiovisual Translation: Subtitling**. Manchester: St Jerome, 2007

DÍAZ-PÉREZ, Francisco Javier. Relevance Theory and Translation: Translating Puns in Spanish Film Titles into English. *Journal of Pragmatics*, Amsterdam, vol. 70, 2014, 20 p.

FUENTES LUQUE, Adrián. **La traducción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada de la película Duck Soup, de los hermanos Marx**. Tese (Doutorado em Literatura e Lingüística Inglesas) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2001, 374p.

GONZÁLEZ, Luis D.; MEJIAS, Glenda M.. The Interpreter's Ultimate Challenge: Humor in Conferences. *Translation Journal*, vol 17, núm. 4, 2013, online. Disponível em: <<https://www.translationjournal.net/Featured-Article/the-interpreter-s-ultimate-challenge-humor-in-conferences.html>> Acesso em 08 de ago. 2019.

GONZÁLEZ VERA, Pilar. **The Translation of Recent Digital Animated Movies. The Case of DreamWorks' Films Antz, Shrek and Shrek 2 and Shark Tale**. Tese (Doutorado em Traducción de textos especializados). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 2010.

GRICE, Paul. Logic and Conversation. In: COLE, Peter; MORGAN, Jerry (eds.) **Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts**. New York: Academic Press, p. 41-58, 1975.

HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: HOLMES, James S. **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. 2nd edition. Amsterdam: Rodopi, p. 67-80, 1988.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología. Introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2001

JANKOWSKA, Anna. Translating Humor in Dubbing and Subtitling. *Translation Journal*, vol. 13, núm 2, 2009, online. Disponível em: <<https://translationjournal.net/journal/48humor.htm>> Acesso em 08 de ago. 2019

JAY, Timothy. **Cursing in America. A Psycholinguistic Study of Dirty Language in the Courts, in the Movies, in the Schoolyards and on the Streets**. Amsterdam: John Benjamins, 1992



KRUGER, Jan Louis; SZARKOWSKA, Agnieszka; KREJTZ, Izabela. Subtitles on the Moving Image: an Overview of Eye Tracking Studies. *Refractory: A Journal of Entertainment Media*, vol. 25, 2015, online. Disponível em: < <http://refractory.unimelb.edu.au/2015/02/07/kruger-szarkowska-krejtz/> > Acesso em 08 de ago. 2019

MAHER, Brigid. **Recreation and Style: Translating Humorous Literature in Italian and English**. Amsterdam: John Benjamins, 2011.

MANINI, Luca. Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and their Translation. *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, vol 2, núm. 2, 1996, 17 p.

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización / familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales. *Sendebarr*, Granada, vol, 17, 2006, 12p.

_____. The Relevance of Humour in Audio Description. *Intralinea*, Bologna, vol. 11, 2009, online. Disponível em: <http://www.intralinea.org/archive/article/The_Relevance_of_Humour_in_Audio_Description> Acesso em 08 ago. 2019

_____. **Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera**. Castelló: Universitat Jaume I, 2008

MARTÍNEZ TEJERINA, Anjana. **La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia. Los Hermanos Marx cruzan el charco**. Tese (Doutorado em Traductologia, traducción profesional y audiovisual). Departament de Traducció i Interpretació / Departamento de Traducción e Interpretación. Universidad de Alicante, 2008.

MATEO, Marta. **La traducción del humor. Las comedias inglesas en español**. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995

MENDILUCE, Gustavo; HERNÁNDEZ, Ana I. Este traductor no es un gallina: El trasvase del humor audiovisual en Chicken Run. *Translation Journal*, vol 8, núm. 3, 2004, online. <<https://translationjournal.net/journal/29audio.htm>> Acesso em 08 ago. 2019

NASH, Walter. **The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse**. London: Longman, 1985.

NIDA, Eugene. **Toward a Science of Translating**. Leiden & Boston: Brill, 1964.

PAVLICEK, Maria; PÖCHHACKER, Franz. Humour in Simultaneous Conference Interpreting. *The Translator*, London, vol. 8, núm. 2, 2002, 15p.

RAPHAELSON-West, Debra S. On the Feasibility and Strategies of Translating Humor. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, Montréal, vol 34, núm. 1, 1989, 13p.

RASKIN, Victor. **Semantic Mechanisms of Humor**. Dordrecht, Boston & Lancaster: D. Reidel, 1985

REISS, Katharina; VERMEER, Hans. **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**. Tübingen: Niemeyer, 1984.

RITCHIE, Graeme. **The Linguistic Analysis of Jokes**. Routledge: London, 2004.



RUCH, Willibald; RATH, Sigrid. The nature of humor appreciation: Toward an integration of perception of stimulus properties and affective experience. *Humor: International Journal of Humor Research*, Berlim, vol. 6, 1993, 21p.

TOURY, Gideon. Equivalence and Non-equivalence as a Function of Norms. In: TOURY, Gideon (ed.). **In Search of a Theory of Translation**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, p. 63-71, 1980.

VANDAELE, Jeroen. Si sérieux s'abstenir: Le discours sur l'humour traduit. *Target*, Amsterdam, vol. 13, núm. 1, 2001, 15p.

_____. Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator*, London, vol. 8, núm. 2, 2002a, 23p.

_____ (ed.) *The Translator (Special Issue 8:2): Studies in Intercultural Communication – Translating Humour*, Manchester, 2002b.

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

YUS, Francisco. Humor and the Search for Relevance. *Journal of Pragmatics*, Amsterdam, vol. 35, 2003, 36p.

_____. **Humour and Relevance**. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2016.

ZABALBEASCOA, Patrick. **Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production**. Tese (Doutorado em Filologia Inglesa) Universitat de Lleida, 1993, 339f.

_____. Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*, Amsterdam, vol. 2, núm 2, 1996, 22p.

_____. Humor and Translation — an Interdiscipline. *Humor*, Berlim, vol. 18, núm. 2, 2005, 22p.

Biografia do tradutor

Tiago Marques Luiz possui graduação em Letras Licenciatura/Habilitação Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente é Professor Substituto Assistente A-1 na Universidade Federal da Grande Dourados, lotado na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE-UFGD).



ARTIGO TRADUZIDO

O PAPEL DOS CORPORA NA ANÁLISE DO COMPORTAMENTO LINGUÍSTICO DE TRADUTORES PROFISSIONAIS^{1 2}

de Mona Baker, *Centre for Translation Studies, UMIST*

Talita Serpa

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil
talitasrp82@gmail.com

Diva Cardoso de Camargo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil
divaccamargo@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26220>

Recebido em: 17/07/2018

Aceito em: 07/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESUMO: O Translational English Corpus (TEC) hospedado pelo Centre for Translation Studies do The University of Manchester Institute of Science and Technology (UMIST) é uma coleção informatizada de traduções autênticas realizada por uma vasta gama de tradutores profissionais, tendo como língua de chegada (LC) o inglês; e partindo de uma ampla variedade de línguas de partida (LP). Essa fonte de dados fornece a base para investigar questões relacionadas com as distintas naturezas do texto traduzido (TT), bem como com o estilo individual do tradutor, o impacto dos idiomas de origem sobre a padronização do inglês, a influência do tipo de textos sobre as estratégias de tradução e outros temas de interesse para os Estudos da Tradução e para a Linguística. Mais importante ainda, este recurso concreto permite-nos desenvolver uma estrutura para o estudo da validade das declarações teóricas sobre a natureza da Tradução³, com referência à prática tradutória real.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução para o inglês. TEC. Linguística de Corpus. Estratégias de Tradução.

¹ Artigo publicado na revista *International journal of corpus linguistics* em 1999. A presente tradução foi autorizada para ser publicada em português pela Editora John Benjamins Publishing Company (<<https://benjamins.com/>>) e pela autora, Mona Baker, aos quais agradecemos imensamente. Referência bibliográfica completa do artigo original: BAKER, Mona. The role of corpora in investigating the linguistic behaviour of professional translators. *International journal of corpus linguistics*, v. 4, n. 2, p. 281-298, 1999.

² Este texto apresenta algumas informações marcadas por sua temporalidade. A Linguística de Corpus assumiu papel crucial no desenvolvimento dos Estudos da Tradução promovidos por Mona Baker. Acreditamos, contudo, que suas tradução pode trazer benefícios para a compreensão das proposições da autora e dos demais pesquisadores da linha, os quais tomam tais premissas como norteadoras de suas análises.

³ Faremos a distinção entre tradução (produto) e Tradução (área do saber, Ciência).



Introdução

A aplicação das tecnologias com base em *corpus* e de suas análises no campo dos Estudos de Tradução ainda está em sua infância. O trabalho nesta área começou de forma exploratória no início dos anos 90 e só agora começa a produzir alguns resultados concretos, embora em uma escala relativamente pequena (LAVIOSA, 1996; KENNY, 1999; BAKER, 1995; OLOHAN, BAKER, 2000⁴). Isso pode parecer estranho, uma vez que a Tradução é uma atividade linguística que deve interessar aos linguistas de corpus e que a Linguística de Corpus oferece aos estudiosos da Tradução um poderoso conjunto de ferramentas que já revolucionaram o estudo da linguagem em outras esferas.

Há, talvez, duas razões principais para o fato de a Linguística de Corpus não ter tido mais impacto nos Estudos da Tradução até agora. Um motivo diz respeito à imagem negativa que a Linguística Tradicional, desenvolvida dentro dos Estudos de Tradução (durante os anos 80 e 90), depois de várias décadas de teorizações simplistas, criou a respeito do fenômeno da Tradução, o que levou os estudiosos a se concentrarem em estruturas formais e a falharem em relacionar padrões linguísticos ao seu uso por tradutores, bem como ao contexto ideológico ao qual estão atrelados (BAKER, 1996a, 1999). A segunda razão, e, por vezes, a mais importante, é a atitude tradicional dos linguistas de *corpus* mediante o texto traduzido (TT).

Os linguistas de *corpus* têm tradicionalmente excluído as traduções de suas coleções de textos, com base no facto de não serem representativas da língua em estudo. Isto, por si só, pode muito bem ser uma decisão válida e, de alguma forma, apoiar o impulso de muito trabalho baseado em *corpus* no âmbito dos Estudos de Tradução atuais. Estudiosos da Tradução que trabalham nesta área argumentam que o TT tem de ter a sua própria padronização de características devido ao peculiar conjunto de restrições sob as quais é produzido, incluindo o fato de que é limitado por um texto totalmente articulado em outro idioma e de que as traduções têm um diferente status social e textual (as pessoas se relacionam com um TT partindo de um conjunto específico de expectativas). Não é tanto pelo fato de que os linguistas excluem as traduções de seus corpora, o que já é algo problemático, mas sim pelas afirmações categóricas que fazem a respeito de traduções no intuito de justificar a sua decisão de

⁴ Na época da publicação o texto estava no prelo.



excluí-las, e também porque veem as traduções não como "diferentes", mas como "desviantes", como se houve algum tipo de norma que o TT fosse inerentemente incapaz de seguir, mas que, no entanto, mantivesse a esperança de alcançar em algumas mundo ideal.

Exemplos desta atitude negativa em relação à Tradução abundam na literatura. John Sinclair, por exemplo, defende o uso de um *corpus comparável* de textos originais (TOs) em diferentes línguas, porque evita "o inevitável desvio introduzido pelas traduções de um corpus paralelo" (Eagles Web Site; recomendações preliminares sobre a tipologia de *corpus*, 1996; grifo nosso). Mesmo os estudiosos da Linguística Contrastiva que utilizam corpora paralelos e trabalham deliberadamente com TTs fazem declarações altamente depreciativas sobre os dados que escolheram utilizar. Eis um exemplo recente, que não é, de modo algum, atípico do tipo de atitude esquizofrênica que os linguistas às vezes adotam

O fato de que um corpus de tradução contém combinações perfeitas não implica, infelizmente, que ele também seja uma ferramenta de pesquisa perfeita para linguistas que querem comparar duas ou mais línguas. *Um fator intrusivo em tais corpora é a atividade tradutória em si*, a qual pode afetar os textos da língua de chegada (AARTS. 1998, p. 9-10 grifo nosso).

Os linguistas da Análise Contrastiva querem usar corpora de TPs e suas respectivas traduções porque estes lhes dão, em teoria, combinações perfeitas. Contudo, ao herdarem a visão tradicional sobre Tradução como sendo algo "distorcido" e "desviante", estudarão TTs não como um registro de atividades linguísticas que será valioso a sua análise, mas sim como um meio para alcançar algo além, a que o linguística não tem acesso devido à natureza dos dados que está verificando, que, por sua vez, se coloca como obstáculo.

Há uma grande diferença entre a atitude do linguista, que vê a atividade de tradução como intrusiva e desviante, e a atitude do estudioso de Tradução, que se propõe especificamente a construir um *corpus* de TTs, a fim de investigar os padrões distintivos da tradução. Este último não vê o padrão distintivo da tradução como *intrusivo* e não vê as traduções como *contaminando* a linguagem "original" ou assim chamada "autêntica" de qualquer forma. O estudioso da Tradução vê as traduções como



verdadeiras instâncias de comunicação que são, de fato, diferentes da chamada escrita original, não por serem corruptas de alguma forma, mas porque funcionam num contexto diferente de produção e recepção. Uma analogia útil pode ser elaborada (até certo ponto) com a diferença entre linguagem falada e escrita: a linguagem falada é diferente da linguagem escrita não porque é "desviante", mas porque ocorre em tempo real e responde a diferentes tipos de pressões cognitivas e sociais⁵. Linguistas felizmente deixaram de falar da língua falada como "inferior" e "subpadrão" há muito tempo, pelo menos no Hemisfério Ocidental⁶.

1. Estudando a linguagem da Tradução: O *Translational English Corpus*

Se aceitarmos que o TT é "diferente", mas não "desviante", e que é uma variedade de uso da linguagem que está sujeita a um conjunto único de restrições e que vale a pena ser estudando em si mesmo, parece razoável investir na construção de um *corpus* que seja representativo desta variedade e que proceda ao desenvolvimento de uma metodologia para a observação desse *corpus*. Um *corpus* de inglês traduzido já existe de fato, como descrito, e está em curso um trabalho para construir um *corpus* semelhante de finlandês traduzido na *School of Translation Studies, Joensuu University*, na Finlândia⁷. Vou primeiramente descrever de maneira abreviada o projeto do *Translational English Corpus* hospedado no *UMIST* e, então, discutir, em termos gerais, o tipo de questões para as quais os estudiosos da Tradução podem procurar respostas por meio da análise desse *corpus*. Em outras palavras, tentarei delinear um vasto programa de investigação para os Estudos da Tradução Baseados em Corpus. Questões de método, em termos de fazer perguntas operacionais de maneira específica, têm sido objeto de discussão de várias publicações,

NOTAS

⁵ A analogia não se aplica, evidentemente, em todos os aspectos. Por um lado, a tradução é uma atividade profissional e, por conseguinte, a questão da competência é relevante aqui.

⁶ Isto não é necessariamente verdade para outras partes do mundo. Muitos linguistas árabes, por exemplo, ainda afirmam que as variedades faladas de árabe são inferiores, não valem a pena estudar, e alguns até insistem que o árabe falado não tem regras!

⁷ O *corpus* finlandês era de aproximadamente três milhões de palavras de finlandês original e três milhões de palavras de finlandês traduzido em junho de 1999. Consiste em textos completos publicados após 1995 e pertencentes a três gêneros: escrita acadêmica, ficção e literatura infantil. As línguas de origem para a seção de tradução do *corpus* são restritas ao inglês, alemão e russo.



em particular (LAVIOSA, 1996; BAKER, 1996b. KENNY, 1999), embora ainda haja muito a ser feito nessa área também.

1.1 O *Translational English Corpus*

O *Translational English Corpus* (<http://genealogiesofknowledge.net/tec/>) é um *corpus* de TTs para o inglês partindo de uma grande variedade de línguas europeias e não europeias, e realizado no *Centre for Translation Studies* do *UMIST (University of Manchester Institute of Science and Tehcnology)*. É composto por quatro subcorpora: ficção, biografia, notícias e revistas de bordo. A dimensão global do *corpus* no momento da escrita deste artigo é de 5,5 milhões de palavras; e deverá atingir vinte milhões de palavras até ao ano 2001. Este é um tamanho modesto, dado o desenho do *corpus* (especialmente em termos da variedade de línguas de origem). O *corpus* deveria, idealmente, ser ampliado para cinquenta milhões de palavras, tendo em conta os recursos adequados. O problema, como sempre, é garantir fundos suficientes para o projeto.

O *corpus* pode ser acessado livremente na *web*, usando um conjunto de ferramentas básicas de *software* fornecidas no site e relevantes para permitir que o pesquisador execute concordâncias e listas de palavras⁸. Planos estão em andamento para melhorar a funcionalidade do *software* em um futuro próximo e para permitir que os usuários executem diferentes tipos de análises em um subconjunto selecionado do *corpus*. A gama de seleções a ser oferecida em primeira instância incluirá o seguinte:

- Seleção por TPs, ou seja, compilação apenas de textos traduzidos de uma língua específica, habilitando o analista a investigar a influência de uma língua fonte (LF) em especial sobre os padrões do inglês traduzido.
- Seleção por tradutor: o *corpus* é projetado para incluir vários textos produzidos por distintos tradutores individuais, tanto britânicos quanto

⁸ O *software* e o site são desenvolvidos e mantidos por Saturnino Luz (luzs@acm.org). O software de concordância não funciona corretamente em todos os navegadores. Os utilizadores podem receber uma mensagem no sentido de que o servidor pode não estar ativo, caso em que podem descarregar um *software* separado, também disponível no site, para garantir o acesso direto ao *software* de concordância, independentemente do tipo de navegador utilizado.



americanos (por exemplo, o falecido Giovanni Pontiero, Peter Bush, Carol Maier, Peter Clark). Este instrumental é projetado para permitir a verificação do estilo ou do padrão linguístico específico para tradutores individuais.

- Seleção por *subcorpus*: apenas ficção, apenas revistas de bordo etc.

Todos o *software* foi desenvolvido para acessar corpora também disponíveis gratuitamente na *web*, não só para uso no processamento do *Translational English Corpus*, mas também para serem baixados e usados para processar outros corpora aos quais os usuários podem ter acesso independente. Ao longo das pesquisas, uma versão independente da plataforma do *software* também será disponibilizada para a comunidade investigativa, tornando possível para os usuários executar o *software* em PCs, MACs, plataforma Unix, etc.

O *Translational English Corpus* é meticulosamente documentado em termos de características extralinguísticas, tais como gênero, nacionalidade e ocupação do tradutor, direção de tradução, língua de origem, editor do texto traduzido etc. Esta informação é mantida em um arquivo de cabeçalho separado para cada texto (Ver Apêndice 1 como exemplo de um arquivo de cabeçalho completo). O *software* de concordância é projetado para fornecer a informação no arquivo de cabeçalho disponível para o pesquisador em um piscar de olhos, como pode ser visto na Figura 1.

A razão pela qual nos demos ao trabalho, na *UMIST*, de documentar estas características extralinguísticas e disponibilizá-las prontamente aos investigadores é que não encaramos a Tradução como um fenômeno puramente linguístico, apesar da ênfase colocada na análise dos padrões de linguagem. Pelo contrário, somos da opinião de que a linguagem em geral, e a linguagem da Tradução em particular, refletem limitações que operam no contexto da produção e da recepção: esses constrangimentos são de natureza social, cultural, ideológica e, naturalmente, também cognitiva. Isto significa que, se identificarmos o que pensamos ser um padrão linguístico significativo, temos de ser capazes de o explicar (ou fornecer a motivação para isso) analisando os contextos típicos em que ocorre. No contexto dos Estudos da Tradução – mais que no da Linguística de Corpus – isto significa buscar por motivações que podem originar das escolhas individuais de um tradutor ou tipo de tradutor, relacionando um padrão ao impacto de uma LF ou examinando-o para ver se está associado a um tipo particular de TP e assim por diante.

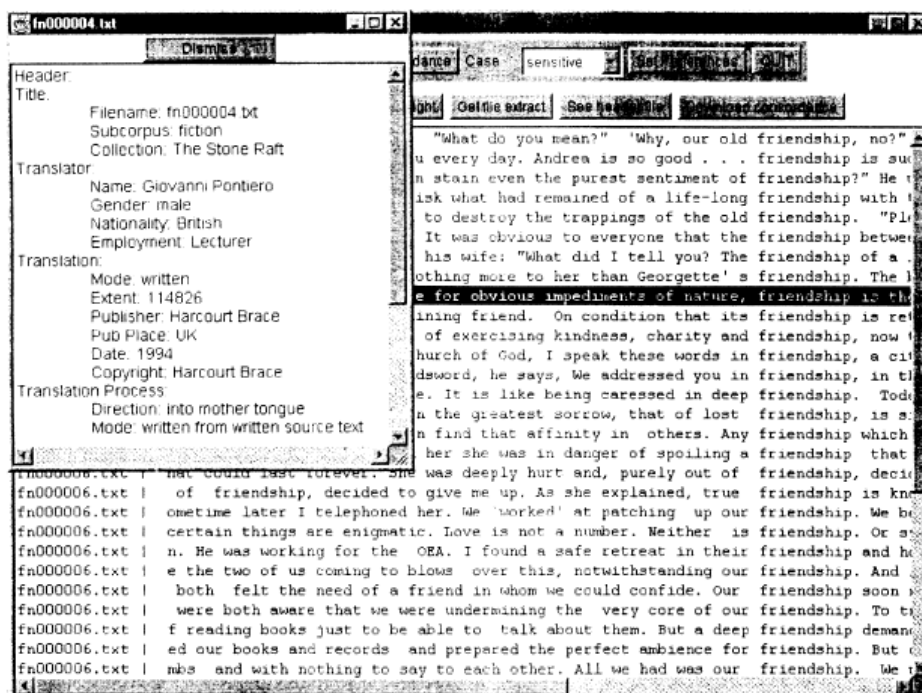


Figura 1: Imagem do cabeçalho

Aqui está um exemplo relativamente simples para ilustrar este ponto. O Apêndice 2 apresenta uma concordância da palavra *gay* no *Translational English Corpus*. Uma vez que eu não posso reproduzir o cabeçalho completo para cada uma das concordâncias e exibi-las aqui da mesma maneira como seriam exibidas na tela, eu listei, nos Apêndices, algumas das informações relevantes dos arquivos de cabeçalho. O padrão distinto aqui é restrito a um determinado tradutor, Lawrence Venuti, que defende o que chama de "estrangeirização" ou "minorização" das estratégias de tradução que visam interromper a experiência de leitura e direcionar a atenção dos leitores para a materialidade da língua e para o fato de que eles estão lendo uma tradução. Venuti, na verdade, menciona especificamente o uso de arcaísmos como uma estratégia para alcançar este efeito (ver, por exemplo, Venuti [1996]). Mas note-se também que todas as traduções destacadas por Venuti são de TPs que foram escritos entre o final dos anos 1800 e o início dos anos 1900, o que pode prover respostas para o uso distinto da palavra *gay* nessas traduções. Escusado será dizer que o padrão distintivo em questão diz respeito ao uso de *gay* no sentido obsoleto de "feliz" ou "alegre", em vez de seu atual sentido de "homossexual".



2. Um programa de investigação experimental para os Estudos da Tradução Baseados em *Corpus*

Embora a aplicação das técnicas de *corpus* ao Estudo da Tradução seja um fenômeno muito recente, várias teses de doutoramento já foram concluídas neste domínio, tendo sido também dedicadas várias publicações ao tema, embora nem todas estejam estritamente orientadas para a Tradução. Por exemplo, embora o recente volume editado por Stig Johansson e Signe Oksefjell, sob o título de *Corpora and Cross-Linguistic Research* (JOHANSSON, OKSEFJELL, 1998), faça algumas referências aos Estudos da Tradução, muito dele é, essencialmente, sobre o uso de corpora em Linguística Contrastiva. A conhecida revista de Tradução *Meta*, por outro lado, dedicou uma edição completa ao tema (LAVIOSA, 1998a) sob o título *The Corpus-based Approach*. E, significativamente, a edição carrega um artigo de Maria Tymoczko, uma das principais teóricas da Tradução e alguém que nunca esteve envolvido neste tipo de trabalho. O artigo discute o significado da pesquisa baseada em *corpus* para o futuro dos Estudos da Tradução como uma disciplina e descreve alguns de seus pontos fortes e perigos potenciais. O que isto significa é que os Estudos da Tradução Baseados em *Corpus*, como se sabe, são agora um paradigma importante na área, um paradigma que envolve a atenção dos principais estudiosos, quer estejam ou não envolvidos na investigação baseada em *corpus*.

Mas o que é que a investigação de Tradução baseada em *corpus* tenta alcançar? A que tipo de agenda é que ela se fixou? A resposta simples para isso é que a pesquisa baseada em *corpus* dentro dos Estudos da Tradução tem tantas agendas como existem pesquisadores trabalhando com corpora. O campo já é extremamente diversificado, com diferentes pesquisadores e professores de Tradução desenvolvendo suas próprias agendas e metodologias. Alguns têm em mente aplicações estritamente práticas ou pedagógicas, que envolvem essencialmente a utilização de corpora como recurso para a preparação de materiais didáticos em programas de formação de tradutores ou a utilização de corpora num ambiente de aprendizagem de língua assistida por computador, isto é, como auxílio à aquisição ou à verificação de novos padrões ora em LF ora em língua meta (LM), ou a verificação dos padrões de compatibilidade entre as duas línguas a fim de realizar escolhas apropriadas na tradução. Isto é particularmente útil



em situações em que os estudantes são ensinados a traduzir para uma língua estrangeira e, portanto, não podem confiar na sua intuição para decidir se algo soaria natural na LM ou não.

Outros, como eu, estão mais interessados em usar corpora para realizar diversos tipos de estudos teóricos ou descritivos. Em última análise, o que os investigadores interessados em questões teóricas querem ser capazes de fazer é desenvolver um quadro que possa explicar a interação entre três fenômenos: as *expectativas* do público, as *suposições* ou *reivindicações* do teórico e a *prática real* dos tradutores profissionais. A questão geral é: que tipo de relação existe (se de fato existe) entre o que o público espera que os tradutores produzam, o que o teórico pensa que os tradutores produzem e o que os tradutores realmente produzem? Este ramo dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus que escolhi para o foco neste artigo pode direcionar a análise, em primeira instância, às declarações do público (por exemplo, revisores, no caso de ficção) e às declarações do teórico contra o registro de prática tradutória real refletida no *corpus*. Vou deixar de lado a questão de examinar as expectativas do público, para ser abordada talvez em outro artigo, e vou tentar explicar, em vez disso, o que significa usar corpora para examinar a validade de declarações teóricas sobre Tradução.

Os analistas da Tradução, de um modo geral, assumem que a linguagem na tradução é consistentemente diferente da linguagem original, e essas suposições são refletidas em uma variedade de afirmações feitas na literatura. Às vezes, as declarações são globais, feitas para se aplicar a todas as línguas traduzidas, e algumas vezes, eles se concentram em particular no inglês traduzido. Aqui estão alguns exemplos de afirmações teóricas que valem a pena investigar em grande escala, para ver se as afirmações do teórico são corroboradas pelos dados.

Anthony Pym afirma em seu livro *Oxford Guide to Literature in English Translation* que:

As traduções para o inglês tendem a ser em uma língua que é menos específica, mais internacional do que a maioria das obras originalmente escritas em inglês. As traduções para crianças, para citar um exemplo, raramente têm o sabor de um inglês regional (embora todas as infâncias sejam regionais), simplesmente porque tradutores e editores propuseram-se a se dirigir a muitas regiões ao mesmo tempo (PYM, no prelo⁹).

⁹ A obra foi publicada em 2000.



Encontramos exemplos semelhantes no trabalho de Gideon Toury. Por exemplo, uma das normas sugeridas pelo autor (1995, p. 268) salienta que “(...) na tradução, as relações textuais que se obtêm no original são muitas vezes modificadas, às vezes ao ponto de serem totalmente ignoradas, a favor de opções (mais) habituais oferecidas por um repertório alvo”.

Em outras palavras, Toury afirma que os tradutores tendem a manter padrões seguros e típicos da LM e ignorar inovações ou, por exemplo, repetições de palavras-chave que podem servir uma função de coesão no TP.

Estes são exemplos muito breves do tipo de afirmações feitas sobre tradução que gostaríamos de investigar em grande escala e com muito mais precisão, utilizando as técnicas de análise de *corpus*. Eles são típicos da maioria das afirmações teóricas feitas sobre a natureza da Tradução até agora: altamente abstrato, com pouca ou nenhuma indicação de como a investigação das hipóteses pode ser prosseguida em termos concretos. A fim de testar uma declaração como a de Pym, por exemplo, temos que especificar o que significa para o inglês traduzido ser menos específico do que o inglês original. Basear-nos íamos em um vocabulário mais restrito, por exemplo? Seria de se esperar que em uma lista de palavras de um *corpus* de inglês traduzido fossem incluídas menos palavras dialetais, com menor frequência, do que em uma lista de palavras de um *corpus* semelhante de inglês original? Podemos esperar padrões semelhantes de simplificação em termos de estruturas sintáticas, tais como cláusulas compostas vs. complexas, ou até mesmo no tocante aos tamanhos das frases?

Por vezes, as afirmações feitas por diferentes teóricos podem ser contraditórias ou podem parecer contraditórias, porque a gama limitada de dados que até agora informou a nossa teoria torna difícil apresentar uma afirmação descritiva e especificar os contextos em que ela se aplica. Aqui está um exemplo para ilustrar tal perspectiva. Uma das chamadas normas da Tradução de Toury (1995, p. 278) baseia-se na alegação de que:

(...) a tolerância à interferência - e, portanto, a resistência de suas manifestações, tende a aumentar quando a tradução é conduzida de uma língua/cultura de maior ou mais alto prestígio, especialmente se a língua/cultura alvo é menor ou mais fraca em outros sentidos.



Em termos gerais, e sem divagar em um exame crítico das noções problemáticas tais como "fraco" ou "menor" em relação às culturas e línguas, o que Toury está sugerindo aqui é que há sempre, em qualquer cultura, idiomas de origem e fonte de gêneros que são percebidos como de prestígio em relação ao ponto de vista da literatura alvo. Por exemplo, a filosofia alemã ou a teoria crítica francesa parecem ser consideradas como prestigiosas no mundo anglo-americano de hoje. Traduções de obras originárias dessas línguas e pertencentes a esses gêneros, Toury observa, são susceptíveis a priorizar princípios como fidelidade e precisão e se concentrar menos na naturalidade da expressão do ponto de vista da cultura alvo. E essas estratégias, que se manifestam em um nível mais elevado de interferência no TT, serão toleradas pelo público de chegada por causa do status da LF e do TP.

Curiosamente, Robinson (1997, p. 31-32), seguindo Jacquemond (1992), faz uma afirmação muito diferente, a qual parece, pelo menos à superfície, contradizer a norma da interferência de Toury:

Quando uma cultura hegemônica (...) traduz as obras produzidas pela cultura dominada; essas obras serão vistas e apresentadas como difíceis, misteriosas, inescrutáveis, Esotéricas e necessitadas de um pequeno grupo de intelectuais para as interpretar, enquanto uma cultura dominada traduzirá as obras de uma cultura hegemônica de maneira mais acessível às massas.

Isto parece estar sugerindo o oposto do que Toury afirma, porque (presumivelmente) a percepção de "dificuldade" deve — pelo menos parcialmente — ser alcançada por meio da adoção de certas estratégias de tradução que favorecem a literalidade em oposição à fluência. Se, como Robinson sugere, culturas "hegemônicas", "dominantes", "fortes" ou "grandes" (chame como quiser) apresentarem obras pertencentes às culturas "dominadas", "fracas", "menores" como difíceis e incompreensíveis, adotando, ou até mesmo, parodiando as estratégias, como estas diferirão na adoção de iguais ou semelhantes estratégias de tradução de textos de idiomas de origem/gêneros "de prestígio"? Além disso, a última parte da declaração é difícil de ser aceita ao mesmo tempo que a norma de interferência de Toury. Uma cultura "dominada" não consideraria uma cultura "hegemônica" como prestigiosa, e isto não deveria significar — de acordo com a norma de



Toury — que traduziria as obras de uma cultura/língua tão "prestigiada" mais literalmente, com um nível mais elevado de interferência, em vez de "acessível para as massas"?

Uma maneira de esclarecer tal "confusão" teórica é examinar traduções, digamos, para o inglês, a partir de LFs ou gêneros que nossos teóricos assumem serem percebidos como prestigiosos no mundo anglo-americano, para ver se eles mostram consistentemente traços de proeminência na forma de tipos específicos de padronização linguística. Ao mesmo tempo, seria necessário estudar traduções para o inglês a partir de línguas/gêneros de origem que - mais uma vez - alguns teóricos assumem serem percebidas como "menos prestigiadas", por exemplo, literatura árabe moderna (ver Said [1990]), para estabelecer se e como o seu padrão difere do padrão de traduções das chamadas línguas/gêneros "prestigiados" e de outras traduções em geral. Isto promete ser um processo confuso, especialmente em vista da imprecisão das noções usadas na formulação de muitas declarações teóricas sobre Tradução hoje ("fraco", "menor", "dominado" etc.). Mas, pelo menos, o acesso a um grande *corpus* de TTs, como o *Translational English Corpus*, deve fornecer-nos um ponto de partida para afiar as nossas declarações teóricas durante o seu teste em termos concretos e à luz de um volume substancial de dados autênticos.

2.1 Centrar a atenção na diversidade dentro de um *corpus* de traduções

Línguas traduzidas (dentro de um determinado contexto histórico e social) podem ter certas características que as distinguem das línguas originais, mas se isto prova ou não ser o caso, é importante não restringir-nos a esta questão específica, mas tentar também considerar a diversidade na tradução do *corpus* propriamente dito. Além de testar a validade das declarações teóricas do tipo discutido acima, nós também queremos ir além de comparar linguagem original e traduzida em geral e fazer perguntas mais específicas que podem abordar a diversidade que é inerente em qualquer área de uso da linguagem, incluindo a tradução. Por exemplo, podemos fazer perguntas como:

- Os tradutores homens ou mulheres empregam diferentes estratos de tradução ou produzem um tipo diferente de linguagem quando traduzem?
- Os padrões de fluência/altos níveis de legibilidade em oposição ao uso



consciente de padrões linguísticos desconhecidos/criativos variam não só entre tradutores individuais, mas possivelmente também entre diferentes tipos de editores? Em outras palavras, o perfil da casa editorial tem impacto na composição linguística de uma tradução? Há numerosos pequenos editores dedicados com uma agenda cultural — como *Dedalus* ou *Blood Axe* no Reino Unido e editoras universitárias, como a *University of Nebraska Press* na América — que trazem um monte de traduções, por vezes especializadas em línguas de origem específica. Será que esses editores não só escolhem livros diferentes para traduzir, mas também desenvolvem políticas e atitudes diferentes em relação à tradução de editores tradicionais como *Penguin* ou *Harper Collins*, que têm como alvo um público leigo? Em caso afirmativo, essas políticas podem ser refletidas no padrão linguístico das traduções que publicam (e que, claro, editam antes da publicação).

- Certas características ou estratégias linguísticas são mais propensas a ocorrer em certos tipos de gêneros de tradução, como ficção traduzida, notícias, revistas infantis?
- Qual é o impacto da LP?

É particularmente importante desenvolver uma metodologia para investigar a capacidade de tradução. Se nós observamos, como tem sido frequentemente afirmado, que as traduções são em grande parte conservadoras em sua “maquiagem” linguística, que tende a manter uma margem de segurança, padrões típicos da LM, claramente, isto não significa que todas as traduções de todos os gêneros optam por padrões “seguros” e coibem a criatividade. Como Kenny (1999) mostrou em relação às traduções inglesas da literatura experimental contemporânea alemã, alguns tradutores são muito mais propensos a usar a LM criativamente, em vários níveis: eles consistentemente compõem metáforas incomuns, compostos inovadores, usam sintaxe incomum, e assim por diante. Estes tradutores destacam-se num *corpus* e são muito individuais em suas estratégias. É essencial estudar e explicar o comportamento criativo de tais tradutores, apenas porque o *corpus* de seus trabalhos é algo percebido pelos Estudos da Tradução como centrado exclusivamente em regularidades e ignorando padrões únicos ou atípicos. Esta percepção está claramente errada: é precisamente porque os corpora nos permitem estabelecer regularidades que podemos identificar o incomum ou o estado em termos explícitos do que é exatamente incomum ou criativo sobre ele.



3. Considerações Finais

Estudiosos de Tradução interessados em elaborar uma descrição da linguagem traduzida estão tentando mudar sua percepção como "desviante", desenvolvendo uma metodologia coerente para identificar suas características distintivas e relacionando esta descrição a um conjunto de restrições e motivações que influenciam o comportamento tradutório. A disponibilidade de técnicas desenvolvidas pelas Linguística de Corpus fornece um ponto de partida razoável para este tipo de pesquisa, mas a metodologia para avaliar um *corpus* com o objetivo de verificar a validade das abstrações teóricas precedentes ainda precisa ser desenvolvida. Além disso, pesquisadores devem tomar cuidado para não confundir seu objeto de investigação dentro dos Estudos da Tradução – ou mesmo reduzi-lo – com aquele da Linguística de Corpus. Uma descrição detalhada das características linguísticas não é um fim em si para a tradução acadêmica: ela é meramente um meio para um fim, um primeiro passo para a compreensão das pressões e restrições sob as quais os tradutores operam e que, inevitavelmente, deixam traços na língua que eles produzem.



APÊNDICE 1. CABEÇALHO DA AMOSTRA APRESENTADO NA TELA DE CONCORDÂNCIA

TITLE

Filename: fn000039.txt
Subcorpus: fiction
Collection: Mothballs

TRANSLATOR

Name: Peter Theroux
Gender: male
Nationality: American
Employment: Translator
Status: part-time; free-lancer

TRANSLATION

Mode: written
Extent: 58200
Publisher: Garnet
Place: UK
Date: 1996
Copyright: Peter Theroux
Sponsor: The Arts Council of England
Comments: In Arab Women Writers Series

TRANSLATION PROCESS

Direction: into mother tongue
Mode: Written
Type: full

AUTHOR

Name: Alia Mamdouh
Gender: female
Nationality: Iraqi

SOURCE TEXT

Language: Arabic
Mode: written
Status: original
Publisher: al-Hay'a al-Masriah al-Amah li-al-Kitab
Place: Egypt
Date: 1985



APÊNDICE 2. CONCORDÂNCIA DE GAY NO TRANSLATIONAL ENGLISH CORPUS COMO ESTAVA EM FEVEREIRO DE 1999 (APROX. 3,5 MILHÕES DE PALAVRAS)

fn000002.txt | nto Paris, since he was quite fond of the ladies and the gay life; that in the morning, when Giacomo entered the
ns000022.txt | de things worse by making MAD carry out investigations at gay bars in Cologne. Despite all this, Mr Kohl allowed
fn000010.txt | ered in snow. My qualms had vanished entirely, and I felt gay and happy as a child. Within six hours I would be in
fn000010.txt | r face, whimsically ruffled her hair, and returned to me, gay, voluptuous, all perfumes, smiles, and desires. "I
fn000012.txt | nothing but an ordinary woman, happy, carefree, having a gay time, smiling at all those fatuous, elegant people w
fn000012.txt | ective, loving; he loved a woman, a woman who was alive, gay, sensual, the quivering image of joy and pleasure. W
fn000012.txt | desired so long - that girl who was once so beautiful, so gay, so carefree, whose love would have consumed him in
fn000014.txt | ew Men, endlessly involved in modern family happiness, or gay. Or possessed that brand of youthfulness on which
fn000014.txt | h their daughter, and two gays. She scrutinised them, the gay couple, she thought, are taking this silly train bec
fn000014.txt | alled that the previous summer a scare had gone round the gay scene. In quick succession two men had been found de
fn000014.txt | They were both bisexual and only marginal figures on the gay scene. "But of course those dud colleagues of ours
fn000014.txt | "Detlev, you are delirious!" Fritz snapped. "Or is this gay fantasy? There are no such women!" "That's what peo
fn000014.txt | sighed. How could he discourage her? "Do you think I look gay? It's just nonsense. Herrmann is inside, no matter
fn000014.txt | realised it." "And felt it," the other one added. "Being gay is no excuse." He, turned away. They were right, th
fn000033.txt | ch barbarous times! as Attila would say. I choose to tee 'gay'. The most explosive gaiety is mine; each stretch of
fn000038.txt | particularly after the entrance of the cemetery workers, gay. Anecdotes abounded, witticisms sparkled, jokes expl
fn000023.txt | 'I live there.' 'Alone?' 'No, I share a flat. With two gay friends.' 'And it works out all right?' 'Fantasti
fn000044.txt | ched taut across strong cheeks, obsidian eyes, bold and gay, superb teeth. Both of them look like magicians or

Header Information

fn000002 | *The Siren*, short stories by Dino Buzzati, translated from Italian by Lawrence Venuti, published by North Point Press. Date of translation 1984, date of original 1933.
fn000010 | *Passion*, by I U Tarchetti, translated from Italian by Lawrence Venuti, published by Mercury House. Date of translation 1994, date of original 1800s(?).
fn000012 | *Fantastic Tales*, short stories mainly by I U Tarchetti, translated mainly from Italian by Lawrence Venuti, published by Mercury House. Date of translation 1992, date of original 1867.
fn000014 | *Violetta*, by Pieke Biermann, translated from German by Ines Reider and Jill Hannum, published by Serpent's Tail. Date of translation 1996, date of original 1990.
fn000023 | *Winner Takes All* by Dieter Wellershoff, translated from German by Paul Knight, published by Carcanet. Date of translation 1986, date of original 1983.
fn000033 | *The Voice of the Turtle*, short stories by different authors, translated from Cuban Spanish by various translators, published by Garnet. Various dates.
fn000038 | *The Dark Domain* by Stefan Grabinski, translated from Polish by Miroslaw Lipinski, published by Dedalus. Date of translation 1993, date of original 1918-1922.
fn000044 | *The Japanese Chronicles* by Nicolas Bouvier, translated from French by Anne Dickerson, published by Polygon. Date of translation 1992, date of original 1989.

REFERÊNCIAS

AARTS, J. Introduction. In: JOHANSSON, S.; OKSEFJELL, S. (Eds.), *Corpora and Cross-Linguistic Research. Theory, Method, and Case Studies*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998, p. ix-xiv.

BAKER, M. Linguistic Perspectives on Translation. In: FRANCE, P. (Ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press., 2000.

_____. Linguística e estudos culturais: paradigmas complementares ou antagônicos nos estudos da tradução?" In: MARTINS, M.A.P. (Ed.) *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999, p. 15-34.

_____. Reexplorer la langue de la traduction: une approche par corpus. , 1998.

_____. Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies? In: LAUER, A.; GERZYMISCH-ARBOGAST, H.; HALLER, J.; STEINER, E. (Eds.) *Übersetzungswissenschaft im Umbruch*. Tübingen: Gunter Narr, p, 9-19, 1996a.

_____. Corpus-based Translation Studies: The Challenges that Lie Ahead. In: SOMERS, H. (Ed.) *Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineering, in Honour of Juan C. Sager*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, p. 175-186, 1996b.



_____. Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research. *Target* 7(2), p. 223-243, 1995.

_____. Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Eds.) *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, p. 233-250, 1993.

JACQUEMOND, R. Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation. In: VENUTI, L. (Ed.) *Rethinking Translation*. London and New York: Routledge, p. 139-158, 1992.

JOHANSSON, S.; OKSEFJELL, S. (Eds.). *Corpora and Cross-Linguistic Research. Theory, Method, and Case Studies*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998.

KENNY, D. (Ab)normal Translations: a German-English Parallel Corpus for Investigating Normalization in Translation. In: LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, B.; MELIA, P.J. (Eds.), *Practical Applications in Language Corpora. PALC '97 Proceedings*. Łódź: Łódź University Press, p. 387-392, 1997.

_____. *Norms and Creativity: Lexis in Translated Text*. PhD Thesis, Manchester: Centre for Translation Studies, Department of Language Engineering, UMIST, 1999.

LAVIOSA, S. (Ed.) *L'Approche basée sur le corpus/The Corpus-based Approach*. Special Issue of *Meta* 43(4), 1998a.

_____. The English Comparable Corpus: A Resource and a Methodology. In: BOWKER, L.; CRONIN, M.; KENNY, D.; PEARSON, J. (Eds.) *Unity in Diversity: Current Trends in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998b.

_____. How Comparable Can Comparable Corpora Be? *Target* 9(2), p. 289-319, 1997.

_____. *The English Comparable Corpus (ECC): A Resource and a Methodology for the Empirical Study of Translation*. PhD Thesis. Manchester: Department of Language Engineering, UMIST, 1996.

_____. Comparable Corpora: Towards a Corpus Linguistic Methodology for the Empirical Study of Translation. In: THELEN, M.; LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK (Eds.) *Translation and Meaning* (Part 3). Maastricht: Hogeschool Maastricht, 1995.

OLOHAN, M.; BAKER, M. Forthcoming. Reporting *that* in Translated English: Evidence for Subconscious Processes of Explicitation." *Across Languages and Cultures*. v. 1, n. 2, p. 141-158, 2000.

PYM, A. Historical Development. In: FRANCE, P. (Ed.) *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2000.



ROBINSON, D. *Translation and Empire. Postcolonial Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

SAID, E. Embargoed Literature. *The Nation* September 17, p. 278-280, 1990.

SINCLAIR, J. The Search for Units of Meaning. *Textus* IX, p. 75-106, 1996a.

_____. Preliminary Recommendations on Corpus Typology. Eagles Web Site, ocument EAG-TCWG-CTYPIP, 1996b.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies — and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Biografia das tradutoras

Talita Serpa é bacharel em Letras com Habilitação em Tradução pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2009), graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (2004), mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2012) e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho IBILCE (2017). Atualmente é pós-doutoranda da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IBILCE).

Diva Cardoso Camargo é doutora em Tradução pela Universidade de São Paulo (1993), tem pós-doutorado em Estudos da Tradução por The University of Manchester (2003), é livre-docente em Estudos da Tradução pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005). Atualmente é professora Adjunto-MS5, aposentada da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de São José do Rio Preto, onde atua como professora voluntária e faz parte do corpo de docentes permanentes dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Estudos Linguísticos.



RESENHA

A RUA GRITA DIONISIO, DE LUIS ALBERTO WARAT

Janete Rosa Martins

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Brasil

janete@san.uri.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.27002>

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 02/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

Luis Alberto Warat, é argentino, mas denominava-se brasileiro e baiano (como ele se identificava), Doutor em Direito pela Universidade de Buenos Aires e pós-doutor pela Universidade de Brasília, autor de várias obras dentre essas *A Rua Grita Dionísio*, *A Ciência Jurídica e Seus dois Maridos*, *A Carnavalização do Direito* e tantas outras de abordagem crítica sobre o ensino jurídico. Foi professor da URI – Universidade Regional Integrada e do Alto Uruguai e de tantas outras universidades brasileiras por mais de 40 anos. Ministrou disciplinas como filosofia, filosofia do direito, epistemologia, linguística e teoria da argumentação jurídica, mediação e arbitragem, transitando por diversas área do conhecimento.

A obra objeto da presente resenha denomina-se, “*A Rua Grita Dionísio! Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia*”, marcada pelo pensamento crítico e de uma escrita poética, assim era Warat.

O livro traz como início uma metáfora bíblica, a Torre de Babel, um projeto de onipotência criado pelos homens para atingir aos céus e assim tocar Deus. Para castigar tamanha soberba, Deus introduziu diferentes linguagens entre os homens para que, desta forma, não pudessem se comunicar boicotando a construção da Torre de Babel. O autor estende a metáfora para a biblioteca de Borges, afirmando que haveria a procura pela palavra verdadeira constituinte de uma linguagem universal, possibilitadora de um pensamento único.

Nesse sentido expressa que os intelectuais da atualidade se fecham em uma biblioteca em busca do conhecimento pleno e, cheios de verdades científicas, não se permitindo a vivência genuína da experiência da vida. Vivem enclausurados nos próprios pensamentos, como Borges em sua biblioteca.

O autor a utiliza a experiência jurídica formada pelo Direito e pela cultura do litígio para explicar a busca do processo no cotidiano pela sociedade. Refere que para o Direito conjuntamente



com a cultura do litígio só importa, como para Borges o que está em sua biblioteca, aquilo que se encontra em manuais, em termos de processo, aquilo que está nos autos. E busca trazer o meio alternativo para a resolução de conflitos, denominado de mediação. Para ele, a mediação faz o caminho inverso, o que importa são as experiências vividas pelos conflitantes, sem, contudo, haver um mediador Quixote esperando experiência através da mediação o que aprendeu nos manuais. Logo, seria inexigível que a mediação ocupasse algum espaço nas entranhas processuais, visto que, o processo busca a resolução de um litígio, enquanto a mediação busca a conexão identitária dos indivíduos em conflito a partir de suas experimentações da vida.

Warat faz uma contundente crítica ao cientificismo criado na academia por estar alheio ao mundo externo, sendo os dogmas do Direito as paredes da torre de Babel e o rosto de Deus que tenta tocar, a mediação. E, em contrapartida, provoca para a criação de um “devir teórico do desejo”, isto é, que os teóricos do Direito se apaixonem pela teoria e queiram encontrá-la na prática e que a prática motive a teoria. O autor objetiva que o campo jurídico seja um espaço mais amplo promovendo o encontro de cada indivíduo consigo e com o outro, de forma a valorizar as diferenças, assim como as identidades. Para ele o Direito não deve sucumbir, como o vem fazendo, as alterações de mercado e de economia, e a mediação como uma forma de acesso à justiça traz tanto os excluídos, quanto os esquecidos à consciência de sua importância identitária.

Analise também as ingerências da chamada “Máfia S.A.”, a grande idealizadora da atual Torre de Babel. Esta tem por objetivo a mundialização e universalização de ideias e de agires, reduzindo os seres a consumidores. Para a realização de tal feito, a globalização tem um papel fundamental de proporcionar a uniformização do consumo, assim, diz-se que todos são livres, mas para qualquer lugar que se vá podem ser encontrados os mesmos objetos de consumo. Entretanto, um efeito colateral da globalização é a disseminação das diferenças por todas as partes do globo, sendo os Estados meramente hologramas dentro dos quais pode ser facilmente disseminada a ideia do outro como um agressor.

Continuando na mesma argumentação metafórica, o autor tece uma crítica sobre toda a conjuntura atual de exclusão social e utilização das instituições para efetivar uma política mundial de desrespeito ao ser humano enquanto contradição aos interesses econômicos. Começa por afirmar que, utilizando-se da mesma tática de combate contra a primeira Torre de Babel, Deus introduziu os mais diversos tipos de diferenças, de alteridade, a serem combatidas pelo neoliberalismo globalizado. Afirma que para poder chegar ao entendimento das relações de poder fluentes na sociedade, é preciso combater o Senso Comum Teórico (SCT) que confunde a análise objetiva com a objetificação, esta tem relação com perspectivas econômicas, políticas e de dominação.



A globalização necessita do SCT para desenvolver suas teses sobre as diferenças e promover fantasias de terror e de medo, sendo seu maior inimigo a própria humanidade. Desta forma, se dissemina um modelo americano de vida e de liberalismo, que afirma que todos têm as mesmas condições de se alavancar socialmente, entretanto, o que não é dito, é que as riquezas produzidas são acumuladas em mãos de poucos. Questiona, Warat, porque os mais pobres não indignam com tamanhas injustiças, a qual responde com novo questionamento, qual seja, se não é o Estado, com seu monopólio legítimo da violência o grande contendor das massas insatisfeitas. Justifica, o autor, essa atuação dos Estados, por sua impotência ante a força do capital restando apenas a função de repressor. Outrossim, não deixa de observar que o mesmo processo que mundializa o capital e retira do Estado sua força nacional e o nacionalismo de seu povo, faz com que o cidadão seja do mundo e assim permite sua visão ampliada a perceber que o sucesso capitalista não tem um êxito tão absoluto. Logo, cada um tem o poder de manifestar-se por si próprio, sendo função dos mediadores permitir e facilitar o encontro consigo e a manifestação do ser.

Ao fim deste primeiro capítulo, o autor instiga que os excluídos constituam força, através do retorno da comunidade, para lutar contra as amarras da dominação e exigir o respeito aos seus direitos e a efetivação de uma real democracia. Cabe ao mediador o auxílio de resgatar à comunidade o gosto por “estar-em-comum” restaurando à memória os esquecidos e promovendo o diálogo dos excluídos contra as formas de dominação. A mediação para o autor representa a esperança perdida por aqueles a quem o neoliberalismo só alcança com punição.

O Autor inicia o capítulo II pensando em duas formas de filosofar o Direito: a primeira, pelas reflexões normativistas do Direito; e a segunda pela “[...] desconstrução das ideias e conceitos que foram acumulados numa cultura dominante [...]” (WARAT, 2010, p. 49). Essa primeira forma predomina entre os juristas, fazendo com que fiquem insensíveis com o outro e o mundo, não criticam a cultura dominante e sua ideologia institucional. Pelo contrário, a seguem e caem no canto da sereia, são devorados pelas próprias ideologias institucionais que contribuem(iram) para a perpetuação.

Warat (2010, p. 52-56) esclarece que tais ideologias derivam do racionalismo tóxico que não consegue manifestar sensibilidade, barbarizando do Direito¹. A evolução da barbárie foi o normativismo, o qual estabelece “[...] formas da razão que permitam evitar as decisões emocionais e as decisões arbitrárias.” (WARAT, 2010, p. 57). Acontece que na mediação em que é mais

¹ Nesse sentido, o Autor fala que “A barbárie pós-moderna é consequência de imposições de um excesso de condições racionais que levam à implementação ou radicalização de atitudes e modos de organização social-totalitárias.” (WARAT, 2010, p. 106). Um exemplo clássico de tal barbárie – no Direito – acontece quando se decide para depois fundamentar, criando uma “simulação de decisões fundamentadas” (WARAT, 2010, p. 54).



racionalizado o julgamento, menores as possibilidades de interpretação, ocasionando também uma arbitrariedade – insensível. Da mesma forma como ocorreria se o julgamento fosse sem qualquer racionalidade.

Uma nova maneira de abordar o problema seria pensar o Direito não tão perfeito e mais sensível, diminuindo o normativismo. A questão é então como tornar possível esse encontro com a sensibilidade (WARAT, 2010, p. 58-60, 63). Como resposta ao questionamento propõe o Autor uma nova retórica jurídica pela cartografia humana: “[...] a psicosemiótica que irei construindo para recepcionar os fragmentos de todas essas buscas anteriores.” (WARAT, 2010, p. 78); constrói-se um espaço de preocupação.

A cartografia humana começa a ser pensada por uma nova semiótica: “[...] o delírio de uma retórica não invasiva, que respeite a intimidade do outro, que não contenha receitas para invadir o outro.” (WARAT, 2010, p. 66). O delírio, que leva em conta a alteridade – Warat pensa nos direitos humanos como alteridade – pode formar uma espécie de psicose: a afirmação de que todo ser humano é delirante. Isso é rechaçado pelos juristas, que tendem a ser menos psicóticos e mais neuróticos na medida em que não conseguem produzir perplexidades, mas tão somente o status de que sabem o que dizer – como donos do saber – em cada circunstância. Isso enche o sujeito, obstaculizando a criação de palavras vazias, esvaziadas (WARAT, 2010, p. 88, 97, 98, 99).

O termo para designar a terreno dessas palavras vazias é “cronótopo”: “[...] um ponto de gravidade semântico que investe de sentido e afetos a ações e personagens.” (WARAT, 2010, p. 90). O sujeito com palavras vazias forma espaços cronotópicos que privilegiam a construção da intimidade em detrimento do público, facilitando uma luta pela emancipação que gere pessoas donas de seu tempo. Ou seja, com palavras vazias se constrói uma sociedade de emancipações culturais – uma cartografia enriquecida culturalmente – o que é diferente de uma cartografia vazia², conforme ocorre em sociedades disciplinares (WARAT, 2010, p. 91, 93).

Criar sociedades vazias é uma tendência da pós-modernidade para Warat (p. 94), pois tem a ver com a globalização a criação de um padrão comum. Tal disciplina ocorre porque o sujeito é pensado na modernidade pela sensação de unidade, do “[...] entre-nós de fragmentos, um lugar, uma geografia complexa onde reconheço as minhas próprias memórias como reflexos do olhar do outro que as devolve como selo de minha identidade.” (WARAT, 2010, p. 92, 93). O selo é visto por Warat com uma outorga, uma burocracia que busca controlar e disciplinar, e a consequência disso é que a sociedade controlada e disciplinada tem o óbice de dificultar a emancipação. É assim que o Direito vem se manifestando, por uma normatização do privado, cria uma intimidade pública

² Exemplo de cartografia vazia, são “[...] memórias ideológicas e disciplinadoras: aeroportos, supermercados, estações de metro, megalivrarias e outros lugares vazios.” (WARAT, 2010, p. 93).



por meio da constitucionalização, uma padronização que poderia ser mitigada com uma nova cartografia humana.

No capítulo III o autor fala sobre os temas Direitos Humanos e Educação, de uma forma nova, desconstruindo as ideias pré-estabelecidas durante a modernidade, fazendo com que esqueçamos a normatização e seus conceitos simplórios. Para isso é necessário reviver a "pulsão de fuga" e por meio dela alterar a visão do mundo moderno para um viés de alteridade e coexistência. (WARAT, 2010, p.111-112).

Para Warat devemos deixar de ver os Direitos Humanos como algo positivado, estático. Precisamos alterar essa visão para que possamos mudar o entendimento de como vemos o direito e, a partir daí imaginar uma forma nova. Para o autor, essa forma é a alteridade, devendo a mesma estar no centro da discussão quando se fala em Direitos Humanos. (WARAT, 2010, p.115-116).

Portanto, deve haver a desconstrução da forma como fora tratada a Educação na modernidade, sendo ela um local de castração onde o aluno deve abrir mão de toda a sua criatividade e instintos, devendo apenas absorver de forma passiva o que lhe é passado. Para solucionar isso, o autor sugere "Criar o espaço da sala de aula como um lugar carnavalizado de arte afirmativa." (WARAT, 2010, p.118).

A arte afirmativa é tratada por Warat como um meio de fugir das ideias clássicas da Educação e dos Direitos Humanos, observando o mundo de uma forma mais afetiva, sem a necessidade de entender conceitos previamente estabelecidos, mas sim poder perceber o mundo a sua volta a partir da sensibilidade, por meio dos sentimentos, tendo assim um olhar mais amoroso com o outro, podendo então alcançar uma nova forma de direito, preocupada com o cuidado e a saúde do próximo. (WARAT, 2010, p. 118-119).

No último capítulo denominado o encontro com meu Aleph, em castelhano, em que afirma que a norma jurídica possui identidade e só existem a partir do interprete. Precisamos a ouvir a rua, "la calle grita constantemente la desmesura, denunciando como son ignoradas las diferencias, reducidas a minorías excluidas. Es um grito que no se escucha" (WARAT, 2010, p. 127). Significa que enquanto formos dependentes do normativismo, não conseguiremos ouvir as ruas para desbravar territórios desconhecidos.

O autor nos apresenta e nos presenteia com temas como mediação, proporcionando dessa forma o diálogo entre os mais distantes pensadores. Busca ainda em sua obra, a construção de um novo direito, tendo como base a alteridade, como um direito transdisciplinar aberto a transformação e ao diálogo. Clama por sentimentos de emoção, compreensão, transformação, em sua obra *A Rua Grita Dionísio*. Nesse sentido a alteridade como princípio é a base para a reconstrução de um novo direito, esse novo direito é a mediação enquanto espaço de transformação e desdramatização do conflito, na construção de sentimentos compartilhados.



REFERÊNCIA

WARAT, Luis Alberto. **A rua grita Dionísio**. Rio de Janeiro. Ed. Lúmen Juris, 2010.

Biografia da autora

Janete Rosa Martins é doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS - (2017), Mestre em Direito pela Universidade de Santa Cruz do Sul UNISC - (2001), Especialização em Direito Público pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUI - (2007) e graduada em Direito pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul- UNIJUI - (1995). Professora da Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Direito e da graduação da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Pertence ao Grupo de Pesquisa do Cnpq – Conflito, Cidadania e Direitos Humanos –, é coordenadora da Pós-graduação (lato sensu).



TRADUÇÃO

**CONSTANT MASSORTE¹,
DE JEAN RICHEPIN**

TRADUÇÃO DE ANDRÉ LUÍS LEITE DE MENEZES E CHARLES VITOR BERNDT

André Luís Leite de Menezes

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

andreluisleite13@gmail.com

Charles Vitor Berndt

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

charlesatlantis@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26628>

Recebido em: 13/08/2019

Aceito em: 01/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

A Maurice Bouchor²

Agir ! Fazer o mal, desconhecendo o bem.³

(A. DE MUSSET).

O sr. e a sra. Massorte, casados por amor, desejavam apaixonadamente um filho. Como se a tão sonhada criaturinha quisesse apressar a realização de seus desejos, veio ao mundo prematuro. A mãe morreu no parto e o pai, não podendo suportar essa morte, enforcou-se em desespero.

*

Constant Massorte teve uma infância exemplar, mas infeliz. Passou o tempo de colégio a cumprir tarefas extras que não merecia, a receber socos destinados a outros e a ficar doente nos dias em que eram realizados os mais importantes exames. Terminou os

¹ É o primeiro dos quatorze contos da obra *Les morts bizarres* (1876). No francês, o conto se chama “Constant Guignard”, fazendo um jogo com a palavra “guignard”, isto é, “aquele que é perseguido pela má sorte” – segundo a 9ª edição do Dictionnaire de l’Académie Française. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1720>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

² Respeitado poeta francês do final do século XIX, autor de *Les Chansons Joyeuses* (1874). Além de Jean Richepin, outro escritor a fazer dedicatória a Bouchor é Paul Verlaine, em seu soneto *Le chat noir*.

³ Tradução de “À l’action ! au mal ! le bien reste ignoré”, verso do poema *Les vœux stériles*, escrito por Alfred de Musset (1810-1857) e publicado na *Revue de Paris*, em outubro de 1830.



estudos com a reputação de dedo-duro e mandrião. Na época do Baccalauréat,⁴ fez a tradução do latim para seu colega, que foi aprovado, enquanto ele próprio acabou sendo expulso dos exames por ter copiado.

*

Primícias tão malfadadas na vida teriam tornado mau alguém de índole comum. Mas Constant Massorte possuía uma alma distinta e, convencido de que a felicidade é recompensa pela virtude, decidiu vencer a má fortuna por pura força do heroísmo.

Entrou para um estabelecimento comercial que pegou fogo no dia seguinte. No meio do incêndio, vendo a desolação de seu patrão, atirou-se nas chamas para salvar o caixa. Saiu com os cabelos queimados e os membros cobertos de ferimentos, mas conseguiu, correndo risco de vida, arrombar o cofre e retirar todos os conteúdos.

Porém o fogo os consumiu em suas mãos. Quando saiu da fornalha, dois guardas agarraram-no pelo colarinho. Um mês depois foi condenado a cinco anos de prisão por tentar surripiar, no momento oportuno de um incêndio, uma fortuna que não corria nenhum perigo no cofre à prova de fogo.

*

Uma rebelião aconteceu na casa de correção onde ficara detido. Querendo socorrer um carcereiro que estava sendo atacado deu uma rasteira nele deixando-o ser massacrado pelos rebeldes. Por isso, foi enviado para Caiena⁵ por vinte anos.

Impelido pela convicção de sua inocência, escapou, voltou à França usando outro nome, acreditando ter despistado a fatalidade, e novamente se empenhou em fazer o bem.

*

Num dia de festejo, viu um cavalo desgovernado arrastando uma charrete na direção da vala do baluarte. Atirou-se na frente do cavalo, o pulso torcido, a perna quebrada, uma costela partida, mas conseguiu impedir a queda inevitável. Só que o animal deu a volta e investiu no meio da multidão, atropelando um velho, duas mulheres e três crianças. Não havia ninguém dentro da charrete.

*

⁴ Série de exames feitos após o segundo grau escolar que dão acesso aos estudos universitários, similares aos vestibulares realizados no Brasil.

⁵ Caiena, capital da Guiana Francesa, servia como uma colônia penal, entre os anos de 1859 e 1953, por ser considerada uma região de difícil acesso e de onde era praticamente impossível escapar.



Desgostoso com esses atos de heroísmo, desta vez Constant Massorte decidiu fazer o bem discretamente e pôs-se a aliviar as misérias obscuras. Mas o dinheiro que dava às pobres donas de casa era gastado em cabarés pelos maridos; as roupas de lã que distribuía aos trabalhadores habituados com frio fizeram com que pegassem pneumonia; um cachorro errante que tinha resgatado transmitiu raiva para seis pessoas do bairro; e o militar substituto, que comprara para tirar um rapaz interessante do exército, vendeu ao inimigo as chaves de uma praça-forte.

*

Constant Massorte chegou à conclusão de que o dinheiro trazia mais prejuízo do que prosperidade e que em vez de disseminar sua filantropia mais valia concentrá-la em apenas uma pessoa. Então adotou uma órfã, sem beleza alguma, mas agraciada com qualidades as mais raras, e criou-a com todo o afeto que um pai pode dar. Que lástima! Foi tão bom, tão devotado, tão amável, que uma noite ela se jogou aos seus pés e confessou que o amava. Tentou fazê-la compreender que sempre a havia considerado uma filha e que se sentiria culpado de um crime caso cedesse à tentação que ela oferecia. Demonstrou, de um jeito paternal, que aquilo que ela tomava por amor era na verdade o despertar dos sentidos e, de resto, prometeu que obedeceria a esse aviso da natureza procurando-lhe o quanto antes um esposo digno dela. No dia seguinte, ele a encontrou estirada em sua porta com uma faca no coração.

*

Dessa vez, Constant Massorte renunciou ao seu papel de filantropinho⁶ e jurou para si mesmo que dali em diante, para fazer o bem, contentar-se-ia em impedir o mal.

Passando algum tempo, deparou-se por acaso com a trilha de um crime que um de seus amigos iria cometer. Poderia tê-lo denunciado à polícia, mas preferiu tentar estorvar o crime, sem perder o criminoso. Assim, envolveu-se intimamente com a ação que se preparava, conseguindo empunhar todos os fios dela e aguardou o momento ideal para frustrar o plano, tendo tudo arranjado. Mas o patife que ele queria poupar viu nitidamente qual era o seu jogo e combinou a trama de tal maneira que o crime foi cometido, o criminoso livre e Constant Massorte preso.

*

⁶ O texto original faz referência a Edmé Champion (1764-1852), também chamado pelo apelido de “petit manteau bleu” [pequena capa azul]. Ficou conhecido principalmente por suas ações filantrópicas e “sopas populares” que distribuía aos pobres na capital francesa durante a primeira metade do século XIX.



O requisitório do procurador geral contra Constant Massorte foi uma obra-prima da lógica. Trouxe à tona toda a vida do acusado, a infância deplorável, as punições, a expulsão dos exames, a audácia de sua primeira tentativa de roubo, a cumplicidade odiosa na revolta da casa de correção, a fuga de Caiena, a volta para a França sob o falso nome. Foi sobretudo a partir desse momento que o orador atingiu o mais alto grau de eloquência judiciária. Estigmatizou esse hipócrita da bondade, esse corruptor de famílias honestas que, para satisfazer suas paixões, enviava os maridos ao cabaré para beber com seu dinheiro, esse falso benfeitor que usava presentes nocivos para granjear uma popularidade maléfica, esse monstro disfarçado sob a capa de um filantropo. Aprofundou com horror a perversidade refinada desse celerado que resgatava cachorros raivosos para soltá-los nas pessoas, desse demônio que amava o mal pelo mal, que arriscava ficar estropiado ao parar um cavalo descontrolado, e para quê? Pelo apavorante gozo de vê-lo precipitar-se na multidão e atropelar velhos, mulheres e pobres criancinhas. Ah! Esse tipo de miserável era capaz de tudo. Sem dúvida nenhuma havia cometido muitos crimes que jamais seriam descobertos. Havia mil razões para acreditar que era cúmplice daquele substituto comprado por ele para trair a França. Quanto àquela órfã que ele havia criado, que fora encontrada, certa manhã, morta à sua porta, quem mais senão ele poderia tê-la assassinado? Esse assassinato era com toda a certeza o epílogo sangrento de algum desses dramas repugnantes feitos de vergonha, de devassidão e de imundície em que mal se ousa bulir. Depois de tantos delitos hediondos, nem precisou se alongar no último crime. Aqui, apesar das denegações impudentes do acusado, havia evidência absoluta. Era preciso, assim, condenar esse homem com toda a rigidez da lei. Punir de forma justa não seria punir o bastante. Tratava-se não apenas de um grande criminoso, mas de um desses gênios do crime, um desses monstros da malícia e da hipocrisia que nos fazem quase duvidar da virtude e perder a fé na humanidade.

Perante tamanho requisitório, o advogado de Constant Massorte só podia alegar loucura. Deu o seu melhor, falou de casos patológicos, dissertou sabiamente sobre a neurose do mal, retratou seu cliente como um monomaníaco irresponsável, como uma



espécie de Papavoine⁷ inconsciente, e concluiu dizendo que essas anomalias eram tratadas antes em Charenton⁸ do que na Place de la Roquette.⁹

Constant Massorte foi condenado à morte por unanimidade.

*

Homens de virtude, que o ódio pelo crime tornava ferozes, foram transportados de alegria e gritaram “bravo”.

*

A morte de Constant Massorte foi como sua infância, exemplar, mas infeliz. Subiu ao cadafalso sem medo e sem fingimento, o semblante tranquilo como sua consciência, com uma serenidade de mártir que todo mundo tomou por uma atonia de bruto. No momento crucial, sabendo que o carrasco era um pobre pai de família, sussurrou gentilmente que estava deixando-lhe toda a sua fortuna, de modo que o executor emocionado precisou valer-se de três golpes para cortar o pescoço de seu benfeitor.

*

Três meses mais tarde, um amigo de Constant Massorte ficou sabendo, ao voltar de longa viagem, do triste fim desse homem honesto, cujos méritos apenas ele conhecia. Para reparar, como podia, a injustiça do destino, comprou uma concessão perpétua, encomendou um belo túmulo de mármore e escreveu um epitáfio para seu amigo. No dia seguinte, morreu de apoplexia. Contudo, tendo as despesas sido pagas com antecedência, o guilhotinado ganhou seu sepulcro. Mas o obreiro encarregado de gravar o epitáfio tomou a liberdade de corrigir uma letra que estava deformada no manuscrito. E o pobre homem decente, incompreendido durante a vida, jaz na morte com este perpétuo epitáfio:

“AQUI JAZ CONSTANT MASSORTE
UM HOMEM DEMENTE”.

⁷ Referência a Louis-Auguste Papavoine (1783-1825), que recebeu pena de morte na guilhotina, acusado de ter assassinado cruelmente duas crianças no Bosque de Vincennes, jardim situado ao leste de Paris.

⁸ Hospício fundado pelos Irmãos da Caridade em 1645, nas proximidades de Paris, conhecido por seus métodos de tratamento mais humanitários e por abrigar personalidades conhecidas, como o Marquês de Sade.

⁹ Local para onde eram levados os acusados a serem guilhotinados.



CONSTANT GUIGNARD

À Maurice Bouchor
À l'action ! au mal ! le bien reste ignoré.
(A. DE MUSSET).

Les époux Guignard, mariés par amour, désiraient passionnément un fils. Comme si ce petit être tant souhaité voulait hâter l'accomplissement de leurs vœux, il vint au monde avant terme. Sa mère en mourut, et son père, ne pouvant supporter cette mort, se pendit de désespoir.

*

Constant Guignard eut une enfance exemplaire mais malheureuse. Il passa son temps de collègue à faire des pensums qu'il ne méritait pas, à recevoir des coups destinés à d'autres, et à être malade les jours de grande composition. Il finit ses études avec la réputation d'un cafard et d'un cancre. Au baccalauréat, il fit la version latine de son voisin, qui fut reçu, tandis que lui-même était expulsé des examens pour avoir copié.

*

De si malencontreux débuts dans la vie eussent rendu mauvaise une nature ordinaire. Mais Constant Guignard était une âme d'élite, et, persuadé que le bonheur est la récompense de la vertu, il résolut de vaincre la mauvaise fortune à force d'héroïsme.

Il entra dans une maison de commerce qui brûla le lendemain. Au milieu de l'incendie, comme il voyait son patron désolé, il se jeta dans les flammes pour sauver la caisse. Les cheveux grillés, les membres couverts de plaies, il parvint au péril de sa vie à enfoncer le coffre-fort et à en retirer toutes les valeurs.

Mais le feu les consuma dans ses mains. Quand il sortit de la fournaise, il fut appréhendé au collet par deux sergents de ville ; et un mois après on le condamnait à cinq ans de prison pour avoir essayé de s'approprier, à la faveur d'un incendie, une fortune qui ne courait aucun danger dans un coffre-fort incombustible.

*

Une révolte eut lieu dans la maison centrale où il était. En voulant secourir un gardien attaqué, il lui passa un croc-en-jambe et le fit massacrer par les rebelles. Du coup on l'envoya pour vingt ans à Cayenne.



Fort de son innocence, il s'évada, revint en France sous un autre nom, pensa qu'il avait dépisté la fatalité et se remit à faire le bien.

*

Un jour, dans une fête, il vit un cheval emporté qui entraînait une voiture droit dans le fossé du rempart. Il se jette à la tête du cheval, a le poignet, tordu, la jambe cassée, une côte enfoncée, mais réussit à empêcher la chute inévitable. Seulement, l'animal rebrousse chemin, et va s'abattre au milieu de la foule, où il écrase un vieillard, deux femmes et trois enfants. Il n'y avait personne dans la voiture.

*

Dégoûté cette fois des actes d'héroïsme, Constant Guignard prit le parti de faire le bien humblement et se consacra au soulagement des misères obscures. Mais l'argent qu'il portait à de pauvres ménagères était dépensé au cabaret par leurs maris ; les tricots qu'il distribua à des ouvriers habitués au froid leur firent attraper des fluxions de poitrine ; un chien errant qu'il recueillit donna la rage à six personnes du quartier ; et le remplaçant militaire qu'il acheta pour un jeune homme intéressant vendit à l'ennemi les clefs d'une place forte.

*

Constant Guignard pensa que l'argent fait plus de mal que de bien, et qu'au lieu d'éparpiller sa philanthropie, il valait mieux la concentrer sur un seul être. Il adopta donc une jeune orpheline qui n'était point belle, mais qui était douée des qualités les plus rares et qu'il éleva avec toutes les tendresses d'un père. Hélas ! il fut si bon, si dévoué, si aimable pour elle, qu'un soir elle se jeta à ses pieds et lui confessa qu'elle l'aimait. Il essaya de lui faire comprendre qu'il l'avait toujours considérée comme sa fille, et qu'il se croirait coupable d'un crime en cédant à la tentation qu'elle lui offrait. Il lui démontra paternellement qu'elle prenait pour de l'amour l'éveil de ses sens, et il lui promit d'ailleurs qu'il obéirait à cet avertissement de la nature en lui cherchant au plus vite un époux digne d'elle. Le lendemain, il la trouva couchée en travers de sa porte, un couteau dans le cœur.

*

Pour le coup, Constant Guignard renonça à son rôle de petit manteau bleu, et se jura que dorénavant, pour faire le bien, il se contenterait d'empêcher le mal.

À quelque temps de là, il fut mis par le hasard sur la piste d'un crime qu'un de ses amis allait commettre. Il aurait pu le dénoncer à la police ; mais il aima mieux tenter



d'entraver le crime sans perdre le criminel. Il se mêla donc intimement à l'action qui se préparait, parvint à en saisir tous les fils, et attendit le moment précis de tout déjouer en arrangeant tout. Mais le coquin qu'il voulait ménager vit clair dans son jeu, et combina l'affaire de telle sorte que le crime fut commis, le criminel sauvé, et Constant Guignard arrêté.

*

Le réquisitoire du procureur général contre Constant Guignard fut un chef-d'œuvre de logique. Il rappela toute la vie de l'accusé, son enfance déplorable, ses punitions, son expulsion des examens, l'audace de sa première tentative de vol, sa complicité odieuse dans la révolte de la maison centrale, son évasion de Cayenne, son retour en France sous un faux nom. À partir de ce moment surtout, l'orateur atteignit le plus haut degré de l'éloquence judiciaire. Il stigmatisa cet hypocrite de bonté, ce corrupteur de ménages honnêtes, qui pour assouvir ses passions envoyait les maris au cabaret boire son argent, ce faux bienfaiteur qui cherchait par des présents nuisibles à capter une popularité malsaine, ce monstre caché sous le manteau d'un philanthrope. Il approfondit avec horreur la perversité raffinée de ce scélérat qui recueillait des chiens enragés pour les lâcher sur le monde, de ce démon, aimant le mal pour le mal, qui risquait de se faire estropier en arrêtant un cheval emporté, et pourquoi ? pour avoir l'épouvantable jouissance de le voir se ruer dans la foule et écraser des vieillards, des femmes, de pauvres petits enfants. Ah ! un tel misérable était capable de tout ! Sans nul doute il avait commis bien des crimes qu'on ne connaîtrait jamais. Il y avait mille raisons de croire qu'il avait été complice de ce remplaçant acheté par lui pour trahir la France. Quant à cette orpheline qu'il avait élevée et qu'on avait trouvée un matin tuée à sa porte, quel autre que lui pouvait l'avoir assassinée ? Ce meurtre était à coup sûr l'épilogue sanglant d'un de ces drames infâmes faits de honte, de débauche et de fange qu'on ose à peine remuer. Après tant de forfaits il n'était même pas besoin de s'appesantir sur le dernier crime. Ici, malgré les dénégations impudentes de l'accusé, il y avait évidence absolue. Il fallait donc condamner cet homme avec toutes les rigueurs de la loi. On punissait justement, et on ne saurait trop punir. On avait affaire non-seulement à un grand criminel, mais à un de ces génies du crime, à un de ces monstres de malice et d'hypocrisie qui font presque douter de la vertu et désespérer de l'humanité.



Devant un pareil réquisitoire, l'avocat de Constant Guignard ne pouvait plaider que la folie. Il le fit de son mieux, parla de cas pathologiques, disserta savamment sur la névrose du mal, représenta son client comme un monomane irresponsable, comme une sorte de Papavoine inconscient, et conclut en disant que de telles anomalies se traitaient à Charenton plutôt que sur la place de la Roquette.

Constant Guignard fut condamné à mort à l'unanimité.

*

Des hommes vertueux que la haine du crime rendait féroces, furent transportés de joie et crièrent bravo.

*

La mort de Constant Guignard fut comme son enfance, exemplaire mais malheureuse. Il monta sur l'échafaud sans peur et sans pose, la figure tranquille comme sa conscience, avec une sérénité de martyr que tout le monde prit pour une atonie de brute. Au moment suprême, sachant que le bourreau était pauvre et père de famille, il lui annonça doucement qu'il lui avait légué toute sa fortune, si bien que l'exécuteur ému s'y reprit à trois fois pour couper le cou de son bienfaiteur.

*

Trois mois plus tard, un ami de Constant Guignard apprit en revenant d'un lointain voyage la triste fin de cet honnête homme dont il connaissait seul les mérites. Pour réparer autant qu'il le pouvait l'injustice du sort, il acheta une concession à perpétuité, commanda une belle tombe en marbre et écrivit une épitaphe pour son ami. Il mourut le lendemain d'un coup de sang. Néanmoins, les frais ayant été payés d'avance, le guillotiné eut son sépulcre. Mais l'ouvrier chargé de graver l'épitaphe prit sur lui de corriger une lettre mal formée sur le manuscrit. Et le pauvre homme de bien, méconnu pendant sa vie, gît dans la mort avec cette épitaphe à perpétuité :

CI-GÎT CONSTANT GUIGNARD

HOMME DE RIEN.



Biografia do autor

Poeta, dramaturgo e romancista, Jean Richepin, nascido na cidade de Medea, Argélia, em 1849, e filho de pais camponeses, escandalizou a recém-formada sociedade burguesa de Paris, na segunda metade do século XIX, com seu estilo de vida marginal que fugia das convenções sociais e culturais impostas naquele cenário decadente. Escritor prolífico, eleito membro da Academia Francesa em 1908, Richepin conheceu a fama em 1876, devido à publicação de um volume de poemas intitulado *La Chanson des gueux*, obra audaciosa para os parâmetros morais daquela sociedade – custando-lhe um mês de prisão, além de uma multa de 500 francos – em que ele retrata os pobres e demais excluídos da sociedade. Morreu em 1926 na capital francesa, deixando um importante legado literário.

A obra

A primeira versão de *Les morts bizarres* apareceu no ano de 1876, em Paris, sendo composta por uma coletânea de quatorze contos curtos¹⁰. Uma segunda versão, “aumentada” e “definitiva”, foi publicada em 1883, com um total de dezenove contos. Carregados de humor negro e de *nonsense*, os contos partilham em comum o fato de todos os protagonistas terem, ao final de suas vidas, uma morte derisória e absurda. O título de *Les morts bizarres* permite, antes de tudo, uma dupla leitura, certamente ambígua, já que o substantivo em francês “mort” pode fazer referência tanto ao indivíduo que morreu como à morte propriamente dita.

¹⁰ O conto que encerra este primeiro volume, “Deshoulières”, aparece na edição de 1969 da *Antologia do conto abominável*, com tradução de Aníbal Fernandes e publicada pela editora lisboeta Afrodite perseguida, na época, pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado e pela Polícia Judiciária por publicar obras consideradas “obscenas” em Portugal. No Brasil, os contos de Jean Richepin aparecem em pelo menos outras duas antologias: “O pintor dos olhos”, na antologia *Os mais belos contos terroríficos dos mais famosos autores*, publicada pela editora Vecchi na década de 1940, e “Mortos de bêbado”, na antologia organizada e traduzida por Camilo Prado, *O homem do Haxixe & outras histórias de Paraísos Artificiais*, publicada em 2014 pela editora Sol Negro. No mercado brasileiro, além desses contos, do escritor franco-argelino foi publicada, ainda, uma peça teatral intitulada “Dom Quichote”.

Projeto de Tradução

A tradução do conto “Constant Guignard” ofereceu um instigante desafio e uma valiosa oportunidade de (re)criação tradutória, devido a questões que iam desde o jogo de palavras presente no título, que é o nome epônimo do protagonista, até a ironia provocada com o trocadilho “homme de bien/rien”, o leve humor que percorre os parágrafos curtos, dando ritmo e fluidez à narrativa, as gírias e o vocabulário específico do século XIX, e as muitas referências a personagens e topônimos não tão conhecidos no contexto de chegada como no de partida. Logo, o projeto de tradução buscou, inicialmente, retomar algumas dessas importantes características, desses aspectos que dão cor e riqueza ao conto, de modo a tentar conceder ao leitor brasileiro uma sensação mais ou menos semelhante àquela que teria um leitor ao ler o texto original.

Com relação aos nomes de lugares citados no texto, as soluções variaram de acordo com o caso: para “Place de la Roquette”, optou-se por manter o nome da histórica praça em francês, reforçando na tradução uma marca “estrangeirizante”, enquanto que para “Cayenne”, capital da Guiana Francesa, recorreu-se ao nome aportuguesado, “Caiena”, já que se trata de um nome consolidado em nosso contexto. Há, ainda, referências a personalidades históricas como “Papavoine”, ao asilo de “Charenton” e ao “Baccalauréat”, dificilmente conhecidas por um leitor brasileiro não familiarizado com a cultura e história francesas. Assim, em vez de apagar tais referências, ou simplesmente “adaptá-las” ao contexto brasileiro, ou, ainda, explicá-las no próprio texto, a solução que se adotou foi preservá-las na língua de origem com notas de rodapé para melhor elucidá-las, uma vez que são fundamentais para a compreensão de certas passagens.

Outro ponto que merece destaque são os vocábulos “cafard” e “cancre”, que literalmente significam “barata” e “caranguejo”, respectivamente, empregados no texto em francês como gírias. De acordo com o Dictionnaire de l’Académie Française, “cafard”¹¹ seria usado como jargão escolar para se referir àquele ou àquela que maliciosamente “entrega” um colega, ao passo que “cancre”¹² seria o estudante que não gosta de trabalhar/estudar, que se nega a aprender. Traduzir esses termos de forma literal não faria sentido, já que nem “barata” nem “caranguejo” possuem a acepção apresentada no

¹¹ Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0141>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

¹² Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0475>>. Acesso em: 11 ago. 2019.



texto de partida. Uma boa alternativa seria “traidor” e “preguiçoso”, mas incompleta, a nosso ver, já que perderia o sabor informal que há no francês. Assim, optou-se por “dedo-duro” e “mandrião”, numa tentativa de preservar a marca “familiar” presente em “cafard” e “cancre”.

No que se refere ao título “Constant Guignard”, há de se esclarecer o jogo com a palavra “guignard”, sobrenome da personagem principal: seria uma derivação da palavra “guigne”, isto é, alguém que é perseguido pelo infortúnio, pelo azar, alguém que não tem sorte. O nome volta a aparecer várias vezes ao longo do conto, com o intuito de reforçar esse aspecto do protagonista, produzindo no texto um certo humor tragicômico. Manter o nome em francês, ainda que estivesse acompanhado de uma nota de rodapé explicativa, afastaria o leitor dessa leitura mais jocosa, natural, apagando a sutileza e o humor. Por isso, julgou-se necessário recriar um sobrenome que aludisse à “falta de sorte” e que fosse lido em português com a mesma dose satírica. Foi a partir dessa perspectiva que se formou a palavra “Massorte”, criada a partir do adjetivo “má” com o substantivo “sorte”, resultando assim, no nome “Constant Massorte”,¹³ mantendo, assim, a ligação com o nome francês “Constant” e preservando parcialmente a referência ao texto de partida.

Finalmente, o trocadilho presente no desfecho do conto, isto é, o epitáfio do protagonista, no qual deveria estar gravada a frase “homme de bien” [homem de bem], mas que acabou sendo interpretada (e conseqüentemente gravada), ironicamente, como “homme de rien” [homem de nada], configurou-se como o trecho mais problemático nesta tradução. O trocadilho, nesse caso, foi possível graças à similaridade do par “bien/rien”, em que a troca das letras “b” e “r” evoca palavras com sentidos distantes, provocando humor no texto. A tradução literal “homem de bem/homem de nada” perderia completamente o trocadilho. Por isso, foi necessário encontrar um outro par que carregasse semelhante efeito. Escolheu-se, então, adjetivar a frase do texto de partida, criando o par “decente/demente”. Apesar de não ser uma tradução próxima dos termos

¹³ Esta tradução teve, ainda, inspiração no sobrenome das personagens principais do romance *Levantado do Chão* (1980), de José Saramago: Mau-Tempo. No romance, os Mau-Tempo formam uma família de camponeses portugueses, explorados secularmente no latifúndio alentejano. Tal como no conto do escritor francês, em que “guignard” remete para o azar ou à falta de sorte da personagem principal, na narrativa do romancista português o sobrenome desta família de camponeses evidencia o seu destino trágico, as dificuldades e as penúrias que vivenciam em suas vidas. Percebe-se, ainda, que a ironia e o sarcasmo são uma marca inconfundível tanto do conto de Jean Richepin quanto do romance de José Saramago.



“bien/rien” do francês, pôde dialogar, até certo ponto, com o efeito cômico do trocadilho e reforçar a desgraça de Constant Massorte.

REFERÊNCIA

RICHEPIN, J. **Les morts bizarres**. Paris: Georges Decaux, 1876. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64866558?rk=21459;2>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

Biografia dos tradutores

André Luís Leite de Menezes é mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na área de Teoria, Crítica e História da tradução. Graduado em Letras - Língua Francesa e Literaturas pela mesma instituição.

Charles Vitor Berndt é doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Literatura pela UFSC. Bacharel e Licenciado em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela UFSC. É Licenciado em Português pela Universidade de Coimbra (Portugal), através do Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) da CAPES e do GCUB (Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras).



TRADUÇÃO

AS NINFAS¹, DE IVAN TURGUÊNEV

TRADUÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS DE OLEG ALMEIDA

Oleg Almeida

União Brasileira de Escritores/UBE, Brasil
oleg_almeida@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.23824>

Recebido em: 22/03/2018

Aceito em: 04/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

Version française :

LES NYMPHES

Je m'étais posté devant une chaîne de belles montagnes disposées en demi-cercle ; une jeune futaie verte la couvrait tout entière.

Diaphane, le ciel méridional bleuissait au-dessus des montagnes, les rayons de soleil folâtrant là-haut, et en bas, à moitié cachés par les herbes, murmuraient de légers ruisseaux.

Et voilà que je me rappelai une légende antique, celle d'un vaisseau grec qui voguait, au premier siècle de l'ère chrétienne, sur la mer Égée.

Il était midi... Il faisait un temps doux. Soudain, une voix retentit dans l'air, sur la tête du timonier.

— Quand ton bateau se sera approché de l'île, dit-elle, tu t'écrieras : « Le Grand Pan est mort ! »

Le timonier en fut étonné... effrayé. Et pourtant, lorsque son bateau passait près de l'île, il s'écria, obéissant :

— Le Grand Pan est mort !

Tout de suite, en réponse à son cri, se firent entendre, sur toute l'étendue de la côte (et cette île-là était déserte), de gros sanglots, des gémissements, des clameurs plaintives :

¹ Тургенев И.С. Собрание сочинений в 6-ти томах. Том 5. Москва: Правда, 1968, стр. 496-498.



— Mort ! Le Grand Pan est mort !

Je me rappelai donc cette légende... et une étrange idée me vint à l'esprit. « Et si je m'écriais de la sorte, moi ? »

Cependant, au milieu de cette allégresse dont je me voyais entouré, je ne pouvais songer à la mort et, de toutes mes forces, je criai :

— Ressuscité ! Le Grand Pan est ressuscité !

Tout de suite (ô miracle !), en réponse à mon exclamation, un fou rire éclata dans tout le vaste demi-cercle des montagnes verdoyantes, un joyeux brouhaha s'éleva là-bas.

Des voix juvéniles résonnaient : « Il est ressuscité ! Pan est ressuscité ! » Et des rires jaillissaient de toutes parts, plus éclatants que ce soleil dans le ciel, plus gais que ces ruisseaux sous les herbes. J'entendais le bruit de pas lestes, je voyais la blancheur marmoréenne des tuniques flottantes, la vive rougeur des corps nus, transparaître au travers de cette forêt verte... C'étaient des nymphes ; c'étaient des nymphes, des dryades, des bacchantes qui descendaient en courant vers la plaine...

Elles parurent, toutes ensemble, sur la lisière du bois. Les cheveux bouclaient autour de leurs têtes divines, leurs bras souples s'agitaient, brandissant des couronnes de lierre et des tambourins, et leur rire fulgurant, leur rire olympien, courait et roulait avec elles...

Une déesse les menait, fougueuse. Elle était plus grande et plus belle que les autres nymphes : un carquois plein de flèches sur l'épaule, un arc à la main, un quartier de lune argenté sur les boucles au vent...

Étais-tu, Diane ?

Tout à coup, la déesse s'arrêta... et, d'emblée, toutes les nymphes s'arrêtèrent net, elles aussi. Leur rire sonore s'éteignit. Je vis une pâleur mortelle envahir le visage de la déesse qui s'était brusquement tue : ses bras pendirent, affaiblis ; ses jambes se roidirent ; ses lèvres s'ouvrirent, crispées par une indicible terreur ; regardant au loin, ses yeux s'écarquillèrent... Qu'avait-elle aperçu ? Son regard, où se dirigeait-il ?

Je me tournai du côté où elle regardait...

Tout au bord du ciel, au ras des champs plats, rutilait, tel un point de feu, une croix d'or qui coiffait le clocher blanc d'une église... C'est cette croix que la déesse avait remarquée.



J'entendis derrière moi un long soupir entrecoupé, semblable à la vibration d'une corde rompue, et quand je me retournai, les nymphes avaient déjà disparu sans laisser de traces... La vaste forêt verdoyait comme avant, et ce n'est que de place en place que s'apercevait encore, à travers son épais branchage, quelque chose de blanc qui s'évanouissait peu à peu. Étaient-ce les tuniques des nymphes, était-ce une vapeur qui montait du fond des vallées ? Je ne le savais pas.

Mais que de regret j'avais de ces déesses disparues !

Versão portuguesa:

AS NINFAS

Ali estava eu, defronte a uma cadeia de belas montanhas que se estendiam em semicírculo; uma jovem floresta verde revestia-as de cima a baixo.

Transparente, o céu meridional azulava acima delas; os raios de sol fulguravam, lá nas alturas, e vários riachos velozes, meio cobertos pela relva, murmuravam embaixo.

E veio-me à memória uma lenda antiga, a de um navio grego que, no primeiro século ao nascer de Cristo, singrava o mar Egeu.

Era meio-dia... O tempo estava calmo. E de repente, no alto, sobre a cabeça do timoneiro, alguém disse nitidamente:

— Quando estiveres passando rente à ilha, apela em voz alta: “Morreu o Grande Pã!”

O timoneiro ficou atônito... assustado. Mas, quando seu navio foi margeando a ilha, obedeceu, apelou:

— Morreu o Grande Pã!

E logo, em resposta ao seu apelo, ouviram-se, por toda a extensão da costa (e aquela ilha estava deserta), estridentes soluços, gemidos e longas exclamações queixosas:

— Morreu! O Grande Pã morreu!

Foi essa lenda que me veio à memória... e tive uma ideia estranha. “E se eu mesmo gritar assim?”

Contudo, a contemplar aquele júbilo que me circundava, não pude pensar em morte e, com toda a minha força, gritei:

— Ressuscitou! Ressuscitou o Grande Pã!



E logo — ó milagre! —, em resposta à minha exclamação, foi rolando, por todo o largo semicírculo de montanhas verdes, um riso impetuoso, o lépido rumorejo de vozes e águas repercutiu nele.

“Ressuscitou! Pã ressuscitou!” — soavam as vozes juvenis. De chofre, ficou tudo rindo em minha frente, mais vivo do que o sol nas alturas, mais jovial do que os riachos a murmurarem debaixo da relva. Ouviu-se um tropel apressado de passos ligeiros, entreviram-se, em meio à mata verde, a alvura marmórea das túnicas flutuantes, o vivo rubor dos corpos desnudos... Eram as ninfas; eram as ninfas, dríades e bacantes que desciam correndo para a campina...

Surgiram, todas juntas, em toda a ourela da mata. Os cachos se encaracolam sobre as suas cabeças divinas, seus braços esguios levantam coroas de hera e pandeiros, e seu rútilo gargalhar olímpico avança rolando com elas...

Eis uma deusa que corre à frente das ninfas. É mais alta e mais bela do que elas todas: uma aljava no ombro, um arco nas mãos, uma meia-lua prateada sobre os cachos soerguidos...

Serás tu, Diana?

De súbito, a deusa parou... e, logo em seguida, pararam todas as ninfas. Entorpeceu-se seu riso sonoro. Vi uma palidez cadavérica invadir o semblante da deusa que se calara de supetão; vi seus braços penderem, débeis, e suas pernas se retesarem; vi um inexprimível pavor escancarar-lhe os lábios, dilatar-lhe os olhos que viam algo ao longe... O que ela teria avistado? Para onde estaria olhando?

Voltei-me também para onde ela olhava...

À beira do céu, além da linha dos campos rasos, ardia, como um ponto em chamas, uma cruz de ouro que encimava o campanário branco de uma igreja... Fora aquela cruz que a deusa avistara.

Ouvi, atrás de mim, um longo suspiro entrecortado, semelhante ao trepidar de uma corda rota, e, quando me virei outra vez, já não havia nem rastro das ninfas... A vasta floresta verdejava como dantes, e só em alguns lugares transpareciam, através da espessa rede de galhos, e derretiam-se os retalhos de algo branco. Se eram as túnicas das ninfas, se um vapor fumegava no fundo dos vales, não sei, não.

Mas quanta pena é que sentia das deusas desaparecidas!

A LIBERDADE TRADUTÓRIA E SEUS LIMITES (projeto de tradução)

Este trabalho se inspira no livro *Tradução, ato desmedido*, de Boris Schnaiderman (SCHNAIDERMAN, 2011), dedicado, a par de outros aspectos relevantes da tradução literária, àquela liberdade criativa que lhe é intrínseca. De fato, a tradução literária não se restringe a um conjunto rígido de leis e regras predeterminadas: qualquer texto pode ser transposto, de qualquer língua-fonte para qualquer língua-alvo, de várias maneiras distintas, sem que nenhuma das versões resultantes desvalorize ou ponha em dúvida as qualidades estéticas de todas as demais. *As ninfas*, poema em prosa de Ivan Turguênev² (1818-1883), foi traduzido, tanto para o português como para o francês, no intuito de exemplificar e confirmar essa tese.

Escrita em dezembro de 1878 e publicada, na revista «Вестник Европы»³, em dezembro de 1882, a obra em questão refere-se ao tema do insolúvel conflito entre a religião cristã e as tradições do paganismo greco-romano, bastante comum nas letras europeias desde *Die Braut von Korinth*⁴ de Goethe, e representa, de forma vaga, mas convincente, um dos tardios conceitos filosóficos de seu autor. Ambas as versões reproduzem exatamente o mesmo conteúdo, uma espécie de fábula cujo cenário remonta à Antiguidade clássica⁵, sem imitar, todavia, uma à outra: a versão francesa, adaptada às normas linguísticas do século XIX, contraria um pouco a literalidade semântica do original russo para ser fiel ao espírito dele, e a portuguesa, mais moderna e, talvez, menos pictórica, tende a ser sua cópia tecnicamente precisa⁶. Supõe-se, ao compará-las entre si, que o tradutor esteja muito livre em suas escolhas profissionais, mas então se pergunta quais são as bases e, máxime, os limites da liberdade que vem fruindo.

A meu ver, o tradutor literário está livre na medida em que compreende e sabe interpretar (mesmo que o faça sem se importar com o futuro leitor, mas, antes de tudo, em seu próprio benefício) os originais traduzidos. Neste caso específico, sua liberdade

² As grafias “Turgueniev, Turguêniev”, usuais na prática editorial brasileira, são foneticamente incorretas.

³ O mensageiro europeu (em russo): revista mensal, de cunho literário e político, editada em São Petersburgo de 1866 a 1918 e muito popular no meio dos liberais russos.

⁴ A noiva de Corinto (em alemão): poema gótico de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), cuja versão russa, assinada por Alexei Tolstói (1817-1875) e publicada em 1868, é uma das obras-primas universais e mais impressionantes da tradução poética.

⁵ A lenda do timoneiro que proferiu a frase “Morreu o Grande Pã” é relatada pelo historiador e filósofo grego Plutarco (séc. I-II d.C.) em suas *Obras morais (De defectu oraculorum, 17)*.

⁶ Os princípios da tradução “tecnicamente precisa” são resumidos em meu projeto de tradução referente ao conto *Vera*, de Auguste de Villiers de L’Isle-Adam (ALMEIDA, 2018, pp. 133-135).



depende: (a) de sua familiaridade com o contexto histórico-arqueológico do poema, tendo-se em vista os termos relacionados ao culto dionisíaco, tais como *вакханки* (bacantes/*bacchantes*), *венки* (coroas de hera/*couronnes de lierre*)⁷, *тимпаны* (pandeiros/*tambourins*) e similares; e (b) de sua desenvoltura em lidar diretamente com o original russo. É claro que, na pior das hipóteses, poderia efetuar uma tradução indireta, por interposição do francês ou de outro idioma menos hermético do que o russo⁸, mas, assim sendo, ficaria refém da qualidade do texto interposto e, feitas as contas, da qualificação de quem o tivesse produzido. Algumas frases aleatórias, inclusas na tabela a seguir, evidenciam a diferença entre as traduções direta e indireta.

Tabela I: As traduções direta e indireta do poema em prosa *As ninfas*

Número da frase	Original russo	Tradução direta	Tradução indireta
4-7	Час был полуденный... Стояла тихая погода. И вдруг, в высоте, над головою кормчего, кто-то ярственно произнёс: — Когда ты будешь плыть мимо острова, воззови громким голосом: «Умер Великий Пан!»	Era meio-dia... O tempo estava calmo. E de repente, no alto, sobre a cabeça do timoneiro, alguém disse nitidamente: — Quando estiveres passando rente à ilha, apela em voz alta: “Morreu o Grande Pã!”	Era meio-dia... O tempo estava ameno. De súbito, uma voz ressoou no ar, sobre a cabeça do timoneiro. — Quando teu navio se aproximar da ilha, disse ela, tu excluirás: “O Grande Pã está morto!”
25-29	Они разом показали по всем опушкам. Локоны вьются по божественным головам, стройные руки поднимают венки и тимпаны — и смех, сверкающий, олимпийский смех бежит и катится вместе с ними... Впереди несётся богиня. Она выше и прекраснее всех, — колчан за плечами, в руках лук, на поднятых кудрях серебристый серп луны...	Surgiram, todas juntas, em toda a ourela da mata. Os cachos se encaracolam sobre as suas cabeças divinas, seus braços esguios levantam coroas de hera e pandeiros, e seu rútilo gargalhar olímpico avança rolando com elas... Eis uma deusa que corre à frente das ninfas. É mais alta e mais bela do que elas todas: uma aljava no ombro, um arco nas mãos, uma meia-lua prateada	Apareceram, todas juntas, à margem da floresta. Os cabelos se encaracolavam em redor de suas cabeças divinas, seus braços esguios agitavam-se, brandindo coroas de hera e pandeiros, e seu riso fulgurante, seu riso olímpico, corria e rolava com elas... Uma deusa conduzia-as, impetuosa. Era mais alta e mais bela do que as outras ninfas: uma aljava cheia de flechas no ombro, um arco na mão, uma meia-lua argêntea sobre os cachos ao vento... Eras tu, Diana?

⁷ Ainda que se empregue, no original russo, o termo genérico “guirlandas”, esta menção às coroas de hera, usadas pelas bacantes e referidas por inúmeros autores gregos e latinos, aparenta ser justificada.

⁸ Ao longo de todo o século XX, as versões indiretas dos clássicos russos dominavam o mercado livreiro do Brasil, e alguns desses livros (como, por exemplo, *Crime e castigo* e *O idiota*, de Fiódor Dostoiévski, traduzidos respectivamente por Rosário Fusco e José Geraldo Vieira) continuam sendo reeditados até hoje.



	Диана, это — ты?	sobre os cachos soerguidos... Serás tu, Diana?	
40	Были ли то туники нимф, поднимался ли пар со дна долин — не знаю.	Se eram as túnicas das ninfas, se um vapor fumegava no fundo dos vales, não sei, não.	Eram as túnicas das ninfas, era um vapor que subia do fundo dos vales? Eu não o sabia.

Mesmo sem modificar a história narrada no original russo, a versão indireta se afasta perceptivelmente dele no que concerne ao uso dos tempos verbais (o imperfeito substitui o presente histórico nas frases 26-28, o futuro do indicativo emprega-se em vez do imperativo na frase 7), à construção das orações (a frase 40 transforma-se, na versão indireta, em duas frases seguidas, sendo uma delas interrogativa), etc. A versão direta é mais detalhista, um tanto mais longa (é fácil perceber que a extensão do texto diminui, quando não for traduzido do russo e, sim, do francês), porém se aproxima do original a ponto de se fundir com ele, ou melhor, de se dissolver nele; a versão indireta não é menos fluida nem menos expressiva, mas pode parecer levemente artificial a quem a tiver conhecido, pois não se baseia na estrutura léxico-gramatical e estilística do referido original e, sim, na de uma das plausíveis interpretações dele, cuja exatidão vem atrelada àquela liberdade com a qual o tradutor se propõe a tratá-lo. Em última análise, o veredicto final a respeito dessas duas versões caberá ao leitor e será conforme com suas preferências individuais...

Assim, só me resta anuir à opinião de Boris Schnaiderman: a tradução literária é um ato desmedido, já que seu único fator restritivo é o grau de liberdade profissional de quem se incumbir dela. Contanto que a use de forma sóbria e responsável, esteja sempre consciente das suas limitações naturais e seja capaz de transitar, com plena segurança, entre os idiomas envolvidos no processo de seu trabalho, há de obter bons resultados, se não em unir diversos espaços culturais, pelo menos em interconectá-los.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Oleg. Un conte de fées pour adultes (projet de traduction). In: **“Vera” de Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, tradução de Oleg Almeida. Caleidoscópico: linguagem e tradução**, volume 2, número 1, Brasília, 2018, pp. 123-146.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011, 216 p.

ТУРГЕНЕВ И.С. Нимфы: **Собрание сочинений в 6-ти томах**. Том 5. Москва: Правда, 1968, стр. 496-498.

НИМФЫ

Я стоял перед цепью красивых гор, раскинутых полукругом; молодой зелёный лес покрывал их сверху донизу.

Прозрачно синело над ними южное небо; солнце с вышины играло лучами; внизу, полузакрытые травой, болтали проворные ручьи.

И вспомнилось мне старинное сказание о том, как, в первый век по рождестве Христове, один греческий корабль плыл по Эгейскому морю.

Час был полуденный... Стояла тихая погода. И вдруг, в высоте, над головою кормчего, кто-то явственно произнёс:

— Когда ты будешь плыть мимо острова, воззови громким голосом: «Умер Великий Пан!»

Кормчий удивился... испугался. Но когда корабль побежал мимо острова, он послушался, он воззвал:

— Умер Великий Пан!

И тотчас же, в ответ на его клик, по всему протяжению берега (а остров был необитаем) раздались громкие рыдания, стоны, протяжные, жалостные возгласы:

— Умер! Умер Великий Пан!

Мне вспомнилось это сказание... и странная мысль посетила меня. «Что, если и я кликну клич?»

Но в виду окружавшего меня ликования я не мог подумать о смерти — и что было во мне силы закричал:

— Воскрес! Воскрес Великий Пан!

И тотчас же — о чудо! — в ответ на моё восклицание по всему широкому полукружью зелёных гор прокатился дружный хохот, поднялся радостный говор и плеск.



«Он воскрес! Пан воскрес!» — шумели молодые голоса. Всё там впереди внезапно засмеялось, ярче солнца в вышине, игривее ручьёв, болтавших под травой. Послышался торопливый топот лёгких шагов, сквозь зелёную чашу замелькала мраморная белизна волнистых туник, живая алость обнажённых тел... То нимфы, нимфы, дриады, вакханки бежали с высот в равнину...

Они разом показались по всем опушкам. Локоньки выются по божественным головам, стройные руки поднимают венки и тимпаны — и смех, сверкающий, олимпийский смех бежит и катится вместе с ними...

Впереди несётся богиня. Она выше и прекраснее всех, — колчан за плечами, в руках лук, на поднятых кудрях серебристый серп луны...

Диана, это — ты?

Но вдруг богиня остановилась... и тотчас, вслед за нею, остановились все нимфы. Звонкий смех замер. Я видел, как лицо внезапно онемевшей богини покрылось смертельной бледностью; я видел, как опустились и повисли её руки, как окаменели ноги, как невыразимый ужас разверз её уста, расширил глаза, устремлённые вдаль... Что она увидала? Куда глядела она?

Я обернулся в ту сторону, куда она глядела...

На самом краю неба, за низкой чертою полей, горел огненной точкой золотой крест на белой колокольне христианской церкви... Этот крест увидала богиня.

Я услышал за собою неровный, длинный вздох, подобный трепетанию лопнувшей струны, — и когда я обернулся снова, уже от нимф не осталось следа... Широкий лес зеленел по-прежнему, — и только местами сквозь частую сеть ветвей виднелись, таяли клочки чего-то белого. Были ли то туники нимф, поднимался ли пар со дна долин — не знаю.

Но как мне было жаль исчезнувших богинь!



Biografia do autor:

Romancista e contista de renome internacional, **Ivan Serguéievitch Turguênev** (1818-1883) nasceu em Oriol⁹ e passou a infância na fazenda materna Spásskoie-Lutovínovo situada na mesma região. Desde criança falava alemão e francês. Estudou nas universidades de Moscou, São Petersburgo e Berlim; durante alguns anos serviu no Ministério dos Negócios Internos. Estreou como literato em 1838. Apaixonado pela cantatriz francesa Pauline Viardot, abandonou o serviço público. A partir de 1845 vivia longas temporadas fora da Rússia (Paris, Baden-Baden), dedicando-se inteiramente à literatura. Seus contos (*Diário de um caçador*, 1852), novelas (*Ássia*, 1858; *O primeiro amor*, 1860; *O Rei Lear das estepes*, 1870; *Águas da primavera*, 1872), romances (*Rúdin*, 1856; *O ninho dos nobres*, 1859; *Às vésperas*, 1860; *Pais e filhos*, 1862; *Fumaça*, 1867; *Terras virgens*, 1877) e, no final da vida, poemas em prosa (*Senilia*, 1882) asseguraram-lhe a posição do escritor russo mais lido e respeitado na Europa, de sorte que o chanceler da Alemanha Chlodwig Hohenlohe¹⁰ chegou a caracterizá-lo como “o homem mais inteligente da Rússia”. Amigo de vários intelectuais e artistas europeus, desempenhou o papel de intermediário no estreitamento das relações culturais entre a Rússia e o Ocidente, o que lhe valeu, entre outras regalias, o título de doutor honorífico da Universidade de Oxford (1879). Faleceu na França e foi sepultado, em meio a uma grande comoção popular, em São Petersburgo.

Poemas em prosa:

O texto acima transcrito e traduzido faz parte de um extenso ciclo de poemas em prosa, intitulado *Senilia*, que Ivan Turguênev escreveu em fins de sua vida. Graças à profundidade filosófica de seu conteúdo, bem como à intensa expressividade de sua forma, ele ombreia com *O esplim de Paris* de Charles Baudelaire, *As iluminações* de Arthur Rimbaud e semelhantes obras-primas da literatura mundial. A tristeza existencial do autor, sua irremediável decepção com os rumos espirituais da humanidade, as dúvidas metafísicas que o afligiam desde a juventude, tornando-se cada vez mais dolorosas à medida que ele envelhecia, manifestam-se nessa obra com uma força arrebatadora.

Biografia do tradutor

Oleg Almeida nasceu na Bielorrússia em 1971 e está radicado no Brasil desde 2005. É poeta, ensaísta e tradutor multilíngue, sócio da União Brasileira de Escritores (UBE/São Paulo). Autor dos livros de poesia *Memórias dum hiperbóreo* (2008; Prêmio Internacional Il Convivio de 2013), *Quarta-feira de Cinzas e outros poemas* (2011; Prêmio Literário Bunkyo de 2012), *Antologia cosmopolita* (2013), *Desenhos a lápis* (2018) e de numerosas traduções do russo (*Diário do subsolo*, *O jogador*, *Crime e castigo*, *Memórias da Casa dos mortos* e *Humilhados e ofendidos* de Fiódor Dostoiévski; *Pequenas tragédias* de Alexandr Púchkin; *Canções alexandrinas* de Mikhail Kuzmin; *A morte de Ivan Ilitch e outras histórias* de Leon Tolstói; *Contos russos*, vv. I-III) e do francês (*O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire; *Os cantos de Bilitis* de Pierre Louÿs).

⁹ Antiga cidade, cujo nome significa “águia” em russo, localizada a sudoeste de Moscou.

¹⁰ Chlodwig Carl Viktor, Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1819-1901): político e diplomata alemão, primeiro-ministro do Império Germânico de 1894 a 1900.



TRADUÇÃO

SELEÇÃO DE POEMAS DE *A ILHA DOS CÂNTICOS*¹, DE MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA

TRADUÇÃO DE BEETHOVEN ALVAREZ

Beethoven Alvarez

Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

balvarez@id.uff.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.26977>

Recebido em: 31/08/2019

Aceito em: 07/11/2019

Publicado em dezembro de 2019

RESSURREIÇÃO

Quero estirar-me em êxtase beato
ao pé da fonte rítmica do verbo
e escutar em polífona harmonia
o hino espiritual do pensamento,
combinado em fantásticas palavras
que lhe revistam com idioma excelso
como pedras preciosas, do arco-íris
sob o grande reflexo fulgurantes.
Quero que o nascedouro abra seus lábios
a meu ouvido trêmulo e devoto
e similar à fecundante aurora
regue e fulgure sobre o parque morto
fazendo ressoar as harpas mudas
e perfumando as rosas do desejo.
Quero juntar à boca sonora

¹ VAZ FERREIRA, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Prólogo de Esther de Cáceres. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1956. pp. 8, 17, 41, 47-48, 67, 71, 81, 83, 85, 89.



a minha névoa trágica de tédio,
que lhe fustigue a poderosa frase
em meio às ondas diáfanas do verso,
e o alento fresco de benditas chuvas,
sob o raio imortal do sacro fogo,
em cânticos de vida e de esperança
meu coração florescerá de novo.

NOTURNO

Noturna árvore, alma minha,
tão-só minha e solitária...
coberta estás pela neve
de uma noite triste e longa.

Por isso se te balança
alguma amorosa brisa
em vez de manto de flores
cai uma chuva de lágrimas...

TUA ROSA E MEU CORAÇÃO

Antes que entre teu lábio e meu ouvido
o tronco do silêncio, largo e mudo,
ergua a calada rama,
de tua palavra em um cristal sonoro
dá-me vermelha rosa, que será
por teu lirismo e tua carne fragrante
rosa de amor humano e rosa mística.

Vou prendê-la em meu peito
junto da palpitante rosa minha,



e o do perpétuo beijo o frouxo toque
espargirá suas perfumadas ondas...

Hoje,
ébria de aroma me será brindada
a beleza infinita..
e em mi'a larva fugaz quando se apaguem
os harmoniosos êxtases,
me envolverão as perfumadas ondas
em sua mortalha amante e sempreviva.

Dá-me uma rosa... antes
que o tronco largo e mudo, entre nós dois
ergua a calada rama...

O ESQUIFE FLUTUANTE

Minha esperança, sei que tu estás morta.
Não deténs dos que vivem
mais que a instável flutuação perpétua;
não sei se há tempos vigorosa foste,
mas estás morta agora.
Estás rota, quem sabe
quais larvas metafísicas fizeram
entre tua doce carne sua colheita.
Em vão
o leque mágico das asas tuas
com matizadas lufas me bafejam
soltando ao ar perturbadoras chispas.
Eu sei que tu és dessas
que voltam redivivas numa noite
a dizer outra vez último verbo...



Já te vi regressando
branca e piedosa como um santo espírito
sobre o vaivém das ondas do oceano;
já te vi no fulgor lá das estrelas,
e até os contornos de meu corpo calmo
dançam tuas chamas em festivos bailes.
Porém se para dentro volto os olhos
vejo a sombra de tua mácula negra,
olho tua nuvem num vazio grande
pouco a pouco sustendo tua visão;
sem miragem tal qual de fogos-fátuos
vejo a sombra de tua mácula negra.

Não chores porque sei; os olhos meus
sabem viver em lonjuras vazias;
perceba-os secos e tranquilos; anda
e o flutuante esquife assentar deixa
até que junto a ti também deitada,
como boas irmãs, nos abracemos
e outra vez enlaçadas nós durmamos
no sepulcro vivo da terra.²

HOLOCAUSTO

Romperei em tua honra mi'a velha rebeldia
se sabes combater-me a ciência de tua mão,
se manténs a grandeza de um templo soberano
ofertarei meu sangue à tua idolatria.
Naufragará em teus braços a prepotência minha
se tu tens a profunda fruição do oceano,

² Este último verso é um octossílabo na tradução, mesmo que em espanhol seja um decassílabo. Prefiro manter a dicção do verso e conjugá-lo numa estrofe polimétrica, já que o próprio poema abre essa possibilidade.



e se sabes o ritmo de um canto sobre-humano
silenciarão mi'as harpas sua eterna melodia.

Me tornarei tua pomba se tua soberba sente
a garra vencedora da águia prepotente;
se sabes ser fecundo serei tua floração,
e brotarei u'a selva de cósmicas entranhas,
cujas selvagens frondes, esquivas e românticas,
ganhará teu império se sabes ser leão.

A RIMA VAZIA

Grito de sapo
chega até mim lá dos charcos noturnos...
a terra está nebulosa e as estrelas
me viraram as costas.

Grito de sapo, cara
da harmonia, sem tom, sem eco algum,
chega até mim dos lá charcos noturnos...

A vaziez do meu profundo tédio
rima com ele o dueto do nada.

VOZ DO RETORNO

Não resta nada ao naufrago; nada mais: nem sequer,
a suave lembrança de um velho sonho em vão,
nem a cansada e frágil asa de uma quimera
que se esfarela em pó se esvaindo entre as mãos.
Passa da meia-noite e a aurora vem chegando,
mas orgulhoso o dia ordena ao sol: "Espera";



quem sem beijá-la aspira à flor da Primavera,
passa como uma sombra pelo jardim humano.

Violetas das campinas em palácio fragrante,
Rosas em altos vasos rubras e perfumadas
que ao passageiro abriam seu misterioso broche;
o náufrago retorna como uma sombra errante,
sem uma só estrela de flâmulas douradas
com que luzir o fundo de sua eterna noite.

IMPROVISO SENTIMENTAL

Deixa hoje te fazer carinho
mesmo que amanhã te esqueça;
a abelha bebe da rosa
e ao ar estende suas asas...

Do mar as ondas azuis
uma vez beijam a praia,
e o zéfiro rumoroso
diz seu segredo... e passa...

Deixa hoje te fazer carinho
mesmo que amanhã me esqueças;
sic-transit, glória do mundo,
sic-transit, com seus fantasmas.

Vem, que o furtivo momento
nos disse doce palavras,
e o que virá noutro dia
quem sabe como se chama...



ÚNICO POEMA

Mas sem nome e sem fronteiras,
sonhei com um mar imenso,
que era infinito e arcano
como são espaço e tempo.

Fabricava-lhe suas ondas,
velha madre dessa vida,
a morte, e elas cessavam
cada vez que renasciam.

Quanto nascer e morrer
dentro da morte imortal!
Jogando de berço a cova
lá estava a solidão...

De pronto um pássaro errante
cruza a extensão marinha;
“Cruuê... cruuê...” repetindo³
sua queixosa sombra ia.

Sepultou-se muito longe
pingando “Cruuê... cruuê...”
Despertei e sobre as ondas
lancei-me a voar outra vez.

³ Trata-se de uma onomatopeia de algum pássaro marinho, que Vaz Ferreira expressou, em espanhol, com “Chojé... chojé...”. O correlato mais próximo seria então “chorré”, com som de xis. Pesquisei então o som dos pássaros marinhos. O grasnado do pelicano algumas vezes é descrito em espanhol como “crué”. Ouvido o som de seu granado, poderia dizer que, onomatopaicamente, é algo como “cruuê”, o que evoca um som mais gutural e vibrado do que o oralizado (palatal) “chorré”.



EMUDECER

Quem não sabe estar alegre
nada tem por que cantar.
Se derrotou-se a si mesmo
o que ensinará?

A fazer dobrar os sinos
com bronzes de funeral,
os enlutados clarins
a ressoar.

Quem não sabe estar alegre
rime a si mesmo seu mal.
Por isso guardo minha flauta,
essa de ambíguo cantar,
e quem me escute, ouça só
meu passo na solidão.

LA ISLA DE LOS CÁNTICOS⁴

MARÍA EUGENÍA VAZ FERREIRA

RESURRECCIÓN⁵

Quiero tenderme en éxtasis beato
cabe la fuente rítmica del verbo
y escuchar en polífona armonía
el himno espiritual del pensamiento,
engarzado en fantásticas palabras
que le revistan con su idioma excelso
como piedras preciosas, fulgurantes

⁴ VAZ FERREIRA, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Prólogo de Esther de Cáceres. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1956.

⁵ Na edição de 1956, "RESURRECCION".



del arco iris bajo el gran reflejo.
Quiero que el surtidor abra sus labios
junto a mi oído religioso y trémulo
y semejante a la fecunda aurora
riegue y flamee sobre el parque muerto
haciendo resonar las arpas mudas
y aromando las rosas del deseo.
Quiero juntar a la sonante boca
mi nebulosa trágica de tedio,
que la golpee la potente frase
entre las ondas diáfanas del verso,
y a la frescura de benignas lluvias,
bajo el rayo inmortal del sacro fuego,
en cánticos de vida y de esperanza
mi corazón florecerá de nuevo.

NOCTURNO

¡Árbol nocturno, alma mía,
sólo mía y solitaria...
cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga!

Por eso si te sacude
alguna amorosa ráfaga,
en vez de un cendal de flores
cae una lluvia de lágrimas...

TU ROSA Y MI CORAZÓN⁶

Antes que entre tus labios y mi oído

⁶ Na edição de 1956, "CORAZON".



el ciprés del silencio, largo y mudo,
alce su quieta cima,
de tu palabra en el cristal sonoro
dame una roja rosa, que será
por tu lirismo y tu carne fragante
rosa de amor humano y rosa mística.

La prenderé en mi pecho
sobre la palpitante rosa mía,
y del perpetuo beso el tibio roce
esparcirá sus perfumadas ondas...

Hoy,
ebria de aroma me será brindada
la belleza infinita...
y en mi larva fugaz cuando se apaguen
los armoniosos éxtasis,
me envolverán las perfumadas ondas
en su mortaja amante y siempreviva.

Dame una rosa, antes
que el ciprés largo y mudo, entre nosotros
alce su quieta cima...

EL ATAÚD FLOTANTE⁷

Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta.
No tienes de los vivos
más que la inestable fluctuación perpetua;
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
ahora, estás muerta.
Te han roído quién sabe

⁷ Na edição de 1956, "ATAUD".



qué larvas metafísicas que hicieron
entre tu dulce carne su cosecha.
En vano
el mágico abanico de tus alas
con irisadas ráfagas me orea
soltando al aire turbadoras chispas.
Yo sé que tú eres de esas
que vuelven redivivas en la noche
a decir otra vez su última verba...
Ya te he visto venir
blanca y piadosa como un santo espíritu
sobre el vaivén de las marinas ondas;
te he visto en el fulgor de las estrellas,
y hasta los bordes de mi quieta planta
danzan tus llamas en festi vas rondas.
Pero si al interior vuelvo los ojos
veo la sombra de tu mancha negra,
miro tu nebulosa en el vacío
dar poco a poco su visión suspensa;
sin el miraje de los fuegos fatuos
veo la sombra de tu mancha negra.

No llores porque sé; los ojos míos
saben vivir en lontananzas huecas;
míralos secos y tranquilos; márchate
y el flotante ataúd reposar deja
hasta que junto a ti también tendida
nos abracemos como hermanas buenas
y otra vez enlazadas nos durmamos
en el sepulcro vivo de la tierra.



HOLOCAUSTO

Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía
si sabes combatirme la ciencia de tu mano,⁸
si tienes la grandeza de un templo soberano
ofrendaré mi sangre para tu idolatría.
Naufragará en tus brazos la prepotencia mía
si tienes la profunda fruición del oceano,
y si sabes el ritmo de un canto sobrehumano
silenciarán mis arpas su eterna melodía.

Me volveré paloma si tu soberbia siente
la garra vencedora del águila potente;
si sabes ser fecundo seré tu floración,
y brotaré una selva de cósmicas entrañas,
cuyas salvajes frondas románticas y hurañas
conquistará tu imperio si sabes ser león.

LA RIMA VACUA

Grito de sapo
llega hasta mí de las nocturnas charcas...
la tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas.

Grito de sapo, mueca
de la armonía, sin tono, sin eco,
llega hasta mí de las nocturnas charcas...

La vaciedad de mi profundo hastío
rima con él el dúo de la nada.

⁸ Na edição de 1956, "si sabe".



VOZ DEL RETORNO

Nada le queda al naufrago; ya nada: ni siquiera
la dulce remembranza de un viejo sueño vano,
ni la marchita y frágil ala de una quimera
que al estrecharse deja su polvo entre la mano.
La media noche es tarde y el alba fue temprano,
y el orgulloso día le dijo al sol: “Espera”;
quien sin besarla aspira la flor de Primavera,
pasa como una sombra por el jardín humano.

Violetas de los prados en el solar fragante,
rosas de los pensiles rojas y perfumadas
que al pasajero abrieron su misterioso broche;
el naufrago retorna como una sombra errante,
sin una sola estrella de flámulas doradas
con que alumbrar el fondo de su infinita noche.

IMPROMPTU SENTIMENTAL

Déjame que hoy te acaricie
aunque te olvide mañana;
la abeja liba en la rosa
y al aire tiende sus alas...

Del mar las ondas azules
una vez besan la playa,
y el céfiro rumoroso
dice su secreto, y pasa...

Déjame que hoy te acaricie
aunque me olvides mañana;



sic-transit, gloria del mundo,
sic-transit, con sus fantasmas.

Ven, que el furtivo momento
nos dice dulces palabras,
y lo que vendrá otro día
quién sabe cómo se llama...

ÚNICO POEMA⁹

Mar sin nombre y sin orillas,
soñé con un mar inmenso,
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.

Daba máquina a sus olas,
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían.

Cuánto nacer y morir
dentro la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la Soledad...

De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;
“Chojé... Chojé...” repitiendo
su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza

⁹ Na edição de 1956, “UNICO”.



Goteando “Chojé... Chojé...”

Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez.

ENMUDECER

Quien no sabe estar alegre
no tiene por qué cantar.
Si se derrotó a sí mismo
¿qué enseñará?

A repicar las campanas
con bronces de funeral,
los enlutados clarines
a resonar.

Quien no sabe estar alegre
rime a sí mismo su mal.
Por eso enfundo mi flauta,
la del ambiguo cantar,
y quien me escuche, oiga sólo
mi paso en la soledad.

BREVE NOTA BIOGRÁFICA DE MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA

María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) é uma das grandes poetisas do Uruguai do primeiro quartil do século XX, integrando a chamada *generación del 900*. Contemporânea de Delmira Agustini, Julio Herrera Reissig e Roberto de las Carreras, é considerada pela crítica como uma “poeta metafísica”; sua poesia é eivada ainda de traços românticos no tratamento subjetivo de alguns temas; cheia de simbolismo na variedade das imagens oníricas e espirituais; e revestida de algum parnasianismo nas palavras e ritmos de certo



grandeur abstrato.¹⁰ Solidão, vaziez e obscuridade são temas presentes em toda sua obra, que somente foi publicada postumamente em 1924, no livro *La isla de los cánticos* (*A ilha dos cânticos*). A morte, o mar e o desejo, erótico muitas vezes, também vazam a obra de María Eugenia, que, segundo Cecília Meirelles, se sentia “fora da vida, tal qual uma ilha”.¹¹ De família de alta classe em Montevideu, María Eugenia foi ainda pianista e compositora, além de ter escrito peças dramáticas.¹² Desempenha sua obra importante papel no desenvolvimento de uma poesia de visada feminina, no Uruguai e na América Latina.

COMPOSIÇÃO DE A ILHA DOS CÂNTICOS

La isla de los cánticos (*A ilha dos cânticos*) reúne quarenta e um poemas de María Eugenia Vaz Ferreira. Abre-se com o programático *Resurrección* (*Ressurreição*) e se encerra com o eloquente *Enmudecer* (*Emudecer*). María Eugenia acompanha a elaboração do livro e chega a revisar algumas provas, mas vem a falecer antes de sua publicação, que é levada a cabo por seu irmão, Carlos Vaz Ferreira, conhecido acadêmico e filósofo da época. Embora a data de 1924 venha estampada no livro, este só chega a público em 1925. Compõem o volume 21 poemas em redondilhas maiores (*octosílabos*, na métrica castelhana), em formas estróficas variadas; 12 poemas cultivam o *endecasílabo* (nosso decassílabo), quase sempre com acentuações heroica ou sáfica, e em conformações estróficas polimétricas; e 8 são em alexandrinos espanhóis, que são versos compostos por dois hemistíquios de seis sílabas métricas (o que, na verdade, considerando-se a quase invariável cesura grave, significa sete sílabas em cada metade, e quatorze no total), sendo 5 desses sonetos de uma oitava mais um sexteto, com rimas variadas.

¹⁰ Outras informações bibliográficas podem ser encontradas em Costa y Lockhart (1995); Silva (2009, p. 156-157) e Courtoisie (2010, p. 27-28).

¹¹ Cecília Meirelles proferiu em 1956, no Rio de Janeiro, conferência sobre a “Expressão feminina da poesia na América”, mais tarde publicada em Meirelles (1959, p. 61-104). Para uma discussão sobre esse ensaio de Cecília Meirelles, ver Silva (2009 e 2019).

¹² Cf. Bordolli (2013, p. 33).



COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

Nesta seleção de 10 poemas de *La isla de los cánticos*,¹³ traduzi 2 sonetos em alexandrinos espanhóis (mantendo o esquema de dois hemistíquios de seis sílabas em português), 4 poemas em *octosílabos* (nossas redondilhas) e 4 decassilábicos (em que aparecem versos de outras medidas, normalmente hexassílabos).

Sem muita teorização por ora, devo dizer que busquei evocar a harmonia pomposa de algumas estrofes, o eco subjetivo de rimas em versos longos ou ligeiros e a melodia solitária dos ritmos desejosos da poesia de María Engenia Vaz Ferreira. Sempre atento ao esquema métrico de cada verso, buscando emular a beleza polifônica do verso da poeta-compositora de Montevideu, sacrifiquei algo da nossa prosódia; mesmo evitando decalques claros, tentei manter um tom vocabular luso-platino elevado; e busquei uma sintaxe que fosse clara no pensamento mas nublada em alguns meneios finos.

O maior sacrifício da prosódia a que me refiro é obrigar o leitor a fazer diversas sinéreses e algumas elisões. Por exemplo, das treze ocorrências do pronome “tua” nas traduções, em todas se lê como ditongo, tua, e não tu-a; o mesmo ocorre com o pronome “sua”. Nos versos de Vaz Ferreira desta seleção, semelhante fenômeno prosódico ocorre apenas no seguinte verso de *El ataúd flotante*:

Yo/ sé/ que/ túe/res/ de e/sas
1 2 3 4 5 6

A renúncia da dicção mais escorreita terá sido para privilegiar escolhas lexicais e sintáticas que ajudam, sobremaneira, na manutenção do tom transcendente e do ritmo sensível da poesia de María Eugenia. Assim, *metri gratia*, leio com sinérese, em posição tônica: *preciosa* (v. 7, Ressurreição), *harmoniosos* (v. 16, Tua rosa...), *ciência* (v. 2, Holocausto), *misterioso* (v. 11, Voz...) e *voar* (v. 20, Único poema), e também, em posição pré-tônica: *flutuação* (v. 3, O esquite...), *piedosa* (v. 17, O esquite...) e *silenciarão* (v. 8, Holocausto).

¹³ Em Silva (2019), encontram-se traduzidos seis poemas de *La isla de los cánticos*: *Único poema* (Único poema), *Vaso furtivo* (Copo furtivo), *Barcarola de un escéptico* (Barcarola de um cético), *Via Secreta* (Via Secreta), *Nocturno* (Noturno), e *Sólo tú* (Só você).



Busquei, junto a isso, manter na maioria das vezes a posição de palavras nos versos e as inversões sintáticas, elegantes, do verso em espanhol. Vez por outra isso não ocorreu perfeitamente, ou porque as palavras em português perturbariam o ritmo, ou porque a sintaxe alteraria o tom. Desses últimos casos, citaria, como exemplos, esses verso:

e o alento fresco de benditas chuvas,
y a la frescura de benignas lluvias,
(v. 19, *Resurrección*)

com matizadas lufas me bafejam
con irisadas ráfagas me orea
(v. 11, *El ataúd flotante*)

ergua a calada rama,
alce su quieta cima,
(v. 3, *Tu rosa y mi corazón*)

como pedras preciosas, do arco-íris
sob o grande reflexo fulgurantes.
como piedras preciosas, fulgurantes
del arco iris bajo el gran reflejo.
(v. 7-8, *Resurrección*)

Mantive as rimas o máximo que pude, no limite apenas de transformar algumas rimas soantes em toantes, o que pode visto no poema *Voz do retorno*, cujo primeiro esquema rítmico ABABBCCB foi transposto assim:

A	siquiera	sequer
B	vano	vão
A	quimera	quimera
B	mano	mão
B	temprano	chegando
C	espera	espera
C	Primavera	Primavera
B	humano	humano

Por fim, sem querer esgotar todos os possíveis comentários de tradução nem expor todas as minúcias versificatórias, encerro esse pequeno comentário com a trágica sensação do dever cumprido. Explico.

Esther de Cáceres, no prefácio da edição de 1956, de *La isla de los cánticos*, escreveu:

Em toda a obra de María Eugenia se pode perceber [...] este dom para criar uma linguagem poética, uma relação nova e profunda das palavras entre si; relação capaz de sugerir ricos



estados de alma no leitor e até capaz de sugerir aquela nostalgia que levou um autor de nossa época a definir a beleza como “o canto de uma privação”. (1956, p. XXII)

O autor a que se refere Cáceres é possivelmente o escritor holandês Pieter van der Meer de Walcheren (1880-1970), que teria dito que a beleza é “sempre trágica, porque é o canto de uma privação”.¹⁴

Nessa chave de leitura, referi-me a uma “trágica sensação do dever cumprido”, pois, no sacrifício da prosódia, na escolha de certas palavras, que sempre eliminam a escolha de outras, na recriação das relações entre palavras, a cada verso – sempre outras, sempre novas –, espero que algum canto de beleza, como reflexo da linguagem poética de María Eugenia Vaz Ferreira, tenha emergido do tanto que foi privado.

Dessa forma, como a própria poesia ressurrecta da poeta uruguaia, “quero juntar à sua boca sonora” a “névoa trágica” desta tradução, esperando que lhe tenha também fustigado “a poderosa frase / em meio às ondas diáfanas do verso”.

REFERÊNCIAS

BORDOLLI, M. F. Maria Eugenia Vaz Ferreira y la música: las invisibilidades múltiples. In: ACHUGAR, H.; BORDOLLI, M. F. *María Eugenia Vaz Ferreira: me muestro siempre en mi obscuridad*. Montevideo: UdelaR/IMPO, 2013. pp. 33-48.

COSTA, F. J. y LOCKHART, W. *Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995.

COURTOISE, R. *Antología: La poesía del siglo XX em Uruguay*. Edición de Rafael Courtoisie. Madrid: La Estafeta del Viento, 2010.

LOZANO, M. *Los fractales: Mandalas en medio del cosmos*. Buenos Aires: [s.n.], 2008. Disponível em: <https://manuellozano.com.ar/notas/39.html>. Acesso em: 28 ago. 2019.

MARITAIN, J. Introduction. In: DE WALCHEREN, Pieter van der Meer. *The White Paradise*. New York: St. Mary's Hermitage, 1952.

MEIRELES, C. Expressão feminina da poesia na América. In: BANDEIRA, M. *et al. Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1959. pp. 61-104.

¹⁴ Cf. MARITAIN (1952, p. 6) e LOZANO (2008).



PEYRON, R. María Eugenia Vaz Ferreira: su paso en la soledad. In: BORGES, A. *et al.* *Mujeres uruguayas: el lado femenino de nuestra historia*. 4. ed. Montevideo: Santillana, 1998. pp. 194-221.

SILVA, J. S. da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2019.

SILVA, J. S. da. María Eugenia Vaz Ferreira: entre ilhas e cânticos. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 21, p. 15-25, 2019.

VAZ FERREIRA, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Prólogo de Esther de Cáceres. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1956. (Colección de los Clásicos uruguayos, 20). Disponível em: https://ia600508.us.archive.org/23/items/LaIslaDeLosCanticos/La_isla_de_los_canticos_1956.pdf. Acesso em: 25 ago. 2019.

VAZ FERREIRA, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.

Biografia do tradutor

Beethoven Barreto Alvarez é professor adjunto de Língua e Literatura Latina, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua na Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PosLing/UFF), na Linha 2: Teorias do Texto, do Discurso e da Tradução. Possui Doutorado em Linguística (na área de Estudos Clássicos) pela Unicamp, com período sanduíche na University of Oxford (Corpus Christi College). Possui Mestrado em Letras Clássicas pela UFRJ e Graduação em Letras (Port/Latim) pela UERJ.



TRADUÇÃO

COMPOSIÇÃO IV e COMPOSIÇÃO VI¹, DE WASSILY KANDINSKY

TRADUÇÃO DE MARCUS SANTOS MOTA

Marcus Santos Mota

Universidade de Brasília (UnB), Brasil
marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i2.23656>

Recebido em: 14/03/2018

Aceito em: 03/09/2019

Publicado em dezembro de 2019

O Artista sobre si mesmo

Embora mais conhecido como artista visual, Wassily Kandinsky (1866-1944) envolveu-se em diversas práticas expressivas e escriturais como o ensaio acadêmico, crítica de arte, poesia e dramaturgia (MARCADÉ, 1997). Nesse domínio do “Homem de Letras”, temos em especial seus dois livros relacionados a questões estéticas, os quais, entre outros objetivos, buscam apresentar suas pesquisas que correlacionam arte e conhecimento: *Do Espiritual na Arte* (1911) e *Ponto e Linha sobre o Plano* (1926).

Contudo, a leitura desses livros e de outros escritos teóricos de Kandinsky apontam para uma aparente contradição: embora discorrendo sobre diversos temas e autores, Kandinsky quase não se refere a suas próprias obras. Ele apresenta conceitos, debate ideias, defende propostas, mas abre pouco espaço para comentar suas produções. Esse silêncio foi notado pelos tradutores dos textos de Kandinsky para o inglês, que, ao se depararem com as raras exceções, das quais duas vamos traduzir do alemão para o português, afirmaram: “These essays are unique within Kandinsky’s published *oeuvre*, inasmuch as they describe not only particular paintings, but also the artist’s method of working and the problems that confronted him (LINDSAY&VERGO 1994:356).”

¹Traduções que integram materiais produzidos durante a pesquisa “Dramaturgia e Multissensorialidade: Metodologia de elaboração de audiocenas para ambientes online a partir da série *Composições*, de Kandinsky”, financiado pelo Edital Universal 2016, CNPq. Para toda o projeto e resultados da pesquisa v. MOTA 2018, MOTA 2018a.



Nessa citação, os tradutores e *scholars* Kenneth Lindsay e Peter Vergo referem-se aos pequenos textos ou ensaios escritos por Kandinsky a respeito de três pinturas: *Composição IV (1911)*, *Composição VI (1913)*, e *Pintura com Borda Branca (Bild mit weißem Rand, 1913)*². Estes três textos foram inseridos como apêndices ao fim de um ensaio mais longo de autointerpretação, que deu título à publicação de 1913: **Rückblick**. O termo “Rückblick” foi traduzido por K. Lindsay e P. Vergo como “Reminiscences” (LINDSAY&VERGO 1994:355). Já a edição francesa, que deu a base para uma tradução de textos de Kandinsky em português (KANDINSKY 1991), opta por “Regards sur le passe” (BOUILLON 1990).

Enfim, perto de completar 45 anos de vida, Wassily Kandinsky realiza um olhar retrospectivo, uma revisão de sua carreira, para esclarecer para si e para os outros muitas de suas decisões criativas e existenciais. Dessa maneira, os fatos relatados e as ideias indicadas no longo ensaio rememorativo entram em diálogo com as pontuais análises de obras particulares.

Os ensaios sobre *Composição IV* e *Composição VI* foram escolhidos para a tradução que ora se publica pela razão de as obras aos quais eles se dirigem guardarem uma dupla correlação: além de integrarem um ciclo de pinturas que funciona como um grupo especial e um quase diário do desenvolvimento criativo de Kandinsky – como as sonatas de Beethoven –, as pinturas se interligam, como o mostra o ensaio sobre a *Composição VI*.

Além disso, tais textos documentam a integração entre palavra, imagem e sonoridade, traço da escrita e da poética de Kandinsky. Esse campo multissensorial e interartístico no qual Kandinsky se movimenta encontra nas obras denominadas ‘Composição’ um *locus* estratégico de experimentação. Na conclusão de sua obra *Do Espiritual na Arte*, ele divide suas pinturas em três grupos: as impressões, as improvisações e as composições, as quais seriam obras sinfônicas “lentamente elaboradas (KANDINSKY 1987:123).”

² Sobre a *Pintura com Borda Branca*, v. SMITHGALL 2011. Para uma detalhada análise dos ensaios de Kandinsky sobre suas telas, v. THÜRLERMAN 1986. Somente perto do fim de sua vida, Kandinsky, em 1938, voltará a se deter sobre uma obra sua, como no pequeno texto sobre a pintura *Estabilidade Animada*. V. LINDSAY&VERGO 1994: 834-835.

Ensaio sobre Composição IV

Antes, creio ser preciso apresentar o quadro ao qual o ensaio se refere:



Imagem 1. Composição IV, de W. Kandinsky. Fonte: Wikipedia Commons.



Como a diagramação do texto de Kandinsky tem um caráter icônico, ou seja, a distribuição das palavras na página se relaciona com a distribuição das imagens no quadro, reproduzo foto do original, antes de sua tradução³:

KOMPOSITION 4

Nachträgliches Definieren

1. Massen (Gewichtsmassen):

Farbe unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang)
 oben rechts – getrenntes Blau, Kot, Gelb

Linie oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten
 unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden

2. Gegensätze

der Masse zur Linie,
des Präzisen zum Verschwommenen,
des Linienknotens zum Farbenknoten und
Hauptgegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht)
zu hell-kalt-süßen Farben.

3. Überfließungen

der Farbe über die Konturen.
Das vollkommene Konturieren nur der Burg wird abgeschwächt
durch das Hineinfließen des Himmels über die Kontur.

4. Zwei Zentren:

1. Linienknoten,
2. modellierte Spitze des Blau
sind voneinander durch die zwei senkrechten schwarzen Linien
abgeteilt (Spieße).

Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen
Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb
ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist
der Hauptgegensatz im Bilde. Hier ist, scheint mir, dieser Gegen-

³ Original em KANDINSKY 1995:35-36. Sobre a iconicidade deste ensaio, v. FLORMAN 2014:72.

satz (im Vergleich mit Komposition 2) noch stärker, aber dafür auch härter (innerlich), deutlicher, was als *Vorteil* das präzisere Wirken hat und als *Nachteil* eine zu große Deutlichkeit dieser Präzision.

Hier liegen zugrunde folgende Elemente:

1. Zusammenklang *ruhiger* Massen miteinander.
2. *Ruhige* Bewegung der Teile hauptsächlich nach rechts und nach oben;
3. hauptsächlich *spitze* Bewegung nach links und nach oben.
4. Der *Widerspruch* in beiden Richtungen (in der Richtung nach rechts gehen kleinere Formen nach links u. dgl.).
5. *Zusammenklang* der Massen mit den Linien, die bloßliegen.
6. *Gegensatz* der verschwommenen Formen zu den konturierten (also Linie als Linie [5] und als Kontur, wo sie auch als Linie mitklingt).
7. Das *Überfließen* der Farbe über die Grenze der Form.
8. Das *Überwiegen* des Farbenklanges über den Formklang.
9. *Auflösungen*.

Imagens 2 e 3. Reproduções da diagramação original do Ensaio sobre Composição IV

KOMPOSITION 4

Nachträgliches Definieren

1. Massen (*Gewichtsmassen*):

Farbe unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang)

oben rechts – getrenntes Blau, Kot, Gelb

Linie oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten

unten rechts – langgezogene Linien der Liegenden

2. Gegensätze



der Masse zur Linie,^[1]_{SEP:}

des Präzisen zum Verschwommenen,

^[1]_{SEP:} des Linienknotens zum Farbenknoten und

Hauptgegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht)

zu hell-kalt-süßen Farben.

3. Überfließungen

der Farbe über die Konturen.^[1]_{SEP:}

Das vollkommene Konturieren nur der Burg wird abgeschwächt durch das Hineinfließen des Himmels über die Kontur.

4. Zwei Zentren:

1. Linienknoten,^[1]_{SEP:}

2. modellierte Spitze des Blau

sind voneinander durch die zwei senkrechten schwarzen Linien abgeteilt (Spieße).

Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist der Hauptgegensatz im Bilde. Hier ist, scheint mir, dieser Gegensatz (im Vergleich mit Komposition 2) noch stärker, aber dafür auch härter (innerlich), deutlicher, was als *Vorteil* das präzisere Wirken hat und als *Nachteil* eine zu große Deutlichkeit dieser Präzision.



Hier liegen zugrunde folgende Elemente:^[1]_[SEP]

1. Zusammenklang *ruhiger* Massen miteinander.^[1]_[SEP]
2. *Ruhige* Bewegung der Teile hauptsächlich nach rechts und nach oben;
3. hauptsächlich *spitze* Bewegung nach links und nach oben.
4. Der *Widerspruch* in beiden Richtungen (in der Richtung nach rechts gehen kleinere Formen nach links u. dgl.)^[1]_[SEP]
5. *Zusammenklang* der Massen mit den Linien, die bloßliegen.^[1]_[SEP]
6. *Gegensatz* der verschwommenen Formen zu den konturierten (also Linie als Linie [5] und als Kontur, wo sie auch als Linie mitklingt).^[1]_[SEP]
7. Das *Überfließen* der Farbe über die Grenze der Form.
8. Das *Überwiegen* des Farbenklanges über den Formklang.
9. *Auflösungen*.

COMPOSIÇÃO 4

Definições suplementares

1. Massas (Pesos)

Cores ^[1]_[SEP]centro inferior – azul (dá à tela um tom frio)

direita superior –dividido em azul, vermelho e amarelo

Linhas esquerda superior – linhas negras do emaranhado de cavalos

direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas

2. Contrastes

entre as massas e as linhas



entre o preciso e o indefinido

entre as linhas e as cores emaranhadas, e

contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces

3. *Ultrapassagens*

da cor para além dos contornos

Somente o contorno completo do castelo está reduzido pela forma como o céu flui para o seu interior.

4. *Dois centros*

1. Emaranhado de linhas

2. Forma aguda modelada em azul

separados um do outro por duas linhas verticais negras (lanças).

A composição completa destina-se a produzir um efeito muito luminoso, com muitas cores doces, que com frequência correm umas para as outras (resoluções), enquanto que o amarelo também é frio. A justaposição deste tom frio, brilhante e doce com o movimento angular (Batalha) é o contraste principal no quadro. Parece-me que este contraste está aqui mais poderoso, em comparação com a *Composição II*, mas ao mesmo tempo mais forte (interiormente), mais claro, com a vantagem de produzir um efeito mais preciso e a desvantagem de que esta precisão tem demasiada claridade.

São os seguintes os elementos básicos da composição:

1. Concordância de massas passivas.

2. *Movimento passivo* principalmente para a direita e para cima.

3. *Movimento agudo* para a esquerda e para cima.

4. *Movimentos contrários* em ambas as direções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).

5. *Concordância* entre as massas e as linhas que se inclinam.

6. *Contraste* entre formas contornadas e formas indefinidas (por exemplo: a linha em si mesma mas também como contorno, que em si mesmo tem, em adição, o efeito de uma

linha pura).

7. *A ultrapassagem da cor para além dos limites da forma.*
8. *A predominância da cor sobre a forma.*
9. *Resoluções.*

Ensaio sobre Composição VI

Como fizemos na seção anterior, apresentamos a reprodução da pintura antes do original e tradução do ensaio que a comenta.



Imagem 4. Composição VI, de W. Kandinsky. Fonte:Wikipedia Commons.

Dieses bild habe ich anderthalb Jahre in mir getragen, und oft mußte ich denken, daß ich es nicht fertigbringe. Der Ausgangspunkt war die Sintflut. Der Ausgangspunkt war ein Glasbild, das ich mehr zu meinem Vergnügen gemacht habe. Hier sind verschiedene gegenständliche Formen gegeben, die teilweise lustig sind (es machte mir Spaß, die ernstesten Formen mit lustigen äußeren Ausdrücken zu vermengen): Akte, Arche, Tiere, Palmen, Blitze, Regen usw. Als das Glasbild fertig wurde, entstand in mir der Wunsch,



dieses Thema für eine Komposition zu bearbeiten, und es war mir damals ziemlich klar, wie ich es machen soll. Sehr bald verschwand aber dieses Gefühl, und ich verlor mich in körperlichen Formen, die ich nur um die Vorstellung des Bildes zu klären und zu heben gemalt hatte. Statt Klarheit gewann ich Unklarheit. Auf einigen Skizzen löste ich die körperlichen Formen auf, auf anderen versuchte ich, den Eindruck rein abstrakt zu erreichen. Es ging aber doch nicht. Und das kam nur daher, weil ich dem Ausdruck der Sintflut selbst unterlag, statt dem Ausdrucke des Wortes "Sintflut" zu gehorchen. Nicht der innere Klang, sondern der äußere Eindruck beherrschte mich. Es vergingen Wochen, und ich versuchte wieder, aber immer ohne Erfolg. Ich versuchte auch das erprobte Mittel, mich zeitweise von der Aufgabe abzuwenden, um dann plötzlich die besseren Entwürfe mit fremden Augen anschauen zu können. Ich sah dann auch Richtiges darin, konnte aber den Kern von der Schale nicht trennen. Ich erinnerte mich an eine Schlange, der es nicht recht gelingen wollte, aus der alten Haut zu kriechen. Die Haut sah schon so unendlich tot aus – aber sie klebte. So klebte auch an mir anderthalb Jahre das dem inneren bild fremde Element der Katastrophe, die Sintflut heißt.

Mein Glasbild war damals in Ausstellungen. Als es aber zurückkam, und ich es wieder gesehen hatte, bekam ich sofort den inneren Schock, welchen ich nach der Herstellung des Glasbildes erlebt hatte. Ich war aber schon mißtrauisch und glaubte nicht, daß ich jetzt das große Bild machen können würde. Trotzdem guckte ich von Zeit zu Zeit auf das Glasbild, das bei mir im Atelier hing. Jedesmal erschütterten mich wieder erst die Farben, dann das Kompositionelle daran und die zeichnerische Form ohne Bezug auf den Gegenstand. Dieses Glasbild war von mir getrennt. Es war mir merkwürdig, daß ich es gemalt habe. Und es wirkte auf mich so, wie manche objektiven Gegenstände oder Begriffe, welche die Kraft haben, durch eine Seelen - Vibration in mir rein malerische Vorstellungen zu wecken, und welche mich schließlich zur Herstellung eines Bildes bringen. Endlich kam der Tag, und eine mir bekannte ruhige innere Spannung machte mich vollkommen sicher. Ich machte sofort beinahe ohne Korrekturen den definitiven letzten Entwurf, der mich im Ganzen sehr befriedigte. Jetzt wußte ich, daß ich bei normalen Zuständen das Bild malen werde. Kaum hatte ich die bestellte Leinwand, so ging ich schon an die Zeichnung. Es ging schnell, und beinahe alles wurde sofort gut. In zwei bis drei Tagen war das Bild im Allgemeinen da. Der große Kampf, die große Bezwingung der Leinwand war geschehen. Wenn ich später aus irgendeinem Grund an diesem Bild



nicht mehr hätte malen können, so wäre es doch da: die große Hauptsache war schon gemacht. Dann kam also das unendlich feine, angenehme und doch sehr anstrengende Abwiegen der einzelnen Teile gegeneinander. Wie quälte ich mich früher, wenn ich irgendeinen Teil unrichtig fand und ihn zu bessern suchte! Die Erfahrungen der Jahre haben mich gelehrt, daß der Fehler manchmal gar nicht da liegt, wo man ihn sucht. Oft ist es so, daß man die linke untere Ecke dadurch verbessert, daß man an der oberen rechten etwas ändert. Wenn die linke Waagschale zu tief geht, so muß man auf die rechte etwas mehr Gewicht legen – dann geht die linke von selbst hinauf. Das anstrengende Suchen nach dieser rechten Schale im Bilde, das Finden des genauen noch fehlenden Gewichtes, das Erzittern der linken Schale durch die Berührung der rechten, die minimalsten Änderungen in Zeichnung und Farbe an einer Stelle, die das ganze Bild vibrieren lassen, dieses unendlich Lebendige, unermesslich Empfindliche in einem richtig gemalten Bild ist der dritte schöne und quälende Moment in der Malerei. Gerade die minimalen Gewichte, die man hier braucht und die eine so starke Wirkung auf das ganze Bild ausüben, die unbeschreibliche Genauigkeit im Wirken eines verborgenen Gesetzes, das die glücklich gestimmte Hand wirken läßt und dem sie folgsam unterliegt, ist ebenso verlockend, wie das erste gewaltige Auf-die- Leinwand-Werfen der großen Massen. Jedem dieser Momente entspricht eine eigene Spannung, und wieviel falsche oder unfertig gebliebene Bilder verdanken ihr krankes Dasein nur dem Umstand, daß eine falsche Spannung angewendet wurde.

In diesem Bilde sieht man zwei Zentren:

1. links das zarte, rosige, etwas zerschwommene Zentrum mit schwachen unsicheren Linien in der Mitte,
2. rechts (etwas höher als das linke) das grobe, rot-blaue, etwas mißklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien.

Zwischen diesen zwei Zentren das dritte (dem linken näher liegend), welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rosa und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus. Solche Abwesenheit der Fläche und



die Unbestimmtheit der Entfernung kann man z. B. im russischen Dampfbad beobachten. Der in dem Dampf stehende Mensch ist weder nahe, noch weit; er ist irgendwo. Dieses "Irgendwo" des Hauptzentrums bestimmt den inneren Klang des ganzen Bildes. Ich habe so viel an dieser Stelle gearbeitet, bis ich das erst undeutlich Gewünschte und später immer klarer in meinem Innern Verlangte gestaltet hatte.

Die sämtlichen kleineren Formen verlangten in diesem bilde etwas, das sehr einfach und sehr breit ("largo") wirkt. Ich habe zu diesem Zweck die langen feierlichen Striche verwendet, die ich schon in der Komposition 4 gebracht habe. Es war sehr schön, dieses schon angewendete Mittel hier auf eine so andere Weise wirken zu sehen. Diese Striche sind mit den oberen quer und präzis zu ihnen gehenden dicken Strichen verbunden, mit denen sie direkt zusammenprallen.

Um die zu dramatisch klingende Handlung der Linien zu mildern, d. h. um das zu aufdringlich sprechende dramatische Element zu vertuschen (ihm einen Maulkorb anzulegen), ließ ich auf dem Bild eine ganze Fuge von verschiedenen gefärbten Rosaflecken sich abspielen. Sie kleiden die große Unruhe in große Ruhe und objektivieren den ganzen Vorgang. Diesen feierlich ruhigen Charakter unterbrechen andererseits verschiedene blaue Flecken, die innerlich warm wirken. Das warme Wirken der an sich kalten Farbe steigert also das dramatische Element in einer wieder objektiven und vornehmen Art. Die ganz tiefen braunen Formen (besonders links oben) bringen eine abgestumpfte und sehr abstrakt klingende Note, die an das Element des Hoffnungslosen erinnert. Grün und Gelb beleben den Seelenzustand und geben ihm die fehlende Aktivität.

Die Glattheiten und Rohheiten und andere Griffe in der Behandlung der Leinwand selbst habe ich hier in hohem Maße angewandt. Deshalb bekommt der Beschauer neue Erlebnisse, wenn er auch nahe vor die Leinwand tritt.

So sind alle und auch die sich widersprechenden Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so daß kein Element Oberhand bekommt, das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein inneres rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. Nichts wäre falscher, als dieses Bild zur Darstellung eines Vorganges zu stempeln.

Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständig und im Klang abgetrennt lebendes Loblied, wie ein Hymnus der neuen Entstehung, die dem Untergang folgt.



Mai 1913

Eu carreguei esse quadro em minha mente por um ano e meio e muitas vezes pensei que não seria capaz de realizá-lo. O ponto de partida foi o Dilúvio. O Ponto de partida foi uma pintura sobre vidro que eu fiz pra meu próprio deleite. Nela diversas formas objetivas estão registradas, das quais umas são divertidas (adoro misturar formas sérias com expressões externas atrativas): nus, a arca, animais, palmeiras, relâmpagos, chuva, etc. Quando a pintura sobre vidro ficou pronta, quis trabalhar este tema em uma Composição, e então estava claro para mim o modo pelo qual eu deveria fazer isso. Mas esse desejo logo se esvaneceu, e eu me vi perdido em meio a formas corpóreas, as quais eu havia pintado antes apenas para intensificar e clarificar minha imagem do quadro. Assim, eu ganhava mais em confusão que em clareza. Em diversos esboços, dissolvi as formas objetivas e em outros tentei encontrar a impressão por recursos mais abstratos. Mas nada disso funcionou. Isso aconteceu pois eu estava fixado na expressão do Dilúvio, no lugar de prestar atenção na palavra 'Dilúvio'. Eu estava sendo dirigido não pela ressonância interior mas por impressão externa. Várias semanas se passaram e eu tentei novamente, mas sem sucesso. Usei o método de me afastar por um tempo do trabalho, na esperança de examinar os esboços com um olhar renovado. Então observei que eles continham muita coisa correta, mas não havia conseguido separar o miolo das cascas. Seria como uma cobra que não consegue remover sua pele. A pele está completamente morta, mas ainda está presa ao corpo da cobra. Do mesmo modo, por um ano e meio o elemento que estava ausente em minha pintura interior da catástrofe chamada Dilúvio ainda permanecia preso a mim.

Minha pintura sobre vidro esteve em exposição por um tempo. Mas ela me foi devolvida e eu a examinei novamente, e recebi outra vez o mesmo impacto interior que sentira quando eu havia terminado essa pintura. Mas eu havia perdido a confiança, não acreditava que seria capaz de criar o grande quadro. De vez em quando, eu observava a pintura sobre vidro que estava dependurada em meu ateliê. E quando isso acontecia, primeiro eu me sentia atraído pelas cores, depois pela composição e enfim pela forma do desenho, isso sem referência ao objeto. Essa pintura sobre vidro havia se desprendido de mim. Era estranho saber que eu a havia pintado. E isso me afetou do mesmo modo como muitos objetos reais ou conceitos que possuem a capacidade de despertar em mim, por



meio de fazer vibrar a alma, imagens pictóricas puras, e que me impulsionam a criar um quadro. Enfim chegou o dia, e uma familiar, tranquila tensão interior me trouxe plena certeza. Então de uma vez só, quase sem modificações, eu elaborei o esboço final, o qual muito me agradou. Agora eu sabia que sob circunstâncias normais eu seria capaz de pintar quadro. Logo que recebi a tela que eu havia encomendado, comecei preparar as camadas. E tudo foi indo bem rápido, e quase tudo estava pronto de primeira. Em dois ou três dias o quadro como um todo estava acabado. A grande batalha, a conquista da tela havia terminado. Se por alguma razão eu tivesse interrompido o trabalho no quadro, mesmo assim ele não deixaria de existir – o principal fora feito. Então veio a sutil, agradável e deveras exaustiva tarefa de balancear os elementos individuais uns contra os outros. Ah, como antigamente eu costumava me torturar quando algum detalhe parecia equivocado e eu tentava corrigi-lo! Anos de experiência me ensinaram que o equívoco dificilmente se acha onde é buscado. Mais comum é o caso de que, ao se quer melhorar o canto inferior esquerdo, acabarmos por modificar o canto superior direito. Se o prato esquerda da balança fica mais pesado, é necessário colocar mais peso no direito- daí o da esquerda vai subir em contrapartida. A exaustiva busca pelo ajuste de pesos, pelo equilíbrio ausente, o modo pelo qual a prato da esquerda estremece no simples contato com o da direita, os ínfimos alterações retoques no desenho e cor em um espaço específico que fazem a pintura vibrar como um todo- essa permanência vivaz, incomensurável qualidade sensitiva de um quadro bem-sucedido – este é o terceiro, belo e atormentador momento na pintura. São justamente estes ínfimos pesos aqui utilizados e que exercem um tão poderoso efeito na totalidade do quadro – a indescritível acurácia da ação de uma lei oculta, que dá espaço para a intervenção da mão treinada e também a subjulga – que são tão prazerosas quanto o primeiro lançar massas sobre a tela. Cada um desses momentos possui sua própria tensão. Quantos quadros, mal realizados ou inacabados, devem seu destino doentio simplesmente ao fato de uma tensão equivocada ter sido a eles aplicada.

Neste quadro há dois centros distinguíveis:

1- à esquerda, um centro delicado, róseo e algo borrado, com linha indefinidas e frágeis no meio;



2- à direita, (um pouco mais acima que ao da esquerda), um centro mais bruto, vermelho-azul, discordante, com linhas agudas quase ferinas, fortes e muito precisas.

Entre estes dois centros, há um terceiro (perto do esquerdo), que só mais tardiamente será reconhecido como centro, mas ele é, ao fim, o centro principal. Nele o rosa e o branco são misturados em uma espuma que parece não estar nem na superfície da tela, nem em qualquer superfície ideal. Em vez disso, parece perdurar no ar e se cercar de neblina. Essa mesma ausência de superfície e de incerteza pode ser observada nas casas de banho russas. Um homem de pé no vapor não está nem próximo, nem distante: ele está justamente em algum lugar. Esse sentimento de 'algum lugar' quanto ao centro principal determina a ressonância interior de todo o quadro. Eu trabalhei nisso até que conseguir criar aquilo que antes eu vagamente queria mas que depois ficou claro para mim.

As pequenas formas no quadro demandaram um efeito que era ao mesmo tempo bem simples e amplo (largo). Para tanto, me vali das longas e solenes linhas que usei em *Composição 4*. Fiquei muito satisfeito em perceber como o mesmo recurso aqui produziu diferente efeito. Essas linhas são vinculadas com as que estão acima delas, mais grossas, oblíquas, formando um conflito direto entre ambas.

Para arrefecer o efeito dramático das linhas, isto é, distorcer a voz excessivamente inoportuna do elemento dramático (colocar uma focinheira nelas), elaborei um fuga completa de diversas manchas cor de rosa, que se espraia autônoma sobre o quadro. A partir disso, a grande perturbação se reveste de uma grande tranquilidade, a ação total é objetivada. Este caráter solene e tranquilo é, de outro lado, interrompido por diversas manchas de azul, as quais produzem um calor interior. Esse efeito do calo produzido por essa cor fria intensifica mais uma vez o elemento dramático de um modo nobre e objetivo. A grande profundidade das formas marrons (em particular as do lado superior esquerdo) introduz uma sonoridade bem embaçada, abstrata, que traz à mente uma falta de esperança. Verde e amarelo trazem vida à alma, recobrando sua agitação.

A alternância do áspero e do liso, e outros recursos no tratamento da tela mesma, foram muito explorados em um nível extremo. A partir disso, o espectador vai experimentar uma diferente resposta cada vez que se aproximar da tela mais atentamente.

Assim, todos esses elementos, mesmo aqueles que se contradizem entre si, atingem um total equilíbrio interior, de modo que nenhum deles predomina. Disso, o tema original



do quadro (*O Dilúvio*) é dissolvido e transformado em uma existência interior, puramente imagética, independente e objetiva. Nada seria mais afastado da verdade que chamar esse quadro uma representação de um evento.

O que então irrompe diante de nós é que um poderoso colapso objetivo ressoa, quando alguém isola sua sonoridade, como um altaneiro hino de louvor de uma nova criação que se sucede após a destruição do mundo.

Maio de 1913

Projeto de Tradução

A mostra *Tudo Acaba em Um Ponto*, que percorreu diversas cidades do Brasil entre 2014 e 2015, tornou manifesto diversos aspectos da carreira artística de Wassily Kandinsky. Entre eles, a dimensão plural de suas experiências estéticas, que transitavam entre literatura, teatro, artes visuais e música.

É no sentido de subsidiar essa demanda por estudos interartísticos impulsionados pelas ideias e realizações de Kandinsky que os textos que ora se publicam foram traduzidos.

Para tanto, foram consultados o texto original em alemão, e traduções para o inglês, francês e espanhol, como se vê na bibliografia citada. Além disso, levou-se em consideração o modo como cada texto se organiza.

O primeiro, sobre a *Composição 4*, é um feixe de frases sintéticas distribuídas no espaço da página como que legendas ao quadro. Este caráter icônico da escritura é realçado na inserção da imagem do original textual e na laconicidade mesma do texto traduzido.

O segundo texto, sobre a *Composição VI* já é de outra natureza: trata-se de um ensaio que explora memória, relato de experiência e associação de imagens. Aqui Kandinsky tenta apresentar racionalmente etapas de um processo criativo sem, contudo, eliminar um núcleo de sensibilidade que atravessou tal processo. Daí o jogo entre conteúdos apresentados de modo mais direto e uma lógica onírica de imagem-que-puxa-imagem, *mise en abyme*.



Assim, temos dois textos com dois estilos diversos de elaboração, mas que se conjugam como demonstrações da versatilidade de Kandinsky em se aproximar de processos criativos complexos.

REFERÊNCIAS

BOUILLON, J.P.(Ed. e Trad.) **Kandinsky: Regards sur le passé et autres texts (1912-1921)**. Paris: Hermann, 1990.(A primeira edição dessa tradução foi realizada em 1974. Uma nova edição foi publicada pela mesma editora em 2014.)

FLORMAN, L. **Concerning the Spiritual—and the Concrete—in Kandinsky’s Art**. Stanford University Press, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Rückblick**. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag,1955.

KANDINSKY, W. **Olhar sobre o Passado**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

LINDSAY, K.& VERGO,P. (Eds.) **Kandinsky. Complete Writings on Art**. Boston: Da Capo Press, 1994.

MARCADÉ,J.-C. “L’Écriture de Kandinsky”In: J. Boissel (Org.). **Kandinsky, collections du Centre Georges Pompidou**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou et R.M.N. , 1997, p.148-160.

MOTA, M. “Dramaturgie & multisensorialité a partir de Kandinsky”. In: B. D’Angelo; F. Soulages; S. Venturelli. (Orgs.). **Esthétique & Connectivité**. Paris: L’Hamarttan, 2018,pp. 119-130.

MOTA, M. The dramaturgy and multisensoriality of kandinsky: the audioscenes project. **Revista Dramaturgias**, 8.3(2018a):112-126. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21122> .

THÜRLERMAN, F. **Kandinsky über Kandinsky : der Künstler als Interpret eigener Werke**. Berna: Benteli, 1986.

SMITHGALL, E. (Org.) **Kandinsky and the Harmony of Silence: Painting with White Border**. Yale University Press, 2011.

Biografia do tradutor

Marcus Santos Mota é doutor em História pela Universidade de Brasília (2002), Mestre em Teoria da Literatura pela mesma universidade (1992), Mestre em Arranjo e Orquestração pela Berklee (2015). Realizou estágio sênior (pós-doutorado) na Universidade de Lisboa, com bolsa Capes entre 2014 e 2015. Atualmente é Professor Associado da Universidade de Brasília.



caleidoscópico

LITERATURA E TRADUÇÃO